

TEMESWARER
BEITRÄGE
ZUR
GERMANISTIK

Band 11

VERLAG

MIRTON

2014

**TEMESWARER BEITRÄGE
ZUR GERMANISTIK**

Band 11

**Gedruckt mit Förderung des Konsulats der Bundesrepublik
Deutschland in Temeswar**



Der Band einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Mirton Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Verfielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Romania

ISSN: 1453-7621

**TEMESWARER BEITRÄGE
ZUR GERMANISTIK**

Band 11

**Mirton Verlag
Temeswar 2014**

Herausgeberin:

Professor Dr. Roxana Nubert
Universitatea de Vest din Timișoara
Colectivul de limba și literatura germană
Bd. V. Pârvan 4
RO-300223 Timișoara
E-Mail: roxana.nubert@e-uvv.ro

Redaktion:

Dr. Kinga Gáll
Dr. Alwine Ivănescu
Dr. Beate Petra Kory
Doz. Dr. Marianne Marki
Dr. Alina Olenici-Crăciunescu
Dr. Graziella Predoiu
Dr. Maria Stângă
Dr. Gabriela Șandor
Dr. Mihaela Șandor

Redaktionsbeirat:

Dr. Herbert Bockel (Universität Passau)
Prof. Dr. Johann Holzner (Leopold-Franzens-Universität Innsbruck)
Prof. Dr. Mariana-Virginia Lăzărescu (Universität Bukarest)
Prof. Dr. Hermann Scheuringer (Universität Regensburg)

Sonstige Hinweise:

Die Zeitschrift erscheint jährlich in einem Band und ist online auf der Webseite des Germanistik-Lehrstuhls an der West-Universität Temeswar:
http://www.litere.uvt.ro/lb_germ.htm zu finden.
Bestellungen nimmt der Germanistik-Lehrstuhl an der West-Universität entgegen.

Druckvorlagenherstellung:

Dr. Mihaela Șandor (West-Universität Temeswar)
Ladislau Szalai (Mirton Verlag Temeswar)

Inhaltsverzeichnis

Ethische Bildung und Literatur(unterricht) Überlegungen zu Werteeziehung und Narration (Sabine Anselm, München)	7
Einfach besser – Aktuelle Trends bei Werbeslogans (Detelina Metz/Georg Schuppener, Sofia/Trnava)	27
Kleine Thymian – große Thymian. Zu G. W. Pabsts Stummfilm „Tagebuch einer Verlorenen“ (1929) (Ioana Crăciun, Bukarest)	47
Entlehnungen aus dem Französischen im Wortschatz der <i>Temesvarer Zeitung</i> (Kinga Gáll, Temeswar)	67
Tatarenfiguren in der rumäniendeutschen Literatur (Gabriela Șandor, Temeswar)	79
Siebenbürgische Vergangenheitsbewältigung Erwin Wittstocks Deportationsroman <i>Januar '45 oder Die höhere Pflicht</i> (Markus Fischer, Bukarest)	97
Aktionsgruppe Banat. Ein persönlicher Rückblick (Anton Sterbling, Rothenburg)	117
Die Sprachkrise bei der Wiener Gruppe und der Aktionsgruppe Banat (Cosmin Dragoste, Craiova)	133
Erinnerungsspeicher in Johann Lippets Heimatromanen und in Richard Wagners Roman <i>Habseligkeiten</i> (Regina Muszilek, Temeswar)	159
„Belüge mich, aber belüge mich schön.“ Lüge und Verrat in Richard Wagners Roman <i>Belüge mich</i> (Grazziella Predoiu, Temeswar)	185
Zur Bedeutung des rumänischen Hintergrunds in Herta Müllers Roman <i>Herztier</i> (Angela Ellinger, München)	201
Sprache und Diktatur bei Herta Müller – Mit besonderer Berücksichtigung des Romans <i>Herztier</i> (Roxana Nubert/Ana-Maria Dascălu-Romițan, Temeswar/Bukarest)	221
Hiob (1930) Joseph Roths: <i>Der biblische Diskurs und die individuelle Manier als Hauptkennzeichen des Stils</i> (Gennady Vassiliev, Nishnij Novgorod)	237

Der tschechische Kontext von Paul Celan (Radek Malý, Olomouc)	249
Medien der Klage: Intermediale Überlegungen zu den Gedichten <i>Espenbaum</i> und <i>Selbdritt, Selbviert</i> von Paul Celan (Andrea Bánffy- Benedek, Großwardein)	269
Das Denken „das zum Sterben führt“. Ein Einblick in das Unbewusste des Opfers in Ingeborg Bachmanns Prosa-Fragment „Der Fall Franza“ (Beate Petra Kory, Temeswar)	283
Rezensionen	299
Adressen der Autorinnen und Autoren	321
Dank an externe Gutachterinnen und Gutachter der <i>TBG</i>	323
Hinweise für Autorinnen und Autoren der <i>TBG</i>	325

Sabine Anselm
München

Ethische Bildung und Literatur(unterricht) Überlegungen zu Werteerziehung und Narration

Abstract: Starting from one of the basic questions concerning the value of education in public schools – to what extent text and literature can contribute to the development of personality – a wholesome approach to the reception process is evoked. By discussing central positions of narrative ethics in combination with the results of reading psychology research, possibilities and challenges in literature education are shown. The second part of the paper reflects the circumstances under which aesthetic and ethic educational processes can be influenced by didactics in front of constructivistic theories. Also, it points out the demands on teachers' education stemming from these questions while taking developmental psychology aspects into consideration. Finally, the relevance of the theoretical argumentation is demonstrated by the example of the novel **Frühling der Barbaren** by the Swiss author Jonas Lüscher.

Keywords: value education, development of personality, narrative ethics, reading psychology, literature education.

1. Ausgangsfragen

Die Diskussion um Fragen der Persönlichkeitsbildung im schulischen Unterricht hat in letzter Zeit an Relevanz gewonnen. Während im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends die Debatte um Bildungsstandards und Qualitätssicherung in der Folge des PISA-Schocks das zentrale Thema der Bildungspolitik gewesen ist, richtet sich nun verstärkt die Aufmerksamkeit auf Fragen der Werteerziehung. Dies ist zusammen mit einer themenorientierten Ausrichtung des Deutschunterrichts im Rahmen der – in einem weiten Begriff – ganzheitlich zu verstehenden Kompetenzorientierung (Anselm 2011: 56-60) eine zentrale Funktion des Literaturunterrichts im Sinne eines umfassenden Bildungsbegriffs (Edelmann 2010: 7). Dazu gehört insbesondere die Auseinandersetzung mit ethischen Fragen und Problemstellungen sowie Überlegungen, wie die gewonnenen theoretischen Einsichten praktisch umgesetzt und die Grenzen des Klassenzimmers verlassen werden können. Denn in Zeiten moderner Ausdifferenzierungsprozesse liegt die Verantwortung für ein eigenes *gutes Leben* bei den Individuen selbst.

Damit ist eine Grundfrage von Werteerziehung im Unterricht berührt, nämlich die, wie es gelingen kann, dass das, was als das *Gute* erkannt wurde, auch getan wird, ohne dass werteerziehender Unterricht zur Indoktrination wird. Bei dem Versuch, eine Lösung zu finden, lassen sich sinnvolle Anregungen aus dem Kontext der Überlegungen zur narrativen Ethik aus interdisziplinärer Perspektive gewinnen: Bereits 1975 plädierte der Religionspädagoge Hubert Halfbas für eine Erneuerung der narrativen Unterrichtskultur mit dem Argument, „allein Geschichten gestatten es, vielschichtige Wahrheiten zu vermitteln, die in der wissenschaftlich logisierten Sprache auf die eindimensionale Wirklichkeit verkürzt werden“ (Halfbas 1975: 174). Das bedeutet: Geschichten sind Modelle von Wirklichkeit. Sie haben Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit, werden jedoch konstruiert, können unreaale Realität entwerfen, aber auch Erfahrungen und Erinnerungen verdichten. Sie leisten damit einen kleinen oder größeren Beitrag, die zentrale ethische Frage nach dem guten Leben zu beantworten, und verhelfen dazu, Leben und Handlung als Einheit zu sehen.

Der Mitte der 1990er Jahre proklamierte *narrativist turn* ist die Fortsetzung dieser Überlegungen, die von dem durch den Neopragmatismus beeinflussten Kulturphilosophen Richard Rorty 1989 aufgegriffen und intensiviert wurden (vgl. zum Folgenden Rorty 1989). Er sieht im Anschluss an John Dewey das Streben nach intensiver Erfahrung als Antrieb kultureller Leistungen des Menschen. Insbesondere Erzählungen sind Ausdruck dieser anthropologischen Qualität. In ihnen findet scheinbar Nebensächliches seinen Platz, es stehen nicht Abstraktion und Reduktion im Vordergrund wie im wissenschaftlichen Diskurs. Auch wenn es im Bereich der praktischen Philosophie unterschiedliche Auffassungen gibt, so gilt eine Überzeugung als *common sense*: Erzählen wird als Hilfe bei der Lösung ethischer Probleme gesehen, Moraltheorien hingegen erscheinen als in dieser Hinsicht ungenügend und irreführend. An ihre Stelle tritt eine narrative Ethik: Erzählungen sind das Mittel zur Verdeutlichung der Kontinuität zwischen als einzelnen Episoden zu betrachtenden Handlungen und Lebensabschnitten. Sie lenken den Blick auf ein tieferes System der moralischen, ethischen, religiösen, ideologischen Überzeugungen und verknüpfen dies mit sozialen Bedingungen. Zudem werden Norm- und Wertvorstellungen in die Erzählungen eingebunden. Diese sind für den Adressaten lesbar, indem sie dekonstruiert werden. Hierbei wird die prospektive Kraft der LeserInnen als einer Art Zuschauer genutzt: Erzählungen beschreiben Einzelfälle und, indem diese Erzählungen von Einzelfällen miteinander in Beziehung gesetzt werden, entsteht ein Netz

bzw. eine dichte Beschreibung. Darüber hinaus tragen Erzählungen zur Kultivierung des menschlichen Affektlebens dadurch bei, dass auf die Leiden anderer aufmerksam gemacht wird. Durch Erzählungen erfolgen Sensibilisierung und die Schaffung von Solidarität. Diese ist nicht das Produkt einer allen Menschen gemeinsamen Vernunft, sondern wird als Disposition im Erziehungsprozess geschaffen. Moralischer Fortschritt korreliert also mit der Fähigkeit zu Solidarität.

Insbesondere Romane und Erzählungen, die das Leben anderer präzise schildern, tragen dazu bei, Solidarität zu schaffen: „Der Prozess der Sensibilisierung durch Literatur hilft uns, andere als einen von uns, statt als einen von jenen zu sehen“ (Rorty 2009: 16). Darum gelten Erzählungen für Rorty als Eingriffsmöglichkeiten in die Kulturpolitik. Sie stellen „die ethische Valenz menschlicher Handlungen“ dar (Rorty 2009: 30). Darüber hinaus wird es möglich, moralische Ebenen zur Darstellung zu bringen. Durch diese Möglichkeit entsteht mit den Worten des Literatur- und Medienwissenschaftlers Hans J. Wulff ausgedrückt der „Sinnhorizont des Erzählens“ (Wulff 2010: 6):

Weil Geschichten immer auch von Werten und Tugenden handeln, weil sie auf Wert- und Tugendkonflikten beruhen und diese zudem noch in einer Form darbieten, die das Wesentliche erfasst, können insbesondere Kinder abstraktere Vorstellungen des Moralischen ausbilden, die am Ende in ihre Alltagskompetenzen eingehen und sie dazu befähigen, sich selbst als moralische Wesen verantwortlich zu verhalten. (Ebd.)

Erzählungen führen also einen Wandel des Denkens durch die Vermittlung von Erfahrungen herbei, sie wirken – nicht nur, aber eben auch bei Kindern – als bessere Argumente. Darin liegt für Rorty ihre Leistung begründet:

Je mehr es zu Wechselwirkungen zwischen der Philosophie und anderen menschlichen Tätigkeiten kommt, desto größer wird ihre kulturpolitische Relevanz – und diese Wechselwirkungen sollten sich nicht auf das Verhältnis zu den Naturwissenschaften beschränken, sondern auch die bildenden Künste erreichen sowie Literatur, Religion und Politik. (Rorty 1989: 9)

In ähnlicher Weise gesteht der Sozialphilosoph Hans Joas Erzählungen eine enorme Wirkung zu. Sie beginnen, wenn die Analysen enden, sind jedoch keine Alternativen, sondern Fortschreibungen mit anderen Mitteln. Auszugehen ist „von einer Verschränkung von Argumentation und Narration“ (Joas 2012: 115). Für geschriebene

Geschichten gilt dies allein schon aufgrund der Mechanismen des Lesewirkungsprozesses. Bei der Textlektüre werden, das bestätigen Ergebnisse lesepsychologischer Forschungen, Emotionen ausgelöst, die ein relevanter Einflussfaktor sind. Empathie und Textverstehen unterstützen sich gegenseitig (Christmann 2003: 276). Kognition und Emotion interferieren, was künftig bei Rezeptionsprozessen von Texten genauer zu beachten ist:

Das kognitionswissenschaftliche Konzept von Kognition, als einem autonomen Repräsentations- und Prozesssystem, muss jedenfalls revidiert werden. Kognitionswissenschaft und theoretische Linguistik müssen (an)erkennen, dass die lange als marginal erachteten Emotionen maßgeblichen Einfluss auf die kognitiven Fähigkeiten und sprachlichen Leistungen des Menschen haben und die strikte Trennung von Geist und Gefühl obsolet ist. Wir benötigen einen integrativen Ansatz, der die prozessurale Interaktion von Emotion und Kognition berücksichtigt. (Schwarz-Friesel 2008: 297)

Der ganzheitliche Zugriff auf Texte ermöglicht es im Sinne narrativer Ethik, Literatur als Werkzeug zu betrachten, komplexe soziale Probleme zu beschreiben. So verstanden sind Fiktionen als Versuche zu werten, durch Aktivierung der Einbildungskraft die Grenzen unserer Erfahrungsräume zu überschreiten. Damit können „Elementarerfahrungen diskurszugänglich gemacht werden“ (Abraham 2000: 25). Im Rezeptionsprozess lässt sich also ein literaturgestütztes Selbst-, Welt- und Fremdverstehen initiieren. Allerdings ist die Fähigkeit zur ästhetischen Erfahrung kulturell vermittelt: Der unerfahrene Leser erkennt einzelne Figuren, der geübte Leser *Denkbilder* (Müller-Michaels 1996: 39). Literarische Leser sind gewissermaßen Wahrnehmungsexperten. Das setzt Offenheit für Beobachtungen, Zusammenhänge und Perspektiven voraus. Ästhetische Erfahrung ist überhaupt möglich, da literarisches Lernen indirekt erfolgt, weil der Erwerb literarischen, sprachlichen und alltagsweltlichen Wissens beim Lesen beiläufig geschieht. Vor diesem Hintergrund betrachtet können in Erzählungen Modelle der Menschheitserfahrungen vorgestellt werden, die von LeserInnen verstanden und mit Emotionen gefüllt werden:

Erwachsene wie Kinder wünschen sich starke Emotionen, und anders als der Alltag hält sie die Literatur verlässlich und risikolos bereit. Die ängstliche Erregung des Lesers ist [...] grundsätzlich von der Angst im realen Leben unterschieden. Selbst der in seine Lektüre tief versunkene Leser [...] weiß, dass er liest [. . .] und kann jederzeit aus der Situation heraustreten. Eine kathartische Funktion hat eine solche Lektüre insofern, als so vor allem junge Leser entwicklungsbedingte Ängste

symbolisch durchspielen und verarbeiten können. (Haas 2006: 35)

Literatur eröffnet also den Möglichkeitsraum des Denkens und den Übergang in die Imagination. Darin ist die *anthropologische Dimension* von Literatur zu sehen (Abraham 2000: 23). Sie leistet einen wichtigen Beitrag zum Verstehen der Realität und zur Identitätsbildung in einem umfassenden Sinne: Literatur erscheint als Medium, durch das die eigene Weltsicht reflektiert werden kann, und bietet eine Möglichkeit, individuelle Wertentscheidungen zu diskutieren, das Selbst- und Weltverhältnis zu hinterfragen und sich als Teil eines geistes- und kulturgeschichtlichen Bezugsfeldes verstehen zu lernen. Durch die Begegnung mit Literatur kann die soziale und personale Identität in ihrer trans- und interkulturellen Implikation erfahren werden. Damit

zielt ein identitätsorientierter Literaturunterricht moderner Prägung auf die Auseinandersetzung mit klassischen bzw. kanonischen literarischen Texten ab, um zur geistes- und kulturgeschichtlichen Überprüfung und Verortung des eigenen Selbst- und Weltverhältnisses (inter)kultureller Perspektive anzuregen. Das pluralisierte Selbst- und Weltverhältnis heutiger Heranwachsender kann auf diese Weise einen (inter)kulturell erweiterten Orientierungsrahmen erhalten [...] und zur Überprüfung des eigenen Selbst- und Weltverhältnisses im Hinblick auf Werteorientierungen und moralisches Bewusstsein ermutigen. (Frederking 2010: 433)

Im Blick auf schulische Leseprozesse bleibt hierbei als Grundfrage die, inwiefern sich ästhetische und ethische Erfahrungen in der gerade dargestellten Weise didaktisch planen lassen. Denn ästhetische Erfahrung und ästhetisches Denken hängen von den schwer vorhersehbaren Wirkungen auf die jeweilige Persönlichkeit ab (Zabka 2010: 464).

2. Aspekte schulischer Werteerziehung und die Professionalisierung der Lehrenden

Gesellschaftliche Pluralisierung und erweiterte Aufgabenzuschreibungen an die Schule haben zu einer verstärkten Aufmerksamkeit für Fragen der Werteerziehung geführt. Seit einiger Zeit gehört diese Forderung, deren Tradition bis in die Antike reicht (Zierer 2010: 1), wieder in gesteigertem Maße zum rhetorischen Repertoire der Debatten um die Reform des Bildungswesens. Allerdings ist dieser Appell nicht unproblematisch: Zum einen ist die Begriffsbildung *Werteerziehung* streng genommen in sich tautologisch: Im Erziehungsgeschehen muss immer schon mit gemeint sein,

dass es um Werte geht. Darum sollte im schulischen Kontext besser von werteorientiertem oder wertreflexivem Unterricht gesprochen werden. Zum anderen wird der *Wert*-Begriff undifferenziert gebraucht: Er erscheint als synonym mit Normen bzw. Regeln, die das Verhalten steuern sollen. Doch im Unterschied zu den Normen, die dem Einzelnen äußerlich bleiben, zielen Werte auf die innere Befindlichkeit, auf die Persönlichkeit des Einzelnen ab. Sie stehen für die subjektiven Einstellungen einzelner Personen und bilden die Ziele unseres Handelns.

Ein Weiteres kommt hinzu: Der von Lehrenden gestaltete Erziehungsprozess unterliegt einerseits ethischen bzw. moralischen Kategorien und andererseits ist der Lernprozess von ethischen Zielen und Überlegungen durchdrungen. Zu Recht soll dies darum im Zusammenhang der Professionalisierung eine Aufgabe der Lehrerbildung sein. Denn Lehrende sind Vorbilder und sollten sich dessen stets bewusst sein, da es nicht möglich ist, sich dieser Vorbildwirkung zu entziehen. Weil Werteerziehung eine persönliche Aufgabe ist, so könnte man programmatisch formulieren, werden authentische Persönlichkeiten benötigt (vgl. Anselm 2012b). Denn den Lehrenden kommt im Rahmen der Schule als Institution eine zentrale Funktion zu. Sie haben die Aufgabe, gesellschaftlich tradierte (Moral-)Vorstellungen und überliefertes Wissen an die nachfolgenden Generationen weiterzugeben. So verstanden verlangt Werteerziehung nach der Schule als Lebens- und Erfahrungsraum. Vor dem Hintergrund einer konstruktivistisch basierten Didaktik besteht darum die Rolle der Lehrenden in einem werteorientierten Unterricht insbesondere darin, Situationen bereitzustellen, in denen die Entwicklung ethischer Kompetenzen erfahrungsbasiert angebahnt wird. In Anlehnung an den diskursethischen Ansatz von Jürgen Habermas und Karl-Otto Apel existieren Werte nämlich nicht an sich, sondern werden als Resultat eines diskursiv verhandelten und argumentativ entstandenen Konsenses generiert. Werte und deren Geltungsansprüche sind also auf Intersubjektivität angewiesen, sie müssen je nach Situation neu ausgehandelt werden, wenn die Wertvorstellungen mehrerer Personen kollidieren. Werte erweisen sich als grundsätzlich gestaltbar und darin auch als ideologieanfällig.

Unter modernen Bedingungen ist eine metaphysische Begründung von Werten nicht mehr möglich. Sie verdanken sich keiner überzeitlich gültigen Vorstellungswelt, sondern stellen eine historisch kontingente Konstruktion dar. Auch wenn man um ihren konstruierten Charakter weiß, so wirken sie paradoxerweise als quasi objektive Größen orientierend. Damit haben Werte zugleich eine ideologisierende Funktion: Wer einmal

formulierte Werte verändern möchte, ist rechenschaftspflichtig. Diese Spannung zwischen orientierender und ideologisierender Funktion der Werte wird häufig übersehen, wenn von schulischer Werteerziehung die Rede ist. Dabei ist offenkundig: Die meisten Wortführer eines Programms schulischer Werteerziehung treten gar nicht für Werteerziehung überhaupt ein, sondern für eine Erziehung nach ihren eigenen Werten. Die kontroverse Diskussion beginnt, wenn Inhalte abgeleitet werden sollen. Es variieren die angebotenen Definitionen für das, was denn erstrebens- und vermittlungswürdige Werte sind. Die Bedeutung von Werten ist in den letzten Jahren breit verhandelt worden: Stärker als kognitive Akte steuern sie individuelles Verhalten, vor allem vermögen sie zu einem entsprechenden Verhalten zu motivieren. Da Werte starke Bindungskräfte entfalten können, wirken sie sich unmittelbar auf das Verfolgen eines eigenen Lebensplans und das gesellschaftliche Zusammenleben aus. Das bedeutet zugleich, dass Werten für gelingende Bildungs- und Sozialisationsprozesse eine hohe Bedeutung zukommt.

Parallel dazu sind moderne Gesellschaften durch eine beständig steigende Pluralisierung von Wertvorstellungen gekennzeichnet. Damit stellt sich zugleich die Frage, wie viel Wertepluralität eine Kultur verträgt bzw. wie groß das Minimum an geteilten Wertvorstellungen sein muss, damit ein erfolgreiches Zusammenleben innerhalb der Gesellschaft möglich ist. Mit den hier skizzierten Problemfeldern, die auch vor dem Hintergrund der Überlegungen zur Inklusion an Bedeutung gewinnen, ist der Schulunterricht in besonderem Maße befasst. In der Schule treffen nicht nur wie in keinem anderen Bereich der Gesellschaft unterschiedliche Wertvorstellungen aufeinander und müssen ausgeglichen werden. Darüber hinaus hat Schule den Auftrag, neben den kognitiven Fähigkeiten auch die affektiven Haltungen zu vermitteln, die für einen gelingenden Prozess des Heranwachsens notwendig sind. Gleichzeitig – so wird vielfach formuliert – verbieten es der Respekt vor dem Einzelnen, das Gebot der Toleranz und der Grundsatz der weltanschaulichen Neutralität in moralischer, rechtlicher und pädagogischer Hinsicht, den Unterricht unmittelbar und vor allem ungebrochen zur Vermittlungsinstanz von Werten zu instrumentalisieren. Erforderlich ist vielmehr die Fähigkeit zur *Wertreflexionskompetenz*. Angehende LehrerInnen müssen ein gesteigertes Problembewusstsein im Blick auf die Notwendigkeit und die Schwierigkeiten der Wertevermittlung haben.

Werte sind also ein elementarer Bestandteil von Bildungsprozessen und müssen von jedem Einzelnen für sich gebildet werden. Sie sind

notwendig, wenn man sich nicht in der Unübersichtlichkeit der modernen Lebenswelt verfangen will. Denn den Einzelnen stehen in nahezu allen Bereichen freie Wahlmöglichkeiten zur Verfügung. Diese Zunahme an Freiheit auf der einen Seite ist durch einen Wegfall orientierungsstiftender Autoritäten auf der anderen bedingt. Das erfordert in zunehmendem Maße die individuell begründete Entscheidung, nicht nur im Blick auf das, was das alltägliche Handeln betrifft, sondern insbesondere auch auf das, was die zukünftige Lebensgestaltung angeht (vgl. Harring 2014). Hinzu kommen die gesellschaftlichen Veränderungen im Blick auf Familienstrukturen und Globalisierung. Es existiert eine Vielfalt verschiedener Lebensformen und Wertesysteme (vgl. Gruber 2009), die auf insbesondere Jugendliche, die in der Werturteilssicherheit noch nicht gefestigt sind, einwirken (vgl. Giesecke 2005). Die Jugendphase ist vor dem Hintergrund der Persönlichkeitsentwicklung betrachtet eine Schlüsselphase: Sie ist von enormer Heterogenität gekennzeichnet, ermöglicht es aber – verstanden als Moratorium – Widersprüche auszuhandeln. Allerdings werden nicht nur Entscheidungsspielräume

angeboten, sondern gleichzeitig auch Entscheidungszwänge auferlegt. Jugendliche haben beispielsweise nicht nur die Möglichkeit, höhere Schulabschlüsse zu erreichen, sie müssen es sogar, um eine günstigere Ausgangsposition für den beruflichen Platzierungsprozess zu erhalten. Es ist also festzustellen, dass diese Individualisierungstendenzen nicht ausschließlich positiv zu sehen sind. (Harring 2014: 49-50)

Bildungschancen stellen nämlich Lebenschancen dar. Durch die Bildungsreform und die mit ihr einhergehende Entwicklung streben immer mehr SchülerInnen einen höher qualifizierenden Abschluss an. Darum sind sie insbesondere darin zu stärken, einen realistischen Blick auf ihre persönliche Zukunft zu richten.

In diesem Zusammenhang kommt insbesondere den *klassischen* Sozialisationsagenten im Bereich von Familie, Schule und Peers eine wichtige Funktion zu. Im Blick auf den Bildungserfolg erweist sich die Rolle der Lehrkräfte als am relevantesten: Die individuell erfahrene Unterstützung wird als prägend für die Bildungsbiografie angesehen (Harring 2014: 53-54). Ähnliches gilt für die Familien, wobei sich die familialen Erziehungskonzepte verändert haben. Diese stehen angesichts der neuen Freiheiten, die die Anforderung an eine selbstständige Lebensführung stellen, vor großen Herausforderungen. Und schließlich wird im Blick auf die Peers deutlich, wie prägend diese Gruppe für die Entwicklung von

Lesemotivation und Leseverstehen ist: Es zeigt sich beispielsweise eine negative Korrelation zwischen Leseverhalten und aggressiver Orientierung der jeweiligen Cliques (Philipp 2010: 103-104). Darum gilt es, insbesondere die intensiven Leseerfahrungen zu stärken. Darin ist im Kontext der Werteerziehung ein zentraler Ansatzpunkt der Primärprävention zu sehen.

Da Werte in besonderem Maße durch Vorbilder und überhaupt durch Vorleben vermittelt werden, kommt der Lehrerpersönlichkeit und den im Unterricht vermittelten Bildern individueller und gesellschaftlicher Lebensführung besondere Bedeutung zu. Ebenso wichtig ist eine wertschätzende Unterrichtskultur als performativer Ausdruck der inneren Haltung. All dies trägt zur Reflexion werteorientierter Haltungen bei, worin ein grundlegendes Ziel schulischen Unterrichts zu sehen ist. Entsprechend intendieren Bildungsziele zum einen die Stärkung von Verantwortungsbewusstsein und Selbstkonsistenz der Lernenden durch die Ausbildung reflexiver Strategien und eines Handlungsrepertoires. Zum anderen lernen die autonomen (Schüler-)Persönlichkeiten, das Verhalten entsprechend ihrer Ideale und Prinzipien auszurichten. Werteerziehung ist damit als Unterrichtsprinzip zu sehen und nicht gleichzusetzen mit dem Einsatz von Unterrichtstechniken (vgl. Standop 2010: 211).

Schulische Werteerziehung verlangt also von Lehrpersonen die Fähigkeit, eigene Werthaltungen zu explizieren und gerade auch in interkulturellen Kontexten zu reflektieren. Dabei sollen implizite Annahmen über die Werthaltungen *der Anderen* aufgedeckt und einem Diskurs zugänglich gemacht werden. Denn insbesondere die Schule ist der Ort, an dem unterschiedliche Wertewelten im Klassenzimmer aufeinandertreffen. Im Literaturunterricht fordert nicht zuletzt die migrationsbedingte Vielfalt dazu heraus, das *Normale* als durch soziale, kulturelle, religiöse Werte und Normen geprägt zu betrachten und eindeutige Lesarten durch Mehrdeutigkeiten zu ersetzen. Dadurch wird ein eigenständiges Textverständnis, das persönliche Leseerfahrungen und alternative Lesarten des Textes einbezieht, erarbeitet. Gerade das Fach Deutsch ist so – neben Pädagogik, Philosophie, Ethik und den Theologien – mit der skizzierten Problematik in besonderer Weise befasst – und zwar sowohl im Blick auf Prozesse (mutter-)sprachlicher Bildung als auch durch die Beschäftigung mit Literatur, Film und digitalen Medien. Denn hier werden in je spezifischer Weise stärker als in anderen Fächern exemplarische Biografien und affektive Haltungen thematisch. Diese müssen angemessen verbalisiert werden, um Lernprozesse nachhaltig zu befördern. Die angesprochenen

(Identitäts-)Bildungsprozesse realisieren sich also über das Medium der (Mutter-)Sprache.

3. Die Aufgaben des Deutschunterrichts im Rahmen der Werteeerziehung

Innerhalb der schulischen Fächer ist insbesondere der Deutschunterricht in einer kulturwissenschaftlich zu verstehenden Ausrichtung als zentraler Ort für Werteeerziehung anzusehen. Denn Sprache ist das wichtigste Werkzeug des Menschen, um Kultur zu schaffen, Literatur ermöglicht Teilhabe. Sprache und Literatur konstituieren das kulturelle Gedächtnis und die kulturelle Identität. Darum ist einerseits die Förderung literarischer Fähigkeiten von grundlegender Bedeutung für die Bildung der Persönlichkeit, andererseits ist differenzierte Sprachbeherrschung von immenser Wichtigkeit für die Möglichkeiten zur Anteilnahme an der Welt. Sie konstituiert kulturelle Grundbildung, Kommunikationsfähigkeit und damit gesellschaftliche Integration. Zudem gilt: Wer die Sprache beherrscht, durchschaut leichter den Missbrauch von Sprache – sei es in der Reklame oder in der politischen Propaganda. Sprachliches Unvermögen dagegen hemmt das Selbstvertrauen, die Welterschließung, das Verstehen des anderen und erschwert es, sich selbst verständlich zu machen.

Aus diesen Überlegungen abgeleitet entsteht gerade für den Deutschunterricht eine weitere Verpflichtung: Es wird mit der Reflexion von Sprache als eine der Hauptaufgaben ein besonderer Schwerpunkt auf ethische Sprache und die Form der Auseinandersetzung mit moralischen Argumentationsstrategien gelegt, damit werteeerzieherisches Handeln im Sinne eines diskursethischen Ansatzes gelingen kann. SchülerInnen soll darum ausreichend Gelegenheit gegeben werden, eigene Werthaltungen aufzubauen und diese durch den Austausch mit anderen zu reflektieren. Hierbei dienen die gesellschaftlichen Moralvorstellungen als Basis, um die persönliche Haltung zu finden. Literatur als „Medium der Selbsterkundung“ (vgl. Anselm 2012a) trägt zum Aufbau von Werthaltungen durch Transzendenz Erfahrungen bei: Durch Lesen überschreitet man den eigenen Erfahrungshorizont und Literatur dient so verstanden als Anlass, sich durch Artikulation von Gedanken und Gefühlen seiner eigenen Werthaltungen bewusst zu werden. So kann mittels der Beschäftigung mit Literatur ein Beitrag zur Selbstbildung der SchülerInnen im Sinne der Persönlichkeitsbildung geleistet werden. Denn Menschen reifen durch Lektüre, nicht nur weil sie damit Anteil nehmen am kulturellen

Reichtum in Vergangenheit und Gegenwart, sondern weil das Lesen dabei hilft, über sich selbst nachzudenken und das eigene Sprechen bzw. Schreiben vielfältiger zu gestalten. Darum gehört es zu den Aufgaben des Deutschunterrichts, neben der sprachlich-formalen Genauigkeit auch die kreativen Fähigkeiten zu fördern, wobei gerade durch produktive Formen die Dispositionen zu moralischem Denken gestärkt werden sollen, im Sinne einer Tugenderziehung eigenes Verhalten zu ändern. Der Einsatz der Texte erhält jedenfalls ethische Implikationen im Blick auf Wertebildungsprozesse.

4. Texte als narrative Inszenierung von Werten? Überlegungen zum *Frühling der Barbaren* von Jonas Lüscher

Im Folgenden soll ausgehend von einem exemplarisch ausgewählten Text die Relevanz literarischer Texte im Kontext schulischer Werteerziehung vor dem Hintergrund der Überlegungen zur narrativen Ethik aufgezeigt werden.¹ Damit werden die theoretischen Überlegungen anhand eines Beispiels konkretisiert: **Frühling der Barbaren (FB)** von Jonas Lüscher ist ein Text, der sich für die Lektüre ab der 10. Jahrgangsstufe eignet. Er handelt von den Erlebnissen eines Schweizer Unternehmers in Tunesien, der als Hotelgast Teil einer eindrucksvoll gezeichneten englischen Hochzeitsgesellschaft wird, die durch einen Staatsbankrott des britischen Königreiches über Nacht zahlungsunfähig ist. Daraufhin mutiert das Verhalten eines Großteils der Anwesenden in Gewalttätigkeit und Verrohung und endet mit der Inbrandsetzung der Hotelanlage sowie der Flucht aus der Oase.

Die Novelle stellt Preising in den Mittelpunkt, einen genügsamen, allein lebenden Schweizer, der als Fabrikerbe nur noch repräsentative Zwecke erfüllt. Er interessiert sich wenig bis gar nicht für seine Firma. Vielmehr interessiert er sich für Kunst und Literatur und verfügt über ein sehr eloquentes und zugleich veraltetes Vokabular:

Das war auch so eine von seinen Angewohnheiten, Worte zu verwenden, von denen er sicher sein konnte, dass er der Einzige war, der sie noch im Repertoire hatte. (**FB** 2013: 7)

¹ Wichtige Impulse für den vorliegenden Beitrag sind im Rahmen eines interdisziplinär zwischen Literaturwissenschaft und Deutschdidaktik angelegten Seminars aus Diskussionen mit meinem Kollegen Professor Dr. Sven Hanuschek und engagierten Studierenden entstanden, denen hier ausdrücklich gedankt werden soll.

Nicht passender hätte der Autor so auch das Wesen seines Protagonisten durch den namenlos bleibenden Ich-Erzähler darstellen können, als es bereits zu Beginn geschieht:

[...] aber er war auch erklärter Kulturrelativist, und zwar von einer gänzlich unchauvinistischen Sorte. Sein Liberalismus war ein Relativismus [...] der große Anhänger der aristotelischen Mesoteslehre, der froh war, dass die Mitte keine arithmetische ist, sondern von Fall zu Fall entschieden werden musste. (FB 2013: 13)

Auf dem täglichen Spaziergang im Garten einer psychiatrischen Anstalt berichtet Preising dem Mitpatienten von seiner Geschäftsreise. Der Grund seiner Erzählung sind die angeblich falschen Fragen, die ihm sein Partner stellt, und, um ihm dies zu beweisen, erzählt er ihm von seinen Erlebnissen auf der Geschäftsreise nach Nordafrika. Die Novelle besteht also – wie es der Gattung entspricht – aus einer Binnenhandlung, die in eine Rahmenhandlung eingebettet ist. Auffällig ist jedoch, dass durch die Erzählperspektive, die zwischen dem Bericht des Protagonisten Preising, der Reflexion seines Zuhörers und einer auktorialen Ebene laviert, von Jonas Lüscher eine ausgesprochen große ironische Distanz zu den Figuren geschaffen wird. Dadurch können die beschriebenen sozialen Umstände interpretiert und gedeutet werden. Es scheint, als sei die Erzählstruktur eine konsequente Art, die Wirtschaftskrise gleichsam in Literatur zu übersetzen.

Dies wird auch durch die ironische Schilderung der Örtlichkeiten deutlich: Der Kontrast zwischen dem Ort der Rahmenhandlung, dem Garten einer psychiatrischen Klinik, und dem Binnenort, einem Hotelresort in der Wüste, wird geschickt beiläufig inszeniert und lakonisch kommentiert. Das Hotelresort sei einer Berbersiedlung nachempfunden oder „dem, was sich der von der Marktforschung errechnete typische Tunesientourist der Premiumklasse unter einer typischen Berbersiedlung vorstellt.“ (FB 2013: 29) „Das Pièce de Résistance aber war zweifellos die Spa-Anlage“ (FB 2013: 29) und insbesondere der Pool, an dem alle vom Autor beschriebenen gesellschaftlichen Phänomene, die „Feinheiten der Sozialstruktur“ (FB 2013: 31) besonders kontrastiert zum Vorschein treten. Eine weitere Besonderheit kommt hinzu: Lüscher führt seine Erzählerfiguren programmatisch in der Beobachterrolle vor, in der sie pathologisch gezwungenermaßen zum Nichthandeln verurteilt sind:

Doch in unserer Unfähigkeit, uns als Handelnde zu verstehen, waren wir uns gleich, Preising und ich. Ihm gelang es, diesen offensichtlichen Mangel als Tugend zu verstehen. Ich dagegen leide sehr darunter. Aber etwas daran zu ändern, hieße zu handeln. (FB 2013: 16)

Die Rolle des Beobachters wird zudem gekonnt pointiert durch die Tatsache, dass Preising in vielerlei Hinsicht „blind“ ist oder sein will, wie zum Beispiel in Hinblick auf die tunesischen Arbeitsbedingungen: Von Kinderarbeit hat er zwar schon gehört, aber es wird ihm als „das kleinere Übel“ nahegebracht, weshalb er nicht weiter darüber nachdenkt bzw. nachdenken will. (vgl. **FB** 2013: 12) Dazu kommt noch erschwerend, dass er seine Rolle als Beobachter der Ereignisse nicht aus eigenen Stücken wählt, sondern mehrmals durch äußere Einflüsse in diese Rolle gedrängt wird: „Jäh rissen mich die toten Kamele aus meiner kontemplativen Betrachtung der vorbeiziehenden Dünen.“ (**FB** 2013: 21) Die Szene, die durch diesen Satz eingeleitet wird, ist bezeichnend für Preising und umfasst alle Facetten dieses pathologischen Nichthandlers: So wird ihm die Entscheidung zur Verweigerung einer Handlung abgenommen, denn auch das wäre eine Entscheidung, die er womöglich nicht in der Lage wäre zu treffen, indem seine Begleitung ihn anweist, im Auto zu bleiben: „Preising blieb im Wagen sitzen und verfolgte den Gang der Dinge aus sicherer Entfernung“ (**FB** 2013: 23). Er ist aber mehr als ein reiner Beobachter, der von anderen in diese Rolle gedrängt wird. Vielmehr begründet, rechtfertigt und in gewisser Weise kultiviert er sein Dasein als unbeteiligter Zaungast. Er „fand immer Gründe, nicht zu handeln“ (**FB** 2013: 27), diagnostiziert deshalb auch der auktoriale Erzähler an späterer Stelle. In dieser Szene rechtfertigt er bezeichnenderweise sein Nichteingreifen mit den intrakulturellen Verhaltensformen, die er als Kulturrelativist immer im Licht des dazugehörigen Sozial-, Wertesystems und Kulturverständnisses zu sehen versucht:

Jedenfalls wird mir persönlich bei dieser Art aufgeregtem Disput schnell fad. Das führt ja meistens zu nichts. Also ließ ich mir von unserem Fahrer die Financial Times, die auf dem Armaturenbrett lag, nach hinten reichen. (**FB** 2013: 23)

Werte werden somit auf gekonnt pointierte, da unmerkliche Weise in der materiellen Wortbedeutung eingespielt. Sinnfällig entfaltet sich die folgende Szenerie und steigert die Eindrücke. Denn noch viel weitgreifender spiegelt sich Preisings Persönlichkeit in seinen Überlegungen zu einem Kameltreiber, dessen Schicksal ihn doch nicht völlig unberührt lässt:

Da saß nun dieser Mann vor mir im Staub und weinte um seine Kamele, um sein Leben, um fünfzehntausend Franken. [...] so viel verdiene ich an meiner Firma. Täglich. Was hielt mich davon ab auszusteigen, zu ihm hinzugehen und ihm dieses

Geld zu geben, damit er sich neue Kamele kaufte? Was hielt mich davon ab? (FB 2013: 26)

Preising selbst gibt zwei Antworten auf die Frage, die offensichtlich zeigen, dass der Erzähler mit seinem Befund, Preising finde immer Gründe nicht zu handeln, durchaus Recht hat: Als Preising doch den für die LeserInnen erlösenden Entschluss fasst, dem Kameltreiber zu helfen, also das *Ob er handelt* gerade beantwortet hat und er nun in seinen Gedanken zu der für ihn seltenen Frage des *Wie er handeln soll* kommt, die sich aber leider doch für ihn wieder so komplex herausstellt, dass er seinen vorigen Schluss wieder in Frage stellt, unterbricht seine Begleitung ihn in seinen Gedanken und gibt dem Fahrer Anweisung zur Weiterfahrt, sodass Preising abermals eine Entscheidung abgenommen wird (vgl. FB 2013: 28).

Immer wieder vor die Wahl zwischen Aktion und Untätigkeit gestellt, verharrt Preising im Zustand der Passivität. Die Handlungsunfähigkeit des Protagonisten zeigt sich in jeder Spielform und Lebenslage. So wird selbst die unbedeutendste Entscheidung zu einem fast unlösbaren Problem:

Dann stellte er sich vor den Spiegel mit dem orientalischen Rahmen, öffnete und schloss fünf Mal den zweitobersten Hemdknopf, wobei er sich immer wieder prüfend betrachtete, bis er sich mit geschlossenen Augen zu einer komplizierten Bewegung der linken Hand durchrang, bei der es gänzlich dem Zufall überlassen war, ob der Knopf am Ende offen oder geschlossen blieb. (FB 2013: 76)

Sein Schicksal liegt somit gänzlich in der Hand des Zufalls, der nicht nur dafür verantwortlich ist, welches Buch er liest und bis zu welchem Knopf sein Hemd zugeknöpft ist, sondern auch, ob seine Firma vor der Insolvenz gerettet wird und wie hoch sein Wohlstandslevel ist. Sollte er also eine Entscheidung nicht abgenommen bekommen, sei es nun vom Zufall oder einer anderen Person, wird sie vertagt bzw. umgangen. Hierfür steht beispielhaft eine weitere Szene des Textes, in der er von einem Geschäftspartner dessen Töchter angeboten bekommt, um sich eine von ihnen auszuwählen, und er solange eine Entscheidung hinausschiebt, bis der Zufall „eingreift“ und eine Fabrikhalle des Geschäftspartners in Brand steckt und diesen beim Versuch den Brand zu löschen, mit seiner Fabrik in Flammen aufgehen lässt. Eben dieser Geschäftspartner steht beispielhaft für eine andere Lesart der Figur Preisings und ihres Verhaltens: „Dieser schätzte Preising ganz falsch ein. Er hielt ihn für einen großen Zocker“ (FB 2013: 13).

Der Zufall hat, wie in Novellen üblich, somit eine zentrale Bedeutung

und ist das konstituierende Element der Erzählung. Dass der Zufall und die Untätigkeit des Protagonisten sowie dessen Rolle als Beobachter prägend für den Verlauf der Geschichte sind, ist eine konsequente Übersetzung von Krisen in Literatur. So ist der, ebenfalls für eine Novelle notwendige, Wendepunkt ein weiteres Indiz für die Situation, in der sich der Protagonist und in diesem Falle alle befinden: „Während Preisung schlief, ging England unter“ (FB 2013: 89). Dass Preisung (als Schweizer) allerdings die (finanziellen) Möglichkeiten hätte, viele der von ihm beschriebenen Szenen und Situationen zu lösen, macht seine Untätigkeit erst interessant und seine gesamte Person zu einem (diskutablen) Protagonisten der Handlung:

Ganz einfach, dachte ich und hob eine Handvoll Kieselsteine auf, weil Preisung nicht mit Geld umgehen konnte. [...] er gab kaum etwas davon aus, und gerade deshalb war sein Umgang mit Geld verantwortungslos. [...] Preisung fürchtete die Wirkkraft der Werkzeuge [...] er war nicht bereit, die damit verbundene Verantwortung auf sich zu nehmen, und unterlief die an ihn gestellten Erwartungen damit, dass er sich einfach damit begnügte, reich zu sein. (FB 2013: 66)

Mit dem Kommentar des Ich-Erzählers der Rahmenhandlung wird eine mögliche Interpretation der Binnenhandlung erkennbar und im Rezeptionsprozess zur Diskussion gestellt. Als LeserIn ist es durch diese Form der Distanzierung innerhalb der Novelle unumgänglich, immer wieder eine Art von Beobachterrolle einzunehmen. Dies fungiert als Hinweis, das Gesehene Verhalten zu bewerten. Denn **Frühling der Barbaren** ist als ein Gesellschaftspanoptikum zu sehen, in dem menschliches Handeln in einer „Geschichte voller unglaublicher Wendungen, abenteuerlicher Gefahren und exotischer Versuchungen“ (FB 2013: 7) aufgezeigt wird. Die für Novellen charakteristische unerhörte Begebenheit ist der Auslöser des Frühlings der Barbaren, der ein neues Licht auf alte und neue Gesellschaftsstrukturen wirft. Die Aussagen, die in der Erzählung erkennbar werden, sind allerdings gerade deswegen besonders spannend, weil Lüscher durch den Umstand, dass die Erzählung von einem psychisch Kranken erzählt wird, den Wahrheitsanspruch in Frage stellt und betont, dass die Frage nach der Wahrheit nur eine untergeordnete Bedeutung hat. Es bleibt also unklar, was Realität und was Fiktion ist. Um sicher zu gehen, dass der Leser dies erkennt, lässt Lüscher darum den zweiten Ich-Erzähler klarstellen, was Preisung (und vor allem Lüscher) antreibt, diese Geschichte zu erzählen:

Ob Preisungs Geschichten wahr waren oder nicht, wusste man nie so genau, aber darum ging es nicht. Preisung ging es um die Moral. Er glaubte, dass in jeder Geschichte, die es sich zu erzählen lohne, eine solche stecke. (FB 2013: 15)

Hinzu kommt noch eine weitere Stimme. Sie verfügt über fast unbegrenzte Ein- und Überblicke und ist an keine Figur gebunden. Dieser auktoriale Erzähler gibt Ausblicke in die Zukunft und Auskünfte über Gedanken anderer, die weder Preising oder der Ich-Erzähler wissen können. Stellenweise ist es nicht eindeutig, ob gerade der auktoriale oder der Ich-Erzähler die Geschehnisse kommentieren. Auf diese Weise ergibt sich ein mehrstimmiges Ensemble, das die von Preising beschriebenen Vorgänge immer wieder geraderückt und sich über seine Ausführungen lustig macht. Diese narratologische Vielschichtigkeit bietet viel Raum für Interpretationen und das ist durchaus intendiert. Denn Jonas Lüscher veröffentlichte im Jahr 2013 die Novelle **Frühling der Barbaren** mit dem Ziel, eine Gesellschaftsanalyse zu beschreiben, ohne sie erklären zu wollen. Er unternimmt den Versuch, mit einem erzählenden Text, der Teil seiner wissenschaftlichen Dissertation im Anschluss an die eingangs dargestellten Positionen Richard Rortys werden soll, zu zeigen, inwieweit Literatur ein geeignetes Medium für die Beschreibung sozialer Probleme ist. Damit wählt er als einen von zwei grundsätzlich möglichen Zugängen die Form der Narration neben der Möglichkeit, Probleme empirisch oder theoretisch durch Modellbildungen und Simulationen zu beschreiben.

Der Erfolg spricht für sich: Bereits ein Jahr nach Erscheinen liegt die 7. Auflage vor. Davon ist der Autor Jonas Lüscher selbst überrascht, auch wenn er es positiv empfindet, dass seine Ansicht, „dass wir uns beim Versuch, komplexe soziale Probleme zu begreifen, weniger auf Computermodelle verlassen sollten als auf Beschreibungsformen wie Literatur“, geteilt wird. „Unsere Gesellschaft“, meint Lüscher in einem Interview, „sei einer quantitativen Blendung erlegen“ (Lüscher 2013: 1). Statt dessen schlägt er vor, narrative Beschreibung als autoritatives Wissen zu akzeptieren.

5. Der Wert des (schulischen) Lesens

Die erzählende Erschließung ethischer Fragestellungen vollzieht sich auf ästhetische Weise. Das konnte durch den skizzenhaften Einblick in die Analyse der Erzählstruktur und Erzählerfiguren gezeigt werden. Damit lässt sich erkennen, wie Lüscher den narrativen Beitrag von Literatur für die Diskussion ethischer Themen verstanden wissen will: Der Autor präsentiert keine allgemeinen Erklärungen oder Wahrheiten, sondern zeichnet Einzelfälle, deren Verknüpfungen von den LeserInnen selbst herzustellen sind. Dabei wird den Interpretationsmöglichkeiten großer Raum gegeben.

Dies lässt den Text für die schulische Lektüre besonders reizvoll erscheinen: Während des Lesens ist beispielsweise zu erkennen, dass durch das Verhalten der Erzählerfiguren etliche ethische Fragen entstehen, deren Behandlung und Diskussion im Unterricht zur Identitätsbildung der SchülerInnen beitragen kann. Eine der Figuren, die besonders zur Diskussion stehen, dürfte der Protagonist Preising sein. An ihm werden zentrale Leitthemen der Novelle sichtbar, etwa dass das pathologische Nichthandeln aktuelle Fragen aufwirft. Preising erscheint zunächst als stiller Beobachter und unbeteiligter Zaungast, als ein Chronist der Ereignisse, der allerdings durch sein dauerhaftes Zaudern und Nichthandeln der *verhinderte Held* der Geschichte ist, „aus der sich“, wie er selbst zu Beginn voraussagt, „etwas lernen lässt.“ (FB 2013: 7) Dieses Lernen aus der Geschichte bzw. die Bewertung dieses Verhaltens liegt – so lässt sich folgern – in den Augen der Leser als Betrachter, die damit im Spiegel der Novelle auch einen Blick auf die eigene Gegenwart richten können.

In literarischen Texten werden also durch Erzählungen Vorbilder und Modelle präsentiert, werden Konflikte ver- und ausgehandelt, wird *Probekhandeln* in der Imagination ermöglicht. Von jugendlichen LeserInnen werden momentan phantastische, dystopische Texte bevorzugt, die alternative – anders als bei Fantasy-Literatur – zukünftige Zeit-Räume, in denen die Handlung angesiedelt ist, anbieten. Literatur übernimmt dabei die Funktion eines „Laboratoriums“ (Rank 2014: 23), in dem experimentiert wird. Darum ist zu überlegen, inwiefern im Zusammenhang von Werteerziehung und Persönlichkeitsbildung insbesondere narratologische Zugänge hilfreich sind. Durch sie lässt sich die Orientierung an Vorbildern diskutieren, kann das Lernen am Modell reflektiert werden. Die Erzählung ermöglicht somit einen ganzheitlichen Zugang, da ästhetische und ethische Bildungsprozesse synergetisch wirken. Dies gelingt in Texten wie **Frühling der Barbaren**, die den Leser kognitiv und emotiv einführen in eine spezifische Sicht auf die weltweiten Auswirkungen der Wirtschaftskrise sowie in aktuelle Fragen zur globalen Problematik der Kinderarbeit. Die stringent gebaute Novelle über eine Generation, die durch die Anziehung des Geldes alles riskiert, verrät viel über die Wirkmacht des Geldes und die vorherrschenden „Werte“ in einem doppelten, materialen Verständnis des Wortes. „Der Mensch wird“, wie Preising schon zu Beginn prophezeit, „zum Tier, wenn es an sein Erspartes geht“ (FB 2013: 24). Lüscher macht damit klar, in welche Richtung seine Geschichte steuern wird.

Wenn Literatur und Sprache als Medien der Selbsterkundung Relevanz im Rahmen der Werteerziehung zuerkannt werden, ist zu

überlegen, welche Texte im Deutschunterricht gelesen und diskutiert werden sollen. Die Beantwortung dieser Frage ist allerdings nicht ganz einfach, berührt sie doch die Frage nach den in einer Gesellschaft vorherrschenden Werten. Damit erlebt die so genannte *ethische Wende*, d. h. die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Moral, seit dem Ende der 1980er Jahre eine Renaissance. Denn die Interpretation eines Textes ist immer auch als Prozess der Selbstkonstitution bzw. Selbstdeutung zu verstehen „und bekommt damit eine moralisch-ethische Dimension, die eine narrative Inszenierung dessen ist, worum es Personen in ihrem Leben geht“ (Knödler-Pasch 2008: 161).

Literatur

- Abraham, Ulf (2000): „Übergänge. Wie Heranwachsende zu kompetenten LeserInnen werden“. In: *Ide* 2/2000, 20-34.
- Anselm, Sabine (2011): **Kompetenzentwicklung in der Deutschlehrerbildung. Modellierung und Diskussion eines fachdidaktischen Analyseverfahrens zur empiriegestützten Wirkungsforschung**, Frankfurt/Main: Lang.
- Anselm, Sabine (2012a): *Vom Wert des Lesens. Variationen zu einem aktuellen Thema*. In: Sabine Anselm/Miriam Geldmacher/Nazli Hodaie/Margit Riedel (Hrsg.): **Werte – Worte – Welten. Werteerziehung im Deutschunterricht**, Baltmannsweiler: Schneider, 15-32.
- Anselm, Sabine (2012b): „Ethische Bildung durch Wertreflexionskompetenz. Überlegungen zur Werteerziehung (nicht nur im Deutschunterricht)“. In: **Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes** 4/2012, 401-415.
- Brendel-Perpina, Ina/Felix Stumpf (2013): **Leseförderung durch Teilhabe. Die Jugendjury zum Deutschen Jugendliteraturpreis**, München: kopaed.
- Christmann, Ursula/Margit Schreier (2003): *Kognitionspsychologie der Textverarbeitung und Konsequenzen für die Bedeutungskonstitution literarischer Texte*. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martínez/ Simone Winko (Hrsg.): **Revisionen 1. Grundbegriffe der Literaturtheorie – Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte**, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 246-285.

- Edelmann, Thomas (2010): **Gefährdungen: Streitbare literaturdidaktische Entwürfe für die Oberstufe**, Baltmannsweiler: Schneider.
- Frederking, Volker (2010): *Identitätsorientierter Literaturunterricht*. In: Ders. [u.a.] (Hrsg.): **Taschenbuch des Deutschunterrichts Bd. 2: Literatur und Mediendidaktik**, Baltmannsweiler: Hohengehren, 414-451.
- Giesecke, Hermann (2005): **Wie lernt man Werte? Grundlagen der Sozialerziehung**, Weinheim/Basel: Juventa.
- Gruber, Michael (2009): **Schulische Werteerziehung unter Pluralitätsbedingungen. Bestandaufnahme und Empfehlungen auf der Basis einer Lehrerbefragung**, Würzburg: Ergon.
- Haas, Gerhard (2006): *Funktionen von Fantastik*. In: Jörg Knobloch/Gudrun Stenzel (Hrsg.): **Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur**, Weinheim/Basel: Juventa, 26-38.
- Harring, Marius (2014): „Fit für die Zukunft“. In: **JuLit** 1/2014, 47-55.
- Halbfas, Hubertus (1975): *Erfahrung und Sprache. Plädoyer für eine narrative Unterrichtskultur*. In: Ders./Friedemann Maurer (Hrsg.): **Sprache, Umgang und Erziehung. Neuorientierung des Primarbereichs III**, Stuttgart: Klett, 170-187.
- Joas, Hans (⁶1999): **Die Entstehung der Werte**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Joas, Hans (2012): *Wertbindung ohne Relativismusfalle. Antwort auf Lutz Wingert*. In: Heiner Wilhelm Schäfer (Hrsg.): **Hans Joas in der Diskussion: Kreativität – Selbsttransparenz – Gewalt**, Frankfurt/Main: Campus, 89-117.
- Knödler-Pasch, Margarete (2008): *Ethisch-moralische Fragen im Literaturunterricht*. In: Regina Ammicht Quinn/Gisela Badura-Lotter/Margarete Knödler-Pasch/Georg Mildenerberger (Hrsg.): **Wertloses Wissen? Fachunterricht als Ort ethischer Reflexion**, Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 156-170.
- Lüscher, Jonas (2013): *Erzählen, nicht nur zählen*. Internet-Plattform **ETH Life**.
http://www.ethlife.ethz.ch/archive_articles/131028_Schweizer_Buchpreis_nst [20.08.2014].
- Lüscher, Jonas (⁷2014): **Frühling der Barbaren (FB)** (2013), München: C. H. Beck.
- Matthes, Eva (Hrsg.) (2004): **Werteorientierter Unterricht – eine Herausforderung für die Schulfächer**, Donauwörth: Auer.
- Philipp, Maik (2010): **Lesen empeerisch. Eine Längsschnittstudie zur**

- Bedeutung von peer groups für Lesemotivation und -verhalten,**
Wiesbaden: VS.
- Müller-Michaels, Harro (1996): *Literatur zum Zwecke der Bildung. Aspekte einer Literaturdidaktik als angewandter Germanistik.* In: Bodo, Lecke (Hrsg.): **Literaturstudium und Unterricht auf neuen Wegen,** Frankfurt/Main: Lang, 35–49.
- Rank, Bernhard (2014): „Literatur als Laboratorium. Aktuelle dystopische Jugendromane experimentieren mit der Konstruktion von andersartigen Räumen und Zeiten. Die Lesedidaktik sollte ihren kritischen Blick auf sie zugunsten der Leseinteressen heutiger Jugendlicher relativieren“. In: **JuLit**, 1/2014, 22-29.
- Rorty, Richard (1989): **Kontingenz, Ironie und Solidarität,** Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Schwarz-Friesel, Monika (2007): *Sprache, Kognition und Emotion: Neue Wege in der Kognitionswissenschaft.* In: Heidrun Kämper/Ludwig M. Eichinger (Hrsg.): **Sprache – Kognition – Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung,** Berlin: Walter de Gruyter, 277-301.
- Schweikart, Ralf (2014): „Wenn die Welt in Schutt und Asche fällt. Dystopien als erfolgreiches jugendliterarisches Phänomen im Trend“. In: **JuLit**, 1/2014, 14-21.
- Standop, Jutta (2010): *Guter Unterricht aus der Perspektive schulischer Werteerziehung.* In: Dies./Eiko Jürgens (Hrsg.): **Was ist guter Unterricht?**, Würzburg: Klinkhardt, 199-222.
- Wulff, Hans J. (2012). „Das Leben besteht aus Geschichten: Von den Sinnhorizonten des Erzählens“. In: **Televizion**, 2/2012, 4-7.
- Zabka, Thomas (2010): *Ästhetische Bildung.* In: Volker Frederking [u. a.] (Hrsg.): **Taschenbuch des Deutschunterrichts Bd. 2. Literatur und Mediendidaktik.** Baltmannsweiler: Hohengehren, 452-468.
- Zierer, Klaus (Hrsg.) (2010): **Schulische Werteerziehung: Kompendium,** Baltmannsweiler: Schneider.

Detelina Metz/Georg Schuppener
(Sofia/Trnava)

Einfach besser – Aktuelle Trends bei Werbeslogans

Abstract: The article gives an overview of the most important actual trends in advertising, especially regarding slogans. First, the authors focus on the role of communication in recent advertising and the changes due to globalization. Based on the analysis of empirical material from Germany and Bulgaria they can show that the aspects of emotion and responsibility gain more and more importance for the success of advertising. Secondly, it was found that slogans are becoming shorter. Further, the advertisers try obviously to attract attention of the consumers by the intensive use of rhetorical figures. In general it can be shown that the advertising trends respond to social developments.

Keywords: advertising, communication, slogan, language, emotion.

1. Hintergrund

Unsere Alltagswelt befindet sich im ständigen Wandel. Durch die Globalisierung wirken noch viel mehr Einflüsse auf unser Lebensumfeld ein, als dies früher der Fall war. Dadurch beschleunigt sich auch die Veränderung. Hierauf muss Werbung reagieren, sie muss schnell, kreativ und möglichst ästhetisch sein, sie muss ständig Neues präsentieren und darf dabei das große Ziel nicht aus den Augen verlieren: Verkauf! Werbung muss mit dem Zeitgeist Schritt halten und zugleich die immer weiter verschobene Grenzschwelle überschreiten, um aus dem globalen „Einheitsbrei“ hervorstechen und die Aufmerksamkeit der Verbraucher zu erregen. Im folgenden Beitrag steht vor allem der Slogan im Fokus, ist doch gerade er es, womit Werbung auf den Konsumenten nachhaltig wirken will. Deshalb sollen sich die folgenden Ausführungen auch auf aktuelle Entwicklungen bei Slogans konzentrieren.

2. Kommunikation ist alles (debitel)

Wenn das 20. Jahrhundert mit einem Wort beschrieben werden könnte, so ist dieses Wort *Kommunikation* (vgl. Metz 2013). Noch mehr gilt dies für das noch junge 21. Jahrhundert. Es gibt kaum ein Gebiet, wo die

Entwicklung so stürmisch ist und die Veränderungen so radikal sind. Kommunikation ist kein zielloser Akt, sie ist eine geplante Tätigkeit, die zu einem gewünschten Zustand oder einer beabsichtigten Reaktion führt. Die käufliche, professionelle, zweckorientierte Kommunikation heißt Werbung (Metz 2011: 57; Metz 2013).

Ob wir spazieren gehen, einkaufen, in der Gaststätte sitzen, Radio hören oder fernsehen, wir sind der Präsenz werblicher Kommunikation unausweichlich ausgesetzt. Werbung ist omnipräsent; es gibt kaum noch Orte und Situationen, die nicht mit Werbung konfrontieren. Werbung ist Bestandteil unserer Kultur und hat die Aufgabe, die Kommunikation eines Unternehmens (oder allgemeiner: Werbers) möglichst effizient, medienübergreifend, zielgruppengerecht und nicht zuletzt profitabel zu gestalten. Entsprechend können die Werbeslogans als kommunikative Produkte betrachtet und analysiert werden. Wer Kommunikation sagt, meint damit in der Regel sprachliche Kommunikation. Sprache ist aber (fast) immer auch Bildsprache. Werbe-Ideen können nicht nur verbal, sondern auch visuell, also bildsprachlich zum Ausdruck gebracht werden. Um Werbung zum Erfolg zu verhelfen, müssen beide Ebenen leicht zu entschlüsseln sein. Häufig sind sie kombiniert und ergeben ihre kommunikative Botschaft erst im Zusammenspiel. Man spricht dann von reziprok monosemierender Werbung.

Werbe-Texte¹ haben einen besonderen Status, nicht zuletzt durch die mit ihnen verbundene finanzielle Dimension. Sie informieren und unterhalten, aber sie spiegeln nicht die Realität wider, sie schaffen eine eigene Wirklichkeit. Sie produzieren Illusionen, wecken Sehnsüchte und lassen Träume scheinbar wahr werden.

Der Slogan² hat eine spezifische Position unter den anderen Werbe-Textsorten. „Formal ist der Slogan durch eine knappe, prägnante Form gekennzeichnet, die zusammen mit der Wiederholung in verschiedenen Anzeigen die Einprägsamkeit beim Konsumenten und die Wiedererkennung ermöglichen soll.“ (Hoffmann 2010: 28) Er ist damit der wahre Träger³ der

¹ Ausführlicher haben sich die Verfasser hiermit bereits andernorts befasst: Georgieva (2006: 136); Schuppener/Metz (2011: 164); Metz (2013).

² Mehr über Slogans in Georgieva (2006), Metz (2011, 2013).

³ Ein Text ist ein Ausschnitt aus einem Diskurs, den jemand in einer bestimmten Situation oder zu einem bestimmten Zweck als zusammenhängend und in sich abgeschlossen deklariert (vgl. Adamzik 2010: 267).

kreativen Idee der ganzen Kombination aus Sprache-Bild+Ton⁴ (Hörfunk, Fernsehen, Internet). Deshalb kann er auch nicht isoliert als sprachliche Handlung gesehen werden, sondern bedarf der Einbindung in den Kerntext (Schupener/ Metz 2011: 170) und die anderen Elemente – Bild und Ton. Dennoch ist die Bedeutung des Slogans zentral für die Wiedererkennbarkeit der Werbung und des beworbenen Produktes. (Janich 2005: 48) In ihm werden in nuce Produkteigenschaften und Image der Marke transportiert.

Das werbliche Kommunikationsmodell ist eine „kommunikative Einbahnstraße“ (Pietzcker 2010: 16). Das gilt selbst dann noch, wenn Konsumenten aufgefordert werden, bei der Entwicklung von Ideen und Slogans für Werbung aktiv mitzuwirken. Die Auswahl und die Entscheidung, was von den Vorschlägen letztlich realisiert wird, liegen auch hier beim Werber. Ein echter Dialog findet also nicht statt. Zwischen „Botschaft“ und „Zielgruppe“ besteht damit eine einseitige mediale Verbindung. In der von Informationen überfluteten Welt kämpft die Werbung täglich um die Aufmerksamkeit der Verbraucher. Um hierbei erfolgreich zu sein, müssen nach Pietzcker (2010: 20) die Werbebotschaften folgenden Kriterien entsprechen:

- Einfachheit: Das bedeutet, kurze Sätze zu formulieren, einfache grammatische Strukturen zu benutzen, anschaulich zu schreiben.
- Klarheit: Sie schafft Vertrauen durch die Transparenz der Informationsvermittlung.
- Einfallsreichtum: Das Überraschungsmoment liegt in der Kombination des scheinbar Unkombinierbaren. Gerade dies verschafft die notwendige Aufmerksamkeit.
- Authentizität: Die Werbung gilt als verdächtige Kommunikationsquelle – immerhin ist sie performativ-persuasiv angelegt und zudem bezahlt –, und daher ist es sehr wichtig, das Vertrauen der Zielgruppe zu gewinnen.

Wer Werbung macht, muss die Regeln der Kommunikation kennen. Das Dilemma der Werbung ist das Dilemma der Kommunikation: Es genügt nicht, etwas zu sagen, zu schreiben oder zu zeigen – es muss den anderen auch erreichen, ihn treffen, von ihm verstanden werden und Eindruck hinterlassen.

⁴ Andernorts (Schupener/Metz 2011) haben wir von Text-Bild+Ton gesprochen. Versteht man den Text multimodal, so müssen wir hier von Sprache-Bild+Ton sprechen.

Was wir über ein Unternehmen, eine Marke oder ein Produkt denken, welche Werte wir damit assoziieren, ist – a priori, d.h. vor aller Erfahrung mit Unternehmen, Marke oder Produkt – rein kommunikativ errungener Inhalt. Das Bild der Werbung in unseren Köpfen ist ein Teil unserer Welterfahrung, untrennbar von ihr. Werbung ist nichts anderes als ein Sonderfall der Kommunikation (Pietzcker 2010: 12).

Die Bedingungen für die Kommunikation haben sich in den letzten Jahrzehnten in dramatischer Weise verändert. Die Beschleunigung der Kommunikation geht mit der Verdichtung von Information und dem Einsatz von mehr Bildern einher. Zugleich nehmen die auf den Verbraucher einwirkenden Informationen von Jahr zu Jahr zu. Die Werbung steht damit vor der Aufgabe, in dieser Informationsflut zu überleben und selbst dann wirksam zu werden, wenn sie flüchtig und nur bruchstückhaft aufgenommen wird.

Die Schere zwischen Informationsangebot und Informationsnachfrage wird künftig noch weiter auseinanderklaffen, da die Informationsverarbeitungskapazitäten der Konsumenten begrenzt sind (Kroeber-Riel et al. 2009: 93). Hierauf muss Werbung, will sie denn erfolgreich sein, geeignete Antworten finden – Alleinstellung gegenüber einer Flut von Informationen und Reizen.

Im Umfeld austauschbarer Produkte und Dienstleistungen bleibt als gangbarer Weg zur Alleinstellung im Markt einzig eine passende kommunikative Strategie. Dabei gilt es, folgende Bedingungen zu beachten, die Werbung u.E. zu einer Art Spezialdisziplin der Alltagskommunikation machen:

- Werbung vollzieht sich im Spannungsfeld von Auftraggebern, Zielgruppen und soziokulturellem Kontext.
- Werbung muss schnell und fraglos verstanden werden.
- Das primäre Ziel der Werbung ist es, Aufmerksamkeit zu erringen. Um ihr Ziel zu erreichen, muss sie prägnant, einfallsreich, inspirierend, überraschend und authentisch sein.
- Das entscheidende Motiv für gute Werbung ist ihre Performanz (= ökonomischer Erfolg), nicht ihre Ästhetik.
- Werbung appelliert an die Gefühle und Sehnsüchte der Zielgruppe.

Bei alledem ist es wichtig, dass Werbekommunikation sich immer wieder neu erfinden muss. Auch wenn die genannten Punkte bewährt sind, führen sie alleine noch nicht zum Erfolg. Werbung muss Neues aufnehmen,

mit der Zeit gehen, auch für bewährte Produkte neue Ideen und Trends umsetzen. Das Neue reizt die Konsumenten: Was neu ist, muss – so wird es dem Konsumenten durch die Werbung suggeriert – auch gut oder sogar besser als zuvor sein. Selbst traditionelle Produkte wie *Persil* oder *Aspirin* werden immer wieder mit neuen Formeln (neue Zusammensetzung, neue = noch bessere Wirkungskraft) beworben.

Bei der Weiterentwicklung orientiert sich die Werbung, wie jede Kommunikation, an den sich wandelnden Wertvorstellungen der Verbraucher. Man versteht darunter die in einer Kultur bestehenden Überzeugungen und Normen, an denen sich das Verhalten orientiert (vgl. Kroeber-Riel/Esch 2011: 45). Für die Werbekommunikation sind grundlegende Trends zu beachten, die auf das Konsumentenverhalten durchschlagen. Die wichtigsten sind in jüngster Vergangenheit (Kroeber-Riel/Esch 2011: 45):

- Erlebnis- und Genussorientierung,
- Gesundheits- und Umweltbewusstsein,
- Betonung der Freizeit,
- internationale und multikulturelle Ausrichtung,
- Suche nach Individualität in der Balance mit der Gemeinschaft,
- wachsendes Verantwortungsbewusstsein und Sinnsuche,
- der Wert der Zeit.

Die Werbung unterliegt – wie bereits betont – gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Trends. Sie spiegeln sich erstaunlich schnell in der Kommunikation wider, was sich natürlich bei der Formulierung der Slogans bemerkbar macht. Die Internet-Portale slogany.de und slogans.de führen eine Statistik der meist benutzten Wörter in der Werbung. Hieraus erhält man einen schnellen Überblick, was in den letzten Jahren Trend in der Werbung war:

	1975 – 1980	1985 – 1990	1995 – 2000	2012	2013
1.	Sie	Geschmack	Sie	Mehr	Wir
2.	Macht	Sie	Wir	Wir	Mehr
3.	Mehr	Leben	Mehr	Leben	Leben
4.	Schmeckt	Mehr	Ihr	Einfach h	Einfach
5.	Ihre	Wir	Internet	Neue	Neue

6.	Gut	Qualität	You	Your	Your
7.	Man	Haut	Leben	Sie	Sie
8.	Geschmack	Alles	Magazin	Deine	Deine
9.	Haut	Gut	Gut	You	You
10.	Welt	Ihre	Alles	Dein	Ich
---	-----	-----	-----	-----	-----
	12. Qualität	12. Natur	25. Besser		
	13. Wir	30. Technik	26. Natur		
	15. Besser	41. Besser	37. Qualität		
	29. Natur		zum ersten Mal Anglizismen. auf 22 Positionen		

Tab.: Statistik der meist benutzten Wörter in der deutschen Werbung (slogany.de; slogans.de)

Wenn man die Inhalte der Slogans betrachtet, lassen sich zwei große Richtungen kennzeichnen: die Betonung der Subjektivität und Emotionalität, speziell in Form von Erlebnissuche, einerseits und die Sinnsuche andererseits. Davon zeugen die zahlreichen frequent belegten Personalpronomina, aber auch das prominent vertretene Wort *Leben*. Im Folgenden soll auf beide Richtungen näher eingegangen werden.

3. Emotionen im Werbetext

In der Literatur lässt sich bis jetzt kein wirklicher Konsens feststellen, was unter Emotionen verstanden werden soll oder kann (vgl. Schmidt/Atzert 1996; Schierl 2001). Emotion ist ein aktueller, zeitlich begrenzter Zustand, der qualitativ näher bestimmbar ist. Emotionen lassen sich durch folgende Merkmale unterscheiden (vgl. Schierl 2001: 90):

- Stärke (Intensität) – entspricht der Aktivierungsstärke
- Richtung der Gefühle (positives/angenehmes oder negatives/unangenehmes Erlebnis)
- Selbstbewusstsein

Unter Emotion verstehen wir auf dieser Basis die Gesamtheit der auf die bewusste oder unbewusste Wahrnehmung eines Objektes oder Situation folgenden Gefühlsregungen und Verhaltensreaktionen.

Emotionen haben einen breiten Einfluss auf das menschliche Handeln und Verhalten. Viele Entscheidungen, so auch Kaufentscheidungen, werden nicht oder zumindest nicht ausschließlich rational getroffen, sondern situativ-spontan und emotional. Das reflektiert auch die Gestaltung von Werbung. Anstatt informativer Werbung, die primär objektiv prüfbare Aussagen oder Tatsachen vermittelt, orientieren sich die Unternehmen in den letzten Jahren verstärkt auf die sog. emotionale Werbung. Man spricht von emotionaler Werbung, wenn durch sie primär Gefühle übermittelt oder Empfindungen der Konsumenten gezielt hervorgerufen werden (Metz 2013). In der Werbung wird der Verbraucher vom Produzenten bewusst durch das angelegte Emotionalisierungspotential beeinflusst. In einer Welt des Überflusses und einer Vielzahl weitgehend vergleichbarer Produkte ist es notwendig, den Verbraucher emotional an ein Produkt zu binden und zu einer entsprechenden Kaufentscheidung zu bewegen.

In der sprachlichen Realisierung von Werbung gelingt es, insbesondere mit emotionalen Hochwertwörtern wie *Liebe* den Rezipienten direkt anzusprechen, wie z.B. mit dem Slogan der Produktreihe *Landliebe: Liebe ist, wenn es Landliebe ist*. Die Botschaft des Unternehmens ist nicht nur, dass alle Produkte mit Liebe gemacht sind, sondern es wird auch suggeriert, dass der Kauf von *Landliebe*-Produkten ein Zeichen von Liebe darstellt. Ähnlich funktioniert auch der Slogan: *Liebe und Hohes C*. Weitere Beispiele zu *Liebe* aus der Werbung sind:

Wer sein Kind liebt, gibt ihm Nimm 2. (Nimm 2)

Ich liebe es! (McDonald's)

Emotionale Werbesprache verwendet also emotionale Lexik und greift auf emotionale Themen zu. Die entscheidende Bedeutung der Emotionalität in der persuasiven Sprache ist bereits seit der Antike bekannt. Die klassische Rhetorik spricht von *movere* als Bestandteil der Rede. Doch die Motive für Emotionen wandeln sich.

In den vergangenen Jahrzehnten hat die emotional aufgeladene Erlebnis- und Genussorientierung mehr und mehr Bedeutung für die Kommunikation mit den Verbrauchern gewonnen. Erlebniskonsum ist seit Jahren „in“ (vgl. Kroeber-Riel/Esch 2011: 459). Hingegen ist moralisierend-

belehrende Werbung, die z.B. in den 1950er und 1960er Jahren gut vertreten war, heute weitgehend verschwunden, sie löst jedenfalls nicht die für die Kaufentscheidung notwendigen (positiven) Emotionen aus.

Emotionen, fast ausschließlich positive, spielen in der Werbung auch bei kognitiven Prozessen wie Beurteilungen und Schlussfolgerungen eine wichtige Rolle. Das Rezipieren von Texten ist so kein neutraler Verarbeitungsvorgang, kein bloßer Informationsverarbeitungsprozess, sondern je nach Textthema ein mehr oder weniger stark emotional gesteuerter Prozess (vgl. Mandl/Ballstaedt 1981). Emotional relevante Informationen werden in der kommunikativen Situation durch sehr unterschiedliche verbale, paraverbale und nonverbale Mittel transportiert (Hielscher 2003: 677).

Diese Erkenntnisse werden für die Betrachtung von Werbung noch wichtiger, wenn man die Bildlichkeit als Teil des Werbetextes versteht, indem man ihn als multimodal auffasst. Das herausragende Merkmal moderner Kommunikation ist die Verknüpfung verschiedener semiotischer Kanäle. Schrift und Bild gehen vielfältige Koalitionen ein, die alte Grenzen zwischen Text und Bild auflösen. Bilder können leicht Gefühle auslösen. Bekannt sind archetypische Motive, wie beispielweise Kinder, deren bildliche Darstellung beispielsweise Zuneigung, Schutzinstinkte oder auch Mitleid auslösen kann.

Welche Ausdrucksmöglichkeiten für Gefühle bietet aber die Sprache? Mit Sprache können ohne Zweifel Gefühle⁵ und Empfindungen ausgedrückt werden. Jäger et al. (1988: 37) und Hermanns (1995, 2002) sprechen über Gefühlswörter, die emotionale Zustände beschreiben: z. B. Freude, Liebe, Glück, Angst, Eifersucht usw. Benutzt werden nicht nur Substantive, sondern auch Verben (*lieben, sich freuen, trauern*), Adjektive (*glücklich, wütend, traurig*), Interjektionen wie *oh, ah, ih, igitt* usw. Wie sehr sprachliche Mittel zur Vermittlung von Emotionen in der Werbung genutzt werden, zeigt auch der Einsatz von Onomatopoeika in Werbetexten (Schuppener 2014).

Die Irrealität und Unwahrhaftigkeit der Aussagen ist in den meisten Fällen offensichtlich. Den Rezipienten dieser Aussagen ist es klar, dass z. B. die Produkte von „Nimm 2“ (Slogan: *Wer sein Kind liebt, gibt ihm Nimm 2.*) für die Liebe zu dem eigenen Kind nicht ausschlaggebend sind, aber indem die angebotene Ware durch emotionale Aufladung zur Verkörperung,

⁵ Nach Schwarz-Friesel (2007: 38) werden Emotion und Gefühl als Synonyme verstanden und benutzt.

zu Symbolen der angegebenen Nebenbedeutungen geworden sind, erhält der Käufer die Möglichkeit, seine unerfüllbaren Sehnsüchte auf symbolische Weise zu befriedigen. Dem Verbraucher wird das Gefühl vermittelt, durch den Kaufakt der Erfüllung seiner Wünsche ein Stück näher gekommen zu sein (vgl. Möckelmann/Zander 1970: 34). Emotionen und die Befriedigung emotionaler Bedürfnisse werden auf diese Weise käuflich und materiell, vor allem auf relativ einfache Weise (scheinbar) realisierbar. Der Adressat der Werbung erlebt Emotionen im Rahmen eines werblichen Kommunikationsvorgangs und verbindet sie mit dem Kommunikationsthema.

Dass in den o.g. Beispielen und weit darüber hinaus die Emotion sprachlich eindeutig gemacht wird durch die Explizierung von *Liebe/lieben*, hat damit zu tun, dass Texte durchaus unterschiedlich verstanden werden können, insbesondere wenn es sich um so kurze wie die Slogans handelt. Umso mehr Freiraum und Interpretationsspielraum der Slogan in emotionaler Hinsicht lässt, desto mehr Möglichkeiten zum (emotionalen) Missverstehen gibt es.

Slogans sind nämlich syntaktisch und semantisch meist elliptisch, und eine Grundannahme der modernen Textverstehensforschung ist, dass der Rezipient bei der Verarbeitung eines Textes nicht bloß die im Text explizit dargebotenen Informationen aufnimmt und analysiert, sondern bei der Erstellung der mentalen Textpräsentation aktiv Kohärenz herstellt und dabei textuelle Lücken füllt, indem Elemente seines Wissens in den Verstehensprozess miteingebracht werden (Schwarz-Friesel 2007: 33). Nach Schwarz-Friesel (2007: 88) haben wir damit die Möglichkeit, auf Grund unseres Weltwissens Lücken im Text auszufüllen. Diese Schlussfolgerungen durch den Rezipienten nennt sie Interferenz. Eine Interferenz ist ein kognitiver Prozess, der auf unserem Weltwissen basiert, Zusammenhänge mit anderem Bekannten herstellt, damit Diskontinuitäten im Text überbrückt und vom Leser/Hörer/Zuschauer bei lückenhaften Informationen eingesetzt wird. Die Kohärenz, als die inhaltliche Kontinuität eines Textes, hängt wesentlich von unserer geistigen Aktivität und dem in unserem Gedächtnis gespeicherten Weltwissen ab. „Jedes Erlebnis, jeder Bewusstseinsinhalt ist von vornherein immer auch angenehm oder unangenehm, erfreulich oder unerfreulich, also durch unsere Gefühle gefärbt“ (Pöppel 2004: 70-76). Ein Slogan ist also dann eindeutig emotional positiv, wenn diese Tendenz in ihm dem Rezipienten bereits nahegelegt wird, d.h. speziell, wenn er auf Erlebnisse und Bewusstseinsinhalte referiert, die der Rezipient mit positiven Emotionen assoziiert.

Nicht der dargebotene Reiz bestimmt somit die Wirkung der Werbung, sondern was die Empfänger innerlich aus diesem Reiz machen. Um die Vermittlung von Erlebnissen in der Werbung zu verstehen, müssen wir uns klar machen, dass die meisten Gefühle gelernt sind (Kroeber-Riel/Esch 2011: 333). Wir erwerben in unserem Leben im Laufe der Erziehung, später durch soziale Prozesse, emotionale Haltungen gegenüber unserer Umwelt. Emotionen können – sofern sie nicht angeboren sind – also als konventionalisiert angesehen werden, und nicht zuletzt kann langfristige Werbung als Teil der Sozialisation solche Konventionen beeinflussen. Damit kann Werbung aber auch auf bewährte Muster zurückgreifen und unterliegt damit nicht der Gefahr, sich in der Vielfalt individueller emotionaler Assoziationen zu verlieren.

4. Konsum mit Verantwortung

Opaschowski (2006: 166) verweist noch auf einen anderen Trend: „Die Zukunft wird zunehmend der Sinnorientierung gehören“. Das drückt sich in einer gesteigerten Verantwortung in drei zentralen Bereichen aus (Aburdene 2008: 18):

- die Verantwortung füreinander, d.h. mehr „*wir*“, weniger „*ich*“,
- die Verantwortung für die Umwelt im Sinne des nachhaltigen Konsums,
- die Verantwortung für das Wohl der kommenden Generation.

Die tatsächliche oder vermeintliche Bedrohung unserer Welt durch Klimakatastrophen, Globalisierung, ökonomische und gesellschaftliche Krisen, die Grenzen des Wachstums usw. wird durch die Medien gerne vermittelt. Schlechte Botschaften haben einen höheren Nachrichtenwert als gute. Doch das erzeugt beim Verbraucher negative Emotionen. Hierauf kann Werbung reagieren, indem sie an den Verbraucher appelliert, an der Lösung der vielfältigen Probleme (scheinbar) mitzuwirken. Verantwortung übernehmen – heißt die Botschaft, die dem Pessimismus entgegengestellt wird und dem Verbraucher suggeriert, dass er durch seine Konsumententscheidungen aktiv wird und etwas Gutes tut. Wer konsumiert, der braucht – so vermittelt es die Werbung – kein schlechtes Gewissen zu haben, – im Gegenteil – durch seine Konsumententscheidung beweist der Verbraucher Verantwortung, stärkt die Gemeinschaft und trägt damit zur Verbesserung der Welt bei.

Beispiele aus der Werbung 2013:

Bank aus Verantwortung (kfw Bankengruppe)
Gemeinsam verantwortlich handeln (Octamed)
Nachhaltig handeln (Bauhaus)
Mut zur Nachhaltigkeit (Die Zeit)

Die Betonung des *Wir* spiegelt sich auch in der Werbung des Jahres 2013 wider. Nicht nur in der politischen Werbung spielt das Wort eine wichtige Rolle – so trat z.B. die SPD zur Bundestagswahl mit dem Slogan an *Das Wir entscheidet.* –, sondern auch andernorts. Dazu einige Beispiele:

Das schönste WORT der WELT? WIR. (Schiesser)
Weil wir hier leben. (Stadtwerke Pforzheim)
Wir. Dienen. Deutschland. (Bundeswehr)

Obwohl die Wörter *Vertrauen* für 2012 und *Zukunft* für 2013 keinen Platz in der Statistik von slogans.de für die am meisten benutzten Wörter gefunden haben, wurden sie von den Unternehmen als diejenigen Wörter gekrönt, die am meisten verkauft haben.

Bsp. 2012 für das Wort *Vertrauen*:
Vertrauen verbindet. (Osnatel)
Vertrauen erleben. (Südhausbau)
Wir schaffen Vertrauen. (Schufa)

Bsp. 2013 für das Wort *Zukunft*:
Die Zukunft bauen. (WeberHaus)
Wir fördern Zukunft. (Wintershall)
So fängt Zukunft an. (Swiss)

Besonders stark war in den Jahren 2009-2011 die sog. „Grüne Welle“ in der Werbung (vgl. Metz 2013). Die Farbe signalisiert Umweltbewusstsein und spricht damit den verantwortungsbewussten Konsumenten an. Nach dem Trend zur Farbe „Grün“ richtete sich auch McDonald’ s⁶. Die Tendenz, dass sich eine Marke glaubhaft als „grüne Marke“ positionieren kann, stärkt das Vertrauen der Verbraucher. Es blieb nicht dabei, die Farbe optisch zu vermitteln, sondern dieser Trend wurde auch sprachlich umgesetzt. Einige Slogans von 2009-2011, die das Wort *grün* oder die „grüne Idee“ beinhalten:

⁶ McDonald’ s verwendet schon seit 2009 auch die grüne Farbe anstatt nur Rot wie seit Urzeiten.

Klar für die Umwelt. (Clearex)
Natur pur. (Adermanns)
Entspannung im Grünen. (Burghof Klinik)
Die grüne Erfrischung. (Acht Grad)
Grüner wirds nicht. (Aon)

Der Appell an Verantwortung und die bewusste Kaufentscheidung zum Zwecke der Nachhaltigkeit trat auch in Kampagnenform unter dem Titel *Gemeinsam Gutes tun* (REWE), z.B. für den Schutz der Bienen, auf oder als dauerhafter Grundtenor, z.B. *Unterwegs mit Ökostrom* (Deutsche Bahn), *GoGreen – der klimafreundliche Versand* (Deutsche Post – DHL).

5. Kurz und knackig – Liebe auf den ersten Blick

Weil der Slogan nur einen Bruchteil des gesamten, meist multimodalen Werbetextes (Sprache + Bild) darstellt, wird er – quasi in Korrespondenz zu dieser Teil-Ganzes-Beziehung – meist in Form einer Ellipse konzipiert. Ein anderer Grund für die elliptische Form des Slogans ist, dass die Ellipse auch zum Denken anregt und erwünschte Interpretationen zulässt.

Bsp. mit elliptischen Slogans:

Besser leben. (REWE)
So muss Technik. (Saturn)
wirkt doppelt. (Nivea)
Französische Revolution. (Citroën)

In den letzten 10 Jahren wurden die Slogans immer kürzer. Noch vor einem Jahrzehnt betrug nach Scheier (2003) die Durchschnittslänge des deutschen Slogans 5 bis 8 Wörter, nach Kaftandshiev (2003: 234) 5, 6 oder 7 Wörter für den bulgarischen Slogan. Georgieva (2006) spricht wenige Jahre später von einer Durchschnittslänge von 4, 5 oder 6 Wörtern. In einem Korpus von 1168 Slogan-Sätzen (Georgieva 2006) wurde kein einziger Slogan aus einem Wort registriert, nur sehr wenige bestanden aus zwei Wörtern, z. B.:

Du darfst!
Die Genuss-Molkerei!
Hoffentlich Allianz.

Nur 16% aller Slogans umfassten damals lediglich drei Wörter. Im Jahre 2013 ist diese Tendenz zur drastischen Verkürzung der Slogans viel auffälliger geworden:

Deutsche Slogans 2013

<i>Sinnlichkeit und Sinn.</i> (CLS-Klasse) ⁷	<i>Einfach besser.</i> (Netto)
<i>In Bestform.</i> (E -Klasse)	<i>wirkt doppelt.</i> (Nivea)
<i>Über den Dingen.</i> (G-Klasse)	<i>Athlet. Ästhet.</i> (SL-Klasse)
<i>Charakter. Stark.</i> (GLK-Klasse)	<i>Genial!</i> (OBI)
<i>Freiheit ist ansteckend.</i> (GLA-Klasse)	<i>Vision erfüllt.</i> (S-Klasse)

Bulgarische Slogans 2013

<i>Доверието е взаимно.</i> (ДСК)	<i>Енергия за хората.</i> (Petrol)
<i>Успяваме заедно.</i> (Bank)	<i>Имай всичко!</i> (Coca Cola Zero)
<i>Обича сърцето.</i> (Becel)	<i>Минерална.</i> (Девин)
<i>Перфектен</i> (Terter)	<i>Beauty</i> (Refan)

Auch im Jahre 2014 setzt sich dieser Trend fort:

Der Bunte-Laune-Keks (Leibniz Party Fun)
Reisen im Original (Hymer)
Geben Sie Gas! (Kawasaki)
Wir helfen! (Ärzte ohne Grenzen)

Der Slogan für Beck's Gold *The beer for a fresh generation* wird aktuell auf *Think fresh* reduziert. So richtet sich der Slogan nicht nur auf eine Generation, sondern spricht eine allgemeinere, altersneutrale Zielgruppe an.

Zahlreiche Unternehmen/Werber haben also ihre Slogans verkürzt. Hierzu seien noch einige Beispiele im Kontrast gegeben:

Aktion Mensch: *Es lebe der Unterschied*, in: *Voll im Leben*.
Lufthansa: *There's no better way to fly*, in: *Nonstop you*.
Freundin: *Weil wir alle eine sind*, in: *Eure Freundin*.
Rewe: *Jeden Tag ein bisschen besser*, in: *Besser leben*.

Kurze Slogans sind allgemein Ausdruck von Sprachökonomie, spiegeln aber vor allem die Knappheit eines wichtigen Gutes wider: Zeit. In

⁷ Mercedes gehört zu den fünf meist besuchten Marken im Internet nach slogany.de.

einem kurzen Slogan soll möglichst viel vermittelt werden. Das gelingt besonders dann, wenn er treffend und doch für positive Interpretationen offen ist. Überdies haben kurze Slogans noch den Vorteil, dass sie sich besser einprägen.

6. Gelebte Vielfalt – Sprachliche Variation im Slogan

Die Globalisierung führt offenkundig dazu, dass deutschsprachige Slogans durch Werbesprüche auf Englisch ersetzt werden. Der Anglizismen-Anteil in Werbeslogans war bis in die 1980er Jahre sehr gering. In den 1990er Jahren nahm der Anteil von Anglizismen in der Werbung schlagartig zu, so dass zu dieser Zeit 18% aller Slogans englischsprachiges Wortgut aufwiesen. In den Jahren nach 2000 enthält statistisch gesehen sogar nahezu jeder dritte Werbeslogan Anglizismen (Androutsopoulos 2004: 13-14). Auch wenn der Höhepunkt überschritten scheint, stabilisiert sich der Anteil von Slogans mit Anglizismen auf hohem Niveau. Nach Angaben der Werbeagentur Mattheis (<http://www.mattheis-berlin.de> Stand: 09.09.2013) waren 25% aller Slogans im ersten Halbjahr 2011 sogar komplett auf Englisch:

	Vodafone	Odol	Kärcher	Parador
Alt	<i>Es ist deine Zeit.</i>	<i>Küss mit.</i>	<i>Sauberer wird's nicht.</i>	<i>Dein Traum von Raum.</i>
Neu	<i>Power to you</i>	<i>Love Odol</i>	<i>Makes difference</i>	<i>Luxury flooring concepts.</i>

Durch den Trend zur Verknappung wird die Verwendung englischsprachiger Slogans unterstützt, denn häufig sind diese kürzer als die deutschsprachigen.

Es gibt allerdings auch Fälle, in denen Englisch durch Deutsch ersetzt wurde. Das klassische Beispiel ist der oft missverstandene Slogan von Douglas:

Alt: *Come in and find out.*

Neu: *Douglas macht das Leben schöner.*

Die englischen Slogans und die Kuriositäten bei ihrer Übersetzung sind ein Thema für sich. Am ausführlichsten hat sich die Agentur Endmark in regelmäßigen Studien (www.endmark.de Stand: 29.04.2014) mit dieser

Thematik der Verständlichkeit englischsprachiger Slogans befasst (Samland 2011). Hier seien noch ein paar „Klassiker“ erwähnt:

Ford: „*Feel the difference*“ (Spüre den Unterschied.). Viele Kunden haben den Slogan mit „*Fühle das Differenzial*“ übersetzt. Der Slogan einer Fluggesellschaft: „*Fly Euro Shuttle*“ (Fliege mit dem Euro-Pendeldienst) wurde ebenfalls schlecht verstanden und z.T. mit „*Schüttel den Euro zum Fliegen*“ übersetzt.

Die Werbesprache und auch die Jugendsprache, mit der sie große Gemeinsamkeiten aufweist, „*werden als Motoren des Wandels der Gegenwartssprache angesehen*“ (Ehrhardt 2007: 253). In beiden Bereichen spielen Anleihen aus dem Englischen wegen dessen Sprachprestiges als jung, modern und international eine wichtige Rolle.

Typisch für diese beiden Sondersprachen (vgl. Buschmann 1994; Homann 2006) ist ferner die Tendenz zur emphatischen Ausdrucksweise und zur Hyperbolik, Stilmittel, die sich sehr schnell abnutzen und damit weiteren Innovationsbedarf schaffen. Dabei ist Werbung immer bereit, Regeln zu überschreiten und Tabus zu verletzen. Das verschafft Aufmerksamkeit – die wichtigste Währung im Kontakt mit dem Konsumenten. So kommt entweder eine Spirale von immer stärkeren Tabubrüchen in Gang, oder Werbung greift auf traditionelle Mittel zurück. Eine Fluggesellschaft warb mit dem Slogan *Schleiß auf den Preis*, eine Elektronikette mit *Lasst euch nicht verarschen*. Tabubrüche wie die Verwendung solcher Vulgarismen nutzen sich aber schnell ab, werden alltäglich und verlieren damit ihr Potenzial, beim Verbraucher Aufmerksamkeit zu erregen. So sind auch Hyperbolik und Emphase keineswegs die einzigen stilistischen Mittel, die genutzt werden können, um Werbung sprachlich auszuzeichnen und damit die Aufmerksamkeit der Rezipienten zu erregen. Manuela Baumgart (1992: 58-67) zählt über 30 rhetorische Mittel auf, die für die Einzigartigkeit des Slogans ihre Dienste leisten. Die häufigsten rhetorischen Mittel/Stilfiguren, die in aktuellen Slogans benutzt werden, sind:

Komparativ: *Besser leben.* (REWE)
 Einfach besser. (Netto)
 Schneller
 besser
 Fernsehen (TV14 Zeitschrift)

Superlativ:	<i>In Bestform.</i> (E-Klasse Mercedes) <i>Exzellenz, neuester Stand.</i> (CL-Klasse Mercedes) <i>Ihre engste Beziehung zur Straße.</i> (SLK-Klasse Mercedes)
Trias:	<i>Cockpit. Triebwerk. Flügel. Ist das noch ein Auto?</i> (SLS AMG Mercedes)
Alliteration:	<i>Wir lieben Lebensmittel.</i> (EDEKA) <i>Sinnlichkeit und Sinn.</i> (CLS- Klasse Mercedes) <i>Lidl lohnt sich.</i> (Lidl) <i>Athlet. Ästhet.</i> (SL-Klasse Mercedes)
Personifizierung:	<i>Die Kraft der Gelassenheit.</i> (GL-Klasse Mercedes)
Endreim:	<i>Einmal hin, alles drin.</i> (REWE) <i>Kurze Fahrt, Geld gespart.</i> (Kaufland)
Phraseologismus:	<i>Weniger ist MEHR.</i> (Ostfriesland) <i>Ente gut, alles gut.</i> (WC Ente)
Metapher:	<i>Der neue CLA. Ungezähmt.</i> (CLA-Klasse Mercedes)
Tautologie:	<i>Persil bleibt Persil.</i> (Persil)
Übertreibung:	<i>Das einzig Wahre – Warsteiner.</i> (Warsteiner Bier)
Klimax:	<i>Liebe, Schutz und Pflege.</i> (Penaten)
Litotes:	<i>Nichts ist unmöglich.</i> (Toyota)
Vergleich:	<i>Nichts bewegt Sie wie ein Citroën.</i> (Citroën)

7. Zusammenfassung: Werbe-Trends

Die Vielfalt von Werbeslogans ist heute nahezu unüberschaubar. Auf den ersten Blick mag diese Mannigfaltigkeit verwirren, aber dennoch lassen sich Strömungen und Schwerpunkte identifizieren. Generell kann man nach unseren Beobachtungen in der jüngeren Vergangenheit drei große Trends erkennen, und zwar zwei in inhaltlicher und einer in formaler Hinsicht:

Die Emotionalität in der Werbung nimmt an Bedeutung zu. Nach Opaschowski (2006: 138) hat ein Zeitalter begonnen, das sich durch große Sparmaßnahmen auszeichnet, aber die Sehnsucht nach einem schönen Leben bleibt. Dabei geht es vor allem um den erlebnispsychologischen Wunsch des Sich-Verwöhnen-Wollens, weniger um den materiellen Bedarf. Die emotionale Hinwendung zum Produkt wird mehr und mehr bedeutsam für die Kaufentscheidung.

Die Verantwortung des Konsumenten wird verstärkt angesprochen. Marken profilieren sich durch den Einsatz für Gesellschaft und Umwelt. Mit

dem Kauf der entsprechenden Produkte kann der Konsument – so soll er jedenfalls glauben – seiner persönlichen Verantwortung gerecht werden.

Die Slogans werden auffällig kürzer. Die Tendenz, kürzere Texte zu produzieren, ist seit 1985 zu beobachten. „Sehen statt Lesen“ wird zur Vorgabe wirksamer Informationsvermittlung (Kroeber-Riel 1993: 4). Durch die Kürze versuchen die Marken ihre Aussagen zu komprimieren. Kurze Slogans sind schneller erfassbar und lassen sich leichter merken, bleiben also länger im Gedächtnis haften. Sie lassen durch ihre elliptische Form mehr Interpretationsspielraum und sprechen damit die Fantasie und das Selbstverständnis des aufgeklärten Verbrauchers an. Außerdem bietet die inhaltliche Offenheit den Vorteil, größere Gruppen anzusprechen.

Die Werbelandschaft ist geprägt durch die sich ständig ändernden Kommunikationsbedingungen. Auf diesem hart umkämpften Terrain überlebt nur derjenige, der den momentanen Geschmacksnerv der Verbraucher trifft, und nur derjenige, der die weitere Entwicklung und somit Trends maßgeblich mitbestimmen kann. Nur wer mit einer überzeugenden Werbestrategie die Aufmerksamkeit der Konsumenten auf sein Produkt lenkt, kann den Absatz nachhaltig sichern. Insofern sind Slogans ein Spiegel der Gesellschaft und dessen, was diese bewegt.

Die drei genannten Trends geben damit das Bedürfnis der Gesellschaft nach emotionaler Bindung, nach gesellschaftlicher Verantwortlichkeit und den Wunsch nach Prägnanz und zugleich Offenheit für den aufgeklärten Verbraucher wieder. Es liegt nahe, diese Entwicklungen als eine Folge einer Gesellschaft unter den Bedingungen der Globalisierung zu sehen.

Literatur

- Aburdene, Patricia (2008): **Mega Trends 2020 – Sieben Trends, die unser Leben und Arbeiten verändern werden!**, Bielefeld: Kamphausen.
- Adamzik, Kirsten (2010): **Sprache. Wege zum Verstehen**. Zürich: France Attempton.
- Androutsopoulos, Jannis K./Bozkut, Nevin/Breninck, Simone/Kreyer, Catrin/Tornow, Markus/Tschann, Verena (2004): *Sprachwahl im Werbeslogan. Zeitliche Entwicklungen und branchenspezifische Verteilung englischer Slogans in der Datenbank von slogans.de*. **Networx, Nr. 41. Die Online-Schriftenreihe des Projektes**

- Sprache@web.de** (URL: <http://jannisandroustopoulos.files.wordpress.com/2011/06/networx-41.pdf>, Zugriff: 31. 05. 2014)
- Baumgart, Manuela (1992): **Die Sprache der Anzeigewerbung. Eine linguistische Analyse aktueller Werbeslogans (Konsum und Verhalten)**, Heidelberg: Physica.
- Buschmann, Mathies (1994): „Zur Jugendsprache in der Werbung“. In: **Muttersprache** (3). 219-290.
- Ehrhardt, Claus (2007): *Himmlisch hip-teuflisch lot. Jugendsprache in der deutschen und italienischen Werbekommunikation*. In: Eva Neuland (Hrsg.): **Jugendsprachen: Mehrsprachig-kontrastiv-interkulturell. Sprache – Kommunikation – Kultur**. Soziolinguistische Beiträge 5, Frankfurt/Main: Peter Lang. 251-265.
- Georgieva, Detelina (2006): „Lassen wir die Bilder sprechen“. In: **Estudios Filológicos Alemanes. Revista de investigación en Lingüística, Literatura y Cultura alemanas**, Bd. 11, 129-138.
- Hermanns, Fritz (1995): *Kognition, Emotion, Intention. Dimensionen lexikalischer Semantik*. In: Gisela Harras (Hrsg.): **Die Ordnung der Wörter. Kognitive und lexikalische Strukturen. Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache**, Berlin/New York: Walter de Gruyter. 138-178.
- Hermanns, Fritz (2002): *Dimension der Bedeutung: Aspekte der Emotion*. In: Alan Cruse/Franz Hundsnurscher/Michael Job/Peter Rolf Lutzeier (Hrsg.): **Lexikologie/Lexicology. Ein internationales Handbuch zur Natur und Struktur von Wörtern und Wortschätzen**, 1. Halbband, Berlin [u. a.]: Walter de Gruyter. 356-362.
- Hielscher, Martina (2003): *Sprachrezeption und emotionale Bewertung*. In: Gert Rickheit/Theo Hermann/Werner Deutsch (Hrsg.): **Psycholinguistik. Ein internationales Handbuch**, Berlin [u. a.]: Walter de Gruyter, 677-707.
- Hoffmann, Gabriele (2010): **Sprachspiele in deutschen und britischen Werbeanzeigen. Ein kultureller Vergleich**, Hamburg: Dr. Kovač.
- Homann, Meike (2006): **Zielgruppe Jugend im Fokus der Werbung. Verbale und visuelle Kodierungsstrategien jugendgerichteter Anzeigewerbung in England, Deutschland und Spanien**, Hamburg: Dr. Kovač.
- Jäger, Ludwig/Holly, Werner/Krapp, Peter (Hrsg.) (1988): **Zur historischen Semantik des deutschen Gefühlswortschatzes**.

- Aspekte, Probleme und Beispiele seiner lexikographischen Erfassung**, Aachen: ALANO.
- Janich, Nina (⁴2005): **Werbesprache. Ein Arbeitsbuch**, Tübingen: Narr.
- Kaftandshiev (2003) = Кафтанджиев, Христо (2003): **Хармония в рекламната комуникация**, София: СИЕЛА.
- Kroeber-Riel, Werner (⁴1993): **Bildkommunikation. Imagestrategien für die Werbung**, München: Vahlen.
- Kroeber-Riel, Werner/Esch, Franz-Rudolf (⁷2011): **Strategie und Technik der Werbung**, Stuttgart: Kohlhammer.
- Kroeber-Riel, Werner/Weinberg, Peter/Gröppel-Klein, Andrea (⁹2009): **Konsumentenverhalten**, München: Vahlen.
- Mandl, Heinz/Ballstaedt, Steffen-Peter (1981): **Zur Wirkung von Elaborationen auf die Wiedergabe von Textinhalten**, Tübingen: Deutsches Institut für Fernstudien.
- Metz, Detelina (2011): *Über die Wirkung der Farben in der Werbung bei Deutschen und Bulgaren*. In: Bogdan Mircev (Hrsg.): **Bulgaren und Deutsche. Das Bild vom anderen im Wandel der Zeit**, Sofia: DEMA Print, 57-69.
- Metz, Detelina (2013): *Alles Grün oder was? Der Werbung auf der Spur*. In: Elisabeth Knipf-Komlósi/Peter Öhl/Attila Péteri/Roberta V. Rada (Hrsg.): **Dynamik der Sprache(n) und der Disziplinen. 21. Internationale Linguistiktage der Gesellschaft für Sprache und Sprachen in Budapest**, Budapest: ELTE. 355-360. (Budapester Beiträge zur Germanistik 70).
- Möckelmann, Jochen/Zander, Sönke (1970): **Form und Funktion der Werbeslogans**, Göppingen: Springer.
- Opaschowski, Horst W. (²2006): **Deutschland 2020. Wir mögen leben – Prognosen der Wissenschaft**, Wiesbaden: VS.
- Pietzcker, Dominik (2010): **Werbung texten**, Berlin: Cornelsen.
- Pöppel, Ernst (2004): „Gefühle – der Klebstoff des Denkens. Interview“. In: **Der blaue Reiter. Journal für Philosophie**, Jg. 20, 2/2004, 70-76.
- Samland, Bernd M. (2011): **Übersetzt du noch oder verstehst du schon? Werbe-Englisch für Anfänger**, Freiburg im Breisgau: Herder.
- Scheier, Christian (2003): *Prinzipien für die Gestaltung effektiver Printwerbung*. In: **Focus – Medialexikon**, München: FOCUS Magazin.
- Schierl, Thomas (2001): **Text und Bild in der Werbung. Bedingungen, Wirkungen und Anwendungen bei Anzeigen und Plakaten**, Köln: Herbert von Halem.

- Schmidt-Atzert, Lothar (1996): **Lehrbuch der Emotionspsychologie**, Stuttgart: Kohlhammer.
- Schuppener, Georg/Metz, Detelina (2011): „Was man schreibt, das bleibt – die Rolle schriftlicher Texte in der Fernsehwerbung.“ In: **Germanica Wratislaviensia**, Bd. 134, 158-180.
- Schuppener, Georg (2014): *Onomatopoetika in der Werbung*. In: Gerd Antos/Roman Opilowski (Hrsg.): **Sprache und Bild im massenmedialen Text**, Wrocław (im Druck).
- Schwarz-Friesel, Monika (2007): **Sprache und Emotionen**, Tübingen/Basel: Francke.

Internetquellen

- <https://www.endmark.de> [29.04.2014]
- <http://www.mattheis-berlin.de> [09.09.2013]
- <http://www.slogany.de/livestats.aspx> [21.08.2013]
- <http://www.slogan.de> [29.04.2014]

Ioana Crăciun
Bukarest

**Kleine Thymian – große Thymian.
Zu G. W. Pabsts Stummfilm „Tagebuch einer
Verlorenen“ (1929)**

Abstract: In G. W. Pabst's silent movie "Diary of a Lost Girl" (1929) the American actress Louise Brooks is starring in the role of an innocent young girl named Thymian who, at the age of 14, is seduced by her father's colleague and obliged to abandon her baby and to become a prostitute. It is one of the most famous productions of the silent cinema era. The film is based on Margarete Böhme's popular novel **Tagebuch einer Verlorenen** which was first published in 1905. The paper draws a parallel between the novel and the silent movie pointing out the significant differences between them in their equally harsh critic of the bourgeois society and its sex morality.

Keywords: G. W. Pabst, Margarete Böhme, Rudolf Leonhardt, Frank Wedekind, Weimar cinema, prostitution, bourgeois morality, patriarchal society, sexism.

Unter den Stummfilmen der Weimarer Ära mit Kindern bzw. Jugendlichen als Haupthelden nimmt G. W. Pabsts „Tagebuch einer Verlorenen“ (1929) mit der amerikanischen Schauspielerin Louise Brooks in der Rolle der vierzehnjährigen Apothekertochter Thymian und Fritz Rasp in der Rolle ihres Verführers und des Vaters ihres unehelichen Kindes eine Sonderstellung ein. Der Bildstreifen stellt die zweite Verfilmung des besonders erfolgreichen Romans Margarete Böhmers „Tagebuch einer Verlorenen“ (1905) dar, der 1918 von Richard Oswald mit Erna Morena als Darstellerin des kindlichen Verführungsopfers und Werner Krauß als Darsteller des Sexualverbrechers erstverfilmt wurde. Der pabstsche Film, dessen Drehbuch aus der Feder Rudolf Leonhardts stammte, verstand sich als kritische Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Doppelmoral, an der das Leben eines minderjährigen Verführungsopfers zerbricht. Anders als der Roman und dessen Erstverfilmung, die sich enger an die literarische Vorlage hielt, glitt jedoch der pabstsche Bildstreifen immer wieder ins Groteske und ins Karikaturhafte, was einerseits seiner sozialen Relevanz Abbruch tat, andererseits die darin artikulierte Anklage durch eine betonte Ästhetisierung verschärfte. Die Filmoberprüfstelle Berlin hat die Tendenz des pabstschen Films zur grotesken Verzerrung in der Schilderung der

bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Institutionen moniert, dies jedoch nicht aus filmästhetischen, sondern aus ideologischen Gründen. Das Verdikt einer „entsittlichende[n]“ Wirkung des papstlichen Films „insbesondere auf ungefestigte weibliche Beschauer“ (zum Film G. W. Pabsts „Tagebuch einer Verlorenen“ siehe Böhme 1989: 272), das die preußische Filmzensur aussprach und das im Urteil einer „entsittlichende[n] Gesamtwirkung des Bildstreifens“ (Böhme 1989: 273; meine Hervorhebung, I. C.) gipfelte, war jedoch genau so grotesk wie die monierten Verzerrungen selber, zumal es ein Verbot des Films nach sich zog, der erst 1930 freigegeben wurde.

„Tagebuch einer Verlorenen“ erzählt die Geschichte eines verführten Mädchens, das – selbst beinahe noch ein Kind – ein uneheliches Kind auf die Welt bringt und daraufhin von ihrer Familie verstoßen und zu einer Existenz als Dirne gezwungen wird. Das für die Jugendfilme der Weimarer Ära typische wedekindsche Thema des Frühlingserwachens wird im papstlichen Film durch die Gestalt der Dirne als einer im Weimarer Kino häufig begegnenden Hypostase des Weiblichen ergänzt und vertieft. Zwischen dem Schicksal des verführten und von der bürgerlichen Gesellschaft verstoßenen *Kindes* Thymian und dem Schicksal der späteren *Dirne* Thymian gibt es gesellschaftlich verdrängte Kausalzusammenhänge, geheime Symmetrien, die in „Tagebuch einer Verlorenen“ schonungslos entlarvt werden. Dabei bildet das Stigma der Verlorenen, mit dem Thymian, die Hauptheldin des Films, behaftet ist, den Ausgangspunkt tief schürfender gesellschaftlicher Erkundungen, wie das Stigma des Unehelichen, das ihr Kind trägt, auch.

Gesellschaftlich Unausgesprochenes, Verschwiegenes, Verdrängtes machen für gewöhnlich die intime Substanz eines Tagebuchs aus, dessen Lektüre nicht zuletzt auch voyeuristische Bedürfnisse befriedigt. So auch G. W. Pabsts Film: Auch er verspricht durch seinen trivialen Titel, voyeuristische Bedürfnisse zu befriedigen, durchdringt jedoch nur nebenbei Pikanterien und erotische Intimitäten, um primär die intimen Strukturen der bürgerlichen Gesellschaftsordnung und die geheimen sozialen Mechanismen zu dekonstruieren, die zur Stigmatisierung und zur gesellschaftlichen Exklusion der Opfer der bürgerlichen Doppelmoral führen. Als Skandalon des papstlichen Films wurde weniger die eher allusive Darstellung des Lebens einer Dirne, als vielmehr die schonungslose Durchleuchtung der mikro- und makrosozialen Mechanismen empfunden, die aus Opfern Täter machen, Täter zu moralischen Instanzen erheben und zu Richtern ihrer Opfer werden lassen. Im Folgenden werde ich versuchen,

dieses ‚Skandalon‘, das die sozial relevante Botschaft des papstlichen Films ausmacht, ausführlicher zu analysieren.

G. W. Pabsts Film beginnt mit der Schilderung einer Familienfeier anlässlich der Konfirmation Thymians, der Tochter des Apothekers Karl Friedrich Henning¹. Hinter der festlich geschmückten Fassade der bürgerlichen Anständigkeit verbirgt sich ein Pandämonium, über das nur euphemistisch geredet wird: „Also auch diese Wirtschafterin hast du so weit gebracht!“², flüstert eine der anwesenden Tanten vorwurfsvoll zu Henning. Der verwitwete Apotheker (Darsteller: Josef Rovensky) hat seine Wirtschafterin Elisabeth geschwängert, worauf diese sein ‚anständiges‘ Bürgerhaus verlassen muss. Unmittelbar darauf wird Elisabeth Selbstmord begehen. Für ihren Tod zieht niemand den Apotheker zur Rechenschaft. Er selber hat keine Gewissensbisse. Der (männliche) Täter behält seine soziale Position, auch wenn man über seine Täterschaft Bescheid weiß, während sein (weibliches) Opfer zur Dirne abgestempelt und aus der Familie und der bürgerlichen Gesellschaft ausgestoßen wird. In ihrer kindlichen Unschuld begreift Thymian nicht, warum Elisabeth gerade am Festtag ihrer Konfirmation weggehen muss. Das Babyjäckchen im Koffer der Wirtschafterin weiß sie nicht zu deuten. Von der Mitschuld ihres Vaters an Elisabeths Tod ahnt sie nichts. Thymian ist noch ein naives Kind, das im Roman Margarete Böhmes auch andere Wirtschafterinnen, wie zum Beispiel „Mamsell Reinhard“ (Böhme 1989: 31), gehen sah, ohne zu begreifen, wieso und warum. Angeblich, weil Fräulein Reinhard „magenkrank“ (Böhme 1989: 31) wurde, wie Provisor Meinert im Roman Margarete Böhmes Thymian lachend erklärt. „Und er lacht und lacht und hält sich den Bauch und kann nicht aufhören.“ (Böhme 1989: 31) Unerfahren wie sie ist, versteht Thymian Meinerts zweideutige Lachsalven nicht: „Solche Magenschmerzen können furchtbar sein“, schreibt sie mit kindlicher Naivität in ihr Tagebuch, „ich hab’ auch mal welche gehabt, als ich abends zuviel Gurkensalat gegessen hatte.“ (Böhme 1989: 31) Provisor Meinert (Darsteller: Fritz Rasp), ein Mitarbeiter ihres Vaters, verspricht Thymian im Film, sie über die Gründe für Elisabeths Weggehen aufzuklären: „Das werde ich dir heute Abend sagen, kleine Thymian ...

¹ In Margarete Böhmes Roman heißt Thymians Vater Ludwig Erhard Gotteball; diesen Namen hat auch Richard Oswald in der Erstverfilmung des Romans beibehalten, deren Drehbuch er selber verfasste!

² Die Zwischentitel des Films werden zitiert nach: *Diary of a Lost Girl. A Film by G. W. Pabst* (DVD), *The Master of Cinema Series # 39*, Officially licensed from Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Eureka 2007/2011, Großbritannien.

große Thymian“. Durch die Antithese *klein – groß* wird die Natur der angekündigten ‚Belehrung‘ des Kindes suggeriert. Meinert hat sich vorgenommen, Thymian an ihrem Konfirmationstag erotisch zu initiieren, genauer gesagt: sie zu verführen.

Die Konfirmation markiert den Übertritt ins (kirchliche) Erwachsenenalter und stellt ein bürgerliches Initiationsritual dar, das zugleich die Integration des Erwachsenen in die bürgerliche Gesellschaftsordnung bedeutet. Die religiöse Dimension des Konfirmationsfestes fehlt in dieser Filmanfangsszene gänzlich, so wie die explizite Auseinandersetzung mit der Institution der Kirche und ihren Vertretern im ganzen Film deutlich schwächere Töne annimmt als in Margarete Böhmes Roman. An die Stelle des spirituellen Moments des Konfirmationsrituals treten in G. W. Pabsts Film das erotische und das thanatische. Von Meinert erfährt Thymian den wahren Grund für Elisabeths Selbstmord und von der Mitschuld ihres Vaters daran. Am Tag ihrer Konfirmation wird Thymian die beiden Pole des Daseins – Eros und Thanatos – als brutale Vertreibung aus dem Paradies der Kindheit erleben. Eine vergleichbare Konzentration existentieller Erfahrungen gibt es in Margarete Böhmes Roman nicht. Der emotionale Ausdruck dieser Erfahrungen ist die Ohnmacht, in die Thymian beim Erhalt der Nachricht über die Mitschuld ihres Vaters am Selbstmord Elisabeths fällt. Diese Ohnmacht ist Eros und Thanatos in einem.

Ähnlich den Kindern, die in F. W. Murnaus Film Gretchen und Faust in ihrem Ringelreihen umschließen, trägt die am Tag ihrer Konfirmation vor Glück strahlende Thymian ein weißes Kleid und einen Blumenkranz um die Stirn als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit und ihrer Unschuld. Mit einem bezaubernden kindlichen Lächeln nimmt sie ihre Konfirmationsgeschenke entgegen. Zwei dieser Geschenke sind symbolisch befrachtet. Vom jungen Grafen Nikolaus³ Osdorff (Darsteller: André Roanne) wird sie mit einer Halskette und einem Anhänger in Form eines Herzens beschenkt, auf dem eine eingravierte Krone zu sehen ist.⁴ Das Herz antizipiert sowohl ihre erotische Initiation, die sie am gleichen Abend noch erleben wird, als auch ihren Lebensweg als einer Dienerin des Eros, während das heraldische Zeichen ihre spätere Heirat mit dem alten Grafen Osdorff und ihren Sieg über die bürgerliche Gesellschaft ankündigt, einen

³ Im Roman heißt der junge Osdorff Casimir mit Vornamen.

⁴ In Margarete Böhmes Roman lernt Thymian erst später den jungen Osdorff kennen. Seine Teilnahme an der Konfirmationsfeier und sein symbolisch befrachtetes Konfirmationsgeschenk sind Einfälle des Drehbuchautors Rudolf Leonhardt.

Sieg, den das Geld ihres adligen Gemahls und dessen soziale Position ermöglichen werden.

Ein weiteres symbolisch befrachtetes Konfirmationsgeschenk ist das Tagebuch, das für die Romanheldin Thymian eine andere Bedeutung hat als für ihr filmisches Pendant. Im Roman Margarete Böhmes ist das Tagebuch zunächst nichts als das verspätete und billige Konfirmationsgeschenk einer geizigen Tante, das belächelt wird, zumal im „kleinen, propren Städtchen von 2000 Einwohnern in der Marsch“ (Böhme 1989: 11), wo Thymian zu Hause ist, nicht viel passiert, das „des Aufnotierens wert“ (Böhme 1989: 11) wäre. Thymian nimmt sich vor, das Tagebuch dennoch zu benutzen. Mit Humor und Selbstironie notiert sie (Böhme 1989: 11):

Vielleicht entdecke ich dabei noch schriftstellerisches Talent in mir. [...] ich will denken, ich wäre eine berühmte Persönlichkeit und schriebe meine Memoiren. Dabei ist ja wohl dann das Unwesentliche wichtig.

Später, als Thymian, inzwischen Mutter eines unehelichen Kindes, bei Pastor Daub und seiner Ehefrau Ulrike in der „Zwangserziehung, resp. Umerziehung“ (Böhme 1989: 69) ist, stellt die Eintragung ins Tagebuch ihre „einzige Erholung und Freude“ (Böhme 1989: 69) dar. Je mehr sich die Romanheldin durch ihr Leben als ausgestoßenes Kind von der bürgerlichen Gesellschaft und ihren Moralvorstellungen entfernt, desto unentbehrlicher wird für sie der Dialog mit ihrem Tagebuch (Böhme 1989: 96-97):

Liebes Buch, sei doch ein Mensch! Ich rede zu dir wie zu niemand auf der Welt. Du bist meine einzige Freundin. Ich habe kein Geheimnis vor dir. [...] Du bist mein Beichtvater. [...] Rate mir doch! [...] Ich weiß nicht, was ich anfangen soll. Soll ich? Soll ich nicht? Rede doch.

Mit einem Topos der Bescheidenheit, der zugleich Authentizität signalisiert und die Befriedigung voyeuristischer Bedürfnisse verspricht, bezeichnet sich Margarete Böhme lediglich als Herausgeberin des Tagebuchs Thymian Gotteballs, die inzwischen verstorben sei.⁵ Auf diese narrative Strategie, die Margarete Böhme konsequent in die literarische Praxis umsetzt, indem sie beispielsweise den fragmentarischen Charakter der Aufzeichnungen Thymians kommentiert und die kindliche Stimme

⁵ Anekdotisch sei hier vermerkt, dass viele Leserinnen und Leser von Margarete Böhmes Roman das auch geglaubt haben! Man wünschte, über Thymians gescheitertes Leben mehr zu erfahren, ja sogar zu Thymians Grab zu pilgern!

Thymians stilistisch anders klingen lässt als die Stimme der Erwachsenen, hat der Drehbuchautor Rudolf Leonhardt verzichtet. Die epische Konzentration seines Drehbuchs unterstützt die Dramatik des filmischen Diskurses, in dem das Tagebuch kein ständiger Begleiter der Protagonistin mehr ist, sondern nur Schlüsselmomente im Leben der Filmheldin markiert. Während die Beziehung Thymians zu ihrem Tagebuch sich im Roman dynamisch gestaltet und Momente des höchsten Pathos kennt, das manchmal an Kitsch grenzt, bleibt sie im Film konstant und (neu-)sachlich. Die erste Tagebucheintragung stammt in G. W. Pabsts Film bezeichnenderweise nicht von Thymians Hand, sondern von der Hand ihres Verführers: „Heute Abend um ½ 11 Uhr in der Apotheke.“ Thymians Unberührtheit und ihre Vergewaltigung durch Meinert werden durch diese Eintragung ins Tagebuch suggeriert, dessen Blätter noch unbeschrieben und intakt sind. Als Mutter eines unehelichen Kindes will Thymian den Namen des Vaters um keinen Preis verraten. Die Intimität ihres Tagebuchs wird daraufhin erneut verletzt, diesmal durch ihre Verwandtschaft, die sich zum Familienrat versammelt hat, um über Thymians Zukunft zu entscheiden. Auf Initiative Metas⁶, der neuen Wirtschafterin Hennings, bricht ein Onkel das Schloss des Tagebuchs mit Gewalt auf und Thymians Geheimnis wird gelüftet. In der Besserungsanstalt, in die sie als minderjährige Mutter eingewiesen wird, benutzt Thymian die unbeschriebenen Blätter ihres Tagebuchs, um mit dem jungen Grafen Nikolaus Osdorff brieflich zu kommunizieren: „Ich bin so unglücklich! Was habe ich eigentlich getan, daß ich so sehr streng und grausam behandelt werde?“ Die Vorsteherin der Besserungsanstalt will ihr das Tagebuch entwenden, d.h. Thymians Intimität erneut verletzen, doch Thymian setzt sich diesmal zur Wehr, solidarisch unterstützt durch ihre Freundin Erika und alle anderen Leidensgenossinnen. Ins Tagebuch trägt schließlich Erika die Adresse der Bar ein, wo Thymian sie nach ihrer Flucht aus der Erziehungsanstalt finden wird. In dieser Bar, die bezeichnenderweise „Zu den zwei Engeln“ heißt, beginnt Thymians Lebensweg als Dirne. Der ironisch gewählte, ‚fromme‘ Name des Lokals, wo Thymian gegen ihren Willen zur Dirne gemacht wird, entspricht dem ‚frommen‘ Festtag der Konfirmation, an dem sie, beinahe noch ein Kind, vergewaltigt wurde. Diese explosive Mischung aus frommem Getue und brutaler Gewalt, aus heuchlerisch christlicher Fassade und barbarischer Grausamkeit ist eine Konstante des Romans Margarete Böhmes. In der

⁶ In Margarete Böhmes Roman heißt die neue Wirtschafterin, die später die Frau des Apothekers wird, Helene. Man nennt sie im Roman Lene.

Verfilmung ihres Romans ist diese Mischung eher in Nebendetails, wie beispielsweise im Namen der Bar „Zu den zwei Engeln“ – einem weiteren Einfall des Drehbuchautors Rudolf Leonhardt –, zu beobachten.

Sowohl in Margarete Böhmes Roman als auch in G. W. Pabsts Film berät Thymians Verwandtschaft über die ‚klassische‘ bürgerliche Lösung eines Pakts des Täters mit seinem Opfer in Form einer konventionellen Ehe als den „einzig richtige[n] Ausweg aus dem Dilemma“ (Böhme 1989: 58). Als „Dilemma“ wird das soziale Stigma euphemistisch bezeichnet, mit dem Thymian als Mutter eines ‚Unehelichen‘ behaftet ist. Provisor Meinert bietet im Roman einen für beide Teile profitablen Handel an: Er ist bereit, Thymian zu heiraten, falls ihr Vater ihn zum Teilhaber der Apotheke macht. Im Film hingegen ist es der Apotheker, der den Verführer entrüstet auffordert, Thymian zu heiraten. Mit einem höhnischen, für Fritz Rasp so typischen Lächeln, das suggeriert, dass er sich von einem Mann, der selber moralisch versagt hat, nichts diktieren lässt, lehnt Provisor Meinert eine Heirat mit Thymian ab, da zu viele Hypotheken auf der Apotheke liegen. Im Roman denkt Thymian an eine *Imitatio Elisabethae*, d. h. an Selbstmord, als den „einzig richtige[n] Ausweg aus dem Dilemma“, im pabstschen Film hingegen nimmt sie eine offensive Haltung ein, indem sie gegen die bürgerliche Kompromisslösung einer konventionellen Ehe rebelliert: „Ich kann ihn nicht heiraten – ich liebe ihn doch nicht!“ Im Roman wagt es Thymian nicht, ihre Meinung über eine Ehe mit dem Verführer offen zu sagen. Sie hat heimlich Schuldgefühle, obwohl sie *de facto* ein Opfer ist. Umso entschiedener klingt dafür ihre Tagebucheintragung (Böhme 1989: 57):

Ich hasse Meinert. Mich ekelt vor ihm. Er ist schlecht. Wenn ich an ihn denke, ist es mir, als ob ein ekles Gewürm an meinem Körper emporkriecht. Wenn ich denke, [...] daß ich verurteilt bin [...], für alle Zeiten, bis an mein Ende ihm als Eigentum anzugehören, wird es mir schwarz vor den Augen. Nein, ich will nicht, ich will nicht, ich will nicht ---

Thymian spricht von ihrem Verführer als von einer satanischen Erscheinung. Christliche Sinnbilder des Teufels („Gewürm“, „schwarz“) und der ewigen Verdammnis („verurteilt“, „für alle Zeiten“, „ihm als Eigentum anzugehören“) potenzieren das Pathos ihrer Tagebucheintragung. In der Dämonisierung Meinerts schwingt jedoch auch die Dämonisierung der eigenen Sexualität, des ‚Frühlingserwachens‘, mit, das im Film, anders als im Roman, nur eine sekundäre Rolle spielt. Ihre erwachende Sexualität,

„ein fremdes, rätselhaftes Empfinden“ (Böhme 1989: 51), macht die Romanheldin Margarete Böhmes nicht nur zum Objekt, sondern auch zum Subjekt der sexuellen Begierde. Die Heldin des pabstlichen Films hingegen ist ausschließlich Objekt der sexuellen Begierde und wird als solches auch inszeniert. Ihre als Ohnmacht und Betrunkenheit getarnte Passivität in den allusiv erotischen Filmszenen zeigt dies sehr deutlich.

Thymians Schwangerschaft wird im Roman von den meisten Tanten und Onkeln als „fürchterliche Schande für die Familie“ (Böhme 1989: 58) bezeichnet, während die unehelichen Kinder, die ihr Vater mit seinen verschiedenen Wirtschafterinnen in die Welt gesetzt hat, kein Grund sind, ihn an den Pranger zu stellen. Nur die emanzipierte Tante Frieda, die im Roman unverheiratet ist, denkt darüber anders. Dem Apotheker, den sie einen Erzhalunken nennt, wirft sie vor, dass sein Haus „ein Bordell“ und „eine Hurenwirtschaft“ sei, und dass er Elisabeth, „die einzige anständige Person, die hier in den Jahren schaltete“, auf dem Gewissen habe (Böhme 1989: 59). Tante Frieda möchte Thymian „ein ganzes Menschenleben Eheelend“ (Böhme 1989: 58) ersparen, zumal sie weiß, dass Meinert „ein Schuft [ist], der die Einfalt und Unwissenheit von einem unmündigen Kind benutzt“ (Böhme 1989: 58) hat. Auch Tante Frieda sieht in Meinert eine teuflische Erscheinung. Sobald sie Meinerts pädophiles Interesse für Thymian entdeckt, droht sie ihm mit der Polizei und bittet zugleich Gott um Schutz für das Mädchen: „Will Satan es verschlingen, / So laß die Englein singen: / *Dies* Kind soll unverletzbar sein...“ (Böhme 1989: 14; Hervorhebung im Original!)

Die Entscheidung, was mit der schwangeren Thymian und ihrem Kind geschehen soll, treffen im Roman der Apotheker (Gotteball) und die alte, bucklige Tante Frieda – „Richter Lynch“ (Böhme 1989: 12), wie sie Provisor Meinert heimlich nennt. Im pabstlichen Film ist es die böse Wirtschafterin Meta, die den Apotheker (Henning) ganz in ihrer Hand hat und seine Entscheidungen maßgeblich beeinflusst. Hatte im Roman Tante Frieda ihr moralisch begründetes Bedenken gegenüber einer Ehe Thymians mit dem pädophilen „Schuft“ geäußert, so ist im Film Metas Bedenken („Thymian muß doch auch gefragt werden!“) nicht etwa Ausdruck altruistischer Frauensolidarität und Zeichen eines emanzipierten Denkens, sondern egoistisches Kalkül. Als Wirtschafterin aus kleinbürgerlichem Milieu ohne soziale Position und nennenswerten Besitz will sie den Apotheker dazu bringen, sie zu heiraten, um Herrin seines Hauses zu werden. Mit gleicher Schlauheit und Skrupellosigkeit plant Meta auch ihr Leben als Witwe, noch bevor ihr Leben als Ehefrau angefangen hat. Im

Roman wird sie von Tante Frieda nicht ohne Grund als unanständige Person apostrophiert, was Meta regelrecht auf die Palme bringt (vgl. Böhme 1989: 59). Metas posthumer Plan sieht vor, Thymian und ihr Kind von der Erbschaft des Apothekers auszuschließen. In ihrem stummen (Klassen-) Kampf mit der Tochter des Hauses um die Gunst des Patriarchen spielt sich zunächst Meta (Darstellerin: Franziska Kinz) zur moralischen Instanz und zur Richterin des minderjährigen Vergewaltigungsopfers auf. Sie, die Erwachsene, die heimlich ein Verhältnis mit dem Apotheker Henning hat, d. h. ‚Täterin‘ ist, nennt Thymian, das Opfer, eine Verlorene, und verbietet ihr entrüstet, ihr eigenes Baby in die Arme zu nehmen: „Rühre das unschuldige Kind nicht an, – Du –!“ Als angebliche Beschützerin des unschuldigen Kindes vor seiner moralisch verdorbenen Mutter bringt Meta den charakterschwachen Vater Thymians dazu, das uneheliche Kind von der Mutter zu entfernen und es in die Pflege zu geben. Das Kind wird im Film zu einer Hebamme und Engelmacherin – der Witwe Bolke –, einer grobschlächtigen Gestalt, gebracht, die an die Pflegemutter Zielke in Gerhard Lamprechts „Die Unehelichen. Eine Kindertragödie“ erinnert. In einem spärlich beleuchteten, proletarischen Treppenhaus (Bauten: Ernö Metzner), wie es oft in den Filmen der Weimarer Ära zu sehen ist, drückt Meta der Hebamme schweigend Geld in die Hand, womit das tragische Schicksal des unehelichen Kindes besiegelt wird. Es wird nicht lange dauern, bis das zu Tode ‚gepflegte‘ uneheliche Kind Thymians in einem kleinen Sarg aus demselben dunklen Treppenhaus ausgetragen wird. Geschlecht und Namen des Babys – Erika – erfährt der Filmzuschauer eher beiläufig erst beim Tod des Kindes, anders als der Romanleser, der gleich nach der Geburt des Babys dessen Geschlecht und dessen Namen – Erika Susanne – mitgeteilt bekommt.

Das tragische Schicksal des unehelichen Kindes Thymians stellt einen bedeutenden Eingriff des Drehbuchautors Rudolf Leonhardt in seine literarische Vorlage dar, der die Melodramatik des Bildstreifens maßgeblich erhöht. Im Roman Margarete Böhmes wird die kleine Erika entsprechend dem Willen des Apothekers Gotteball und Tante Friedas, und gegen den ausdrücklichen Willen Thymians, zur Adoption freigegeben. Im Namen Thymians verzichtet Gotteball auf alle Rechte an dem Kind, was Thymian beinahe in den Wahnsinn treibt. Sie schreit vor Verzweiflung, bettelt, fällt in Ohnmacht, weint Tag und Nacht, weil man ihr den „süßen kleinen Schatz“ weggenommen hat, den sie „nicht um ein Haus voll Geld verkaufe[n]“ würde (Böhme 1989: 68). Die Adoptiveltern – Konsul Peters und seine Ehefrau – sind wohlhabende Leute, die ähnlich Frau Berndt in

Gerhard Lamprechts Film „Die Unehelichen. Eine Kindertragödie“ dem adoptierten Kind viel Liebe schenken und ihm ein Leben im Wohlstand ermöglichen. Wie „ein kleiner Engel“(Böhme 1989: 88) sieht Erika aus, als Konsul Peters Thymian ausnahmsweise gestattet, ihre Tochter zu besuchen. „Wie eine große Pariser Puppe“(Böhme 1989: 116) schaut Erika in ihrem weißen Mäntelchen aus, als sie Thymian eines Tages auf der Straße erblickt. Die Adoptiveltern verbieten Thymian, sich „wieder und wieder an das [eigene!] Kind heranzudrängen“ (Böhme 1989: 106), auch wenn Thymian einer anderen Meinung ist: „Ich habe auch Rechte an das Kind, das ich zur Welt gebracht habe. Menschenrechte, Mutterrechte“(Böhme 1989: 107) Thymians Ansprüche werden von Konsul Peters als merkwürdig und belästigend bezeichnet. Er droht ihr mit der Polizei, falls sie noch einmal die Stirn haben sollte, „sich von dem [eigenen!] Kind >Mutter< nennen zu lassen“(Böhme 1989: 107). Während im Film der *Tod* des unehelichen Kindes Thymians eine Quelle der Melodramatik bildete, wird im Roman das *Leben* des unehelichen Kindes bei Adoptiveltern und nicht bei seiner leiblichen Mutter zur Quelle der Tragik gemacht. Mit bitterer Ironie an die Adresse der bürgerlichen Gesellschaft, ihrer Normen und Konventionen, fragt sich Thymian im Roman, warum sich Frau Konsul Peters die Mutter Erikas nennen darf und sie selber nicht (Böhme 1989: 90):

Ich bin doch ihre Mutter! [...] Die Fremde hat sich das Recht, Erikas Mutter zu sein, erkauft! Sie hat mehr Geld als ich und ist eine standesamtlich konzessionierte Frau!

Diese Kritik an die Adresse des großbürgerlichen Kapitals, das alles, was es berührt, in eine käufliche Ware verwandelt, ergänzen im Roman sozialkritische Reflexionen über den praktizierten religiösen Glauben, der in krassem Widerspruch zur Liebesbotschaft des Evangeliums steht (Böhme 1989: 83):

Wenn es den Menschen richtig ernst um ihre Religion wäre, würden sie nicht die uneheliche Mutter mit Schimpf und Hohn bewerfen und es ihr unmöglich machen, sich frei und offen zu ihrem Kinde zu bekennen. Sie würden auch in der „Gefallenen“ immer noch das Gefäß jener heiligen Liebe, die Gott selbst als des Gesetzes höchste Erfüllung bezeichnet, achten, und sie still ihrer Wege ziehen lassen.

Im Film ist Meta diejenige, die nicht nur die kleine Erika als Rivalin ihrer eigenen (geplanten) Kinder aus dem Haus des Apothekers entfernt,

sondern auch eifrig Thymians Einweisung in eine so genannte Besserungsanstalt betreibt, d. h. ihre eigene Rivalin beseitigt. Auch dafür drückt Meta ein Bündel Geldscheine in die Hand eines Gewalttäters: des Vorstehers der Besserungsanstalt für gefährdete Mädchen. Der Konflikt mit der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Doppelmoral, der in Margarete Böhmes Roman im Mittelpunkt steht, wird in G. W. Pabsts Film zugleich zum Klassenkonflikt zwischen der Mittelschicht und dem besitzlosen Kleinbürgertum, das nach Geld und Macht strebt. Dieser Klassenkonflikt, der im Roman zwischen der verschuldeten Mittelschicht (Thymian) und dem finanzstarken Großbürgertum (Konsul Peters) ausgetragen wurde, wird im pabstschen Film vom Topos der Rivalität zwischen Tochter und Stiefmutter bzw. vom Motiv der bösen Stiefmutter und der von ihr unterdrückten Tochter grundiert. Der Sieg des Kleinbürgertums bzw. der Stiefmutter, verkörpert durch Meta, über die Mittelschicht bzw. die Tochter, verkörpert durch Thymian, ist von kurzer Dauer. Er wird in der Filmszene zelebriert, in der Meta, nun endlich Ehefrau des Apothekers, den Schlüsselbund des Hauses als Symbol ihrer mit List errungenen Macht verzückt an die Brust drückt. Die Triumphgrimassen Metas kündigen ein böses Erwachen aus dem Machtrausch an. Als Witwe mit zwei minderjährigen Kindern wird Meta erfahren müssen, wie illusorisch ihre Macht war, in die sie viel kleinbürgerlich-egoistisches Kalkül und wenig Großherzigkeit und Toleranz investiert hatte.

Entscheidend ist jedoch der Eingriff des Drehbuchautors in seine literarische Vorlage bei der Schilderung der so genannten Besserungsanstalt, in die Thymian auf Betreiben Metas eingewiesen wird. Im Roman Margarete Böhmes handelt es sich dabei um eine Pension auf dem Lande im Holsteinischen, deren Inhaber Pastor Daub und seine Gattin Ulrike sind. Die Pastorenfamilie wird im Roman in schonungslos kritisch-ironischen Tönen geschildert (Böhme 1989: 69-71):

Es sind pflichteifrige Leute, das kann man nicht anders sagen. Sie bessern gewaltig an mir herum, ob sie mich aber in Wirklichkeit „besser machen“, ist eine zweite Frage. Mir kommt es umgekehrt vor, als sei die Atmosphäre der Gottesfurcht, der Sittenstrenge und Enthaltensamkeit im Pastorat gewimmelt voll von Bakterien der Tücke, Heuchelei, Habsucht, Grausamkeit und Hinterlist, die man gegen seinen Willen einatmet und in sich aufnimmt.

Das fromme Getue im Haus des Pastors Daub, der „ein kleines Verhältnis mit einer hübschen Bauernfrau im Dorf“ (Böhme 1989: 77) hat und dessen rohe, ständig schimpfende und zur Gewalt neigende Gattin die

„gefährdeten“ Mädchen ständig schlägt und beleidigt, wird in Thymians Tagebuch zur Zielscheibe einer scharfen Satire mit grotesk verfremdenden Akzenten (Böhme 1989: 74):

Also morgen gibt's die erste Andacht, mittags folgt die zweite Auflage und abends vorm Schlafengehen wird der dritte – und Hauptgang des Seelendiners serviert. Dann werden auch noch drei Gesangsverse gesungen und als Dessert wird eine Generalbußrede auf die Sünden des verflossenen Tages gehalten.

Die Umerziehung durch die grausame „Firma Daub und Kosorten“ (Böhme 1989: 77) führt die Romanheldin dazu, sich von der Kirche als bürgerlicher Institution im Stich gelassen zu fühlen („Die Kirche ist mir zu sehr verleidet.“ (Böhme 1989: 77)), was nicht gleichbedeutend mit einer Glaubenskrise ist („Ein Stück fröhlichen Kinderglaubens an die lieblichen Verheißungen des Evangelium lebte in mir: Bei unserem Gott ist viel Vergebung...“ (Böhme 1989: 79)), auch wenn es manchmal danach klingen mag: „Nein, lieber glaube ich überhaupt an keinen Gott, als an den Gott des Daubs und Genossen.“ (Böhme 1989: 79)

Diese überaus scharfe Kritik an die Adresse der Kirche als bürgerlicher Institution wird in G. W. Pabsts Film „Tagebuch einer Verlorenen“ durch eine Kritik wilhelminischer Erziehungsmethoden und -prinzipien in der Tradition der Prosa Heinrich Manns („Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen“, 1905) ersetzt. Der Geist des preußischen Militarismus lebt in pädagogischer Tarnung weiter, so die Botschaft des Filmes, der sich, gleich dem späteren Tonfilm Leontine Sagans „Mädchen in Uniform“ (1931), zum Ziel gesetzt hat, diese Tarnung zu entlarven. Die Besserungsanstalt, in die Thymian eingesperrt wird, ist ein proteischer, kaleidoskopisch gezeichneter Raum mit vergitterten Fenstern und undurchsichtigen Fensterscheiben, der von Szene zu Szene bald an ein Internat, bald an eine Kaserne, bald an ein Gefängnis, bald an eine Fabrik, bald an ein Irrenhaus denken lässt. Beachtung verdient das Detail, dass das von außen unscheinbare Gebäude, in dem die preußisch-militaristischen Erziehungsmethoden und -prinzipien einer versunkenen Ära weiterhin in die Praxis umgesetzt werden, die Hausnummer 11 trägt. Bekanntlich ist in der christlichen Symbolik diese Zahl, die die Verletzung des Dekalogs bedeutet, ein Sinnbild Satans und der Sünde.⁷ Hinter der unscheinbaren Fassade

⁷ G. W. Pabst liebt solche diskret inszenierten Zahlensymbole. In seinem Film „Die freudlose Gasse“ beispielsweise verliert Grete ihre Stelle im Büro an einem 13., wie das Blatt des Wandkalenders es zeigt. Auch die Bestrafung Erikas, der Leidensgenossin und

bürgerlicher Anständigkeit wohnt im Haus Nummer 11 das Böse in janusköpfiger Gestalt. Einen preußischen Dekalog mit allerlei Verboten zeigt die Kamera Sepp Allgeiers gleich beim Betreten des Internatsgebäudes. An einer Wand erblickt man in übergroßer Fettschrift mehrmals das Wort „Verboten“, das Schlüsselwort einer oppressiven Gesellschaftsordnung, die die Opfer bestraft und einsperrt, und die Täter zu ihren Wächtern macht. Wurde in Margarete Böhmes Roman das Haus des Apothekers als Pandämonium geschildert, so wird im papstlichen Film die Besserungsanstalt als dessen makrosoziale Entsprechung inszeniert. Zwischen der Hölle zu Hause und der Hölle im Internat gibt es zahlreiche Korrespondenzen, welche die so genannte ‚Umerziehung‘ Thymians als grotesk entlarven. Zu Hause lauert ein Pädophiler, Provisor Meinert, auf sie – im Internat treibt ein Sadist, der Vorsteher der Erziehungsanstalt (Darsteller: Andrews Engelmann), sein Unwesen. „Erika bestrafen“, notiert der Vorsteher in seine Agenda, und zeichnet mit Lippenstift unter den Namen seines Opfers ein Herzchen! Die sexuelle Natur der geplanten ‚Bestrafung‘ wird durch das Herzchen deutlich suggeriert. Schaute sich Provisor Meinert in der Apotheke heimlich Fotos von nackten Frauen an, so betrachtet sich der Vorsteher der Erziehungsanstalt heimlich im Spiegel, während er Lippenstift aufträgt und sich narzisstisch-homoerotischen Phantasien hingibt. Schnüffelte Meta in Thymians Tagebuch nach Intimem, so versucht ihr öffentliches Pendant – die Vorsteherin der Erziehungsanstalt (Darstellerin: Valeska Gert) – dasselbe zu tun. Drückte Meta einen Schlüsselbund an die Brust als Symbol ihrer grenzenlosen Macht im Haus des Apothekers, so trägt die Vorsteherin einen Schlüsselbund am Gürtel als Symbol ihrer absoluten Macht in der Besserungsanstalt.

Vorsteher und Vorsteherin der Erziehungsanstalt sind grotesk gezeichnete, schillernde, janusköpfige Gestalten, die entsprechend dem Raum, über den sie herrschen, verschiedene komplementäre Identitäten ausagieren: Bald sind sie Lehrer, bald Drilloffiziere, bald Gefängniswärter, bald Fabrikaufseher, bald Patienten einer Irrenanstalt, bald KZ-Aufseher *avant la lettre*. Die Vorsteherin, „dieser schreckliche Drache“, ⁸ trägt demonstrativ ein übergroßes Kreuz um den Hals, was sie nicht daran hindert, teuflische Grimassen zu schneiden und wie besessen ihre Machtorgasmen

Freundin Thymians, durch den sadistischen Vorsteher der Erziehungsanstalt wird an einem 13. stattfinden, wie ein Tischkalenderblatt es ankündigt!

⁸ So Siegfried Kracauer in seiner kurzen Besprechung dieses papstlichen Films In: Ders., **Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films**, Frankfurt/ Main 1984 (stw 479), 189.

zu erleben, während ihr männliches Pendant, dessen Glatzkopf und dessen Krallen an F. W. Murnaus Nosferatu erinnern, genauso diabolisch grinst, wenn er seine Opfer herumkommandiert und quält.

Die so genannte Umerziehung im Internat zielt im Film G. W. Pabsts darauf ab, alles Individuelle in den Zöglingen zu vernichten, die gedrillt werden, im gleichen Tempo ihre Suppe zu löffeln, im gleichen Tempo ihre Uniformen an- und auszuziehen, im gleichen Tempo ihre Handarbeit zu erledigen, im gleichen Tempo ihre Gymnastikübungen zu machen. In der Besserungsanstalt herrscht der alles uniformierende Ordnungszwang einer Diktatur, ähnlich derjenigen, die in Fritz Langs „Metropolis“ gezeigt wurde. Die uniformierten Zöglinge in der Besserungsanstalt werden gedrillt, der absurden Choreographie einer tyrannischen Herrschaft zu folgen und sich ähnlich den schwarz uniformierten Arbeitermassen in „Metropolis“ zu bewegen, die gesenkten Hauptes im gleichen Schritt durch die Schächte ihrer unterirdischen Stadt marschieren. Wie in „Metropolis“, so ist auch in G. W. Pabsts „Tagebuch einer Verlorenen“ die Revolution weiblich, mit dem Unterschied, dass sie als Weg zur Befreiung von einer tyrannischen Herrschaft nicht dämonisiert, sondern bejaht wird. Thymian läutet mit ihrem Tagebuch, das sie nicht aus der Hand geben möchte, die Revolte gegen die Vorsteherin der Besserungsanstalt ein. Die Vorsteherin wird symbolisch entmachtet, indem Thymian ihr mit Hilfe Erikas⁹ und aller ihrer Leidensgenossinnen den Schlüsselbund entwendet. Diese Episode der Revolte im Internat, die in einer orgiastischen Verprügelung der Vorsteherin und ihres Mannes durch die entfesselten Zöglinge gipfelt, stellt einen weiteren Eingriff des Drehbuchautors Rudolf Leonhardt in seine literarische Vorlage dar, der dem Film Dramatik und Spannung verleiht. Die Revolte dieser Jugendlichen verweist auf die Solidarität aller Unterdrückten als Weg zur Befreiung, sie ist jedoch in ihrer starken Emotionalität zugleich auch ein Zeichen der (politischen) Ratlosigkeit.

Bei der Flucht Thymians aus dem Internat spielt im Film G. W. Pabsts der junge Graf Nikolaus Osdorff als Fluchthelfer eine wichtige Rolle, anders als im Roman Margarete Böhmes, wo Thymian die Flucht ohne fremde Hilfe gelingt: „Entwende den Schlüssel, und ich werde Dir weiterhelfen“, verspricht ihr der Graf im Film. An der Romangestalt des jungen Grafen Osdorff hat der Drehbuchautor Rudolf Leonhardt einiges

⁹ Der Drehbuchautor Rudolf Leonhardt hat den böhmischen Romangestalten eine Freundin und Leidensgenossin Thymians hinzugefügt (Darstellerin: Edith Meinhardt), die er auf den Namen ihrer unehelichen Tochter Erika taufte und die er zusammen mit Thymian aus dem Internat ausbrechen und im Bordell landen ließ.

geändert. Während der Graf, der im Roman Casimir mit Vornamen heißt, bei Margarete Böhme ein charakterlich labiler, willensschwacher und geistig beschränkter Mensch ist, der auf Kosten Thymians als ihr Zuhälter lebt und dessen klassenbewusste Arroganz in keinem Verhältnis zu seinem Taugenichtswesen steht, hat er im Film, so wie ihn André Roanne verkörpert, Glanz und einen unbestreitbaren Charme. Er ist sympathisch, manierlich, gewandt, ein eleganter Dandy und ein raffinierter Genießer. Die groteske Filmszene, die den ungeschickten Grafen beim Melken der Kühe auf einem Bauernhof zeigt, macht deutlich, dass gewissenhafte Arbeit und Fleiß als Ingredienzien des bürgerlichen Ethos nicht gerade seine Stärke sind. Zum Weggefährten Thymians wird er dadurch, dass er im Film von seinem Onkel, dem alten Grafen Osdorff (Darsteller: Arnold Korff), verstoßen und, gleich Thymian, zu einem Leben als Außenseiter gezwungen wird. Der alte Graf schenkt seinem Neffen reinen Wein ein: „Ich habe alles mit Dir versucht, alle Schulen und alle Berufe, bei allem hast Du versagt! Jetzt habe ich genug! Sieh’ selber zu, wo Du bleibst!“ Kam der junge Graf im Roman Margarete Böhmes ins Gefängnis, „weil er sich Männern angeboten hatte“ (Böhme 1989: 159), und starb jämmerlich an einer Geschlechtskrankheit, die er sich als Tunte geholt hatte, so begeht er bei G. W. Pabst Selbstmord, nachdem er erfährt, dass Thymian, die er für ihr geerbtes Geld geheiratet hatte, ihr gesamtes Geld der kleinen Tochter Metas, ihrer Halbschwester, geschenkt hatte, um dem Kind ein Schicksal als Dirne wie das ihrige zu ersparen. Hatte Thymian, eine im Roman antimonarchisch gesinnte überzeugte Republikanerin (vgl. Böhme 1989: 174), den jungen Grafen eher aus Mitleid geheiratet, so heiratet sie ihn im Film für seinen aristokratischen Namen, den sie als Aushängeschild benutzen will in der Hoffnung, durch eine respektable Arbeit ins bürgerliche Leben zurückkehren zu können. Während Margarete Böhme in der Wilhelminischen Ära die Vertreter der Aristokratie – allen voran Casimir Osdorff und die Pastorengattin Ulrike, „geborene von Schmidt“ (Böhme 1989: 69; Hervorhebung im Original!) – in kritisch-satirischen Tönen geschildert hatte, entschied sich Rudolf Leonhard in der Ära der Weimarer Republik für eine Kaschierung dieser Kritik, indem er den jungen Grafen zum Fürsprecher Thymians bei ihrem Vater, zum Boten Tante Friedas („Gehen Sie zu ihr – sagen Sie ihr etwas Liebes!“) und zum altruistischen Helfer in der Not machte („Der Graf gibt an, im Auftrag deines Vaters zu kommen.“). Für die unterschiedliche Haltung Margarete Böhmes bzw. G. W. Pabsts der Gestalt des jungen Grafen Osdorff gegenüber gibt es neben filmästhetischen auch historische Gründe. Galt in liberal demokratischen

Kreisen zum Zeitpunkt der Romanveröffentlichung (1905) die Aristokratie als zu Unrecht ökonomisch, sozial und politisch privilegierte Klasse,¹⁰ so wurde sie in der Ära der Weimarer Republik mit einer gewissen Nostalgie an die Macht zurückersehnt.

Thymian und Graf Osdorff, der „Rausgeworfene und die Verlorene“, wie sie Meta im Film sarkastisch tituliert, treffen sich nach der Flucht aus der Besserungsanstalt in der Bar „Zu den zwei Engeln“. Den Weg ins Lokal zeigt Thymian ein ambulanter Wurstverkäufer, der sie kichernd ins ‚Engelreich‘ begleitet, wo seine Ware einen reißenden Absatz findet. Die phallische Symbolik der auf der Straße feilgebotenen Würste wird in G. W. Pabsts Film mit feinem Humor inszeniert. Man kennt die Koitussymbolik der Wurstspeisung aus den derb-obszönen Bildrätseln der frühneuzeitlichen Fastnachtspiele, insbesondere der so genannten Arztspiele, in denen der Geschlechtsverkehr durch die Assoziierung mit dem Essen trivialisiert wird.¹¹ Das Lokal „Zu den zwei Engeln“ ist ein Bordell, das antithetische Bild der Besserungsanstalt. Hier herrscht eine lockere, heitere Atmosphäre der Freiheit – im Gegensatz zur strengen, düsteren Atmosphäre der Diktatur in der Besserungsanstalt. Die Puffmutter hat die Wärme, die Herzlichkeit und die Fürsorglichkeit einer wahren Mutter – anders als „dieser schreckliche Drache“, die mit zahlreichen Schlüsseln behängte Vorsteherin der Besserungsanstalt. War in der Besserungsanstalt alles verboten, so ist im Bordell alles erlaubt.¹² Anstelle der Internatsuniform bekommt Thymian von der Puffmutter ein bezauberndes Kleid und elegante Schuhe. Sie strahlt vor Glück, so wie sie am Tag ihrer Konfirmation in ihrem weißen Kleid gestrahlt hatte, bevor sie verführt wurde. Gleich den Mädchen in Frau Greifers Privatklub in G. W. Pabsts „Die freudlose Gasse“ wird Thymian von der Puffmutter zum Objekt der sexuellen Begierde stilisiert, ohne dass sie es in ihrer Naivität merkt. Nach mehreren Sektdrinks wird Thymian von ihrem ersten Kunden tanzend in ein Nebenzimmer geführt. Sie liegt

¹⁰ Vgl. auch Thymians Tagebucheintragung auf S. 174 des Romans: „Ich kann absolut nicht einsehen, wieso der Adel das Recht hat, sich als eine besondere und bevorzugte Kaste aufzuspielen.“

¹¹ Siehe beispielsweise: Rosenplüt, Hans: *Das Arztspiel*. In: Dieter Wuttke (Hrsg.) (21978): **Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts**, Stuttgart 1978, 8-12. Vgl. Verse 60-62. („Und ich hoert doch wol an yrm fragen, /Wann sie mich oft in dye kuechen weist, /Darynn man die frauen mit wuersten speist.“) und 87-88 („Daruemb hab ich ir oft ein wurst eingehangen, /Als lang, pis sie vorn auff ist gegangen.“).

¹² Dieses positive Bild des Bordells war für die preußische Filmzensur mit ein Grund, dem Film G. W. Pabsts „Tagebuch einer Verlorenen“ eine entsittlichende Gesamtwirkung zu attestieren!

betrunken in seinen Armen, genauso passiv, wie sie damals als Kind in den Armen ihres Verführers ohnmächtig gelegen hatte. Am nächsten Morgen, als die Puffmutter ihr ein Geldkuvert überreicht, versteht Thymian nicht, wofür man sie bezahlt. Sie will das Geld nicht annehmen, bis die Puffmutter sie zur Raison ruft: „Sei doch vernünftig, Kleines, Du hast nicht ’mal ein Hemd auf dem Leib!“ Mit ähnlichen Argumenten hatte auch Frau Greifer in „Die freudlose Gasse“ viele arme Wiener Mädchen dazu überredet, ihren Körper an gut zahlende Männer zu verkaufen. Einen Teil des Geldes gibt die Puffmutter dem jungen Grafen Osdorff und macht ihn auf diese Weise zum Zuhälter Thymians. Mit Geld korrumpiert sie den unschuldig „Rausgeworfenen“ und die unschuldig „Verlorene“ und macht sie zu ihren moralischen Opfern.

Thymian setzt sich zunächst zur Wehr gegen eine Existenz als Dirne: „Ich will arbeiten!“, sagt sie. Auch die Romanprotagonistin Margarete Böhmes hegt diesen Wunsch, durch respektable Arbeit ihr Leben zu bestreiten. Während im Roman Thymian Sprachunterricht erteilt, um Geld zu verdienen, gibt sie im Film Tanzunterricht. Im Roman leistet Thymian eine *geistige* Arbeit, im Film eine *körperliche*. Wenn es ihr im Roman nicht gelingt, durch Fremdsprachenunterricht ihr Leben zu bestreiten, dann liegt dies an der sehr schlechten Bezahlung ihrer geistigen Arbeit. Für eine Stunde Sprachunterricht bekommt sie eine bis zwei Mark, für ihre erotischen Dienste mehrere hundert. Im Film hingegen wird der von Thymian in der Zeitung angebotene Tanzunterricht von der (männlichen) Kundschaft als verkappte Werbung einer Prostituierten verstanden und entsprechend angenommen, zumal die Puffmutter das ernst gemeinte ursprüngliche Inserat („Tanzunterricht hält Thymian Henning“) stilistisch ‚bearbeitet‘ hatte: „Tanzunterricht hält die schöne Thymian Henning“. Im hinzugefügten Epitheton „schöne“ ist ein Weiblichkeitsklischee konzentriert, das aus Thymian eine käufliche Ware macht, ähnlich Grete, Marie Lechner und den anderen Frauengestalten in G. W. Pabsts Film „Die freudlose Gasse“.

Der Drehbuchautor Rudolf Leonhardt hat die ausgeprägte intellektuelle Persönlichkeit der Romanheldin Margarete Böhmes aus seinem filmischen Porträt ausgestrichen und Thymian klischeehaft und sexistisch gezeichnet. Während die Romanheldin mehrere Fremdsprachen spricht, schriftstellerisches Talent, kritischen Geist und Humor hat, Nietzsche, Fontane und Keller liest, sich für die Wissenschaft interessiert und ungewöhnliche Kenntnisse auf vielen Wissensgebieten besitzt, ist ihr Drehbuchpendant lediglich die naive Schöne mit dem großen Herzen. Das

Drehbuch geht so weit, Thymian die Fähigkeit abzusprechen, wahre Liebe für einen Mann zu empfinden. Die Gestalt des Dr. Julius, den Thymian im Roman profund liebt, wurde aus dem Drehbuch zugunsten einer (erfundenen) Filmgestalt, Dr. Vitalis (Darsteller: Kurt Gerron), eines resignierten Zynikers, gestrichen, der, anders als Dr. Julius, zu den Dauerkunden des Bordells zählt und sich selber als einen für die bürgerliche Gesellschaft Verlorenen bezeichnet. Von ihm heißt es im Film ironisch: „Das ist Dr. Vitalis – immer will er uns retten --- und zum Schluss macht er doch mit.“ Während Dr. Vitalis von einer Rettung der Mädchen im Bordell nur redet, setzt sich Dr. Julius aktiv für die Rettung Thymians ein (Böhme 1989: 145-146):

„Sie interessieren mich in meiner Eigenschaft als Arzt und Mensch. Ich verstehe nicht, wie man mit Geistes- und Herzensgaben wie Sie unzweifelhaft besitzen, und mit so scharfen intellektuellen Augen in die Sackgasse des tiefsten moralischen Jammers geraten und darin verharren kann. Das ist mir ein psychologisches Rätsel, das ich gelöst haben möchte. [...] Wenn ich Ihnen als Freund meine Hand biete, wollen Sie nicht den Haarsprung ans feste Land einer ehrlichen und achtbaren Existenz wagen?“ „Ach, wie gerne“, sagte ich. [...] „Sie müssen die Hypnose, in der Sie gegenwärtig befangen sind, mit einem Ruck abschütteln und wach werden.“

Für die ambivalente Persönlichkeit Thymians hat Margarete Böhme eine Erklärung, die nationalistisch grundiert ist und das Klischee der Französin als des Inbegriffs der Kokotte bemüht: In Thymians Adern fließt das Blut ihrer französischen Urgroßmutter, Claire Gotteball, die „eine pikante Schönheit“ (Böhme 1989: 27) war und, gleich ihr, aus moralischen Gründen aus der Geschichte ihrer Familie gestrichen wurde (Böhme 1989: 62):

[...] ein paar verspritzte Tropfen des leichtsinnigen, französischen Kokottenblutes haben sich in der nachfolgenden Generation erhalten und machen, wie ein vererbter Fluch, sich immer wieder geltend.

Nach psychologisierenden Mythologemen dieser Art, wie diskutabel sie auch sein mögen, sucht man im filmischen Porträt Thymians vergeblich. Die klischeehaft sexistische Trivialisierung der Romangestalt Thymians durch den Drehbuchautor Rudolf Leonhardt wäre dem Film sehr zum Nachteil geraten, hätte nicht die amerikanische Schauspielerinnen Louise Brooks mit ihrer natürlichen Frische und ihrer vergeistigten Ausstrahlung dem entgegengewirkt. Die Überbetonung des Affektiven im Filmporträt

Thymians hat dazu geführt, dass die Heldin mit theatralischer Geste ihre gesamte Erbschaft der Tochter Metas, ihrer kleinen Halbschwester, schenkt, um ihr ein Dirnenschicksal wie das ihrige zu ersparen. Im Roman handelt Thymian nüchtern, pragmatisch und großzügig zugleich: Mit der Hälfte der Gelderbschaft bezahlt sie ihre Schulden, die andere Hälfte wird bei der Sparkasse deponiert, „und die Zinsen sollen [...] als Erziehungsbeitrag ausgezahlt werden bis zur Mündigkeit der Kinder“ (Böhme 1989: 208).

Die ‚Rettung‘ Thymians kommt in G. W. Pabsts Film vom Onkel ihres „rausgeworfenen“ Freundes und verstorbenen Ehemanns, dem alten Grafen Osdorff, d. h. von einem Vertreter der Aristokratie. Der allgemeinen Tendenz des Films entsprechend, die Aristokratie zu idealisieren, bekennt sich der alte Graf zu seiner moralischen Schuld am Tod seines Neffen („ich hätte diesen hilflosen Jungen nicht verlassen dürfen“) und will versuchen, an Thymian das gut zu machen, was er an ihm verschuldet hat. Was im Film machtlüsterne Kleinbürger und heuchlerische Angehörige der Mittelschicht in Thymians Leben zerstört hatten, macht der alte Osdorff als Vertreter der Aristokratie wieder gut. Ohne eine Gegenleistung zu erwarten, bietet er großzügig Thymian das nötige Geld an, vor allem aber die soziale Position, die es Thymian gestattet, die Besserungsanstalt zur Rettung gefährdeter Mädchen öffentlich zu kritisieren und ihre Freundin Erika, „einen besonders schwierigen Fall“ von einem Mädchen, „das durch wiederholte Fluchtversuche jede erzieherische Maßnahme vereitelt hat“, in ihre Obhut zu nehmen: „Ich kenne dieses Haus und seine >Segnungen<...“, sagt Thymian im Film zu den verdatterten Mitgliedern der „Gesellschaft zur Rettung gefährdeter weiblicher Jugend“. „Euer Unverstand wird ihr nicht helfen, ich will’s versuchen, denn ich war, was sie ist.“ Erika, die Freundin und Leidensgenossin aus der Besserungsanstalt, wird dadurch symbolisch zur Adoptivtochter Thymians und ersetzt ihr – ebenfalls symbolisch! – die ermordete Tochter gleichen Namens! Eine vergleichbare moralische Reparation gibt es im Roman Margarete Böhmes nicht, so wie es dort auch keinen vergleichbaren Triumph Thymians über ihre einstigen Peiniger als Vertreter der bürgerlichen Gesellschaftsordnung gibt. Der Alte, der bei Margarete Böhme Graf Otto Y. heißt und ehemaliger Vormund Casimirs ist, hat ein eindeutiges erotisches Interesse an Thymian. Was ihn im Roman von den anderen zahlenden Männern in Thymians Leben unterscheidet, ist sein obszöner, weil absoluter Besitzanspruch auf ihren Körper: „Ich dulde keine anderen Götter neben mir. Sie müssen mir allein gehören.“ (Böhme 1989: 165f.) Die filmische Tagebucheintragung Thymians: „Onkel Osdorff ist bezaubernd zu mir. Mein früheres Leben kommt mir oft wie ein hässlicher,

böser Traum vor“ stellt eine deutliche Verklärung dieser Aristokratengestalt dar, ohne eine Entsprechung in der antiaristokratischen Gesinnung der Romanheldin Margarete Böhmes. Und wenn G. W. Pabst dem alten Aristokraten Osdorff die Moral seines Films in den Mund legt: „Ein wenig mehr Liebe und niemand kann verloren sein auf dieser Welt“, dann hat diese Verklärung ihren Höhepunkt erreicht.

Wie in Gerhard Lamprechts Film „Die Unehelichen. Eine Kindertragödie“, so wird auch in G. W. Pabsts Film „Tagebuch einer Verlorenen“ für die Liebe als Weg zur Integration des schuldlos Geächteten in die bürgerliche Gesellschaft plädiert. Ließ sich das soziale Stigma des Unehelichen durch die Adoption als Ausdruck der selbstlosen Liebe beseitigen, so ist das soziale Stigma des Verlorenen durch ein tief greifendes Umdenken zu löschen, dessen Basis die Liebe als Synonym der sozialen Solidarität und der Toleranz bildet. Die Utopie der Liebe als eines sozialen Kohäsionsfaktors, am deutlichsten – und zugleich am peinlichsten! – in Fritz Langs „Metropolis“ artikuliert, ist zweifelsohne eine thematische Konstante des Weimarer Kinos. In F. W. Murnaus „Faust. Eine deutsche Volkssage“ hatte sie schwärmerisch-religiöse Formen angenommen. Reaktionäre Formen nahm sie an, als sie, so wie in Fritz Langs „Metropolis“, die konkrete politische Handlung ausschloss und dämonisierte; sie klingt, wie in „Tagebuch einer Verlorenen“, trivial, wenn sie als melodramatischer Appell der Elite an das Gewissen der Massen inszeniert wird.

Literatur

- Böhme, Margarete (1989): **Tagebuch einer Verlorenen. Von einer Toten.** Neu herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hanne Kulessa, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1984): **Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films,** Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Rosenplüt, Hans (²1978): *Das Arztspiel.* In: Dieter Wuttke (Hrsg.): **Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts,** Stuttgart: Reclam, 8-12.

Entlehnungen aus dem Französischen im Wortschatz der *Temesvarer Zeitung*

Abstract: Old newspapers don't only provide insight into the events they inform about, but as well into the language that was in use at the time of their printing. Thus, they preserve the everyday language as it was still in current usage at their time. In this paper an examination of the influence of the French language upon the vocabulary of the German is examined by using the „Temesvarer Zeitung“ as a supporting document for this phenomenon. The examples further support the status and the prevalence of the French language in the past.

Keywords: language, vocabulary, semantic change, French, German.

1. Einleitung

Alte Zeitungen bieten nicht nur in ihre Inhalte einen Einblick, also in die Ereignisse, über die sie berichtet haben, sondern auch in die Sprache, die zum Zeitpunkt ihres Erscheinens als Gegenwartssprache galt. In diesem Sinne lassen sich anhand ihrer Texte die Sprachspuren der Vergangenheit verfolgen. Da sie im Allgemeinen ein möglichst breites Leserpublikum ansprechen wollten, musste die Sprache, in der sie verfasst wurden, für alle verständlich sein. Die Pressesprache entsprach folglich nicht bloß den Normen, die den Sprachgebrauch bestimmten, sondern sie unterlag auch den früheren sprachlichen Tendenzen, wie eben dem Einfluss des Französischen.

Die **Temesvarer Zeitung** stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar. Als verbreitetste und beliebteste Tageszeitung des Banats besitzt sie sowohl presse- als auch sprachgeschichtlich dokumentarischen Wert, weil sie (wie jede alte Publikation übrigens auch) die Alltagssprache so konserviert, wie sie zum Zeitpunkt ihres Erscheinens benutzt wurde. Wenn wir also die Ausmaße des französischen Einflusses auf den deutschen Wortschatz untersuchen oder einfach wissen möchten, inwieweit französische Wörter im früheren Banater Sprachgebrauch vorkamen, dann können wir es mittels dieser Zeitungstexte tun.

Im vorliegenden Beitrag wird bloß auf einige Besonderheiten der Entlehnung eingegangen, die für den Status des Französischen als Prestigeträger, so wie er aus den Zeitungstexten hervorgeht, relevant sind. Es wurden 12 Jahrgänge aus dem 19. und drei aus dem 20. Jahrhundert zur Untersuchung herangezogen, weil der Einfluss des Französischen um die Zeit noch gut vernehmbar bzw. bereits abgeklungen war und diese eigentlich als repräsentativ für die sprachliche Erscheinung gelten können. Die Beispiele wurden in einem minimalen sprachlichen Kontext mit der ursprünglichen Schreibweise wiedergegeben. Die Einträge in runden Klammern vermerken den Titel des Artikels bzw. der Rubrik, denen das Wort entnommen wurde sowie das Erscheinungsdatum des Blattes.

2. Besondere Konnotationen der Entlehnungen

Der Bedeutungswandel, der den Lehnprozess üblicherweise begleitet, betrifft hauptsächlich die qualitativen Veränderungen des entlehnten Wortes, also die Bedeutungsverbesserung und -verschlechterung oder die quantitativen, d.h. die Bedeutungserweiterung und -verengung (vgl. Lewandowski 1990). Die Entlehnungen aus dem Französischen weisen im Hinblick auf die Bedeutung, mit der sie im Deutschen gebraucht werden, selbstverständlich einige Besonderheiten auf.

Im Folgenden handelt es sich um aus dem Französischen entlehnte Wörter, die in der Zielsprache ihre ursprüngliche Bedeutung bewahren und auch eine zusätzliche Konnotation erhalten, und zwar eine positive. Anders als bei der Bedeutungsverbesserung, bei der eine positive Bedeutung des Etymons so, wie sie der Herkunftssprache eigen war, entlehnt wird (Wanzeck 2010: 80-81), steht bei der Verleihung einer aufwertenden Nebenbedeutung seitens der Zielsprache die verschleiende, euphemisierende Rolle des fremden Wortes oder die „soziale Geltung des Wortgebrauchs“ (Busse 2009: 97) im Vordergrund.

Die entlehnten Wörter werden jeweils zusammen mit ihren Übersetzungen ins Deutsche und dem französischen Etymon angegeben.

das Amusement (Unterhaltung, Zeitvertreib) < fr. amusement
[...] und daß das *Amusement* während des ganzen Ball-Abendes
wirklich nichts zu wünschen übrig ließ. (*Tages-Neuigkeiten*, 31.01.
1867)

applaudieren (klatschen, Beifall spenden) < fr. applaudir

Seine Leistungen wurden, wie gewöhnlich, auch dismal lebhaft *applaudiert*. (*Feuilleton*, 23.11. 1854)

die Betise (Dummheit) < fr. *bêtise*

[...] mündlich zu plaudern geht noch immer an, das gesprochene Wort ist nicht sichtbar, und manche *Bêtise* verklingt unter einem nachfolgenden Gedankenblitze. (*Feuilleton*, 06.07. 1856)

das Boskett (Gruppe von beschnittenen Bäumen und Sträuchern) < fr. *bosquet*

[...] das geheimnisvolle Flüstern [...] klingt [...] aus dem blattleeren *Bosquet* hervor [...] (*Feuilleton*, 30.11. 1862)

düpiere (zum Narren machen, überlisten) < fr. *duper*

Irgend ein Spaßvogel hatte die drei Enthusiasten *dupirt* und ihnen einen – Stiefel zugeworfen [...] (*Bunterlei*, 25.10. 1853)

habituell (gewohnheitsmäßig) < fr. *habituell*

Da packt sie ihr *habituel* Magenkrampf, sie klingelt rasch der Zofe, Essenzen und Tropfen werden genommen, [...] (*Feuilleton*, 02.09. 1868)

malträtiere (quälen, misshandeln) < fr. *maltraiter*

[...] Zuerst beglückwünscht uns das hohe und niedere Gesinde, von dem wir das ganze Jahr hindurch *maltraitirt* worden sind. (*Feuilleton*, 01.01. 1856)

negligieren (vernachlässigen, missachten) < fr. *négliger*

Das *Negligieren* des Rauchverbotes geht so weit, daß Polizei und Feuerwehr sich [...] an das Publikum wenden, das Rauchen im Theater zu lassen, [...] (*Vom Tage*, 23.12. 1921)

passioniert (leidenschaftlich, begeistert) < fr. *passionné*

Passionirte Theaterbesucher können ja in die Arena gehen. (*Feuilleton*, 24.08. 1856)

prononciert (eindeutig, deutlich, ausgeprägt) < fr. *prononcé*

[...] die Damen der Empire- und späteren Biedermeiererepochen waren denn auch – diese Geschmacksrichtung entsprechend – sehr

prononciert weiblich. (*Feministisch-Maskulines. Causerie über die neuesten Modetendenzen*, 26.10. 1924)

reüssieren (Erfolg haben) < fr. réussir

Die auswandernden Intellektuellen sind auch immer entschlossen, mit physischer Arbeit in Amerika zu *reussieren*. (*Massenauswanderung aus dem Banat nach Amerika*, 31.05. 1923)

der Routinier (jemand, der auf einem bestimmten Gebiet Fertigkeit besitzt) < fr. routinier

[...] während Karl Paziska als Polizeichef den seiner Sache sicheren *Routinier* erkennen läßt. (*Deutsches Theater in Temesvar*, 09.04. 1924)

das Signalement (Anzeichen, Merkmal) < fr. signalement

[...] so ist auch das einzelne Wohnhaus nicht bloß die Herberge [...] seines Eigenthums, sondern auch [...] sein *Signalement* [...] (*Feuilleton*, 23.03. 1860)

veritabel (echt, wirklich) < fr. véritable

[...] wo man frische Luft schöpfen und *veritables* Waldesgrün schauen kann, [...] (*Feuilleton*, 04.05. 1856)

Die französischen Wörter im Text hätten durch deutsche Synonyme oder Paraphrasen ersetzt werden können (die in Klammern auch genannt werden), doch die Wahl des Schreibers war durch ihre Aktualität zum betreffenden Zeitpunkt begründet: Der Sprachgebrauch jener Zeit hat entschieden, dass das französische Wort dem Kontext und der stilistischen Wirkung angemessener war (vgl. Busse 2009: 97-98). Die Beispiele, die uns die **Temesvarer Zeitung** bietet, lassen auch erkennen, dass diese sozio-stilistische Komponente der französischen Sprache in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts noch geltend war und belegen den Status des Französischen als prestigetragende Fremdsprache.

3. Okkasionelle Entlehnungen

Die okkasionellen Entlehnungen sind, ähnlich wie die okkasionellen Wortbildungen, die, „die spontan für einen bestimmten Zweck [...] gebraucht werden“ (Homberger 2000: 367). Sie „entstehen *ad hoc* aus den

Bedürfnissen der Kommunikation“ (Grewendorf et al. 1989: 267) und können durch häufigen Gebrauch in den allgemeinen Wortschatz übergehen, d. h. usuell werden.

Die französischen Entlehnungen sind das Ergebnis des Einflusses der französischen Kultur, der politischen, sozialen und wirtschaftlichen Beziehungen mit der französischen Sprachgemeinschaft. Das umfangreiche französische Lehnwort belegt diese Kontakte zur Genüge. Dass darüber hinaus der Einfluss des Französischen auf den deutschen Wortschatz zeitweilig stärker war, als es die bleibenden Spuren zeigen, leuchtet ein. Französisch war die *lingua franca* der internationalen Beziehungen, ein Muss des guten Tons und eine Mode schlechthin: Kein Wunder also, dass ihr Gebrauch auch übertrieben wurde und dass französische Wörter häufig (vielleicht auch redundant) die Sprache schmückten.

Nach Hermann Paul (1975: 391) „[...] muss doch das, was aus der fremden Sprache aufgenommen wird, verstanden sein, wenn auch vielleicht nicht ganz exakt verstanden.“ Deshalb beruhen die okkasionellen semantischen und lexikalischen Entlehnungen auf der Kenntnis der französischen Sprache und auf ihrem gewohnheitsmäßigen Gebrauch.

3.1 Okkasionelle Bedeutungsentlehnung

Ein besonderer Fall der Entlehnung liegt dann vor, wenn die französischen Wörter bereits als Lehnwort im deutschen Wortschatz existieren, jedoch im Text mit einer im Deutschen ungebräuchlichen Bedeutung auftreten. Diese Wörter, die im Französischen mehrdeutig waren, haben durch die Entlehnung häufig eine Bedeutungsverengung erfahren, oft sogar eine Verfachlichung oder Terminologisierung mittels „Bedeutungsspezialisierung“ (Wanzeck 2010: 72). In den Zeitungstexten treten sie allerdings mit einer ihrer Bedeutungen in der Herkunftssprache auf, die im Deutschen nicht erhalten geblieben ist.

Die Beispiele für diese besondere Art der semantischen Entlehnung sind nicht zahlreich, aber wir können sie als repräsentativ für den Stellenwert des Französischen unter den Quellsprachen betrachten. Die im deutschen Sprachgebrauch übliche Bedeutung sowie die im Text aktualisierte wurden zwecks Verständlichkeit angeführt.

[...] wie dies erst die letztvergangene Woche einem Herrn *arrivirte*
[...] (*Feuilleton*, 18.12. 1852)

arrivieren: ‚in der Karriere vorwärtskommen‘, ‚(beruflich oder gesellschaftlich) emporkommen‘; hier: ‚vorkommen, passieren‘ < fr. arriver

Zu verkaufen [...] eine *Balance*wage und verschiedene Hausgeräte [...] (*Anzeigen*, 15.04. 1924)

die Balance: ‚Gleichgewicht‘; hier: ‚Balkenwaage‘ < fr. balance

Wir sind nun wirklich so unverantwortlich, über die Religion unseres *Collaborateurs* keine Auskunft geben zu können, aus dem einfachen Grunde, weil wir uns nicht darum kümmern. (*Feuilleton*, 27.09. 1868)

der Kollaborateur: ‚Zusammenarbeiter mit gegnerischen politischen oder militärischen Systemen‘; hier: ‚Mitarbeiter‘ < fr. collaborateur

Nach der dritten *Decharge* erst sanken vier Mann [...] nieder [...] (*Feuilleton*, 29.04. 1862)

die Decharge: ‚Entlastung, Befreiung‘ (Rechtsspr.) < fr. décharge

Manches hübsche Rokokobildchen stellt das *Lever* einer schönen Frau dar. (*Feuilleton*, 20.04. 1924)

das Lever: ‚zeremonielle Morgentoilette (z. B. der französischen Könige)‘; hier: ‚(morgendliches) Aufstehen‘ < fr. lever

Herr Matte, als Pagen-Hofmeister, bekundete Talent und ein gutes *Memoir*. (*Feuilleton*, 09.06. 1854)

das Memoire: ‚Memorandum‘; hier: ‚Gedächtnis‘ < fr. mémoire

Ein Erzieher, der [...] ungarisch, deutsch, lateinisch und französisch unterrichten kann, wünscht ein *Placement*. (*Anzeigen*, 16.04. 1856)

das Placement: ‚Kapitalanlage‘; ‚Warenabsatz‘ (Wirtschaftsspr.); hier: ‚Stellenvermittlung‘ < fr. placement

Das Publicum, welches sich im Beifall eines Mittels bedienen soll [...] die Darstellung zu *poussiren* [...] (*Feuilleton*, 11.03. 1860)

poussieren: ‚flirten‘, ‚umwerben‘ (veraltend); hier: ‚fördern‘, ‚stimulieren‘ < fr. pousser

Ihre Aufgabe war, eine Garnitur von zirka 20 Lastwaggonen zu *ralliieren*. (*Verhängnisvoller Eisenbahnkarambol in der Josefstadt*, 24.03. 1923)

ralliieren: ‚(verstreute) Truppen sammeln‘ (Militärspr.); hier: ‚sammeln‘, ‚verbinden‘ < fr. rallier

Der redliche Finder wird ersucht, dieses [...] bei der Administration der *Temesvarer Zeitung* gegen ein angemessenes *Recompens* zu übergeben. (*Anzeigen*, 01.06. 1861)

die Rekompens: ‚Entschädigung‘, ‚Vergütung‘, ‚Gegenwert, -leistung‘ (Wirtschaftsspr.); ‚Ausgleich‘ (Rechtsspr.); hier: ‚Belohnung‘, ‚Entgelt‘ < fr. récompense

Senkrechte Streifen in der *Robe* machen eine fette Dame angenehm mager; [...] (*Feuilleton*, 14.01. 1862)

die Robe: ‚festliches (Abend)kleid‘; ‚Talar‘; hier: ‚Kleid‘ < fr. robe

[...] ein *separirtes* Zimmer, meublirt, für eine oder zwei Personen. (*Anzeigen*, 04.03. 1853)

separieren: ‚die Bestandteile eines Gemisches mit Hilfe eines Separators trennen‘ (Technik); hier: ‚(räumlich) trennen‘ < fr. séparer

Diese okkasionelle Bedeutungsentlehnung, die aber keinesfalls mit der Lehnbedeutung¹ zu verwechseln ist, kann sowohl durch sprachinterne als auch durch sprachexterne Faktoren bedingt sein. Ein sprachinterner Auslöser ist der Bedeutungswandel, der im Laufe der Zeit durch Bedeutungsverengung bei einem mehrdeutigen Wort eine oder mehrere Bedeutungsvarianten verlorengehen lässt. Dasselbe Wort bleibt weiterhin im Wortschatz erhalten, aber es lebt mit einem geringeren Bedeutungsumfang weiter. Ein möglicher sprachexterner Grund für eine derart unkonventionelle Bedeutungsentlehnung ist in der Verbreitung und der Kenntnis der Fremdsprache (im vorliegenden Fall des Französischen) zu suchen. Wenn die Sprecher über ausreichende Sprachkenntnisse verfügen, um lexikalische Elemente aus dieser häufig auch spontan in den normalen

¹ Die Lehnbedeutung entspricht der Entlehnung der Bedeutung eines laut- oder bedeutungsähnlichen Wortes aus einer Fremdsprache, d. h. ein bereits existierendes Wort der Zielsprache erhält noch eine zusätzliche Bedeutungsvariante (vgl. Lewandowski 1990: 146; Homberger 2000: 302).

Sprachgebrauch einbauen zu können, dann ist es verständlich, dass sie die fremden Wörter so benutzen, wie sie in der Herkunftssprache vorkommen, d. h. mit ihrer ursprünglichen Bedeutung, eventuell Bedeutungen. Der gesamte Kontext der Kommunikation ist in diesem Fall wiederum durch den Mode- und Prestigestatus der französischen Sprache geprägt.

3.2 Okkasionelle Wortentlehnung

Aus der Sicht des aktuellen Sprachsystems sind diese Entlehnungen keine Elemente des deutschen Wortschatzes und können auch nicht als veraltet betrachtet werden.

Die beinahe wahllose Entlehnung fremden Wortgutes beruht diesmal ausschließlich auf dem außersprachlichen Bereich, und zwar auf Gewohnheit, Übertreiben oder auch Snobismus. Die Anzahl dieser Entlehnungen ist besonders groß, was wiederum auf die gesellschaftlichen und implizite sprachlichen Gepflogenheiten der Zeit hinweist.

Für die folgenden Beispiele, die nicht als Lexeme der deutschen Sprache gelten, werden das französische Wort und dessen deutsche Übersetzung (in Klammern) angeführt.

l'acquisition (Anschaffung)

[...] finden wir an Fräulein Taborsky für jede Provinzbühne eine sehr schätzenswerthe *Aquisition* [...] (*Feuilleton*, 06.06. 1852)

calmer (beruhigen)

Das Bier schläfert nicht nur die Leidenschaften ein und ist insoferne ein *calmirendes* Specificum der Weltgeschichte; [...] (*Feuilleton*, 24.10. 1858)

clairvoyant, -e (HellseherIn)

„Eine *Clairvoyante*“ ist angekommen. Sie weiß alles und prophezeit à la Lenormand und ähnlicher Wunderdamen [...] (*Locales*, 27.09. 1868)

chausser (Schuhe anziehen)

Die Pariser Damen, [...] haben gegenwärtig zur Balltoilette kurze Kleider gewählt, welche [...] den zierlich *chaussirten* Fuß, [...] zu bewundern Gelegenheit geben. (*Feuilleton*, 17.02. 1867)

le douanier (Zöllner)

Um diese Zeit belebt sich die Physiognomie der Stadt durch die Heerscharen matratzenbeladener Wägen, und die *Douaniers* an den Linien haben ihre böse Zeit. (*Feuilleton*, 30.09. 1856)

le comméragé (Klatsch, Tratsch)

Also – wir wünschen uns [...] – schönes Wetter und das ganze Jahr recht viel *comméragé*, was das ist, steht im Dictionär [...] (*Feuilleton*, 01.01. 1853)

corseter (ein Mieder anziehen)

Die Miederspezialistinnen und Mieder-Kunstwerkstätten [...] haben „wieder einmal den Nagel auf den Kopf getroffen“: es wird „rationell“ *korsettirt*. (*Wie bleibe ich und wie werde ich wieder schlank?*, 07.03. 1924)

s'excuser (sich entschuldigen)

Und indem ich *mich* damit *excusiren* wollte, zufällig ausgerutscht zu sein, versetzte mir derselbe [...] eine derbe Ohrfeige, [...] (*Offener Sprechsaal*, 14.07. 1863)

la frimousse (Frätzchen)

Einmal schneidet sie das Haar ganz tief in die Stirn und macht so eine kleine „*Frimousse*“ zurecht, wie die Franzosen sagen; [...] (*Feuilleton*, 20.02. 1921)

gazeux, -euse (gasförmig; hier: kohlenensäurehaltiges Getränk)

Ananas- und Limonadengazeuses werden in den bezüglichen Fabriken Wiens aus solchen abscheulichen Abfällen erzeugt. (*Feuilleton*, 19.08. 1858)

la grammaire (Grammatik)

30 Kreuzer sind gewiß nicht zu viel für die Kenntniß der englischen Sprache. – Wer's eben nicht mit der *Grammaire* lernt, der nehme sich einen Sprachmeister, [...] (*Feuilleton*, 04.12. 1853)

la malle ((großer) Koffer, Gepäck)

Zugleich wurde auch die Einrichtung getroffen, daß die wöchentlichen *Mallepostfahrten* nach Orsova um eine vermehrt werden, [...] (*Temesvarer Neuigkeiten*, 23.05. 1857)

le mineur (Bergmann, Minenverleger)

Gesucht für den Bau des Teliu – Tunnels: *Mineure*, Schlosser, Schmiede, Maschinisten, [...] (*Anzeigen*, 22.07. 1924)

monstre (enorm, kolossal)

Deutsch-schwäbischer Volkstag in Timisoara. Volksgemeinschaft und Volksorganisation. *Monstreversammlung* des Banater Schwabentums. (15.03. 1921)

naturellement (natürlich, selbstverständlich)

[...] es würde keine sentimentale Seele auf die [...] Worte des feuilletonistischen Plauderers geachtet haben, und das hätte uns *naturellement* sehr geschmerzt [...] (*Feuilleton*, 06.01. 1856)

la première (Hauptangestellte im Mode- und Schneidereibereich)

Modistin wird gesucht als *Premier* vom September in Arad. (*Anzeigen*, 01.07. 1924)

la promptitude (Schnelligkeit, Pünktlichkeit)

Die bedeutend vergrößerte Spiritus- und Oelfabrik von Samson Fischhoff [...] gibt die Versicherung, daß sie in der Lage ist, allen diesbezüglichen Anforderungen mit gewohnter [...] *Promptitude* zu entsprechen. (*Anzeigen*, 29.10. 1867)

In diachronischer Sicht stellen die okkasionellen lexikalischen Entlehnungen das Anfangsstadium der konventionalisierten Entlehnungen dar. Jede entlehnte Einheit des gegenwärtigen Wortschatzes war einmal eine okkasionelle Entlehnung, aber welche der entlehnten Wörter okkasionell bleiben und welche konventionalisiert werden, „darüber entscheidet nicht der einzelne Sprecher, sondern der Sprachgebrauch der Sprachgemeinschaft.“ (Wolf 1974: 299) Dass diese Beispiele nicht bleibend ins Sprachsystem eingedrungen sind, kann am Zufall oder an den natürlichen Abwehrkräften der Sprache liegen, denn: „Keine Sprache gestattet es dem einzelnen Sprecher, wahllos Wörter aus anderen Sprachen einzuführen.“ (Wolf 1974: 299)

4. Schlussfolgerungen

Das untersuchte Sprachmaterial zeigt, dass der intensive Einfluss einer fremden Sprache nicht nur durch unmittelbaren Sprachkontakt, sondern auch infolge ihrer Aufwertung erfolgen kann. Die Sprachen unterliegen der Mode oder sie werden zum Statussymbol, weil sie von der Sprachgemeinschaft zu einem gegebenen Zeitpunkt als solches wahrgenommen werden.

Die **Temesvarer Zeitung** hat sich im Hinblick auf den Einfluss des Französischen als eine geeignete Forschungsgrundlage erwiesen. Die Zeitungssprache war schon immer lebendig und der Sprachverwendung ihrer Leser angemessen, sodass das französische Lehnwort diverser Arten dem Sprachverständnis ihrer Leser (zumindest der meisten) entsprechen musste. Es ist auch nicht überraschend, dass die Jahrgänge der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein reicheres französisches Wortmaterial aufweisen, als die der 20er Jahre des 20.; das Französische war zwar noch prestigeträchtig, aber bei weitem nicht mehr so, wie in den Jahrhunderten davor.

Die okkasionellen Entlehnungen, die semantischen, aber vor allem die lexikalischen haben gezeigt, dass ein fremdes Wort nicht immer notwendig ist, um eine Aussage adäquat zu formulieren. Die Entlehnung hat in sehr vielen Fällen nicht aus dem Bedürfnis stattgefunden, etwas genau zu benennen, sondern im Zuge der sprachlichen Tendenzen, die auch überflüssiges Lehnwort produzieren können.

Quellen

Temesvarer Zeitung, Jahrgänge: 1852, 1853, 1854, 1856, 1857, 1858, 1860, 1861, 1862, 1863, 1867, 1868, 1921, 1923, 1924.

Literatur

Busse, Dietrich (2009): **Semantik**, Paderborn: Wilhelm Fink.

xxx, **Duden. Deutsches Universalwörterbuch A-Z**, (2007): Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag.

Grewendorf, Günther/Hamm, Fritz/Sternefeld, Wolfgang (1989): **Sprachliches Wissen**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

- Homberger, Dietrich (2000): **Sachwörterbuch zur Sprachwissenschaft**, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- xxx, **Langenscheidts großes Schulwörterbuch Deutsch-Französisch** (1981): Berlin/München: Langenscheidt.
- xxx, **Langenscheidts großes Schulwörterbuch Französisch-Deutsch** (1981): Berlin/München: Langenscheidt.
- Lewandowski, Theodor (⁵1990): **Linguistisches Wörterbuch**, Heidelberg/Wiesbaden: Quelle u. Meyer.
- Paul, Hermann (⁹1975): **Prinzipien der Sprachgeschichte**, Tübingen: Max Niemeyer.
- Robert, Paul (Hrsg.) (1993): **Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française**, Paris: Soc. Dictionnaire Le Robert [u. a.].
- Wanzeck, Christiane (2010): **Lexikologie. Beschreibung von Wort und Wortschatz im Deutschen**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wolf, Johann (1974): **Sprachgebrauch – Sprachverständnis**, Bukarest: Kriterion.
- Wunderli, Peter (1989): **Französische Lexikologie**, Tübingen: Max Niemeyer.

Tatarenfiguren in der rumäniendeutschen Literatur

Abstract: Probably the most famous Tartar fictional character of the German literature in Romania is Muhibe, the main character of Oscar Walter Cisek's short story **Die Tatarin**. Other German writers from Romania have also chosen to paint Tartars in their books as incarnation of the foreign, the otherness, and the alterity: Oscar Walter Cisek in **Der Strom ohne Ende**, Adolf Meschendörfer in **Der Büffelbrunnen**, Erwin Wittstock in **Die große Verheißung** and Andreas Birkner in **Die Tatarenpredigt**. The story is always told from the point of view of a German/European, who seldom knows the foreign culture he describes. In Cisek's, Meschendörfer's and Wittstock's stories the Tartars appear as community – the Tartar village or colony. Some characters are singled out as prototypes or as outsiders of the community. The Tartars Mara from **Der Strom ohne Ende** and Göngür Mustafa from **Die Tatarenpredigt** are such outsiders – the latter being removed from his own cultural background and relocated in the Transylvanian village Pretai – and they have to face ignorance and rejection. The main objective of the present study is to identify manifestations of otherness and to enlighten the relationships between otherness and sameness in the mentioned narratives.

Keywords: German literature in Romania, Tartars, alienation, alterity, otherness, sameness, outsider, Oscar Walter Cisek, Adolf Meschendörfer, Erwin Wittstock, Andreas Birkner.

1. Allgemeines und Zielsetzung

Die *Tataren* waren ursprünglich eine mongolische Stammesföderation, die im 12. Jahrhundert die Vormachtstellung über die übrigen Mongolenstämme errungen hatte. Für die ab dem 12. Jahrhundert unter der Herrschaft Činggis Khans (Dschingis Khan) vereinten Stämme wurde die Bezeichnung *Mongolen* verwendet, während alle später unterworfenen oder angeschlossenen Völker v. a. türkischer Herkunft *Tataren* genannt wurden (vgl. Göckenjan/ Sweeney 1985: 120). In Europa wurde die Bezeichnung *Tatar* ab dem Mittelalter generell auf zentralasiatische Steppenvölker übertragen und parallel zu *Mongolen* verwendet (vgl. **Brockhaus Enzyklopädie**, Bd. 27/ 2006: 81). Die Tataren wurden oberflächlich mit dem Mongolensturm und später mit den Türkenkriegen assoziiert und repräsentierten das absolut Fremde, Unbekannte und somit Bedrohliche:

So müssen sie [die Tataren] auch bei jeder Gelegenheit als Vergleichsobjekte herhalten, wenn es darum geht, Gewalt und Brutalität, die außerhalb des menschlichen Erfassungsvermögens liegt, auszudrücken [...].¹

Durch die Nachbarschaft der rumänischen Territorien mit dem Osmanischen Reich und – nach dessen Untergang – durch die Emigration zahlreicher Krimtataren und Türken in die Dobrudscha² rückt das kulturell Fremde in unmittelbare Nähe. In der rumänischen Literatur und Malerei der Zwischenkriegszeit werden die Tataren nicht mehr als mordende und raubende Horden dargestellt, sondern als exotische, fremdkulturelle Nachbarn, die keine territorialen Ansprüche mehr geltend machen können (vgl. Constantinescu 2009: 74-75).

Im Folgenden soll untersucht werden, inwieweit sich diese Tendenz der Annäherung an das Fremdkulturelle in Texten deutschsprachiger Autoren aus Rumänien feststellen lässt. Analysiert werden die Novelle **Die Tatarin** (1929) und der Roman **Der Strom ohne Ende** (1937) von Oscar Walter Cisek, der Roman **Der Büffelbrunnen** (1935) von Adolf Meschendörfer, die Erzählung **Die große Verheißung** (1936) von Erwin Wittstock und der Roman **Die Tatarenpredigt** (1973) von Andreas Birkner.

Dabei sollen folgende Aspekte analysiert werden:

- die Suggestivkraft des Titels;
- die Haltung der Erzählinstanz dem Fremden/ Tataren gegenüber;
- Erscheinungsformen des Fremden und des Eigenen in der Handlung: der Einzelne und die Gemeinschaft, die Fremdheit des Raumes und die Sprache als Kommunikationsmittel.

2. Die Suggestivkraft des Titels

Der im Zusammenhang mit der Tataren-Thematik wohl berühmteste Text ist Oscar Walter Ciseks Novelle **Die Tatarin**, die in alle Erzählbände des Autors aufgenommen wurde. Der Titel macht deutlich, dass der

¹ Hollendung/ Böhling unter URL: <http://www.mongolen-dschingis-khan.de/seite-20.html> [31.05.2012].

² Die Spuren der Tataren in der Dobrudscha führen zum Khanat der Goldenen Horde zurück. Nach der Eroberung des Krim-Khanats (1783), des Budschak (Bessarabien) (1812) und des Donaudeltas (1829) durch Russland emigrierten zahlreiche Krimtataren in die Dobrudscha und unterstützten den türkischen Sultan (vgl. URL: http://www.tatar.ro/articole/problema_etnogenezei_tatarilor.php [27.05.10]).

Überlebenskampf der exotischen Muhibe unter der sengenden Hitze der multikulturellen Hafenstadt Balcic im Mittelpunkt der Handlung steht.

Anders verhält es sich mit Ciseks Roman: **Der Strom ohne Ende** ist die ins Schwarze Meer mündende Donau, von der das Leben und Überleben der Menschen in der Störsiedlung Valcov abhängt. Die tatarische Hellscherin Mara ist eine von diesen Menschen, aber eine Außenseiterin unter ihnen.

Adolf Meschendorfers Romantitel **Der Büffelbrunnen** bezieht sich auf Mangea Punar, den türkischen Namen eines deutschen Dorfes am Schwarzen Meer:

„Was heißt Mangea Punar?“, fragte er [Fritz Kraus].

„Das ist türkisch, heißt: Büffelbrunnen [...].“ (Meschendorfer 1935: 111)

Die deutsche Übersetzung des türkischen Ortsnamens unterstreicht das deutsche Element, das im Verlauf des ganzen Romans eine wichtige Rolle spielt, die Gegensätze Orient-Okzident zusätzlich hervorhebt und das Vertraute inmitten des Fremden darstellt:

Ein Schwabendorf mitten im Orient.

Dies Dorf am Büffelbrunnen bestand nur aus einer Straße – breit wie die Siegesstraße in einer Millionenstadt. [...] Hundert Häuser, schätzte er, hundert deutsche Lehmhäuser am Schwarzen Meer inmitten von Tartaren, Türken, Bulgaren, Rumänen, Lipowanern, Albanern, Tscherkessen. Am Eingang dieser breiten Dorfallee stand in einem Steinhäufchen aufgerichtet ein riesiges schwarzes Kreuz und in der Mitte der Straße betonte noch einmal ein aus Lehmklößen gebackenes Kirchlein das christliche Europa. (ebd. 114)

Das auf einigen Romanseiten beschriebene Tatarendorf – ob es sich um Tatlargeac oder Belvelie handelt, wird nicht deutlich, obwohl beide Namen erwähnt werden – repräsentiert mit seinen Bewohnern den Orient, „die Mongolei“ (vgl. ebd. 147).

Erwin Wittstocks Erzählung **Die große Verheißung** aus dem Band **Die Freundschaft von Kockelburg. Erlebnisse der Sieben** (1936) wird durch einen Erzählrahmen³ eingeführt, der mögliche Deutungen des Titels anbietet und doch offenlässt:

³ Die Erzählung ist auch in Erwin Wittstocks Band **Der Viehmarkt von Wängertstuel. Novellen und Erzählungen** (1967), allerdings ohne Rahmenhandlung, abgedruckt.

Ich überlasse es dabei der Neigung des Einzelnen die Frage zu lösen, was eigentlich unter der großen Verheißung zu verstehen sei, die zutraulich lächelnden Lippen des Mädchens für mich, oder die dampfende Bratenpfanne für den alten Tataren. (E. Wittstock 1936: 110)

Wittstock versucht, durch die Anspielung auf die erotische Faszination, die die fremde Frau auf den Abendländer ausübt, das Interesse der Leser zu wecken. Dass aber mit dem Titel eher die Jagd der Tataren auf Trappen, das ritualhafte Trinken ihres Blutes und zugleich die Gewährleistung ihrer Lebensgrundlage gemeint ist, wird am Ende der Erzählung deutlich:

Dies ist die Geschichte von der großen Verheißung, wohl das merkwürdigste Erlebnis, das ich hatte, zugleich die einzige Verheißung, die sich so deutlich vor meinen Augen erfüllt hat. Es ist die merkwürdigste Jagd, die ich miterlebte, die Tatarenjagd auf Trappen unweit der Küste des Schwarzen Meeres, auf den scheuesten und größten Vogel Europas (ebd. 127).

Suggestiv und zugleich irreführend ist der Titel von Andreas Birkners Roman. **Die Tatarenpredigt** spielt einerseits auf die seit dem 15. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum üblichen Türkenpredigten an:

Der allgemeine Tenor der Türkenpredigten des 16. Jahrhunderts war, daß der Sieg über die Türken nur mit Gottes Hilfe nötig [!] sei. Die (Über)mächtigkeit der Türken, deren Expansionsgelüste, Machtgier... wurde deutlich vor Augen geführt, aber gleichzeitig die Hoffnung erweckt, daß Christen gemeinsam den Feind besiegen könnten. Das verwendete Stilmittel war wieder einmal die Betonung der Grausamkeit. (Spohn 1999: 23-24)

Birkners **Tatarenpredigt** ist keine „Hetzschrift“ gegen den „Tatter“ Göngür Mustafa. Dieser wird zwar von den meisten Bewohnern des siebenbürgischen Dorfes Pretai als Relikt aus der Zeit der Mongolenstürme angesehen, selbst wenn er nach dem Ersten Weltkrieg als russischer Kriegsgefangener nach Siebenbürgen kam und beim Bauer Jonas Malmkroger blieb. Aber das unscheinbare Leben und vor allem der Tod des „Tatters“ sind Vorwand, ebenso wie die Türkenpredigten aus der Zeit der Türkenkriege dazu dienten, auch „Mißstände im eigenen Land anzuprangern, die den Türken einen Sieg erleichtern konnten“ (Spohn 1999: 24). In Birkners Roman sind es:

Enteignung, Deportation, Steuerlasten seitens der neuen Machthaber, erlittene Verluste durch den Krieg setzen der bäuerlichen deutschen Kultur Siebenbürgens

ein Ende. Ein durch Terror verkrampftes und erzwungenes Miteinander der Völkerschaften Siebenbürgens wird hier dargestellt. (Spiridon 2002: 102)

Nicht von Göngür Mustafa geht die Bedrohung aus, sondern von der unbekanntenen neuen Staatsmacht in Rumänien:

In Birkners „Tatarenpredigt“ wird das Fremde – die kommunistische Diktatur – als Bedrohung dargestellt. Diese spiegelt sich einerseits im Rahmen der politischen Maßnahmen, wie zum Beispiel der Enteignung der Sachsen wider. Andererseits bleibt die Bedrohung eher abstrakt, was sich vor allem in der undefinierten Unruhe des Ehepaars Malmkroger zeigt und sich in der Angst des Bauern Malmkroger vor dem Gefängnis konkretisiert. (Petzoldt 2011: 244)

Trotz der Bedrohung werden am Ende religiöse und kulturelle Grenzen überwunden: Am Grab des mutmaßlich moslemischen „Tatters“ predigen Vertreter der evangelisch-lutherischen, griechisch-orthodoxen, griechisch-katholischen (oder unierten), römisch-katholischen, reformierten und unitarischen Kirchen und der Präsident der jüdischen Kultusgemeinde in deutscher, rumänischer, lateinischer, ungarischer und hebräischer Sprache – eine weitere Deutungsmöglichkeit des Romantitels.

3. Die Erzählerhaltung und das Fremde

Mit Ausnahme des Ich-Erzählers in Erwin Wittstocks Erzählung **Die große Verheißung** haben wir es in den analysierten Texten mit einer auktorialen Erzählinstanz zu tun, die manchmal hinter die Figuren zurücktritt und Ereignisse, Gedanken, Erinnerungen aus ihrer Perspektive darstellt. Die Haltung gegenüber dem Erzählten – Joachim Wittstock (1972: 41)⁴ spricht von „Distanz und Bindung“ – ist bei jedem der Autoren verschieden.

In den meisten seiner Texte erscheint Oscar Walter Cisek als auktorialer, aber objektiver Erzähler. Er schildert die rumänischen Randgebiete „mit den Augen des objektiven kritischen Beobachters“ (Kittner 1971: 274). Durch seine wiederholten Aufenthalte in Balcic, an der Schwarzmeerküste und im Donaudelta lernt Cisek auch die Bewohner dieser Landstriche und ihre Kultur kennen, sodass er in der **Tatarin** auch Sitten und Hochzeitsbräuche der Tataren, ihre Beschäftigung als Fischer oder Gelegenheitsarbeiter erwähnen kann.

⁴ Vgl. auch das Kapitel *Distanz und Bindung*. In Wittstock, Joachim (1974): **Erwin Wittstock – Das erzählerische Werk**, Cluj-Napoca: Dacia, 31-49.

Manchmal verschiebt sich die Perspektive durch eine filmähnliche Technik vom allwissenden Erzähler zu seinen Figuren, was dazu führt, dass Sachverhalte oder Landschaften aus deren Blickwinkel beschrieben werden, wie z. B. zu Beginn der Novelle **Die Tatarin**:

So wusste Muhibe lange nicht, was sie beginnen sollte, sich und ihrem Kind über die Nöte der nächsten Tage hinwegzuhelfen, und schaute mit ruhigen Augen über das maßlos verbreitete Geflimmer des Meeres und näher, wo Balcics zackig aufgeworfene Kreideküste hinter der sehr sanften Vorhut des Hafens wuch, wo sich die Quellen üppig in die große Schluchtensenkung betteten, der alte Friedhof, von unbehauenen Grabsteinen seltsam zerrissen, das Licht auffing und zu Öde wandelte. Im Fernen blieb nur Ahnung von überstarker Helligkeit. (Cisek 1929: 7)

Zu bemerken ist, dass der auktoriale Erzähler immer hinter seinen Helden spürbar ist, da er durch ihre Augen sieht, aber mit seinen sprachlichen Mitteln schildert.

Auch im **Strom ohne Ende** kennt der Erzähler die Gedanken- und Gefühlswelt seiner Gestalten und gibt diese oft in erlebter Rede wieder:

Weshalb seine [Firs'] überraschte Verstörtheit? Man war eben heute nicht zuhause. Er hätte sich nicht derart lange von Pimen und Gascha aufhalten lassen sollen. Kaum glaubhaft schien es, aber die Leute hatten vielleicht eben doch gemeinsam einen Freund aufgesucht, einen guten Bekannten [...] (Cisek 1943: 30),

um dann zur auktorialen Perspektive zurückzukehren:

Er [Firs] fühlte ein Gewicht in den Schultern, das sich auch in der Brust ausbreitete, er schaute nichts mehr an und ging weg und wieder über Eis, über den lang gewohnten, gehärteten Schnee. (ebd.)

Die Tatarin Mara wird aber meist aus der Außenperspektive, aus dem Blickwinkel der anderen Figuren, beschrieben. Ihr abstoßendes Aussehen, v. a. ihre wilden „Tieraugen“ (ebd. 88) und ihr seltsames und befremdendes Verhalten fallen auf:

Sie kicherte und verschluckte die Silben. Akim ging bei ihrer merkwürdigen Aufforderung Gascha durch den Sinn, ohne daß er überlegt hätte, weshalb er dies verwahrloste Weib, dessen Augen nach scheinbar langem Erlöschen so krankhaft flackten, mit ihr in Verbindung brachte. (ebd. 87)

Selten verfolgt der Erzähler die verworrenen Gedankengänge der Hellscherin:

Das Haar ärgerte sie. Nachdenken wollte sie, nicht mit den Launen ihrer Zotten zu schaffen haben; sie fluchte laut, und die Tiere äugten sie verwundert an. Mara besann sich, daß sie nicht allein war. Zwar sprach sie auch sonst oft genug mit sich selbst, ohne unbedingt jemand zu brauchen, an den sie ihre verdrehten Worte richten konnte, nun aber schien sie die Anwesenheit der Hunde zu einer gründlichen Auseinandersetzung zu reizen, und ihre innere Unrast wandelte sich fast zu einer Empörung [...]. (ebd. 575)

Joachim Wittstock (1974: 38) stellt bei Cisek Distanz zum Beschriebenen und Sachlichkeit der „streng und unerbittlich ausgeführte[n] realistische[n] Schilderung“ fest, die „seiner anscheinend kühleren Natur entsprach“.

Anders verhalten sich Adolf Meschendörfer und Erwin Wittstock, da sie der Perspektive des Siebenbürger Sachsen treu bleiben. In Meschendörfers **Büffelbrunnen** stellt sich der auktoriale Erzähler explizit hinter seine deutschen Hauptfiguren Fritz Kraus und Antonia, die ein tatarisches Dorf besichtigen:

Die Gäste sind starr vor Staunen über diesen Reinlichkeits- und Ordnungskult im Tartarenhaus [...]. Jetzt staunen die anderen und lachen [...]. Sie schlagen die Hände zusammen und schnalzen und mit ihrer Schnattersprache sind sie auf einmal durch einen Erdteil von uns abgeschlossen, unter sich in Hinterasien, geschützt wie auf einer sicheren Insel. Sie wollen jetzt „Türkischen“ und Rosenduldschatz anbieten, aber Antonia lehnt ab, fluchtartig laufen sie zu dem nächsten Haus und zu dem übernächsten, machen die Türe auf und werfen einen Blick hinein – in diesem tartarischen Mistparadies gibt es nur peinlich saubere Wohnungen. (Meschendörfer 1935: 148-149)

Bei Meschendörfer tritt der auktoriale Erzähler tatsächlich mit „den Augen und Mitteln eines Deutschen“ – wie Cisek über sich selbst behauptet hatte (Cisek 1930: 313) – an die ihm und seinen Helden fremden Tataren heran. Das Personalpronomen „uns“ unterstreicht die Subjektivität der Darstellung und die klare und gewollte Abgrenzung der „Abendländer“ von den leicht abschätzig in „Hinterasien“ angesiedelten und eine „Schnattersprache“ sprechenden „Tartaren“. Auch die Verwendung der in der alten abendländischen Geschichtsschreibung üblichen Bezeichnung „Tartaren“ – von dem lateinischen „ex tartaro“, „aus der Hölle kamen sie“ (Brockhaus Enzyklopädie Bd. 27/ 2006: 81) – zeigt die von abendländischen Stereotypen und Vorurteilen geprägte überlegene Haltung der Hauptfiguren und der Erzählinstanz selbst dem Fremden gegenüber. Somit werden die Spannungen zwischen Orient und Okzident und die

Beziehungen zwischen ihnen im Sinne Saids als „hegemoniales Macht- und Herrschaftsverhältnis“ (Said 2009: 14) deutlich.

Subjektiv ist auch die Perspektive des Ich-Erzählers in Wittstocks **Die große Verheißung**:

Wittstock [...] schiebt einen Erzähler vor, einen von außen kommenden Jäger, der die Tatarensiedlung aus seinem Blickwinkel erfasst, daher ihre Menschen und Lebensumstände im höheren Maße merkwürdig finden muß, als wenn ein Ortskundiger die Vorfälle registrierte, die sich in der Siedlung abspielen. Das Verhältnis des Ich-Erzählers zu den Tataren ist und bleibt das eines Außenstehenden und der Autor versucht nicht, daran etwas Entscheidendes zu ändern. (J. Wittstock 1974: 44)

Dem Ich-Erzähler erscheinen die Tataren fremdartig, unverständlich, unheimlich, sogar gefährlich. Erst allmählich nimmt er von seinen Vorurteilen den Tataren gegenüber Abstand und muss zugeben, dass sein Gastgeber Raim Medjid „der ehrlichste Kerl, den man sich vorstellen konnte“ (E. Wittstock 1936: 127), war.

Der Aufenthalt im Tatarendorf bleibt ein „merkwürdiges Ereignis“ für den Erzähler, „ist jedoch ohne Folgen für ihn; es bezeichnet keinen tieferen Einschnitt in seinem Leben“ (J. Wittstock 1974: 45).

Von ganz anderen Voraussetzungen geht der Roman **Die Tatarenpredigt** von Andreas Birkner aus. Geschildert werden – am Beispiel des siebenbürgischen Dorfes Pretai – die einschneidenden gesellschaftlichen Veränderungen in Rumänien nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Der Erzähler legt sich nicht auf die Perspektive einer Figur fest, sondern verfolgt die Gedankengänge und Handlungen mehrerer Romangestalten:

Der Roman spielt kurz nach dem Zweiten Weltkrieg und rekurriert auf einschneidende historische Ereignisse aus der Sicht der Siebenbürger Sachsen, wie zum Beispiel die Enteignung ihrer Höfe sowie die Zwangskollektivierungen. Der Erzähler schildert nicht die Gedanken einer einzelnen Figur, sondern es werden die Gedanken, Erinnerungen und Geschichten unterschiedlicher Figuren präsentiert. (Petzoldt 2011: 238)

Während er einigen Romanfiguren – allen voran Jonas Malmkroger, dem Bullibascha und dem „Tatter“ – Sympathie entgegenbringt, distanziert er sich ironisch von anderen, wenn er mit der „Bauernschläue“ Malmkrogers die fragwürdige, oft absurde Vorgehensweise der Staatsmacht und ihrer Vertreter entlarvt:

Göngür Mustafa, erklärte man dem Vorsitzenden, der sich also mit Erfolg dumm gestellt, auch das ein befriedigendes Ergebnis der Parteischulung, einstudiert und geläufig geworden, Schusterbuben und Schlosserlehrlinge sind ja nicht immer dumm, der Kriegsgefangene Göngür Mustafa aus dem Ersten Weltkrieg, der Krimtatar oder Türke, Gott weiß, was er war, er selber wusste es sicherlich nicht, seit zwanzig Jahren hält er ihn hier in Pretai gefangen, das weiß doch jedes Kind, und ebenso bekannt ist es, wie er ihn hält, schlimmer als einen Kettenhund, im Pferdestall hält er ihn, er darf keinen Schritt über die Schwelle des Hauses tun, wie ein Vieh hält er ihn im Stall. (Birkner 1973: 30-31)

In die grafisch unmarkierte direkte Rede werden Fragmente erlebter Rede – was an sich schon Distanz erzeugt – und Kommentare des Erzählers eingeschoben.

4. Erscheinungsformen des Fremden und des Eigenen

Die Wahrnehmung als fremd oder eigen hängt immer von der Perspektive des Betrachters ab. In den analysierten Texten repräsentieren die Tataren das Fremde, Unbekannte, sogar Unergründliche. Dabei treten sie entweder als geschlossene Gemeinschaft auf, der einzelne Vertreter des Eigenen, Abendländischen bzw. Deutschen gegenüber treten (z. B. in **Der Büffelbrunnen** oder in **Die große Verheißung**), oder als Außenseiter: Göngür Mustafa im Umfeld des siebenbürgischen Dorfes Pretai, Mara als Außenseiterin einer Gemeinschaft von Außenseitern, Muhibe als Übertreterin der Gesetze ihrer tatarischen Gemeinschaft. Bei Cisek erscheint das Eigene in Form von abendländischen oder deutschen Elementen kaum, während das Dargestellte nicht dem Erzähler, sondern nur dem abendländischen Leser fremd ist.

Die von Meschendörfer und Wittstock beschriebenen Tatarendörfer werden als geschlossene Gemeinschaft präsentiert, aus der einzelne repräsentative Charaktere hervortreten: Jakob Gemaleidin, „ein unternehmender junger Mann mit Schlitzaugen, herunterhängendem Schnurrbart und Fez auf dem Kopf“ (Meschendörfer 1935: 148) im **Büffelbrunnen**, Raim Medjid, Memedula Sagit Ali, Nazmie u. a. in der **Großen Verheißung**.

Das Tatarendorf und seine Bewohner werden im **Büffelbrunnen** aus der Perspektive der beiden deutschen Ausflügler Fritz und Antonia Kraus dargestellt:

Das Dorf bestand aus ungeheuer vielen Mistbergen, Mistburgen und Mistmauern, aus denen geborstene Lehmruinen mit Mistdächern herausragten. Als das Auto einfuhr, strömten aus allen Höhlen schlitzäugige Kinder mit glänzenden, schwarzen Augen, verblühte Weiber, lümmelnde Burschen und zerzauste Köter. Im bloßen Hemd oder in bunten Leinenkitteln tanzten die Kleinen um den Wagen herum, schlugen das Zigeunerrad, quiekten vor Lust und schnatterten erregt in einer unverständlichen Sprache. (ebd. 147-148)

Überraschend ist für Meschendorfers deutsche Hauptgestalten das Innere der Tatarenhütten:

In Erwartung wahrer Schmutzorgien dringen sie mit Todesverachtung ein. Jakob legt seine Holzpantoffeln ab, bevor er die winzige Türe öffnet.

Die Küche ist sauber getüncht und gefegt, kein Halm liegt auf dem Lehm Boden, kein Stäubchen auf den Töpfen, Flaschen und Tellern, die in Reih und Glied mit sechs frischgebackenen Broten auf einem niederen Wandbrett stehen. [...]

Ein riesiger Kamin geht aus der Küche in das Zimmer über. Hier scheint ewiger Feiertag zu herrschen: der Boden ist mit Strohmatten und bessarabischen Teppichen dick belegt und an der Stirnwand stehen nebeneinander aufgestellt frischgewaschene Polster, angeblich sollen alle die Lumpen- und Schmutzgestalten hier schlafen. (ebd. 148)

Fritz Kraus und seine Frau Antonia erkennen zwar den Unterschied zum eigenen Wohnverhalten: „jede westeuropäische Wohnung, in die man unangemeldet eintritt, würde daneben unaufgeräumt liederlich erscheinen“ (ebd.), sie reagieren jedoch erstaunt, verständnislos, ja sogar unhöflich:

[...] fluchtähnlich laufen sie zu dem nächsten Haus und zu dem übernächsten, machen die Türe auf und werfen einen Blick hinein – in diesem tartarischen Mistparadies gibt es nur peinlich saubere Wohnungen. (ebd. 149)

Fritz und Antonia überwinden ihre Vorurteile nicht. Das Fremde bleibt ihnen fremd, der Kontakt führt nicht zum Verständnis und Anerkennen der fremden Kultur. Anders geht Cisek mit Aspekten der tatarischen Kultur um. Wenn bei Meschendorfer der im Tatarendorf überall herumliegende Mist als Zeichen des Elends und der Unsauberkeit gedeutet wird, so weiß Cisek, dass „der Haustiere Mist“, der „auf spärlich geflochtenen Zäunen und roten Ziegeldächern schwelte“ „im Winter zur Heizung dienen sollte“ (Cisek 1929: 8). Der Erzähler im **Büffelbrunnen** stellt unreflektiert fest, dass Jakob Gemaleidin seine Holzpantoffeln vor der Tür ablegt, während in der **Tatarin** darauf hingewiesen wird, dass dies eine orientalische Sitte ist, ebenso wie das Bewirten der Gäste mit „Rosenduldschatz“ (Meschendorfer 1935: 149):

Längst hatte sie [Muhibe] Fatime [...] das Geborgte zurückgebracht, war von der Frau des Fischers in die niedrige, blau getünchte Stube gebeten und mit eingekochten Rosenblättern bewirtet worden. So konnte man auch wissen, wie schön bestickt ihre neue Fußbekleidung war, denn sie ließ sie, wie es der gute Anstand forderte, auf der Schwelle stehen. (Cisek 1929: 59)

Bei Cisek erscheinen auch andere kulturelle Merkmale der Tataren: die spezifische Kleidung der Frauen – Muhibes „lila Beinkleid“ oder ihr „Kittel“, ihre „herrschaftlichen Pantoffeln“ (vgl. ebd. 6, 52, 58) – und Männer – Alis Fez mit der schlaff herabhängenden Quaste auf dem kahl geschorenen Kopf (vgl. ebd. 48, 50).

Anders als bei Meschendorf entspricht bei Wittstock das Äußere der Tatarenhäuser ihrem Inneren: Das Tatarendorf ist „elend“, die Hütten sind – ähnlich wie Muhibes dürftige Behausung – „armselig“:

Schon zwölf Tage lag ich hier, inmitten der Steppe, von der Welt abgeschnitten, auf einer Decke und einem Bündel Schilfstroh, das den Lehmfußboden unter mir nur in dünner Schicht bedeckte, in einer armseligen Hütte, in deren Nähe noch einige andere ebenso armselige Hütten standen: sie bargen unter ihren Dächern eine Handvoll Tataren, ein paar magere Schafe und Geflügel und sonst nichts. (E. Wittstock 1936: 112)

Doch auch hier täuscht sich der deutsche Ich-Erzähler in den Tataren. Sein anfänglicher Argwohn ihnen gegenüber erscheint ihm selbst rückblickend vollkommen unbegründet:

In den ersten Tagen muss ich hohes Wundfieber gehabt haben, und es ist wohl darauf zurückzuführen, daß mir meine neue Umgebung nicht nur fremdartig, sondern auch ein bisschen unheimlich erschien. Es war dieses ewige, unterwürfige Lächeln und dann die unsteten Hundeaugen, deren Blick jeder meiner Bewegung folgte. [...] Ich hielt meine Büchse in greifbarer Nähe und sagte zu Raim Medjid: „Ich muß sie putzen, sie ist naß geworden, wird sonst rosten.“ Es war ein Vorwand, den ich nicht oft wiederholen konnte, deshalb verlor ich auch kein Wort, als er sie nachher aufhob und weit von mir an die Wand lehnte. Und ich hatte einen tadellosen Pelzmantel bei mir, Stiefel, eine Büchse, Geld, ja schon mein Messer erregte Raim Medjids unverhohlene Freude. (ebd. 112-113)

Der Argwohn des Ich-Erzählers ruft auch bei den Tataren Argwohn hervor, denn für sie ist er der Fremde, wessen er sich auch bewusst ist:

„[...] Aber ich bin fremd hier und weiß nicht, was es ist.“

„[...] Sie scheinen etwas vorzuhaben, was ich nicht beurteilen kann, weil ich hier fremd bin.“ (ebd. 114-115)

Erst nachdem sich „die große Verheißung“ erfüllt, die Jagd der Tataren auf eine Schar Trappen und das ritualhafte Trinken ihres Blutes stattgefunden hat, wird das seltsame Verhalten der Tataren dadurch erklärt, dass ihre Gesetze es ihnen verbieten, vorher darüber zu sprechen. Dieses Ritual erinnert noch an das blutrünstige Steppenvolk. Eine ähnliche Szene beschreibt Cisek in **Strom ohne Ende**, als Mara und Firs ein paar erlegte Wölfe häuten:

Die Frau steckte zuweilen ihre Fingernägel in die offenen, glitschigen Schnitte des Wolfsfleisches [...]. – Die Lebern, brachte endlich Mara habgierig und mit speichelnden Mundwinkeln hervor, die Herzen der Wölfe, weißt du, die sind gute Arznei, die wirken Wunder. (Cisek 1943: 102)

Und auch Muhibe kennt im Kampf mit dem Stör (und später mit dem Fischer Ali) kein Erbarmen:

Dann aber warf sie sich wie eine Furie gegen den Fisch und hatte den Wütenden wieder unter den Füßen und stieß ihm die breite Klinge unterhalb des Kopfes in den Leib, hindurch bis ins Boots Brett. [...] Muhibe sah schnaufend zu ihm hinab, ihre Blicke blitzten wie nasse Edelsteine, von ihren Armen rieselte das Blut. [...] sie trat wieder einen Schritt vor, beugte sich über den gespaltenen Stör, legte beide Hände auf das kühle Fleisch und war in einer seltsamen Zärtlichkeit diesem Ruhen über dem Opfer hingegeben. (Cisek 1929: 33)

Ciseks Muhibe ist als einzige Tatarin Hauptgestalt. Sie lebt zwar in der multikulturellen Hafenstadt Balcic im Tatarenviertel, ist aber in ihrer Gemeinschaft eine Außenseiterin, da sie die gesellschaftlichen Normen übertritt. Muhibe hatte vor ihrer Heirat einer wohlhabenden Familie angehört: „Damals war sie noch verschleiert und herrschaftlich gewesen“, aber sie „hatte ihr Elternhaus verlassen und war mit ihm [Seifedin] dort hinüber in das große Tatarenviertel geflohen, denn ihr Vater hatte von Seifedin nichts wissen wollen“ (ebd. 15). Dieser „sittenlosen“ (ebd. 16) Flucht mit dem Geliebten steht als Gegenbeispiel Fatime gegenüber, eine Tatarin, die entsprechend den Wünschen ihrer Familie den Fischer Ali nach tatarischer Sitte geheiratet hat und nun ein sorgenfreies Leben führt:

Fatime hatte es überhaupt viel leichter als Muhibe gehabt, sie war mit keiner Herausforderung dem Leben entgegengetreten, von keinem Fehltritt aus dem geruhigen Brauchtum ihrer Sippschaft gerissen worden. (Cisek 1956: 227)⁵

Muhibe steht außerhalb der tatarischen Traditionen und Sitten und räumt – gezwungenermaßen – mit dem Vorurteil auf, dass Tatarinnen und orientalische Frauen im Allgemeinen nicht für ihren Lebensunterhalt arbeiten. Von ihrem Mann verlassen, muss die Tatarin für sich und ihr Kind sorgen, sodass sie u. a. um ein paar Münzen mit dem Türken Fevzulah wettet, einen Getreidesack schleppt und einige Tage damit verbringt, vergebens Arbeit zu suchen. Weitere Grenzen überschreitet sie, indem sie das Boot des Fischers Ali stiehlt, diesen niederschlägt, als er sie zur Rede stellt, aus ihrer Anziehungskraft auf ihn Nutzen zieht, bei der Rückkehr Seifedins wieder zur Diebin wird, eine Eselin stiehlt und lieber die Magd eines bulgarischen Bauern wird als wieder mit ihrem Mann zusammenzuleben.

Die Tatarin agiert in Balcic, einer Stadt, in der Tataren, Türken, Griechen und Bulgaren nebeneinanderleben. Episodenhaft tritt in der **Tatarin** auch das für Cisek „Eigene“ auf, in Form eines westlich „licht gekleideten Herrn“ (Cisek 1929: 20), der seine Sommerresidenz in Balcic hat.

Im **Strom ohne Ende** ist die Tatarin Mara selbst unter den Bewohnern der Siedlung Valcov, die alle in irgendeiner Weise Außenseiter sind, eine Außenseiterin. Ihr Aussehen wirkt abstoßend:

Ihr Gesicht, das nicht jung war und wohl am ehesten einer Frau von fünfzig und mehr Jahren hätte zugesprochen werden können, schien doch in seiner Starre auch jenseits aller Altersstufen, ein blatternarbiges, verwittertes Gewächs. Das stumpfe Braun ihrer Haut wucherte trocken und blutleer über die breit ausladenden Kiefer [...]. (Cisek 1943: 33)

Ebenso wird ihr „befremdendes Wesen“ (ebd. 32), ihre „krankhaft“ flackernden „gleißenden“ „Tieraugen“ (vgl. ebd. 33, 88, 103) mit dem „irren Blick“ (ebd. 101), ihr „irres, hallendes Gelächter“ (ebd. 89), ihre „plötzlich emporgewogene Besessenheit“ (ebd. 102-103) erwähnt. Ihre

⁵ An dieser Stelle wird das Zitat aus der überarbeiteten Fassung von 1956 der Originalvariante vorgezogen, da es die Idee der Verankerung in der tatarischen Tradition besser veranschaulicht. In der ursprünglichen Fassung von 1929 lautet diese Stelle: „Fatime hatte es überhaupt viel leichter als Muhibe gehabt, sie war mit keiner Herausforderung dem Leben entgegengetreten, von keinem Fehltritt hingerissen worden“. (Cisek 1929: 26)

hellseherischen Fähigkeiten machen sie zu einer „besessenen Prophetin“ (ebd. 580), von den meisten als verrückt gemieden, von niemandem – auch von Firs nicht – verstanden.

Unverstanden und ein Fremder im siebenbürgischen Dorf Pretai bleibt in Birkners **Tatarenpredigt** der „Tatter“ Göngür Mustafa auch nach zwanzig Jahren:

Eigentlich war er in Pretai in der Tat nicht am rechten Ort, nach Tatterloch, [...] das nannten alle drei, Rumänen, Sachsen und Magyaren Tatterloch, den Wald des Tatters. Nun, im Ersten Weltkrieg waren achtzehn russische Kriegsgefangene nach Pretai gebracht worden, wo sie bei landwirtschaftlichen Arbeiten mitgeholfen hatten, einer davon war der Krimtatar oder Türke Göngür Mustafa gewesen, der, als die anderen nach dem Krieg heimzogen, hier geblieben war. (Birkner 1973: 31)

In Pretai interessiert man sich nicht für den ehemaligen Kriegsgefangenen, bis die Vertreter der Staatsmacht ihn zum Vorwand nehmen, den einzigen nicht enteigneten sächsischen Bauern, Jonas Malmkroger, zu schikanieren und ihn der „Menschenausbeutung, verbunden mit Schädigung des Staates durch Steuerhinterziehung“ (ebd. 32) anzuklagen. Malmkroger muss auf Parteibefehl ein Zimmer für seinen Pferdeknecht vorbereiten, doch dieser zieht es vor, bei den Pferden im Stall zu schlafen.

Eine weitere Barriere, die sich zwischen Göngür Mustafa und den siebenbürgischen Dorfbewohnern aufbaut, ist die der Sprache:

Zur Verständigung mit einem Menschen bedarf es der Sprache, das weiß man, aber wenn der eine russisch oder tatarisch oder türkisch redet und der andere sächsisch oder deutsch oder rumänisch, dann stehen die Sprachen als Zäune zwischen den beiden, über die keiner hinüberklettert. Wieviel oder wie gut der Tatter russisch oder tatarisch redete, hatte noch keiner zu ergründen vermocht, da der Tatter sich kaum je einmal zu einem Verständigungsversuch mit Menschen eingelassen, so redselig, so geschwätzig mitteilend er mit den Pferden im Stall umging. [...] Sobald aber ein Mensch in den Stall trat, verstummte er. (ebd. 33-34)

Den „Tatter“ interessieren die Menschen nicht: „Es lag auf der Hand, er wollte mit ihnen so wenig als möglich zu tun haben“ (ebd. 34). Sein Tod löst Ereignisse aus, die bei seinem unscheinbaren Leben undenkbar erscheinen mögen.

Sprachschranken erscheinen auch bei Meschendörfer, der wiederholt die „unverständliche“ „Schnattersprache“ der „Tartaren“ erwähnt (vgl. Meschendörfer 1935: 148-149). Ciseks Mara lebt auch in ihrer eigenen

Welt, kaum jemand versteht ihre verworrene Sprache. Dabei wird nicht die Fremdheit der Sprache thematisiert, sondern die Fremdheit der Inhalte. Weniger radikal erscheint dieser Aspekt auch in Wittstocks Erzählung, wenn der verwundete Jäger die vagen Reden und Andeutungen des alten Memedula Sagit Ali nicht versteht.

In Ciseks Novelle **Die Tatarin** stellt die Zugehörigkeit zu verschiedenen Sprachgemeinschaften im multikulturellen Balcic kein Problem dar. Doch als Magd des bulgarischen Bauern verstummt Muhibe:

Sie sprach nur selten, trieb das Vieh zur Tränke, schleppte Wasser und harkte tief die Erde auf. Während sie wieder in einer Nacht neben dem Kind lag, vom Schlaf hingeschleudert wie ein tauber Baumstamm, wurde die Tür der Kammer geöffnet, und der Bauer trat ein und rüttelte an ihr, bis sie erwachte. Er packte ihren Arm, zog die Oberlippe lächelnd von seinen Zähnen weg und streichelte sie, die nach einer Weile sich ihm hingab, still, ohne Wort noch Widerstand. Dann verließ er den Raum und hatte weder Dank noch ein Versprechen für sie übrig. (Cisek 1929: 69-70)

Eine Beziehung, die an Missverständnissen und an der Zugehörigkeit zu verschiedenen Welten scheitert, ist in **Die große Verheißung** die angedeutete Annäherung zwischen dem Ich-Erzähler und der Tatarin Nazmie. Während er denkt, Nazmies kleine Schwester Agi Gani sei ihre Tochter, weiß die Tatarin, dass ihre Gefühle für den Fremden verboten sind, sowohl durch kulturelle Schranken, als auch durch das Schicksal:

„Dieses ist der Ort meiner Liebe, er liegt unter dem Herzen, und dieses ist der Ort meiner Sehnsucht: er liegt neben meinem Herzen; dies rote Häufchen ist das kleine Körbchen des Schmerzes, das inmitten des Ortes der Liebe liegt, und dies das Körbchen der Trauer, weil es Sehnsucht ohne Trauer nicht gibt. Beides ist dir wohlher geneigt als der Himmel, denn es wölbt sich dir zu. Der Himmel aber, selbst wenn er dir lacht und freundlich ist, wölbt sich stets von dir ab...“ (E. Wittstock 1936: 126)

Die vagen Aussagen Nazmies bewirken keine Reaktion des Jägers, sodass er rückblickend davon als großer Verheißung für ihn spricht (vgl. ebd. 110).

5. Schlussfolgerungen

Die oben angeführten Beispiele der Darstellung von Tatarenfiguren bezeugen ein marginales Interesse für das kulturell Fremde und eine Beschäftigung der rumäniendeutschen Literatur mit dieser Problematik.

Bei Meschendorfer (**Der Büffelbrunnen**) und Wittstock (**Die große Verheißung**) wird das kulturell Fremde der Tataren unterstrichen. Teilweise erscheinen das Klischee des blutrünstigen Wilden und andere Vorurteile den Tataren gegenüber, die sich im Laufe der Handlung als unbegründet erweisen. Die Darstellung erfolgt aus der Perspektive des deutschen Reisenden (Fritz und Antonia, bzw. der verwundete Jäger), auf den der Kontakt mit dem Fremden keinen bleibenden Eindruck im Sinne des Fremdverstehens hinterlässt.

Bei Cisek werden einerseits die junge, lebens- und kraftstrotzende Muhibe (**Die Tatarin**), andererseits die wilde, hexenhafte Mara (**Der Strom ohne Ende**) thematisiert, beides Außenseiterinnen.

Für Cisek sind die dargestellten Menschen und Landschaften nicht fremd. Trotzdem greift seine Erzählinstanz nie explizit subjektiv in die Handlung ein – weder als Deutscher, wie bei Meschendorfer und Wittstock, noch auf der Seite der Außenseiter.

Andreas Birkners Roman **Die Tatarenpredigt** ist sehr viel später als die anderen angeführten Werke entstanden. Es taucht zwar eine Tatarenfigur als Verkörperung des Fremden in einem siebenbürgischen Dorf auf, doch sind seine Existenz und v. a. sein Tod Vorwand für die Schilderung der Zu- und Missstände in einer vom kommunistischen Terror zerstörten Dorfgemeinschaft.

Literatur

- Birkner, Andreas (1973): **Die Tatarenpredigt. Roman**, Wien: Europaverlag.
- xxx, **Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden**, Bd. 21, 27, Leipzig/Mannheim: F. A. Brockhaus, 2006.
- Cisek, Oscar Walter (1929): *Die Tatarin*. In: Oscar Walter Cisek: **Die Tatarin. Erzählungen**, Hamburg: Gebrüder Enoch, 5-70.
- Cisek, Oscar Walter (1930): „Selbstanzeige. Oscar Walter Cisek: Die Tatarin. Erzählungen. Gebrüder Enoch Verlag, Hamburg“. In: **Das Tagebuch**, Jg. 11, 8/1930, 313.

- Cisek, Oscar Walter (⁶1943): **Der Strom ohne Ende. Roman**, Berlin: Suhrkamp.
- Constantinescu, Romanița (2009): **Pași pe graniță. Studii despre imaginarul românesc al frontierei**, Iași: Polirom.
- Cisek, Oscar Walter (1956): *Die Tatarin*. In: Ders.: **Am neuen Ufer. Erzählungen**, Bukarest: ESPLA/ Staatsverlag für Kunst u. Literatur, 201-280.
- Göckenjan, Hansgerd/James R. Sweeney (Hrsg.) (1985): **Der Mongolensturm. Berichte von Augenzeugen und Zeitgenossen 1235-1250**, Graz/Wien/Köln: Styria.
- Hollendung, Simon/Björn Böhling: *Die Mongolen unter Dschingis Khan unter* URL: <http://www.mongolen-dschingis-khan.de/seite-20.html> [31.05.2012].
- Kittner, Alfred (1971): *Oscar Walter Cisek – Eine Dokumentation*. In: Oscar Walter Cisek: **Die Tatarin**, Bukarest: Albatros, 271-287.
- Meschendörfer, Adolf (1935): **Der Büffelbrunnen. Roman**, München: Albert Langen/Georg Müller.
- Nubert, Roxana (2009): *Ansätze zur Rezeption der orientalischen Welt in der rumäniendeutschen Literatur – Mit besonderer Berücksichtigung von Oscar Walter Cisek und Alfred Meschendörfer*. In: xxx, **XI. Türkischer Germanistik Kongress, 20.-22. Mai 2009 „Globalisierte Germanistik: Sprache – Literatur – Kultur, Tagungsbeiträge**, Ege Üniversitesi Matbaası Izmir, 2010, 97 – 113.
- Petzoldt, Silvia (2011): *Formen des Andersseins im Roman „Die Tatarenpredigt“ (1973) von Andreas Birkner*. In: Angelika Herta/Martin Jung (Hrsg.): **Vom Rand ins Zentrum. Die deutsche Minderheit in Bukarest**, Berlin: Frank & Timme, 233-254.
- Said, Edward W. (2009): **Orientalismus**. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl, Frankfurt/Main: S. Fischer.
- Spiridon, Olivia (2002): **Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit**, Oldenburg: Insel.
- Spohn, Margret (1999): **Alles getürkt – 500 Jahre (Vor)Urteile der Deutschen über die Türken**, Oldenburg: BIS Verlag, URL: <http://oops.uni-oldenburg.de/664/1/697.pdf> [01.06.2012].
- Wittstock, Erwin (1936): *Die große Verheißung*. In: Ders.: **Die Freundschaft von Kockelburg. Erlebnisse der Sieben**, München: Albert Langen/Georg Müller, 110-127.

Wittstock, Joachim (1972): „Distanz und Bindung: Oscar Walter Cisek, Erwin Wittstock – Beziehungen, Gegensätze“. In: **Neue Literatur. Zeitschrift des Schriftstellerverbandes der SRR**, Jg. 23, 3/1972, 41-51.

Wittstock, Joachim (1974): *Distanz und Bindung*. In: Ders.: **Erwin Wittstock – Das erzählerische Werk**, Cluj-Napoca: Dacia, 31-49.

Markus Fischer
Bukarest

Siebenbürgische Vergangenheitsbewältigung
Erwin Wittstocks Deportationsroman *Januar '45 oder Die höhere Pflicht*

Abstract: For a long time the sufferings and losses of the German civilian population during and after World War II have been a taboo issue in politics and literature both in Germany and abroad. Günter Grass, for example, broke this taboo in Germany with his novel **Im Krebsgang** (2002). As regards the Germans in Romania, the German-language novelist native of Sibiu/Romania Erwin Wittstock (1899-1962) dealt in the fifties with the deportation of the younger age groups of the Transylvanian Saxons to the Soviet Union in his novel **Januar '45 oder Die höhere Pflicht** which could be published only after the fall of communism in Romania. The present contribution analyses this controversial novel with special regard to the concept of duty, a concept being central also for comparable literary works like **Deutschstunde** (1968) by Siegfried Lenz. The contribution also focuses on the political ideologies at that time and on the offender-victim dialectics in the history of Transylvanian Saxons in interwar and postwar Romania.

Keywords: Erwin Wittstock, Transylvanian Saxon literature, deportation of the Transylvanian Saxons to the Soviet Union, history of the Germans of Romania during and after World War II.

Die Leiden und die Verluste der deutschen Zivilbevölkerung während und in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg waren lange Zeit ein politisches und damit auch ein literarisches Tabuthema. Erst seit etwa einem Jahrzehnt wird darüber öffentlich disputiert und nachgedacht. Dies zeigt sich im Bereich der Literatur etwa an den Diskussionen um die Novelle **Im Krebsgang** (2002) von Günter Grass, in der die Versenkung des nationalsozialistischen Passagierschiffes Wilhelm Gustloff am 30. Januar 1945 durch ein sowjetisches U-Boot thematisiert wird, bei der 9000 Todesopfer, Zivilisten wie Wehrmichtsangehörige, zu beklagen waren. Dies zeigt sich auch im politischen Bereich beispielsweise an den Diskussionen um die im Jahre 2000 vom Bund der Vertriebenen (BdV) gegründete Stiftung „Zentrum gegen Vertreibungen“, in denen Vorwürfe wie ‚Revisionismus‘, ‚Verschleierung der Hauptursache der Vertreibungen‘, ‚Vereinnahmung des nationalen Gedenkens anderer Völker‘

und ‚Exkulpierung durch gegenseitige Aufrechnung von Schuld‘ eine Rolle spielen.

Der rumäniendeutsche Schriftsteller Erwin Wittstock (1899-1962) hat sich seit dem Ende der vierziger Jahre mit dem Thema der Aushebung, Zwangsverschickung, Verschleppung und Vertreibung der jüngeren Jahrgänge der Siebenbürger Sachsen in die Sowjetunion literarisch auseinandergesetzt, zunächst im Rahmen einer Novelle, die sich dann bis etwa Mitte der fünfziger Jahre zu einem umfangreichen Roman auswuchs, obwohl die Chancen, einen Roman mit dieser Thematik zu veröffentlichen, während der Zeit des Kalten Krieges gleich null waren. Erst posthum und nach der Wende konnte der Deportationsroman von Erwin Wittstock erscheinen, zunächst als Fortsetzungsroman in der Bukarester Zeitung **Neuer Weg** von Juni bis November 1991, daraufhin anlässlich des hundertsten Geburtstags des Verfassers 1998 in Buchform im ADZ-Verlag, dann im Jahre 2002 in zweiter Auflage im selben Verlag.¹

In seinem Vortrag „Literatur als Mittel gegen die Ratlosigkeit vor der Zeitgeschichte“² aus dem Jahre 2002 hat sich Georg Aeschl unter anderem auch mit Erwin Wittstocks Deportationsroman auseinandergesetzt. Er spricht dort nicht nur vom naiven Glauben Wittstocks an eine Veröffentlichung seines Romans „inmitten stalinistischer Verheerungen und Versehrungen“,³ sondern unterstellt dem Autor zudem, zentrale Aussagen seines Romans mit Blick auf eine mögliche Publikation formuliert zu haben, sozusagen als Anbiederung an die neuen Machthaber in Rumänien. „Wie kommt es“, so fragt Aeschl zu Beginn seines Vortrags, „zu dieser monumentalen Fehlleistung, zu diesem grandiosen Scheitern in aller epischen Breite bei dem Projekt, furchtbares Geschehen in eine kunstvolle und sinnvolle, sinngebende Form zu gießen? War Erwin Wittstock seinem Thema nicht gewachsen?“⁴ Aeschl begründet seine Kritik an Wittstocks Deportationsroman und an seiner darin zum Ausdruck kommenden literarischen Intention mit zwei Romanzitaten, die er als die Meinung des Autors selbst postuliert, als seien die beiden Romanfiguren, von denen die betreffenden Worte und Gedanken stammen, nichts als Sprachrohre der eigenen Ansichten des Autors.

¹ Nach dieser Ausgabe wird im fortlaufenden Text und in den Anmerkungen unter Angabe der bloßen Seitenzahl zitiert.

² Abgedruckt in der **Siebenbürgischen Zeitung** vom 12. Januar 2003.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

Die folgenden Ausführungen versuchen dagegen, sich dem Roman trotz oder gerade wegen seines offenbaren Realitätsgehalts als einem fiktionalen Gebilde zu nähern und der Vielstimmigkeit der Romanfiguren sowie der Multiperspektivität des Romangeschehens Rechnung zu tragen. Im Zentrum dieser literaturwissenschaftlichen Untersuchung wird dabei der Begriff der Pflicht stehen, der bereits im Titel des Romans auftaucht. Es wird dabei zu fragen sein, ob wir den Doppeltitel **Januar '45 oder Die höhere Pflicht** im Sinne der barocken Tradition lesen sollen, wonach der erste Teil des Titels als historischer Stoff, der zweite Teil als dessen Ideengehalt aufzufassen wäre, oder ob wir diesen Titel nicht vielmehr als Problemtitel auffassen müssen. Bereits in einem anderen wichtigen Roman der deutschen Nachkriegsliteratur, in Siegfried Lenz' **Deutschstunde** aus dem Jahre 1968, steht der Begriff der Pflicht im Zentrum, der sich in diesem Roman als hochproblematisch erweist und darin gleichsam zum Inbegriff der dort geleisteten Vergangenheitsbewältigung avanciert.

Doch zunächst wollen wir uns einen Überblick über den Inhalt jenes bislang wenig bekannten Romans der rumäniendeutschen Nachkriegsliteratur verschaffen. Wenn wir mit Bezug auf **Januar '45 oder Die höhere Pflicht** von einem Deportationsroman sprechen, so müssen wir sogleich präzisieren: es handelt sich hier nicht um die Schilderung des Schicksals, das die deportierten Siebenbürger Sachsen in der Sowjetunion erfuhren und erlitten,⁵ sondern lediglich um die Schilderung der wenigen Tage und Nächte Mitte Januar 1945, in denen sich die Gerüchte um die Aushebung der jüngeren Jahrgänge der Siebenbürger Sachsen verdichteten und dann schlagartig Wirklichkeit wurden. Die erzählte Zeit von Wittstocks Roman erstreckt sich über den vergleichsweise kurzen Zeitraum vom 9. bis zum 13. Januar 1945, wobei die Schilderung der ersten 24 Stunden die gesamte erste Hälfte des Romans ausmacht. Der Schauplatz des Romans ist Hermannstadt, wobei dann in der zweiten Romanhälfte noch weitere Schauplätze wie Kronstadt, Bukarest, Vaslui, Jassy und die Südkarpaten hinzukommen.

Hauptperson des Romans ist der Textilfabrikant Georg Fellner, der seine beiden verheirateten Söhne Norbert und Wilhelm, seinen noch

⁵ Joachim Wittstock weist im Nachwort zu Erwin Wittstocks Roman **Januar '45 oder Die höhere Pflicht** auf mehrere historische Abhandlungen, Erinnerungsschriften oder andere einschlägige Veröffentlichungen aus den neunziger Jahren hin (vgl. S. 357). Bereits 1976 erschienen im Böhlau Verlag (Köln/Wien) die von Ernst Wagner gesammelten und bearbeiteten **Quellen zur Geschichte der Siebenbürger Sachsen** (zur Deportation vgl. darin S. 316-332).

unverheirateten Sohn Gustav sowie seine Tochter Hedwig vor dem Schicksal der Verschleppung bewahren möchte. Dafür setzt er alle ihm zur Verfügung stehenden Hebel in Bewegung: er macht seinen Einfluss geltend, um die Namen seiner Söhne auf eine sog. Befreiungsliste setzen zu lassen, was diese vor dem Verschleppungsschicksal bewahren soll; zur Sicherheit organisiert er zudem die Flucht seiner drei Söhne aus Hermannstadt; er sorgt für die Blitzadoption von Gustavs Verlobter Dora durch einen Tschechen namens Paulitschek, um dadurch ihre rumäniendeutsche Herkunft zu verschleiern; er überredet den in seinem Hause lebenden Peter Wolff, sich im Falle der Aushebung seines Sohnes Gustavs als diesen auszugeben und sich an dessen Stelle in die Sowjetunion deportieren zu lassen; er willigt in die Scheinheirat seiner Tochter Hedwig mit dem rumänischen Offizier Traian Lupu ein, um auch sie vor der Deportation zu bewahren. Und das sind nur die wichtigsten Maßnahmen, die der Chef der Firma „Georg Fellner und Söhne“ ergreift, um die Großfamilie in dieser Zeit der Bedrohung davor zu schützen, auseinander gerissen zu werden. Allerdings laufen die Dinge keineswegs wie geplant: alle drei Söhne Fellners werden verhaftet; Vater Fellner selbst wird gefangen gesetzt, dann aber schließlich doch wieder befreit; sein ältester Sohn Norbert wird am Ende ebenfalls vor der Verschleppung bewahrt, während der jüngste Sohn Gustav schon im Deportationszug Richtung Sowjetunion sitzt; als sein Name auf dem Bahnhof in Jassy ausgerufen wird, meldet sich fatalerweise der an Gustavs Stelle verschleppte Peter Wolff und lässt sich in dessen Namen befreien; Wilhelm Fellner stirbt auf der Flucht aus dem Deportationszug, während man auf den Bahnhöfen von Vaslui, Buhăiești und Jassy bereits mit dem Befreiungsschein auf ihn wartet, um ihn wieder nach Hermannstadt heimzuführen; am Ende des Romans findet sogar der Firmenpatriarch selbst den Tod: er wird auf dem Weg zu seiner in Brand geratenen Fabrik bewusstlos geschlagen und ausgeraubt und stirbt wenig später an den Folgen der erlittenen Kopfverletzung.

Kollektive Hauptperson des Romans ist die Volksgruppe der Siebenbürger Sachsen. Es würde zu weit führen, alle Romanfiguren, die dieser Volksgruppe zuzurechnen sind, aufzuzählen und ihre mannigfaltigen Verbindungen untereinander auch nur annähernd aufzuzeigen. Insgesamt werden die Siebenbürger Sachsen in Wittstocks Roman recht idealisiert dargestellt. Sie sind durchweg ehrlich, bodenständig und ohne jegliche Verstellung, vor allem aber gleichermaßen immun gegen den Nationalsozialismus Hitlers wie den Kommunismus Stalins. Wir werden darauf bei der Erörterung des Begriffs der Pflicht noch näher eingehen.

Dazu kommen dann noch Angehörige anderer Völker wie der Bukarester Jude Nathan Kapralik, der ebenfalls in Bukarest lebende, jedoch aus Klausenburg stammende Jude mit ungarischer Muttersprache Géza Nagy, sowie zahlreiche Rumänen wie der bereits erwähnte Oberleutnant Traian Lupu oder der korrupte und habgierige Hermannstädter Polizeiquästor Florea Florescu, der sich von Georg Fellner wiederholt schmieren lässt, während er gleichzeitig dessen Pläne zur Befreiung seiner Söhne hintertreibt. Mit diesem Doppelspiel hofft Florescu, sich als Kapitalistengegner den künftigen kommunistischen Machthabern anzudienen. Er wird aber am Ende als derjenige Polizeiquästor, der im Polizeigewahrsam befindliche Kommunisten seinerzeit in Karlsburg foltern ließ, enttarnt und als Regimegegner verhaftet.

Insgesamt entfaltet Wittstocks Roman ein weites Gesellschaftspanorama, das alle Schichten, Klassen und Volksgruppen im damaligen Rumänien, insbesondere in Siebenbürgen, umgreift, sowie ein breites Spektrum von Personen auffächert, die durch eine spezifisch siebenbürgische Identität zusammengehalten werden, wobei im Roman die Siebenbürger Sachsen die tonangebende Rolle in dieser nationalen Polyphonie spielen. Seiner Thematik und seiner erzählerischen Qualität wegen kann Wittstocks Roman durchaus in die Tradition der großen europäischen Gesellschaftsromane des 19. Jahrhunderts gestellt werden, aufgrund seiner geschichtlichen Fokussierung kann er auch als historischer Roman aufgefasst werden, und natürlich ist **Januar '45 oder Die höhere Pflicht** auch ein Familienroman, der den Niedergang einer Familie beschreibt, aber nicht als Verfall von innen wie bei Thomas Manns **Buddenbrooks**, sondern als zeitbedingte Zerstörung von außen.

Wir wollen uns im Folgenden näher mit dem Begriff der Pflicht auseinandersetzen, nicht nur, weil er einer der Zentralbegriffe des Romans ist, sondern auch weil er ins Zentrum dessen führt, was wir im Hinblick auf die Siebenbürger Sachsen mit den Schlagworten ‚siebenbürgische Identität‘ und ‚siebenbürgische Vergangenheitsbewältigung‘ vorerst nur andeuten können. Das erste Mal klingt der Begriff der Pflicht im Roman an, als Georg Fellner den Tischler und Hausmeister Peter Wolff darum bittet, sich anstelle seines Sohns Gustav deportieren zu lassen. Ausschlaggebend für Peter Wolffs Einwilligung ist jedoch nicht, dass er dem Fabrikdirektor Fellner gegenüber in verschiedenerlei Hinsichten verpflichtet ist, sondern dass er es als seine Pflicht begreift, das Deportationsschicksal seiner Landsleute zu teilen: „Wir gehen, weil Tausende von Landsleuten gehen werden und weil wir dann nicht fehlen wollen, wo die anderen sind“ (24).

Ähnlich argumentiert auch Georg Fellners ältester Sohn Norbert, der sich bereits mental auf seine Verschleppung vorbereitet hat:

Wenn ich dann Glück gehabt habe und am Leben geblieben bin und wieder zurückkehre, werde ich als Heimkehrer, der seine ‚Pflicht‘ erfüllt hat, damit rechnen können, den Anschluß zu einem neuen zeitgemäßen Beruf zu finden. Denn so grausam kann kein Regime sein, den zur Zwangsarbeit unschuldig Verbannten nach seiner Heimkehr nicht wenigstens durch einen Arbeitsplatz zu entschädigen (30).

Als sich auch Fellners zweiter Sohn Wilhelm dafür ausspricht, sich dem Schicksal der unmittelbar bevorstehenden Deportation zu fügen, nicht ohne den Hinweis darauf, dass die Fellnersöhne sich bereits in den Jahren zuvor nicht wie „anständige Sachsen“ (31) verhalten hätten, weil sie sich vom Kriegsdienst hätten befreien lassen, bekommt Vater Fellner einen Wutausbruch:

Wer sagt dir, was deine Pflicht zu sein hat? Hitler? Ein Wahnsinniger, der Europa zu Grunde richtet? Rădescu? Ein Bukarester Deutschenfresser? Oder dein Vater, den zu ehren deine verdammte Pflicht und Schuldigkeit ist? Sage mir, wer ist dir maßgeblich von diesen dreien? (31).

Bereits hier wird deutlich, dass der Pflichtbegriff so eindeutig nicht ist, wie er für jeweils denjenigen, der an ihn appelliert, zu sein scheint. Welche Pflichten gibt es und wie stehen sie miteinander in Verbindung? Und welche Pflicht ist maßgeblich? Ist es die Pflicht gegenüber dem Führer? Die Pflicht gegenüber einem anderen Deutschland? Die Pflicht gegenüber dem rumänischen Staat? Gegenüber der Volksgruppe der Siebenbürger Sachsen? Oder der eigenen Familie gegenüber? Georg Fellners Appell an die „verdammte Pflicht und Schuldigkeit“, die den Subordinationszwang preußischer Kadettenerziehung und die Unterwerfung unter obrigkeitsstaatliches Denken zitiert, stellt eher eine Problemformel dar, als dass er zur Lösung des Gewissens- und Loyalitätskonflikts beitragen könnte. Als auch Fellners jüngster Sohn Gustav dafür optiert, sich widerstandslos mit seinen Landsleuten verschleppen zu lassen, bricht es aus dem Vater heraus:

Glaubt ihr, daß sich die Siebenbürger Sachsen hier achthundert Jahre hätten halten können, wenn sie so gewesen wären wie ihr? Ich will euch zeigen, was siebenbürgisch-sächsisch ist! [...] Eure Pflicht ist bei Euren Familien! Eure Pflicht

ist bei Euren Eltern! Eure Pflicht ist bei der Arbeit, an die ihr behördlich gewiesen seid (32).

Unter Androhung seines Selbstmords bringt Georg Fellner seine Söhne schließlich dazu, in die von ihm vorbereiteten Fluchtpläne einzuwilligen. Gustav Fellner bringt später noch eine andere Dimension des Pflichtbegriffs zur Sprache, indem er im Disput mit seinem Vater darauf verweist, dass es sozial inakzeptabel sei, wenn Fabrikantensöhne von der Verschleppung befreit würden, Söhne ärmerer gesellschaftlicher Schichten jedoch keine Wahl hätten und sich in das Vertreibungsschicksal fügen müssten. Außerdem sei die Idee, Peter Wolff zu bitten, sich an seiner Stelle verschleppen zu lassen, moralisch verwerflich. Schließlich sei er selbst, im Gegensatz zu seinen Brüdern und zu Peter Wolff, noch unverheiratet und an eine familiäre Verantwortung im engeren Sinne nicht gebunden. Was freilich Gustavs Argumentation im Grunde bestimmt, ist der Wunsch, seine Verlobte Dora Gräf, die keine Möglichkeit hat, der Deportation zu entkommen, nicht alleine zu lassen und sie bei der Zwangsverschickung zu begleiten. Man sieht hier nicht nur, wie eine rein formale Auffassung von Pflicht zu kurz greift und zu permanenten Missverständnissen Anlass gibt, sondern auch, wie zumindest im letzten Beispiel in einem gänzlich unkantischen Sinne eine Neigung die Pflicht unterwandert.⁶ Nicht von ungefähr appelliert Gustavs Vater in dem Gespräch auch an den „Notstand“ (52), an den Ausnahmezustand, in dem bestehende moralische Prinzipien wie etwa die Gültigkeit eines einmal gegebenen Versprechens außer Kraft gesetzt sind. Dies zeigt allerdings in einem noch deutlicheren Maße, dass der Begriff der Pflicht in Wittstocks Roman als problematische Formel aufzufassen ist, die je nach Person, Situation und Interaktion ihre Bedeutung verändert und dabei in der permanenten Gefahr steht, eine leere Begriffshülse, ein bloßer Scheinbegriff zu sein, ohne jeden Inhalt und beliebig austauschbar.

Im Gespräch mit Doktor Frühn wird Georg Fellners Pflichtauffassung ein weiteres Mal in Frage gestellt, als er erkennen muss, dass der Doktor dem Selbstbestimmungsrecht seiner erwachsenen Söhne einen höheren Rang zuspricht als der Pflicht zum Schutz der Großfamilie. Auf die Bemerkung des Arztes, er habe kein Recht, über das Schicksal seiner Kinder zu bestimmen, antwortet ihm Georg Fellner: „Sie haben das

⁶ „Gerade da hebt der Wert des Charakters an, der moralisch und ohne alle Vergleichung der höchste ist, nämlich daß er wohltue, nicht aus Neigung, sondern aus Pflicht“ (Kant 1982: 24-25).

Recht! Sogar die Pflicht! Sie sind der Vater! Und ich zwingen meine Kinder zu tun, was der Vater in einer so schweren Lage für richtig hält“ (71).

Aufschlussreich für unseren Zusammenhang ist auch das Gespräch Peter Wolffs mit seiner Frau Sophie, in dem es darum geht, ob Peter sich anstelle von Gustav deportieren lassen soll. Sophie Wolff vertritt die dem gesunden Menschenverstand entspringende Ansicht,

daß es unklug wäre, sich den Verbannten anzuschließen, falls man nicht dazu gezwungen werden würde. Wie? Andere liefen sich die Beine ab, um eine Möglichkeit zu finden, sich vor der Verschickung zu drücken, und sie sollten nun freiwillig ihr Heim, ihre Arbeit, ihr Brot verlassen und sich ungezwungen einer ungewissen Reise anschließen, von der die Behörden nicht einmal verrieten, wohin sie gehen sollte (88).

Peters Antwort darauf wird durch den Verweis des Erzählers auf dessen siebenbürgisch-sächsische Erziehung eingeleitet. „Als Ziel schwebte dieser Erziehung der gutgeartete, gutmütige und neidlose Mensch vor“ (88). Aufgrund seiner Erziehung sowie aufgrund des spezifischen Zusammengehörigkeitsgefühls der Siebenbürger Sachsen gibt es für Peter keine Alternative. Er antwortet deshalb seiner Frau Sophie:

Was wir immer wählen, es ist ein Übel! Und wenn ich entscheiden muß, wo wir zwei, ohne jemals wieder voneinander getrennt zu werden, das Übel eher ertragen können, ob hier als Verborgene oder dort in der Gemeinschaft von Tausenden von Volksgenossen, so brauche ich mich nicht lange zu besinnen (93).

Auch Sophies Hinweis auf den „Fingerzeig des Schicksals“ (91), dass nämlich Peter damals, „als die in der rumänischen Armee dienenden Siebenbürger Sachsen zu den Deutschen befohlen und in die Waffen-SS eingereicht worden sind“ (ebd.),⁷ im Lazarett gelegen habe und deshalb in der rumänischen Armee geblieben sei und am Ende sogar gegen die Deutschen gekämpft habe, verhält bei ihm ungehört. Allerdings versetzt die „Lieblosigkeit der Aufforderung ‚Füg’ dich drein!‘“ (92), mit der Fellner den ihm treuherzig ergebenen Peter dazu anhält, sich an Gustavs Stelle deportieren zu lassen, seinem Ordnungsglauben und seinem neidlosen,

⁷ Vgl. dazu auch die Unterhaltung Norbert Fellners mit den Connerth-Brüdern in den Südkarpaten, wo diese sich zusammen mit einigen versprengten Angehörigen der deutschen Wehrmacht versteckt halten: „Dann kam der Tag, an dem unser Regimentskommandeur Oberst Crisoiu uns deutschstämmige Männer versammeln ließ und uns persönlich mitteilte, daß er uns laut ergangenem Erlaß des Marschalls an die SS zu übergeben habe und anfeuerte, im Dienst des Bundesgenossen tapfer zu sein“ (200).

jegliche Standesunterschiede nivellierenden und harmonisierenden Gesellschaftsdenken einen schweren Stoß. Sollte etwa seine eigene Freiheit weniger wert sein als diejenige der Fabrikantensöhne? Sollte er am Ende doch nur der Diener und der nützliche Idiot sein, der von den egoistischen Ausbeutern für ihre Zwecke schändlich ausgenutzt wird?

Ein weiterer Aspekt der Pflicht kommt in dem Gespräch zum Tragen, das Fellner mit dem rumänischen Oberleutnant Lupu führt, der Fellers Tochter Hedwig zum Schein heiraten und sie dadurch vor dem Schicksal der Deportation bewahren möchte. In diesem Gespräch verurteilt Fellner jeglichen nationalen Chauvinismus und betont,

daß es den jetzt lebenden, kämpfenden und leidenden Generationen des alten Abendlandes und der Kulturwelt überhaupt auferlegt ist, aus den Schranken des geschichtlichen Nationalismus hervorzutreten und den ausschließenden Volksgedanken, der bis jetzt bei den europäischen Völkern einem eigenen Kulturempfinden mehr oder weniger entsprochen hat, mit dem Inhalt einer neuen Weltbetrachtung aufzulockern und zu befruchten (104).

In dem Moment, in dem dieser abstrakte Gedanke der Transzendierung des Nationalen und der Etablierung einer plurikulturellen Identität jedoch konkret wird, im Falle der Siebenbürger Sachsen im Allgemeinen und seiner eigenen Familie im Besonderen, speziell im Falle Hedwigs, scheut Georg Fellner allerdings wieder zurück. Er redet stattdessen von einem „höheren Auftrag“ (105) und von der Pflicht zur Reinerhaltung des siebenbürgisch-sächsischen Volksgutes und des Fellerschen Familiengutes,

dessen Sich-anders-Fühlen mit Dünkelhaftigkeit nichts zu tun hat, aber eine eigene Verbundenheit mit dem Geheimsten und Unteilbarsten eines Stammes ausmacht, der seit acht Jahrhunderten in der Absonderung gelebt hat (106).

Er nimmt dem künftigen Schwiegersohn deshalb das Versprechen ab, dass es sich bei der Heirat mit Hedwig kategorisch nur um eine Eheschließung zum Schein zu handeln habe, und als Lupu die Möglichkeit erwägt, er könne sich vielleicht doch eines Tages in Hedwig verlieben, herrscht Fellner ihn an:

Aber das geht nicht! Sie sind ein Mann, Sie müssen sich beherrschen! Kein Gefühl aufkommen lassen, das nicht hundertmal überwacht ist! In einer so verwirrten Zeit schafft man nicht neue Verantwortungen und drängt das Gefühlsleben eines Mädchens in Bahnen, die eine ruhige Prüfung der Empfindung ausschließen (108).

Die höhere Pflicht, an die Fellner hier appelliert, erscheint in diesem Zusammenhang weniger als reflektierte Haltung, sondern vielmehr als dezisionistisches Machtwort im historischen Ausnahmezustand. Selbst wenn der Autor Erwin Wittstock⁸ persönlich die Meinung seiner Romanfigur Georg Fellner geteilt haben mochte, so lässt die Romanhandlung sie doch in einem besonderen Licht erscheinen, im Lichte emotionaler Unruhe und regressiver Verzweiflung, nicht im Lichte denkender Besonnenheit und progressiver Hoffnung. Dies sei an dieser Stelle nicht mit apologetischer Absicht angemerkt, sondern vielmehr als hermeneutische Voraussetzung in literaturwissenschaftlicher Hinsicht, um der fiktionalen Form des Romans und seinen aus ihr resultierenden Darstellungsmöglichkeiten Rechnung zu tragen.

„Umfasse die Heimat, bedenke die Pflicht, für die du geboren bist“ (250). Diese Worte schreibt der Geschichtsforscher Hans Wiegand, der Norbert Fellner auf seiner Flucht zur Mühle des Stan Vasile in die Südkarpaten begleitet, in sein Merkbuch. Seine Reflexionen gehören vielleicht zu den interessantesten und weitreichendsten in Wittstocks Deportationsroman. Doktor Wiegand, Lehrer für Geschichte und Latein am deutschen Gymnasium in Hermannstadt, sieht die Pflicht, die jedem auferlegt ist, in einem spezifischen Begriff von Heimat begründet. Dieser Glaube an die Heimat erscheint als „Naturgesetz, das das Gesetz von Boden, Licht, höherem Verwandtsein und Ehre ist“ (223). Es ist die Treue gegenüber dem „eigenen zuckenden Herzen“ (ebd.), in dem zugleich das Hölderlinsche „O heilig Herz der Völker, o Vaterland!“ (225), der erste Vers aus dem **Gesang des Deutschen**, mitschwingt. Dieses Heimatgefühl speist sich aus dem Gedächtnis der Vorfahren und dem Gedenken an ihren Geist.

Solang du noch denken und fühlen kannst, reihe dich ein in den Vaterstamm ewiger Generationen. Durch ihn dauert dein Leben fort. Tritt in ihn ein als ein Herr der gehegten Scholle, auch wenn man sie dir entwindet und dich wie einen Räuber verjagt (224).

Die Begriffe von Heimat und Herkunft werden von Doktor Wiegand spiritualisiert und damit zugleich enthistorisiert. Dies wird an seiner

⁸ Zu Erwin Wittstocks politischen, schriftstellerischen und kulturellen Überzeugungen vgl. folgende Beiträge Wittstock 2003: 119-143; Sienerth 2004: 343-359; Sienerth 2008: 325-334.

politischen Vision von der Zukunft der europäischen Staaten deutlich, die er im Gespräch mit seinen Freunden Norbert Fellner und Felix Bartsch entfaltet. Als Vorbild in der Vergangenheit gilt ihm die habsburgische Doppelmonarchie, der historisch ein für allemal zugrunde gegangene Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn.

In Österreich-Ungarn ist es möglich gewesen, ein Bestmaß an Zusammenstraffung zu erreichen und dabei doch der Eigenart der einzelnen Glieder Rechnung zu tragen (224).

Wiegand sieht die Wurzel des gegenwärtigen Zustandes der europäischen Völker in der kleindeutschen Reichsgründung, bei der das Prinzip der Einheit vor dem der Freiheit rangierte. Was danach kam, ist seiner Ansicht nach nur die Folge einer unwiderruflich verpassten historischen Chance.

Mit elementarer Gewalt bricht noch einmal der Volkstumsgedanke im deutschen Volk mit dem Ziel des Einheitsstaates hervor. Aber der Zeitpunkt, an dem dies geschieht, fällt schon in eine Epoche, in der es sich für die europäischen Völker nicht mehr darum handelt, sich auf Grund volklicher Unterschiede zu bekämpfen und zu schwächen, sondern ein einheitliches, ausgleichendes Bewußtsein heranzubilden und neue Formen des Zusammenlebens im großen Ganzen vom Blickpunkt gemeinsamer Gefahr, gemeinsamer Kultur und gemeinsamer Zusammengehörigkeit aufzufinden (225).

Wiegands Zukunftsvision von einem gemeinsamen Europa der Völker ist gleichwohl auf die Konzepte von Herkunft und Heimat angewiesen.

Die neue Gemeinschaft braucht Menschen mit inneren Bindungen, denn nur diese sind zuverlässig. Die inneren Bindungen bilden sich im leicht überblickbaren Bezirk von Herkunft und Heimat, und der Schotte, der Ire, Franzose oder Portugiese, der Schweizer, Württemberger, Italiener oder Preuße wird für die neue Gemeinschaft erst dann vollwertig sein, wenn er seine Eigenart pflegt und an ihr hängt und in altem Vatersinn verwurzelt ist, andererseits aber aus dem engstirnigen Nationalismus zu einem weitausgreifenden Verantwortungs- und Gemeinschaftsgefühl emporwächst (225).

Die Pflicht, die sich aus einem solchen Begriff von Heimat herleitet, ist freilich denkbar formal und höchst spirituell. Es ist die Verpflichtung, aus einer bestimmten Herkunft auf eine unbestimmte Zukunft zu blicken, wo immer sich diese realisieren und wie immer sich diese gestalten möge.

So lautet denn auch der Erzählerkommentar zu diesem Gespräch der drei Freunde Fellner, Wiegand und Bartsch:

In dieser Stunde, da die drei Flüchtlinge mit der ganzen Spannweite ihrer Empfindungen der Gefahr, die Heimat zu verlieren, entgegenhorchten, erlebten sie die Heimat in der höheren, wahren Wirklichkeit ihrer geistigen Existenz als Enkel eines uralten Kolonistenstammes, bei dem die Heimatliebe durch die Jahrhunderte im Stahlgeflecht der Religion verschlüsselt worden war, und bauten zugleich am geistigen Haus der Zukunft (225).

Eine weitere Stelle im Roman, in der über den Begriff der Pflicht diskutiert wird, ist das Gespräch Norbert Fellners mit dem Kommunisten Simeon Savu, der eine Lehrerausbildung abgebrochen hat und seit seinem Umzug nach Hermannstadt in der Fellnerschen Fabrik angestellt ist. Für den überzeugten Kommunisten Savu ist „die einzige Erbsünde, die nicht verziehen wird“ (281), diejenige, der Sohn eines reichen Mannes zu sein. Der Sohn des Fabrikanten Fellner ist für ihn der Inbegriff des kapitalistischen Ausbeuters, den es zu bekämpfen gilt. Im Wortwechsel zwischen Norbert Fellner und Simeon Savu treten zwei verschiedene Pflichtbegriffe zueinander in Opposition: das Pflichtgefühl Fellners, das an die Herkunft aus einer achthundertjährigen Gemeinschaft und an bestimmte sittliche Grundsätze gebunden ist, und im Gegensatz dazu das „messerscharfe Pflichtgefühl“ (287) Savus, „das, von allem Herkömmlichen losgelöst, keinen anderen Zweck hatte, als Waffe zu sein“ (287). Dieses Pflichtgefühl der Kommunisten erscheint Norbert als „im Notstand geboren“ (288) und im Gegensatz zu seinem eigenen nicht auf Tradition, sondern auf Umsturz gerichtet.

Immerhin, es war ein Pflichtgefühl. Ein Pflichtgefühl, das die alte Welt niederreißen, aber – vielleicht – eine neue auch wieder aufbauen konnte. Ein Pflichtgefühl, das dem Befehl der Vernichtung zu gehorchen bereit war, sich aber – vielleicht – auch gehorsam erweisen würde, wenn es galt, auf den Trümmern des Gewesenen aufzubauen (288).

Dieser revolutionären Pflicht der internationalistisch denkenden Kommunisten zur klassenkämpferischen Parteinahme hält Norbert sein eigenes, auf Kontinuität und Herkunft basierendes, Pflichtgefühl entgegen.

Kein Gefühl schließt uns näher an die anderen Völker dieses Landes an als die Heimatliebe. Für die Heimat in redlichem Beisammenstehen jedes Opfer zu bringen, wer immer uns beherrscht, ist der einzige Weg, dem strengsten

Beherrscher Vertrauen abzugewinnen. Dies ist die höhere Pflicht, die über den Besitz von Fabriken und sonstigen Gütern hinausgeht. Was kommt, wird kommen. Es gehört zu unserem Schicksal, nicht anders wirken zu können als durch das eigene Beispiel und die friedlich vorgetragene Anschauung (291).

An diesem Zitat wird deutlich, dass die „höhere Pflicht“, die auch im Titel des Wittstockschen Romans erscheint, intrinsisch an eine bestimmte Auffassung von der Identität der Siebenbürger Sachsen gebunden ist. Wir werden deshalb weiter unten noch auf das Bild der Siebenbürger Sachsen im Roman zu sprechen kommen.

Hatte die Romanfigur des Doktor Wiegand den Begriff der Pflicht spiritualisiert und enthistorisiert, hatte die Gestalt Norbert Fellners diesen traditionalisiert und regionalisiert, so wird der Pflichtbegriff vom Vater Georg Fellner im Roman heroisiert und dezisionistisch ideologisiert. Wichtig ist dabei, die Romansituation mit zu bedenken, in der Direktor Fellner über die „höhere Pflicht“, die ihm und den Seinen auferlegt ist, nachdenkt. Durch eine Intrige des Polizeiquästors Florea Florescu war Georg Fellner verhaftet und in den Deportationszug Richtung Vaslui gesetzt worden, obwohl er das für die Aushebung festgesetzte Höchstalter bereits weit überschritten hatte. Die Zugfahrt wird für ihn zu einer gleichermaßen traumatischen wie traumähnlichen Reise, in dem Bewusstseinsmoment seiner getrüben Wirklichkeitsauffassung mit visionären Elementen zusammenfließen.

Er sah das Antlitz der Mutter. Er sah das Antlitz der ewigen Armut. Beim ewigen Räderrollen wandte er den Blick zu den Gestirnen des Unendlichen (323).

Vor seinem geistigen Auge sieht Georg Fellner die Siebenbürger Sachsen wie in einem unendlichen Defilee an sich vorüberziehen, in einer Parade der Verzweigung und des Untergangs. Er bewältigt dieses traumatische innere Erlebnis, indem er auf die sinnlosen Geschehnisse mit einem irrationalen Schicksalsglauben und einer dezisionistischen Opferideologie reagiert:

Machen wir uns bereit, die uns aufgebürdete Last nicht als sinnlose Schmach zu empfinden. Machen wir uns bereit, in ihr ein Opfer zu sehen, das zum Wesen unseres Schicksals gehört. Wo immer wir leben, gilt auch der letzte Tag und Atem der Heimat. Die unzähligen Gräber der Fremde ersetzen den Sinn vergilbter Urkunden und strahlen einen neuen Geist aus. Der Tag wird kommen, an dem wir auf die Schwelle des Leidens hinweisen und sagen dürfen: Über diese Schwelle sind wir gegangen und haben ohne Murren getan, was man uns gebot (323-324.).

Der visionäre Traumcharakter, der in dieser Romanpassage vorherrscht, dominiert auch am Schluss des Romans, in dem Realität und Phantasie, wirkliches und magisches Bewusstsein ineinander fließen, vergleichbar etwa einem der erzählerischen Höhepunkte in Hermann Brochs **Schlafwandlern**, der Schilderung der Fahrt Eschs zu Bertrand im zweiten Teil der Trilogie. Wie dort, so greift auch im letzten Kapitel von Wittstocks **Januar '45 oder Die höhere Pflicht** das Traumbewusstsein auf die realistische Erzählweise über, fokussiert und gespiegelt in der Romanfigur Hans Wiegand. Die erzählerische Darstellung des Brandes der Fellnerschen Fabrik, des Sterbens Georg Fellners im Krankenhaus sowie der Beerdigung des Firmenpatriarchen fließen zusammen mit der Lektüre eines Briefes,⁹ den der siebenbürgisch-sächsische Zementfabrikant Kästner an den Genossen Stalin höchstpersönlich geschrieben und nach seiner Beendigung an Hans Wiegand übergeben hat. Als visionäre Erscheinung tritt in diesem Schlusskapitel dann sogar Stalin selbst ins Kranken- und Sterbezimmer des Fabrikdirektors Fellner und beginnt ein Gespräch mit Hans Wiegand und Simeon Savu. Im Verlaufe dieses Gesprächs klärt Hans Wiegand den Marschall der Sowjetunion darüber auf, wie die Siebenbürger Sachsen in das durch den Zweiten Weltkrieg veränderte Machtgefüge eingegliedert werden könnten.

Die Wahrheit ist aber, daß die Menschen der alten Hermannstädter Provinz Euer Exzellenz mit wahrer Hochachtung verehren würden, wenn Sie es ihnen überließen, den Weg zu Ihnen in einer ihrer Eigenart entsprechenden, auf Wahrheit, Recht und Ehre aufgebauten Form zu finden (347-348).

Den Siebenbürger Sachsen, so fährt Wiegand in seinen apologetischen Ausführungen fort,

erlege das Gesetz des Bodens, dem sie sich verbunden fühlen, die Pflicht absoluter Untertanentreue auf. Unter dem ‚Gesetz des Bodens‘ sei nicht ein Festhalten am Heimatboden zu irgendwelchen nationalistischen Zwecken zu verstehen, die für einen nüchtern denkenden Menschen bei den Maßstäben der modernen Zeit ohnehin nicht vorstellbar wären, sondern einfach die Zusammenhänge und Rücksichten des heiligen und unantastbaren Menschenrechts auf das Dasein in der angestammten Heimat, die Zusammenhänge der Gemütsgemeinschaft einer Handvoll Menschen, die im Blickfeld der großen Politik keine Rolle spielen (348).

⁹ Vgl. 86-87, 235, 305-306, 342-344.

Als Beispiel für diese aus dem „Gesetz des Bodens“ und aus einem spezifischen Heimatgefühl resultierende Pflichtauffassung der Siebenbürger Sachsen führt Wiegand ein Beispiel aus dem preußisch-österreichischen Krieg an. Obwohl die evangelischen Siebenbürger Sachsen mit den evangelischen Preußen sympathisierten, so hätten sie doch nach der Schlacht bei Königgrätz 1866 als pflichtbewusste Soldaten der Österreicher deren Rückzug gedeckt.

Denn die Pflicht richtet sich nicht nach Sympathien oder Neigungen, sondern nach Grundsätzen. Und es muß eine Ordnung geben. Und die Ordnung derer, die zu Hause den Acker bestellen, ist maßgebend und nicht die jeweilige Auffassung der Soldaten, die in zeitlich bedingten und wieder vorübergehenden Kriegen sterben. Das ist die ‚höhere Pflicht‘, der wir unbeirrt auch heute folgen wollen und von der wir wünschten, daß Euer Exzellenz sie kennen und bei der Beurteilung unserer Lage berücksichtigen würden (349).

Auf den ersten Blick scheint die hier geschilderte Pflichtauffassung mit derjenigen Kants zusammenzustimmen, bei der der Wille keinesfalls durch Neigung, sondern ausschließlich durch das Gesetz bzw. die Achtung für dieses Gesetz sich bestimmen lassen darf.¹⁰ Allerdings ist die Voraussetzung, die Kant in diesem Zusammenhang postuliert, die Idee der Freiheit und aus ihr resultierend die Autonomie des Willens als oberstes Prinzip der Sittlichkeit, und nicht etwa Unfreiheit und Heteronomie. Jedoch genau innerhalb dieses Kontextes der Freiheitsberaubung und Fremdbestimmung versuchen die Wittstockschen Romanfiguren, ihre jeweiligen Begriffe von Pflicht und Gehorsam zu verorten. Dabei fällt auf, dass alle Romanfiguren, die sich auf den Pflichtbegriff berufen, diesen nicht individuell begründen, sondern mit Bezug auf das Kollektiv der Siebenbürger Sachsen, die wir deshalb weiter oben auch als kollektive Hauptperson des Romans bezeichnet haben.

Man kann den Roman **Januar '45** oder **Die höhere Pflicht** deshalb auch als ethnographische Studie und als Psychogramm der Volksgruppe der Siebenbürger Sachsen lesen, so zahlreich sind in diesem Roman die historischen, politischen, soziologischen und kulturellen Einlassungen zur achthundertjährigen Geschichte und Identität dieser Volksgruppe, als deren

¹⁰ „Nun soll eine Handlung aus Pflicht den Einfluß der Neigung, und mit ihr jeden Gegenstand des Willens ganz absondern, also bleibt nichts für den Willen übrig, was ihn bestimmen könne, als, objektiv, das Gesetz, und, subjektiv, reine Achtung für dieses praktische Gesetz, mithin die Maxime, einem solchen Gesetze, selbst mit Abbruch aller meiner Neigungen, Folge zu leisten“ (Kant 1982: 27).

Sachwalter und „Gelegenheitssprecher“¹¹ sich Erwin Wittstock verstanden hat. Das idealisierende Bild, das Wittstock in seinem Roman von den Siebenbürger Sachsen entwirft, betont ihre harmonische Gesellschaftsordnung, ihren unerschütterlichen Glauben, ihre Friedfertigkeit und Selbstgenügsamkeit, ihre Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit, ihre Sittlichkeit und Moralität, ihren Familiensinn, ihre Wertschätzung von Bildung und Tradition, ihren bürgerlichen Gehorsam und zugleich ihre permanente Selbstbehauptung als Minderheit, die sich immer gegen bedrohliche Einflüsse von außen in Acht zu nehmen, zu schützen und zu verteidigen hatte. Sozialismus, Kommunismus, Chauvinismus, Rassismus, Faschismus, Nationalsozialismus perlen als Zeitphänomene an dieser gleichsam unveränderlichen Identität der Siebenbürger Sachsen wirkungslos ab.

In einer Denkschrift, die der Rechtsanwalt Doktor Zürner ausgearbeitet hat, um sie am Vorabend der Aushebung dem Minister für nationale Minderheiten Voinescu in Bukarest als Memorandum vorzulegen, heißt es über die politische Neutralität der Siebenbürger Sachsen:

Diese ein für allemal festgelegte Richtlinie der Unparteilichkeit bei der Auseinandersetzung von politischen Mächten, zwischen denen sie anders zerrieben würden, andererseits der loyalen Mitarbeit mit jeder auf gesetzlichem Weg zur Herrschaft gelangten Regierung ist ihnen von Außenstehenden, die die Voraussetzungen ihres Bestehens und ihre charakterliche Eigenart nicht kennen, gelegentlich als Opportunismus ausgelegt worden. Diese Krittler blicken über die klare Rechtschaffenheit hinweg, die sich zu allen Zeiten aus der besonnenen Haltung der Sachsen als ein Vorteil ergeben hat, der auch ihrer weiteren Umwelt zugute gekommen ist (151).

Doktor Zürner und seine Vertrauten gründen sogar eine Partei, die „Demokratische Volkspartei der Siebenbürger Sachsen“,¹² die als Vertretung einer Minderheit deren Un- und Überparteilichkeit auf ihr Panier geschrieben hat. Der Erzähler schildert den Gründungsausschuss dieser Partei nicht ohne Ironie: „Sie wußten auch nicht, ob sie radikal waren oder nicht. Sicher waren sie aber charakteristische Vertreter ihrer Vaterstadt“ (176). Dementsprechend werden sie vom Erzähler auch als „Biedermeier der Insel Hermannstadt“ (176), als „die letzten Vertreter der Biedermeierzeit in Siebenbürgen“ (176) und vielleicht sogar als „die letzten Vertreter der Biedermeierzeit des Kontinents“ (176) bezeichnet. Sie sind

¹¹ Vgl. dazu: Sienerth 2004: 343-359.

¹² Vgl. 154, 176, 226-227, 242, 246.

die Vertreter eines Stammes, der sich bis zum heutigen Tag als Volk fühlte und dessen achthundertjährige blutige Geschichte von keiner Revolution, die sich im eigenen Lager abgespielt hätte, zu berichten weiß. Vertreter eines winzigen Stammes, der sich mit einem Mal in den Bereich einer seit Jahrzehnten währenden Dauerrevolution hineingeschleudert sah, die unter gewaltigen Zuckungen ein Riesenreich aufbaute, das sich vom japanischen Meer bis zu den Toren der Stadt Wien vorschob (176).

Die Un- und Überparteilichkeit der Siebenbürger Sachsen findet ihr religiöses Pendant in der lutherischen Zwei-Reiche-Lehre, die Untertänigkeit gegenüber der Obrigkeit einfordert und dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist, zu geben anordnet. Rosa Fellner, die Frau des Fabrikdirektors Georg Fellner, verkörpert diese religiöse Haltung in Wittstocks Roman vielleicht am deutlichsten. Als sie mit ihrem Mann über die Scheinheirat zwischen Traian Lupu und ihrer Tochter Hedwig streitet, sagt sie voller Inbrunst und Würde: „Die Ehe ist heilig. Man darf nicht mit ihr spielen. ‚Nehmen sie uns den Leib, Gut, Ehr, Kind und Weib’ ...“ (211). Rosa Fellner zitiert an dieser Stelle den Schlussvers des lutherischen Chorals „Ein’ feste Burg ist unser Gott“ nicht ganz zu Ende, aber was folgt, ist bereits mitgedacht: „laß fahren dahin! Sie haben’s kein’ Gewinn; das Reich muß uns doch bleiben“ (EK: 238). Rosa Fellner ist es auch, die im Moment der Aushebung von Peter und Sophie Wolff, die anstelle von Gustav und Hedwig Fellner verschleppt werden sollen, ihre eigenen Kinder nicht verleugnet. „„Dies sind nicht meine Kinder!’ rief Frau Rosa mit ersticker Stimme und glitt wie verloren auf einen Sessel nieder“ (258). Die Wahrhaftigkeit ihrer Aussage wird ihr aber vom Anführer des Aushebungstrupps als Lüge und Verstellung ausgelegt und so nimmt das Verhängnis seinen Lauf.

Interessant ist auch, wie die deportierten Sachsen ihre Heimatstadt verlassen. Als sie zu den Deportationszügen auf dem Hermannstädter Bahnhof gebracht werden, singen sie sowohl die Volkslieder „Muß i denn, muß i denn zum Städtle ’naus“ und „Wohlauf, die Luft geht frisch und rein, wer lange sitzt, muß rosten“ wie auch das Kirchenlied „Ein’ feste Burg ist unser Gott“ (vgl. 264). Der intrigante Polizeiquästor Florescu will allerdings gehört haben, dass sie auf dem Bahnhof auch das Horst-Wessel-Lied gesungen haben (vgl. 267, 269, 293).

Da es sich bei Wittstocks Roman um einen Deportationsroman handelt, ist schließlich auch die Frage von Interesse, ob das Deportationsschicksal der jüngeren Jahrgänge der Siebenbürger Sachsen

hier isoliert verhandelt wird oder ob es mit dem Deportationsschicksal anderer Völker in Verbindung gebracht wird. In der Tat hat der Autor Wert darauf gelegt, das Deportationsschicksal der Rumäniendeutschen mit dem der rumänischen Juden an mehreren Stellen des Romans erzählerisch engzuführen. So ist Georg Fellners Bitte an Nathan Kapralik, seinen Sohn Wilhelm bei ihm in Bukarest zu verstecken, die direkte Antwort darauf, dass Fellner selbst Kapraliks Sohn Bernhard eine zeitlang bei sich in Hermannstadt versteckt hielt, als Antonescu die Verschleppung rumänischer Juden zur Zwangsarbeit in Transnistrien befahl (vgl. 45). Der in Bukarest untergetauchte Wilhelm Fellner geht dort in Kleidern des inzwischen nach Palästina ausgewanderten Bernhard Kapralik umher und führt als Identitätsdokument den gefälschten Personalausweis eines gewissen Samuel Silberstein aus Großwardein mit sich, wird aber von der Polizei dennoch als Sachse erkannt und weggeführt (vgl. 273). Während er später in den Kleidern eines Juden und mit dem Ausweis eines anderen Juden in der Tasche aus dem fahrenden Deportationszug springt, sich dabei verletzt und in der Nacht noch in der Nähe von Vaslui erfriert, wartet ein weiterer Jude, Bernhards Vater Nathan, auf dem Bahnhof von Vaslui mit einem Befreiungspapier des Innenministeriums auf den Gefangenen Wilhelm Fellner. Weil aber wegen der Flucht just dieses Wilhelm Fellner ein Gefangener im Deportationszug fehlt, wird an dessen Stelle kurzerhand Nathan Kapralik verhaftet und in den Zug verfrachtet (vgl. 331). Erst in Jassy wird er schließlich zusammen mit Georg Fellner befreit und kann dann wieder die Heimreise antreten (vgl. 333). Durch diese Engführung von jüdischem und siebenbürgisch-sächsischem Verschleppungsschicksal wird das Opfersein der Gefangenen hervorgekehrt, ihr mögliches Täter- oder Mittätersein freilich nicht beleuchtet, weil die Siebenbürger Sachsen katexochen keine Nationalsozialisten sein können oder dürfen.¹³ Der Wortwechsel zwischen dem rumänischen Minderheitenminister Voinescu

¹³ Vgl. dazu auch die folgende Passage über den nationalsozialistischen Volksgruppenführer Andreas Schmidt aus der bereits erwähnten Denkschrift des Rechtsanwalts Doktor Zürner an den Minister für nationale Minderheiten Voinescu: „Fünfundneunzig vom Hundert der Sachsen haben Andreas Schmidt und seine Spießgesellen leidenschaftlich abgelehnt. In dem Augenblick, als er vom Marschall zum Würdenträger des legionären Staates erhöht worden war, haben sie gegen ihn genausowenig aufkommen können wie die neunzehn Millionen Rumänen gegen die anderen Funktionäre der Diktatur. Da die gesamte Führung der ‚Volksgruppe‘ seit dem Rückzug der deutschen Truppen nicht mehr vorhanden ist und den Sachsen nach wie vor die Möglichkeit der freien Äußerung fehlt, haben sie zur Frage ihrer politischen Entlastung nicht Stellung genommen“ (151-152).

und dem siebenbürgisch-sächsischen Anwalt Zürner mag deshalb als Frage an das Ende dieser Erörterungen gesetzt sein. Als Doktor Zürner darum bittet, der Minister möge sich dafür verwenden, dass die drohenden Deportationen ausgesetzt würden, antwortet ihm dieser:

„Sie vergessen, daß Sie Deutsche sind und wir mit Deutschland im Krieg liegen.“

„Die Menschen, von denen die Rede ist, sind friedliche Zivilisten, deren Ahnen seit Jahrhunderten Bürger dieses Landes gewesen sind. Außerdem befindet sich die Front, wenn von einer solchen überhaupt noch die Rede sein kann, in denkbar größter Entfernung von ihnen in Österreich, in Böhmen...“

„Lieber Herr Doktor, es hat keinen Sinn, daß wir weiter reden. Die Sachsen sind nicht gut angeschrieben. Die Sachsen sind bis auf zwei-drei Ausnahmen Hitleristen.“

„Mit der Pauschalbehauptung, daß die Sachsen alle Hitleristen sind, ist genau so wenig oder so viel gesagt wie mit der Behauptung, daß die Rumänen alle Legionäre Antonescus sind. Der praktische Unterschied liegt nur darin, daß die die Sachsen betreffende Behauptung in den rumänischen Zeitungen und sonst überall täglich hinausgerufen und so oft wiederholt werden darf, bis jene, die sie austreuen, sie auch glauben, während man mich, wollte ich die die Rumänen betreffende Behauptung im Ernst von mir geben, ins Lager einsperren würde“ (241).

Literatur

- Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe für die Evangelische Landeskirche in Württemberg 1953 (EK)** (¹⁸1967), Stuttgart, 238.
- Kant, Immanuel (⁶1982): *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. In: **Werkausgabe**, Bd. 7, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 24-25.
- Sienerth, Stefan (2004): „*Gelegenheitssprecher einer kleinen, im Zuge der Auflösung befindlichen Menschengruppe*“. *Erwin Wittstock schreibt an Alfred Margul-Sperber*. In: Anton Schwob (Hrsg.) [u. a.], **Brücken schlagen. Studien zur deutschen Literatur. Festschrift für George Guțu**, München: IKGS, 343-359.
- Sienerth, Stefan (2008): *Ein begnadeter Erzähler. Zum 100. Geburtstag Erwin Wittstocks*. In: Ders. (Hrsg.), **Beiträge zur deutschen Literatur in Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert**, München: IKGS, 325-334.
- Wagner, Ernst (1976): **Quellen zur Geschichte der Siebenbürger Sachsen**, Köln/Wien: Böhlau, 316-332.

- Wittstock, Erwin (2002): **Januar '45 oder Die höhere Pflicht. Roman.** Mit einem Nachwort von Joachim Wittstock, Bukarest: ADZ-Verlag.
- Wittstock, Joachim (2003): *Erwin Wittstock in Deutschland.* In: Michael Markel/Peter Motzan (Hrsg.), **Deutsche Literatur in Rumänien und das „Dritte Reich“. Vereinnahmung – Verstrickung – Ausgrenzung,** München: IKGS, 119-143.

Anton Sterbling
Rothenburg

Aktionsgruppe Banat. Ein persönlicher Rückblick¹

Abstract: The present paper written on the occasion of the 40th anniversary of the Aktionsgruppe Banat in Timișoara concentrates, first of all, on the evolution of this group of authors at the end of the 1960ies at the upper school in Großsanktnikolaus. After that the paper outlines the historical and the cultural-political context, in which the literary production of this group took place and makes reference to the three years of "productive activity" between 1972-1975. Finally, the repressive reactions to the activities of the Aktionsgruppe and the mostly unintended effects both of the group and its literary works are being mentioned.

Keywords: Aktionsgruppe Banat, avangardistic literature, literature of a minority, communistic repression, effects of critical literature.

Die vorliegende Arbeit wird sicherlich für die mit der Sache Vertrauten wenig Neues oder Überraschendes bieten. Ich will lediglich in meinem persönlichen Rückblick auf die Aktionsgruppe Banat einige „Zeitfenster“ kurz öffnen. Dabei werden nicht nur Zeitsprünge vorgenommen, sondern viele Zusammenhänge können lediglich angedeutet, nicht genauer ausgearbeitet werden.

Oberlausitz 2008

Die Umweltbibliothek Großhennersdorf zeigte im Jahr 2008 in Zittau, in Görlitz und in Bautzen eine Ausstellung unter dem Titel „Am Anfang war das Gespräch. Der Literaturkreis Aktionsgruppe Banat, Rumänien 1972-75“.² Die Ausstellung in Bautzen fand im Rahmen der 5. Sächsischen

¹ Vorliegender Beitrag wurde im Rahmen der Internationalen Tagung 40 Jahre Aktionsgruppe Banat. Akteure und Texte – Mitstreiter und Begleiter (26.–28. April 2012) an der West-Universität vorgetragen.

² Diese Ausstellung wurde vom 6. Mai bis 3. Juni 2008 zunächst in der Sparkassen-Filiale Zittau und danach auch anlässlich des 5. Sächsischen Mittel- und Osteuropatages, vom 19. bis 30. Juni 2008, an der Hochschule Zittau/Görlitz, auf dem Campus in Görlitz sowie anlässlich der 5. Sächsischen Literaturtage, im September 2008, in Bautzen vorgestellt.

Literaturtage statt, an denen auch Richard Wagner, Ernest Wichner und Herta Müller im Rahmen eigener Lesungen mitwirkten. Diese Ausstellung veranlasste mich, einige kleinere Arbeiten zur Aktionsgruppe Banat wie auch andere literatur- und kunstbezogene Beiträge in einem Band zu veröffentlichen (siehe: Sterbling 2008b). Bei dieser Beschäftigung ging mir erneut auf, dass mich die Zugehörigkeit zur Aktionsgruppe Banat nicht nur intellektuell nachhaltig prägte, sondern auch in meiner wissenschaftlichen Arbeit immer wieder inspiriert und beschäftigt hat. Dabei bildete der Problemkreis der Intellektuellen und der regimekritischen Kunst unter den Bedingungen kommunistischer Herrschaft nahezu durchgängig eine wichtige Anschlussstelle zwischen meinen wissenschaftlichen Anliegen und meinen früheren künstlerischen Betätigungen und Erfahrungen (Sterbling 2012: 71-86).

Temeswar, Ende April 2012

Hier in Temeswar, wo das eigentliche „Gespräch“ zwar nicht begann, aber im April des Jahres 1972 doch eine wichtige programmatische Diskussion stattfand, möchte ich nach 40 Jahren nochmals einen Rückblick versuchen. Dabei soll zunächst an die Vorgeschichte und an den ursprünglichen Entstehungskontext der Aktionsgruppe erinnert werden. Sodann möchte ich die kultur- und zeitgeschichtliche Bedingungskonstellation dieser Anfänge, die man vielfach als „Tauwetterperiode“ bezeichnete, gleichsam als „historisches Zeitfenster“ kurz andeuten. Anschließend gehe ich auf die Jahre „provokativer und produktiver Tätigkeit“ der Gruppe und deren weitgehend „nichtintendierten“ politischen Wirkungen ein. Ein zusammenfassender Über- und Ausblick sollen die Ausführungen abschließen.

Zur Entstehungsgeschichte: Großsanktnikolaus, Ende der 1960er Jahre

Die Aktionsgruppe Banat hat ihren eigentlichen Ursprung – und dies wird vielfach übersehen – am Lyzeum von Großsanktnikolaus (Sânnicolau Mare), einem Städtchen von etwa 14.000 Einwohnern, im westlichen Zipfel des rumänischen Banats (siehe: Sterbling 2008c: 25-27). Im zeitlichen Kontext der Aufnahme diplomatischer Beziehungen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und Rumänien im Jahre 1967 und der „Tauwetterperiode“ in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wurde bereits im Jahre 1966 eine deutschsprachige Abteilung am Lyzeum von

Großsanktnikolaus eingerichtet (siehe: Gabanyi 1975: 122-124). Zu den Schülern der 9. Klasse des ersten deutschsprachigen Jahrgangs am Lyzeum zählten u. a. Werner Kremm, Johann Lippet und William Totok, die später auch zu den Gründungsmitgliedern der Aktionsgruppe gehörten. Ein Jahr später, mit dem zweiten deutschsprachigen Jahrgang, kam der aus Perjamosch stammende Richard Wagner dazu. Im folgenden Jahr wechselte ich selbst in die 9. Klasse des Lyzeums, wobei ich mit den anderen Genannten schon früher erste Kontakte hatte und Gespräche über Literatur und andere Zeitfragen führte. Zunächst wohl im Rahmen eines Literaturkreises, der am Lyzeum bestand.

Wir versuchten uns mit der modernen deutschsprachigen Literatur des Westens vertraut zu machen, uns an deren Schreibweisen und Verständnismöglichkeit heranzuarbeiten, aber uns auch sonst über die Welt und ihre kulturellen und politischen Fragen zu informieren. Es sei in diesem Zusammenhang erwähnt, dass uns damals bereits auf verschiedenen Wegen aktuelle Literatur aus dem „Westen“ erreichte. Nicht nur Lyrik, Prosa und Stücke, sondern auch literaturtheoretische und sozialwissenschaftliche Literatur, die wir mit großem Interesse und Begeisterung und auch mit wachsendem Verständnis aufnahmen.

In diesem Rezeptions- und Verarbeitungsprozess spielten Diskussionen über das Gelesene eine wichtige Rolle – wie auch Gespräche über das *Selbstgeschriebene*, das uns immer wichtiger wurde, zumal zunächst auf der Schülerseite der „Neuen Banater Zeitung“ und dann auch in anderen Zeitungen und Zeitschriften durchaus Möglichkeiten zur Veröffentlichung der eigenen literarischen Texte oder anderer Artikel bestanden (siehe Schneider: 2007, 315-392).

Durch diese Publikationen ergaben sich sodann auch allmählich Kontakte zu anderen jungen Banater Autoren, insbesondere zu Gerhard Ortinau, Ernest Wichner, Albert Bohn und Rolf Bossert. Es entstand langsam, ohne dass dies aus meiner Sicht gezielt angestrebt gewesen wäre, ein mehr oder weniger intensiv kommunizierender, auch lebhaft streitender, überaus kritischer Kreis junger Lesender und Schreibender und allmählich auch ein Freundeskreis, in dem eine kritische Einstellung zur Welt und geistreiche Wort- und Gedankenspiele ebenso wichtig waren wie anregende Getränke, unkonventionelle Verhaltensweisen und gute Bücher.

Gründlicher betrachtet waren die Gemeinsamkeiten der Temperamente, der Denk- und Schreibweisen, der politischen Ansichten oder der Formen der Lebensführung gar nicht so groß, wie sie uns damals erschienen. Und doch gab es damals einen festen gemeinsamen Nenner: Die

Begeisterung für die Moderne und die Zuneigung zur avantgardistischen Literatur, den Wunsch und Willen zur Veränderung, der sich in einem großen Interesse an den Entwicklungen im Westen und in der Welt, aber auch in der Auseinandersetzung mit der vorgefundenen Realität in der eigenen Gesellschaft ausdrückte. Dabei war diese „eigene“ gesellschaftliche Realität eigentlich stets eine doppelte, nämlich die der „realsozialistischen“ Gesellschaft Rumäniens und die der noch stark traditional geprägten Gemeinschaft der Banater Schwaben. Beides – und insbesondere ihre unheilige Allianz – erschien uns im Lichte der Moderne überaus fragwürdig. Beides galt mithin als Gegenstand der Kritik und Grund zur Veränderung.

Als Weg der Veränderung wurde allerdings nicht unbedingt die *direkte Aktion* angesehen – insofern passt der Name *Aktionsgruppe* auch nur eingeschränkt –, sondern der *Umweg* über das Bewusstsein, über die Einstellungen und Haltungen zu dieser gegebenen Realität. In diesem Sinne schrieb ich 1975 sinngemäß,³ dass auf die im kollektiven Bewusstsein historisch eingeschliffenen „Missstände“ einzuwirken und die Literaturproduktion programmatisch auf deren Hinterfragung und experimentelle Veränderung auszurichten sei. Dies war natürlich nicht nur als ein „Angriff“ auf das überkommene, noch weitgehend traditional geprägte Weltbild der deutschen Leserschaft in Rumänien gedacht. Das Anzweifeln und Hinterfragen von gängigen „Sprachgewohnheiten“ und „Organisationsformeln der Mitteilung“ zielte natürlich auch auf die ideologisch „eingestanzten“ Sprachmuster und das davon bestimmte Weltbild, die davon geprägte politische Rhetorik und Ideologie.⁴

³ „literatur begriff sich allmählich als eigene form der erkenntnis. (...) literarische produkte, die den normalgehalt und das eingestanzte leistungsvermögen von sprache changieren, die tradierte sprachgewohnheiten und organisationsformeln der mitteilung und des erfahrungshaushalts anzweifeln und neuproben, leisten im wirklichkeitshaushalt etwas, was auf andere mittel gestellte bewußtseinsprozesse nicht leisten. (...) literatur ist eher beschreibung des bewußtseins von realität als realitätsbeschreibung schlechthin, die neue literatur ist thematisch immer deutlicher darauf angelegt; die spannung experimenteller neuentwürfe zu dem weltbild derer, für die geschrieben wird, [deutlich zum machen], ist eigentlich signalisierung der im bewußtsein historisch eingeleisten mißstände“ (Sterbling 1992: 210-218).

⁴ Wenn die *Securitate* dies auch nicht sofort so verstand, wie es – natürlich etwas verschlüsselt ausgedrückt – gemeint war, so hatte sie doch auch fachkundige Experten, die solche programmatische Äußerungen und entsprechende literarische Texte für sie gelesen und interpretiert haben. Siehe dazu auch: **Totalitäre Geheimdienste. Halbjahresschrift für südosteuropäische Geschichte, Literatur und Politik**, Jg. 22, 1-2/ 2010.

Natürlich war diese Vorstellung mit einer gewaltigen Überschätzung der Möglichkeiten und Wirkungen von Kunst und Literatur verbunden. Allerdings nicht nur bei uns, sondern auch bei denjenigen, die sich davor fürchteten oder die darin eine Bedrohung ihrer Ideologie und Herrschaft sahen. Diese Aspekte gehören aber schon in die zweite und dritte Phase der Entwicklungen, die des öffentlichen Auftretens der Aktionsgruppe Banat unter diesem Namen in den Jahren 1972 bis 1975 und die ihrer Zerschlagung im Sommer 1975 durch die *Securitate*, nachdem bereits der gesamte Zeitraum von mehr oder weniger intensiven Beobachtungen, Bespitzelungen, Schikanen und Bedrohungen durch die rumänische politische Polizei und ihre Helfer geprägt war (siehe Totok: 2001; 1988).

Das kultur- und zeitgeschichtliche Zeitfenster der „Tauwetterperiode“

Lassen Sie mich aber kurz auf den zeitgeschichtlichen Kontext der Vorgeschichte und der Entstehung der Aktionsgruppe Banat zurückkommen (siehe Sterbling: 2008a, 186-194). Im Jahr 1968 schienen in Rumänien – zumindest für kurze Zeit und aus der damaligen Wahrnehmungsperspektive – mehrere Entwicklungsstränge sehr eng beieinander zu liegen, ja gleichsam ineinander zu greifen, die danach allerdings erneut deutlich auseinander strebten. Der Anschluss an die „Moderne“ in der Kunst, die zumindest partielle Wiedereingliederung in das internationale System der Wissenschaften,⁵ Veränderungen im Zeichen westlicher Konsumeinflüsse und Lebensstile, nicht zuletzt die Wirkungen der damals rasch die Systemgrenzen überspringenden Beatmusik und Jugendprotestkultur, ebenso der „Prager Frühling“ und seine Ausstrahlung auf ganz Osteuropa, die rumänische Außen- und Innenpolitik sowie der intellektuelle Aufbruch der „Tauwetterperiode“ in der Kultur und Kulturpolitik Rumäniens – all diese Dinge schienen im damaligen Zeithorizont zunächst zusammen zu finden, einer einheitlichen Tendenz zu folgen, ehe man erkannte, dass dies keineswegs so ist.

⁵ Der Aufbruch hat durchaus auch in den Wissenschaften deutliche Spuren hinterlassen. Bemerkenswert und aufschlussreich für das damalige geistige Klima erscheint, dass in diesen Jahren rumänische Übersetzungen westlicher bzw. kritischer Autoren wie z. B. von Roger Garaudy, Louis Althusser, Lucien Goldmann, Norbert Wiener, Georg Lukács, Hermann István oder C. Wright Mills erscheinen konnten. Diese und andere Autoren erschienen in der Reihe *Idei Contemporane (Zeitgenössische Ideen)* des Politischen Verlages (*Editura Politică*) in Bukarest.

In wenigen Stichworten lässt sich die vergleichsweise günstige kulturelle, gesellschaftliche und politische Situation der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, die im Jahr 1968 einen Höhepunkt an Öffnungen, Freizügigkeiten und Hoffnungen erreichte, gleichsam aber auch bereits ihren Wendepunkt fand, wie folgt umreißen. In der Kultur und Kulturpolitik zeichnete sich bereits seit der ersten Hälfte der 1960er eine vorsichtige Liberalisierung ab, wobei man etwa ab 1965 von einem zunehmend offeneren, liberaleren Kulturklima, das ganz zutreffend als „Tauwetterperiode“ bezeichnet wurde, sprechen kann (siehe Gabanyi: 1975). Bezieht man sich beispielsweise auf die Literatur – und hierbei auch und nicht zuletzt auf die rumäniendeutsche Literatur (siehe Sterbling: 1991, 211-223), – so kann man ohne jede Einschränkung von einem eindrucksvollen und nachhaltigen Einzug und Durchbruch der „Moderne“ sprechen, nachdem knapp zwei Jahrzehnte lang die Dogmen und Klischees des sogenannten „sozialistischen Realismus“ Literatur und Kunst beherrschten (siehe Csejka: 1972, 61-67; Csejka: 1992, 228-244; Motzan: 1980; Motzan 1994: 175-193). Avantgardistische Lyrik, Surrealismus, absurdes Theater, aber auch gesellschaftskritische Literatur des Westens wurden nicht nur rezipiert, sondern bestimmten mehr und mehr auch die Schreibtechniken und Denkweisen eines Teils der jüngeren Schriftsteller. Ähnliches kann man von Theater und Film⁶ und von der Musik sagen. Vor allem die Rock-, Pop-, Beat- und Undergroundmusik, nicht nur der Beatles, Rolling Stones usw., sondern auch eines Jimi Hendrix oder einer Janis Joplin wurden im Rumänien der 1960er Jahre von einem erheblichen Teil jüngerer Menschen mit Begeisterung aufgenommen und sicherlich teilweise durchaus auch als Ausdruck eines neuen, unkonventionellen, emanzipierten Lebensgefühls wie auch einer mehr oder weniger radikalen Protestkultur, eines weltweiten kulturellen und politischen Aufbruchs empfunden.

Wahrscheinlich noch stärker als dies war die Fernwirkung der westlichen Konsumwelt und der damit zusammenhängenden Lebensstile, die mit der Öffnung des Fensters zum Westen durch Kunst und

⁶ Um das Jahr 1968 erlebten viele Theater, auch Provinzbühnen, eine erstaunliche Belegung, insbesondere durch zeitgenössische Stücke. Und in rumänischen Kinos liefen manch aufsehenerregende westliche Filme, keineswegs nur Unterhaltungsfilme, sondern beispielsweise auch Literaturverfilmungen – etwa „Der Prozeß“ nach Franz Kafka, mit Orson Welles –, gesellschaftskritische Filme eines Vittorio de Sica, Federico Fellini oder Elia Kazan oder Politikrimis – z.B. „Blow up“ oder „Z“ –, die zumindest kurze Zeit übrigens auch rumänische Filmemacher zu gewagteren Produktionen (z.B. „Die Macht und die Wahrheit“ oder „Kranke Tiere“) inspirierten.

Massenmedien, aber auch durch den zunehmenden Strom westlicher Touristen, die damals nach Rumänien kamen, einherging (siehe Hütten/Sterbling: 1994, 122-134). Diese teilweise idealisiert wahrgenommene westliche Konsum- und Lebenswelt übte auf breite Kreise der jüngeren Bevölkerung, insbesondere aber auf Alterskohorten, die in den 1960er Jahren prägende Phasen ihrer Sozialisation erlebten,⁷ eine nachhaltige Faszination aus.

Die gesamten kulturellen, wissenschaftlichen und intellektuellen Entwicklungen, die knapp angedeutet wurden, waren natürlich in einen Nexus sozialstruktureller Wandlungsprozesse sowie außen- und innenpolitischer Kontextbedingungen eingebettet, auf die an dieser Stelle leider nicht näher eingegangen werden kann, denn die Geschichte hatte noch eine andere, von den hoffnungsvollen Intellektuellen und den in ihrer Kreativität gerade erst emanzipierten und entfesselten Künstlern leichtfertig übersehene Seite *innenpolitischer* Entwicklungen.

Die Festigung der Macht Nicolae Ceaușescus erfolgte schrittweise und konsequent, aber keineswegs geradlinig (siehe Sterbling: 1991, 211-223, 215-217). Sie war nicht nur mit einem erheblichen Personalaustausch auf allen Machtebenen, sondern auch mit weitreichenden und vielfach schwer durchschaubaren Veränderungen der institutionellen Machtstrukturen verbunden. Diese Prozesse, die sich über mehrere Jahre hinzogen und die nicht zuletzt mit Entmachtungsvorgängen und Machtauseinandersetzungen in nahezu allen institutionellen Bereichen einhergingen, führten nicht selten zu zeitweilig ungeklärten Macht- und Zuständigkeitsverhältnissen. Dies schaffte – gewissermaßen als nichtintendiertes Nebenergebnis – in vielen Bereichen vorübergehend beachtliche Handlungsspielräume für alle Akteure und vielfach auch entsprechende Freiheitsillusionen. Dass es dabei letztlich keineswegs um eine Demokratisierung und Verwestlichung der rumänischen Gesellschaft gehen sollte, sondern um die Herrschaftssicherung einer immer stärker von einem bizarren Personenkult geprägten neostalinistisch-nationalkommunistischen Diktatur, wurde indes erst allmählich deutlich (siehe Gabanyi.2000; Ursprung 2007).

⁷ Zum Erklärungsansatz von Generationenlagen siehe auch: Balla/Sparschuh/Sterbling (Hrsg.) 2007: 169-171.

1972-1975, drei Jahre produktiver Provokation

Am 2. April 1972 fand in den Redaktionsräumen der **Neuen Banater Zeitung** ein später in der Studentenbeilage *Universitas* dieser Zeitung unter dem Titel „Am Anfang war das Gespräch“ veröffentlichtes Rundtischgespräch statt, an dem die „Gründungsmitglieder“ der Aktionsgruppe Banat teilnahmen und ihre Auffassungen zur Literatur und Wirklichkeit gleichsam programmatisch artikulierten. Geht man von diesem Rundtischgespräch aus, so waren die Gründungsmitglieder der Gruppe: Werner Kremm, Johann Lippet, Gerhard Ortinau, Anton Sterbling, William Totok und Richard Wagner (siehe Wichner: 1992, 31-35). Auch Rolf Bossert und Albert Bohn, die schon vorher und vor allem nachher der Gruppe eng verbunden waren, könnten aus meiner Sicht ohne Weiteres dazu gezählt werden. Der Name *Aktionsgruppe* wurde diesem Kreis etwas später verliehen, und zwar in der Überschrift zu einem am 14. Mai 1972 in der **Neuen Banater Zeitung** erschienenen Artikel von Horst Weber (damals Redakteur der **Woche** in Hermannstadt) zu dem Rundtischgespräch (siehe Totok: 1988, 66-67). Diese wohl etwas ironisch, vielleicht auch denunziatorisch gemeinte Bezeichnung der Gruppe wurde von ihr in der Folgezeit ohne Vorbehalt angenommen und auch von anderen immer häufiger verwendet – in den meisten Fällen wohl wissend, dass dies eine „Provokation“ bedeutet. Als mir Paul Schuster in einem mehrere Jahre später mit ihm in Berlin geführten Gespräch durchaus vorwurfsvoll sagte, es sei wohl unserer politischen Unerfahrenheit zuzuschreiben gewesen, dass wir die Gefahr, die mit einer solchen Selbstbezeichnung unmittelbar verbunden war, nicht erkannt hätten, so hatte er zugleich Recht und Unrecht. Recht in dem Sinne, dass uns tatsächlich die taktische Vorsicht und Anpassungsfähigkeit älterer Schriftsteller an die Möglichkeiten und Grenzen des Systems weitgehend fehlte, Unrecht aber in dem Sinne, dass wir solche Angepasstheit gar nicht wollten und uns dessen durchaus bewusst waren, dass wir provozierten und dass solches Provozieren gefährlich sein konnte.

So folgten drei – aus meiner Sicht – ebenso spannungsreiche wie produktive Jahre der „Provokation“ und „Gefährdung“. Dabei kam es zu vielen gemeinsamen privaten und öffentlichen Gesprächen und Treffen, zu gemeinsamen Lesungen in Temeswar, aber auch in verschiedenen Dörfern des Banats, zu gemeinsamen Publikationen, Rundfunksendungen, Happenings usw. So hat nicht zuletzt die **Neue Literatur** drei Mal, im Heft

11/1972 unter dem Titel „Übungen für Gleichgültige“, im Heft 7/1973 unter dem Titel „Welt ins Haus. Neue Texte aus dem Banat“ und im Heft 4/1974 unter dem Titel „Aktionsgruppe Banat. Wire Wegbereiter“ Textaufstellungen der Aktionsgruppe publiziert. In dieser Zeit intensivierten sich auch die Kontakte zu anderen, etwas älteren Autoren und Kritikern, wie Anemone Latzina, Bernd Kolf, Gerhardt Csejka – der so etwas wie der Mentor der Aktionsgruppe wurde – oder zu Peter Motzan, aber auch zu fast Gleichaltrigen wie Herta Müller oder Klaus Hensel.

Mit den provokativen öffentlichen Auftritten nahm zugleich die Beobachtung, Bespitzelung, Bedrohung und Drangsalierung durch die *Securitate*, ihre Zuträger und ihre Aufpasser immer deutlicher zu. Nach der öffentlichen Feier zum dreijährigen Bestehen der Aktionsgruppe Banat am 17. Mai 1975, in den Räumen des Studentenkulturhauses der Universität Temeswar, bei der unter anderem eine Textmontage unter dem sicherlich provozierenden Titel „Von allen Seiten stürmisch begrüßt“ und meine programmatischen Ausführungen über „aktionsgruppe – oder ähnlich so“ vorgetragen wurden, zugleich aber eine intensive und aggressive Beobachtung des Geschehens und der anschließenden privaten Feier in der Wohnung Gerhard Ortinaus durch die *Securitate* erfolgte, wurde die Aktionsgruppe aufgelöst. Ernest Wichner und ich selbst, die beiden Mitglieder der Gruppe, die Ausreiseanträge gestellt hatten, konnten 1975 ausreisen, der Druck auf die anderen, in Rumänien verbliebenen Mitglieder der Gruppe nahm zu, wobei es in den folgenden Monaten und Jahren auch zu kurzfristigen oder längerfristigen Festnahmen einzelner Autoren, zu Verhören, Einschüchterungen usw. kam. Totok hält dazu in seiner Rekonstruktion der Geschehnisse, die ihn selbst für mehrere Monate ins Gefängnis brachten, fest: „Anfang 1975 war die Sprengung der Gruppe für die *Securitate* eine bereits beschlossene Sache.“⁸

Literatur als „Seismograph“ – nichtintendierte Fernwirkungen

Durch den zunehmenden Druck auf die (ehemaligen) Mitglieder der Aktionsgruppe Banat, der aber natürlich ebenso gegen andere deutsche Schriftsteller, Künstler und Intellektuelle gerichtet war,⁹ wurden die repressiven Züge der nationalkommunistischen Diktatur des Ceaușescu-

⁸ Ausführlich und eingehend dargestellt finden sich diese Geschehnisse in Totok 1988, insb. S. 77-79.

⁹ Siehe dazu und insb. zu den Machenschaften der *Securitate* auch Lippert 2009; Müller 2009.

Regimes und die fortschreitende Diskriminierung der ethnischen Minderheiten auch aus der Wahrnehmungsperspektive der westlichen Öffentlichkeit immer offenkundiger. Gerade weil die Aktionsgruppe Banat zu diesem Zeitpunkt im Westen und insbesondere in der Bundesrepublik Deutschland bereits bekannt war, erreichten die Repressionen gegen deren Mitglieder, über die, nicht zuletzt dank des Engagements und der Unterstützung von Dieter Schlesak und auf Betreiben von Ernest Wichner und mir, rasch in den westlichen und bundesdeutschen Medien berichtet wurde, eine Wirkung, die von den Betroffenen selbst so nicht intendiert war und mit der auch das kommunistische Herrschaftsregime nicht unbedingt gerechnet hatte (siehe Sterbling: 1991, 211-223).

Die damit einhergehende Aufklärung über das kommunistische Herrschaftssystem in Rumänien wäre durch literarische Arbeiten allein nicht zu erreichen gewesen. Ihre politisch relevante *Aktionsmacht* und *-wirkung* erreichte die Aktionsgruppe Banat – so könnte man pointiert sagen – also paradoxerweise durch ihre erzwungene Auflösung und die in deren Folge gleichsam exemplarisch sichtbar gewordenen repressiven Züge des spätstalinistischen Ceaușescu-Regimes. Somit hat sich zumindest nachträglich auch der Name *Aktionsgruppe Banat* als durchaus zutreffend und berechtigt erwiesen, wenngleich nicht das Schreiben allein oder vorrangig, sondern mehr die repressiven Reaktionen auf dieses politisch relevant und mithin handlungswirksam und folgenreich wurden.

Wenn in den vorausgegangenen Darlegungen erwähnt wurde, dass die Aufmerksamkeit in der westlichen Öffentlichkeit und in den Massenmedien, die das Vorgehen gegen die Aktionsgruppe Banat fand, auch damit zusammenhing, dass diese Gruppe junger Autoren im Westen bereits einigermaßen bekannt war, so ist dazu Folgendes anzumerken: Bereits 1976 sind zwei Textaufstellungen dieser Autoren in der damals führenden deutschen Literaturzeitschrift **Akzente** sowie in der Berliner Literaturzeitschrift **Litfass** erschienen.¹⁰ Es folgten später weitere Publikationen, unter anderem in den **horen** und in der bekannten Schriftenreihe der Edition Suhrkamp.¹¹

¹⁰ Siehe: **Akzente. Zeitschrift für Literatur**, Jg. 23, 6/1976, 534-550, mit Beiträgen von Albert Bohn, Rolf Bossert, Johann Lippert, Gerhard Ortinau, Anton Sterbling, William Totok, Richard Wagner und Ernest Wichner sowie **Litfass. Berliner Zeitschrift für Literatur**, 2/1976, 69-81, mit Beiträgen von: Rolf Bossert, Werner Kremm, Johann Lippert, Gerhard Ortinau, Anton Sterbling, William Totok und Richard Wagner.

¹¹ Siehe: **die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik**, Jg. 32, 1987; Wichner (Hrsg.) 1992.

Wiewohl auf einem Nebenschauplatz ausgetragen – so soll hier als These vertreten werden –, trugen die Konflikte mit der kritischen rumäniendeutschen Literatur doch sicherlich zum internationalen Glaubwürdigkeits- und Legimitätsverlust des politischen Herrschaftssystems Rumäniens mit bei. Insbesondere in den 1970er und frühen 1980er Jahren, in denen Rumänien aufgrund seiner Sonderrolle im Ostblock noch ein beachtliches internationales Wohlwollen genoss, hatten diese Konflikte, die den zunehmend intoleranteren Charakter des Regimes deutlich werden ließen, in gewisser Weise die Funktion eines öffentlich wirksamen Signal- und Warnsystems. Durch eine gezielte Öffentlichkeitsarbeit im Westen und vor allem im deutschsprachigen Raum publik gemacht,¹² wurde das Vorgehen gegen die jungen rumäniendeutschen Schriftsteller schon relativ früh zum anschaulichen Beispiel eklatanter Widersprüche zwischen der Selbstpräsentation und der Wirklichkeit der rumänischen Politik. Der Umgang mit den regimekritischen rumäniendeutschen Schriftstellern ließ zudem die Realitätsverluste, den zunehmenden Verzicht auf formale Rechtmäßigkeit, die ideologische Stupidität, die Gewalteskalation, aber auch die Verunsicherungen und Anfälligkeiten des Herrschaftsapparates und nicht zuletzt die unverhüllten nationalistischen Tendenzen der rumänischen Minderheitenpolitik gleichsam wie in einem Brennglas aufscheinen.

Die rumäniendeutsche Literatur der 1970er und 1980er Jahre ist wohl weniger durch ihren unmittelbaren Einfluss, als vielmehr durch ihren „seismographischen Charakter“, durch die enthüllenden Wirkungen der gegen die Schreibenden getroffenen repressiven Maßnahmen politisch relevant. Es kommt dabei aber noch ein weiteres, mindestens gleichermaßen wichtiges Moment hinzu.

Durch ihre entschiedene Hinwendung zur modernen und insbesondere zur bundesdeutschen Gegenwartsliteratur hat die neuere rumäniendeutsche Literatur einen Kurs eingeschlagen, der den späteren Weg der ganzen deutschen Minderheit in Rumänien in gewisser Weise symbolisch vorwegnahm und der zugleich die Spannungsverhältnisse

¹² Günstige Voraussetzungen einer wirksamen Information der westlichen Öffentlichkeit waren dadurch gegeben, dass der Ausreiseprozess der rumäniendeutschen Schriftsteller schon Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre begann und sich sukzessive fortsetzte. So bestanden Kontakte, Möglichkeiten und Interessen, die eine öffentlichkeitswirksame Berichterstattung über Vorfälle in Rumänien begünstigten. Hinzu kam natürlich das in der Bundesrepublik Deutschland vorhandene Interesse an der Situation der deutschen Minderheit in Rumänien.

sichtbar machte, die mit einer solchen Option verbunden waren. Die dezidierte „Westorientierung“ der rumäniendeutschen Literatur, die zeitlich mit einer fortschreitenden und sich immer stärker substanzialisierenden Ausrichtung der Deutschen in Rumänien an der Bundesrepublik Deutschland als „Bezugsgesellschaft“ zusammenfiel (siehe Sterbling: 1992, 265-277), begründete wohl im Wesentlichen die Konflikte der rumäniendeutschen Schriftsteller mit dem rumänischen Herrschaftssystem. Die hierzu vertretene These lautet: Der Ende der 1960er Jahre einsetzende, in seiner fortschreitenden Eigendynamik immer breiter werdende Auswanderungsprozess, der zu einer immer stärkeren Orientierung der deutschen Bevölkerung in Rumänien an der Bundesrepublik Deutschland führte, und die moderne Ausrichtung der neueren rumäniendeutschen Literatur zeigen – wenngleich auf unterschiedlichen Ebenen und vielleicht auch mit unterschiedlichen Vorzeichen – eine bezeichnende *Gleichsinnigkeit*. In diese Richtungweisend stellt auch Richard Wagner (1990: 125) fest: „Wir wollten eine zeitgemäße Literatur schreiben, die sich mit der deutschen Gegenwartsliteratur messen konnte. Darin, dass „Deutschland“ unser Maßstab war, trafen wir uns mit den aus der Gegenrichtung kommenden Eltern.“ Dadurch, dass die neuere rumäniendeutsche Literatur in der Frage der „kulturellen Identität“, nicht so sehr dem Bekenntnis nach, sondern in einem ganz praktischen Sinne, in der literarischen Schreibweise, eine entschiedene „bundesdeutsche“ Option vertrat und sich damit gegen eine traditionalistische wie auch gegen eine rumänisch-sozialistische Option wendete (siehe Sterbling: 1989, 142-160), darin liegt vielleicht – wenn man Literatur als Frühindikator folgender Entwicklungen sehen will – ein wesentlicher Teil ihren politischen und sozialen Relevanz.

Einsicht und Ausblick

Wenn ich in einem vor einiger Zeit mit Stefan Sienerth geführten Gespräch die kritische Feststellungen getroffen habe, „dass über die ‚Aktionsgruppe Banat‘ schon viel geschrieben wurde – auch was ihren regimiekritischen oder zumindest zweifellos provokativen Charakter betrifft –, manches zutreffend, manches weniger zutreffend, manches grob entstellt,“¹³ so muss

¹³ Siehe: „Sich auf verschiedene Pfade der geistigen Tätigkeit und der Imagination begeben“. Stefan Sienerth im Gespräch mit Anton Sterbling. In: **Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas**, 1/ 2006, 49-58.

ich an dieser Stelle ausdrücklich bekennen, dass auch meine Darlegungen vielfach von einem subjektiven Standort der unmittelbaren Mitbetroffenheit aus erfolgten und daher natürlich nicht frei von eigenwilligen Deutungen oder möglicherweise auch Irrtümern sein dürften. Bei aller Bemühung um analytische Distanz und selbstkritische Reflexion sind subjektive Verzeichnungen oder blinde Flecke wohl kaum zu vermeiden, wenn man biographisch und existentiell so eng in die komplexen Zusammenhänge des Reflexionsgegenstandes, wie im vorliegenden Fall, eingebunden war. Daher ist es aus meiner Sicht erfreulich, dass das Phänomen Aktionsgruppe Banat, nicht zuletzt durch die Nähe ihrer Mitglieder zu der Literaturnobelpreisträgerin Herta Müller, weiterhin Aufmerksamkeit wie auch kritische Behandlung erfährt. Dass dies auch hier, in Temeswar, dem wohl wichtigsten Wirkungsort der Gruppe, geschieht, ist umso erfreulicher.

Literatur

Akzente. Zeitschrift für Literatur, Jg. 23, 6/ 1976.

xxx, *Am Anfang war das Gespräch*. In: Ernest Wichner (Hrsg.) (1992): **Ein Pronomen ist verhaftet worden. Texte der Aktionsgruppe Banat**, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 31-35.

Balla, Bálint/Sparschuh, Vera/Sterbling, Anton (Hrsg.) (2007): **Karl Mannheim – Leben, Werk, Wirkung und Bedeutung für die Osteuropaforschung**, Hamburg: Krämer.

Csejka, Gerhardt (1972): „Als ob es mit dem Als Ob zu Ende ginge. Neues in der rumäniendeutschen Lyrik“. In: **Neue Literatur**, Jg. 23, 12/1972, 61-67.

Csejka, Gerhardt (1992): *Die Aktionsgruppen-Story*. In: Ernest Wichner (Hrsg.): **Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat**, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 228-244.

die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik, Jg. 32, 1987.

Gabanyi, Anneli Ute (1975): **Partei und Literatur in Rumänien seit 1945**, München: Oldenburg.

Gabanyi, Anneli Ute (2000): **The Ceaușescu Cult. Propaganda and Power Policy in Communist Romania**, Bucharest: The Romanian Cultural Foundation Publ. House.

Hütten, Susanne/ Sterbling, Anton (1994): *Expressiver Konsum. Die Entwicklung von Lebensstilen in Ost- und Westeuropa*. In: Jörg

- Blasius/ Jens S. Dangschat (Hrsg.): **Lebensstile in den Städten. Konzepte und Methoden**, Opladen: Leske und Budrich, 122-134.
- Lippert, Johann (2009): **Das Leben einer Akte. Chronologie einer Bespitzelung**, Heidelberg: Wunderhorn.
- Litfass. Berliner Zeitschrift für Literatur**, 2/1976.
- Motzan, Peter (1980): **Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944. Problemaufriss und historischer Überblick**, Cluj-Napoca: Dacia.
- Motzan, Peter (1994): *Sieben schillernde Jahre. Rumäniendeutsche Lyrik in der Zeitschrift „Neue Literatur“, Bukarest (1965-1971)*. In: Anton Schwob (Hrsg.): **Methodologische und literaturhistorische Studien zur deutschen Literatur Ostmittel- und Südosteuropas**, München: IKGS, 175-193.
- Müller, Herta (2009): **Cristina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht**, Göttingen: Wallstein.
- Schneider, Eduard (2007): *Literatur und Literaturreflexion in der rumäniendeutschen Presse der Nachkriegszeit. Die Neue Banater Zeitung (Temeswar) und ihr Beitrag zur Förderung der literarischen Nachwuchsgeneration (1969-1975)*. In: Mira Miladinović Zalaznik/ Peter Motzan/Stefan Sienerth (Hrsg.): **Benachrichtigen und vermitteln. Deutschsprachige Presse und Literatur in Ostmittel- und Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert**, München: IKGS, 315-392.
- Sienerth, Stefan (2006): „Sich auf verschiedene Pfade der geistigen Tätigkeit und der Imagination begeben“. Stefan Sienerth im Gespräch mit Anton Sterbling“. In: **Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas**, 1/ 2006, 49-58.
- Sterbling, Anton (1989): „Zur Problematik der kulturellen Identität: Überlegungen zum Selbstverständnis der Deutschen in Rumänien“. In: **Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde**, Bd. 32, 142-160.
- Sterbling, Anton (1991): „Zum Abschied einer Minderheit. Gedanken zum ‚Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur‘“. In: **Südosteuropa. Zeitschrift für Gegenwartforschung**, Jg. 40, 211-223.
- Sterbling, Anton (1992): *aktionsgruppe banat – oder ähnlich so*. In: Ernest Wichner (Hrsg.): **Ein Pronomen ist verhaftet worden. Texte der Aktionsgruppe Banat**, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 210-218; und in: **Neue Literatur**, 7/ 1975, 39-43.
- Sterbling, Anton (1992): *Die Deutschen in Rumänien zwischen Tradition und Modernität. Aspekte sozialer Mobilisierung nach dem Zweiten Weltkrieg*. In: Gerhard Seewann (Hrsg.): **Minderheitenfragen in**

- Südosteuropa. Beiträge der Internationalen Konferenz: The Minority Question in Historical Perspective 1900-1990. Inter University Center, Dubrovnik, 8.-14. April 1991, München: Oldenburg, 265-277.**
- Sterbling, Anton (2008): „Rumänien 1968. Kontext, Geschehnisse und Folgewirkungen“. In: **Außerschulische Bildung**, Jg. 39, 2/2008, 186-194.
- Sterbling, Anton (2008): „**Am Anfang war das Gespräch**“. **Reflexionen und Beiträge zur „Aktionsgruppe Banat“ und andere literatur- und kunstbezogene Arbeiten**, Hamburg: KRÄMER.
- Sterbling, Anton (2008): **Suchpfade und Wegspuren. Über Identität und Wanderung**, Reihe Banater Bibliothek, Bd. 8, München: Landsmannschaft der Banater Schwaben.
- Sterbling, Anton (2012): *Intellektuelle Haltungen und künstlerischer Widerstand in der kommunistischen Diktatur*. In: Ders.: **Verwerfungen in Modernisierungsprozessen. Soziologische Querschnitte**, Hamburg: Krämer, 71-86.
- Totalitäre Geheimdienste. Halbjahresschrift für südosteuropäische Geschichte, Literatur und Politik**, Jg. 22, 1-2/ 2010.
- Totok, William (1988): **Die Zwänge der Erinnerung. Aufzeichnungen aus Rumänien**, Hamburg: Junius.
- Totok, William (2001): **Constrângerea memoriei. Însemnări, documente, amintiri**, Iași: Polirom.
- Ursprung, Daniel (2007): **Herrschaftslegitimation zwischen Tradition und Innovation. Repräsentation und Inszenierung von Herrschaft in der rumänischen Geschichte**, Kronstadt: Aldus.
- Wagner, Richard (1990): *Die Aktionsgruppe Banat. Versuch einer Selbstdarstellung*. In: Wilhelm Solms (Hrsg.): **Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur**, Marburg: HITZEROTH, 121-126.
- Wichner, Ernest (Hrsg.) (1992): **Ein Pronomen ist verhaftet worden. Texte der Aktionsgruppe Banat**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Die Sprachkrise bei der Wiener Gruppe und der Aktionsgruppe Banat

Abstract: This article is a parallel analysis of the elements, concepts and of the defining linguistic routes, as a determinant material in shaping and changing thinking of Aktionsgruppe Wiener Gruppe and of the Banat members. The deep and well-founded attempts to revive and linguistically retrace the way produce substantial mutations, capable to play essential roles in new cognitive contexts. The change of the language paradigms brings along the change of the reality.

Keywords: Wiener Gruppe, Aktionsgruppe Banat, linguistic concepts.

1. Sprachidentitäre Charakteristika bei der Wiener Gruppe und der Aktionsgruppe Banat

Die Positionierung der deutschen Sprache gegenüber ist unterschiedlich, wenn man die Wiener Gruppe und die Aktionsgruppe Banat berücksichtigt. Es gibt einen völlig anderen gesellschaftlichen, historischen und kulturellen Hintergrund. Die Autoren der Wiener Gruppe schreiben in einem deutschsprachigen Milieu, es gibt bei ihnen keine Komplexe einer deterritorialisierten, einer isolierten und daher unkompetitiven deutschen Sprache. Was die Wiener Gruppe betreibt, ist ein sehr ernstes „Spiel“ mit der Sprache, um sie zu erfrischen, zu ihren letzten Ausdruckselementen zu gelangen, sie von der Last des unnötigen alltäglichen Gebrauchs zu befreien, die sie ihrer Ausdrucksfähigkeit beraubt. Als Spiegel des Gewissens und des Denkens soll die Sprache erforscht werden, sie muss überraschend erneuert werden, um eine Denkwende zu erreichen.

Die Autoren der Banater Gruppe sind deutschsprachige Schriftsteller in einem anderssprachigen Staat, eine Minderheit, eine Sprachinsel, deren Deutsch vom Binnendeutschen abgekoppelt ist, was zu Sprachkomplexen führt, die sich in den literarischen Texten und in den theoretischen Stellungnahmen äußern. Eine anderssprachige Realität und ein anderssprachiges Gesellschaftssystem müssen mit den Mitteln der deutschen, abgekoppelten Sprache ausgedrückt werden. Darüber hinaus gibt es einen anderen Unterschied, nämlich die politische staatliche Form:

Obwohl die österreichische Gesellschaft in den 1950er Jahren konservativ und engstirnig war und ihre Entwicklung fast rückläufig verlief, kann sie mit der rumänischen politischen Staatsform in den 1970er Jahren nicht verglichen werden, weil in Rumänien Diktatur und Zensur herrschten und die Gefahren der literarischen und ideologischen Grenzüberschreitungen unvergleichbar mit denen in Österreich waren. Das „Spiel“ der rumäniendeutschen Autoren mit der Sprache war fast immer mit ideologischen Absichten verbunden, den sprachlichen und literarischen Experimenten lagen auch politische Intentionen zugrunde. Die Sprache, die literarische Form und der Inhalt sollten so verschlüsselt werden, dass sie die Zensur täuschen konnten, aber gleichzeitig dem Leser verständlich waren. Von hier resultierte eine erhöhte Aufmerksamkeit für die Sprache schlechthin, die die kleinsten Ausdrucksnuancen des Wortes entdecken lässt. In diesem Punkt treffen sich die Spracharbeiten der beiden Gruppen.

Da sich die Mitglieder der Wiener Gruppe als eine antibürgerliche Avantgardebewegung in einem reaktionären und intoleranten Nachkriegsösterreich verstanden, wollten sie von Anfang an schockieren und das war durch eine Neupositionierung der Sprache gegenüber möglich. Die „Zerstörung“ der äußeren Form (eigentlich eine Verwandlung nach stark subjektiven Kriterien) war die effektivste und treffsicherste Möglichkeit, sich von der bürgerlichen Borniertheit abzugrenzen. Gleichzeitig bedeutete Sprache für die Wiener-Gruppe-Autoren nicht mehr nur Darstellungs- und Ausdrucksmittel, sondern auch den Ort der bewussten Reflexion und der luziden Auseinandersetzung. Die Attitüde der Wiener Gruppe war durch Sprachkritik und Sprachskepsis gekennzeichnet, die Bestrebungen der jungen Autoren waren danach gerichtet, die Zusammenhänge zwischen Sprache, Wirklichkeit, Wahrnehmung und Denken zu entdecken, sie zu verändern und sie in verschiedenen Richtungen zu entwickeln.

2. Sprachskepsis und Sprachkritik – eine diachronische Darstellung

Die Sprachskepsis beginnt keineswegs mit den Autoren der Wiener Gruppe: die Anfänge der Sprachskepsis findet man im Platon'schen Dialog **Kratylos**, wo eine der Hauptthesen ist, dass Wörter nur dann richtig sind, wenn sie die Dinge richtig abbilden.¹ Das Platon'sche Bedeutungs-dreieck beinhaltet die Idee, das Ding und den Namen / Zeichen. Die Sprachskepsis

¹ <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Platon/Kratylos> [10. 03. 2012].

zweifelt an der Möglichkeit einer objektiven Erkenntnis der Wirklichkeit, die mit Hilfe sprachlicher Mittel dargestellt werden könnte. Im Mittelalter drückt sich die Sprachskepsis im Streit um die Universalien aus, die ebenfalls in Platons Schriften wurzeln, und zwar in seiner Ideenlehre, die im **Phaidon** dargestellt wurde. Nach Platon haben die Ideen eine eigenständige Existenz, sie sind immer Seiendes und kommen in den Einzeldingen zum Ausdruck. Im Mittelalter entfachte sich der Streit um die wahre Existenz dieser Universalien und zusammenfassend kann man drei Hauptpositionen unterscheiden:

- *der Platon'sche Realismus*: die Universalien sind wirklich und sie existieren vor den Dingen (*ante rem*)
- *der Nominalismus*: die Universalien sind nur Namen, menschliche Bezeichnungen und ihre Existenz ist nicht objektiv (*post rem*)
- *der gemäßigte Aristotel'sche-Thomas'sche Realismus* (Hochscholastik): die Universalien haben keine eigene Existenz, sie existieren bloß in den Dingen (*in re*) (*non est ens, sed entis*)

Für die Vertreter der Wiener Gruppe sind die sprachskeptischen Positionen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts von Bedeutung. Es geht um eine Sprachskepsis, die in Sprachkrise und Sprachkritik mündete. Besonders die Wiener Moderne hat die wichtigsten Impulse für diese Auseinandersetzungen geliefert. 1902 wird in der wenig bekannten Berliner Literaturzeitschrift **Der Tag** der Text **Ein Brief** von Hugo von Hofmannsthal veröffentlicht (bekannt auch als **Chandos-Brief**). Darin wird Sprachkritik, namentlich eine Kritik der absoluten Werte geäußert. Chandos postuliert eine Poetik jenseits von Sprache (oder von der uns bekannten und konventionellen Sprache), „eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen“ (Hofmannsthal 1979: 472).

Eine andere sprachskeptische und -kritische Position wird im Gedicht *Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort* von Rainer Maria Rilke aus dem Jahr 1897 ausgedrückt. Es wird die Angst vor dem intensiven Sprachgebrauch geäußert, die den Wörtern (als Ausdruck des Unaussprechlichen) den Reiz wegnimmt und sie degradiert. Durch den Sprachgebrauch verlieren die Wörter ihre authentische immanente Ausdrucksfähigkeit. Die Macht der Sprache ist nur scheinbar, sie dient nicht mehr zur menschlichen Verständigung, sondern sie entfernt vor allem, was Sinn hat. Das wahre Sprechen ist das Schweigen, es kann den Zauber der

Welt intakt erhalten. Es wird ein Sprechen jenseits der abgenutzten Worte postuliert.

In Georg Trakls *Kaspar Hauser Lied* (entstanden im Oktober 1913) wird eine ähnliche sprachkritische Position geäußert. Kaspar Hauser symbolisiert in Trakls Gedicht, dessen lyrischer Diskurs mit Hilfe einer Fülle von Metaphern ausgebaut ist, zuerst den paradiesischen Zustand, der durch Sprache, durch Versprachlichung ruiniert wird. Die wahre Isolation Kaspars beginnt erst mit dem Sprechen (d. h. mit der Gesellschaftsintegration), was zugleich auch seinen Tod bedeutet.

Eine solche sprachskeptische Einstellung findet man im Gedicht *Nachtcafé* von Gottfried Benn (1912). Jenseits der Gesellschaftsdarstellung, der expressionistischen Mittel, der losen Zusammenhänge, die das dumpfe Treiben der Menschen bestimmen, schildert Benn auch die Kommunikationsschwierigkeiten, die nur scheinbare Kommunikation. Die Verbindungen, die die Leute zusammenhalten, sind verloren gegangen, und das sind die Worte, die unfähig sind, Inhalte zu vermitteln. Eine gestörte und sogar unmögliche Kommunikation bewirkt eine Auflösung der Menschheit. Die Sprache hat alle ihren Funktionen verloren, kann die Grenzen nicht mehr überschreiten und die Wirklichkeit nicht mehr darstellen.

Ebenfalls in einem Gedicht von Benn (*Ein Wort* – 1941) wird die Sprache als Chiffre für die Erfassung der Realität als unzureichend dargestellt. Das Wort, die Sprache hat nur begrenzte Möglichkeiten, das Unaussprechbare zu erhellen, die Vermittlungsinstanzen sind limitierte Vektoren für eine authentische Kommunikation.²

Die Erfahrung der Diktatur und des Exils bewirkten ebenfalls Sprachskepsis und -kritik bei Bertolt Brecht: Die entstellte Sprache der Nazis hat tiefes Misstrauen in den Ausdrucksmöglichkeiten und -funktionen des Sprachvermögens zur Folge. Die Mittel der Sprache weisen ihre Grenzen auf, da sie nicht mehr imstande sind, die hässlichen Facetten der Wirklichkeit wahrzunehmen und darzustellen (das Gedicht *Schlechte Zeiten für Lyrik*).

² „Ein Wort, ein Satz -: aus Chiffren steigen / erkanntes Leben, jäher Sinn, / die Sonne steht, die Sphären schweigen, / und alles ballt sich zu ihm hin. // Ein Wort - ein Glanz, ein Flug, ein Feuer, / ein Flammenwurf, ein Sternenstrich - / und wieder Dunkel, ungeheuer, / im leeren Raum um Welt und Ich.“ Zit. nach: http://www.gedichte.vu/?ein_wort.html [10. 03. 2012].

Wenn man die philosophische Sprachkrise und Sprachkritik der Moderne ins Auge fasst, dann muss unbedingt Friedrich Nietzsche erwähnt werden. 1873 hatte Nietzsche **Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne** verfasst, aber diese Schrift blieb unveröffentlicht. Nietzsches Misstrauen der Sprache gegenüber ist unbegrenzt. Die Wörter haben nicht die Fähigkeit, das Individuelle auszudrücken oder die Realität zu beschreiben. Das Streben nach Wahrheit, nach Wirklichkeit ist illusorisch, so lange es auf Vermittlungsinstanzen (Wörtern) beruht. Die Wörter der konventionellen Sprache sind inhaltlich leer, man kann nicht mehr erkennen, was sie früher ausdrücken wollten. Nietzsche greift entschlossen die Konventionssprache als inadäquates Mittel zur Erschließung der Wahrheit an. Dabei liefert er die Ausgangsbasis für die späteren Sprachexperimente, da er die Sprache nicht mehr als Mittel versteht, das zur Abbildung der außersprachlichen Wirklichkeit dient, sondern vielmehr als Stoff, der von Menschen geformt, umgeformt, zerlegt, wiederaufgebaut werden kann.

Wichtige Beiträge zur Sprachkritik lieferte auch Fritz Mauthner in seinem dreibändigen gleichnamigen Werk. Sprachkritik bedeutet für ihn zugleich Erkenntniskritik, denn er betrachtet Denken und Sprechen als identisch. Sprache kann keine Wirklichkeitserkenntnis vermitteln, sie besitzt nur poetische, künstlerische Fähigkeiten, aber keine Erkenntnis. Sie verhindert wahrhafte Erkenntnis, denn die Wörter haben keine Werte, die zur Erfassung der Wahrheit beitragen könnten.

Mauthner betrachtet die Sprache als Hindernis für eine richtige Wirklichkeitserkenntnis. Seiner Meinung nach sollte die Sprache an der Realität und nicht die Realität an der Sprache gemessen werden.

Mauthner entwirft auch ein 3-teiliges Modell der Welt.³ Die Ordnung der Dinge ist als eine Mischung von Subjektivität und Wirklichkeit aufgebaut, deren Funktion in der Sprache über drei existierende Modi ausgeübt werden kann:

- die erste Welt ist die der Sinneseindrücke, der Eigenschaften der Dinge (*die adjektivische Welt*);
- die zweite Welt ist die der Handlungen und Bezüge, der Zeit und Bewegung (*die verbale Welt*);
- die dritte Welt ist die der Theorien und Fiktionen, der Wissenschaft und der Religion (*die substantivische Welt*).

³ oder die so genannte 3-Welten-Theorie.

Die adjektivische und die substantivische Welt sind angeboren. Das älteste Bild der Welt wäre daher in Mauthners Auffassung das adjektivische.

Obwohl die Sprache mit der Wirklichkeit verknüpft ist⁴, kann sie die Realität nicht wiedergeben, sondern nur abbilden, es kann also nicht die Rede von Objektivität sein. Für Mauthner besitzt die Sprache nur einen metaphorischen Charakter, der zur Orientierung in der Welt beiträgt, und deswegen kann es keine Sprache geben, sondern nur die individuelle Sprache. Der Sprache wird keine Bedeutung zuerkannt, es gibt nur den Sprachgebrauch. Die Grenzen der Sprache sind die der Welt, oder besser gesagt, die des Individuums, des eigenen Denkens.

Bei Wittgenstein findet man eine viel tiefere Sprachkritik: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“⁵ und „alle Philosophie ist Sprachkritik“⁶ begründen eine bis Wittgenstein noch nie so scharf unternommene Analyse der Sprache, deren Unzulänglichkeiten und Beziehungen mit dem Denken hervorgehoben werden. Für Wittgenstein bedeutet Sprache Abbild, die Wirklichkeit zerfällt in Dinge; jedes Ding besitzt einen Namen und die Bedeutung der Namen kann nur durch ihre Zusammensetzung im Satz entstehen. Der Philosoph zeigt den engen Zusammenhang zwischen Denken und Sprechen, zwischen Sprechen und Erkenntnis als logische Aktivität des Denkens. Die Grenze des Denkens ist die Sprache, jenseits der Grenze kann es nur „Unsinn“ geben. Die Welt, das Denken und die Sprache weisen ein abbildendes Verhältnis auf, so dass die Sprache (der Satz) und das Denken ein Bild der Realität vermitteln. Die komplexen Sätze müssen auf einfache Sätze reduziert werden, denn nur in diesen Elementarsätzen ist es möglich, die Namen zu verbinden und bis zur Wirklichkeit zu gelangen. Das Subjekt ist nicht Teil der Welt, sondern eine Grenze. Für Wittgenstein sind selbst-referentielle Aussagen unmöglich. Wichtig ist für ihn auch das Zeigen, das viel geeigneter für das Nichtaussprechbare ist. „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“⁷

Die so genannte Sapir-Whorf-Hypothese behauptet, dass die Denkstrukturen von den Sprachstrukturen beeinflusst werden. Es gibt

⁴ Es geht jedoch um eine mittelbare Verknüpfung.

⁵ Vgl. Ludwig Wittgenstein (1921): Tractatus logico-philosophicus, <http://tractatus-online.appspot.com/Tractatus/jonathan/D.html>. [10. 03. 2012].

⁶ Ebd. 7.

⁷ Ebd. 7.

bestimmte Gedanken eines Individuums in einer Sprache, die von einem anderen, in einer anderen Sprache, nicht völlig verstanden werden können, denn das Denken eines Menschen ist in entscheidendem Maße von seiner Muttersprache determiniert. Darüber hinaus würde das Sprachsystem auch die Wirklichkeitswahrnehmung und Weltanschauung eines Einzelnen aber auch einer Sprachgemeinschaft bestimmen. Es ist unmöglich, die Erkenntnis der Realität als objektiv darzustellen, da sie jede Gemeinschaft anders betrachtet und bewertet. Whorf ist auch davon überzeugt, dass auch die so genannten „Grundrahmen“ (Raum und Zeit) von der Sprache beeinflusst sind. Die Realität mit all ihren Rahmen und Kategorien erscheint als linguistisches Produkt.

Für Walter Benjamin bedeutet die Sprache Übersetzung: Man fing mit der Sprache der Dinge an, die vernommen und übersetzt worden ist (Erscheinung der Benennungen). Benjamin artikuliert auch die Idee einer Sprache der Dinge; damit verbunden ist eine bestimmte Sprachmagie, wobei er das Verständnis der Sprache erweitert, indem er sie nicht nur auf sprachliche Äußerungen oder Inhalte beschränkt, sondern davon überzeugt ist, dass sie jede Artikulation des Denkens umfasst.

3. Die Sprache der Wiener Gruppe

Die Sprache, der Umgang mit ihr, war immer Grundthema der Wiener Gruppe, die durch Sprachveränderung nach einer Umwandlung des Denkens, der Realität, der Wahrnehmung strebte. Der Umgang mit der Sprache ist nie reines Spiel, immer stehen theoretische Grundlagen dahinter, die besonders gegen Ende der Gruppenaktivität diese Tätigkeit als dogmatisch, künstlich und dem Dichtungsgeist immer ferner erscheinen lassen. Das Ziel ist, die Sprache zu zerstören, die bürgerliche, traditionelle Kommunikationsform, damit man zu den kleinsten Sinneinheiten gelangt, durch deren Kombination eine neue und unbegrenzte Realität entstehen kann. Sprache ist Zweck und Mittel, Medium und Entgrenzung, Sinn und Un-Sinn, Text und Prä-Text, Transtext (im Sinne von Genette). Um mit Bezzel zu argumentieren, kann man auch von einer revolutionären Dichtung sprechen:

revolutionär ist damit eine dichtung, die das medium sprache selbst verändert, umfunktioniert, die den hierarchischen sprachlichen charakter zerstört, die im neuartigen sprachspiel und durch das neuartige sprachspiel diejenige gesellschaftliche umwälzung vorwegnimmt, für die alle revolutionäre arbeiten, dichter unter diesem aspekt ist also der, der mit poetischen mitteln im medium der

sprache die sprache selbst als ein menschliches zeichensystem für menschen revolutioniert. dichtung der revolution bedeutet revolution der dichtung. (Bezzel zit. nach: Kiesel 2004: 288)

Als Mitteilungsmedium wird Sprache von der Wiener Gruppe prozessual verstanden, aber wichtig für die Mitglieder der Gruppe war nicht, was kommuniziert wird, sondern wie der Prozess verläuft. Durch die formale Ebene kann die Bedeutungsebene entstehen. Günter Osl (1981: 4) entdeckt einen anderen Aspekt der Sprachauffassung der Wiener Gruppe in der Theorie von Austin / Searle, besonders was den perlokutiven Akt betrifft (vor allem im Falle der literarischen Cabarets, deren Wirkung direkt auf das Publikum gerichtet ist).⁸ Wenn man von den literarischen Cabarets der Wiener Gruppe redet, dann kann man auch die Theorien der persuasiven Kommunikation in Betracht ziehen. Man kann von der zentralen und peripheren Route der Persuasion sprechen⁹, aber auch von zwei anderen Techniken aus der kommerziellen Persuasion: Foot-in-the-door-Technik und Door-in-the-face-Technik.

Für die Wiener Gruppe ist die Sprache nicht nur Kommunikationsmedium, sondern sie wird als Medium thematisiert. Das „Spiel“ mit der Sprache ist einerseits auf die avantgardistische Haltung der Gruppe zurückzuführen (Erprobung neuer literarischer Formen, die ihren adäquaten sprachlichen Ausdruck suchen). Andererseits geht es um die theoretischen Interessen der Mitglieder, um die Sprachphilosophie, die ihre Dichtung beeinflusst und umformt. Es besteht also eine dialektische in Doppelrichtung verlaufende Beziehung: die Sprache muss verändert, umgeformt, wiederaufgebaut werden, damit die neuen literarischen Formen widergespiegelt werden, wobei die literarische Form nach den Sprechabsichten modelliert wird.

In Anlehnung an Wittgenstein wurde die Sprache als Spiegel des Denkens betrachtet. Da ein enges Verhältnis zwischen Sprache und dem kognitiven Grad besteht, kann die Sprachveränderung auch eine Umwandlung des menschlichen Denkens oder auch der Weltanschauung

⁸ Der perlokutive Akt ist nach Austin manifestiert in Formen wie Umstimmen, Überzeugen, Verunsichern, Kränken, Verärgern. Austin unterscheidet aber zwischen dem perlokutionären Akt und dem perlokutionären Effekt. Der perlokutionäre Akt ist nur dann gelungen, wenn das vom Sprecher beabsichtigte Vorhaben mit der eingetretenen Wirkung zusammenfällt. Sonst ist der perlokutionäre Akt verfehlt. Man muss auch hinzufügen, dass der perlokutionäre Akt über den lokutionären und illokutionären Akt geschieht.

⁹ Wenn man das Elaboration Likelihood Modell berücksichtigt.

bewirken. Durch die Sprache können die Wirklichkeit, die Gesellschaft verändert werden:

theoretisch beschäftigten wir uns vor allem mit sprachwissenschaft, denkmethode, wittgenstein, den neopositivisten, der kybernetik; am eingehendsten wiener, bei dem diese auseinandersetzung sich auch unmittelbar in seinen literarischen texten abspielt. in unserem streben nach funktionalität spekulierten wiener und ich über eine schrift, die mit geringstem aufwand genügend differenziert bezeichnen kann. [...] denn wir gingen davon aus, dass das denken des menschen dem stand seiner sprache entspreche, daher die auseinandersetzung mit der sprache die grundlegendste auseinandersetzung mit dem menschen sein müsse. neue ausdrucksformen modifizieren die sprache und damit sein weltbild. (Rühm 1985: 27)

Gerhard Rühm wird später meinen, dass die Wichtigkeit, die die Wiener Gruppe der Sprache verliehen hat, übertrieben war:

einer überschätzung, möglicherweise, der sprache und des funktionalismus, der sich bedenklich der ideologie näherte, folgte, besonders bei wiener und bayer, ein stadium der kritik und der sprachskepsis. jede aussage ist eine einschränkung und zwar eine beliebige, insofern, als sie eine unter möglichen aussagen ist. je gezielter sie sich formuliert, um so erregter vibriert ihre beliebigkeit. In dieser diskrepanz besteht ihre demagogie. aussagen sind daher anweisungen oder literatur. (Rühm 1985: 27-28)

Was die Beziehung zwischen Sprache und Wirklichkeit betrifft, kann man ein spannungsvolles und manchmal paradoxes Verhältnis bemerken: Die Mitglieder der Gruppe waren einerseits von der Objektivität der Realität überzeugt, daher auch der Versuch, die Sprache an die Wirklichkeit anzupassen, andererseits waren sie von der Sapir-Whorf-Hypothese beeinflusst, was soviel heißen würde, dass Realität nicht mehr objektiv wäre, ihre Erkenntnis kann durch Sprache zustande kommen, und diese ist relativ:

wir waren alle überzeugt davon gewesen, dass wir in einer objektiven wirklichkeit lebten, und dass es, in diesem sinne nannten wir uns ja schliesslich dichter, unsere aufgabe war, die sprache zu einer optimalen annäherung an diese wirklichkeit zu zwingen. die whorf-hypothese war uns bekannt. (Wiener 1985: 402)

4. Sprache und Wirklichkeit. Sprachliche Identifikationsmuster der Realität. Das Schaffen der Wirklichkeit durch Sprache

Alfred Doppler ist der Meinung, dass alle Methoden und Techniken, die von der Wiener Gruppe benutzt worden sind, alle linguistischen und formalen Versuche, die unternommen worden sind, aus der Beziehung Sprache-Wirklichkeit entstanden sind. Wirklichkeit erscheint als vorgegeben, oder besser gesagt, ihre Erkenntnis, die mittels der Sprache geschieht. Wenn die Realität durch die Sprache erkannt wird, oder schon dadurch entsteht, dann ist sie (oder ihre Erkenntnis) nicht nur vorgegeben, sondern auch begrenzt. So kann man auch verstehen, warum die Grenzen der Sprache die der Welt sind, und warum ein Versuch der Sprachentgrenzung einen Versuch der grenzenlosen Erkenntnis darstellt. Doppler identifiziert auch die Dreiheit, die Einfluss auf deren Sprachtheorien ausgeübt hat: Wittgenstein, Mauthner, Whorf:

Die Menschen leben mit der Illusion und in dem Glauben, dass sie sich der Sprache spontan bedienen würden, dabei ist ihre Spontaneität vorprogrammiert; gedacht und gefühlt kann nur werden, was Wortschatz und syntaktische Modelle an Möglichkeiten vorgeben. – Die verschiedenen literarischen Verfahrensweisen der Wiener Gruppe, wie Konstellationen, Montagen, Dialektgedichte und literarisches Kabarett nehmen auf dieses so gesehene Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit Bezug. Die Traditionskette, die hier fortgesetzt wird, beginnt bei Fritz Mauthners Beiträgen zu einer Kritik der Sprache, sie knüpft an die Sprachkritik Wittgensteins und bedenkt die Hypothesen von Whorf über die je verschiedenen Weltbilder der verschiedenen Sprachen. (Doppler 1987: 63)

Doppler meint, dass der schöpferische Impuls der Wiener Gruppe, der sehr oft in formal und inhaltlich avantgardistischen Reaktionen umgesetzt wird, der innerhalb seiner eigenen Sprachgrenzen gefangene Mensch sei, und dafür wird versucht:

das Auffinden noch nicht verwendeter Zeichen und Zeichenkombinationen, das Herausfiltern von Sinn, ohne dass Sinn in Zeichen hineingelegt wird, das Verändern des Vokabulars und der Grammatik mit der Absicht, den von der üblichen Sprache begrenzten Raum zu erweitern. (Doppler 1987: 63-64)

Damit wird also eine Reontologisierung auf Grund einer neuen paradoxen unmittelbaren Medialität, eine Umstrukturierung und Veränderung der ontologischen Gründe unternommen. Man versucht also, eine neue durch die und in der Sprache angelegte Identität herzustellen. Die

Umdeutung dieser Verhältnisse setzt neue Identifikationsmuster voraus, die die Grundlagen des Objekts und Subjekts des Identifikationsprozesses permutieren.

Von Whorf beeinflusst, sehen die Mitglieder der Wiener Gruppe die Wirklichkeit, die Weltanschauung als von der Sprache bestimmt, die kein bloßes Mitteilungsmedium ist, sondern sie hilft bei der Erfassung der Wirklichkeit und der Orientierung in der Realität. Im Anschluss an Wittgenstein und Whorf werden die engen Beziehungen zwischen Denken, Bewusstsein, Sprache und Wirklichkeit postuliert. „Das Verhältnis zwischen Sprache, Bewusstsein und Wirklichkeit wird Thema des Schreibprozesses und im Verlauf desselben einer kritischen Überprüfung unterzogen.“ (Szymanska 2009: 84) Die Beziehungen zwischen Denken und Sprache erscheinen in den *folgen geistiger ausschweifung. vortrag für zwei personen*, von Bayer und Wiener, wo man auf eine intelligente Mischung aus Whorf und Wittgenstein trifft.

Zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten besteht nur ein willkürlicher Zusammenhang, die Sprache entspricht nicht der Wirklichkeit, sondern sie entsteht erst durch Sprache. Diese These, eine Symbiose aus Schlüssen der strukturalistischen Linguistik und von Whorf, wird z. B. im Stück *sie werden mir zum rätsel, mein vater. eine groteske komödie* zum Ausdruck gebracht. Die Realität ist ein sprachliches Produkt, die Wirklichkeit kann durch Sprache manipuliert werden:

abraham: ich habe angst.

ernst: das wort angst ist durch die historische entwicklung zu erklären und hat mit der sache selbst nichts zu tun. (Rühm 1985: 276)

Die Identifikationsmuster der Wirklichkeit werden in der Sprache gesucht, Identität (im weitesten Sinne) kann sprachlich erzeugt werden. Unter „Wirklichkeit“ verstanden die Mitglieder auch die Gesellschaft mit ihren Mechanismen, so dass die Veränderung der Sprache auch eine Verwandlung der sozialen Funktionsstrukturen bewirken könnte. Die Sprachkritik wird somit zu einer Kritik der Gesellschaft, die Sprachskepsis zielt auf eine neue Wirklichkeitsordnung, eine neue Weltanschauung durch die Verwandlung des Denkens, der Denkkategorie und -kategorien, die von Klischees bestimmt wird. Eine radikale Veränderung der Sprache und ihrer Zusammenhänge führt zu einer neuen Denkweise und letztendlich zu einer Modifizierung der Realität und des Weltbildes. Eine neue Sprachidentität hat eine veränderte Wirklichkeitsidentität und eine Repolarisierung der

Identitätsvektoren zur Folge. Gerhard Rühm erklärt, dass die Literatur, die von der Wiener Gruppe produziert wurde, nicht nur eine ästhetische Funktion haben sollte, sondern weit darüber hinaus eine Veränderung des Menschenweltbildes zu bewirken hatte.

4.1 Kunst und Leben. Der Diskursaufbau. Wörter als Werkzeuge. Die acht-punkte-proklamation und das coole manifest

Wie beim Dadaismus identifiziert Magdalena Szymanska bei der Wiener Gruppe eine umfangreiche Kunstauffassung, die sich mit dem Leben identifizieren sollte. Zwischen Leben und Kunst gibt es keine Grenzen mehr, die poetische Inszenierung wandelt sich in eine ästhetische Ausstellung eines Geschehens:

Kunst sollte das ganze Leben umfassen, Experiment sein und das Leben Experimentierfeld für die Erprobung der Spiele des Künstlers. In der *acht-punkte-proklamation des poetischen actes* wurde die Geste als Aktion um Kunstwerk, ein Jahr später im Zuge des coolen manifests die pure Deklaration eines Ereignisses zum Kunstwerk, zur reinen Aktion. Es vollzog sich ein Wandel von der poetischen Inszenierung hin zur ästhetischen Ausstellung eines Geschehens. Die Grenzen zwischen Kunst und Leben waren gefallen. (Szymanska 2009: 88)

Die Mitglieder der Wiener Gruppe verstanden sich als *Sprachingenieure*. Was den Diskursaufbau betrifft, unterschied Lévy-Strauss zwischen Bastlern und Ingenieuren. Den letzteren stehen unbegrenzte Diskursschöpfungsmöglichkeiten mit vielen Bedeutungen zur Verfügung. Ihre Diskurse sind nicht referentiell, das Sprachsystem wird neu hergestellt. Zugleich sind diese Autoren auch Bastler im Sinne von Lévy-Strauss, denn sie müssen mit tradierten Bestandteilen arbeiten, Bedeutung aus den Kombinationen schaffen. Man muss aber eine nötige Unterscheidung machen: Artmann & Co. übernehmen bewusst die Bastlerrolle, sie zeigen wie die Bastelei gemacht wird, sie arbeiten ostentativ als Bastler, indem sie die „Spielregeln“ zeigen, und auch die „Tricks“, wie diese demontiert und rearrangiert werden. Es ist eine „Meta-Bastelei“. Die Autoren der Wiener Gruppe übernehmen wortwörtlich vorhandene Bestandteile (Definitionen und Beispiele aus Wörterbüchern, Handbüchern, Lehrbüchern, Fragmente von Telefongesprächen), die sie durch sprachinterne Kombinatorik in neue Kontexte mischen, so dass ein neuer Sinn entsteht. Oder, mit einer anderen Bezeichnung, es geht um „Monteure“: „In der Wiener Gruppe wird der Poet zum ‚Monteur‘.“ (Zeman 1999: 638)

Die Worte wurden als Werkzeuge gebraucht, mit deren Hilfe die konkreten Situationen durch den Sprachgebrauch gesteuert wurden:

[...] benutzten wir die worte im sinne wittgensteins als werkzeuge (allerdings in erweiterter bedeutung), und waren nicht nur am verhalten der worte in bestimmten sprachsituationen («konstellationen») interessiert [...], sondern auch an der steuerung konkreter situationen durch den sprachgebrauch. unsere positivistische haltung richtete sich eben auf die sinnesdaten als elemente des eindrucks, und ich speziell arbeitete damals auf der früh-wittgensteinschen linie der untersuchung des sachverhalt-begriffs. (Rühm 1985: 401)

Als extremer Fall der Sprachskepsis gilt der sprachlose Dichter, so wie er von Artmann vorgestellt wurde. Der Körper wird zum Ausdrucksmittel der Dichtung um der reinen Dichtung willen.¹⁰ In seiner *acht-punkten-proklamation des poetischen actes* geht H. C. Artmann davon aus, dass man Dichter sein kann, ohne je ein Wort geschrieben zu haben. Er redet von der poetischen Intention, die grundlegend für Poesie ist. Hauptsache ist das starke Bewusstwerden der poetischen Situation, die zur Dichtung führt. Sogar alogische Gesten können zur Lyrik gerechnet werden, und hier kann man eine Annäherung an Wittgenstein mit seinen wahren und falschen, logischen und alogischen Sätzen bemerken. Die alogische Geste kann zur Poesie werden, indem sie der Kategorie des Schönen zugerechnet werden kann. Die Schönheit kann die Logik ersetzen, unter Schönheit versteht Artmann keineswegs nur die formal-äußere. Man muss der poetischen Situation gewahr werden, nur wenn sie bewusst wahrgenommen wird, kann sie zur Dichtung werden. Für Artmann ist die Poesie Bewusstwerden und -sein, die Dichtung ist nicht Gefühl, ist bewusster Eindruck, bewusste Verarbeitung.

Artmann spielt hier mit der höchsten Form des Ästheten, der die Disposition zum Kunstwerk genießt, ohne es tatsächlich zu schaffen. Werke, die nur im Bewusstsein leben, sind gefeit dagegen, dass alles sprachlich Formulierte, alles Mitgeteilte konventionalisiert und dadurch entstellt wird. (Doppler 1982: 119)

Artmann postuliert eine Art purer Dichtung, frei von allen Vermittlungselementen und -absichten. Die wahre Dichtung ist nicht für die Öffentlichkeit gedacht und strebt nicht nach Anerkennung. Wenn man die Sapir-Whorf-Hypothese in Betracht zieht, dann könnte man ergänzen, dass

¹⁰ Diese Attitüde wird von Daniela Strigl als eine romantische oder neuromantische betrachtet. Siehe Strigl 2008:11.

sie dem Publikum nicht verständlich sein könnte. Es wird auch die materielle Nullwertigkeit des poetischen Aktes postuliert, was ihn vor Zusammenhängen und Korruption („Prostitution“, wie Artmann sagt) bewahrt.

Die Acht-Punkte-Proklamation

Es gibt einen Satz, der unangreifbar ist, nämlich der, dass man Dichter sein kann, ohne auch irgend jemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben.

Vorbedingung ist aber der Wunsch, poetisch handeln zu wollen. Die alogische Geste selbst kann, derart ausgeführt, zu einem Akt von ausgezeichnete Schönheit, ja zum Gedicht erhoben werden. Schönheit allerdings ist ein Begriff, welcher sich hier in einem erweiterten Spielraum bewegen darf.

1. Der poetische Act ist jene Dichtung, die jede Wiedergabe aus zweiter Hand ablehnt, das heißt, jede Vermittlung durch Sprache, Musik oder Schrift.
2. Der poetische Act ist Dichtung um der reinen Dichtung willen. Er ist reine Dichtung und frei von aller Ambition nach Anerkennung, Lob oder Kritik.
3. Ein poetischer Act wird vielleicht nur durch Zufall der Öffentlichkeit überliefert werden. Das jedoch ist in hundert Fällen ein einziges Mal. Er darf aus Rücksicht auf seine Schönheit und Lauterkeit erst gar nicht in der Absicht geschehen, publik zu werden, denn er ist ein Act des Herzens und der heidnischen Bescheidenheit.
4. Der poetische Act wird stark bewusst extemporiert und ist alles andere als eine bloße poetische Situation, die keineswegs des Dichters bedürfte. In eine solche könnte jeder Trottel geraten, ohne es aber jemals gewahr zu werden.
5. Der poetische Act ist die Pose in ihrer edelsten Form, frei von jeder Eitelkeit und voll heiterer Demut.
6. Zu den verehrungswürdigsten Meistern des poetischen Actes zählen wir in erster Linie den satanistisch-elegischen C. D. Nero und vor allem unseren Herrn, den philosophisch-menschlichen Don Quijote.
7. Der poetische Act ist materiell vollkommen wertlos und birgt deshalb von vornherein nie den Bazillus der Prostitution. Seine lautere Vollbringung ist schlechthin edel.

8. Der vollzogene poetische Act, in unserer Erinnerung aufgezeichnet, ist einer der wenigen Reichtümer, die wir tatsächlich unentziehbar mit uns tragen können.

Gisela Steinlechner äußerte sich dazu:

Es ist dies ein poetisches Manifest, das sich unverkennbar von der Tradition der literarischen Avantgarde herschreibt und dessen proklamative Tonlage mit einer für Artmann typischen romantisch-anarchistischen Pose verknüpft ist. [...] Die *Proklamation* eignete sich schon aufgrund ihrer Tabula-rasa-Rhetorik als avantgardistischer Gründungstext, zum anderen sind in ihr einige Begriffe eingelegt, die für die poetologische Selbstbestimmung der Gruppe Signalcharakter hatte. (Steinlechner 2008: 175)

Eine andere programmatische Schrift der Gruppe war *das coole manifest*, das verlorengegangen bzw. vernichtet wurde und von Gerhard Rühm rekonstituiert bzw. „nacherzählt“ wird:

hier wurde der kalauer als pikanterie betrachtet, denn es kommt ja nur auf die betrachtungsweise an; es wird der laune anheim gegeben, an welchen objekten man sich emotionell hochjubelt, was plötzlich «schön» ist. eine distanzierung von der umwelt durch indifferenz wird erprobt, das banale zum eigentlichen erklärt, die beliebigkeit von wertmasstäben entlarvt. nun stand alles zur verfügung, unser geschmack hatte die wahl. wiener und ich erklärten alles mögliche für literatur. schrieben witze ohne pointen (da doch jede aussage, ja der entschluss dazu, eine pointe ist), wiener bediente sich des formularstils, sammelte aufzählungen, notierte geschäftsschilder, ich legte meiner gedichten das vokabular von kreuzworträtseln zu grunde, signierte schriftliche anschläge, partezetteln, gebrauchte löschpapiere usw., kombinierte ausgefallene fotos aus illustrierten und (medizinischen) büchern mit schrecklich passenden texten, wie in der ‚coolen serie IN MEMORIAM‘ usw. der schock wird als unmittelbarster ausdruck bewusst in die kunst eingeführt. ‚eindruckskunst‘ statt ‚ausdruckskunst‘, das heisst, das psychologische wird nicht beschrieben oder ausgedrückt, sondern im hinblick auf den konsumenten, sozusagen als dimension, kalkuliert. Die auswirkungen des ‚coolen manifests‘ reichen bis zur ‚kinderoper‘ und der operette ‚der schweissfuss‘. was mir gefällt, bestimme ich. (Rühm 1985: 13-14)

Der Autor des Manifests, Oswald Wiener, erinnert sich wie folgt an die Schrift:

schon 1954 hatte ich ein mittlerweile wieder vernichtetes statement verfasst, das ‚coole manifest‘; es forderte von den unterzeichnern die enthaltung von stellungnahmen jeder art, stellt die unmöglichkeit von ernsthaften auseinandersetzungen fest, und regte an, man möge sich angesichts eines – immer

und ausschliesslich durch beschluss festgestellten, ‚ernannten‘ - ereignisses einer skala von empfindungen bedienen wie eines bestecks, wobei die dann aufgesetzte emotion keinesfalls wie ein («sozial-politisches») werkzeug, sondern immer nur als schmuckstück zu gebrauchen war. (Wiener 1985: 403)

5. Die Problematik der Sprache bei der Aktionsgruppe Banat

Viel komplexer scheinen die Beziehungen der Aktionsgruppe Banat zur deutschen Sprache zu sein. Obwohl diese Autoren auch als Avantgardisten bezeichnet wurden, ist es zu einseitig, sie nur so einzuordnen, denn es würde den politisch-gesellschaftlichen Hintergrund nicht berücksichtigen. Stärker als die Wiener Gruppe waren die Banater Autoren von der Auseinandersetzung mit der Umwelt geprägt, denn einerseits lebten sie als insulare Minderheit in einem anderssprachigen Großraum, andererseits war es die Diktatur, mit der sie sich fast ausschließlich durch die Sprache auseinandergesetzt haben. Es gab auch andere Komplexe, da die Banater Autoren ihr „Minderheitendeutsch“ als eine abgekoppelte und im Vergleich zum Binnendeutschen als eine zurückgebliebene Sprache empfanden, eine Sprache, die nicht imstande war, literarische Inhalte zu gestalten. Man kann behaupten, dass die Beziehungen der Aktionsgruppe Banat zur Sprache auf vier Ebenen zu analysieren sind:

- die Beziehungen zur eigenen Sprache, zu „meinem Minderheitendeutsch.“¹¹
- die Beziehungen der deutschen Autoren zur rumänischen Sprache und implizit zu den konkreten rumänischen Verhältnissen, die mit den Mitteln der deutschen Sprache dargestellt werden mussten.
- die Beziehungen zur Sprache als Akt der Freiheit und der Selbstbehauptung in der Diktatur.
- die Beziehungen zur Sprache als Kommunikationsmedium schlechthin, der Wille, die Gesellschaft und das Denken durch Sprache zu verändern. Diese letzte Ebene wird aber stets mit den anderen verbunden sein (meistens mit den Beziehungen zur Sprache der Diktatur und dem Willen, sie loszuwerden).

¹¹ Dieser Begriff stammt von Herta Müller (1987: 123).

5.1 „Mein Sprachzug und mein Minderheitendeutsch“. Die Beziehungen der deutschen Schriftsteller in Rumänien zur deutschen Sprache und rumänischen Realität

Als sehr problematisch erwies sich das Verhältnis zur deutschen Sprache, zum Minderheitendeutsch. Die deutsche Sprache hatte zuerst die Funktion, die Identität als Minderheit zu sichern, dann die literarische Identität (eine Gruppe von Schriftstellern, die Deutsch schreiben, so dass sie sich von den anderen in Rumänien schreibenden Autoren unterscheiden). Volks- und Kunstidentität werden mittels der Sprache erhalten und weiterentwickelt. Die deutsche Sprache bedeutete für die Mitglieder der Aktionsgruppe nicht nur eine Identität durch Abgrenzung, sondern eine „identification with“, nämlich mit den Werten und Ideen der deutschsprachigen Kulturen in Mittel- und Westeuropa. Diese abgekoppelte Sprache ermöglichte eine Kopplung an eine literarische Bühne, deren Impulse die Autoren kreativ zu verwenden versuchten. Andererseits bleibt die Gewissheit, dass es zwei deutsche Sprachen gibt, die den paradoxen Status aufweisen, dass sie gleich, aber trotzdem verschieden sind.

Die räumliche, historische und politische Trennung der entkoppelten deutschen Sprache und des Binnendeutschen ruft bei den Mitgliedern der Aktionsgruppe Minderwertigkeitsgefühle hervor, sie empfanden ihre Sprache unterentwickelt und zurückgeblieben. Das „Minderheitendeutsch“ war nicht fähig, eine „große“ Literatur zu produzieren, und deswegen zogen die Banater Schriftsteller am Anfang die Lyrik und die Kurzprosa vor, da auf diese Weise die Unterschiede zwischen den „zwei deutschen Sprachen“ schwieriger zu entdecken waren. Aber genau diese Formreduktion half ihnen, sprachliche Meisterwerke zu schaffen und dem „Minderheitendeutsch“ eine Ausdruckskraft zu verleihen, die auch die binnendeutschen Literaturkritiker und Schriftsteller entzücken konnte. Daher auch die erhöhte Aufmerksamkeit, die die deutschen Schriftsteller aus Rumänien dem Wort und dem Laut als Basis der Sprache, des poetischen Ausdrucks schenkten. Es ist eine viel konkretere Beziehung zur Sprache, zu ihrer Materialität und ihrer Unmittelbarkeit des Ausdrucks.

Diese feinen Unterschiede zwischen der entkoppelten Sprache und dem Binnendeutschen werden folgendermaßen von Klaus Hensel auf den Punkt gebracht:

Deutsche Sprache deckt sich nicht mit deutscher Sprache. Deutsche Wörter an den Rändern, deutsche Wörter in der Mitte. Leser an den Rändern lesen Wörter aus der

deutschen Mitte. Leser an den Rändern schreiben mit deutschen Wörtern aus der Mitte über Ränder mit einer anderen Mitte. Leser in der deutschen Mitte lesen deutsche Wörter mit anderen Rändern über ihre Mitte. Deutsche Wörter mit anderen Rändern sind Wörter mit einer verschobenen Mitte. Deutsche Leser von den Rändern schreiben die deutschen Wörter mit verschobener Mitte genau in die Mitte. Mitte ist nicht mehr Mitte. Nichts ist rein etwas. Leser ist nicht Leser. Sprache ist nicht Sprache. Sprache ist nicht reine Sprache. Oder kennen Sie etwa den reinen Fingerabdruck? (Hensel 1993: 258)

Die neue Sensibilität für das Wort, für seine Nuancen wird auch von Heinrich Stiehler erwähnt:

Mehr noch als in den binnendeutschen Literaturen erfordert die relative Restringiertheit der deutschen Enklavensprache vom Schriftsteller in Rumänien einen erhöhte Sensibilität gegenüber dem Deutschen. Sie schafft so ein Problembewusstsein in Bezug auf das Wort als poetischem Material. (Stiehler 1976: XXXVII)

Auch Peter Motzan erkennt den Unterschied zwischen den zwei deutschen Sprachen, aber er lenkt die Diskussion in Richtung der Nuancen, wo eigentlich der Schwerpunkt des Problems ist: „[...] fehlt es dem gesprochenen Deutsch in Rumänien an natürlichen Quellen der Auffrischung.“ (Motzan 1980: 26) Peter Motzan erklärt desgleichen, warum die Lyrik geeigneter für die rumäniendeutschen Schriftsteller war:

Prosagenres sind – schon durch Dimension und Darstellungsverfahren – auf ein reiches Sprachreservoir – angewiesen; sie dokumentieren – abgesehen von Stoff- und Sujetauswahl – die sprachlichen und Realitätsverhältnisse augenfälliger. Lyrik setzt zwar präzisere Arbeit und intensivere Verdichtung voraus, ist aber, dank der verkürzenden Widerspiegelungsmodalität, weniger abhängig von dem umweltgeprägten Sprachangebot. (Motzan 1980: 27)

Michael Markel vertritt die richtige Meinung, dass sich eine Minderheitenliteratur von der Mehrheitsliteratur am augenfälligsten durch die Sprache unterscheidet, und bemerkt zugleich, dass die Sprachproblematik der Rumäniendeutschen sowohl komplex als auch prekär ist.

Dieses „Minderheitendeutsch“ mit all seinen Unzulänglichkeiten ist ein wichtiger Identifikationsfaktor. Das Deutsche in Rumänien weist drei Komponenten auf, die einerseits die Identität ausmachen, andererseits aber eine bessere „identification with“ verhindern: Die deutsche Sprache der deutschen Autoren in Rumänien ist die Schulsprache, Standardsprache, was

Vor- und Nachteile hat: „Es ist befriedigender, aber abgebläster Standard, Gelenkigkeit, Koloratur und Einprägsamkeit müssen meist hart erarbeitet werden.“ (Markel 1992: 164) Das Reservoir, das von der Mundart zur Verfügung gestellt werden sollte, ist gering, so dass auch das Reservoir der Umgangssprache unzureichend ist. Drittens ist das Deutsch in Rumänien eine importierte Sprache, so dass es auch hier Unzulänglichkeiten gibt, denn so können bestimmte außersprachliche spezifische Realitäten nicht mit passenden Begriffen ausgedrückt werden. (Markel 1992: 164)

Das zweite Verhältnis ist noch komplexer und problematischer, da die deutschen Autoren, die eine ihrer Meinung nach „unterentwickelte“ deutsche Sprache benutzen, die Realität einer anderen Sprache (der rumänischen) darstellen müssen. Wenn man dem von Gobard vorgeschlagenen Modell folgt, kann man sagen, dass im Falle der Aktionsgruppe zwischen der vernakularen, der vehikularen und referentialen Sprache zu unterscheiden ist, wobei die vernakulare und die referentielle Sprache zusammenfallen und eine Reterritorialisierung ermöglichen. Dieses Problem, das auch von den rumäniendeutschen Kritikern analysiert wurde, kann auch durch die Theorien von Wittgenstein ausgedeutet werden (Realität ist durch Sprache abgebildet, aber hier taucht der Unterschied auf: Die Wirklichkeit und die Sprache, die das Denken umformen und beeinflussen, sind verschieden). Das Denken und die Sprache geben ein Abbild der Realität: aber die Mittel der Sprache sind deswegen unzulänglich, da sie verschieden sind. Die Neigung der Autoren zur Lyrik und Kurzprosa könnte auch durch Wittgensteins Denken erklärt werden, durch jene Elementarsätze, die den Dingen und der Realität näher wären.¹² Heinrich Stiehler äußerte sich dazu:

Mehr noch als in den binnendeutschen Literaturen erfordert die relative Restringiertheit der deutschen Enklavensprache vom Schriftsteller in Rumänien eine erhöhte Sensibilität gegenüber dem Deutschen. Sie schafft so ein Problembewusstsein in Bezug auf das Wort als poetisches Material, zu dem die rumänische Gegenwartslyrik erst ansatzweise mit Sorescu gelangt ist, dessen Einfluss in Richard Wagners Gedichten «Der Fischbesprecher» und «Ich war ein Denkmal» unverkennbar ist. Die Lyrik Marin Sorescus ist eines der wenigen Beispiele aus dem Bereich der rumänischen Literatur für eine Problematisierung der Dingwelt des Alltags, für eine Reflexion auf Sprache als politischem Bewusstseinsträger, was zwangsläufig eine Distanzierung vom romantisierenden

¹² Vielleicht kann man diese Verwendung der Elementarsätze am besten in Herta Müllers Prosa beobachten.

poetischen Bild, vom Gedicht als einem Weltabgewandten, Jenseitigen zur Folge hat. (Stiehler 1976: XXXVII)

Gemeinsamkeiten gibt es auch mit der Sapir-Whorf-Hypothese: Die Sprachstrukturen beeinflussen nicht nur die Denkstrukturen und die Weltanschauung des Einzelnen, sondern auch die einer Sprachgemeinschaft. Um sich eine fremde Realität anzueignen, müssen die rumäniendeutschen Schriftsteller eine „Übersetzungstätigkeit“ ausüben (Übersetzen im Sinne von Benjamin). Das ist ein Problem, das mit den Begriffen von Földes untermauert werden könnte: Primär- und Sekundärsprache (Deutsch und Rumänisch). Die beiden vermitteln verschiedene kulturelle Hintergründe, bestimmen andere Ich-Positionierungen in der Welt. Diese Diskrepanz zwischen Sprache und außersprachlicher Realität hat Folgen nicht nur was den Ausdruck betrifft, sondern auch für das Unterbewusstsein. Die im Unterbewusstsein hinterlassenen Spuren und die Kluft, die als schmerzhaft empfunden wird, werden ihren Niederschlag in Meisterwerken der Kurzprosa oder der Lyrik finden. Diese schmerzvolle Tatsache öffnet dem literarischen Ausdruck neue Wege: „Wer in zwei Sprachen aufgewachsen ist, besitzt einen blanken Nerv für ihre Wirklichkeiten. Sprache macht die Welt zu dem, was sie ist. Jede Sprache macht aus der Wirklichkeit etwas anderes“ (Hensel 1993: 256).

Gerhardt Csejka beschreibt diese Situation, die die rumäniendeutsche Literatur in ein Niemandsland wirft, sehr genau:

[...] von Sprache (und allen von ihr getragenen Bewusstseinsgehalten) zutiefst einer Realität verpflichtet, mit der sie ansonsten nichts mehr gemein hat, und an eine Realität engagiert, die sie mit dieser Sprache nicht voll bewältigen kann. So gerät die Literatur jeder nationalen Minderheit gleichzeitig ins Niemandsland zwischen jenen beiden Nationalliteraturen, die zur Sprache und den Bewusstseinsgehalten auch den entsprechenden gesellschaftlichen Körper besitzen und die in ihrer unbewussten Integrität und Stärke dem kleinen komplexierten Halbbruder mit natürlicher Gleichgültigkeit begegnen. (Csejka 1977: 45)

In einem Rundtischgespräch, an dem die Autoren der Aktionsgruppe teilgenommen haben, identifiziert Gerhard Ortinau die zwei Aspekte dieses Problems:

Jenseits der Sprache leben wir hier in einer Realität. Als rumänischer Staatsbürger deutscher Nationalität ergeben sich aber für uns zwei Problemkreise. Die spezifisch rumäniendeutsche Problematik ist ein Plus, das ich wichtiger halte als die allgemeine. Thematisch begreife ich das als Begrenzung: ich kann nur jene Realität bewältigen, die für mich sprachlich fassbar ist. (Ortinau 1992: 62-63)

Werner Kremm weist auf die Unzulänglichkeit des Inseldeutschen hin, die anderssprachige Wirklichkeit darzustellen: „Ich bin der Überzeugung, dass unsere Sprache nicht ausreicht, um der gesamten Realität zu begegnen.“ (Ortinou 1992: 63)

Auch Alexander Ritter schafft den theoretischen Rahmen für weitere Fragen und Analysen, indem er sich auf Csejkas Bemerkungen bezieht:

Wie jede Literatur lebt auch eine Minderheitenliteratur aus der ‚nationalen Wirklichkeit‘ des Heimatstaates, die die Welterfahrung des Autors, aber auch seine literarischen Voraussetzungen im engeren Sinne der Themen, Motive, Stoffe, literargeschichtlichen Tradition vor allem aber auch an diesen gesellschaftspolitisch und kulturell so bestimmten Raum bindet. Minderheitensprache ist – als Zuwanderersprache oder regionalisierte Minderheitensprache aufgrund politischer Grenzveränderungen – in einer «Zwitterstellung» der gespaltenen Funktionalität befangen. (Ritter 1985: 22)

Sehr treffend bemerkt Erika Nielsen, dass die Sprache zum Thema wird (die Sprache mit ihren verschiedenen und manchmal paradoxen Funktionen):

Die Problematik der Sprache selbst wird wiederholt zum Thema des Gedichts – sie stellt sich jedem Rumäniendeutschen täglich in verschiedenen Vorzeichen dar als Verbindendes, als Trennendes, als Offizielles, als Intimes, als Treffendes (oft in der Mundart) als Unzulängliches (im Alltag der Industriegesellschaft). (Nielsen 1985: 154)

Die Sprache wird hier in wenigen Worten mit fast allen ihren Funktionen charakterisiert: als identitätsstiftender Faktor mit verschiedenen Ebenen: Identität durch Trennung (Abgrenzung), offizielle Identität (die von außen aufgezwungen wird und als Effekt eine gewisse Lockerung der Gruppenidentität hat), Identität durch Annahme des Erfolgs oder des Misserfolgs in der Realitätsbewältigung (Treffendes vs. Unzulänglichkeit).

Heinrich Stiehler ahnt zutreffend das Potential der deutschen Sprache in Rumänien, das sich besonders in der Lyrik entfalten kann. Stiehler widerspricht jenen, die die Unzulänglichkeiten des Deutschen in Rumänien hervorheben, und meint, dass sich diese Sprache entwickeln, und durch ihre Variationsmöglichkeiten überraschend wirken kann. Die von Ritter Mitte der 70er Jahre gemachten Bemerkungen werden in den späteren Texten der rumäniendeutschen Autoren ihren künstlerischen Niederschlag finden: dass

[...] das Deutsche in Rumänien – infolge der fremdsprachigen Alltagsbegriffe noch unverbraucht und wenig abgenutzt – durch syntaktische Analogien zum Rumänischen, durch Neubildungen und ähnliche Einflüsse variations- und entwicklungsfähig bleiben kann. Daran haben bisher auch die Zweisprachigkeit durch Auflösung kompakter Siedlungsgebiete, die industriell bedingte Urbanisierung und das damit zusammenhängende Pendlertum wenig ändern können. Es gibt jedoch heute daneben noch ein spezifisch literarisches Bewusstsein von Sprache, das sich mehr in der Lyrik als in der Prosa zeigt [...].(Stiehler 1976: XXIV-XXV)

Über die Veränderungen, die in der Sprache auf Grund der Unterschiede (Sprache – anderssprachige Realität) entstehen, spricht auch Anton Sterbling, indem er über eine Umstrukturierung des Weltbildes (im Sinne einer Entfremdung), über die Beziehungen zwischen Sprache und Denken und ihre gegenseitige Beeinflussung redet:

[...] der Übergang in einen neuen gesellschaftsstatus als integrationsfolge im sozialistischen gesellschaftsgebilde, die damit verbundene entfremdung des hergebrachten weltbilds und der darin konstellierte wertvorstellungen, die umbildung der in zwischenmenschlichen eingelebten beziehungen, der mit frustationen verbundene zerfall von denk- und sprachmustern, von sinnmustern überhaupt, die diffusion von fremdelementen in den zumeist mundartlich ausgebildeten umgangssprachen, die deformierte restrukturierung sprachlicher verkehrsformen als unverkrafte realitätszuwachs. (Sterbling 1992: 214)

René Kegelmann spricht von einem „gespaltenen Verhältnis“ der rumäniendeutschen Schriftsteller zur Sprache, das auch zu einer gespaltenen Identität führt. Aber nur von einer „gespaltenen Identität“ in diesem komplexen Falle zu sprechen, wäre wohl zu wenig und zu einseitig:

Die jüngste rumäniendeutsche Literatur ist also durch ein gespaltenes, fast paradoxes Verhältnis zur Sprache geprägt. Auf der einen Seite erhält die Sprache eine übergroße Bedeutung, weil sie mit der Identität der Autoren untrennbar verbunden ist. Auf der anderen Seite aber herrscht ein Mißtrauen derselben Sprache gegenüber, das nur aus dem doppelten Mißbrauch in Rumänien durch Minderheit und Staat erklärbar ist. (Kegelmann 1995: 123-124)

Poetisch wird diese Frage von Rolf Bossert brillant gestellt, indem er sich fragt, wie eine intime, personale und immateriale Realität in eine andere Sprache übersetzt werden kann, wie die nicht muttersprachliche Wirklichkeit mit den Mitteln der Muttersprache reflektiert werden kann: „daneben: wie / läßt sich der duft / einer gogoaşe / ins deutsche

übersetzen?“ (Wichner 1992: 201-202) Oder wie Werner Söllner das gespannte Verhältnis charakterisiert: „mutter- / sprache im vater- / land: [...]“ (Söllner 1975: 59).

Obwohl die sozio-politischen Hintergründe verschieden waren, strebten sowohl die Wiener als auch die rumäniendeutschen Autoren nach einer Erneuerung der Sprache, einer Umstrukturierung des Denkens, die auch zu einem Wiederaufbau der Wirklichkeit beitragen sollte. Die Aufmerksamkeit, die der Sprache und ihren kleinsten Nuancen geschenkt wird, sind Beweise eines kritischen und modernen (sogar postmodernen) Künstlerbewusstseins.

Literatur

Bayer, Konrad/Rühm, Gerhard (1985): *sie werden mir zum rätsel, mein vater. eine groteske komödie*. In: Gerhard Rühm (Hrsg.), **Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen**, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 274-294.

Csejka, Gerhardt (1977): *Bedingtheiten der rumäniendeutschen Literatur. Versuch einer soziologisch-historischen Deutung*. In: Emmerich Reichrath (Hrsg.): **Reflexe. Kritische Beiträge zur rumäniendeutschen Gegenwartsliteratur**, Bukarest: Kriterion, 45-54.

Doppler, Alfred (1982): *Die literarischen Verfahrensweisen der „Wiener Gruppe“*. In: Michael Klein/Sigurd Paul Scheichl (Hrsg.): **Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Beiträge eines polnisch-österreichischen Germanistensymposiums**, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, Bd. 7, Innsbruck, 113-134.

Doppler, Alfred (1987): *Die Wiener Gruppe und die literarische Tradition*. In: **Die Wiener Gruppe**, Wien/Köln/Graz: Böhlau, 60-68.

Hensel, Klaus (1993): *Was aber sagen die Wörter? Ungeordnete Gedanken über die unreine Sprache*. In: Ernest Wichner (Hrsg.): **Das Land am Nebentisch. Texte und Zeichen aus Siebenbürgen, dem Banat und den Orten versuchter Ankunft**, Leipzig: Reclam, 256-263.

Hofmannsthal, Hugo von (1979): *Ein Brief*. In: Ders., **Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden**, Bd. 7: **Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen**, Frankfurt/Main, Fischer, 472.

- Kegelmann, René: „An den Grenzen des Nichts, dieser Sprache...“. **Zur Situation rumäniendeutscher Literatur der achtziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland**, Bielefeld: Aisthesis 1995.
- Kiesel, Helmuth (2004): **Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert**, München: C. H. Beck.
- Markel, Michael (1992): „*Ich wohne in Europa/Ecke Nummer vier*“: *Identitätsprobleme einer Minderheitenliteratur im Spiegel der siebenbürgisch-deutschen Literaturgeschichte*. In: Anton Schwob (Hrsg.): **Die deutsche Literaturgeschichte Ostmittel- und Südosteuropas von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute. Forschungsschwerpunkte und Defizite**, München: Südostdeutsches Kulturwerk, 163-175,
- Mauthner, Fritz (1901/1902): **Beiträge zu einer Kritik der Sprache**, Stuttgart/Berlin: J. G. Cotta.
- Motzan, Peter (1980): **Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944**, Cluj-Napoca: Dacia.
- Müller, Herta (1987): **Barfüßiger Februar**, Berlin, Rotbuch.
- Nielsen, Erika (1985): *Historische Bedingungen und regionale Kultur*. In: Alexander Ritter (Hrsg.): **Deutschsprachige Literatur im Ausland**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 146-160.
- Ortinau, Gerhard (1992): *Engagement als Chance und Veränderung*. In: Ernest Wichner (Hrsg.): **Ein Pronomen ist verhaftet worden. Texte der Aktionsgruppe Banat**, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 62-63.
- Osl, Günter (1981): **Die literarischen Techniken der Wiener Gruppe**, Dissertation, Innsbruck.
- Ritter, Alexander (1985): *Germanistik ohne schlechtes Gewissen. Die deutschsprachige Literatur des Auslands und ihre wissenschaftliche Rezeption*. In: Ders. (Hrsg.): **Deutschsprachige Literatur im Ausland**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 10-34.
- Rühm, Gerhard (1985): *Vorwort*. In: Ders. (Hrsg.), **Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen**, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 7-36.
- Söllner, Werner (1975): *Sprachraum*. In: Ders.: **Wetterberichte**, Cluj, Dacia.
- Steinlechner, Gisela (2008): *kämme mich – etwas behutsam. Aus der Lehrmittelkammer der Wiener Gruppe*. In: Thomas Eder/Juliane

- Vogel (Hrsg.): **Verschiedene Sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion**, Profile Nr. 15, Wien: Zsolnay, 174-191.
- Sterbling, Anton (1992): *aktionsgruppe - oder ähnlich so*. In: Ernest Wichner (Hrsg.): **Ein Pronomen ist verhaftet worden. Texte der Aktionsgruppe Banat**, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 210-218.
- Stiehler, Heinrich (1976): *Einführung*. In: Ders. (Hrsg.): **Nachrichten aus Rumänien. Rumäniendeutsche Literatur**, Hildesheim: Olms Presse, VII-XL.
- Strigl, Daniela (2008): *Ihr Auftritt, bitte! Sprachingenieure als Entertainer*. In: Eder, Thomas/Vogel, Juliane (Hrsg.): **Verschiedene Sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion**, Wien: Zsolnay, 9-28.
- Szymanska, Magdalena (2009): **Dada und die Wiener Gruppe**, Hamburg, Diplomica.
- Wichner, Ernest (Hrsg.) (1992): **Ein Pronomen ist verhaftet worden. Texte der Aktionsgruppe Banat**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Wiener, Oswald (1985): *das „literarische cabaret“ der wiener gruppe*. In: Gerhard Rühm (Hrsg.), **Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen**, erweiterte Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 87-90.
- Wittgenstein, Ludwig (1921): **Tractatus logico-philosophicus**, online unter: <http://tractatus-online.appspot.com/Tractatus/jonathan/D.html> [10. 03. 2012].
- Zeman, Herbert (1999): **Geschichte der Literatur in Österreich: Von den Anfängen bis zur Gegenwart**, Bd. 7: **Das 20. Jahrhundert**, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

Internetquellen

- <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Platon/Kratylos> [10. 03. 2012].
- http://www.gedichte.vu/?ein_wort.html [10. 03. 2012].

Erinnerungsspeicher in Johann Lippets Heimatromanen und in Richard Wagners Roman *Habseligkeiten*

Abstract: Memory banks play a special role in Johann Lippets novels **Die Tür zur hinteren Küche**, **Das Feld räumen** and **Dorfchronik**, but also in Richard Wagner's novel **Habseligkeiten**. The authors look at photos as a text supplement, thought-provoking and investigating. Photos are documenting the life of individuals, families and society. They follow the development of the communities and their resolution. Lippets' books describe historical events, the people and the community from the Banat village Wiseschdia. At the end of the analysed novels the villages become a memory and fictional place.

Keywords: Suabian Germans of Banat, memory, storage, photo, chronicle, story, decline, migration, identity, Johann Lippet, Richard Wagner.

1. Fotos als Ergänzung und Speicher der Erinnerung

Schriftsteller betrachten Fotos als Ergänzung ihrer Erzählungen aber auch als eine Art, den geschriebenen Text zu ersetzen. Außerdem laden diese immer zur eigenen Spurensuche¹ ein. Johann Lippet will damit die Leser indirekt dazu anregen, auch die eigene Vergangenheit zu erforschen. Die Massenauswanderung der Deutschen war schon im kollektiven Gedächtnis dieser Minderheit in Rumänien festgeschrieben. Die damals entstandenen Lichtbilder veranschaulichen einen tief greifenden Entschluss der Familie. Die Auflösung der einstigen Gemeinden wird nicht nur sichtbar, sondern auch zum Greifen nahe. In den Romanen **Die Tür zur hinteren Küche** und **Das Feld räumen** wählt Lippet bewusst die Technik der Einfügung von Fotos in den literarischen Text². Die Abbildungen werden nicht in den Haupttext eingebaut, sondern einzeln beschrieben (vgl. Horstkotte 2009: 271) und sollen einen „intergenerationellen Gedächtnistransfer [ermöglichen]“ (Horstkotte 2009: 115). Jeder Teil der Lippet'schen Familiensaga wird durch ein Bild eingeführt, das die Narration ergänzen

¹ Anregung in der Fernsehsendung *Zwischen Spessart und Karwendel*, Samstag den 26. Januar 2013, BR.

² Besonders nach 1990 wird diese Technik von mehreren Autoren benutzt (vgl. Horstkotte 2009: 9-18).

und veranschaulichen sowie gleichzeitig den Leser zum Mitdenken auffordern soll. Die Beschreibungen ermöglichen eigentlich einen Schnelldurchlauf des Romans, sie können dem Leser die Handlung des Buches verraten. Der Kamera gelingt nicht nur eine Momentaufnahme, sie reproduziert etwas „[...] was sich existenziell nie mehr wiederholen können [wird]“ (Barthes 2012: 12), sondern auch die Veranschaulichung eines Prozesses, des Verfalls einer Gemeinde. Außerdem „[...] dokumentieren [die Fotos], dass etwas überhaupt erst erinnerungswürdig ist“ (Horstkotte 2009: 9).

Das erste Foto, welches im Roman **Die Tür zur hinteren Küche** beschrieben wird, ist 1961 entstanden. Darauf sind noch die Großeltern zu sehen. Anlass dazu war ein Familienereignis, das nicht bekannt ist und es bildet „[d]en Ausgangspunkt“ des Romans (vgl. Nubert 2006: 353). Weil der Leser das Lichtbild nicht sieht, muss es beschrieben werden. Eine Person auf dem Foto, die Urgroßmutter, wird genauer beschrieben. Ihr Gesicht kann anhand der detaillierten Schilderung nachgezeichnet werden. Die Beschriftung auf der Rückseite erklärt nur teilweise die Familienkonstellation: „1961 ich und mein Enkel und meine [v]ier Urenkel“ (Lippert 2000: 7). Obwohl auf dem Bild zwölf Personen zu sehen sind, werden nur fünf erwähnt. Die Urgroßmutter hat bewusst die Informationen, die weitergegeben werden sollen, selektiert. Darüber kann der Leser nun spekulieren, sich Fragen stellen und im Roman nach Antworten suchen. Dadurch hat das Bild eine Doppelfunktion. Es ist Erinnerungsspeicher und Anlass zur Nachforschung.

Das nächste Foto im Roman stammt aus dem Jahr 1970 und zeigt nur die Familie von Anton Lehnert. Es ist kein Studiofoto, sondern wurde im Hof der Familie geschossen. Zwar ist es ein Schwarzweißfoto, aber die Blumenfarben kann man sich vorstellen. Der Anlass dazu ist unbekannt, dafür aber liefert es die einzige äußerliche Beschreibung der kompletten Lehnert Familie. Betrachter können einige Züge der damaligen Jugendmode erkennen: Trapezhosen und Koteletten beim Sohn, Ponyfrisur, Bubikopf und Hosen bei den Mädchen (vgl. Lippert 2000: 182).

Ein weiteres Foto stammt aus dem Jahr 1984 und ist schon farbig. Die Anmerkungen auf der Rückseite gehören zur Familiengeschichte. Anlass ist der Abschied von Hilde, die auswandert. Das Lichtbild ist von guter Qualität und wurde wahrscheinlich von einem Besucher gemacht. Es entsteht ebenfalls bei den Lehnerts zu Hause. Im Unterschied zum vorigen Bild, das nur die Familie von Anton Lehnert gezeigt hat, erscheinen auf diesem Foto die Verwandten, die noch im Dorf leben. Es dokumentiert die

begonnene Auswanderung und somit ein geschichtliches Ereignis (vgl. Nubert 2006: 354).

Ein viertes Foto wird im Roman **Das Feld räumen** beschrieben und es ist das Passfoto von Anton Lehnert, der schon in Deutschland war. Es ist für Papiere abgelichtet und deshalb ein Standardfoto. Die Gesichtszüge sind angespannt, die Augen sind ausdruckslos. Der Pass ist besonders wichtig und sein Besitz bedeutet das Entkommen aus einer unmöglich gewordenen Welt. „[...] Das Betrachten des Passfotos [nach der Auswanderung] war eher ein Abschied von sich selbst“ (Lippert 2005: 135). Passfotos bilden den ersten Beweis für den Neuanfang.

Zwei weitere Fotos werden im Schrebergarten von Anton Lehnert in Deutschland gemacht, wo ein Treffen stattgefunden hat. Der Anlass ist auch jetzt unbekannt. Ein erstes Foto zeigt die Mitglieder der drei verwandten Familien und das zweite nur Anton Lehnert im Kreis seiner Familie. Beide wurden im gleichen Zeitraum aufgenommen und stammen aus dem Jahr 1991 (vgl. Lippert 2005: 271). Sie dokumentieren schon das neue Leben.

Mit Ausnahme des Passfotos sind alle anderen Gruppenfotos. Die Großfamilie bietet Geborgenheit und Sicherheit. Das einzelne Individuum kann nur bestehen, wenn es von den Angehörigen unterstützt wird.

Das Erinnerungsmedium Bild soll sowohl die Schrift unterstützen als auch Erinnerungen speichern. Der Roman **Dorfchronik** stützt sich ebenfalls auf eine Fotogalerie, aber diesmal sind die beschriebenen Fotos in den Haupttext eingebaut (vgl. Hortkotte 2009: 14). Die Lichtbilder sind meistens chronologisch einzuordnen, sie sind keine spontanen Aufnahmen und haben unterschiedliche Motive. Auf einem Bild ist eine Frauengesellschaft im Dorf aus dem Jahr 1982 abgelichtet, „[...] von einem Besucher aus Deutschland gemacht [...]“, alle lächeln, nur eine davon wirkt mürrisch und unsicher. Über den Grund dazu kann nur spekuliert werden (vgl. Lippert 2010: 229). Zwei undatierte Bilder kämen in Frage für die Russlanddeportierten, sie zeigen sieben Jugendliche und vier Frauen. Beide Fotos haben den gleichen Hintergrund, wahrscheinlich sind sie irgendwo in Russland entstanden, als es erlaubt wurde, zu fotografieren. Das Bild der Frauen ist von ihrem starren Blick geprägt. Weder sie noch die Jugendlichen lächeln (vgl. Lippert 2010: 258). Über die Bilder kann spekuliert werden. Der Autor berichtet nur, was auf dem Bild abgelichtet ist, ohne zu interpretieren. Auch andere Fotos haben Dokumentcharakter, eines aus dem Jahr 1949 zeigt die letzte Fußballmannschaft des Dorfes und bietet Anlass, das Schicksal von Johann Bartl zu erwähnen (vgl. Lippert 2010: 422).

Besonders Neuerungen im Dorf werden fotografisch dokumentiert. So erscheint auf einem Foto aus dem Jahr 1967 die neu gestaltete Fassade eines Hauses, „gespritzt, wie es in Wiseschdia hieß“ (Lippert 2010: 437). Auf dem Foto sieht man einen Großvater mit den Enkelkindern und ein beliebtes Fotomotiv, einen Asparagus. Anhand des Fotos wird in der Chronik das Haus identifiziert und danach die Geschichte der männlichen Person erzählt.

Einige Fotos werden aus dem Heimatbuch entnommen und beschrieben, dadurch entsteht der verkürzte Lebenslauf eines Spätheimkehrers (vgl. Lippert 2010: 490-491). Viele Fotos sind während der Besuche in der alten Heimat entstanden, aber dieses Verlangen nach einer greifbaren Erinnerung ist nicht neu. Schon während der Amerika-Ausreisewelle dokumentieren die Auswanderer ihre Abreisen. Das wird im Roman **Dorfchronik** erwähnt im Falle der Familie Klein, die relativ spät, 1921, nach Amerika zieht und die 1929 zurückgekehrt ist. Ab- und Rückfahrt werden durch je ein Foto festgehalten. Diese beschreiben die Familie und deren erarbeiteten Wohlstand. Mit den Fotos verbindet der Chronist eine einzigartige Tatsache, die Tochter der Familie hat bei der Rückkehr ungeahnte Schwierigkeiten mit der Mundart, denn sie kann nicht mehr gut Deutsch. Sie hat sich schon teilweise von ihrer Heimat entfremdet (vgl. Lippert 2010: 518-519).

Lippert verwendet die Fotos an Stellen im Roman, die für das Dorfleben wichtig sind. Aus dem Jahr 1956 stammt ein Bild der Jugendtanzgruppe und 1957 wird die Dorfkapelle abgelichtet. Diese Fotos wirken gestellt und künstlich, sie dienen vielleicht Zeitungsveröffentlichungen. Auch der Kinderreichtum der 1960er Jahre wird fotografisch festgehalten.

Es gibt Fotos vom *Bund Deutscher Mädels* und von den *Jungmädels[n]*³. Diese konnten nach 1944 gefährliche Konsequenzen haben, da sie auf eine mögliche Zusammenarbeit mit den faschistischen Organisationen hinweisen. Es gibt auch Russlandfotos, die aus den letzten Deportationsjahren stammen und von den ehemaligen Deportierten mitgebracht wurden.

Später bemächtigt sich die Staatsmacht Rumäniens den privaten Erinnerungsspeichern, denn Auswanderer dürfen keine Bilddokumente mitnehmen, obwohl sie alle einen sehr persönlichen Charakter haben:

³ Organisationen von jungen Frauen während der Nazi-Zeit (Anmerkung der Verfasserin).

Und da das Mitnehmen dieser Fotos, Erinnerungsstücke, Teil des Lebens, bei der Auswanderung nach Deutschland nicht erlaubt war, habe man sie geschmuggelt, alles, was vergessen schien, sei wieder hochgekommen. Damals bei der Entlassung habe die Freude, mit dem Leben davon gekommen zu sein, die Lieben und die Heimat wiederzusehen, das ganze durchlebte Elend weggewischt. (Lippert 2010: 768)

Im Roman **Habseligkeiten** spielen Fotos ebenfalls eine wichtige Rolle, sie veranschaulichen die Vergangenheit. Werner Zillich rekonstruiert mit ihrer Hilfe die Vergangenheit seiner Familie und stellt fest, dass diese keine vollständige Familie war, sondern nur ein kümmerlicher Rest (vgl. Wagner 2010: 55). Im Roman übernimmt das Familienalbum eine aufklärerische Funktion. Mit seiner Hilfe bekommen die Gestalten aus anderen Jahrzehnten ein Gesicht. Für Werner Zillich, die rastlose Gestalt aus dem Roman, bedeutet das Album eine greifbare Verbindung zur eigenen Vergangenheit und nach der Auswanderung zur alten Heimat. Die Lichtbilder wirken identitätsstiftend, sie erklären ihm, wer er ist und wohin er gehört:

In dem Album befanden sich Fotos von Familienangehörigen mehrerer Generationen. Die Ältesten stammten vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, es waren Fotos meiner Urgroßeltern und meiner UrgröÙeltern. [...] Die meisten der im Fotoalbum Abgebildeten waren tot oder so gut wie tot, denn sie lebten in fernen Ländern, und man würde sie wahrscheinlich nie wiedersehen. (Wagner 2010: 63)

Das Album ist von den Familien schon immer als Besonderheit betrachtet worden. Wie durch ein Wunder hat dieses Erinnerungsstück die schweren Zeiten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gut überstanden:

Das Familienalbum selber galt als eine Kostbarkeit. Es hatte einen perlenverzierten Deckel, die einzelnen Blätter waren fest und goldumrandet. Unterhalb der Fotoseiten gab es noch ein kleines Schubfach. Darin soll sich ursprünglich eine Spieluhr befunden haben, die, sobald man sie aufzog, eine Melodie spielte, welche, weiß ich nicht. Denn zu meiner Zeit gab es die Spieluhr schon lange nicht mehr⁴. (Wagner 2010: 64)

⁴ Eine Anspielung des Autors auf die Wirren des Krieges (Anmerkung der Verfasserin).

Perlen und goldumrandete Seiten wirken erhaben und geheimnisvoll. So ein kostbares Erinnerungsstück wird natürlich gehütet und nur von der Großmutter „verwaltet“:

Das Album gehörte eigentlich meiner Großmutter, weil es aus dem Nachlass ihrer Eltern stammte. Sie haben es aus Amerika mitgebracht. Unser Familienalbum war ein amerikanisches Album. Meine Großmutter aber war die, die zu entscheiden hatte, welche Fotos in das Album kamen und welche nicht. Meine Großmutter hatte die Hoheit über das Familienalbum wie über das Haus. (Wagner 2010: 64)

Deshalb finden nicht alle Fotos Einlass in das Album, sondern werden kritisch von der Großmutter sortiert, die dadurch zur Verwalterin der Erinnerungen aufsteigt. Ein Familienmitglied entscheidet nach eigenen Kriterien, welche Erinnerungen weitergegeben werden, da das Album auch von den kommenden Generationen besichtigt wird. Der Entschluss wird von der Subjektivität dieser Frau beeinflusst, die indirekt die Betrachtungsperspektive der nachfolgenden Generationen steuert. Denen wird eine eigene kritische Betrachtung den Ereignissen gegenüber vorenthalten:

Medien sind keine neutrale Speicher, die Daten verfügbar halten, sondern sind aktiv an der Bedeutungskonstitution der zu vermittelnden Gedächtnisinhalte beteiligt. Nicht nur formale Charakteristika, sondern auch die Materialität von Medien sowie die sozialen und kulturellen Kontexte ihrer Produktion und Rezeption spielen eine entscheidende Rolle dafür, was in das Gedächtnis einer Gesellschaft eingeht. (Horstkotte 2009: 117)

Die aussortierten Lichtbilder werden nicht irgendwo aufbewahrt, sondern finden in einem besonderen Schrank Platz, im „Spiegelkasten“ (Wagner 2010: 65). Sie werden für nicht so wichtig betrachtet und deshalb können sie der jüngeren Generation anvertraut werden. Diese habe das verantwortungsvolle Umgehen mit den Fotos noch zu üben. Alle Generationen betrachten sie als Dokumente der Vergangenheit. Sie können erzählen und so manche unausgesprochene Erinnerung veranschaulichen, sogar die Geheimnisse: „Es war für mich, das Kind, als würde das Familienalbum erzählen. Als würde es den Erwachsenen behilflich sein bei der Erinnerung. Später hatte ich den Verdacht, dass das Album ihnen nur über ihre Verlegenheit hinweggeholfen hat“ (Wagner 2010: 62-63).

Die Art und Weise, wie das Familienalbum interpretiert wird, verändert sich mit der Zeit. Heranwachsende Kinder setzen sich eher kritisch mit den Fotos auseinander, genauso wie mit der Vergangenheit der Eltern und Großeltern.

Aus der Amerikageschichte von Johann und Katharina bleibt der Familie nicht viel übrig. „Drei oder vier Fotos im Familienalbum“ (Wagner 2010: 67) dienen als Ergänzung für die mündlich erzählten Geschichten. Diese Aufnahmen wirken künstlich, sie sind im Fotoladen abgelichtet und haben mit der Wirklichkeit nicht viel gemeinsam (vgl. Wagner 2010: 67). Nachfahren von Johann und Katarina können bei der Betrachtung dieser Fotos auf materiellen Wohlstand schließen. Katharina trägt „[...] ein Samtkleid, auf der Brust eine auffallend große Brosche“ (Wagner 2010: 68). Auf dem Bild blickt Johanns Frau gedankenverloren in die Ferne, aber es kann nicht festgestellt werden, ob sie Heimweh hat oder nicht.

Lichtbilder ermöglichen die Vergegenwärtigung von Personen, die vor langer Zeit verstorben sind. Vom Großvater Werner Zillichs ist im Fotoalbum kein Bild zu finden, dieser hat kein Gesicht. Er bleibt für den Enkel nur eine fotografisch unbekannte Gestalt (vgl. Wagner 2010: 100).

Der Urgroßvater dagegen ist sichtbar. Anhand von zwei Fotos kann Werner Zillich vieles über ihn erfahren. Ein Gesicht hat der Urgroßvater nur auf dem einen Bild, das andere zeigt einen „mächtigen Fisch“, einen Wels, und dokumentiert so die vergangenen guten Zeiten für die Angler der Heimatgemeinde (vgl. Wagner 2010: 100). Auf einem zweiten Foto sind der Urgroßvater mit seiner Frau und die Enkelkinder zu sehen. Entstanden ist es um die Jahrhundertwende und weist einen symbolischen Charakter auf. Der Urgroßvater schneidet ein Stück Brot ab. Dieses war für die Bauernfamilien besonders wichtig. Dadurch wird indirekt das alte Banater Sprichwort angesprochen. Darin hieß es: „Der Erste findet den Tod, der Zweite die Not, erst der Dritte das Brot.“

Das Familienalbum beherbergt auch gefährliche Bilder, wie das von Amalie, einer Cousine der Mutter. Es war ein Schwarzweißfoto, welches mit einem Tintenbleistift korrigiert wurde. Die Korrektur kann Werner Zillich lange nicht deuten. Dazu bedarf er der Hilfe seiner Mutter und er ist demzufolge an ihre Mitteilungslust oder -verweigerung gebunden. Als Kind besitzt er nicht den Schlüssel zur Deutung dieser Erinnerung. Für eine Weile bleibt der Zugang zum Schicksal Amalies versperrt und ein Stein im Familienpuzzle lässt sich nicht an die richtige Stelle einfügen. Erst als die Mutter glaubt, dass die Zeit für eine Deutung gekommen ist, klärt sie den Sohn auf: „Lange Jahre konnte ich mir diesen Fleck nicht erklären, bis mich

meine Mutter eines Tages aufklärte. Dort habe sich ein Hakenkreuz befunden, sagte sie, eine Auszeichnung“ (Wagner 2010: 72).

Weitaus gefährlicher war ein anderes Bild, das sogar versteckt aufbewahrt wird, da es leicht die gesamte Familie nicht nur kompromittieren, sondern sogar ins Verderben hätte stürzen können:

Von ihm gab es ein Foto bei uns zu Hause, das nicht seinen festen Platz im Album hatte, sondern nur zu besonderen Gelegenheiten hervorgeholt wurde, wenn wir unter uns waren. Dieses Foto hatte sein Versteck hinter der Bettwäsche im Schrank. Auf dem Foto war Paul zu sehen, mein Onkel. Er trug eine Uniform der SS mit dem Totenkopfabzeichen. Und dieses Totenkopfabzeichen war der Grund, warum das Foto sich nicht im Album, sondern im Schrank hinter der Bettwäsche befand. (Wagner 2010: 83)

Diese Bilder sind sowohl ein Erinnerungs- als auch ein Anklagestück und dokumentieren das Verhalten der Menschen in den 1930er und 1940er Jahren. Ihre Enthüllungskraft fürchtet man und ihr Vorzeigen geschieht nur, wenn eine absolute Sicherheit gewährt wird. So eine Fotobetrachtung ist nicht nur mit der Erinnerung verbunden, sondern auch mit der Verantwortung des Einzelnen für die ganze Familie.⁵

Bei der Auswahl der Fotos hat die Großmutter die Familie des Vaters von Werner Zillich stark benachteiligt und so indirekt ihre Missbilligung für die Ehe ihrer Tochter ausgedrückt. Wenn ein Bild doch akzeptiert wurde, wählt die Großmutter eines, welches fast nichts berichten kann und keine Interpretation zulässt:

Von der jung verstorbenen Lisbeth gab es ein Foto im Familienalbum, aber dieses Foto ist merkwürdig eigenschaftslos. Es ist ein Porträtfoto, und man kann so gut wie nichts daraus schließen. Die Fotos aus der Familie meines Vaters waren sowieso ziemlich spärlich in unserem Familienalbum vertreten, sie führen dort eher eine Randexistenz. Ein Teil von ihnen war gar nicht erst eingeklebt worden. (Wagner 2010: 103)

Die Fotos väterlicherseits gehören zu einer anderen Familiengeschichte und werden von der Großmutter nicht besonders betrachtet. Die Großmutter hat ihre eigenen Ansichten hier durchgesetzt, weil

⁵ Im Roman ist das Motiv der Verantwortung für den Autor sehr wichtig (Anmerkung der Verfasserin).

sie meint, ihre Tochter habe verantwortungslos geheiratet (vgl. Wagner 2010: 101).

Eine Besonderheit im Familienalbum stellt ein loses Foto dar. Namenlos steht es als Zeuge für die Mentalität der 1930er Jahre. Kritisch und ironisch zugleich wird das Bild von Richard Wagner beschrieben:

Unter den losen Fotos im Album gab es auch eines, das zeigte einen Mann in einem auffallend modischen Anzug der dreißiger Jahre. Auffallend elegant, wie sich nur arme Leute zu kleidern pflegen, die irgendwie zu Geld gekommen waren. Denen der Zufall was ins Portemonnaie gespielt hatte. Ich weiß nicht, wieso sich dieses Foto im Album befand. Keiner aus der Familie erwähnte den Mann jemals, keiner schien ihn näher gekannt oder was mit ihm zu tun gehabt zu haben. Es handelte sich, sagte mir meine Mutter, um den Mann der Frühverstorbenen⁶, er sei in Bukarest bei den amerikanischen Bombenangriffen während des Krieges zu Tode gekommen. (Wagner 2010: 103)

Ein Lichtbild eines Unbekannten bietet dem Autor Anlass, einen Lebenslauf zu gestalten. Dieser ist skizzenhaft und auf das Minimalste reduziert, bietet aber dem Leser sehr viele Informationen, die dieser dann selber weitererzählen kann.

Dem heranwachsenden Werner Zillich dient dieses Bilddokument zum anschaulichen Familien-Geschichteunterricht. Nicht alle Fragen werden gleich beantwortet, es gibt keine chronologische Geschichte, aber einen roten Faden und Werner Zillich kann daraus Informationen erhalten, die im kommunistischen Rumänien nicht zugänglich waren. Die Erinnerungen seiner Großfamilie prägen seine Zukunft und bereiten die Auswanderung vor. Erst nachdem alle Fotos gedeutet werden, schließt der Autor stellvertretend für die Hauptgestalt des Romans den Perlendeckel und das Familienalbum wird aufbewahrt. Es hatte seine Funktion als Wegweiser und Helfer wohl erfüllt und bleibt nun als Familienfotoarchiv erhalten.

Auch die Fotos, die Besucher in dem ehemaligen Heimatdorf machen, bevor sie zurück nach Deutschland fahren, sollen ein Stück Vergangenheit aufbewahren. Die Heimatfotos haben eine Doppelfunktion, sie sind Erinnerungsspeicher und Vergegenwärtigung der Heimat zugleich. „Es gibt keine besseren Andenken als Fotografien, keine erfolgreicherer Souvenirs als die selbst gemachten Aufnahmen individueller Erinnerungen

⁶ Mit der Frühverstorbenen wird Lisbeth, eine Schwester von Karl Zillich genannt (Anmerkung der Verfasserin).

an die individuellen Momente je individuellen Lebens“ (Haverkamp 1993:48).

Eine ganz andere Funktion haben die Fotos der Gegenwart im Leben von Werner Zillich. Die Lichtbilder, die ihn und Birgit zeigen, führen zur Scheidung von Monika und schließen so ein Kapitel in seinem Leben ab. Sie verlieren ihre Funktion als Erinnerungsspeicher und werden zu Beweisstücken im Scheidungsverfahren.

2. Die Chronik als Archiversatz

Die Chronik wird unmittelbar mit der Geschichte in Verbindung gebracht, da sie wichtige Ereignisse aus der Vergangenheit aufzeichnet. „Chronik, die, <lat. chronica (Pl) <griech. chronika: geschichtliche Darstellung in der die Ereignisse in zeitlich genauer Reihenfolge aufgezeichnet werden“ (Duden 2007: 359).

Sowohl die Form als auch der Inhalt dieser Gattung sind vorgegeben. Dabei spielt der zeitliche Faktor eine bedeutende Rolle, die „chronologische Einordnung der Ereignisse“ (Metzler 2007: 124) ist die Voraussetzung für so ein schriftliches Unterfangen. Die Chronik erfüllt nicht nur eine Aufbewahrungs-, sondern auch eine Aufklärungsfunktion für die Nachkommen. Sie steht stellvertretend für ein nicht angelegtes Archiv.

Mit dem Titel **Dorfchronik, ein Roman** grenzt Lippert erst den geografischen Raum ab, dem der Text gewidmet ist und fügt ein weiteres Gattungsmerkmal, jenes des Romans hinzu. Der beschriebene Raum ist ihm wohlbekannt, denn es geht um Wiseschdia, die Heimatgemeinde seines Vaters. Das Dorf weist einige Besonderheiten auf, es hat weder Bahn- noch Busverbindung, ist sehr klein, hat 179 Häuser und seinen Namen bewahrt (vgl. Lippert 2010: 33), dieser wurde weder magyarisiert, noch rumänisiert. Das Dorf selbst war eine Binnensiedlung, wo die Häuser „[...] nicht mehr nach den Bebauungsvorschriften der neugegründeten Banater Dörfer errichtet worden [...]“ waren (Lippert 2010: 249).

Diesen Raum will er möglichst detailliert beschreiben, damit die nachkommende Generation sich ein Bild von der verlassenen Heimat machen kann. Es ist keine Heldenchronik, sondern die des kleinen Mannes vom Dorfe. Sie ist auch nicht chronologisch verfasst, Geschichten werden anhand von Stichwörtern erzählt (vgl. Lippert 2010: 706). Die Familiengeschichte des Klassenkollegen Heinrich und die gemeinsam verbrachte Kindheit und Jugendzeit des Autors (vgl. Lippert 2010: 575)

sowie ein Spaziergang durchs Dorf bilden die Anregung für den Roman. Seine Erinnerungen sind an die Häuser und deren Bewohner gebunden.

Die Chronik wird als eine Aufbewahrungsmöglichkeit der Erinnerung, sowohl der individuellen als auch der kollektiven betrachtet:

Unsere Dorfchronik, [...] folgt einerseits, wie einer Chronik eigen, der Chronologie von Ereignissen im Kontext sozialer und politischer Umbrüche, die prägend für das Land waren, ihren Niederschlag in der Gemeinschaft fanden, andererseits erzählt sie davon, wie Ereignisse und Vorkommnisse privater Natur die Gemeinschaft und den Einzelnen prägten. (Lippert 2010: 616)

Sie umfasst die Lebensläufe der Gemeindeglieder, wobei wichtige geschichtliche Ereignisse eine Rolle spielen. Themen wie Krieg, Auswanderung nach Amerika und Rückwanderung in das Banat, Hausbau und Feldankauf, Deportationen nach Russland und in den Bărăgan, Enteignung, Kollektivierung, Flucht, Misere und Mangelwirtschaft, endgültige Auswanderung nach Deutschland erscheinen fast in jedem Lebenslauf einzelner Personen und prägen das Leben der Familien. Diese Themen werden mit anderen verwoben. Es handelt sich um Themen, die unterschiedlichen Stationen im Leben der Menschen zugeordnet sind. Taufen und Hochzeiten werden gefeiert, der Tod wird akzeptiert, Dorfkindern studieren und sollen ein besseres Leben führen, Kirchweih wird gefeiert und andere Bräuche werden noch eingehalten. Die Chronik ist keine Geschichtsschreibung, sondern eine detaillierte Aufnahme der Lebensläufe und Lebensumstände aus der Gemeinde, in denen „[...] [sich] mal wieder Geschichte darin [bündelt]“ (Lippert 2010: 478).

Die Aufnahme von Fakten erfolgt durch ein Schema, welches im Falle aller Lebensläufe verwendet wird. Dabei ist zu berücksichtigen, dass manche Lebensläufe ineinandergreifen (vgl. Lippert 2010: 363). Zum Schema gehören die Namen und Vornamen, der Jahrgang, die Teilnahme am Krieg, die Deportation bzw. die Deportationen, die Rückkehr und Wiedereingliederung in die Gesellschaft, die Familiengründung, Arbeit und Auswanderung. Dabei werden nicht nur einzelne Individuen berücksichtigt, sondern auch ganze Familienverbände. Dazu gehören nicht nur deutsche, sondern auch rumänische Familien. „Wenn die Leute aus Wiseschdia sich der Vergangenheit erinnerten, war es Krieg, Enteignung, Deportationen, Kolonisten. Kolonist war ein Pejorativ, die Bezeichnung wurde auf die Opreas aber nicht angewandt“ (Lippert 2010: 250).

Die **Dorfchronik** zeichnet Lebensläufe auf, die die Situation der gesamten deutschen Minderheit in Rumänien schildern. Es ist ein

Neuanfang nach dem Zweiten Weltkrieg, eine Blütezeit, der ein unvorstellbarer Absturz in die Armut folgt. Das Leben im Dorf spielt sich zwischen Feld, Hausgarten, Küche und Wirtshaus ab. Sonntags kommen noch der Kirchgang, das Kulturheim und die Kegelbahn hinzu. Wichtige geschichtliche Ereignisse spielen sich weit entfernt vom Dorf ab, dieses muss die Folgen der woanders gefallenen Entscheidungen tragen. Die Geschichte trifft auf den Alltag des einfachen Bauern und hinterlässt ihre Spuren: auseinandergerissene Familien, elternlose Kinder, alleingelassene alte Leute, vernichtete Wirtschaften, manchmal Tote. Diese Lebensläufe der Menschen bilden die „[...] Geschichte von fast einem Jahrhundert, und wenn wir das Ansiedlerhaus berücksichtigen, [sind sie] Teil der Geschichte des Banats“ (Lippert 2010: 363) und dienen der Objektivität (vgl. Assmann 2009: 257).

Welche Rolle die Geschichte in der Narration spielt, unterstreicht der Autor selbst. „Hätten wir bisher nicht versucht, die geschichtlichen Ereignisse zu erläutern, würde niemand etwas verstehen“ (Lippert 2010: 363).

In der **Dorfchronik** beschreibt Lippert eine noch vollständige Dorfgemeinde der 1960er und 1970er Jahre, ihre soziale Struktur und Hierarchie sowie ihre Entwicklung bis zur Auswanderung der Deutschen. Zwischen den Generationen gibt es Unterschiede, die ein breites Spektrum betreffen, von den Auffassungen und Lebensidealen bis zur Kleidung und Berufswahl. Die ältere Generation bleibt in der kollektiven Erinnerung durch ihre Kleidung, knöchellange Röcke, Blusen und dunkles Kopftuch der Frauen und die blaue knielange Schürze der Männer (vgl. Lippert 2010: 310). Diese Merkmale behalten die Menschen als Identitätsmerkmale.

Die schulische Bildung ihrer Kinder bedeutet für die einstigen selbstständigen Bauern eine Steigerung der Lebensqualität⁷ und für die Nachkriegsgeneration bessere Zukunftschancen. Universitätsabsolventen sind im Dorf geachtet, als Beispiel für jüngere Generationen genannt, die Eltern handeln nach dem Prinzip „raus aus dem Dorf“ (Lippert 2010: 455), denn die Kinder sollen es besser haben. Für die erbrachte Leistung bringt Lippert seinem ehemaligen Lehrer eine stille Hommage in der **Dorfchronik**.⁸

⁷ Olivia Spiridon nennt es Akkumulationprozess (vgl. Spiridon 2011: 143).

⁸ Auch bei Müller-Guttenbrunn gibt es eine besondere Lehrergestalt im Roman **Die Glocken der Heimat**. Lehrer Heckmüller ist der ehemalige Lehrer des Autors aus Guttenbrunn (Anmerkung der Verfasserin).

Eine weitere Steigerung der Lebensqualität war für die Bauern der Kauf eines Autos. Anfänglich als Luxus angesehen, findet der Erstkäufer im Dorf schnell Nachahmer, denn das Auto war ein Selbstdarstellungssymbol geworden. Mit der eingetretenen Knappheit der Ressourcen werden die einstigen Paradeobjekte der Bauern zu Abstellobjekten im Hof oder in der eigenen Garage degradiert. Ungewollt werden auch sie zum Erinnerungsgegenstand, genauso wie die einstige reiche Kollektivwirtschaft, die Gemüsefarm, die Kühe im Stall, die Tomatenlieferungen nach Deutschland. Die Bauern beginnen mehr in der Vergangenheit zu leben als in der Gegenwart.

Das Dorfleben wird durch Anekdoten aufgeheitert. Anlass dazu ist meist die moderne Technik, die manche nicht verstehen, so der alte Adam Jung, der „einen Dieselmotor mit Kolbenpumpe zur Bewässerung des Gemüses“ (Lippert 2010: 438) bedienen soll. Das Nachgießen vom Kühlwasser ist kinderleicht, aber die Episode, ironisch erzählt, artet in einen heftigen Streit aus (vgl. Lippert 2010: 438-440). Vernichtend klingt die Ironie im Falle des Autokaufes. „Wozu braucht jemand in Wiseschdia ein Auto? /Um es ins Paradezimmer zu stellen./ Aber Leute!/ Ist doch wahr“ (Lippert 2010: 337).

Die Dorfkonventionen werden erwähnt, denn sie sollen unter allen Umständen geachtet werden:

Das Dorfleben wurde weitgehend von Konventionen bestimmt, die festlegten, wie man sich zu verhalten hatte, Fehltritte wurden umgehend sanktioniert, Dorfratsch: Hast du gehört? Wie kann man nur so etwas machen? Das hat ja die Welt noch nicht gesehen! Bei der Familie nicht verwunderlich! Wirtschaftlicher Erfolg zählte und wie Frauen den Haushalt führten, da wurde man rasch mit dem Etikett faul oder schlampig versehen. Geriet man in Streit, oft aus Nichtigkeiten, fielen alle Schranken, was sich mit der Zeit angestaut hatte, machte sich in wüsten Beschimpfungen Luft. Aber in diesen emotional hochgeladenen Situationen, Geschrei, Verwünschungen, hütete man sich, behinderte oder uneheliche Kinder der Familie ins Spiel zu bringen oder, wie bereits erwähnt, Frauen, deren Männer nach dem Krieg in Deutschland geblieben waren, das unter die Nase zu reiben. (Lippert 2010: 406)

Nicht nur die Konventionen werden erläutert, sondern auch die Bedeutung so mancher Aussage, deren Tragweite heute nicht mehr verstanden wird: „Das hat ja die Welt noch nicht erlebt!“ (Lippert 2000: 122). Auch auf die Warum-Frage gibt es eine bestimmte Antwort. „Wegen dem Krieg. Diese einfache Erklärung leuchtete auch uns Kindern ein, es gab

nichts mehr zu fragen“ (Lippert 2010: 305). Damit war die Unterhaltung abgeschlossen.

Die Chronik erklärt so manche Mundartmerkmale, die ein Ortsfremder nicht kennt. „In der Mundart bedeutete Freund nicht Freund, sondern Verwandter. Auch das Wort Freundschaft gab es nicht, mit Freundschaft meinte man die Verwandtschaft. Kameradin nannte eine Frau ihre Freundin und Kamerad ein Mann seinen Freund“ (Lippert 2010: 314).

Diese Unterschiede sind wichtig, um Missverständnisse zu vermeiden. Für die junge Generation, die die Mundart nicht mehr beherrscht, sind es wichtige Informationen. Deren schriftlicher Vermerk sichert ihre Weitergabe und auch den richtigen Gebrauch so lange, bis der verwendete Code bekannt ist.

Ebenfalls schriftlich werden Informationen gespeichert, die schon der älteren Generation nicht komplett zugänglich sind. Die Orte, wo einst die zwei Mühlen, eine Roß- und eine Windmühle, standen, lassen sich nur noch aus den Kirchenmatrikeln dokumentieren (vgl. Lippert 2010: 604-605).

Mit erklärerischer Absicht findet auch eine alte Maßeinheit in der Chronik Erwähnung. Weizen, Mais, Kartoffeln kaufte man früher nach Metern, „hundert Kilogramm nannte man einen Meter“ (Lippert 2010: 606).

Im Dorf funktionierte früher eine interessante Überlieferungsmethode für Informationen, die Rufnamen:

Dorfgeschichte, Hof- und Feldbesitz, überlieferte sich anhand von Rufnamen, und so wusste die Generation unserer Eltern noch, wem die Häuser gehört hatten, wo jetzt die Baulücke klaffte, und sie konnten Rufnamen wie Hannesefranzmichel oder Kleennaniniklos Großmutter noch zuordnen. (Lippert 2010: 477)

Was heute als Zungenbrecher betrachtet wird, war früher ganz gewöhnlich. Ohne die Aufzeichnung im schriftlichen Text würden diese linguistischen Kleinode verloren gehen. Auch die Namensgebung im Dorf spielt eine wichtige Rolle, so werden Frauen nach ihrer Heirat weiter nach den Rufnamen der Familie benannt, Strohwitwen behalten den Namen der untreuen Ehemänner (vgl. Lippert 2010: 255). Den meisten Rufnamen kann man eine ursprüngliche Bedeutung zuordnen, sei es der Beruf, „körperliche Merkmale oder Eigenheiten“ (Lippert 2010: 300). Während seiner Nachforschungen erkennt der Autor eine Besonderheit bei den Kindernamen der neunziger Jahre. Bei diesen „[...] fällt auf, dass ein Großteil von ihnen ihren Kindern Namen wie Marvin, Mike, Pascal, Selina, Michelle gab oder Doppelnamen wie Cedric Jan, Leon Maurice, Cara Elisa“ (Lippert 2010: 456). Dazu wird eine rhetorische Frage in den Raum gestellt,

ob diese Tatsache nur eine Modeerscheinung sei, oder ob die Eltern beabsichtigen, einen endgültigen Schlussstrich zu ziehen.

Außerdem haben sich die älteren Dorfbewohner eine bequeme Methode zurechtgelegt, wie sie an Informationen herankommen können, sie fragen die Kinder, wem sie gehören und was die Großmütter oder -väter machen. Als Dank für die Informationen sollen die Kinder schöne Grüße zu Hause ausrichten.

Im Dorf gibt es auch Gestalten, die von den anderen Dorfbewohnern als sonderbar rezipiert werden. Katarina Müller hat einen Blumengarten, unvorstellbar für jene, die jede Fläche zum Gemüseanbau nützen. Franz Jung, der einst reich war, ist selbstständig geblieben und Josef Reiser und seine Frau machten jedes Jahr Urlaub, was für die Bauern ein Unwort ist. Der Kaufmann Moos stirbt im Altersheim, obwohl er Kinder hat und Peter Moser schafft als in die Jahre gekommener Mann die Flucht über die Grenze.

Dem Autor bieten sich mehrere Erzählanlässe an, am häufigsten ist es die Nachbarschaft: „Über Nachbarschaftsverhältnisse ließen sich viele Geschichten erzählen“ (Lippert 2010: 511), die eigene Familie, die Namensgebung im Dorf, bekannte Klischees, Erinnerungen. Dazu hat Lippert eine eigene Einstellung:

Nicht nur die genaue Erinnerung an den Hergang einer Geschichte, die jemand erzählte, kann täuschen, sondern auch die eigene Erinnerung an Erlebtes, die sich so und nicht anders im Gedächtnis festgesetzt hat. Die bewusste oder unbewusste Handhabung von Erinnerung ist eine Komponente fiktionalen Erzählens, wobei Vor- oder Selbsttäuschung zu einer Gratwanderung werden kann. Moralisch verwerflich wird die bewußte Handhabung von Erinnerungen zum Zweck der Selbstinszenierung oder der Manipulation von Wahrheit. (Lippert 2010: 475-476)

Um sich vor dem Vorwurf der Manipulation von Wahrheit zu schützen, wiederholt der Schriftsteller einige Sequenzen, die bereits erzählt worden sind und vergewissert sich des öfteren mit dem Satz „wir erinnern uns“ (Lippert 2010: 435, 440, 454, u. a.), dass die Erinnerungen nicht verfälscht erscheinen.

Die **Dorfchronik** zeichnet ein Bild der veränderten menschlichen Eigenschaften. Unter dem Einfluss der Mangelwirtschaft wird es in den 1980er Jahren besonders schwierig:

Jeder ist doch nur noch sich [sic!] der Nächste, sagten die Leute und erinnerten an die Nachkriegszeit, die Deportationen, als sich gezeigt hatte, wie wichtig es war, sich beizustehen, bedauerten, dass dies nun nicht mehr so war. Geduld und

Verständnis im Umgang mit anderen, Freundlichkeit, gehörten nicht unbedingt zu den Tugenden der Bewohner von Wiseschdia, jetzt, da wieder Notzeiten angebrochen waren, beklagten vor allem die Alleinstehenden die mangelhafte Hilfsbereitschaft derer, die sich besser durchschlagen konnten. (Lippert 2010: 360)

Nicht nur die Mangelwirtschaft sondern auch der Werteverfall ist eine negative Rückentwicklung. Ein Grund mehr, dass die Menschen in der Erinnerung an die Vergangenheit leben. Die einzige Lösung ist die Auswanderung. Diese wird zum Hauptthema im Leben der Menschen und auch in Lipperts Romanen. Mit der Auswanderung wird die Geschichte der Besiedelung des Banats endgültig beendet. Um sie wird ein Themenkreis aufgebaut, dazu gehören der schwierige Behördengang, die damit verbundenen Ausgaben, die Schmiergelder, das Kopfgeld wird anfänglich nur angedeutet, aber in einer Wiederholung zum Thema konkretisiert (vgl. Lippert 2010: 520). Das hat jeden Auswanderer betroffen.⁹

Die eigene Familiengeschichte wird in mehreren Episoden zusammengefasst und in die narrative Konstruktion der **Dorfchronik** eingebaut. Elemente daraus werden vom Autor schon in seinen Romanen **Die Tür zur hinteren Küche** und **Das Feld räumen** verwendet. Die weitverzweigte Familie wird vorgestellt und die Verwandtschaften sind nicht immer einfach zu verstehen (vgl. Lippert 2010: 257). Die Familiengeschichte bietet Anlass zur Beschreibung des Hauses, das dem „bäuerlichen Barock entsprach“ (Lippert 2010: 364). Die detaillierte Beschreibung kann einem Architekten zur Vorlage dienen (vgl. Lippert 2010: 363).

Indem er sich auf die geschichtlichen Ereignissen bezieht, spricht Lippert ein Tabuthema an, das der deutschen Flüchtlinge aus Jugoslawien nach 1944 (vgl. Lippert 2010: 73)¹⁰. Einige von ihnen haben in Wiseschdia Schutz gefunden. Ihr Leben war aber weiter bedroht (vgl. Lippert 2010: 142, 144, 167). Solche Tragödien wurden auf Anfrage nicht erzählt. Der Autor weiß, „[...] dass die Leute nur unaufgefordert, wenn es sich irgendwie ergab,

⁹ Konkrete Hinweise dazu gibt es in: Banu, Luminița/Banu, Florian/Dobre, Florica/Stancu, Laura (Hrsg.) (2011): **Acțiunea „Recuperarea” Securitatea și Emigrarea Germanilor din România (1962-1989)**, București: Editura Enciclopedică und Baier, Hannelore/Meinhardt, Ernst (2013): **Kauf von Freiheit**, Sibiu: Honterus.

¹⁰ Die rumänische Geschichtsschreibung erwähnt dieses Thema nicht (Anmerkung der Verfasserin).

von jener Zeit¹¹ redeten, bruchstückhaft, man nicht nachbohren sollte, weil sie misstrauisch wurden“ (Lippert 2010: 514).

Die Geschichten seiner Mitbewohner erfährt der Autor bei unterschiedlichen Gelegenheiten, wenn es regnet und alle in der LPG¹² Schutz suchen, beim Kegeln oder im Kulturheim. Sie ist keine zusammenhängende Geschichte, sondern eine Geschichtensammlung (vgl. Lippert 2010: 526).

Beim Schreiben der Chronik bezieht sich Lippert auf konkrete Jahreszahlen, die mit wichtigen geschichtlichen Ereignissen verbunden sind. Manche werden wiederholt, da sie besonders wichtig für die deutsche Minderheit sind. So z. B. das Abkommen zwischen Rumänien und der Bundesrepublik Deutschland zur Familienzusammenführung.

Ein Unterfangen, wie die Chronik zu schreiben, bedeutet eine umfangreiche Forschungsarbeit, die schriftliche Unterlagen für den Text der Chronik entdeckt und ihre Verwendung möglich macht. Informationen werden aus den Statistiken zur Amerika-Auswanderung entnommen, die Passagierlisten der Amerikadampfer werden herangezogen, ein Gewerbeverzeichnis von 1890 kommt zum Einsatz, die Kirchenmatrikeln werden herangezogen, öfter wird das Heimatbuch¹³ von Wiseschdia und das Familienbuch¹⁴ der Gemeinde zitiert:

Ich bestellte das Buch und erhielt per Post einen Wälzer von 850 Seiten, darin sind 3.207 Familien statistisch erfasst. [...] Ich sah die Gesichter dieser Menschen, hörte sie reden, erinnerte mich an Begegnungen mit ihnen, Leute im Alter meiner Urgroßmutter, Jahrgang 1884, waren plötzlich wieder präsent. (Lippert 2010: 100)

Dieses Familienbuch ruft eigene Erinnerungen hervor, ergänzt den erfassten Plan und bestätigt die Vorarbeiten zur Chronik, „[...] etliche Geschichten hatte ich schon vor Jahrzehnten noch in Rumänien verfasst [...]“¹⁵ (Lippert 2010: 100). Hier kann Lippert das Projekt nicht weiterführen, weil die notwendige Dokumentation unter den damaligen Umständen nicht

¹¹ Mit jener Zeit ist die Verfolgungszeitspanne nach dem Zweiten Weltkrieg gemeint (Anmerkung der Verfasserin).

¹² Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft (Anmerkung der Verfasserin).

¹³ 1995 erscheint das Heimatbuch von Wiseschdia von Michael Laabing.

¹⁴ Das Familienbuch von Wiseschdia wird 2005 von Katharina Frank veröffentlicht.

¹⁵ Zu den Vorarbeiten gehört der Text **von haus zu haus. eine chronik** in *Neue Literatur* 5/1980, 10-23.

möglich war¹⁶. Welche Art der Erzählform gewählt wird, hängt von der Absicht des Autors ab. „Die Ich-Form ist die gängigste bei der Mitteilung von Erinnerungen. Im Falle traumatischer Erinnerungen, die mit anderen geteilt wurden, fällt auf, dass Erzählende¹⁷ auch Jahrzehnte danach das Wir oder gar das indefinite man wählen“ (Lippert 2010: 631). Beim Schreiben der Chronik rechnet der Autor mit Schwierigkeiten. „Elend zu beschreiben, davon zu erzählen, ist schwierig, wenn es nicht gelingt, läuft man Gefahr, Klischees zu bedienen“ (Lippert 2010: 56). Der Autor hält sich fern von der Versuchung hinzuzudichten:

[Es] überschneiden sich die Familiengeschichten, finden zueinander. Jede ist kompliziert, einfach nur auf den ersten Blick. Und repräsentativ? Weil wir eine Dorfchronik schreiben, können wir keine repräsentative Familiengeschichte herauspicken. Welche von den Bisherigen wäre denn repräsentativ? Der Autor des Romans würde eine Entscheidung treffen, sich eine Geschichte basteln. Wir basteln nicht, wir erzählen. Dabei kommen wir nicht umhin, daran zu erinnern, was wir bereits erzählt haben, oder darauf hinzuweisen, was wir noch erzählen werden. So verlieren wir nicht den Überblick und halten alles am Laufen [sic!]. (Lippert 2010: 537)

Wiederholungen und Zusammenfassungen bestätigen die Erinnerungen und bilden so einen roten Faden, der auch dem Leser die Lektüre der umfangreichen Dorfchronik erleichtern soll.

Die **Dorfchronik** beinhaltet einige Geschichten, die auch selbstständig ein Ganzes bilden können und als geschichtliche Dokumentation betrachtet werden. Dazu zählen die Episoden der Deportationen nach Russland und auf den Bărăgan und die der Mangelwirtschaft vor der Wende 1989. Um den persönlichen Geschichten eine historische Basis zu bieten, beschreibt der Autor die letzten Jahre der kommunistischen Diktatur. Die Menschen erleben eine ungeahnte Rückentwicklung, die mit Abgabenquoten, mit Beschlagnahmung der Hausgärten, mit Versorgungsengpässen und Lebensmittelrationierungen verbunden ist:

Nichts zu essen, und das im Banat, sagten die Leute aus Wiseschdia, das müsse man sich mal vorstellen. Und sie bekamen es am eigenen Leib zu spüren, wurden mit Abgabenquoten belegt, Geflügel, Eier, Schweine, und meinten, es würde sie

¹⁶ Die damaligen Schwierigkeiten wurden der Verfasserin vom Autor im Rahmen eines Kurzinterviews im April 2012 bestätigt.

¹⁷ Die meisten ehemaligen Deportierten verwenden die Ich-Form (vgl. Betea/Diac/Mihai/Țiu 2012).

nicht wundern, wenn man wie Ende des Krieges einfach in die Höfe käme und ihnen alles wegnehmen würde. (Lippert 2010: 682)

Diese Geschichte des Zerfalls stellt sich aus einzelnen Episoden zusammen, die in der gesamten Chronik verteilt sind. „Die Furcht, wieder alles zu verlieren, war nicht unbegründet in einem Land, in dem nur noch durch laufend erscheinende Präsidialdekrete regiert wurde, das Zivilrecht praktisch außer Kraft war“ (Lippert 2010: 716). Um dem totalen Zusammenbruch zu entgehen, wandern die Menschen aus. Zurück bleiben Häuser und fast menschenleere Dörfer. Die neuen Bewohner kümmern sich um nichts:

Wenn es einem nicht gehört, hat man kein Interesse, sagten die Leute, beklagten, wie es im Dorf aussah, seit Jahr und Tag keine Gasse gekehrt, heruntergekommene Häuser und Höfe, von den durch die Kollektivwirtschaft requirierten Hausgärten ganz zu schweigen, sie lagen teilweise brach, von Unkraut überwuchert, hier sähe es bald wie im Urwald aus, meinte man resigniert. (Lippert 2010: 746)

Die wenigen Deutschen, die noch geblieben waren, sehen in dem bekanntgemachten Systematisierungsplan der Parteiführung das endgültige Aus, eine unklug kaschierte Vertreibung:

Dann werden wir Deutschländer, und sie sind uns endlich los, soll Franz Loibl gesagt haben, der ansonsten als besonnen galt. Eine solche Aussage kam der Aufgabe einer Identität gleich, viele seiner Generation verstanden sich in erster Linie als Wiseschdiäer, in zweiter als Banater Schwaben, dann als Deutsche. (Lippert 2010: 771)

Nach der Auswanderung kümmern sich die Menschen um die zurückgelassenen Erinnerungsorte, die in ihrem Leben eine wichtige Rolle gespielt haben: Kirche, Schule und Friedhof. Diese drei Orte haben das Leben von jedem Einzelnen entscheidend geprägt. Die Erinnerungen daran bilden den einzigen Faden, der noch an die alte aufgegebenen Heimat bindet:

Erinnerungsorte sind zersprengte Fragmente eines verlorenen oder zerstörten Lebenszusammenhangs. Denn mit der Aufgabe und Zerstörung eines Ortes ist seine Geschichte noch nicht vorbei; er hält materielle Relikte fest, die zu Elementen von Erzählungen und damit wiederum Bezugspunkte eines neuen kulturellen Gedächtnisses werden. (Assmann 2009: 309)

Die Verbindung mit der alten Heimat ist zeitlich begrenzt und wird mit dem Ableben der hier Geborenen enden, denn „[...] ein Ort [...] hält

Erinnerungen nur dann fest, wenn Menschen auch Sorge dafür tragen“ (Assmann 2009: 327).

Im Epilog des Romans **Dorfchronik** stellt sich der Autor vor, dass er die Chronik noch einmal schreiben würde und in seiner Fantasie das Dorf noch einmal besucht. Das ist eine willkommene Gelegenheit, die richtigen Namen der Bewohner aufzulisten (vgl. Lippert 2010: 787-788). Die erzählte Wirklichkeit erscheint nun „nur noch [als] Fundgrube für Fiktion“ (Lippert 2010: 789). Mit dieser Aufzeichnung der Namen endet die Chronik und bietet dem Autor die Möglichkeit, weitere Bücher zu verfassen. Das Heimatdorf wird nun endgültig zum Erinnerungs- und Fiktionsort.

Literatur

- Assmann, Alleida (2009): **Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses**, München: C. H. Beck.
- Assmann, Alleida/Friese, Heidrun (Hrsg) (1998): **Identitäten, Erinnerungen, Geschichte, Identität 3**, Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Baier, Hannelore/Meinhardt, Ernst (2013): **Kauf von Freiheit**, Hermannstadt: Honterus.
- Banu, Luminița/Banu, Florian/Dobre, Florica/Stancu, Laura (Hrsg.) (2011): **Acțiunea „Recuperarea” Securitatea și Emigrarea Germanilor din România (1962-1989)**, București: Editura Enciclopedică.
- Barthes, Roland (¹⁴2012): **Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Betea, Lavinia/Diac, Cristian/Mihai, Florin-Răzvan/Țiu, Ilarion (2012): **Lungul drum spre nicăieri. Germanii din România deportați în URSS**, Târgoviște: Cetatea de Scaun.
- Buchinger, Kirstin/Gantet, Claire/Vogel, Jakob (Hrsg.) (2009): **Europäische Erinnerungsräume**, Frankfurt/Main/New York: Campus.
- Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hrsg.) (2007): **Metzler Lexikon Literatur**, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- xxx (1983): **Das Banat und die Banater Schwaben: Der Leidensweg der Banater Schwaben im 20. Jahrhundert**, Bd. 2, München.
- xxx (2007): **Duden Deutsches Universalwörterbuch**, Mannheim: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG.
- Eliade, Mircea (1999): **Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repetare**, București: Univers Enciclopedic.

- Engel, Walter (Hrsg.) (2007): **Kulturraum Banat. Deutsche Kultur in einer europäischen Vielvölkerregion**, Essen: Klartext.
- Erl, Astrid (2011): **Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen**, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Evseev, Ivan (1999): **Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale**, Timișoara: Amarcord.
- Grimm, Gerhard/Zach, Krista (1995): **Die Deutschen in Ostmittel- und Südost-Europa**, Bd. 1, München: Südostdeutsches Kulturwerk.
- Grimm, Gerhard/Zach, Krista (1996): **Die Deutschen in Ostmittel- und Südost-Europa**, Bd. 2, München: Südostdeutsches Kulturwerk.
- Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hrsg.) (2010): **Gedächtnis und Erinnerung**, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Halbwachs, Maurice (1998): **Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen**, Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Haverkamp, Anselm (1993): *Lichtbild – Das Bildgedächtnis der Photographie*. In: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hrsg.): **Memoria, Vergessen und Erinnern**, München: Wilhelm Fink, 47-67.
- Heppner, Harald (Hrsg.) (2009): **Das Dorf im Kopf, Erinnerungen aus dem rumänischen Banat**, München: IKGS.
- Hillebrand, Anne-Katrin (2001): **Erinnerung und Raum**, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Horstkotte, Silke (2009): **Nachbilder, Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur**, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Hügel, Kaspar (1984): *Die Madjarisierungsbestrebungen und die ungelösten sozialen Fragen im vortrianonischen Ungarn im Spiegel der Götzendämmerung*. In: **Beiträge zur deutschen Kultur**, Freiburg i. Br.: Müller-Guttenbrunn Gesellschaft, 14-22.
- Ionescu-Gură, Nicoleta (2010): **Dimensiunea represiunii din România în regimul comunist. Dislocări de persoane și fixări de domiciliu obligatoriu**, București: Corint.
- Klein, Konrad/Lindhorst, Christian (Hrsg.) (2012): **Jenseits des Verschwindens. Aus dem fotografischen Nachlass der Gebrüder Fischer**, Hermannstadt/Bonn: Schiller.
- Knell, Heiner/Sperlich, Hans-Günther (1967): **DBG Kunstlexikon**, Berlin/Darmstadt/Wien: Deutsche Buchgemeinschaft.
- Kory, Beate Petra (2010): „Wir sind Aussiedler auf Lebzeit“. Das Pendeln zwischen Ost und West in Richard Wagners Roman Habseligkeiten.“ In: **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, Bd. 7/2010, Temeswar:

- Mirton, 255-269.
- Krauß, Andreea (2006): *Dialog und Wörterbaum*. In: Barbara Beßlich (Hrsg.): **Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der Deutschen Literatur nach 1989**, Berlin: Erich Schmidt.
- Lavrits, Patrik (2011): **Şvabii din Banat în perioada monarhiei Austro-Ungare**, Timișoara: Eurostampa.
- Lippert, Johann (1980): „von haus zu haus. eine chronik“. In: **Neue Literatur**, 5/1980, 10-23.
- Lippert, Johann (2000): **Die Tür zur hinteren Küche**, Heidelberg: Wunderhorn.
- Lippert, Johann (2005): **Das Feld räumen**, Heidelberg: Wunderhorn.
- Lippert, Johann (2010): **Dorfchronik. Ein Roman**, Ludwigsburg: Pop.
- Meinhardt, Ernst (2013): „Der Freikauf – seit Jahrhunderten ein einträgliches Geschäft, Freikaufbeispiele vom Altertum bis zur Gegenwart“ (Folge 2). In: **Banater Post**, 5. Mai 2013, 6.
- Neumann, Birgit (2003): *Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten*. In: Astrid Erll/Marion Gymnich/Ansgar Nünning (Hrsg.): **Literatur-Erinnerungs-Identität. Studien zur Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft**, Bd. 11, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 49-78.
- Nora, Pierre (Hrsg.) (2005): **Erinnerungsorte Frankreichs**, München: C. H. Beck.
- Nubert, Roxana (2007): *Frauenfiguren in Richard Wagners Texten*. In: Walter Engel (Hrsg.) (2007): **Kulturraum Banat. Deutsche Kultur in einer europäischen Vielvölkerregion**, Essen: Klartext, 287-306.
- Nubert, Roxana/Pintilie-Teleagă, Ileana (2006): **Mitteleuropäische Paradigmen in Süd-Osteuropa**, Wien: Praesens.
- Nubert, Roxana (2006): „Das Motiv der Heimat bei Johann Lippert“. In: **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, 5/2006, 193-219.
- Pethes, Nicolas, Ruchatz (Hrsg.) (2001): **Gedächtnis und Erinnerung**, Hamburg: Rowohlt.
- Roth, Wilhelm Ernst (2011a): **Die Deutschen in Rumänien**, Bd. 2: **1944 bis 2011. Heim zu den Wurzeln, Zeitzeugenberichte**, Augsburg: Selbstverlag.
- Roth, Wilhelm Ernst (2011b): **Die Deutschen in Rumänien**, Bd. 3: **1944 bis 2011. Die Zeit ist reif, Zeitzeugenberichte**, Augsburg: Selbstverlag.
- Rusan, Romulus (Hrsg.) (2011): **Morți fără morminte în Bărăgan (1951-**

- 1956), București: Fundația Academia Civică.
- xxx (1992): **Russland-Deportierte erinnern sich. Schicksale Volksdeutscher aus Rumänien 1945-1956**, Bukarest: Verlag Neuer Weg.
- Schlupp, Anna-Maria (2009): **Das Banater Dorf zwischen Tradition und Moderne**, Temeswar (Diplomarbeit).
- Sienerth, Stefan (1997): „**Dass ich in diesen Raum hineingeboren wurde...**“. **Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südeuropa**, München: Südostdeutsches Kulturwerk.
- Spiridon, Olivia (2011): „Die Darstellung von Akkumulationsprozessen in Dorfgeschichten aus Siebenbürgen und dem Banat“. In: **Danubiana Carpathica, Jahrbuch für Geschichte und Kultur in den Deutschen Siedlungsgebieten Südosteuropas**, Jg. 52, Bd. 5/2011, 137-164.
- Spiridon, Olivia (2009): **Untersuchungen zur rumänien-deutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit**, Hamburg: Igel.
- Spörl, Uwe (2004): **Basislexikon Literaturwissenschaft**, Paderborn/München/Wien/Zürich: Ferdinand Schöningh.
- Sterbling, Anton (2013): „Johann Lippet, ein eigenwilliger Schriftsteller und Dichter aus dem Banat“. In: **Banater Post**, 5. Juni 2013, 3.
- Tohăneanu, G. I. (1995): **Dicționar de imagini pierdute**, Timișoara: Amarcord.
- Vultur, Smaranda (Hrsg.) (2000): **Germanii din Banat (prin povestirile lor)**, București: Paideia.
- Wagner, Richard (2010): **Habseligkeiten**, Berlin: Aufbau Taschenbuch.
- Wahrig-Burfeind, Renate (2008): **Wahrig Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache**, Gütersloh/München: Wissen Media.
- Wolf, Josef (Hrsg.) (1994): *Deutsche Minderheiten in Südosteuropa im Umbruch. Die Volkszählungen 1990-1992*. In: **Materialien**, 3/1994, Tübingen: Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde.
- Zach, Christa (Hrsg.) (2005): **Migration im südöstlichen Mitteleuropa. Auswanderung, Flucht, Deportation, Exil im 20. Jahrhundert**, München: IKGS.

Internetquellen

- Assmann, Aleida: *Kollektives Gedächtnis*. Online unter: <http://www.bpb.de/popup/popup-druckversion.hzml?guid=6B59ZU> [27.09.2011].
- Assmann, Aleida: *Soziales und kollektives Gedächtnis*. Online unter: <http://www.bpb.de/files/OFWIJZ.pdf> [27.09.2011].
- Binder, Rodica: „*Catrafusele*” lui Richard Wagner. Online unter: http://www.romlit.ro/catrafusele_lui_richard_wagner [20.05.2013].
- Bopp, Lena: *Richard Wagner zum Sechzigsten. Woher einer kommt und wohin*. Online unter: <http://www.faz.net/aktuell/.../richard-wagner-zum-sechzigsten-woher-einer-kommt-und-wohin-11712069.html> [10.05.2013].
- Cercel, Cristian: *Trecutul firesc □i prezentul artificializat*. Online unter: http://www.observator.cultural.ro/index.html/Trecutul-firesc-si-prezentul-artificializat*articleD-15755-articles [21.05.2013].
- Corneließen, Christoph: *Erinnerungskulturen*. Online unter: http://decupedia.de/zg/Erinnerungskulturen_Version_2.0_Christoph_Corneli:C3.9Fen?oldid=84892 [22.10.2012].
- Corneließen, Christoph: *Erinnern in Europa*. Online unter: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte-und-erinnerung/39860/erinnern-in-europa> [12.01.2013].
- Kuhn, Sigrid: *Der banatschwäbische Familienroman. Johann Lippets Denkmal für seinen Heimatort Wiseschdia im Banat*. Online unter: <http://www.ADZOnline> [26.09.2010].
- Mohr, Peter: *Wanderer zwischen den Kulturen. Richard Wagners Roman „Habseligkeiten”* Online unter: <http://www.literaturkritik.de/public/rezensionen.php> [22.05.2013].
- Schneider, Wolfgang: *Richard Wagner: „Habseligkeiten”* Online unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/romanatlas/rumänien-banat-richard-wagner-habseligkeiten.html> [01.05.2013].
- Sterbling, Anton: *Das Banat und seine Kultur*. Online unter: <http://www.banaterra.eu/german/content/das-banat-und-seine-kultur> [26.04.2013].
- von Törne, Dorothea: *Das neue Europa. Erinnerungsstücke*. Online unter: <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/das-neue-europa> [01.06.2013].

- Weber, Mathias: *Erinnerungsort*. In Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, 2011. Online unter: <http://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/54106.html> [30.01.2012].
- Wetzel, Dietmar J: *Maurice Halbwachs-kollektives Gedächtnis und Vergessen*. Online unter: Vortrag.MauriceHalbwachs-Kollektives GedchtnisundVergessen. 21.10.2009.pdf [25.07.2012].

Links zu Homepages

- <http://www.comunismulinromania.ro/Legislatie-comunista/1974-legea-59-sistemizarea-localitatilor-rurale.html> [5.06. 2013].
- http://www.cnsas.ro/documente/istoria_comunism/studii_articole/activitati_plan_intern/Secretomanie%20si%20controlul%20informatiilor.pdf [10.06.2013].
- <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft21/wagnerrezension.html> [28.05.2013].
- <http://www.erinnerungsorte.uni-oldenburg.de/44801.html> [13.12. 2012].
- <http://www.kulturraum-banat.de/Banat/Banater-Schwaben/Banater-Schwaben.html> [26.06.2013].
- <http://www.kulturraum-banat.de/Ortschaften/Maria-Radna/Maria-Radna.htm> [16.05.2013].
- <http://www.spiegel.de/kultur/.../wettbewerb-habseligkeiten-ist-schoenstes-deutsches-worthtml> [11.07.2012].
- <http://www.stern.de/kultur/buecher/schoenstes-deutsches-wort-habseligkeiten-schlaegt-geborgenheit-531484.html> [28.05.2013.]
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Magyarisierung> [10.05.2013].
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner_\(Schriftsteller\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner_(Schriftsteller)) [30.04.2013].

„Belüge mich, aber belüge mich schön.“ Lüge und Verrat in Richard Wagners Roman *Belüge mich*

Abstract: This article focuses on the novel **Belüge mich**, in which we analyse the issues of lying and betrayal dealing with destructive forms of power. Also we deconstruct the connection with the power, the ambiguous game with conformance and refusal, but also the game with oneself, the escape from the history, the desperate search for his identity and for others. Based on the fact of a western-eastern trip, two dictatorial systems of Romania are examined more closely, which definitely prove the continuity of power-structures in this country. Also the period after the 1989 turn in the history of Romania is analysed. The author insists, as in the novel **Miss Bukarest**, on a negative Romanian representation, on the unscrupulousness and opportunistic attitude of the population. Describing for the first time in his oeuvre German and Romanian careerists and characters of imposters, Wagner is in uncharted waters. His modified perception can be explained through his access to his *Securitate*-files.

Keywords: dictatorial system, totalitarianism, resistance, unscrupulousness, opportunistic attitude, power structure, Richard Wagner.

1. Einführende Bemerkungen:

Richard Wagner, der Mentor der Aktionsgruppe Banat, pendelt in seinen Romanen zwischen der vertrauten Welt des Banats, Rumäniens schlechthin und Deutschland, seiner Wahlheimat seit 1987. Die Thematik seiner Romane spannt einen Bogen vom Umgang mit der Diktatur und der Vergangenheitsbewältigung in dem Roman **Die Muren von Wien**, von den Möglichkeiten des Ausharrens in einer Diktatur zu der Erforschung der Macht in Form des Arrangierens, des Mitläufertums, der Profiteure in **Miss Bukarest** und **Belüge mich**, von der Ausreise und Fremdheit im Westen in **Ausreisantrag** bis zur Identitätssuche und Flucht vor der eigenen Geschichte in dem Roman **Habseligkeiten**. „Es scheint, dass diese Thematik den Schriftsteller [...] zum Ruhelosen werden lässt“ (Kory 2007: 255) und ihn dazu veranlasst, diesem Themenkreis immer neue Aspekte abzugewinnen.

Dieser Beitrag rückt den Roman **Belüge mich** in das Zentrum der Aufmerksamkeit, wobei Lüge und Verrat im Umgang mit den destruktiven

Formen der Macht analysiert werden. Dabei wird dem Umgang mit der Macht, dem doppelbödigen Spiel mit Anpassung und Verweigerung, aber auch dem Spiel mit sich selbst, der Flucht vor der eigenen Geschichte, der verzweifelten Suche nach dem Anderen nachgegangen.

Die Schikanen der Securitate, das Umschlingen und Zerstören der Identitäten, die ständige Observierung, die Erzeugung der Angst sind seit dem Erscheinen von Herta Müllers Essaybänden **Der König verneigt sich und tötet** und **Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel** bekannt. Auch Wagners Romane kreisen um den Wunsch, den Terror, die Auswirkungen des Totalitarismus zu Papier zu bringen, die Überlebenstechniken in einer Schreckensherrschaft zu vergegenwärtigen, die zwischen stiller Anpassung, Wegducken, Schweigen, Verrat oder Flucht in gemeinsame seelische Selbstvergewisserung unter Dissidenten liegen. Nicht nur die seelischen Traumata sorgen immer wieder dafür, dass Schriftsteller Fragen an die Vergangenheit stellen, um das Verschüttete und Verdrängte sichtbar werden zu machen. Es geht auch immer darum, die eigene Gegenwart zu verstehen, ihr das Risiko einer Tiefenstruktur zuzugestehen, auf die Gefahr hin, von Strudeln und Obsessionen erfasst zu werden. Erinnern heißt aber auch Brücken schlagen zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Dass die Thematik der Securitate und deren Machenschaften Richard Wagner noch immer beschäftigt, bestätigt sein 2011 veröffentlichter Roman **Belüge mich**, welcher inhaltliche Affinitäten mit **Miss Bukarest** aufweist und die dort angeschnittene Thematik um weitere Aspekte bereichert. Anhand einer West-Ost Reise werden zwei Diktaturen Rumäniens einander näher gebracht, welche die Kontinuität der Machtstrukturen eindeutig belegen, wie auch die Nach-Wende-Zeit Rumäniens in die Aufmerksamkeit gerückt wird. Beiden Bukarester-Romanen ist die negative Rumänienperspektive, die Wetterwendigkeit und opportunistische Haltung der rumänischen Bevölkerung gemeinsam, durch rumäniendeutsche Karrieristen und Verräterfiguren, durch Mitläufer des Systems betritt Wagner Neuland. Dass der wortgewandte Essayist, der sich in die Debatte um die Verstrickungen vieler bis zulang als unbescholten geltenden rumäniendeutschen Autoren eingemischt hat, seine Sicht auf die rumänische Wirklichkeit vertieft, ist darauf zurückzuführen, dass er Einsicht in seine Akte erhalten hatte:

Vor drei Jahren habe ich meine eigenen Akten gelesen und danach habe ich auch andere Akten gelesen. Und irgendwann war mir das Ganze etwas unheimlich, was

ich da gelesen habe. Besonders was diese Verstrickungen im Roman betrifft, der einzelnen Personen, das sind so Sachen, die mit den Erfahrungen aus den Akten zu tun haben [...].¹

Aus dem „Dickicht“ dieser Akte interessierte Wagner die Anpassungsfähigkeit oder der Widerstand von Menschen:

Es gibt ja große Unterschiede zwischen den Leuten, wie sie reagieren. Für mich war das Frappierende, nachdem ich mich mit diesen Akten beschäftigt hatte, zu sehen, dass gerade Leute, die in der öffentlichen Moral eine Rolle spielten, da zutiefst verstrickt waren, während andere, bei denen man es gar nicht erwartete, die waren viel einfacher, simpler aber auch kategorischer in ihrem Verhalten. Das wollte ich beschreiben.²

Ausgehend von diesem Rasonnement Wagners sollen die Wetterwendigkeit versus Verweigerung, das düstere Rumänienbild anhand der „Tangogesellschaft“ und der „Swinggesellschaft“, die Perpetuierung der Machtverhältnisse in die Besprechung gerückt werden, die von den Motiven des Verrats und der Lüge zusammengebündelt werden.

Die fiktionale Handlung des Buches wird auf das Jahr 2005 datiert und setzt mit der Rückkehr der Protagonistin Sandra Horn nach Bukarest ein, „nicht wegen der Vergangenheit [...], sondern wegen der Gegenwart“ (Wagner 2011: 26), wie es zu Beginn des Buches heißt. Zu konstatieren ist, dass immer wieder Frauenfiguren in unterschiedlichen Ausprägungen in Richard Wagners Prosa einen zentralen Stellenwert einnehmen³, eine Tatsache, die von einer Faszination für das Weibliche zeugt. Mitte dreißig, arbeitet die aus Rumänien ausgewanderte Journalistin bei der in München ansässigen Frauenzeitschrift „Simone“ und soll im Auftrag ihrer Chefredakteurin in Bukarest einen rumänischen Ableger des Blattes gründen. Der Auftrag markiert den Beginn einer Suche nach den Spuren der Vergangenheit, nach der eigenen Identität, wie es das Motto zu Kapitel II

¹ Richard Wagner in: Deutschlandfunk. 21.6.2011 „Der Tango gab den Ton an.“ Richard Wagner: „Belüge mich“, Aufbau Verlag Von Lerke von Saalfeld <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/1487205/> [13.01. 2013].

² Ebd.

³ Vgl. dazu den Beitrag von Roxana Nubert: *Frauenfiguren in Richard Wagners Texten*, in welchem die unterschiedlichen Rollen, die das Weibliche in Wagners Texten einnimmt, untersucht werden, so die Prostituierte, die Geliebte und die Mutter. In: Engel, Walter (Hrsg.) (2007): **Kulturraum Banat. Deutsche Kultur in einer europäischen Vielvölkerregion**, Essen: Klartext, 287-306.

andeutet. Es heißt, „[d]ie rote Linie der Rückkehr/Zu uns selbst“ (Wagner 2011: 26) zu überschreiten, in einem Land, das sie als Vierzehnjährige aus Gründen der Familienzusammenführung verlassen hatte. Damit teilt sie das Schicksal vieler rumäniendeutschen Protagonistinnen, die sich im Westen eine neue Heimat aufgebaut haben. Hinzu kommt ein Liebesverrat, der sie zurück in die Vergangenheit manövriert: Hintergangen wurde sie von Remus Schumann, dem in Deutschland geborenen Sohn eines berühmten Tangosängers der Zwischenkriegszeit.

In Bukarest beginnt Sandra eine Affäre mit Marcel, einem florierenden Geschäftsmann der Nach-Wende-Zeit, der in einer Scheinehe, einer Interessengemeinschaft mit ihrer ehemaligen Schulfreundin Vicky lebt. „Es war keine gute Idee aus dieser Affäre eine Leidenschaft zu machen“ (Wagner 2011: 290), gibt der kommentierende Erzähler zu Protokoll, doch Marcel ist mit den Schlichen der neuen Gesellschaft vertraut und hilft ihr, ein marodes rumänisches Magazin kostengünstig zu erwerben und die Zeitschrift „Lauretta“ zu gründen, deren Leitung von Vicky übernommen wird. Auf der Suche nach pikanten Geschichten für diese Zeitschrift wendet sich Sandra den 30er Jahren zu, die als glorreiche Epoche rumänischer Geschichte gelten. Die Wahl fällt auf die geheimnisvolle Kommunistin der Zwischenkriegszeit, Lauretta, Tochter eines Parteibonzen, zu der einflussreiche Männer Kontakte hatten, so der Architekt Felix Toma, Marcells Großvater, aber auch Remus' Vater, der Tangosänger Remo Savin, der Kellner Albu und dienstlich sogar der eigene Großvater Ypsilon Horn. Lauretta findet ihren Tod durch Zyankali-Gift und ein später verfasstes Konvolut „Die Akte Sarasa“ hilft, die Vergangenheit aufzuschlüsseln. Die Figuren aus den 30er Jahren finden ihre Entsprechung in der Gegenwart, der Mordfall wiederholt sich und Marcel fällt einem Komplott zum Opfer. Das Buch endet mit der Rückkehr Sandras in die Sicherheit des Westens.

Der bislang letzte Roman Wagners weist eine gebrochene Erzählperspektive auf, Beobachtungen aus dem gegenwärtigen Leben der Protagonistin werden von Reflexionen aus ihrer Vergangenheit unterbrochen, diese wiederum fließt in die Vorvergangenheit, in das Bukarest der 30 Jahre ein. Verschiedene zeitliche Einschübe erschweren den Gang der Handlung, denn es wechseln Zeitebenen und es überlagern sich Gestern und Heute. Verwirrend ist auch die Vielzahl der Personen, wie auch deren Beziehungen untereinander, scheinen doch alle miteinander verwandt und verwoben, die zweite Generation steht im Spiegelverhältnis zur ersten. Über mehrere Erzähler und auch Erzählformen (die Romangeschichte, ein dazwischen gelagertes Manuskript und die

tagebuchartigen Eintragungen der Hauptgestalt) verteilt, präsentiert Wagner die Handlung des Buches.

Es geht, wie in **Miss Bukarest**, um Ideologien, um autoritäre Systeme und Sicherheitsapparate, welche menschliche Schicksale korrumpieren, verbiegen und zerstören, deren Auswirkungen bis in die Gegenwart verfolgt werden können. Vertraute Themen wie Aussiedler-Schicksale in Frankfurt, Schuld und Verrat Motive, Bspitzelung durch die Securitate, Überlegungen zur Nach-Wende-Zeit runden den Roman ab. Dank der Recherchen einer weiblichen Gestalt mit Migrationshintergrund und rumäniendeutschen Wurzeln wird die Kontinuität der Machtstrukturen in den 1930er Jahren, im stalinistischen Rumänien der 1950er Jahre, der Ceaușescu Diktatur und im gegenwärtigen chaotischen Rumänien, in einem „verworrenen System von Bspitzelung, Täuschung, Denunziation und Schuld“⁴ dargestellt.

2. Wetterwendigkeit versus Verweigerung

Mit Ypsilon Horn, dem Großvater Sandras, stellt Wagner den Karrierismus eines Deutschen in den Vordergrund und beleuchtet das Anpassen als Lebensphilosophie. Disziplin und Gehorsam gehören zu den Eigenschaften dieses Mannes, dessen Familie im Gefolge des ersten Königs nach Rumänien gekommen ist. Seinem Ruf als „Kommunistenfresser, Vernehmungsspezialisten, Rasiermesser“ (Wagner 2011: 137), „Frauenquäler“ und „Psychopaten“ wird er gerecht, denn er führt mit akribischer Genauigkeit seine Arbeit durch: „Er vertrug die Ungenauigkeiten schlecht. Horn war bekannt für seine sprachlich präzisen Vernehmungsprotokolle“ (Wagner 2011: 123). Nicht zufällig werden dem Sohn eines opportunistischen Architekten, Radu Toma, folgende Worte in den Mund gelegt, die auf eine kritische Sicht auf Rumänien aus den eigenen Reihen hindeuten:

Ypsilon Horn hat bei uns die Politische Polizei erst richtig auf Trab gebracht. [...] Immer sind's die Ausländer, die uns das alles beibringen. Wir hatten natürlich auch vor ihm eine Politische Polizei, so wie wir ja auch ein Parlament hatten oder eine Staatsbank. Aber das war alles mehr der Form halber. Bis ihr Großvater kam

⁴ Christoph Schröder: Rezension: Findigkeit der Spitzel. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/rezension-findigkeit-der-spitzel/3924466.html> [13.01. 2013].

und die deutsche Ordnung bei der Observation der Staatsfeinde einführte. (Wagner 2011: 134)

Wie das Buch durchblicken lässt, ist er im Mordfall um die geheimnisvolle Lauretta verwickelt, versteht es aber nach dem Machtantritt der Kommunisten, „unangreifbar“ zu werden und ihnen sein Wissen zur Verfügung zu stellen, einen effektiven Geheimdienst aufzubauen. Obzwar es einen Horn vor 1944 und einen nach 1944 gibt, ist der gemeinsame Nenner seines Lebens die Linientreue den Machthabern gegenüber. Ebnet Ypsilon Horn durch seine Anpassung und den Verrat den Weg anderer Opportunisten aus der Familie, so ermöglicht er zugleich den Zugang zum Westen. Deswegen ist Sandras Recherche nach Lauretta auch eine Spurensuche in die eigene Vergangenheit, in die schuldhafte Verstrickung ihrer Familie.

Zu profitieren von der Gunst der Stunde versteht es auch der Architekt der Zwischenkriegszeit, Felix Toma, abermals ein Liebhaber der Tangofrau Lauretta, der sich dann zum Baumeister der neuen Ära etabliert. „Sie brauchten [...] im Fall meines Vaters den Architekten. Er war bereit ihren Wünschen nachzukommen, und ihr Großvater auch“ (Wagner 2011: 136), räsoniert der gleiche, sich als Kommentator des Kommunismus gemauserte Historiker, die Duckmäuserei und den Opportunismus des Vaters, welcher den Kommunisten die nötige Legitimation lieferte. „Felix Toma baute ihnen die Häuser [...] und verpfändete seinen guten Namen, er hat sich an sie verkauft“ (Wagner 2011: 244). Ypsilon und Toma vertreten eine Form des Umgangs mit Diktatur, die an das „Sakrament des Büffels“ aus Heinrich Bölls Roman **Billard um halb elf** erinnert.

Remo Savin, der Tangosänger der Zwischenkriegszeit, auf den das titelgebende Tangolied „Belüge mich“ zurückgeht, durchschaut als Einziger die Lüge und lässt sich nicht vereinnahmen. Gerade dem Künstler, einem Außenseiter der Gesellschaft, dem Verweigerer der Ideologien, ist es in Wagners Sicht beschieden, nicht an der Lüge zu partizipieren und unbefleckt von den Malen der Geschichte davonzukommen. Gerade der Schuldlose, der nicht vom Sakrament des Büffels gekostet hatte, büßt für seine Fairness 12 Jahre in rumänischen Gefängnissen – das ist die bittertraurige Antwort auf Wahrheit und Redlichkeit im kommunistischen Staat.

Es ist nicht von ungefähr, dass der Tangosänger sich eine neue Existenz im Westen aufbaut und für die Interessen der Machtlosen eintritt, indem er eine Menschenrechtsorganisation in Frankfurt leitet.

Ausdrückliches Zeichen seiner Unangepasstheit, seines Verhaftet-Seins einer Kultur, die nach der Diktatur des Proletariats zugrunde geht, ist sein Beharren, trotz westdeutscher Wirklichkeit die Hüte im Stile der dreißiger Jahre zu tragen. Mental bleibt er nur der Kunst und der einzig geliebten Frau verbunden. Belogen und hintergangen wird er nicht nur vom rumänischen System, sondern auch von seinen engsten Freunden, wie auch von den Frauen.

Ihm entspricht eine weibliche Figur auf der Ebene der Figurenkonstellation, Sandras Mutter, die sich im stummen Widerstand gegen die Diktatur als „Mundtote“ Freiräume im Sozialismus einrichtet, sei es als Ferienreisende in die Künstlerkolonie Vama Veche, durch die Lektüre oder den Kunstgenuss. Sie schickt ihre Tochter in die Tangoschule, deren Besuch an die Werte der Vorkriegszeit anknüpfte, denn „der Besuch der Tanzschule war eine Art Widerstand“ (Wagner 2011: 36).

Die im stummen Widerstand lebenden Gestalten werden aus der Vertrautheit heraus verraten, sei es in der Ehe oder in der Freundschaft. Einen willigen Vollstrecker des Kommunismus, einen stillen Zuhörer, dessen Dasein im Zeichen einer Lebenslüge gefristet wird, verkörpert auch die nächste Horngeneration, die von Sandras Vater. Paul Horn wird negativ konnotiert:

Man kann Paul Horn als Wanderer zwischen den Welten sehen, und so sieht ihn auch Sandra. Er ist aber auch ein Reisender zu den Gesetzeslücken, hier wie dort, ein Trickdieb im Rechtsstaat, nützlich für die Hintermänner, in Buddys Worten: ‚Ein Bote der Betrugswirtschaft‘, Marcells Kurier. (Wagner 2011: 141)

Sein Leben basiert auf Täuschung und Verrat in den beiden von ihm bevölkerten Welten und es fehlt ihm an Mut, die eigene Tochter über seine Verfehlungen aufzuklären. So wandert er im Auftrag der Securitate in den Westen aus und beschattet dort nicht zufällig unter dem Namen seines Vaters, der zu seinem Decknamen „Ypsilon“ gerinnt, wobei damit auf die Austauschbarkeit der Täter angespielt wird, ein Opfer der Diktatur, Remus Vater und meldet alles seinem Führungsoffizier in Bukarest. Die Figur erinnert an den Securitate Offizier Dinu Matache aus **Miss Bukarest**, der es aber in Deutschland aufgibt, seine rumänischen Arbeitgeber weiterhin zu informieren. Umso grotesker wirkt Paul Horn, der von allen Systemen zu profitieren vermag und „in Frankfurt als Arbeitsloser ins Flugzeug [steigt], in Bukarest verlässt er den Flughafen als Geschäftsmann“ (Wagner 2011: 139).

Dass es Securitate Spitzeln von höheren Parteietagen aus gestattet wurde, in den Westen auszuwandern, dass diese dort schnell Fuß fassen konnten, geregelte Beschäftigungen fanden und weiterhin in Fleißarbeit ihren Spionagetätigkeiten nachgingen, hat der ehemalige Securitate General Ceaușescu, Ion Mihai Pacepa in **Orizonturi roșii** anschaulich dargestellt und ein komplexes Panorama der 80er Jahre im Schatten des machthungrigen und grotesken Diktatorenehepaars dargestellt.

Nach der Wende kehrt der Arbeitslose Paul Horn ungestört nach Rumänien zurück und geht Geschäften nach.

Er war wohl mit dem Auftrag ausgereist, den Kontakt zu Savin aufzunehmen. Er hat damit offensichtlich seine Ausreise erkaufte. Das Interesse des Geheimdienstes galt der Menschenrechtsorganisation in Frankfurt, für die Schumanns Vater tätig war. Wie aus einem der Maßnahmepläne hervorgeht, sollte Paul Horn seinen Vater mit falschen Informationen versorgen, damit er und die Organisation unglaublich erscheinen und von den Medien nicht mehr ernst genommen werden. Paul Horn hat bis zum Tod seines Vaters regelmäßig an seinen Führungsoffizier berichtet. Das ist unerhört, aber die Belege sind eindeutig. (Wagner 2011: 310)

Deutschland sei ein gemütliches Reservat für Securitate-Spitzel gewesen, hatte Herta Müller bereits in der *Zeit* geschrieben, nachdem sie ihre eigene 900 Seiten dicke Akte **Cristina** gelesen hatte, denn „sowohl Täter wie auch Opfer sind jetzt hier und deutsche Staatsbürger.“⁵

Remus Schumann, der in Deutschland geborene und aufgewachsene, von der Schuld der Vergangenheit unbelastete Sohn Remo Savins, der auf den Spuren der Vergangenheit nach Rumänien reist, erhält Einsicht in die entkernte und frisierte Akte seines Vaters „Sarasa“ und eröffnet der Tochter jenes Beschatters, im neutralen Raum des Flugzeugs, im Dazwischen die „Geheimniskrämerei.“ „Belüge mich“, jene Worte aus einem alten Tangolied, entpuppen sich als Grundkonstante von zwischenmenschlichen und familiären Verbindungen. „Abseits aller abstrakten historischen Betrachtung wird hier unmissverständlich klar: Weder dem Lauf der

⁵ Herta Müller fordert Verfolgung von Securitate-Spitzeln in Deutschland. In: <http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2010-01/mueller-securitate-straftverfolgung>, [13. 01. 2013].

Weltgeschichte noch der eigenen kann man sich entziehen“⁶, vermerkte Christian Schröder dazu.

Damit wird zum ersten Mal in der Prosa Wagners ein Rumäniendeutscher beschuldigt, im Auftrag der Securitate auch in Deutschland geschnüffelt zu haben. Der Roman lässt durchblicken, dass die Tochter vom Täter und der Sohn des Opfers dennoch zueinander finden, auch wenn es nicht zu ahnen ist, wie diese mit der Schuld ihrer Familie umgehen wird. Diesen beiden Gestalten, die nicht an der Lüge partizipieren, wird die Rückkehr in den Westen gestattet.

3. Tangogesellschaft versus Swinggesellschaft

Die Opportunisten und Verweigerer gehören der Zwischenkriegszeit und der kommunistischen Epoche, die dadurch gleichgestellt werden. Opponiert werden zwei Gesellschaftsformen, die bürgerlich-elitäre der Vorkriegszeit „der echten Welt [...], der wirklichen, der Welt vor den Kommunisten“ (Wagner 2011: 36), die um das Jahr 1938 kreist und die Nachkriegszeit mit deren Werteverlust, den Schauprozessen und Verfolgungswellen. Die Zwischenkriegszeit erscheint als Belle Époque, im Zeichen des Nachholbedürfnisses der rumänischen Kultur, als die Elite Anschluss an die Moderne fand und ihn durch die Zugehörigkeit zur Tango-Kultur markierte.⁷ Symbol dafür sind der Calea Victoriei Boulevard, die Flaniermeile und die Tango-Bar, Treffpunkt der im Roman agierenden Figuren.

Die in der chaotischen Nach-Wende-Zeit Lebenden verklären die Zwischenkriegszeit: „Die [gemeint sind die 30er Jahre – Anm. GP] sind jetzt angesagt. Als Beispiel einer rasanten Modernisierung und der Begleiterscheinungen. Bauhaus-Architektur, psychologischer Roman, Tango“ (Wagner 2011: 83).

⁶ Schröder: Findigkeit der Spitzel. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/rezension-findigkeit-der-spitzel/3924466.html> [13. 01. 2011].

⁷ Lucian Boia vertritt die These, dass die Idealisierung der 1930er Jahre nicht stimme und im Zuge einer „mythologischen Übertreibung“ nach 1989 zustande gekommen wäre. Nachdem sich die Rumänen vom Kommunismus befreit hätten, hätten sie Verankerungspunkte in deren eigenen Geschichte gesucht. Doch weder vom wirtschaftlichen, noch vom politischen Standpunkt sei jene Epoche eine glänzende gewesen, obzwar damals die bürgerliche Mittelschicht und die intellektuelle Elite, so Boia, ein Jahrhundert nach der Übernahme der westlichen Werte die nötige Reife erlangt habe. Lucian Boia (2012): **De ce este România altfel?**, București: Humanitas, 54-55.

Dieser geschichtsträchtigen Zeit der „Tangogesellschaft“ wird die geschichtsentleerte Zeit nach 1944 entgegengesetzt, die „Swinggesellschaft“, welche das Ende der bürgerlichen Kultur markiert und in welcher das Anpassen, die Duckmäuserei, das Arrangieren mit dem System betrieben wurde. Anhand der Kontrastierung dieser beiden historischen Epochen und Lebensattitüden wird einerseits das Mitläufertum und die Wetterwendigkeit rumänischer und rumäniendeutscher Bürger hervorgehoben, die „mit ihrem Dabei-gewesen-Sein jetzt, nachträglich, die Verharmlosung begründen, die Verschleierung ihres Wissens als Mitwisser“ (Müller 2011: 63), aber auch der Widerstand anderer.

Werden die Dreißiger Jahre als Glanzepoche dargestellt, als Anschluss Rumäniens an die Moderne, so fällt die Beschreibung des Kommunismus grotesker aus. Er wird als geschichtslose Zeit wahrgenommen, dominiert von Verbrechen:

Und dieses Parlament und die Selbstfeierstunde der Kommunisten hatten etwas gemeinsam. Die Lüge. Das Parlament war kein richtiges Parlament, und was feierten die Kommunisten schon, wenn sie feierten? Was außer ihrer zweifelhaften Machtübernahme, ihrem Handstreich, ihrem Putsch, ihren Verbrechen, ihren Amtsverbrechen? (Wagner 2011: 245)

Symbol der Missetaten ist das Diktatorenehepaar Ceaușescu, „die Initiatoren des Abgrunds für die rumänische Gesellschaft“ (Wagner: 2011 239) wie auch die Schar der Mitläufer, die Schuld am Desaster Rumäniens tragen, denn „schließlich haben der Diktator und seine Kuh die Katastrophe nicht allein in Gang setzen können“ (Wagner 2011: 61). Kritisch mutet auch das Szenario des Kommunismus als Auffanglager für Nichtsnutze: „für das Volk blieb er der Taugenichts, der das Dorf für die Vorstadt aufgegeben hat, die Mahala, der Schusterlehrling, der seinen Beruf nie ausübte und schließlich als Hochstapler, bei den Kommunisten landete, weil es dort gute Ausreden für das Nichtstun gab“ (Wagner 2011: 69). Eine ähnliche Darstellung Ceaușescus, die ans Satirische grenzte, lieferte auch Mircea Cărtărescu in seinem parabolischen Roman **Die Wissenden**.⁸

⁸ Der rumänische Diktator wird in dem zweiten Teil der Trilogie **Die Wissenden** von Mihai Cărtărescu seiner Würde beraubt und als groteske Figur bloßgestellt und ironisiert. Die Allmacht des Diktators im öffentlichen Raum, seine Machtbesessenheit, seine groteske Selbstvergöttlichung entgehen der Kritik des rumänischen Autors Cărtărescu nicht. Ein ganzes Kapitel, das von Sarkasmus und Boshaftigkeit trieft, die so genannte Rache des Autors wegen der geraubten Jugend während der Diktatur-Ceaușescu, ist dem

Erwähnt wird die Zerstörungswucht der beiden aus dem Nichts emporgestiegenen Schufte, für welche die bürgerliche Kultur, die Zwischenkriegsbauten als Zeichen des Deklassierten fungierten und ihren Zerstörungsfantasien zum Opfer fallen. So zum Beispiel wurden Kirchen demoliert oder einfach weggeschoben, damit der Conducător deren nicht ansichtig werde, wie auch ganze Viertel weggefegt wurden, um der „Casa Poporului“ Platz zu machen. „Das Kirchlein sollte den Blick des Diktators nicht weiter stören, wenn er mit seiner Wagenkolonne über den gesperrten Boulevard brauste“ (Wagner 2011: 61). In den neunziger Jahren wurde es als Symbol von Subversivität und Antikommunismus gedeutet: „Der Diktator ließ die Kirche verschieben, verschoben haben sie seine Architekten, unsere. Die Sache galt sogar als Beweis für den Leistungsstand der rumänischen Ingenieurskunst“ (Wagner 2011: 62).

Zum düsteren Geschichtsszenario des Buches trägt der Umstand bei, dass Wagner durchblicken lässt, dass der Großteil der Bevölkerung mitgemacht hat, Bauern, Intellektuelle, Schriftsteller, zum Teil aus Opportunismus, um auszuwandern, oder um ungeniert Privilegien zu genießen.⁹ Am Beispiel des Historikers Radu Toma, der Geschichte zweckdienlich für die Sekundäranalphabeten Rumäniens zurechtstutzt, wird die moralische Flexibilität manch eines rumänischen Intellektuellen aufgezeigt. „Toma galt als einer der Befürworter der Rückbesinnung auf das Nationale und damit als Parteigänger des Diktators, zumindest als Profiteur, ideell und materiell“ (Wagner 2011: 35). Gleichzeitig zeigt sein Werdegang, dass auch Anpassungsfähige in Missgunst fallen können, den Launen des Balkantyrannen geopfert werden, der sich in seinem Eigendünkel in der Ahnengalerie rumänischer Wojwoden wähnte:

Zumal der Historiker jüngst in Ungnade gefallen ist, beim Diktator, und vor allem bei der Diktatorin, wie es heißt, weil er sich dagegen ausgesprochen habe, als man

Diktatorenehepaar gewidmet. Ironisch und sarkastisch wird auf die ärmliche Abstammung der Beiden angespielt, auf den Sekundäranalphabetismus der Eheleute, auf die Sprachschwierigkeiten, auf den Größenwahn. Grotesker wird seine Frau heraufbeschworen, jene die bei öffentlichen Auftritten durch ihre Dummheit auffiel, da sie immer ihre Handtasche in der Hüftgegend platzierte und die erste Chemikerin des Landes werden wollte, wiewohl sie nur eine einzige chemische Formel kannte. Vgl. Mircea Cărtărescu (2006): **Orbitor. Aripa dreaptă**, București: Humanitas, 270-295.

⁹ Lucian Boia sieht in der Attitüde der Unterwürfigkeit eine Konstante des rumänischen Volkes, einen passiven Widerstand, der viel öfter als die aktivere Form des Protestes bei den Rumänen anzutreffen sei. In: Boia, **De ce este România altfel?**, București: Humanitas, 41-42.

einem der Fürsten der Landesgeschichte, der in den Chroniken als der Alte geführt wird, auf Anweisung des Diktators das Prädikat alt streichen will, um es durch den Beinamen ‚der Große‘, den man jetzt, im Nachhinein, als angemessener empfinde, zu ersetzen, und das nur, weil der Diktator vorhaben soll, sich mit diesem Fürsten zu vergleichen. (Wagner 2011: 57)

Gerade diesem Intellektuellen wird es nach 1989 gestattet sein, seine Lebensweisheit, als Überlebensstrategie, als Anpassung und Tarnungsmanöver zu formulieren. „Wissen Sie, worin die Kunst des Überlebens besteht? [...] In der Fähigkeit, im richtigen Augenblick den geordneten Rückzug anzutreten“ (Wagner 2011: 269). Öffentlich wird er nie den Kollaborationismus zur Sprache stellen, weil vermutlich zu viele mit der Diktatur verstrickt waren.

Mit wenigen Ausnahmen kann an allen Schicksalen das Lügen, die Wendehals-Politik, die Filzokratie beobachtet werden, denn „labyrinthisch miteinander verbunden sind die Romanprotagonisten also nicht nur durch ihre Amouren und Mesalliancen, sondern auch durch schuldhafte Verstrickungen ihrer Väter und Vorväter“ (Breidecker 2011: 6). Damit ist das von Wagner gezeichnete Geschichtsszenario ein düsteres: Er deutet an, dass sich in der rumänischen Gesellschaft nichts geändert hat, dass die Korrupten der Zwischenkriegszeit zu den Profiteuren des kommunistischen Regimes geworden sind, dass sich sogar dieses Verräter Gen wucherartig nach 1989 ausgebreitet hat.

4. Nach-Wende-Epoche

Von Profitgier, Prinzipienlosigkeit und Raffgier ist auch die Nach-Wende-Epoche gekennzeichnet. Nach dem Werteverlust während der Diktatur Ceaușescus befindet sich die Gesellschaft im Nachholbedürfnis, ahmt aber nur die Scheinwerte des Westens nach, das Triviale. So ist auch das wachsende Interesse für die Telenovela zu deuten, als ein misslungener Versuch, an der Freiheit zu partizipieren:

In Rumänien war es so, in den 90er-Jahren, nach dem Ende des Kommunismus war die Telenovela die beliebteste Form des Fernsehens. Das ist eine Grundstruktur für mich geworden, mit der man erfasst, was das triviale Leben darstellt, diese Trivialität, die dann in einer Gesellschaft besonders deutlich wird, wenn das Ideologische keine Rolle mehr spielt. Vorher wurde den Leuten ständig eingehämmert, dass sie an einer wichtigen Aufgabe beteiligt sind, am

Kommunismus, und danach ist nichts mehr. Dann können sie sich nur noch gegenseitig fragen, wer betrügt, wer lügt und wie.¹⁰

Die rumänische Revolution hat aber nur eine Verschiebung der Macht auf horizontaler Ebene mit sich gebracht, ehemalige Geheimdienstler anvisieren nun zu florierenden Geschäftsleuten. Die neuen Machthabern, „die unmittelbar nach der sogenannten Revolution ihre Parteibücher verbrannten“ (Wagner 2011: 238), bekleiden, wie der Geheimdienstler Igres, Beratungsposten in der Wirtschaft, so wie ehemalige Loyale nun Experten für Widerstand und Befreiung abgeben. Nicht zuletzt ist der Junganwalt Marcel Toma mit seinen „Beziehungen“ ein Vertreter der anbrechenden Zeiten, dessen Familie sich mit allen Ideologien und Systemen arrangiert hat; er rät Sandra, über ihre Familiengeheimnisse zu schweigen und sich anzupassen. Ausgerechnet ein Profiteur der rumänischen Verhältnisse schärft Sandras Blick auf die Vergangenheit und resümiert über die Varianten schuldhafter und schuldloser Verstrickungen in den eigenen Familien, wobei er verallgemeinernd für die ganze rumänische Gesellschaft spricht:

Wir sind die Enkel all dieser Schurken und Schufte, Feiglinge und Schlitzohren, Schlaumeier und Marx-Kenner, all dieser Opfer und Semi-Opfer, Täter und Semi-Täter. Wir sind die Enkel und wissen nichts. Unsere Aufgabe ist es, hier und jetzt die Demokratie aufzubauen. Das ist Strafe genug! (Wagner 2011: 255)

Er übernimmt damit die Rolle des Opportunisten, der zur rechten Zeit ein Jurastudium begonnen hat und sich nun, noch vertraut mit alten Methoden, als erfolgreicher Immobilien-Investmentanwalt etabliert. Zwar schwimmt er im Strom der Zeit, ist aber den Machenschaften der Immobilienmafia doch nicht gewachsen, da er einem Mordplan zum Opfer fällt. Es scheint die späte Rache für eine Familie zu sein, die sich über drei Generationen und unterschiedliche politische Systeme an der Macht gehalten hat.

Die beiden rumänischen Diktaturen, die Nach-Wende-Zeit, der Werdegang einiger Protagonisten laufen auf einen gemeinsamen Schnittpunkt zu, dem der Lüge. Diktaturen begründen ihre Macht auf

¹⁰ Richard Wagner in: Deutschlandfunk. 21.6.2011 „Der Tango gab den Ton an.“ Richard Wagner: „Belüge mich“, Aufbau Verlag. Von Lerke von Saalfeld <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/1487205/> [13.01. 2013].

Lügen, auf Unterdrückung der Ausdrucksfreiheit, auf Zensur, aber auch auf Beglückungsutopien und Manipulation. Das Lügenmotiv, welches den Titel des Buches verleiht und in der Liebesepisode zwischen Sandra und Marcel als „Belüge mich, aber belüge mich schön“ (Wagner 2011: 125) umfunktioniert wird, geht auf einen beliebten rumänischen Tango der 1930er Jahre zurück. Galt der Tango als Ausdruck der vom Kommunismus zerstörten bürgerlichen Kultur, so scheint das „Belüge mich“ ein Lebensmotto der handelnden Personen zu sein, der Gesellschaft im Allgemeinen. Ob bewusst oder unbewusst, immer wieder werden die Protagonisten belogen, flüchten vor der unbequemen Wahrheit in den schönen Schein einer Lügenwelt.

Markus Fischer betonte, dass mit **D[em] reiche[n] Mädchen**, Wagners vorletztem Roman, der aus dem Banat ausgewanderte Autor die Chance der rumäniendeutschen Literatur markiere, in den Westen anzukommen (Fischer 2008: 244). Nun spürt aber der ehemalige Mentor der Aktionsgruppe Banat in **Belüge mich** abermals der Vergangenheit nach, deckt die Schuld auf und hinterfragt Bewährungsmuster in einer Diktatur. Angesichts der thematischen Konstanz bleibt es der Zukunft überlassen, zu sehen, ob die Fixierung auf diesen Weltausschnitt Richard Wagner weiterhin beschäftigen wird.

Literatur

- Boia, Lucian (2012): **De ce este România altfel?**, București: Humanitas.
- Breidecker, Volker (2011): „Das allgemeine Mundtotsein. Richard Wagner erzählt von Verstrickungen und Verzweiflung.“ In: **Süddeutsche Zeitung**, 19.04.2011, 6.
- Cărtărescu, Mircea (2006): **Orbitor. Aripa dreaptă**, București: Editura Humanitas.
- Fischer, Markus (2008): „*Also sind wir Multikulti, oder nicht?*“ Zur *Ethnologie der Identität in Richard Wagners Roman ‚Das reiche Mädchen‘*. In: Guțu George/Crăciun Ioana/Pătruț Iulia (Hrsg.): **Minderheitenliteraturen – Grenzerfahrung und Reterritorialisierung. Festschrift für Stefan Sienerth**, București: Paideia, 227-245.
- Kory, Beate Petra (2007): *Diktatur und traumatische Erfahrung. Richard Wagners Roman „Die Muren von Wien“*. In: Walter Engel (Hrsg.):

- Kulturraum Banat. Deutsche Kultur in einer europäischen Vielvölkerregion**, Essen: Klartext, 307-317.
- Kory, Beate Petra (2010): „*Wir sind Aussiedler auf Lebzeiten.*“ *Das Pendeln zwischen Ost und West in Richard Wagners Roman Habseligkeiten.* In: **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, 7/2010, 255-271.
- Müller, Herta (2009): **Der König verneigt sich und tötet**, Frankfurt/Main: Fischer.
- Müller, Herta (2011): **Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel**, München: Carl Hanser.
- Nubert, Roxana (2007): *Frauenfiguren in Richard Wagners Texten.* In: Engel, Walter (Hrsg.): **Kulturraum Banat. Deutsche Kultur in einer europäischen Vielvölkerregion**, Essen: Klartext, 287-306.
- Pacea, Ion Mihai (2010): **Orizonturi roșii. Crimele, corupția și moștenirea Ceaușeștilor**, București: Humanitas.
- Predoiu, Graziella (2011): „Herta Müller Mircea Cărtărescu: ein Annäherungsversuch“. In: **Germanistische Beiträge**, Bd. 28/2011, 68-84.
- Wagner, Richard (2007): **Miss Bukarest**, Berlin: Aufbau.
- Wagner, Richard (2011): **Belüge mich**, Berlin: Aufbau.

Internetquellen

- <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/1487205/>, [13.01. 2013].
- <http://www.tagesspiegel.de/kultur/rezension-findigkeit-der-spitzel/3924466.html> [13.01. 2013].
- <http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2010-01/mueller-securitate-straftverfolgung> [13. 01. 2013].

Angela Ellinger
München

Zur Bedeutung des rumänischen Hintergrunds in Herta Müllers Roman *Herztier*

Abstract: The article focuses on the very special language and style of the Romanian-German author Herta Müller. Being a native speaker both in German and Romanian, as she was born and brought up in Romania as part of the German minority, Müller uses Romanian as a *latent language*, even if she writes all her novels and essays in German. She translates, for example, Romanian proverbs and expressions literally into German. Therefore, in order to understand every dimension of Müller's work, her Romanian background has to be considered as well. In this article I analyse different idioms and expressions – taken from Müller's novel **Herztier** – and try to find patterns for their use. **Keywords:** dictatorship, Romania, migration, Romanian language, metaphors, metaphorical language, linguistic latency, proverbs, idioms, literal translation, metafiction, reflection, Herta Müller.

1. Einleitung

Dieser Aufsatz beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern die rumänische Sprache den individuellen Stil der rumäniendeutschen Schriftstellerin Herta Müller beeinflusst hat. Die literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zum Werk Müllers beschäftigen sich zu einem großen Teil mit der Frage, inwiefern Autobiographisches in ihre fiktionalen Texte einfließt, mit der sogenannten Autofiktionalität. Nur wenige Forscher, darunter vor allem rumänische Germanisten, stellen einen direkten Bezug zu ihrer Herkunft, ihren familiären Wurzeln als Banater Schwäbin und ihrem Leben in Rumänien unter dem Diktator Nicolae Ceaușescu her (z. B. Predoiu 2001).

Herta Müller wurde 1953 als Tochter schwäbischer Bauern im Banat, im Westen Rumäniens, geboren und wird deshalb als rumäniendeutsche Autorin bezeichnet. Müller kam, als sie fünfzehn war, in die Stadt Temeswar, um auf die höhere Schule zu gehen, lernte Rumänisch und studierte im kommunistischen Rumänien Germanistik und Rumänistik. Sie war eng mit den Mitgliedern der Aktionsgruppe Banat, einem oppositionellen Schriftstellerkreis, befreundet und kam so schon früh mit dem rumänischen Geheimdienst, dem Departamentul Securității Statului (Abteilung für Staatssicherheit), Securitate genannt, in Verbindung, der sie

dann jahrelang überwachen, verhören und terrorisieren sollte. Über ihre Erfahrungen mit der Securitate hat Müller zahlreiche Essays geschrieben.

Ihre literarischen Werke sind autobiographisch stark von ihrer banatschwäbischen Kindheit im Dorf und dem Leben in der kommunistischen Diktatur in Rumänien geprägt, wie mehrere Arbeiten zeigen (z. B. Predoiu 2001).

Viele Rezensenten und Wissenschaftler erwähnen ihre spezifische, eigenartige Sprache, die oft irritiert oder Unverständnis hervorruft, aber nur sehr wenige, wie Raluca Hergheligi, gehen der Frage nach, woher dieser einzigartige Stil kommt.

Der Artikel geht von der Annahme aus, dass Herta Müllers Texte nicht nur thematisch von ihrer Herkunft und ihren Erlebnissen in Rumänien geprägt sind, sondern dass diese Herkunft sich auch sprachlich in ihrem Stil niedergeschlagen hat. Ihr besonderer Stil ergibt sich aus ihrer Muttersprache, dem schwäbischen Deutsch, und aus der rumänischen Sprache, die sie seit ihrer Jugend spricht. Das Rumänische wurde auf verschiedenen Ebenen verwendet; so gibt es beispielsweise rumänische Intertexte oder wörtlich übersetzte rumänische Redewendungen, es kommen aber auch rumänische Namen oder wörtlich übersetzte Begriffe vor. Nachfolgend werden stellvertretend für Müllers Werk rumänische Phraseologismen und wörtliche Übersetzungen aus dem Rumänischen aus dem Roman **Herztier** analysiert, wobei die Theorie der Sprachlatenz des Literaturwissenschaftlers Carmine Chiellino zugrunde gelegt wird.

2. Sprachlatenz – Theoretischer Ansatz

Der Begriff der Sprachlatenz geht auf den Literaturwissenschaftler Carmine Chiellino zurück. Chiellino beschäftigt sich mit Migrations- oder interkultureller Literatur und etablierte den Begriff des „interkulturellen Romans“ (Chiellino 2001: 108). In ihm kommen „Erfahrungen aus Lebensabschnitten, die sich in unterschiedlichen Kulturen zugetragen haben“ (Chiellino 2001: 108) zur Sprache und er gilt als Alternativbegriff zum umstrittenen Terminus der Migranten- beziehungsweise Migrationsliteratur.

Der interkulturelle Roman zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass er sich in Wortschatz, Stil und/oder Grammatik aus mehreren Sprachen bedient, die Chiellino in eine angewandte Sprache, in der das Werk geschrieben ist, und eine oder mehrere latente Sprachen aufteilt:

Unter angewandter Sprache ist die Sprache zu verstehen, in der das Werk abgefaßt vorliegt. [...] – Als latente Sprache fungiert: Entweder die Sprache der kulturellen Herkunft der Protagonisten, falls der Roman in einer anderen Sprache abgefaßt ist, [...] – Oder die Sprache der Raum/Zeit-Konstellation, in der das Werk zum Teil angesiedelt ist [...] (Chiellino 2001: 109-110).

Sprachlatenz definiert Chiellino (2001: 101) folgendermaßen: „Unter Sprachlatenz verstehe ich das Auftreten der Herkunftssprache der Protagonisten oder des Schriftstellers in einem Werk, das in der Landessprache geschrieben wird.“

Durch die Sprachlatenz wird ein interkulturelles Gedächtnis herausgebildet (Chiellino 2001: 111), weil der Protagonist mehrere Sprachen beherrscht und somit in mehreren Kulturen beheimatet ist. Die Sprachlatenz diene außerdem dazu, Erfahrungen, die man in der anderen – der latenten – Sprache gemacht hat, lebendig werden zu lassen: „[J]ede Sprachlatenz trägt eine Erfahrung in sich, die in einer anderen Sprache kodifiziert ist. Sie gibt die Erfahrung wieder, die zu einem Gedächtnis gehört, das in einer anderen Sprache weiterlebt“ (Chiellino 2001: 101).

Chiellino konzentriert sich offensichtlich vor allem auf Literatur, in der die Thematik zweier Kulturen bzw. der Wechsel von einer Kultur in eine andere Kultur durch Migration fokussiert wird. Er bezieht sich dabei ausschließlich auf bekannte Migrationsautoren wie Rafik Schami oder Franco Biondi. Ziel dieser Literatur ist es seiner Meinung nach, „das eigene interkulturelle Gedächtnis aufzuspüren, oder es weiterzugeben, oder es vor der Auflösung zu bewahren“ (Chiellino 2001: 108), d. h. das Herkunftsland mitsamt seiner Kultur und Sprache zu erinnern. Durch den Gebrauch der Muttersprache, die dann oft in den Texten als latente Sprache fungiert, versuchen sie, das frühere Leben gegenwärtig zu machen:

Die angewandte Sprache ist in der Lage, Farben und Gegenstände in Besitz zu nehmen, indem sie sie in ihrer Gegenwart benennt. Ihr entgeht jedoch die zeitliche Tiefe der Erfahrung, d.h. das Gedächtnis, das sich durch den langjährigen Kontakt mit Farben und Gegenständen in dem anwesenden Körper herausgebildet hat. Ein Zurückführen von Farben und Gegenständen zur Erinnerung ist ihr versperrt, denn Ort des Sich-Erinnerns ist die Herkunftssprache des Protagonisten, die wiederum im Roman als latente Sprache fungiert (Chiellino 2001: 113).

Chiellinos Theorie lässt sich auf den ersten Blick nur bedingt auf die Texte Herta Müllers anwenden. Müller gilt im Allgemeinen nicht als Migrationsautorin, weil sie zwar aus Rumänien nach Deutschland ausgewandert ist, aber keinen Sprachwechsel im eigentlichen Sinne

vollzogen hat, da sie ja aus der deutschen Minderheit stammt. In ihren Texten geht es auch nicht darum, die Kultur der Banater Schwaben durch die latente Sprache aufleben zu lassen und zu bewahren. Im Gegenteil wehrt sich Herta Müller gegen die Tradition der banatschwäbischen Mundartdichtung.

Dennoch bedient sich Raluca Hergheligiu in ihrer Studie der Theorie Chiellinos, um die Latenz des Rumänischen bei Herta Müller zu erläutern. Ihre These lautet, dass die rumänische Sprache und auch Teile der rumänischen Kultur wie beispielsweise die Folklore und die Volksmymen latent in Herta Müllers Werk vorkommen und dass die Texte intertextuell mit Texten rumänischer Autoren verwoben sind:

Nicht nur Zitate, sondern auch kulturrelevante Einflüsse, die der Stil [sic!], die Weltanschauung und sogar die innere Struktur des Textes modulieren, hängen mit der Latenz der jeweiligen Sprache zusammen, die – auch in dieser Form – eine biographische Erfahrung des Autors kodifiziert (Hergheligiu 2009: 394).

Im Anschluss an Hergheligiu kann die rumänische Latenz im Werk Müllers als interkulturelle Komponente gewertet werden, mit der sie die rumänische Kultur erinnern und dem deutschen Leser nahebringen will.

3. Rumänische Sprachlatenz im Roman *Herztier*

3.1 Phraseologismen

Dimitrie Copceag weist in seinem Artikel im **Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)** auf die Schwierigkeiten einer Definition von Phraseologismen hin. Sowohl dieser Terminus als auch die ihm verwandten Redensart, Redewendung, Ausdruck etc. werden unterschiedlich verwendet und nicht eindeutig, allgemein gültig definiert. Copceag fasst die unterschiedlichen Definitionen so zusammen:

Gemäß dem in der rumänischen Fachliteratur vorherrschenden Gesichtspunkt gehören dem Bereich der Phraseologie alle Arten von Wortkombinationen an, die einen (mehr oder weniger) ständigen Charakter haben[.] Aus den zwei charakteristischen Merkmalen – Idiomatizität und Stabilität – die einige Autoren den Phraseologismen zuschreiben, wird also nur das zweite als definitiv betrachtet (Copceag 1989: 63).

Für das Deutsche definiert Harald Burger in seiner Einführung in die Phraseologie:

Die Menge derjenigen Phraseologismen, die die folgenden zwei Eigenschaften aufweisen, bildet den Bereich der Phraseologie im weiteren Sinne: 1) Polylexikalität – der Phraseologismus besteht aus mehr als einem Wort. 2) Festigkeit – wir kennen den Phraseologismus in genau dieser Kombination von Wörtern, und er ist in der Sprachgemeinschaft – ähnlich wie ein Wort – gebräuchlich (Burger 2007: 14).

Für Phraseologismen im engeren Sinne ist die Idiomaticität hingegen ein zentrales Merkmal:

Von Phraseologie im engeren Sinne sprechen wir, wenn zu den beiden ersten Eigenschaften noch eine dritte hinzukommt: 3) Idiomaticität. Damit ist gemeint, dass die Komponenten eine durch die syntaktischen und semantischen Regularitäten der Verknüpfung nicht voll erklärbare Einheit bilden (Burger 2007: 15).

Nachfolgend werden sowohl Phraseologismen im weiteren als auch im engeren Sinne, die in Müllers Roman **Herztier** vorkommen nach der Reihenfolge ihres Auftretens analysiert. Die Termini *Phraseologismus*, *Redewendung*, *Redensart*, *fester Ausdruck* werden nach obigen Definitionen für Wortkombinationen, die einen ständigen bzw. festen Charakter haben, eventuell idiomatisch und im mentalen Lexikon eines Rumänisch- bzw. Deutschsprechenden gespeichert sind, synonym verwendet.

Burger untersucht auch Modifikationen von Phraseologismen in der Werbung und in literarischen Texten, vor allem bei Günter Grass. Dabei wird ein Phraseologismus formal oder semantisch modifiziert, d. h. beispielsweise vom Singular in den Plural gesetzt oder durch Kontextelemente ergänzt:

Die [...] häufigste Ausprägung dieses Typs ist die Substitution, die Ersetzung einer Komponente oder eines Teils einer Komponente (bis hinab zum Buchstaben) durch ein anderes Element, das den Anschluss des Phraseologismus an den Kontext leistet (Burger 2007: 162).

Wird ein stabiler Phraseologismus modifiziert, ändert sich seine Bedeutung:

Man sieht, dass die äußere Modifikation des Phraseologismus Folgen für die Bedeutung hat, genauer gesagt: dafür, dass neben der phraseologischen Lesart auch die wörtliche Lesart durch den Rezipienten des Textes aktiviert wird. Diesen semantischen Effekt nennt man Ambiguierung (Burger 2007: 162).

Je nach Kontext ist dann die Ambiguierung stärker oder schwächer, es überwiegt entweder die wörtliche oder die phraseologische Bedeutung. Diese Modifikation ist laut Burger eine Strategie des Autors, das Gemeinte in der Schwebe zu halten und dem Leser zu überlassen, welche Lesart er wählt (vgl. Burger 2007: 168). Anhand der Romane von Grass kommt Burger zu dem Schluss:

Durch die Modifikation wird der Phraseologismus auf unerwartete, frappierende Weise an den Kontext angeschlossen, und innerhalb des Phraseologismus selbst kommt der potentielle Doppelsinn zum Vorschein. [...] Im Gegensatz zu vielen Werbetexten aber bleibt es nicht beim wortspielerischen Gag, sondern die – oft halsbrecherische – Ambiguierung dient durchwegs dem Anschluß des Phraseologismus an zwei semantische Ebenen des Kontextes. [...] Am Anfang steht ein Phraseologismus und dieser setzt den narrativen und reflektierenden Prozeß in Gang (Burger 1982: 103-104).

Im Roman **Herztier** finden sich einige wörtlich übersetzte rumänische Phraseologismen, die im Deutschen ungewöhnlich klingen. Müller spielt aber auch mit den Phraseologismen der deutschen und der rumänischen Sprache und wendet genau das literarische Verfahren der Modifikation an, das Burger beschreibt. Wie die modifizierten Phraseologismen dann im Einzelfall zu verstehen sind, wird im Folgenden an Beispielen aus dem Text demonstriert. Zu untersuchen ist außerdem, in welchen Situationen Müller die Modifikation anwendet bzw. wann sie auf rumänische Phraseologismen zurückgreift. Denkbar wäre, dass die rumänischen Phraseologismen expressiver als deutsche Äquivalente sind und ein bestimmtes Bild beim Leser evozieren sollen. Im Anschluss an Burger könnten die modifizierten oder wörtlich übersetzten rumänischen Phraseologismen auch zur Reflexion über Sprache innerhalb der Diegese dienen.

Zu Beginn des Romans beobachtet die namenlose Ich-Erzählerin ihre rumänische Zimmermitbewohnerin Lola sehr genau in ihrem Verhalten. Sie will erfahren, ob sie die Innereien von Tieren isst oder sie wegwirft:

Ich wollte es wissen. Meine Neugierde brannte, um Lola zu kränken. Ich schaute mich blind. Aber ich konnte Lola lange oder flüchtig ansehen, ich sah immer nur die Gegend in ihrem Gesicht (Müller 2009: 23).

Hier wird die rumänische umgangssprachliche Redewendung *a se uita orb la ceva* – ‚sich an etwas blind schauen‘ wortwörtlich ins Deutsche übertragen. Da nicht alle Phraseologismen in rumänischen Wörterbüchern verzeichnet sind, befragte ich sechs rumänische Muttersprachler aus

unterschiedlichen Regionen in einer Umfrage zu den vermeintlichen rumänischen Redewendungen, wobei mir alle die Existenz dieser umgangssprachlichen Redewendung bestätigten. Der Phraseologismus will ausdrücken, dass man etwas trotz langem Anschauen nicht versteht. Auch im Roman wird er in diesem Sinn gebraucht: Die Ich-Erzählerin beobachtet Lola sehr genau, aber sie findet nicht heraus, was Lola mit den Innereien macht. Im übertragenen Sinne bedeutet der Satz auch, dass die Ich-Erzählerin Lola nicht versteht. Die Gewohnheiten der Rumänin sind ihr so fremd, dass sie sie nicht nachvollziehen kann.

Nach Lolas Tod verfällt die Protagonistin in einen depressiven Zustand und spielt immer wieder mit dem Gedanken an Selbstmord. So auch in der folgenden Szene, als sie kurz vor Einfahren der Straßenbahn noch über die Gleise springt:

Ich wollte mit den Rädern etwas zu tun haben und sprang kurz vor ihnen über den Weg. Ich ließ es darauf ankommen, ob ich die andere Seite noch erreiche. Ich ließ die Räder für mich entscheiden. Der Staub schluckte mich eine Weile, meine Haare flogen zwischen Glück und Tod (Müller 2009: 41).

Hier ist der rumänische Phraseologismus „*l-a înghițit pamîntul* – a) ihn deckt die kühle Erde/der grüne Rasen; b) er ist spurlos verschwunden“ (Mantsch u. a. 1979: 279) beziehungsweise „*a-l înghiți (pe cineva) pamîntul*, expr. = a) a muri; b) a dispărea fără urmă“ (Duda 1985: 312) – ‚der Boden verschluckt jemanden = a) sterben; b) spurlos verschwinden‘ (Übersetzung A. E.) gemeint. Er soll verdeutlichen, dass die Protagonistin vor lauter Staub nicht mehr sichtbar ist und auch die Bedeutung ‚sterben‘ klingt an der Stelle mit an, weil sie sich tatsächlich in Lebensgefahr begibt und der Tod auch kurz darauf explizit noch einmal genannt wird. Im Deutschen benutzt man den Phraseologismus ganz ähnlich. Hier heißt es: „wie vom Erdboden verschluckt: ganz plötzlich verschwunden“ (Duden Redewendungen 2008: 820). Während der Phraseologismus im Deutschen sehr strikt nur in dieser Kombination gebraucht werden kann, ist die Wortwahl im Rumänischen offener. Laut meiner Umfrage unter rumänischen Muttersprachlern ist es genauso möglich *praf*– ‚Staub‘ statt *Erde* oder *Erdboden* zu sagen.

Die Protagonistin überlegt sich auch, wie sie sich umbringen könnte und erwägt einen Sprung aus dem Fenster oder sich zu ertränken. In diesem Zusammenhang gebraucht sie den rumänischen Phraseologismus *moartea fluieră cuiva pe la urechi* – ‚der Tod pfeift jemandem ins Ohr‘ (Übersetzung A. E.):

Es war niemand da, es war tief genug, ich hätte springen können. Doch über dem Kopf war der Himmel zu nah. Sowie nachher am Fluß das Wasser zu nah war. Ich war wie die Vögel der Alten vom Pfeifen verrückt geworden. Mir piff der Tod. Weil ich nicht springen konnte, kam ich am nächsten Tag zum Fluß zurück (Müller 2009: 111).

Ein Buch aus dem Sommerhaus hieß: Hand an sich legen. Darin stand, daß nur eine Todesart in einen Kopf paßt. Ich aber lief im kalten Kreis zwischen Fenster und Fluß hin und her. Der Tod piff mir von weitem, ich mußte Anlauf nehmen zu ihm (Müller 2009: 111).

Die rumänische Redewendung bedeutet, laut meiner Umfrage ‚knapp dem Tod entgehen‘. Hier kann sie jedoch ambivalent gelesen werden. Eigentlich will die Ich-Erzählerin sterben, der Tod pfeift ihr also, um sie zu holen. Doch dann hindert sie etwas daran, sich tatsächlich umzubringen, also ist sie dem Tod noch knapp entkommen. Das hervorgerufene Bild ist sehr expressiv: Der Tod wird personifiziert und wirkt somit sehr präsent in diesen Szenen.

Als die Ich-Erzählerin einmal heimlich ins Sommerhaus geht, um die verbotenen Bücher dort zu verstecken, verfällt sie in panische Angst, erwischt zu werden:

Ich ging quer durch das Gras auf dem Weg, den ich beim Kommen zertreten hatte. [...] Dann piepste ein verirrtes, junges Huhn im Weg und verließ ihn, als meine Schritte kamen. [...] Die Grillen zirpten, aber das Huhn war viel lauter. Es wird mich verraten in seiner Angst, dachte ich mir. Jede Pflanze sah mir nach. Meine Haut klopfte von der Stirn bis in den Bauch (Müller 2009: 67).

Der letzte Satz erinnert an das rumänische *a-i bate cuiva inima în tâmpile* – ‚das Herz schlägt/klopft in den Schläfen‘. Auch das rumänische Wörterbuch erwähnt den Phraseologismus: ‚bate (despre organe sau părți ale corpului omenesc) A avea pulsații ritmice; a palpita, a zvîcni. Îi bate inima de frică. Îmi bat tâmpile.“ (DEX 1975: 76) – schlagen/klopfen (von Organen oder menschlichen Körperteilen) rhythmische Pulsschläge haben; schlagen, pochen. Ihm klopft das Herz vor Angst. Mir klopfen die Schläfen.’ (Übersetzung A. E.)

Damit wird eine große Anstrengung oder Nervosität ausgedrückt. Müller modifiziert die Redewendung und gewinnt dadurch ein einprägsames, körperliches Bild, unter dem sich jeder Leser sofort die angespannte Nervosität bildlich vorstellen kann.

Zu Georg, einem der drei Freunde der Ich-Erzählerin, sagt diese, als sie sich von ihm gekränkt fühlt: „Du bist aus Holz“ (Müller 2009: 89). Sie wiederholt diesen Ausspruch später und reflektiert über ihn:

Ich hörte mich zu Georg sagen: Du bist aus Holz. Der Satz war nicht von mir. Mit Holz hatte der Satz nichts zu tun. Damals. Ich hatte ihn oft von anderen gehört, wenn jemand zu ihnen grob war. Er war auch nicht von anderen. Wenn jemand grob zu ihnen war, fiel er ihnen ein, weil auch sie ihn oft von anderen gehört hatten, zu denen jemand grob war. Wenn der Satz jemals mit Holz zu tun gehabt hätte, wäre es wichtig gewesen, von wem er war. Aber er hatte nur mit Grobheit zu tun. Wenn die Grobheit vorbei war, war auch der Satz vorbei. Monate waren vorbei, und der Satz war nicht vorbei. Mir war, als hätte ich zu Georg gesagt: Du wirst aus Holz (Müller 2009: 98).

Der Satz geht auf das rumänische „a fi de lemn (ca lemnul) = a nu simți nimic, a fi insensibil“ (DEX 1975: 495) – ‚aus Holz (wie Holz) sein = nichts fühlen, unsensibel sein‘ (Übersetzung A. E.) zurück. Hier wird die Enttäuschung über den Freund ausgedrückt und das in die Zukunft weisende „Du wirst aus Holz“ (Müller 2009: 98) kann auch als Warnung gelten, dass er immer unsensibler und roher wird. Dieses Bild ist leicht nachvollziehbar: Holz gilt als sehr hart und unnachgiebig; im übertragenen Sinne ist jemand, der aus Holz gemacht ist, hartherzig und gefühllos.

Die Ich-Erzählerin geht hier darauf ein, dass sie den Satz von anderen übernommen hat, dass er nicht von ihr ist. Das unterstreicht die Tatsache, dass die Ich-Erzählerin keine Rumänin ist. Vor allem wird hier aber eine selbstreferentielle Aussage über die Sprache gemacht. Genau wie Herta Müller in ihren Essays reflektiert hier die Ich-Erzählerin innerhalb der Diegese über ihren rumänischen Sprachgebrauch. Dadurch wird innerhalb des Textes eine metafiktionale Ebene eingebaut: „Metafikcional sind selbstreflexive Aussagen und Elemente einer Erzählung, die nicht auf Inhaltliches als scheinbare Wirklichkeit zielen, sondern zur Reflexion veranlassen[.]“ (Wolf 2008: 488)

Die Metafiktion hat u. a. folgende Funktionen: „Schaffen poetologischer Reflexionsräume; ästhetische Selbst- oder Fremdkommentierung; [...] spielerisches Ausloten der Möglichkeiten des Mediums.“ (Wolf 2008: 488)

Die Ich-Erzählerin arbeitet als Übersetzerin in einer Fabrik. Dort lernt sie die Rumänin Tereza kennen, mit der sie sich anfreundet. Nach einem langen Arbeitstag gehen die beiden gemeinsam nach Hause: „Der Arbeitstag war zu Ende. Unsere Augen waren an die grelle Sonne noch nicht gewöhnt. An den Ästen war kein Stückchen Blatt. Tereza und mir lief

der ganze Himmel über den Kopf. Terezas Kopf wurde leichtsinnig und tobte sich aus“ (Müller 2009: 124).

Der metaphorische Ausdruck, dass der Himmel einem über den Kopf läuft, erinnert an den rumänischen Phraseologismus: „a cădea (sau a pica) cerul (pe cineva), expr. = a) (fam.) a rămâne uimit, a fi surprins. b) (fam., reg.) a se supăra foarte tare; c) (fam.) a-i fi (cuiva) foarte rușine.“ (Duda 1985: 129) – der Himmel fällt (jemandem) auf den Kopf = a) erstaunt, überrascht sein. b) sich sehr ärgern; c) sich sehr schämen’ (Übersetzung A. E.) bzw. „a pica cerul pe cineva a) sich in Grund und Boden schämen b) wie vom Himmel gefallen sein“ (Mantsch u. a. 1979: 515).

Man meint damit auch, dass einem alles zu viel wird, dass man mit der Situation überfordert ist. Es lässt sich nicht eindeutig erschließen, wie der Satz in diesem Kontext gemeint ist. Behält man den Romankontext im Blick, macht es durchaus Sinn, dass Tereza und der Ich-Erzählerin alles zu viel wird und sie der Gesamtsituation nicht gewachsen sind. In dieser Szene könnte der Satz aber auch wörtlich gemeint und eine Modifikation des rumänischen Phraseologismus sein. Die beiden Frauen befinden sich im Freien und spüren die ganze Weite des Universums. Zu dieser Auslegung passt auch der darauf folgende Satz. Dadurch, dass sich alles weit und unendlich anfühlt, wird Tereza übermütig.

Die Ich-Erzählerin hat eine Affäre mit einem Arbeiter aus der Fabrik. Für sie bedeutet diese Affäre jedoch nichts, sie empfindet nichts für den Mann und selbst nach dessen Tod fehlt er ihr nicht: „Was zwischen uns gewesen war, kam mir so gewöhnlich vor wie ein Stück Brot, das man gegessen hat.“ (Müller 2009: 211)

Das Zitat ist eine wörtliche Übersetzung der rumänischen Redewendung *obișnuit ca și cum ar mânca cineva pâine* – ‚so gewöhnlich als würde jemand Brot essen’ (Übersetzung A. E.), die allerdings, laut meiner Umfrage, nur umgangssprachlich gebräuchlich ist. Die Redewendung verdeutlicht an dieser Stelle die Gewöhnlichkeit, die Alltäglichkeit der Affäre. Müller verwendet hier den rumänischen Phraseologismus, weil sich die rumänische Gesellschaft nur mit ihrer eigenen Sprache beschreiben lässt und eine deutsche Redewendung diese nicht adäquat beschreiben könnte.

Eine Gruppe singende Frauen, die Edgar im Zug auf dem Weg vom Dorf in die Stadt beobachtet hatte, beschreibt die Ich-Erzählerin anschließend so: „Ihre Augen quollen aus der Stirn“ (Müller 2009: 225). Da das Singen dieser Frauen vorher als Jammern, als Ausdruck eines Leidens,

charakterisiert wurde, passt die rumänische Redensart „A-i ieși (cuiva) ochii din cap (sau sufletul), se zice când cineva depune un efort extrem de mare.“ (DEX 1975: 414) – (jemandem) kommen die Augen aus dem Kopf (oder dem Herz) heraus, das sagt man, wenn jemand sich extrem bemüht.’ (Übersetzung A. E.)

Auch der rumänische Phraseologismus „a-i sări (cuiva) ochii (din cap), expr. = a) exprima superlativul unei stări de suferință fizică [...]“ (Duda 1985: 621) – (jemandem) springen die Augen (aus dem Kopf) = a) drückt den Superlativ eines körperlichen Leidens aus [...]’ (Übersetzung A. E.) bzw. „a-i sări cuiva ochii de durere - jemandem vergeht Hören und Sehen vor Schmerzen“ (Mantsch u. a. 1979: 515) könnte hier zugrunde liegen.

Ebenfalls passend erscheint der rumänische feste Ausdruck *Bulbucoși ochii* vom Adjektiv „bulbucos – hervorgetreten“ (Tiktin 1985: 395) oder das Adjektiv „bulbucat – kugelig hervortretend, gewölbt, bes. v. Augen u. Stirn.“ (Tiktin 1985: 395). Man gebraucht sie, wenn man entweder sehr müde und erschöpft oder sehr nervös und aufgebracht ist. Auch hier wird wieder ein starkes, körperliches Bild evoziert, das das Leiden dieser Frauen deutlich machen soll. Müller modifiziert den Phraseologismus hier, indem sie ein anderes Verb einsetzt, das die Körperlichkeit unterstreicht.

Die unmittelbare Körperlichkeit scheint durch die brüchigen, weil entlehnten Phraseologismen stärker evoziert zu werden und expressiver zu sein. Die rumänische Sprache bedient sich in ihren Bildern und Redewendungen häufig aus dem Bereich des Körperlichen; Organe, Körperteile und Sinne werden mit Gefühlszuständen verglichen. Herta Müller benutzt das Rumänische, um das thematisierte Leid, die Verzweiflung und Angst auch physisch spürbar zu machen. Der Inhalt spiegelt sich so auch sprachlich wider.

3.2 Wörtliche Übersetzungen

In **Herztier** werden einige Wörter ohne weitere Erklärung wortwörtlich aus dem Rumänischen ins Deutsche übersetzt. Sie wirken für den deutschen Leser fremd, ungewohnt und irritierend.

Im Zusammenhang mit Lola kommt immer wieder das Wort „Kleinigkeiten“ (Müller 2009: 19, 23, 27, 37, 54) für die Innereien von geschlachteten Tieren vor. Im Rumänischen bezeichnet das Wort *măruntaie* sowohl Eingeweide oder Innereien von Tieren als auch Kleinigkeiten: „măruntaie s. n. pl. 1. Eingeweide, 2. Innere, Herz, 3. Kleinigkeiten, 4.

Kleingeld“ (Anuței 1990: 870). Es wird jedoch nicht konsequent das Wort *Kleinigkeiten* verwendet, an zwei Stellen ist auch von „Eingeweiden“ (Müller 2009: 112, 117) die Rede. Dass im Zusammenhang mit Lola von „Kleinigkeiten“ die Rede ist, erscheint sinnvoll, da Lola Rumänin ist, doch auch nach ihrem Tod verwendet die Ich-Erzählerin dieses Wort (vgl. Müller 2009: 37, 54).

Die Pflaumen sind ein wiederkehrendes Leitmotiv im Roman. Schon der Vater hatte der Protagonistin als Kind verboten, grüne Pflaumen zu essen:

Zwischen den abgehackten dümmsten Pflanzen sagt der Vater: Grüne Pflaumen soll man nicht essen, der Stein ist noch weich, und man beißt auf den Tod. Niemand kann helfen, man stirbt. Am hellen Fieber brennt dir von innen das Herz aus (Müller 2009: 22).

Dieses „Pflaumenbild“ (Müller 2009: 60) bleibt ihr im Kopf, als sie in der Stadt die Wächter beim Pflaumenessen beobachtet: „Die Wächter pflückten sich die Taschen voll mit grünen Pflaumen“ (Müller 2009: 59).

Graziella Predoiu sieht im Pflaumenmotiv die Verknüpfung der Archaik im Dorf und in der Stadt (Predoiu 2001: 143). Die Überwachung in der Stadt ist nur eine Fortführung der Überwachung, die die Protagonistin bereits aus ihrem Dorf kennt, wo die deutsche Minderheit fast ausschließlich nationalsozialistisch veranlagt war und von ihrem Ethnozentrismus nicht loskommt. Der Satz „Die Pflaumenfresser waren Bauern.“ (Müller 2009: 59) stützt diese These, die Überwacher kommen alle auch ursprünglich aus dem bäuerlichen Milieu.

Die Überwacher, aber auch der Diktator Ceaușescu selbst werden als „Pflaumenfresser“ (Müller 2009: 59) bezeichnet: „Denn Pflaumenfresser war ein Schimpfwort. Emporkömmlinge, Selbstverleugner, aus dem Nichts gekrochene Gewissenlose und über Leichen gehende Gestalten nannte man so. Auch den Diktator nannte man Pflaumenfresser“ (Müller 2009: 59).

Diese Passage spielt auf zwei Dinge an: Zum einen nannte man, so die befragten rumänischen Muttersprachler, die Unterstützer Ceaușescus *mâncatori de rahat* – ‚Scheißfresser‘ (Übersetzung A. E.), zum anderen sagt man im Rumänischen über jemanden, der undeutlich spricht: „*parcă are prune în gură* = undeutlich sprechen, kauderwelschen/stottern; jemand spricht, als hätte er einen Kloß im Hals/Mund“ (Mantsch u. a. 1979: 478) – wörtl. ‚es scheint, als hätte er Pflaumen im Mund‘ (Übersetzung A. E.)

Ein anderes Leitmotiv ist das Hertztier, das dem Roman auch seinen Titel gibt. Predoiu erklärt, dass der Ursprung des Wortes im Rumänischen liegt:

Vom Gebrauch der rumänischen Sprache zeugt auch der Titel des Romans Hertztier, der im Sinne einer Spaltung gelesen werden kann. Die Autorin hat erzählt, dass darin die beiden rumänischen Substantive animal (Tier; Übersetzung A.E.) und inima (Herz; Übersetzung A.E.) ineinander schmelzen, die sie im nachhinein [sic!] ins Deutsche übersetzt hat. Damit der neue Titel in die deutsche Schriftsprache eingehen konnte, musste sie das Wort wieder in seine beiden Bestandteile zerlegen, die nun nacheinander gelesen die Ambivalenz von „inimal“ vermissen, das gleichzeitig „Herz“ und „Tier“ bedeutet. Ohne den Hinweis der Autorin ist dieser Prozess für das deutschsprachige Publikum nicht nachvollziehbar (Predoiu 2001: 184).

Das Symbol taucht im Roman das erste Mal in Bezug auf die singende Großmutter der Ich-Erzählerin auf. Sie singt jeden Abend ihre Enkelin in den Schlaf und endet mit den Worten: „Ruh dein Hertztier aus, du hast heute so viel gespielt“ (Müller 2009: 40). Das Hertztier wird explizit mit der Großmutter in Verbindung gebracht: „Die singende Großmutter ist die Dunkle. Sie weiß, daß jeder ein Hertztier hat. Sie nimmt einer anderen Frau den Mann weg. [...] Er liebt sie nicht, aber sie kann ihn beherrschen, indem sie zu ihm sagt: Dein Hertztier ist eine Maus“ (Müller 2009: 81).

Selbst als die Großmutter geistig verwirrt ist, gebraucht sie das Wort noch: „Sie (d. i. die Großmutter) faßt seine Hände an und sagt: Du sollst nicht schlafen, dein Hertztier ist noch nicht zu Hause“ (Müller 2009: 138).

Als sie stirbt, verabschiedet sich die Ich-Erzählerin von ihr: „Ruh dein Hertztier aus, sagte ich zu ihr“ (Müller 2009: 244). Hier meint das Symbol den inneren Frieden, die Seelenruhe.

Die Ich-Erzählerin eignet sich das Wort an und benutzt es in unterschiedlichen Zusammenhängen. Als sie einmal an den Kühlschrank geht, fantasiert sie:

Seit Lolas Tod hingen keine Zungen und Nieren im Kühlschrank. Aber ich sah und roch sie. Ich stellte mir vor dem offenen Kühlschrank einen durchsichtigen Mann vor. Der Durchsichtige war krank und hatte, um länger zu leben, die Eingeweide gesunder Tiere gestohlen. Ich sah sein Hertztier. Es hing eingeschlossen in der Glühbirne. Es war gekrümmt und müde. Ich schlug den Kühlschrank zu, weil das Hertztier nicht gestohlen war. Es konnte nur sein eigenes sein, es war häßlicher als die Eingeweide aller Tiere dieser Welt (Müller 2009: 70).

Es liegt nahe, dass mit dem Durchsichtigen der Diktator Ceaușescu gemeint ist, weil in der Szene davor über ihn und seine Angewohnheit, sich frisches Säuglingsblut gegen Blutkrebs geben zu lassen, berichtet wird. Da sein Herztier hässlich ist, scheint er ein böser Mensch zu sein. Mit *Herztier* könnte in diesem Fall die Seele oder das Gute im Menschen gemeint sein.

Beim Begräbnis des Vaters erkennt die dement gewordene singende Großmutter niemanden mehr. Die Ich-Erzählerin meint: „Jetzt erkannte sie den Vater wieder, weil sie irr, und weil er tot war. Jetzt hauste sein Herztier in ihr“ (Müller 2009: 75).

Von ihren Freunden wird die Ich-Erzählerin wegen des Herztiers ausgelacht, sie verstehen die Symbolik nicht:

Aus jedem Mund kroch der Atem in die kalte Luft. Vor unseren Gesichtern zog ein Rudel fliehender Tiere. Ich sagte zu Georg: Schau, dein Herztier zieht aus. Georg hob mein Kinn mit dem Daumen hoch: Du mit deinem schwäbischen Herztier, lachte er. [...] Unsere Herztiere flohen wie Mäuse (Müller 2009: 89).

Hier wird der Atem mit dem Herztier gleichgesetzt, im übertragenen Sinn wird das Leben umschrieben. Auch in der folgenden Szene erscheint das Herztier als Symbol für das Leben selbst: „Der Tod piff mir von weitem, ich mußte Anlauf nehmen zu ihm. Ich hatte mich fast in der Hand, nur ein winziges Teil machte nicht mit. Vielleicht war es das Herztier“ (Müller 2009: 111).

Einmal tröstet die Ich-Erzählerin die Frau des Pelzfabrikanten nach einem Streit, obwohl sie sie gar nicht kennt: „Die Frau schluchzte, ich spürte ihr Herztier aus dem Bauch in meine Hand springen. Es sprang hin und her, wie ich sie streichelte, nur schneller“ (Müller 2009: 191).

Hier spürt sie, wie schnell das Herz der Frau schlägt, wie ihr Atem sich überschlägt. Das Herztier kann hier aber auch im übertragenen Sinne die innersten Gefühle, die Verzweiflung meinen, da sich die Frau der Ich-Erzählerin offenbart.

Das Symbol des Herztiers wird, wie gezeigt wurde, in ganz unterschiedlichen Kontexten verwendet. Philipp Müller sieht darin ein zentrales, vieldeutiges Bild, das semantisch überdeterminiert und im Roman intratextuell verflochten ist und dadurch nicht eindeutig entschlüsselt werden kann (Philipp Müller 1997: 112).

Herta Müller hat den Begriff bewusst so uneindeutig gewählt, weil jeder Leser etwas anderes damit assoziieren soll. Sie sieht ihn auch nicht als eindeutig positiv oder negativ besetzt, er soll bewusst ambivalent sein:

Das „Herztier“ ist im Unterschied zum gelebten „König“ ein geschriebenes Wort. Es hat sich auf dem Papier ergeben, beim Schreiben als Ersatz für den König, weil ich für die Lebensgier in der Todesangst ein Wort suchen mußte, eins, das ich damals, als ich in Angst lebte, nicht hatte. Ich wollte ein zweischneidiges Wort, so zweischneidig wie der König sollte es sein. Sowohl Scheu, als auch Willkür sollten drin sitzen. Und es mußte in den Körper hinein, ein besonderes Eingeweide, ein inneres Organ, das mit dem ganzen äußeren rundherum befrachtet werden kann. Ich wollte das Unberechenbare ansprechen, das in jedem einzelnen Menschen sitzt, gleichermaßen in mir und in den Mächtigen. Etwas, das sich selbst nicht kennt, sich ungleich ausstopfen läßt. Je nachdem, was der Lauf der Zufälle und Wünsche aus uns machen, wird es zahm oder wild (Müller 2003: 57-58).

Einer der Gründe für die rumänische Sprachlatenz bei Müller scheint ihre Sprachlosigkeit aufgrund der Existenzangst innerhalb des Regimes gewesen zu sein. Sie münzt jedoch diese Sprachlosigkeit positiv in eine Sprachreinigungsbewegung um und schöpft kreativ aus dem rumänischen Sprachschatz. Müller schafft dadurch eine neue Sprache, die zwar mit der Sprache des Regimes, dem Rumänischen, angereichert ist, aber eigene Wörter, Redensarten und Metaphern hervorbringt und somit zu einer Art künstlerischen Kultursprache wird.

Das Bild des Herztiers zeigt diese Sprachschöpfung in besonderer Weise. Predoiu meint, dass „[d]ieses Bild [...] im Roman immer dann verwendet [wird], wenn Wärme aufkommt“ (Predoiu 2001: 143). Das trifft meistens zu, außer wenn es um den Diktator geht, dessen Herztier hässlich ist und wenn die Großmutter dem Großvater attestiert, sein Herztier sei eine Maus. Die Großmutter, von der das Bild ausgeht, kann auch nicht durchweg positiv charakterisiert werden, wie Predoiu richtig feststellt: „Ihr Bescheidwissen über das Herztier eines jeden Menschen gibt ihr Macht über die anderen“ (Predoiu 2001: 143). Trotzdem kann Predoiu zugestimmt werden, wenn sie schreibt: „Das Herztier ‚pocht als Chiffre für die seelische Energie des einzelnen inmitten einer finsternen und gefühllosen Welt‘, es widersetzt sich dem Todeswunsch der Protagonistin und erscheint als Generator des Lebens“ (Predoiu 2001: 144).

Zerlegt man den Begriff in seine beiden Bestandteile, *Herz* und *Tier* bzw. rum. *inima* und *animal*, so wird der Antagonismus zwischen Seele und Körper deutlich. Wie Philipp Müller konstatiert, geht es zum einen um das Herz als zentrales Organ des Menschen, das als Sitz der Gefühle und der Seele gilt, zum anderen gilt das Tier als dem Menschen unterlegenes Wesen, und steht für niedere Eigenschaften wie den Trieb, den Instinkt, wird aber auch mit der Masse, der Herde assoziiert (Müller 1997: 110). Philipp Müller interpretiert das Herztier in Bezug auf den Inhalt des

Romans so, dass das Individuum, das Herz, sich in der totalitären Umwelt nicht behaupten kann, weil es zu sehr vom Kollektiv, von der Herde, erdrückt wird (Müller 1997: 110).

Ein anderes rumänisches Wort, das wörtlich übersetzt und nicht erklärt wird, wird figurenbezogen von Tereza verwendet. Sie kümmert sich in der Fabrik um die Ich-Erzählerin und bringt ihr jeden Tag etwas zu essen mit: „Tereza legte auf meinem Schreibtisch mit ihren dicken Fingern hauchdünne Schinken-, Käse-, Gemüse- und Brotschreiben übereinander. Sie sagte: Ich mache dir kleine Soldaten, damit du auch was ißt“ (Müller 2009: 118).

In Rumänien macht man kleinen Kindern, die nichts essen wollen, kleine, mundgerechte Sandwichs und nennt diese *soldăței*, was eine Diminutivform von rum. *soldat* ist (DEX 1975: 875) und wörtlich ‚kleine Soldaten‘ bedeutet. Da kleine Kinder gerne mit Spielzeugsoldaten spielen und diese ihnen als Helden gelten, macht man ihnen durch diese Benennung die Sandwichs schmackhaft, wie mir die befragten rumänischen Muttersprachler erklärten. Tereza, als Rumänin, kennt diese Tradition wohl aus ihrer Kindheit und versucht so, die Ich-Erzählerin zum Essen zu animieren. Der Ich-Erzählerin hingegen, als Deutsche, ist diese Gewohnheit unbekannt: „Ich fragte: Wieso sind das kleine Soldaten. Tereza sagte: Die heißen so“ (Müller 2009: 118).

Die Männer in der Partei sehen Tereza begierig an, als sie als neues Mitglied vorgestellt wird. Tereza stößt sie vor den Kopf, weil sie aufbegehrt und sich nichts gefallen lässt. Sie beschreibt die Männer folgendermaßen: „Dann hatten sie Eulengesichter, mehr weiße Augen als Wand waren in diesem Saal.“ (Müller 2009: 180). Beim Wort „Eulengesichter“ handelt es sich vermutlich um eine Wortneuschöpfung, die auf das rumänische Verb „a buhai = anschwellen, aufgedunsen werden“ (Tiktin 1985: 392) bzw. „buhai – a se umfla la față (de boală, de bautură, de somn etc.)“ (DEX 1975: 102) – ‚anschwellen – im Gesicht aufblähen (vor Krankheit, Trinken, Schlaf etc.)‘ (Übersetzung A. E.) zurückgeht, das sich wiederum vom rumänischen Wort für ‚Eule = buhă‘ (Tiktin 1985: 391) ableitet.

Mit „Eulengesichtern“ meint Tereza sicher die aufgedunsenen Gesichter der Alkoholiker. Der Alkoholismus war im sozialistischen Rumänien ein Alltagsphänomen. Diese Stelle und auch die häufigen Anspielungen auf die Bodega erinnern an den rumänischen Hintergrund des Textes und illustrieren die rumänische Wirklichkeit.

Beim Verhör mit dem Hauptmann Pjele schweifen die Gedanken der Ich-Erzählerin ab. Wie an vielen anderen Stellen werden auch hier einzelne Körperteile herausgestellt und mit Bedeutung aufgeladen:

Ich sah zwei weiße Knöchel unter dem Tisch. Und auf dem Kopf eine Glatze so feucht und gewölbt wie mein Gaumen im Mund. Ich hob die Zungenspitze. Zur Mundhöhle sagte man in seiner Sprache Mundhimmel. Ich sah die Glatze auf einem Sargkissen mit Sägemehl liegen, und die Knöchel unter einem Schleiertuch (Müller 2009: 196).

Die Ich-Erzählerin stellt den Unterschied zwischen der deutschen Sprache, ihrer Muttersprache, und dem Rumänischen, die Muttersprache Pjeles, heraus. Im Rumänischen heißt der Gaumen *cerul gurii* – wörtl. ‚Mundhimmel‘ (Tiktin 1985: 497). Herta Müller hat den Begriff einmal so gedeutet:

Im Rumänischen heißt der Gaumen MUNDHIMMEL, *cerul gurii*. Im Rumänischen klingt das nicht pathetisch. Auf Rumänisch kann man mit immer neuen, unerwarteten Wendungen in langen Verwünschungen fluchen. Das Deutsche ist in dieser Hinsicht regelrecht zugeknöpft. Oft habe ich mir gedacht, wo der Gaumen ein MUNDHIMMEL ist, gibt es viel Platz, Flüche werden unberechenbare, poetisch böse Tiraden der Verbitterung. Ein gelungener rumänischer Fluch ist eine halbe Revolution am Gaumen, sagte ich damals zu rumänischen Freunden. [Hervorhebungen im Original] (Müller 2003: 31)

Die Stelle verdeutlicht, dass die Ich-Erzählerin keine Rumänin ist und sich von Pjele, besonders von seinem Sprachgebrauch, distanziert. Hier verweist erneut die Figur in ihrer Reflexion auf Herta Müllers Sprachverfahren. Dies ist ein weiterer Beleg für die Metafiktion wie oben beschrieben.

Wörtlich übersetzt werden auch bestimmte Verben, obwohl im Deutschen in diesen Fällen jeweils andere Verben gebräuchlich sind. Der Wind wird im Rumänischen in einer anderen Kollokation verwendet als im Deutschen. In **Herztier** werden die theoretischen Überlegungen Müllers zum Wind aus ihren Essays literarisch verwendet. Analog zu Müller reflektiert die Ich-Erzählerin innerhalb der Diegese über die verschiedenen Sprachen und stellt während einer ihrer Rückblenden in die Kindheit fest: „Der Wind konnte nicht stehen. Er hat sich immer gelegt, in dieser Kinderbettsprache“ (Müller 2009: 35). Die Kinderbettsprache ist das mundartliche Deutsch, ihre Muttersprache, die erste Sicht auf die Welt: „Geschrieben waren sie in der Muttersprache, in der sich der Wind legte.“ (Müller 2009: 55). Als sie dann später das Rumänische beherrscht,

verbindet sie diese Sprache mit einer anderen Sicht auf die Welt: „Jemand sang ein rumänisches Lied. Ich sah durch den Abend im Lied, Schafe mit roten Füßen ziehen. Ich hörte, wie der Wind stehen blieb in diesem Lied“ (Müller 2009: 35).

Im Rumänischen benutzt man die Verben *a bate* – ‚schlagen‘ bzw. ‚klopfen‘ und *a sta* – ‚stehen‘ in Verbindung mit Wind: „a sta – stehenbleiben, / (an-)halten, innehalten, aufhören. A stat moara, ceasul, vîntul, ploaia – die Mühle, Uhr ist stehengeblieben, steht, der Wind, Regen hat aufgehört.“ (Tiktin 1985: 493) bzw. „a bate – vom Wind: anwehen. Vîntul mă bate în față – der Wind weht mir ins Gesicht“ (Tiktin 1985: 284).

Die Ich-Erzählerin eignet sich diese Sicht auf die Welt an und baut die rumänische Kollokation in ihre deutschen Gedanken ein: „Sie hoffen, daß der Wind nicht stehenbleibt, um wegzufiegen.“ (Müller 2009: 56), „Dann schlug der Wind an allerlei schwarze Gegenstände.“ (Müller 2009: 208). Die rumänische Sichtweise scheint besser zu ihrem Empfinden zu passen als die deutsche, die den Wind mit den Verben *wehen* und *legen* in Verbindung setzt. Auch an dieser Stelle wird deutlich, dass die Ich-Erzählerin keine Rumänin ist, es wird sogar explizit auf ihre deutsche Herkunft eingegangen.

Herta Müller weist immer wieder selbst in ihren Essays auf ihre spezifische Sprachschöpfung hin, zeigt diese aber auch metafikcional durch ihre Figuren innerhalb des Textes. Sie schafft dadurch auf Figurenebene einen „poetische[n] Reflexions[raum]“ (Wolf 2008: 488).

4. Fazit

Anhand der systematischen Textanalyse ist deutlich geworden, wie Herta Müller spielerisch mit den Sprachen Deutsch und Rumänisch umgeht und wie sie sich diese kreativ für ihre ganz eigene poetische Sprache zunutze macht.

Die rumänischen Phraseologismen und Wörter, die im Roman **Herztier** wortwörtlich ins Deutsche übersetzt wurden, werden fast ausschließlich von der Ich-Erzählerin benutzt. Im Hinblick auf die systematische Analyse lässt sich feststellen, dass sie immer in den folgenden Situationen auf rumänische Ausdrücke zurückgreift: Wenn sie sich in einer emotionalen Ausnahmesituation befindet, wie beispielsweise in der extremen Angst, erwischt zu werden oder in der Depression, die zu Selbstmordgedanken führt. Auch wenn sie sich in einer körperlichen

Grenzsituation, beispielsweise nach der anstrengenden Arbeit in der Fabrik, befindet, werden rumänische Ausdrücke benutzt.

Die rumänischen Redensarten beinhalten häufig Körperteile und verbinden so Gefühle mit dem Physischen. Sie wirken dadurch sehr unmittelbar. Verwendet sie rumänische Phraseologismen im Hinblick auf andere Figuren, dann deshalb, um sich bildlicher oder expressiver auszudrücken oder weil kein geeigneter deutscher Ausdruck existiert. Es konnte aber auch festgestellt werden, dass sich der Sinn der Sätze auch für den deutschen Leser nachvollziehen lässt, der kein Rumänisch kann.

Schließlich dient der rumänische Sprachgebrauch innerhalb der Diegese auch dazu, selbstreferentiell auf das sprachschöpferische Verfahren der Autorin hinzuweisen, wenn die Ich-Erzählerin über den rumänischen „Mundhimmel“ oder über den „Wind, der sich legt“, reflektiert. Auch die explizite Abgrenzung zu anderen Figuren ist durch Sprache möglich.

Zum anderen dient die rumänische Sprache latent dazu, kreativ im Umgang mit Sprache zu sein, mit dem Sprachrepertoire zu spielen und eine neue Kunstsprache, frei von jeglichen rumänisch-diktatorischen Ideologien, zu erschaffen.

Das Rumänische erweitert hierbei die deutschen Ausdrucksmöglichkeiten vor allem im Hinblick auf Emotionalität und körperliche Bildlichkeit. Die zweite Sprache im Hintergrund hinterfragt außerdem alltägliche Floskeln und Redewendungen und hilft beim Finden von adäquaten Beschreibungen und Ausdrücken. Durch die zweite Sprache bekommt Müllers Poetik einen Hintersinn, ihre Sprache wird mehrdeutig. Müllers Sprache wird dadurch allerdings auch verfremdet; der deutsche Leser kann mit den seltsamen Metaphern und wörtlich übersetzten Phraseologismen zunächst nichts anfangen, er wird in seiner Lesegeschwindigkeit gebremst und muss sich auf jedes einzelne Wort einlassen, um einen Sinn konstruieren zu können.

Durch die Spracherfahrungen Müllers kommt ihr einzigartiger Stil zustande, der sich durch ihr Gesamtwerk zieht. Um ihr Werk in allen Facetten verstehen und würdigen zu können, darf man deshalb ihren rumänischen Hintergrund nicht vernachlässigen.

Literatur

- Anuței, Mihai (1990): **Dicționar român-german**, București: Editura științifică și enciclopedică.
- Burger, Harald (2007): **Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen**, Berlin: Erich Schmidt.
- Burger, Harald [u. a.] (1989): **Handbuch Phraseologie**, Berlin/New York: de Gruyter.
- Chiellino, Carmine (2001): **Liebe und Interkulturalität. Essays 1988-2000**, Tübingen: Stauffenburg.
- Copceag, Dimitrie (1989): *Phraseologie*. In: Günter Holtus (Hrsg.): **Lexikon der romanistischen Linguistik [LRL]**, Tübingen: Niemeyer, 63-81.
- xxx (1975): **Dicționarul explicativ al limbii române [DEX]**, București: Universul Enciclopedic.
- Duda, Gabriela (1985): **Dicționar de expresii și locuțiuni ale limbii române**, București: Albatros.
- Dudenredaktion (2008): **Duden Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik**, Mannheim/Zürich: Dudenverlag.
- Hergheligiu, Raluca (2009): *Augen, die in der Sprache sitzen. Zur Latenz des Rumänischen bei Herta Müller*. In: Ana-Maria Pălimariu/ Elisabeth Berger (Hrsg.): **Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur**, Iași: Editura Universității, 391-404.
- Mantsch, Heinrich u. a. (1979): **Dicționar frazeologic român-german**, București: Editura științifică și enciclopedică.
- Müller, Herta (2009): **Herztier**, Frankfurt/Main: Fischer.
- Müller, Herta (2003): **Der König verneigt sich und tötet**, München: Hanser.
- Müller, Philipp (1997): *Herztier. Ein Titel/Bild inmitten von Bildern*. In: Ralph Köhnen (Hrsg.): **Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers**, Frankfurt/Main: Peter Lang, 109–121.
- Predoiu, Graziella (2001): **Faszination und Provokation bei Herta Müller**, Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Tiktin, Hariton (1985): **Rumänisch-deutsches Wörterbuch**, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Wolf, Werner (2008): *Metafiktion*. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): **Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie**, Stuttgart/Weimar: Metzler, 487-489.

Roxana Nubert /Ana-Maria Dascălu-Romițan
Temeswar/Bukarest

Sprache und Diktatur bei Herta Müller – Mit besonderer Berücksichtigung des Romans *Herztier*

Motto

„Das Schweigen ist keine Pause beim Reden, sondern eine Sache für sich.“
(Herta Müller)

Abstract: The communist dictatorship is reflected both in the themes of Herta Müller's texts and in her language. By approaching the novel **Herztier** (**The Land of Green Plums**) we want to highlight a new perspective on the writer's books.

Two issues underlie the analysis undertaken: In the characters, who often express themselves through idioms. We try to clarify what is the role of introducing everyday idioms in the novel. We, also, consider a device, typical for Herta Müller, based on repetition: some characters are evoked by the same traits; entire sentences or certain words are repeated over and over again, certain items are always and obstinately mentioned. Therefore, the question is whether and to what extent the phenomena of recurrence meet motif or symbol functions.

The last issue discussed is the term "Herztier".

Keywords: Herta Müller, dictatorship, repetitions, idioms, aphorisms, *Herztier* ("animal of heart").

Das stark autobiographisch geprägte Thema der Diktatur rückt in den Vordergrund von Herta Müllers Texten. Sie zeigen einerseits Menschen, die dem Regime zum Opfer fallen, aber andererseits auch Menschen, die versuchen, trotz Überwachung, trotz Verfolgung und Verrat ihr Selbst zu behaupten.

Der politische Roman **Herztier** (1994), in dem die Macht- und Gewaltstrukturen in der Regierungszeit Nicolae Ceaușescus im Mittelpunkt stehen, stellt einen dokumentarischen Bericht über eine bedrückende Realität dar, die schmerzhaft präsent und fassbar wird. In ihrem Buch entwirft die Autorin ein apokalyptisches Bild Rumäniens in der Zeit der kommunistischen Diktatur, wobei Temeswar den tragischen Hintergrund des Geschehens darstellt. Aus dieser Sicht erhebt sich die Sprache bei Herta

Müller zum Ausgangspunkt einer kritischen Distanzierung vom diktatorischen System.

Gellu Naums (1915-2001) Verse („jeder hatte einen Freund“) durchziehen leitmotivisch Herta Müllers Roman **Herztier** und provozieren in ihrer Klarheit den Staatsapparat. Unter den Bedingungen der Diktatur ereignet sich eine allumfassende Verwirrung der Ideen und Gefühle. Die Protagonisten sind der Zensur, den Hausdurchsuchungen, offenen Demütigungen, den Verhören, der Verfolgung und dem Foltern durch den Geheimdienst – verkörpert durch die Figur des Hauptmanns Pjele – ausgesetzt. Durch zunehmende Repressalien werden die Freunde (die Ich-Erzählerin, Edgar und Georg) zur Ausreise genötigt. Kurt begeht Selbstmord. Tereza, die einzige Freundin der Protagonistin, übt Verrat an der Hauptfigur, nicht nur aus Schwäche, sondern paradoxerweise aus Zuneigung zur deutschstämmigen Freundin, die mittlerweile in die Bundesrepublik Deutschland übersiedelt ist. Es dauert lange – erst nach Terezas Ableben – bis bei der Ich-Erzählerin die durch den Verrat erloschene Liebe zur Freundin wieder erwacht. Die Erfahrung, dass der Verdacht jegliches zwischenmenschliches Miteinander vergiften kann, ist offensichtlich. Der Überwachungsstaat denaturiert die menschliche Persönlichkeit so sehr, dass Liebe und Freundschaft immer mit dem Verrat verbunden sind.

Zwei Aspekte liegen vorliegender Analyse zugrunde: Auf der Ebene der Figuren, die sich oft in Phraseologismen äußern, ist zu klären, welche Funktion der Einsatz der formelhaften Formulierungen hat. Des Weiteren gehen wir auf das für Müller typische Bauprinzip der Wiederholungen¹ ein: Verschiedene Personen werden durch dieselben Merkmale beschrieben; ganze Sätze oder bestimmte Wörter werden wiederholt, gewisse Gegenstände immer wieder genannt. Es stellt sich somit die Frage, ob und inwieweit die wesentliche Bedeutung der Rekurrenzphänomene mit leitmotivischen oder symbolischen Funktionen erfasst wird. Der letzte Aspekt, auf den unsere Arbeit eingeht, ist die Sprachschöpfung „Herztier“.

Die sprachlichen Merkmale, die allen Spruchformen gemeinsam sind, bemerkt Petra Meurer (1999: 179), könne man nur sehr allgemein formulieren: Es sind abgeschlossene Aussagen in abgeschlossenen Sätzen

¹ Öfter wurde auf die Einfachheit von Herta Müllers Sprache und auf die Tatsache hingewiesen, dass die Wiederholungen beträchtlich dazu beitragen. Siehe: Prak-Derrington, Emmanuelle (2013): *Sprachmagie und Sprachgrenzen. Zu Wort- und Satz wiederholungen in Herta Müllers Atemschaukel*. In: Helgard Mahrtd/Sissel Laegreid (Hrsg.): **Dichtung und Diktatur**, Würzburg: Königshausen & Neumann, 133-148.

ohne Verweis auf den situativen Kontext. Spruchformen weisen oft Reime, Rhythmik und eine formelhafte Syntax auf. Typisch sind außerdem: das unpersönliche Subjekt – meistens das Indefinitpronomen „man“, das Präsens und eine starke Bildlichkeit, – die oft aus dem „Alltag“ entnommen ist.

Schon der erste Satz des Romans, ein Teil des Gesprächs zwischen der Ich-Erzählerin und ihrem Freund Edgar, enthält eine formelhafte Formulierung:

Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich. (H 7)

Der Spruchcharakter der Aussage entsteht durch den parallelen Satzbau, den Rhythmus, den fehlenden Bezug zur konkreten Situation und inhaltlich durch den Kerngedanken; ohne Überleitung, ohne Konjunktion wird dem Schweigen das Reden gegenübergestellt. Petra Meurer (1999: 180) sieht in Herta Müllers Formulierung eher einen Aphorismus, weil die Bildlichkeit und der Bezug zum Alltäglichen fehlen und eher die Infragestellung der menschlichen Kommunikation – also eine (sprach-)philosophische Betrachtung – herangezogen wird. Das „wir“ beschreibt die wörtliche Rede einer Figur, die generell bei Herta Müller graphisch unmarkiert bleibt, und deutet die Subjektivität des Gesagten an, was die aphoristische Form betont. Durch das Pronomen „wir“ und das für den Leser Hinzugefügte „sagte Edgar“ wird auch der eigentliche Spruchgestus gestört. Die Sätze bleiben als mündliche bzw. gesprochene Sprache erkennbar. Die Form, unterstreicht Meurer (1999: 180), sei zwischen der eines Spruches und mündlicher Sprache anzusiedeln.

Der Leser gibt sich Rechenschaft darüber, dass Edgar ein Menschenkenner sein muss. In diesem Zusammenhang ist es kein Zufall, dass der Roman mit demselben Satz endet. Denn mit Edgars Bemerkung, derzufolge wir durch unser Schweigen unangenehm werden und durch unser Gerede lächerlich, schließt sich ein Kreis, aus dem es kein Entrinnen gibt. Auch die Tatsache, dass der Roman überwiegend Lebensmomente in einer Diktatur vorführt, ist als eine konstruktive Antwort auf die Ausweglosigkeit des Schweigens und Redens über die Opfer der Diktatur zu lesen: Weder durch Schweigen zum Unrecht des Regimes beitragen, noch durch Reden vereinfachen.

Folgende spruchhafte Form betont ihrerseits die Antithese zwischen Reden und Schweigen:

Mit den Wörtern im Mund zertreten wir so viel wie mit den Füßen im Gras. Aber auch mit dem Schweigen. (H 7)

Gras scheint hier für einen organischen Zusammenhang zu stehen, der der Gewalt der Rede bzw. des Schweigens von Menschen passiv ausgesetzt ist. „Gras“ und „zertreten“ verhalten sich wie Opfer und Akt des Täters zueinander (vgl. Schmidt 1998: 62). Sowohl Reden als auch Schweigen sind gleich, wirken unangenehm oder lächerlich und zerstörend. Was die Autorin damit ausdrücken möchte, ist, dass die Protagonisten sich sprachlos der Realität gegenüber sehen, wobei eine Auseinandersetzung und Bewältigung im Gespräch unmöglich scheint. Das Reden zeigt sich sinnlos und lächerlich angesichts der zu beschreibenden Realität. Die einzige Alternative zum Reden, das Schweigen, ist wiederum unmöglich. Die besondere Bedeutung von Reden und Schweigen lässt sich auf mehreren Ebenen verfolgen: Für die Figuren ist es wichtig zu entscheiden, worüber sie z. B. bei Vernehmungen reden oder besser schweigen sollten. In diesem Zusammenhang bekennt die Autorin in ihrem Essay *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. Kann Literatur Zeugnis ablegen?* (2002: 17), dass sie sich an die Zeit der Diktatur als an ein Leben erinnert, in dem sie immer mehr wusste, was man nicht sagen konnte.

Diese Aussage zu Beginn des Romans thematisiert aber auch das Ungenügen an der Sprache. Sprache ermöglicht keinen individuellen und angemessenen Ausdruck für das Einzigartige von Erlebtem. Die Allgemeinheit der Sprache ist vielmehr von einer gewissen Lächerlichkeit geprägt:

Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich. (H 252)

In diesem Zusammenhang birgt das Motiv Sprache im Roman **Herztier** auch eine allgemeine kritische Problemstellung, indem es unmittelbar an Hugo von Hofmannsthal knüpft, der schon 1902 in seinem berühmten **Chandosbrief** seinen Briefschreiber über „die abstrakten Worte“, die ihm im Munde zerfielen „wie moderige Pilze“ (Hofmannsthal 1979: 465), klagen ließ. Es gibt aber einen grundlegenden Unterschied zwischen dem Zweifel an der Sprache in der Moderne und der rumäniendeutschen Autorin, nämlich die Tatsache, dass bei Herta Müller immer die Diktatur im Hintergrund steht.

Die Schriftstellerin (2002: 17) bemerkt, dass sie die formelhafte Aussage „Das Gras steht im Kopf.“, die am Ende des ersten Kapitels des Romans steht, „aus den Friedhofsgräsern“ gemacht habe, wobei die Assoziation mit dem Tod offensichtlich ist:

Das Gras steht im Kopf. Wenn wir reden, wird es gemäht. Aber auch, wenn wir schweigen. Und das zweite, dritte Gras wächst nach, wie es will. Und dennoch haben wir Glück. (H 8)

Zunächst ist hier auffallend, dass Gras dem handelnden Menschen nicht als Objekt gegenüber stehe, sondern in ihm sei, hebt Ricarda Schmidt hervor (1998: 63). Zudem scheint es an dieser Stelle durch den Kontext eher negativ konnotiert zu sein. In seiner Regenerationskraft sei es von den Handlungen des Menschen wenig beeinflusst, sei stärker als er. Der Bedeutungsgehalt der Metapher Gras oszilliere also ebenso wie die ihm zugeordnete menschliche Handlung. Wenn entgegengesetzte Handlungen Gleiches bewirken können, was sowohl Negatives als auch, vorübergehend zumindest, Positives sein kann, wird die Absurdität der Welt ansichtig. Dem Wort an sich wird keine heilende Kraft zugesprochen, sondern die Möglichkeit seiner destruktiven Wirkung und einer nur intermittierenden eindämmenden Kraft verweist auf die pragmatische Kontextabhängigkeit des Wortes (vgl. Schmidt 1998: 63).

Das Gras im Kopf ist aber auch die Erinnerung, die Vergangenheit, die weiterhin eine Wirklichkeit darstellt. Das Reden davon zeigt den nur kurzfristig wirksamen Versuch, das Gewesene abzulegen. Die Vergangenheit zu „mähen“, sie für immer zu vernichten, wird nie gelingen. Gras ist eine sehr anschauliche Metapher und Grashalme sind banale Pflanzen, die überall wachsen. Damit wird die starke Nachwirkung des Erlebten angesprochen.

Das an zahlreichen Stellen erwähnte Gras stellt übrigens ein bedeutendes Motiv des Romans dar und ist mit Sprichwörtern bzw. alltagssprachlichen Redewendungen verbunden. In Anlehnung an die alltagssprachliche Wendung *Über eine Sache Gras wachsen lassen* kann das Gras-Motiv auch in **Herztier** in dem Sinn verstanden werden, eine unangenehme Sache mit der Zeit zu vergessen. Nachdem die Protagonistin von ihrer Freundin Tereza verraten wird und diese an ihrer Krebserkrankung stirbt, braucht die Ich-Erzählerin lange Zeit, um ihrer verstorbenen Freundin zu verzeihen:

Ich wollte, daß Liebe nachwächst, wie das gemähte Gras. Soll sie anders wachsen, wie Zähne bei den Kindern, wie Haare, wie Fingernägel. Soll sie wachsen, wie sie will. (H 161)

Im konkreten Vergleich wird Gras gleichbedeutend mit Liebe, Vergeben und zugleich mit der Unmöglichkeit desselben in einer abweisenden Gesellschaft:

Heute horcht das Gras, wenn ich von Liebe rede. Mir ist, als wäre dieses Wort zu sich selber nicht ehrlich. (H 163)

Von einer Liebesbeziehung zu einem fremden Mann erzählt die Hauptfigur:

Von Liebe sprach er nie. Er dachte an Wasser und sagte, ich sei ein Strohalm für ihn. Wenn ich ein Strohalm war, dann aber einer auf dem Boden. Dort lagen wir jeden Mittwoch nach der Arbeit im Wald. Immer auf derselben Stelle, wo das Gras tief und die Erde fest war. Das Gras blieb nicht tief. Wir liebten uns eilig, dann waren Hitze und Frost zusammen in der Hand. Das Gras richtete sich, ich weiß nicht wie, wieder auf. (H 170)

Liebe wird als eine Unmöglichkeit formuliert. Der Mann denkt bereits an die bevorstehende Flucht mit seiner Ehefrau über die Donau, während er der Geliebten sagt, sie sei für ihn der rettende Strohalm. Das Gras kann aber nicht tief bleiben, denn:

Auf dem Waldboden ist ein Stohhalm Mist. Das war ich für ihn und er für mich. Mist ist ein Halt, wenn Verlorenheit schon Gewohnheit ist. (H 171)

An dieser Stelle wird somit das Paradoxon des bildlichen Motivs formuliert: Das Gras, gemäht oder niedergedrückt, wächst auf unerklärliche Weise nach (H 8). Erst in Deutschland kann die Protagonistin in Umkehrung einer weiteren Redewendung – *Das-Gras-wachsen-zu-hören* – dem entgegenhalten:

Heute horcht das Gras, wenn ich von Liebe spreche. (H 163)

Eine andere wichtige spruchhafte Form kommt in der Szene vor, in welcher sich die Ich-Erzählerin während des Verhörs ausziehen und singen muss. Danach darf sie sich wieder anziehen:

Ich stand gebückt und band meine Schuhe, als der Hauptmann Pjele sagte: Eines ist sicher, wer sich sauber anzieht, kann nicht dreckig in den Himmel kommen. (H 146)

Im Grunde genommen benutzt der Geheimdienstoffizier die Form des Sprichwortes als allgemeingültige Aussage und scheinbare Verhaltensregel zur Erniedrigung seines Opfers, indem er andeutet, er hätte dessen Kleidung auf Sauberkeit hin untersucht. Gleichzeitig spricht er eine Morddrohung aus, denn die Botschaft des Spruches zielt auf die Möglichkeit eines plötzlichen Todes, den der Hauptmann fähig wäre herbeizuführen².

Neben den Spruchformen gibt es in Herta Müllers Roman mehrere Wiederholungsstrukturen, die als formelhaft bezeichnet werden können und desgleichen die Darstellung der Diktatur pointieren. Zu Beginn des Textes sagt die Ich-Erzählerin:

Ich kann mir heute noch kein Grab vorstellen. Nur einen Gürtel, ein Fenster, eine Nuß und einen Strick. (H 7)

Diese vier für den Leser zunächst rätselhaften Gegenstände werden im Verlauf des Geschehens öfter wiederholt. Sie erinnern an die einzigartigen Todesarten der Figuren aus dem unmittelbaren Kreis der Protagonistin: Mit dem Gürtel hat sich die Kommilitonin Lola erhängt; Georg stürzt sich aus dem Fenster eines Übergangsheims in Deutschland; Tereza hat ein Krebsgeschwür, das ihren Tod verursacht; und Kurt erhängt sich. Die Todesinstrumente und -ursachen werden zu empirischen Symbolen für mörderische Verhältnisse und deuten auf einen unnatürlichen Tod³ hin. Gleichzeitig versucht die Autorin damit, den Verlust der Freunde festzuhalten. Für die Erzählerin ist die Erinnerung an diese Gegenstände und noch stärker an diese Worte gebunden, die auch analoge Gewalterlebnisse der Kindheit in ihr wachrufen:

Ein Kind läßt sich die Nägel nicht schneiden. Das tut weh, sagt das Kind. Die Mutter bindet das Kind mit den Gürteln ihrer Kleider an den Stuhl. (H 14)

² Die Ich-Erzählerin wurde damit schon bedroht: „Bevor ich gehen durfte, sagte der Hauptmann Pjele: Ihr seid eine böse Saat. Dich stecken wir ins Wasser.“ (H 106)

³ Auch Terezas Krankheit wird als unnatürlicher Tod verstanden, als Befall von außen, den die Erzählerin erklärt und damit den Verrat Terezas entschuldigt.

Dieser Erinnerung kann sie sich nicht entziehen, sie kann sich nur von den Gegenständen fernhalten:

Nach Lolas Tod trug ich zwei Jahre keinen Gürtel mehr. (H 41)

Auf diese Weise konzentriert sich die rumäniendeutsche Schriftstellerin auf die konkreten Gegenstände und lässt diese zu Wort kommen. Dadurch gelingt es ihr, die vernichtende Macht der Unterdrückung durch ihre sprachliche Strategie zu suggerieren.

Herta Müller verwendet einen treffenden Ausdruck, um die Gemeinsamkeiten zwischen dem Nationalsozialismus und der kommunistischen Diktatur hervorzuheben: „Friedhöfe machen“, der darauf hinweist, dass beide politischen Systeme den Tod verursacht haben. Die Bezeichnung bezieht sich sowohl auf die Tätigkeit des sozialistischen Diktators:

Wenn einer, nur weil er geht, isst, schläft und jemanden liebt, Friedhöfe macht, sagte Edgar, dann ist er ein größerer Fehler als wir. Ein Fehler für alle, ein beherrschender Fehler ist er. (H 8)

als auch auf jene des Vaters, wobei das Prinzip der Wiederholung beträchtlich dazu beiträgt, die Gräueltaten des ehemaligen SS-Soldaten zu betonen:

Ein heimgekehrter SS-Soldat, der Friedhöfe gemacht hat und die Orte schnell verlassen hat. (H 4)

Der Vater musste nie fliehen. Er war singend in die Welt marschiert. Er hatte in der Welt Friedhöfe gemacht und die Orte schnell verlassen. Ein verlorener Krieg, ein heimgekehrter SS-Soldat [...] Die Friedhöfe hält der Vater unten im Hals, wo zwischen Hemdkragen und Kinn der Kehlkopf steht. Der Kehlkopf ist spitz und verriegelt. So können die Friedhöfe nie hinauf über seine Lippen gehen. (H 21)

Die verblüffenden Ähnlichkeiten zwischen den beiden Diktatoren werden vor allem gelegentlich des Todes des Vaters angedeutet:

Ich sagte: Seine Leber ist so groß wie die Lieder des Führers. Der Arzt legte den Zeigefinger auf den Mund. Er dachte an Lieder für den Diktator, ich aber meinte den Führer. (H 71)

Der Übergang vom Faschismus zum sozialistischen Totalitarismus habe sich in der politischen Realität bruchlos vollzogen; die Wirksamkeit

der Zwänge des Außen auf das Erzähler-Ich und die bedrückende Wirklichkeit der dörflich-kollektivistischen Überwachungsstrategie seien nicht nur ländlich-naive Modernitätsscheu oder unschuldiges Deutschtümel, sondern hier funktioniere der Mikrokosmos eines totalitären Überwachungsstaates reibungslos, erklärt Christian Dawidowski (1997: 13).

Eine mehrdeutige Sprachschöpfung der rumäniendeutschen Schriftstellerin ist das Wort „Herztier“. Lydia Rössler (1995: 98) meint, dass dieser Begriff möglicherweise von Paul Celans „Flimmertier“, das durch das Auge rudert, angeregt wurde. Herztier benennt eine innere Kraft, die den Menschen treibt, ihn am Leben hält und doch selbst noch gar nichts im eigentlichen Wortsinn an sich hat.

Der ästhetisch wie mysteriös anmutende Titel ist als eine nach Sigmund Freud dem Traum übliche zusammengesetzte Vorstellung gekennzeichnet, oder anders gelesen, durch einen Riss: Herz-Tier. Der Begriff schließe zwei Bezeichnungen in sich ein, unterstreicht Philipp Müller (1997: 110): erstens die Bezeichnung für das seit dem Mittelalter als zentral geltende Organ des Menschen; zweitens den allgemeinen Ausdruck für die vom Menschen als tiefer eingestuftes Lebewesen. Während letztere Bezeichnung die Vorstellung von Instinkt, Triebhaftigkeit und das Auftreten in größeren Kollektivverbänden evoziere, eröffne die Kategorie des Herzens die Perspektive vom Menschen als einem von Seele und individueller Emotionalität gezeichnetem Wesen, betont Philipp Müller (1997: 110):

Aus jedem Mund kroch der Atem in die kalte Luft. Vor unseren Gesichtern zog ein Rudel fliehender Tiere. Ich sagte zu Georg: Schau, dein Herztier zieht aus.
Georg hob mein Kinn mit dem Daumen hoch: Du mit deinem schwäbischen Herztier, lachte er. (H 89)

Das Herz als Größe für das menschliche Individuum fällt den kollektiven Machenschaften im „angebundenen“ (H 17, 42, 52) sozialen Umfeld der Protagonistin zum Opfer. Einer der Freunde der Ich-Erzählerin, Kurt, Ingenieur in einem Schlachthaus, berichtet von den „Blutsäufern“ (H 134) an seiner Arbeitsstelle, wobei die Grenze zwischen Realität und Surrealität fließend ist:

Wenn Neue hinzukommen, werden sie schnell zu Komplizen. Sie brauchen nur einige Tage, bis sie wie die anderen schweigen und warmes Blut saufen. (H 100)

Wie stark die Anziehungskraft des „Blut Saufens“ wirkt, beweist auch die Tatsache, dass sogar die Kinder der Arbeiter davon betroffen sind:

Diese Kinder sind schon Komplizen. Die riechen, wenn sie abends geküsst werden, daß ihre Väter im Schlachthaus Blut saufen und wollen dorthin. (H 101)

Und der verwundete Kurt hat sogar Angst, dass die Arbeiter ihn „leer saufen“:

Die haben mich mit der Wunde allein gelassen [...] und geschaut, wie ich blute. Sie hatten Augen wie Diebe. Ich hatte Angst, die denken nicht mehr. Die sehen Blut und kommen, die kommen und saufen mich leer. (H 134)

Unter diesen Umständen dauert es nicht lange, bis Kurt sich der Magie des „Blut Saufens“ nicht mehr entziehen kann. Er wird zum Komplizen der Blut saufenden Arbeiter, von denen er sich letztlich nur durch Selbstmord befreien kann. Das Bild des Blutes erhebt sich somit zum Symbol des Sterbens und der Schuld (Butzer/Jacob 2008: 53-54). An das „Sakrament des Büffels“ in Heinrich Bölls Roman **Billiard um halbzehn** (1959) erinnernd, sei das „Blut Saufen“ im **Herztier** ein Ritual, das sich zum Handwerk der Polizisten entwickelt und die Menschen in Mitverantwortliche und Mitwissende teilt, hebt Philipp Müller (1997: 111) hervor. In **Billiard um halbzehn** kann ein Sakrament des Lammes, mit dem die Personen assoziiert werden, die sich jeder Gewaltausübung fernhalten, noch in Opposition stehen zu dem des Büffels, das jene beherrscht, die der Gewalt unterworfen sind. In Herta Müllers Roman gibt es keine Alternative. Das totalitäre Regime impliziert die Unterwerfung des Einzelnen unter staatlich-ideologische Autorität, die jederzeit in Bestialität und sogar in Tod umschlagen kann. Dabei habe Herta Müllers halluzinatorisches Bild als „Ausdruck des Protestes und als Wille zur Provokation“ Gemeinsamkeiten mit dem Surrealismus, schlussfolgert Olivia Spiridon (2002: 257).

Auch Terezas surreale Erzählung über eine merkwürdige Erscheinung bietet die Möglichkeit, sich dem Titelbild zu nähern:

Als der Winter vorbei war, sagte Tereza, gingen viele Leute in der ersten Sonne in die Stadt spazieren. Als sie so spazierten, sahen sie ein fremdes Tier langsam in die Stadt kommen. Es kam zu Fuß, obwohl es hätte fliegen können. [...] Als das fremde Tier auf dem großen Platz in der Stadt war, schlug es mit den Flügeln, sagte Tereza. Die Menschen fingen an zu schreien und flüchteten vor Angst in fremde Häuser. [...] Das Geweih flog vom Kopf des fremden Tieres weg und setzte sich auf das Geländer eines Balkons. Oben in der hellen Sonne leuchtete das Geweih wie die Linien einer Hand. [...] Als das fremde Tier wieder mit den Flügeln schlug, verließ das Geweih den Balkon und setzte sich auf den Kopf des Tieres zurück. Das fremde Tier ging langsam durch die hellen, leeren Straßen aus

der Stadt hinaus. Als es weg war aus der Stadt, kamen die Leute aus den fremden Häusern wieder auf die Straße. [...] Die Angst blieb in ihren Gesichtern stehen. Sie verwirrte die Gesichter. Die Leute hatten nie mehr Glück. (H 124-125)

Ein seltsames Wesen beherrscht diese Szene, in der das „Auge der Macht“ (TS 20) die vertraute Umgebung in ein feindliches Milieu verwandelt. Das „fremde Tier“ weist Geweih und Flügel auf. Es kann als die Nachahmung eines surrealistischen Vogels betrachtet werden, wie wir ihn etwa bei Max Ernst im Gemälde *Figure humaine/Menschliche Figur* (1930) finden. In der surrealistischen Kunst treten nämlich oft dominierende Tiervorstellungen auf. Der surrealistische Künstler versteht Vögel als Stellvertreter des Menschen. Sie sind Symbole für die dämonischen Kräfte, die aus dem Unbewussten auftauchen, aber auch für den Tod. Wie bei Max Ernst wird die seltsame Gestalt in Herta Müllers Schilderung zu einem bedrohlichen Wesen. Das mythologische Tier verkörpert die Erscheinung des Neuen. Ähnlich wie in Heiner Müllers Text **Der Schreck ist die erste Erscheinung des Neuen** (1990) sei das Neue vom Schrecken begleitet, der den geflohenen Passanten – womöglich das Endbild des Kommunismus – im Gesicht stehen bleibt, bemerkt Philipp Müller (1997: 112). Das erstarrte neue Bild lässt keinen Freiraum mehr für die Hoffnung.

Ersten Eingang in den Text findet der Topos Hertzier in einer der vier vorkommenden Kindheitserinnerungen der Protagonistin, als die „singende Großmutter“ (H 81) dem scheinbar schlafenden Kind zuspricht:

Ruh dein Hertzier aus, du hast heute soviel gespielt. (H 40)

In einer zweiten Äußerung der „singenden Großmutter“:

Dein Hertzier ist eine Maus. (H 81)

erhält die zunächst abstrakte Dingvorstellung „Hertzier“ erstmals eine konkrete inhaltliche Bestimmung. Später bezieht sich diese Analogie auf die vier Freunde:

Unsere Hertztiere flohen wie Mäuse. (H 89)

Die letzte Erwähnung des Titelbildes knüpft an sein erstmaliges Aussprechen an und zwar in ironisch-distanzierter Form. Die nach sechs Jahren irrsinnige, verstorbene, „singende Großmutter“ liegt auf dem Totenbett:

Der Mund der Großmutter stand offen, obwohl um das Kinn ein Tuch gebunden war. Ruh dein Herztier aus, sagte ich zu ihr. (H 244)

So wie die fragmentarischen Textpassagen sich in der Retrospektive der Ich-Figur durch bildliche Assoziationen im Roman verbreiten, lösen sich die einzelnen bildlichen Motive im Blick der Erzählerin auf, ohne im Wesentlichen das Epizentrum Herztier aus dem Auge zu verlieren. So z. B. gewinnt das herz- und mausgraufarbene Holz eine konstitutive Bedeutung für den Großvater. In permanenter Auseinandersetzung mit seinen Erfahrungen aus dem Krieg kann er seine innere Unruhe nur im Schachspiel austragen – aber nur verbissen und einsam, indem er „mit der hellen und dunklen Farbe gegen sich selbst spielt“ (H 50). Analog steht dazu die Äußerung der Großmutter:

Du [der Großvater] sollst noch nicht schlafen, dein Herztier ist noch nicht zu Hause. (H 138)

Als jedoch die Königinnen, die als nicht unwichtige Spielfiguren sogar mit Herztieren versehen sind, verschwinden, weigert sich der Großvater, neue zu schnitzen. Kurz darauf stirbt er.

Durch die Assoziation des konkret fassbaren Herztieres mit dem Diktator wird wie im Surrealismus der begrenzte Erfahrungsbereich durch das Fantastische und Absurde erweitert:

Ich stellte mir vor dem offenen Kühlschrank einen durchsichtigen Mann vor. Der Durchsichtige war krank und hatte, um länger zu leben, die Eingeweide gesunder Tiere gestohlen.

Ich sah sein Herztier. Es hing eingeschlossen in der Glühbirne. Es war gekrümmt und müde. Ich schlug den Kühlschrank zu, weil das Herztier nicht gestohlen war. Es konnte nur sein eigenes sein, es war häßlicher als die Eingeweide aller Tiere dieser Welt. (H 70)

Der Bildraum bleibt unbestimmt. Die Protagonistin identifiziert das Herztier des durchsichtigen Mannes als ein hässliches Organ. In dieser bildlichen Verknüpfung wird die Illusion der Gerüchte über den Diktator entlarvt. Im sozialistischen Rumänien berichten die Leute über scheinbare Krankheiten des Diktators („Lungenkrebs, Rachenkrebs [...] Darmkrebs, Gehirnschwund, Lähmung, Blutkrebs“ H 69), die zum Durchhalten und Abwarten ermuntern, ohne dass der erhoffte Tod des Diktators eintritt. In der Begegnung mit dem Kühlschrank, in dem Lola ihre angeschafften

Eingeweide aufbewahrt hat, wird offenbar, dass der „durchsichtige Mann“, scheinbar sterbenskrank, zur Verlängerung seines Lebens die Eingeweide gesunder Tiere stiehlt. Sein Herztier bleibt jedoch ungestohlen. Diese Gestalt, mit großer Wahrscheinlichkeit der scheinbar kranke Diktator, ist eben nicht einer, der bestohlen wird und sterben muss. Er ist vielmehr derjenige, der sich der gesunden Tiere seiner Herde und ihrer Eingeweide bedient, um sich am Leben zu erhalten. Sein Herztier bleibt verschont und verschwindet nicht, auch nicht durch entsprechende Gerüchte. Die Einbindung des Fantastischen in das Erzählgeschehen dient also bei Herta Müller wie bei Günter Grass in seinem Roman **Die Blechtrommel** (1959) als Enthüllung der politisch sozialen Wirklichkeit.

In ihrem Essayband **Der König verneigt sich und tötet** (DK 54) erklärt die Autorin übrigens, dass sie sowohl den Begriff König als auch das Wort Herztier für den Diktator ausgewählt habe. Herta Müller mutet uns den Blick in den eigenen Kopf, ins Herz zu, wo jeder als seine persönliche Macht herrscht oder rasch zum Tyrannen aus Angst umerzogen werden kann:

Das „Herztier“ ist im Unterschied zum gelebten „König“ ein geschriebenes Wort. Es hat sich auf dem Papier ergeben, beim Schreiben als Ersatz für den König, weil ich für die Lebensgier in der Todesangst ein Wort suchen mußte, eins, das ich damals, als ich in Angst lebte, nicht hatte. Ich wollte ein zweischneidiges Wort, so zweischneidig wie der König sollte es sein. Sowohl Scheu als auch Willkür sollten drin sitzen. Und es mußte in den Körper hinein, ein besonderes Eingeweide, ein inneres Organ, das mit dem ganzen äußeren rundherum befrachtet werden kann. Ich wollte das Unberechenbare ansprechen, das in jedem einzelnen Menschen sitzt, gleicherweise in mir und in den Mächtigen. (DK 57-58).

Die Schriftstellerin zeigt ein nacktes, klopfendes Herztier in einer Sprache, die die abgründige Tiefe der Wirklichkeit heraufbeschwöre, hebt Udo Scheer (1998: 9) hervor.

Schlussfolgerungen

Herta Müller ist es in ihrem Roman gelungen, auch sprachlich die Umstände, unter denen er entstanden ist, zu widerspiegeln und zu entdecken. Der sozial-politische Kontext ist die Diktatur Ceauşescus, die durch Terror den Menschen das authentische Empfinden geraubt hat. Das allgemeine Misstrauen dem rein Begrifflichen gegenüber, das deswegen entstanden ist, kommt in Müllers Text klar zum Ausdruck.

Die Spruch- und Erinnerungsformen sind ein unabweisbarer Ausdruck der gestörten Verhaltens- und Kommunikationsmechanismen der Figuren und leisten aufgrund der erweiterten Bedeutungen einen entscheidenden Beitrag zur Demonstration der umfassenden Präsenz des Geheimdienstes und damit zur Darstellung der Diktatur.

Neben den Spruchformen, die die Auswirkungen der Diktatur direkt auf die Figuren zeigen, rekurriert der Text auf mehrere Strukturen, die als formelhaft bezeichnet werden können und die Daueranwesenheit von Staatsmacht veranschaulichen. Dazu zählt auch die Wiederholung von Gellu Naums Versen.

Im Roman **Herztier** können Spruchformen und sprachliche Wiederholungen als scheinbare Erfahrungssätze nachgewiesen werden, deren Einsatz ausschließlich der Illustration der Diktatur dienen und die Verkörperung von allgegenwärtiger Bedrohung und Gewalt darstellen. Diese Formeln können auf einer höheren Ebene als Widerstand gegen das totalitäre Regime gedeutet werden und so erscheint als letztmöglicher Ort der Freiheit und Selbstbehauptung auch in einer Diktatur doch noch die Sprache selbst. In diesem Zusammenhang nimmt die Bezeichnung *Herztier* einen besonderen Platz ein.

Literatur

- Butzer, Günter/Joachim Jacob (Hrsg.) (2008): **Metzler Lexikon literarischer Symbole**, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Dawidowski, Christian (1997): *Bild-Auflösung: Einheit als Verlust von Ganzheit. Zu Herta Müllers Niederungen*. In: Ralph Köhnen (Hrsg.): **Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers**, Frankfurt/Main: Peter Lang, 13-16.
- Hofmannsthal, Hugo von (1979): *Ein Brief*. In: Ders., **Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden**, Bd. 7: **Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen**, Frankfurt/Main: Fischer.
- Mahlberg, Gerhard (1994): „Herta Müller: *Herztier*. Roman, Reinbeck bei Hamburg 1994, ISBN: 3-498-04366-8, 252 Seiten“. In: **Neue Literatur. Zeitschrift für Querverbindungen**, 4/1994, 103-108.
- Mahrdt, Helgard/Laegreid, Sissel (Hrsg.) (2013): **Dichtung und Diktatur**, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Meurer, Petra (1999): *Diktatorisches Erzählen. Formelhaftigkeit in den Romanen von Herta Müller*. In Iris Denneler (Hrsg.): **Die Formel**

- und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität**, Frankfurt/Main: Peter Lang, 177-194.
- Müller, Herta (1994): **Herztier**, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Müller, Herta (2002): „Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. Kann Literatur Zeugnis ablegen?“ In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): **TEXT + KRITIK**, 153/ Juli 2002, 6-17.
- Müller, Herta (2003a): **Der König verneigt sich und tötet (DK)**, München/Wien: Hanser.
- Müller, Herta (2003b): *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich*. In: Dies., **Der König verneigt sich und tötet**, München/Wien: Hanser, 74-105.
- Müller, Julia (2014): **Sprachtakt. Herta Müllers literarischer Darstellungsstil**, Weimar/Wien: Böhlau, 148-154, 179-206.
- Müller, Philipp (1997): *Herztier. Ein Titel/Bild inmitten von Bildern*. In: Ralph Können (Hrsg.): **Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung: Bildlichkeit in Texten Herta Müllers**, Frankfurt/Main: Peter Lang, 109-122.
- Müller, Philipp (2002): „Fluchtlinien der erfundenen Wahrnehmung. Strategien der Überwachung und minoritäre Schreibformen in Herta Müllers Roman ‚Heute wär ich mir lieber nicht begegnet‘“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): **TEXT + KRITIK**, 153/ Juli/2002, 49-58.
- Papadima, Liviu (1988): *Sprache und Diktatur (Langue et dictature)*. In: Günter Haltus [u. a.] (Hrsg.): **Lexikon der Romanistischen Linguistik**, Bd. 1/2, Tübingen: Niemeyer, 512-525.
- Rössler, Lydia (1995): **Und sie lebt doch – Herta Müllers Roman Herztier als Beispiel neuester rumäniendeutscher Literatur**, Diplomarbeit an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.
- Rüther, Günther (Hrsg.) (1997): **Literatur in der Diktatur**, Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Scheer, Udo (1998): „Nacktes, klopfendes Herztier. Leiden an der Diktatur erhält den Impac-Literaturpreis“. In: **Die Welt**, 20. Mai 1998, 9.
- Schmidt, Ricarda (1998): *Metapher, Metonymie und Moral. Herta Müllers Herztier*. In: Brigid Haines (Hrsg.): **Herta Müller**, Cardiff: University of Wales Press, 57-74.
- Spiridon, Olivia (2002): **Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit**, Oldenburg: Igel.

Gennady Vassiliev
Nishnij Novgorod

***Hiob* (1930) Joseph Roths: Der biblische Diskurs und die individuelle Manier als Hauptkennzeichen des Stils**

Abstract: The article analyzes the style in Joseph Roths novel **Hiob** (1930) as an interaction between the biblical discourse and the author's individual manner of writing. Roths style in the novel can be recognized by the reader as a choice from several linguistic possibilities, such as the recipient can reconstruct the author's style according to his individual perception. The author interpreted the biblical parable from the perspective of assimilation problems. The divergences from the biblical discourse refer to Roths „mythomanie“. He tries to interpret the biblical discourse further and to understand it from a universally-human point of view. Special emphasis is placed on the destiny of the Jewish people, which acquires a universal, mythological and universally-human sense in the novel. **Keywords:** Joseph Roth, discourse, biblical parable, mythos, mythology, the destiny of the Jewish people.

Im Buch **Hiob. Roman eines einfachen Mannes** (1930) können wir den Stil Joseph Roths aus der Zusammenwirkung des biblischen Diskurses und der individuellen Manier des Schreibens analysieren. Wir definieren den Stil als ein Epiphänomen an geschriebenen Texten, der von einem Schreiber bewusst oder unbewusst hervorgebracht und in der Rezeption von einem Leser manifestiert und aktualisiert wird (Spillner 2002: 234). Da der literarische Stil nur interdisziplinär beschrieben werden kann, trägt die Hinwendung zum Bibeldiskurs sowohl für den Autor als auch für den Forscher einen universellen Charakter.

Das Thema des Romans **Hiob** ist die Frage danach, ob das Leid in der Welt einen Sinn habe. Gott gestattet dem Satan, den frommen Hiob zu prüfen. Daraufhin nimmt Satan Hiobs Besitz weg, später seine Kinder und schließlich die Gesundheit. Wider Erwarten aber hält Hiob Gott die Treue.

Die Hauptfigur in Roths Roman, Mendel Singer, erleidet innerhalb kürzester Zeit so viele Schicksalsschläge, dass ihr gesamtes Weltbild zerbricht und sie an Gott und seine Allmacht und Erhabenheit zu zweifeln beginnt. Mendel Singer wird nicht als Idealtyp dargestellt wie sein biblischer Leidensgenosse. Er hat Schwächen, begeht Fehler und Irrtümer wie andere Menschen. Seine Entscheidung, den kranken Menuchim zurückzulassen, verursacht ihm Gewissensbisse. Hiob und Mendel Singer

gehören auch zu verschiedenen sozialen Schichten. Dem reichen, weisen, sprachmächtigen, von Gott geliebten Großgrundbesitzer der Bibel entspricht im Roman der arme, einfältige Lehrer, der seine Heimat verlässt und in der Fremde wohnt. Deshalb trägt der Roman den Untertitel **Roman eines einfaches Mannes**. Am Beispiel von Mendels Schicksal will Roth das Schicksal von unzähligen anderen Menschen beispielhaft darstellen.

Beide, Hiob und Mendel Singer, sind davon überzeugt, dass Gott den Schuldigen bestraft und den Gerechten belohnt. Am Anfang des Romans tritt Mendel Singer als Schuldloser auf: „Sein Gewissen war rein. Seine Seele war keusch“ (Roth 2004: 10). Im Unterschied zu Hiob will Mendel Singer die Schicksalsanschläge nicht hinnehmen, sondern er sagt sich von Gott los. Der biblische Hiob sagt: „Ich bin nackt von meiner Mutter Leibe gekommen, nackt werde ich wieder dahinfahren. Der HERR hat's gegeben, der HERR hat's genommen; der Name des HERRN sei gelobt“ (**Hiob** 1, 21). Er sündigt nicht gegen Gott, lehnt den Ratschlag seiner Frau ab, Gott zu beschimpfen und zu sterben (**Hiob** 2,9), da wir sowohl Gutes als auch Böses von Gott annehmen sollen (**Hiob** 2,10).

Mendel Singer kann zuerst nicht verstehen, wofür ihn Gott bestraft. „Er hat keinen Sohn, er hat keine Tochter, er hat kein Weib, er hat keine Heimat, er hat kein Geld. [...] Mendel hat den Tod, Mendel hat den Wahnsinn, Mendel hat den Hunger, alle Gaben Gottes hat Mendel“ (Roth 2004: 153). Die Schicksalsschläge haben, im Unterschied zum biblischen Hiob, seinen Glauben an Gott zerstört. Mendel will die Gebetsutensilien wie Gebetriemen, Gebetmantel und Gebetbücher verbrennen, tut das aber nicht: ein Zeichen, dass er nicht von Gott abfällt. Er will ihn durch Verweigerung „ärgern“ (Roth 2004: 161), betet nicht mehr mit den anderen und sündigt bewusst. Er isst Schweinefleisch und lässt sich seine Anwesenheit beim gemeinsamen Gebet als notwendiger zehnter Mann bezahlen. Im Unterschied zum biblischen Hiob, der keine Schuld aufweist und als „Prüfstein“ für die Satansversuchung und Gottestreue interpretiert werden kann, bekennt sich Mendel Singer zu seinen Sünden. Er wirft sich vor, sich zu wenig um seine Kinder gekümmert und seine Frau Deborah nicht genügend geliebt zu haben. Wegen seiner treulosen Haltung Menuchim gegenüber wurde er von Gott bestraft. In der jüdischen religiösen Tradition trifft die Strafe nach einem Verstoß gegen die Vorschriften der hebräischen Bibel ein, in erster Linie gegen die fünf Bücher Mose und der Lehre, der Thora. Laut dem **Alten Testament** kann der Mensch nur gerettet werden, wenn er alle göttlichen Vorschriften erfüllt. Mendel Singer sündigt nicht gegen ein Gesetz. Er erfüllt sorgfältig das erste Gebot „Ich bin der HERR,

dein Gott, der ich dich aus Ägyptenland, aus dem Diensthause, geführt habe. Du sollst keine anderen Götter neben mir haben“ (**Deuteronomium** 6,4-6,5), (**Mose** 20,2-20,3). Durch diese enge Beziehung zu Gott fühlt sich Mendel Singer im Glauben geborgen. Das Verhältnis Schuld-Strafe deutet er aber nicht auf religiöser, sondern auf menschlicher Ebene, bzw. auf der Ebene des **Neuen Testaments**: „Alles nun, was ihr wollt, daß euch die Leute tun sollen, das tut ihr ihnen auch. Das ist das Gesetz und die Propheten“ (**Matthäus** 7,12). Die Strafe Gottes erfolgt nach dem Verlassen des hilflosen Menuchim.

Die Heilung des unheilbar Scheinenden als Gottes Wunder hat Roth schon von Anfang an in der Struktur des Romans angelegt. Der russische Arzt könne „ihn vielleicht gesund machen“ (Roth 2004: 14). Als strenggläubiger Jude will Mendel aber sein Kind in einem russischen Hospital nicht einem nicht-jüdischen Einfluss aussetzen. Wenn Gott will, kann er seinen Sohn heilen, wenn er nicht will, kann dies ein Krankenhaus auch nicht erreichen. Aus dieser religiösen Haltung resultiert Mendels fatalistische Lebenseinstellung. Mit seinem streng auf die biblischen Schriften und auf die Erfüllung der Vorschriften ausgerichteten Glauben vertritt Mendel das orthodoxe Judentum. Sein täglicher Umgang mit der Thora und den Psalmen bringt ihn in ein unmittelbares und lebendiges Verhältnis zu Gottes Wort. Deshalb braucht er „keinen Vermittler zum Herrn“ (Roth 2004: 92).

Im Unterschied zu Mendel ist seine Frau Deborah Vertreterin des Chassidismus, einer religiösen Bewegung, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden ist und eine mystische, gefühlsbetonte jüdische Volksfrömmigkeit entwickelt hat. „Den Kern des Chassidismus bildet die ‚Devekut‘, die Vereinigung mit Gott. Es ist keine ‚Heiligung des Alltags‘, sondern eher eine absolute Vernachlässigung des Diesseits. Durch die Dinglichkeit und trotz der Dinglichkeit der Welt soll sich der Chassid stets mit Gott verbinden“ (Davidowicz 2009: 159). Der Chassidismus stellte dem Ideal des rabbinischen Gelehrten ein anderes Ideal gegenüber: den charismatischen Führer mit stark vereinfachten religiösen Vorstellungen, der sich von den anderen Menschen durch radikale Religiosität unterscheidet (Davidowicz 2009: 163). Deborahs Gottesverständnis erklärt ihren Aktivismus und ihre lebenspraktische Tätigkeit. Sie fährt zu dem Wunderrabbi, der als „Zaddik“, als Gerechter, zwischen den Frommen und Gott vermittelt. Beide religiöse Richtungen haben Probleme miteinander, ebenso wie Mendel mit Deborah. Mendel ist stark in seinem Glauben,

während Deborah eine innere Neigung zur Assimilierung aufweist (Raffel 2002: 210).

Genau diese Stärke im Glauben wird im Roman geprüft. Als Mendel Gott angreift, kommen – wie im **Buch Hiob** – Freunde zu ihm, um ihm in seinem Leid beizustehen. So sagt Skowronnek, dass Gottes Schläge einen verborgenen Sinn enthalten. Das ist eine klassische Lösung des Problems der Theodizee, der Rechtfertigung Gottes angesichts des Bösen in der Welt. Rottenberg behauptet, dass Mendels Leid Gottes Prüfung ist und Mendel sein Leid selbst verschuldet hat. Groschel äußert seine Auffassung über das Gleichgewicht von Glück und Leiden. Mendel wendet sich gegen diese Tröstungsversuche. Er glaubt nicht an Wunder:

„Soll mein Sohn Schemarjah aus dem Massengrab in Frankreich auferstehen? Soll mein Sohn Jonas aus seiner Verschollenheit lebendig werden? Soll meine Tochter Mirjam plötzlich gesund aus der Irrenanstalt heimkehren? [...] Soll mein Weib Deborah sich aus dem Grab erheben, noch ist es feucht? Soll mein Sohn Menuchim mitten im Krieg aus Russland hierherkommen, gesetzt den Fall, dass er noch lebt?“ (Roth 2004: 157).

Darauf erwidert sein Freund Menkes, dass Gott keine große Wunder mehr vollbringt, da die Welt ihrer nicht wert ist (Roth 2004: 157). Menkes vermutet, dass sowohl Hiobs Sohn Jonas als auch Menuchim am Leben sind, seine Tochter Mirjam geheilt werden kann und Mendel für seinen Enkel sorgen soll. Mendel weist von sich, dass er für irgendeine Schuld von Gott bestraft worden sein könnte. Wie Hiob lehnt er die Tröstungen seitens seiner Freunde ab: „bis dass mein Ende kommt, will ich nicht weichen von meiner Unschuld“ (**Hiob** 27, 5). Zum Unterschied von Hiob, der Gottes Anwesenheit erleidet: „Siehe, meine Unterschrift, der Allmächtige antworte mir!“, (**Hiob** 31, 35), versucht Mendel Singer Gottes Anwesenheit zu ignorieren. Seine bisher übermäßige Frömmigkeit schlägt in übergroßen Hass um. Für ihn ist Gott jetzt „ein großer, grausamer Ispravnik“ (Roth 2004: 155) voller Bösartigkeit und Willkür, der nicht die Mächtigen, sondern die Schwachen vernichtet. Diese Interpretation wird im **Buch Maleachi** kritisiert: „Darum preisen wir die Verächter; denn die Gottlosen nehmen zu; sie versuchen Gott, und alles geht ihnen wohl aus“ (**Maleachi** 3,15). Gottes Gnade und Gottes Zorn werden dabei außer Acht gelassen: „Denn siehe, es kommt ein Tag, der brennen soll wie ein Ofen; da werden alle Verächter und Gottlosen Stroh sein“ (**Maleachi** 3,19). In Mendels Wahrnehmung lässt ihn Gott nicht sterben, um ihn durch immer neue Schicksalsschläge zu quälen. Deshalb kündigt er ihm den Gehorsam auf und

stellt sich auf die Seite des „Teufels“, der für ihn „gütiger als Gott“ ist (Roth 2004: 159), weil er nicht so grausam sein könne. Teufel und Gott haben für ihn die Rollen getauscht, er fühlt sich als Wahnsinniger in der Irrenanstalt, wo seine Tochter Mirjam untergebracht wurde. „Gott hat meine Gedanken verwirrt, der Teufel denkt aus mir“ (Roth 2004: 150). Einerseits sagt sich Mendel Singer von Gott los, andererseits wohnt „in seinen Muskeln noch die Furcht vor Gott“ (Roth 2004: 154). Nach Menuchims wunderbarem Erscheinen nimmt Mendel den Vergleich mit Hiob an. „Schwere Sünden hab’ ich begangen, der Herr hat die Augen zugeedrückt. Einen Ispravnik hab’ ich ihn genannt. Er hat sich die Ohren zugehalten. Er ist so groß, dass unsere Schlechtigkeit ganz klein wird“ (Roth 2004: 196).

Roths Stil als Auswahl von mehreren sprachlichen Möglichkeiten im Roman trifft nach bestimmten Ausdrucksabsichten eine Wahl unter Alternativen:

Ohne Auswahlmöglichkeiten unter sprachlich konkurrierenden Formulierungsalternativen kann es keinen Stil geben. „Stil“ kommt also erst zustande, wenn der Rezipient auf die codierten Textmerkmale reagiert. Der Stil kann von Fall zu Fall anders rekonstruiert werden, je nach Wahrnehmung des Lesers. (Spillner 1996: 106-107)

Die Bearbeitung der biblischen Parabel ist eine Aufforderung zum Erkennen und soll den Leser dazu bringen, das Gemeine als Allgemeines herzuleiten. Roth hat die biblische Parabel nicht nur von dem Blickpunkt Glaube und Unglaube, sondern auch seitens der Assimilationsproblematik interpretiert. Der Roman kann als Parabel für das Schicksal des jüdischen Volkes betrachtet werden. Roth wirft im Roman die Frage nach dem spezifisch jüdischen Problem der Heimatlosigkeit auf. Die Auswanderung der Familie Singer lässt an den Auszug der Kinder Israel aus Ägypten denken. Dabei gilt Russland als feindseliger Ort, wo die Juden Schikanen und Demütigungen durch die arroganten und korrupten Beamten erdulden und wegen zahlreichen Pogromen seitens der Kosaken leiden. Amerika gilt im Gegenteil als „Vaterland“, „gelobtes Land“ und ein „Paradies auf der Erde“. „Russland ist ein trauriges Land, Amerika ist ein freies Land, ein fröhliches Land“ (Roth 2004: 75).

Die Überquerung der Grenze über das Meer bedeutet für die Familie Singer ein Ablegen einer traditionsgebundenen Lebensweise und die Wendung zu einer modernen Lebenskonzeption, die Amerika verkörpert. Das Meer als göttliche Schöpfung hat große Bedeutung für die jüdische Religion. Diese Stelle bezieht sich auf das **Buch Hiob** (38,1-17), wo Gott

Hiob über den Schöpfungsakt des Meeres unterweist und das Meer auch in Verbindung mit dem Tod bringt. Die Überquerung des Meeres nimmt das tragische Schicksal der Familie vorweg. Die Erwähnung von Leviathan, einem Untier in Gestalt eines Krokodils, eines Drachens oder einer Schlange, das im Roman **Hiob** ausführlich charakterisiert wird (**Hiob** 40, 25-32; 41, 1-26) und an dem Gott seine Größe demonstriert, kann als indirekter Hinweis auf Gottes Gnade interpretiert werden, da es für Gott nichts Unmögliches gibt: „Was bei den Menschen unmöglich ist, das ist bei Gott möglich“ (**Evangelium des Lukas** 18, 27)¹. Die Angst vor dem Ozean interpretiert Roth als Angst vor der Desorientierung:

Der Jude ist gewohnt dreimal am Tag sich gegen Misrach, den Osten, zu wenden. Auf dem Meer aber weiß man nicht, wo Gott wohnt. Man erkennt nicht, wo der Misrach liegt. [...] Man kennt seine Stellung zur Welt nicht. Man ist nicht frei. Man ist abhängig vom Kurs, den das Schiff genommen hat. (Roth 2006: 90-91)

Selbst die Reiselust des Judentums bezeichnete Fuhrmann Sameskin in Bezug auf Familie Singer als „Teufelstrieb“, was auch die negativen Folgen der Auswanderung vorhersieht. „Der Teufel schickt euch von einem Ort zu andern“ (Roth 2004: 88). Für Deborah, Schemarjah und Mirjam bedeutet die Umsiedlung nach Amerika einen Assimilationsversuch. So fühlt sich Schemarjah der Tradition seines Vaters verbunden und bekennt sich dazu, doch will er aber „lieber ein reicher Mann sein [...] und das Leben sehen“ (Roth 2004: 37). Er gibt seine jüdische Identität weitgehend auf und richtet sich nicht nach den jüdischen Vorschriften, wenn sie seiner Karriere hinderlich sind. Er kleidet sich westlich, heiratet eine Amerikanerin, erzieht seine Kinder nicht im Sinne der jüdischen Tradition, verkehrt mit nicht-jüdischen Freunden und gibt seinem Sohn einen amerikanischen Namen. Der Name Schemarjah bedeutet im Hebräischen „Gott schütze dich“ (Schmidjell 2004: 12). In Amerika hat er sich den Namen Sam gegeben. Die Herausbildung einer neuen Identität bedeutet auch den Verlust von Gottes Schutz, als Strafe für Verstoß gegen biblische Vorschriften. In der Bibel erfolgt diese Strafe wegen Ungehorsam gegen Gott: „[...] deren soll keiner das Land sehen, das ich ihren Vätern

¹ 1934 hat Roth die gleichnamige Erzählung geschrieben (erschien 1940, postum), die eine endgültige Absage an den Glauben thematisiert, dass das Ostjudentum in seiner alten Form weiterbestehen könnte. Der Korallenhändler Nissen Piczenik sehnt sich nach dem Ozean, in dem die Individualität und die von Menschen gesetzte Ordnung aufgehoben sind. Roth formuliert in dieser Novelle noch einmal eine Absage an die moderne Zivilisation mit all ihren technischen Errungenschaften (Raffel 2002: 259).

geschworen habe: auch keiner soll es sehen, der mich verlästert hat“ (**Numeri** 14, 23). Wegen diesem Ungehorsam Gott gegenüber werden die Juden in der Bibel als „halsstarriges Volk“ bezeichnet (**Exodus** 32, 9). Schemarjah entwickelt sich zu einem amerikanischen Patrioten, der freiwillig in den Krieg zieht und sein Leben für die Demokratie einsetzt. Der Wehrdienst ist mit den jüdischen Sitten unvereinbar, weil er die Ausübung der Riten ihrer Glaubenszugehörigkeit unmöglich macht. Deswegen versuchten die Juden, dem Dienst mit allen Mitteln zu entgehen. Doch Schemarjah macht das nicht aus religiösen, sondern aus rein pragmatischen Gründen. Er dient für ein „echtes Vaterland“, das aber für ihn, wie Mendel feststellt, zum „tödlichen Vaterland“ wird (Roth 2004: 146). Roth verurteilte diese Art der jüdischen Assimilationsbereitschaft in **Juden auf Wanderschaft** scharf: „Die Juden [...] näherten sich vollkommen den westlichen Unsitten und Missbräuchen. Sie assimilierten sich. [...] Das nennt man dann: westliche Kultur haben“ (Roth 2006: 22-23). Der Versuch, sich aus Russland in ein „gelobtes Land“ zu retten, zeigt seine Kehrseite; Schemarjah findet seinen Tod, was auch als Gottes Werk interpretiert werden kann. „Der Herr tötet und macht lebendig, führt in die Hölle und wieder heraus. Der Herr macht arm und macht reich; er erniedrigt und erhöht“ (**Samuel** 1: 2, 6-7). In dem 5. **Buch Mose** steht: „Seht ihr nun, dass ich’s allein bin und ist kein Gott neben Mir! Ich kann töten und lebendig machen, ich kann schlagen und heilen, und ist niemand, der aus meiner Hand errette“ (**Deuteronomium** 32, 39). Der Jude soll sich kein besseres Leben aussuchen, denn dies gilt als Abkehr von der Thora².

Im Unterschied zu Schemarjah ist Jonas bereit, in der russischen Armee zu dienen. Sein Name bezieht sich auf den alttestamentlichen Propheten Jona, der drei Tage und Nächte im Bauch eines Wals verbringen muss, weil er sich gegen den Willen Gottes aufgelehnt hat. Erst nach seiner Einsicht und Reue wird er wieder ausgespieden (**Jona** 1-4). Jonas ist „stark wie ein Bär“ (Roth 2004: 22) und wird seinem jüngeren Bruder („schlau wie ein Fuchs“, Roth 2004: 22) gegenübergestellt, wobei man an die Konstellation der ungleichen Brüder Esau und Jakob erinnert wird. Esau ist ein Jäger und streift durch die Felder, während Jakob ein sanfter Mann ist, der in der Hütte bleibt. Der biblische Diskurs prädestiniert das Schicksal Jonas. Er will von seinem Judentum loskommen. Er trinkt Branntwein,

² Diese Bemerkung hat der Oberrabbi der Nischegoroder Synagoge Schimon Bergmann gemacht in Bezug auf die derzeitige Auswanderung der Juden aus Russland nach Deutschland, die negativ bewertet war.

schläft mit den Bauernmädchen und will Soldat werden. Er ist mit seinem Dienst in der russischen Armee zufrieden und nach der Revolution kämpft er in der Armee der russischen Weißgardisten. Der Erzähler lässt Jonas Schicksal im Ersten Weltkrieg offen, mit dem Tod wurde er aber nicht bestraft. Die „teuflische Reiselust“ hatte er nicht, suchte auch kein besseres Los und ist da geblieben, wo er geboren wurde. Seine Chance, in Russland nach der Revolution zu überleben, war, historisch gesehen, unvergleichbar geringer, als im Falle von Schemarjah für Amerika im Ersten Weltkrieg zu fallen, was als deutliche Einmischung Gottes verstanden werden soll. Trotz dieser Einmischung und sogar der Hinweise auf den richtigen Weg, die mit Hilfe eines Rabbi vermittelt werden, befolgen ihn nicht alle Personen im Roman. So verlässt Deborah den kranken Menuchim trotz der Prophezeiung des Rabbi. Der Name Deborah (hebräisch „Biene“) geht auf die prophetische Richterin Deborah des Landes Israel zurück, die die Führung des Volkes übernahm und mit dem Heerführer Barak die Befreiung Israels erkämpfte (Schmidjell 2004: 16). Zeugnis davon gibt das „Deborahlied“ (**Richter** 5, 2-31). Deborahs Charakter trägt ambivalente Züge: einerseits Eifer und Fleiß, andererseits aber Bestimmtheit und Eigenwilligkeit. Sie ist unzufrieden, launisch und reizbar. Mendel Singer empfindet, dass die Frauen gefährlich sind, weil Deborah ihn verleiten wird, die Regeln zu übertreten, genauso wie Eva Adam verleitet hat, die verbotene Frucht zu kosten. Deborah verkraftet die Umsiedlung nach Amerika ohne Mühe, weil sie zur Assimilation bereit ist. Sie genießt die neue Freiheit, ist unternehmungslustig, versteckt Geld unter den Dielenbrettern, geht ins Kino, ins Theater und kleidet sich so, dass sie ihren Mann „an eines der Lustweiber“ (Roth 2004: 118) aus der Bibel erinnert. Ihr Selbstverständnis und Selbstgefühl sind auf das Glück ihrer Kinder fixiert, für die sie sich rückhaltlos einsetzt. Laut biblischer Tradition besteht die Familie aus einem Mann und aus einer Frau, die aber nicht ausschließlich auf ihre Kinder fixiert sein sollen (**Epheser** 5, 22-33)³. Einen indirekten Hinweis gibt es auch bei **Jeremia**: „Verflucht ist der Mann, der sich auf Menschen verlässt und hält Fleisch für seinen Arm, und mit seinem Herzen vom HERRN weicht“ (**Jeremia** 17, 5). Genau diese Hoffnung auf die Menschen, aber nicht auf Gott endet bei ihr mit einer Katastrophe, was wieder auf den biblischen Diskurs verweist: „Denn der Tod ist der Sünde Sold“ (**Römer** 6,

³ Zu diesem Thema wurde ein Seminar in der evangelisch-lutheranischer Kirche in Nishnij Novgorod in Februar-März 2011 veranstaltet. Siehe http://www.elci.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=27&Itemid=44 [23.01.2014].

23). Nicht alle Sünden werden mit dem sofortigen Tode bestraft. Mirjam ist wahnsinnig geworden, könnte aber durch ärztliche Behandlung in Europa wieder gesund werden. Im **Alten Testament** ist Mirjam die ältere Schwester von Mose und Aaron, die sich gegen ihren Bruder Mose stellt (**Numeri** 12) und wird dafür von Gott mit Aussatz bestraft. Auf Bitten Moses nimmt Gott die Krankheit jedoch nach sieben Tage wieder von ihr. Im Roman will Mirjam ihre Triebhaftigkeit ausleben und sucht sexuelle Befriedigung. Ihr Verhalten trägt krankhafte, nymphomane Züge. Sie ist nicht frei, sondern von ihrem sexuellen Drang getrieben. In Amerika kann sie ihre Sinnlichkeit noch stärker ausleben als in ihrem Heimatort, weil es hier keine soziale Kontrolle seitens der jüdischen Gemeinde gibt. „Alle Juden sind füreinander verantwortlich“ – diese Aussage des Nischegoroder Oberrabbi Schimon Bergmann war für die Zeit Roths nicht weniger aktuell⁴. Das liberale Land mit seinen „Millionen Männern“ gibt Mirjam die Möglichkeit, ihrem Trieb ungehindert nachzugehen, was sie sich in Russland nicht erlauben konnte. Der Ausbruch aus den tradierten jüdischen Lebensformen kann in diesem Fall nicht als Versuch der Assimilation verstanden werden, weil es sich um den Zwiespalt zwischen Normenbewusstsein auf der einen und der Triebhaftigkeit auf der anderen Seite handelt. Der Wahnsinn als Strafe für die sündige Sexualität ist das Ergebnis dieses Zwiespalts. Wie wir feststellen können, ist Amerika für die Familie Singer kein „gelobtes Land“, sondern ein Land des Leidens geworden, eine Charakteristik, die am Anfang des Romans auf Russland bezogen worden ist. Amerika bedeutet eine Daseinsweise, einen Lebensstil, der alles als möglich ansieht und keine technischen oder moralischen Grenzen kennt. Mendel Singer erkennt schmerzhaft die Züge der amerikanischen Lebensweise: Traditionslosigkeit, Einsamkeit, Gottlosigkeit. Das im Roman entworfene ironische Amerika-Bild entspricht Roths Kritik, die das Aufkommen eines Amerikanismus für Europa ablehnt. In seinem Aufsatz *Russland geht nach Amerika* betont Roth einerseits die Begeisterung für den amerikanischen technischen Fortschritt, andererseits die Seelenlosigkeit des großen Kapitalismus, „[...] das Land in dem Gott Gold ist“ (Roth 1995: 179). Die letzte Passage bezieht sich auf einen biblischen Diskurs, bzw. auf die Strafe Gottes für die Herstellung des von Aaron aus Gold gegossenen Kalbes. Die Juden, die dem goldenen Kalb anstatt Gott geopfert haben, wurden von Mose ermordet (**Exodus** 32, 25-29). Im Roman kommt dieser Verstoß gegen Gottes Gebote in der Aussage

⁴ <http://base.ijc.ru/basesite/site.aspx?IID=51528&SECTIONID=51521> [23.01.2014].

von Mendel Singer zum Ausdruck: „Amerika hat uns getötet“ (Roth 2004: 146).

Als Retter aus einer scheinbar hoffnungslosen Situation für Mendel Singer erscheint sein in Russland verlassener Sohn Menuchim (der Name bedeutet im hebräischen „Tröster“). Die Figur ist mit zahlreichen biblischen Geschichten verbunden, in erster Linie mit der Josephsgeschichte. Seine Brüder wollten den jungen Joseph ermorden, aber dann verkauften sie ihn nach Ägypten. Durch seine wunderbare Klugheit wurde er dort mächtig und konnte seine Familie vom Hungertod retten (**Genesis** 37-45). Auch Menuchim wurde von seinen Brüdern fast ermordet, dann wird er berühmt und rettet seinen Vater. Seine Kindheit erinnert auch an die Kindheitsgeschichte Moses, der in einem Weidenkörbchen ausgesetzt wurde, als ihn die Mutter in einem Korb schwebend liegen lässt (**Exodus** 2-3). Obwohl ein krankes Kind bei den orthodoxen Juden als Strafe Gottes gilt, ist Menuchim ein „heiliger“ Kranker, der einen bestimmten Auftrag im Heilsplan Gottes zu erfüllen hat (Ausserhofer 1970: 277):

Seine Sonderstellung wird ersichtlich zum einen durch eine Art Unverletzbarkeit, als ihn die Geschwister in ein Regenfass stecken, darüber hinaus deutet die Darstellung seiner überdurchschnittlichen Qualen auch auf eine Christusnachfolge hin, da er das Leid stellvertretend für andere übernehmen muss. (Schmidjell 2004: 21)

Menuchims Erscheinen im Zimmer während des Osterfestes ist eine Anspielung auf das Kommen des Messias. Als entscheidenden Augenblick wählt Roth den Zeitpunkt, an dem ein voller Becher mit Wein aufgestellt ist. Dieser soll nach dem Volksglauben für den Propheten Elias bereitstehen, der vielleicht in der Gestalt eines fremden Gastes eintritt. Dieser Gast ist der Komponist Kossak, Mendels Sohn Menuchim. Der Prophet Elias ist der Träger der göttlichen Botschaften durch alle Generationen. Er soll alle im Gegensatz zueinander stehenden Auffassungen, Traditionen und Lehren miteinander versöhnen, verkörpert das Ideal der jüdischen Frömmigkeit. Für Mendel Singer bedeutet diese Erscheinung von Menuchim Gottes Wunder, der seinen Glauben geprüft hat. Zeichen von Mendels Versöhnung mit Gott und der Welt ist die Hauptentblößung, die in der jüdischen Vorstellung die direkte Gottesbegegnung versinnbildlicht, die nur im Sterben möglich ist (Schmidjell 2004: 70). Mendel-Hiobs Schicksal verkörpert exemplarisch das unbegreifbare und unmittelbare Eingreifen Gottes in ein Menschenleben und schließlich Gottes Gnade.

Der Stil des Romans **Hiob** demonstriert uns deutlich, dass der Schriftsteller den biblischen Diskurs aktiv benutzt hat. Im Text können kodierte Stilelemente vom Leser erkannt und als Stil rekonstruiert werden. Der Stil gibt Aufschluss über den Autor, über die Besonderheiten der dichterischen Individualität, die aus der Biographie vorab bekannt sind und im Text erneut belegt werden. Dazu gehören einige Parallelen des Schicksals von Mendel Singer mit Roths Schicksal, wie seine permanenten Wanderungen von Hotelzimmer zu Hotelzimmer, Menuchims Krankheit und das Leiden von Roths Vater an Epilepsie (Schmidjell 2004: 22), Mirjams Wahnsinn und die Schizophrenie von Roths Frau Friedl (Schmidjell 2004: 81). Die Abweichungen vom biblischen Diskurs beziehen sich auf die individuelle Manier Roths, auf seine „Mythomanie“. Es kommt ihm weniger auf die Wirklichkeit des biblischen Textes an, als vielmehr auf dessen innere Wahrheit. Er versucht den biblischen Diskurs weiter zu interpretieren und zu begreifen. In den Vordergrund tritt dabei das Schicksal des jüdischen Volkes, das im Roman einen universellen, mythologischen und allgemeinmenschlichen Sinn erwirbt.

Literatur

- Ausserhofer, Hansotto (1970): **Joseph Roth und das Judentum. Ein Beitrag zum Verständnis der deutsch-jüdischen Symbiose im zwanzigsten Jahrhundert**, Dissertation, Bonn.
- Davidowicz, Klaus S. (2009): **Die Kabbala. Eine Einführung in die Welt der jüdischen Mystik und Magie**, Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- Raffel, Eva (2002): **Vertraute Fremde. Das östliche Judentum im Werk von Joseph Roth und Arnold Zweig**, Tübingen: Narr.
- Roth, Joseph (1995): *Russland geht nach Amerika*. In: Ders.: **Reise nach Russland. Feuilletons, Reportagen, Tagebuchnotizen 1919-1930**, hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann, Köln: Kiepenheuer&Witsch, 176-180.
- Roth, Joseph (2004): **Hiob**, Köln: Kiepenheuer&Witsch.
- Roth, Joseph (2006): **Juden auf Wanderschaft**, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Schmidjell, Christine (2004): **Joseph Roth. Hiob. Erläuterungen und Dokumente**, Stuttgart: Reclam.

- Spillner, Bernd (1996): *Interlinguale Stilkontraste in Fachsprachen*. In: Ders. (Hrsg.): **Stil in Fachsprachen**, Frankfurt/Main: Peter Lang, 105-137.
- Spillner, Bernd (2002): *Stilistik*. In: Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (Hrsg.): **Grundzüge der Literaturwissenschaft**, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 234-256.

Der tschechische Kontext von Paul Celan

Abstract: This study analyses the poetry of Paul Celan, an Austrian poet, in Czech context. Celan was related to the Czech region through his biography. He reflects this fact for example in his poems *Es ist alles anders* or *Wolfsbohne*. Celan is also related to Franz Kafka, and through Kafka to Prague. He is complex – the fact is demonstrated, for example, in the poem titled *In Prag*. Prague is a frequent topic in Celan's correspondence with Franz Wurm, a Prague-resided poet writing in German, from the end of 1960s and the occupation of Czech lands by the armies of the Warsaw Pact on August 21, 1968 appears as a topic in three Celan's poems. The study is concluded with the reception of Celan's work in Czech lands through numerous translations published in journals and mainly through the anthology titled **Sněžný part (Snow Part)**, arranged by a Czech translator, Ludvík Kundera, and published in 1986.

Keywords: Paul Celan, poetry, comparatistic, Franz Kafka, Prague.

Paul Celan (1920-1970) zählt nicht nur im deutschsprachigen Raum zu den bedeutendsten europäischen Lyrikern der Nachkriegszeit. Auch in Tschechien liegt sein lyrisches Werk seit den 1960er Jahren in verschiedenen Übersetzungen vor und bis heute „ringen“ Übersetzer und Leser mit seinen Gedichten.

In seiner anspruchsvollen und vielschichtigen Lyrik setzt sich Celan u.a. auch mit seiner Herkunft, seinen Wurzeln auseinander. Celan, geboren als Paul Antschel, wurde im kulturellen Schmelztiegel Czernowitz, der Hauptstadt der Bukowina, geboren. Die Bukowina stellte bis zum Jahre 1918 das östlichste Kronland der Habsburgermonarchie dar, wo jahrhundertlang viele europäische Ethnien und Religionsgemeinschaften friedlich koexistiert haben und wo deshalb auch eine lebendige Sprachvielfalt herrschte.

Die jüdische Bevölkerung, deren Anteil sehr hoch war, sprach Jiddisch und Hochdeutsch. Infolge der einzigartigen geschichtlichen Umstände, die man mit der Situation der Prager Juden zwischen den Weltkriegen vergleichen kann, entstand in der Bukowina im 20. Jahrhundert eine – quasi unter der Käseglocke – eigenständige deutschgeschriebene Literatur. Vor allem die Lyrik beansprucht hier eine Sonderstellung, sowohl in Hinsicht ihrer Quantität, als auch Qualität.

Während des 20. Jahrhunderts gehörte Czernowitz zuerst zur k. u. k. Monarchie, dann zu Rumänien, später zur Sowjetunion und schließlich zur Ukraine. Celan, dessen Eltern in Vernichtungslagern ermordet wurden, verließ Czernowitz im Jahr 1945 und emigrierte über Bukarest und Wien nach Paris, wo er seit 1949 lebte und starb. Obgleich er selbst schon auf dem rumänischen Gebiet geboren wurde, in Österreich nicht einmal ein ganzes Jahr verbrachte und in Deutschland zu leben sich weigerte, blieb seine literarische Sprache Deutsch. Am häufigsten wird er deswegen – nicht zu Unrecht – zur österreichischen Literatur gezählt. Die rumänische Literaturgeschichte betrachtet Celan und andere Bukowiner Autoren wiederum als zu ihr gehörig – mit einer ähnlichen Argumentation, wie die Tschechen Franz Kafka und andere deutschschreibende Schriftsteller aus Tschechien der tschechischen Literaturgeschichte zuordnen.¹

Aber was hat nun Paul Celan mit Tschechien zu tun? Außer der schon erwähnten und teilweise entfernten Parallele zwischen Czernowitz und Prag gibt es auch andere, nicht unwesentliche Koppelungen verschiedenster Art, die Celan mit dem tschechischen Milieu verbinden. Celan selbst hat Böhmen und Mähren nie besucht, trotzdem nimmt die Stadt Prag und die böhmisch-mährische Landschaft in seiner Lyrik eine besondere Stellung ein. Seine Beziehung zu Böhmen formulierte er am prägnantesten in einem Brief vom 09.06.1962 an den Kafka-Forscher und Verleger Klaus Wagenbach:

Sie wissen: auch ich bin „böhmisch fixiert“, mehrfach sogar, bei mir fings mit Lubenz und Aussig an der Elbe an, wo meine Mutter ein paar für mich nachzugebärenden Ka(f)kanier entscheidende Fluchtjahre verlebt hat (sie war einer jener ostjüdischen Flüchtlinge, von denen K's Tagebuch ja einiges zu erzählen weiss). Also wird es Sie nicht wundern, dass ich am selben Tage bzw. Nachmittag wie Ihr „Behem“ eine zweite Karte, nämlich von Bohemia ergattert habe, für einige Zwecke und Zwecklosigkeiten. „Bohemia“ –! ein Land aus dem „Wintermärchen“. Und das was Wintermärchen wiederum ... der gute Harry Heine, genannt „die Wunde“, er will mir nicht aus dem Sinn“. (Celan 2003: 360)

¹Übrigens sah sich die rumänische Literaturgeschichte dazu veranlasst, da Celan während seines zweijährigen Bukarest-Aufenthaltes Texte auf Rumänisch geschrieben hat und auch weil sein bekanntestes Gedicht *Todesfuge* zum ersten Mal in einer Übersetzung ins Rumänische publiziert wurde. *Todesfuge* erschien unter dem Titel *Tangoul Morții*, also *Todestango*, im Mai 1947 in der Bukarester Literaturzeitschrift **Contemporanul** in einer Übersetzung von Celans Freund Petre Solomon. Es handelt sich um die Erstveröffentlichung eines Gedichtes von Celan und zugleich um das erste Gedicht, das Paul Celan unter seinem Pseudonym veröffentlichte (der Name Celan entstand aus seinem ins Rumänische transkribierten Namen Ancel).

Celan verwebt hier, quer durch Raum und Zeit, wie es bei ihm üblich ist, mehrere Motive und Typen der Bindungen an Tschechien, die er in einigen seiner Texte bearbeitet. Diese möchte ich im Folgenden darstellen.

1. Vom Leben der Eltern

Die Vorfahren von Paul Celan kamen aus der Bukowina und Ostgalizien. Während des Ersten Weltkrieges, als russische Truppen die Bukowina besetzten, wurde Tschechien für Celans Eltern sowie für viele andere Juden zum Fluchtort. Denn Böhmen und Mähren galten als „zentraler“ und damit sicherer Bereich der Monarchie.

Die Schlüsselgestalt in der Lyrik und auch im Leben von Paul Celan war seine Mutter. Friederike Antschel, geborene Schragger (1895-1942?), verbrachte mit ihrer Familie (dem Vater und drei jüngeren Geschwistern) in Böhmen während des Ersten Weltkrieges drei Jahre, an die sie sich als die glücklichste Zeit ihres Lebens erinnerte. Die Familie verweilte zuerst im nordböhmischen Lubenz (Lubeneč), dann in der Stadt Aussig (Ústí nad Labem).

Celans Vater, Leo Antschel-Teitler (1890-1942), zu dem der Lyriker eine wesentlich kühlere und problematischere Beziehung als zur Mutter hatte, blieb während des Krieges in Czernowitz, aber danach suchte er seine Familie – den Vater und die Schwestern – in Wien auf. Sie zogen noch mit Celans Großmutter während des Krieges ins mährische Städtchen Gaia (Kyjov), wo sie seit 1916 verweilten. Im Jahre 1917 starb die Großmutter Chaje-Jente Antschel, die hier auch begraben ist.²

Celans imaginäre Reise in die Vergangenheit seiner Eltern, deren Leben vor dem Holocaust und das sich daran anknüpfende Schicksal, verarbeitet er mit der eigenen Identitäts- und Spurensuche in einer bildgesättigten Sprache. So beschreibt er etwa im umfangreichen Gedicht *Es ist alles anders* aus der Sammlung **Niemandsrose** aus dem Jahre 1963 ein Land *hinterm Berg*, das *dein Land* einst war und nun verloren ist:

[...]
wie heißt es, dein Land
hinterm Berg, hinterm Jahr?

² Die Schreibweise „Gaia“ (häufiger als Gaya) und die Information übernommen von Chalfen (1983).

Ich weiß, wie es heißt.
 Wie das Wintermärchen, so heißt es,
 es heißt wie das Sommermärchen,
 das Dreijahreland deiner Mutter, das war es,
 das ists,
 es wandert überallhin, wie die Sprache,
 wirf sie weg, wirf sie weg,
 dann hast du sie wieder, wie ihn,
 den Kieselstein aus
 der Mährischen Senke,
 den dein Gedanke nach Prag trug,
 aufs Grab, auf die Gräber, ins Leben,
 längst
 ist er fort, wie die Briefe, wie alle
 Laternen, wieder
 mußt du ihn suchen, da ist er,
 klein ist er, weiß,
 um die Ecke, da liegt er,
 bei Normandie-Njemen – in Böhmen,
 da, da, da,
 hinterm Haus, vor dem Haus,
 weiß ist er, weiß, er sagt:
 Heute – es gilt.
 Weiß ist er, weiß, ein Wasser-
 strahl findet hindurch, ein Herzstrahl,
 ein Fluß,
 du kennst seinen Namen, die Ufer
 hängen voll Tag, wie der Name,
 du tastest ihn ab, mit der Hand:
 Alba. (Celan 2003: 163)

In diesem Gedicht, das in dieselbe Zeit wie der oben zitierte Brief an Klaus Wagenbach fällt, wird eine märchenhafte Landschaft heraufbeschworen, in der Winter und Sommer einander abwechseln und in der die Mutter einst lebte. Es ist „das Dreijahreland deiner Mutter“. Celan belebt im Gedicht eine Erinnerung an seine Mutter in der glücklichen Zeit und zugleich evoziert er die Mährische Senke, wo seine Großmutter beerdigt wurde. Alles gerinnt im Bild des weißen Kieselsteins, eines Steins, den die Juden nach ihrer Sitte statt Blumen auf die Gräber ihrer Verstorbenen legen. Dieser Stein wird von Gewässern umspült. Die Elbe tritt in der letzten Zeile unter dem lateinischen Namen Alba (weiß) auf.

Es ist augenfällig, mit welcher Selbstverständlichkeit Celan Motive berühmter Texte wie Heines Epos **Deutschland. Ein Wintermärchen**, Goethes Gedicht *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen* und

Shakespeares Drama **Wintermärchen** zusammenbindet und seinen Versen dadurch einen besonderen, emotiv vielschichtigen Ton verleiht.

Wenn Celan bspw. Shakespeares bekannte literarische Mystifikation aufgreift, nach der das böhmische Königtum am Meerufer liegt, dann unterstreicht er das Utopische umso mehr. In diesem Kontext ist interessant, dass auf demselben Grundmotiv das bekannte Gedicht *Böhmen liegt am Meer* der österreichischen Schriftstellerin Ingeborg Bachmann baut, mit der Celan künstlerisch als auch persönlich verbunden war.³ Das mythisierte böhmische Königtum erscheint in Celans Lyrik noch einmal, nämlich am Schluss des Gedichtes *Gewieherte Tumbagebete* aus der Sammlung **Fadensonnen** (1968); und zwar in einer ihm gut bekannten dialektalen (sudetendeutschen) Form „Bemen“ (richtig: Böhmen) (Celan 2003: 239).

Als zweites Gedicht, in dem Celan direkt das Leben seiner Mutter in Tschechien reflektiert, ist das Gedicht *Wolfsbohne* zu nennen. Aus dem umfangreichen Gedicht zitiere ich ausgewählte Passagen:

[...]
Weit, in Michailowka, in
der Ukraine, wo
sie mir Vater und Mutter erschlugen: was
blühte dort, was
blüht dort? Welche
Blume, Mutter
tat dir dort weh
mit ihrem Namen?
Mutter, dir
die du *Wolfsbohne* sagtest, nicht:
Lupine.

Gestern
kam einer von ihnen und
tötete dich
zum andern Mal in
meinem Gedicht.

³ Dieses Gedicht aus dem Jahr 1964 (Bachmanns Besuch von Prag) übersetzte Michaela Jacobsenová ins Tschechische und es erschien im Buch **Básně** (Erm, Praha 1997, 122). Das Motiv von Böhmen am Meer erscheint weiter z. B. im Titel eines Essays von Hans Magnus Enzensberger: *Böhmen am Meer*. In: Ders. (1987), **Ach, Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern**, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 449-450) und im Titel einer frühen Erzählung von Franz Fühmann: *Böhmen am Meer*. In: Ders. (1982), **Erzählungen 1955–1975**, Rostock: Hinstorf, 283-285.

Mutter,
Mutter, wessen
Hand hab ich gedrückt,
da ich mit deinen
Worten ging nach
Deutschland?

In Aussig, sagtest du immer, in
Aussig an
der Elbe,
auf der Flucht.
Mutter, es wohnten dort
Mörder. (Celan 2003: 455)

Dieses Gedicht, zum ersten Mal 1997 publiziert, hat eine beachtliche Genese. Es entstand in der Zeit, in der Celan an dem Band **Niemandrose** (genau am 21. Oktober 1959) arbeitete, jedoch wurde es nicht in die Sammlung aufgenommen. Celan bestätigt in der Korrespondenz mit Nelly Sachs, dass *Wolfsbohne* teilweise als Reaktion auf die ablehnende Rezension der Sammlung **Sprachgitter** von Günter Blöcker geschrieben wurde. Diese Kritik, in der Berliner Zeitung **Der Tagesspiegel** publiziert, hält Celan eine zu große Abstraktion und innere Leere vor.⁴

Das Gedicht *Wolfsbohne* konnten deshalb zu Celans Lebzeiten nur wenige Freunde lesen. Die erste Leserin war schon im Herbst 1959 die Lyrikerin Nelly Sachs. Fast zehn Jahre später, im Brief an Franz Wurm vom 29. April 1968, kommentiert Celan das Gedicht mit folgenden Worten:

Sie wissen ja, ich bin, auch von einem dreijährigen Böhmen-Aufenthalt meiner Mutter her – Resultat, u. a.: „es heißt nicht Lupine, es heißt Wolfsbohne“ ... –, einigermaßen „angeböhmt“. (Celan/Wurm 2003: 142)

Den Ausdruck „Wolfsbohne“, eine regionale sudetendeutsche Bezeichnung für Lupine, benutzte Celans Mutter seit ihrem Aufenthalt in Tschechien und Celan verbindet es mit der idealisierten Erinnerung an das Land, zu dem er sich – nicht nur – durch seine Mutter zugehörig fühlt. Die Gegenwart wirft auf die Erinnerung dennoch Schatten: „Mutter, es wohnten dort Mörder.“ „Wolfsbohne“ wird Celan zu einer Chiffre; zu einer der vielen Chiffren für das Unausprechbare, für den Widerspruch zwischen der „Muttersprache“ und der „Mördersprache“. Einzig noch in der berühmten

⁴ Mehr über die Rezeption dieses Gedichtes und über seine Interpretation siehe auch Eshel 2003.

Todesfuge erscheint das Wort „Deutschland“. Selten benennt Celan konkrete Orte oder Länder. So ist auch die Benennung des Lagers Michailowka, wo seine Eltern starben, oder das dazu im Kontrast stehende Aussig ungewöhnlich.⁵ Vermutlich hat Celan hier dem Vorwurf der allzu abstrakten Schreibe durch konkretisierte Bilder entgegenwirken wollen.

Celans Böhmen-Projektion findet sich erneut in einer Widmung an seinen tschechischen Übersetzer Ludvík Kundera im Buch **Gespräch im Gebirg**: „[...] in Erinnerung an Auschwitz und Theresienstadt, an Maidanek und Babyi Jar, in Erinnerung an meine Mutter, die Böhmen so liebte, an meine von der SS getötete Mutter [...]“ (Munzar 2009: 38).

2. Prag und Franz Kafka

Eine starke Beziehung empfindet Celan zu der von ihm nie besuchten Stadt Prag. Sicher auch deswegen, weil Franz Kafka und Prag derart schicksalhaft miteinander verbunden waren. Kafka wurde von Celan nicht nur besonders verehrt, er ist ihm gleichwohl literarisch verwandt, was natürlich den Literaturwissenschaftlern nicht entgangen ist.⁶ Mit Kafkas Texten wurde Celan schon in seiner Jugend in Czernowitz bekannt gemacht, stärker konfrontiert er sich mit ihnen während seines Bukarest-Aufenthalts (Mai 1945 - Dezember 1947). Celan präsentierte hier Kafkas Werke seinem Freund Petre Solomon und übersetzte vier kürzere Parabeln ins Rumänische: *Vor dem Gesetz*, *Eine kaiserliche Botschaft* und *Der Fahrgast*. Eine Resonanz der vierten von ihm übersetzten Parabel *Der Ausflug ins Gebirge* hören manche Forscher noch – mindestens im Titel – bei Celans Kurzprosa *Gespräch im Gebirg* aus dem Jahre 1959. Außerdem schuf Celan in Bukarest auf Rumänisch (mit Ausnahme eines auf Deutsch geschriebenen Textes) lyrische, zu Lebzeiten unveröffentlichte Prosa, die stilistisch sehr stark an Kafkas Kurzgeschichten erinnert.⁷ Bekannt ist auch der Empfehlungsbrief von Alfred Margul-Sperber, Celans Mentor, an den österreichischen Schriftsteller Otto Basil. Diesen Brief nahm Celan mit sich nach Wien. Margul-Sperber bezeichnet darin Celans Gedichte als „das einzige lyrische Pendant des Kafkaschen Werkes“ (Felstiner 1997: 81).

⁵ Mehr zum Thema auch bei Böttinger 1996.

⁶ Ähnlich wie bei anderen Namen wie Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl oder Osip Mandelstamm.

⁷ Der Verfasser der Celan-Monografie, John Felstiner, stellt sogar die These auf, dass der einzige auf Deutsch geschriebene Text als Kafkas Werk präsentiert werden könnte (vgl. Felstiner 1997: 78).

Celans Interesse für Kafka war langfristig und allseitig. Vom Anfang der 1950er Jahre ist seine Absicht bekannt, über Kafkas Werk eine Magisterarbeit zu schreiben (die allerdings nicht dokumentiert ist); Kafka wird häufig in der Korrespondenz mit Franz Wurm erwähnt und vom andauernden Interesse zeugen auch Celans Kafka orientierte Literaturseminare an der École Normale Supérieure aus den 1960er Jahren. Die umfangreichste Quelle bedeuten in diesem Sinne jedoch Celans literarischer Nachlass und seine Bibliothek (im Deutschen Literaturarchiv Marbach aufbewahrt), die eine systematische Beschäftigung Celans mit Kafkas Werk beweisen.

Über die literarische Nähe beider Schriftsteller informiert eingehend das entsprechende Kapitel im **Celan-Handbuch**, dessen Verfasser die Gründe für Celans Kafka-Faszination in zwei parallelen Zügen sehen: zum einen die vergleichbare Beziehung zum Judentum, da sowohl Kafka als auch Celan zwar aus jüdischen, aber dennoch assimilierten Familien stammten, und für beide die Frage nach den eigenen jüdischen Wurzeln von immenser Bedeutung war, und zum anderen lebten sie in deutschen Sprachinseln. Der eine in einer tschechischen, der andere in einer rumänischen Umgebung.

Zwei Gedichte Celans lassen sich dann nachgerade als eine Art Hommage an Kafka und an das kafkaeske Prag. Das erste Gedicht heißt *Einem, der vor der Tür stand* und befindet sich in der Sammlung **Niemandsrose**:

Einem, der vor der Tür stand, eines
Abends:
ihm
tat ich mein Wort auf -: zum
Kielkropf sah ich ihn trotten, zum
halb-
schürigen, dem
im kotigen Stiefel des Kriegsknechts
geborenen Bruder, dem
mit dem blutigen
Gottes-
gemächt, dem
schilpenden Menschlein.

Rabbi, knirschte ich, Rabbi
Löw:

Diesem
beschneide das Wort,
diesem
schreib das lebendige
Nichts ins Gemüt,
diesem
spreize die zwei
Krüppelfinger zum heil-
bringenden Spruch.
Diesem.

.....
Wirf auch die Abendtür zu, Rabbi.

.....
Reiß die Morgentür auf, Ra- – (Celan 2003: 141)

Das Gedicht weist schon im Titel auf Kafkas bekannte Parabel *Vor dem Gesetz* hin, deren Motive sich mit der Prager Legende über den Golem verflechten. Der Prager Rabbi Löw hat den Golem geschaffen, damit er die Juden vor Pogromen schützt – und als derjenige wird er hier hervorgerufen. Zugleich sollte man bei der Interpretation beachten, dass Celans Vater Leo hieß – also Löwe. Es steht vor uns ein typisches Gedicht von Celan, das auch in den versteckten Anspielungen nicht zu einer einzigen möglichen Interpretation führt, zu einer klaren Antwort auf die Fragen, die dem Leser im Gedicht gestellt werden.

Vor allem das jüdische Prag tönt auch im Gedicht *In Prag* aus der Sammlung *Atemwende* aus dem Jahre 1967:

In Prag

Der halbe Tod
großesäugt mit unserm Leben,
lag aschenbildwahr um uns her –

auch wir
tranken noch immer, seelenverkreuzt, zwei Degen,
am Himmelssteine genäht, wortblutgeboren,
im Nachtbett,

größer und größer
wuchsen wir durcheinander, es gab
keinen Namen mehr für
das, was uns trieb (einer der Wieviel-
und dreißig
war mein lebendiger Schatten,
der die Wahnstiege hochklomm zu dir?),

ein Turm,
baute der Halbe sich ins Wohin,
ein Hradschin
aus lauter Goldmacher-Nein,

Knochen – Hebräisch,
zu Sperma zermahlen,
rann durch die Sanduhr,
die wir durchschwammen, zwei Träume jetzt, läutend
wider die Zeit, auf den Plätzen. (Celan 2003: 194)

Dieses Gedicht schrieb Celan bereits im Herbst 1963. In den ersten Versen spielt Celan an **Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge** von Rainer Maria Rilke an, einem ebenfalls in Prag geborenen Lyriker. Celan schildert allerdings vor allem die Stadt in der Zeit der Regierung des Kaisers Rudolf II., der bekannte Alchimisten nach Prag eingeladen hat. Diese lebten in Hradschin, in der heutigen Alchimistengasse. Der berühmteste Bewohner dieser Strasse ist bis heute zweifellos Franz Kafka, der im Haus Nr. 22 vom November 1916 bis August 1917 in einer von seiner Schwester Ottila zur Verfügung gestellten Wohnung lebte.

3. Prag und Franz Wurm

Schon mehrmals wurde in diesem Artikel der Name Franz Wurm erwähnt. Franz Wurm (1926), ein Vertreter der letzten Generation der deutschschreibenden Autoren aus Prag, war einer der wenigen Freunde Celans und vor allem (neben Nelly Sachs) sein treuester Korrespondent – der gegenseitige Briefwechsel beginnt im Jahre 1960 und endet mit Celans Tod 1970. Wurm und Celan haben viel gemeinsam: die jüdische Herkunft, den Verlust der Eltern im Holocaust und beide waren Dichter. Und sicherlich spielte für Celan der Umstand, dass Wurm aus Prag kam, eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Franz Wurm, dessen literarische Sprache immer Deutsch geblieben ist, emigrierte im Jahre 1939 von Prag nach Großbritannien und studierte an der Oxford University Germanistik und Romanistik. Ab 1946 lebte er in der Schweiz. Der Briefwechsel mit Paul Celan beträgt insgesamt 191 Briefe und ist fast komplett erhalten. Er wurde im Band **Paul Celan/Franz Wurm. Briefwechsel** publiziert und der tschechische Leser kann sich mit Auszügen aus Wurms Briefen an Paul Celan in der Übersetzung und Auswahl von

Věra Koubová in der Zeitschrift **Revolver Revue** 3/2008 (S. 167-169) bekannt machen.

Am Ende der 1960er Jahre verließ Wurm das Schweizer Exil und übersiedelte für ein paar Jahre nach Prag. Diese biographische Episode entspricht der Zeit des sog. Prager Frühlings, also der Zeit des Aufschwungs demokratischer Mächte im politischen und auch kulturellen Treiben, und der folgenden Okkupation der Tschechoslowakei von den Armeen des Warschauer Paktes im August 1968. Danach folgte eine kurze Zwischenzeit vor dem Einsetzen der sgn. Normalisation, wo es zur langsamen, aber systematischen Aufhebung der Errungenschaften der aufkeimenden Freiheit kam. Paul Celan erlebt zu dieser Zeit eine schwere psychische Krise, die mit seinem Selbstmord im Frühling 1970 endet. Auch in dieser Zeit bleibt er mit Franz Wurm in engem Kontakt.⁸

Der Briefwechsel beider Freunde – neben den privaten und literarischen Themen, die zu erwarten sind – ist, sicher auch unter dem Einfluss des Zeitgeistes, oft auf die politischen Fragen gerichtet, auf die Entwicklung in Paris und Prag in den bewegten Tagen. Beide Lyriker erweisen sich als genaue Beobachter des gesellschaftlichen Geschehens und in den Briefen erscheinen häufig Namen tschechischer Schriftsteller und Politiker. Die Korrespondenz wiederholt auch immer neu Wurms Einladungen nach Prag. Celan war zwar grundsätzlich nicht abgeneigt, aber wegen seines schlechten psychischen Zustandes hat er den Besuch nie realisiert. Noch in den letzten Briefen versucht Wurm eindringlich Celan zu einer Reise nach Prag zu überreden. Wie bitter die Pointe dieses geplanten Treffens ist, davon zeugt eine Bemerkung aus Wurms *Erinnerung*, die zum publizierten Briefwechsel hinzugefügt worden ist:

Wenige Tage später – es war Ende März 1970 – fuhr er nach Stuttgart und ich zwei, drei Stunden später nach Prag. Dort rief mich eines Tages Gisèle an, seine Frau, und fragte, ob er mir nachgefahren sei, er habe das schon öfters tun wollen. Als sie das nächstemal anrief, war er gefunden worden (Celan/Wurm 2003: 250).

Celans Leichnam wurde in der Seine gefunden, in die er in der Nacht vom 19. auf den 20. April gesprungen ist, wahrscheinlich von der Brücke Mirabeau.

⁸ Celan hat Wurm natürlich mehrmals auch persönlich getroffen. An ein solches Treffen in Zürich, bei dem auch die tschechische Geheime Staatspolizei eine Rolle spielte, erinnert Franz Wurm in **Orte Paul Celans** (vgl. Böttinger 1996: 134).

Nicht nur wegen Franz Wurm interessierte sich Celan für das aktuelle Geschehen in Prag. Die zeitbedingten Realien durchdringen so nicht nur den Briefwechsel, sondern auch seine Lyrik. Die Besetzung der Tschechoslowakei am 21. August 1968 spiegelt sich in drei Gedichten Celans wider, die unmittelbar nach diesem Datum entstanden sind und die später in die posthum erschienene Sammlung **Schneepart** aus dem Jahre 1971 eingereiht wurden.

Noch am 21. August schreibt Celan an Wurm nach Prag diesen sehr kurzen Brief:

Lieber Franz,
Eine Zeile, Sie aufzusuchen, Sie aufzufinden an diesem Tag heute (Celan/Wurm 2003: 161).

Mit dem 21. August ist auch das Gedicht *Leuchtstäbe* datiert:

Leuchtstäbe, deren
Gespräch,
auf Verkehrsinseln,
mit endlich beurlaubten
Wappen-Genüssen,

Bedeutungen
grätschen im aufgerissenen Pflaster,

das Küken
Zeit, putt, putt, putt,
schlüpft in den Kraken-Nerv,
zur Behandlung,

ein Saugarm holt sich
den Jutensack voller
Beschlüßmurmeln aus
dem Klöten-ZK,

die Düngerrinne herauf und herunter
kommt Evidenz. (Celan 2003: 340)

Die Abkürzung ZK steht hier für „Zentralkomitee“, also für das höchste Gremium der kommunistischen Partei. Mit dem einfachen

Umkehren dieser zwei Buchstaben entsteht jedoch KZ, die Verkürzung für „Konzentrationslager“. Der Umtausch drängt sich förmlich

auf, und so spielt Celan mit einer Analogie, die auf eine gefährliche Nähe der beiden totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts verweist.

Das Gedicht *Leuchtstäbe* wurde in die tschechische Celan-Anthologie **Sněžný part** aufgenommen, deren Herausgeber und Übersetzer Ludvík Kundera ist. Seine Übersetzung jedoch weicht die politischen Konnotationen auf, sie werden sogar maskiert: die Abkürzung ZK bleibt unübersetzt, stattdessen stehen dort nur „Konzentrationslager“. Das war sicher ein bewusster Akt der (Auto)zensur: **Sněžný part** erschien im Jahr 1986.

Das Gedicht, das den *Leuchtstäben* in der Sammlung **Schneepart** direkt folgt, ist mit *Ein Leseast* betitelt. In der tschechischen Anthologie ist es mutmaßlich ausgespart, weil dort die sowjetische Okkupation noch viel deutlicher thematisiert wird:

[...]
Ein Leseast, einer,
die Stirnhaut versorgend – als schriebst du
Gedichte – ,
er trifft auf den Kartengruß auf,
damals, vorm
Blutklumpenort, auf der Lungen-
schwelle, jahrhin, aus Pilsen,
jahrüber,
zeitwild von soviel
Leisegepreßtem:

Bon vent, bonne mer,

ein flackernder
Hirnlappen, ein
Meerstück,
hißt, wo du lebst,
seine Hauptstadt, die
unbesetzbare. (Celan 2003: 341)

Dieses Gedicht, am 22. August 1968 geschrieben, reagiert mit seinen letzten Versen unmittelbar auf die politischen Ereignisse in der Tschechoslowakei. Darüber hinaus wird ein Kartengruß aus Pilsen erwähnt. Ein Blick in Celans Korrespondenzen entdeckt eine merkwürdige Tatsache: An der Jahreswende 1966/67 und 1967/68 erhielt Celan von einem ihm unbekanntem František Fabian Neujahrsgrüße. František Fabian (1929-2002) war langjähriger Redakteur des Pilsner Rundfunks, Übersetzer und Literaturkritiker, der im literarischen Leben von Pilsen die demokratischen

Tendenzen der tschechischen Kultur der zweiten Hälfte der 1960er Jahre verkörpert hat.⁹

Der erste Gruß Fabians erreichte Celan kurz nach seinem misslungenen Selbstmordversuch durch einen Lungenstich (siehe den sechsten und siebten Vers des Textauszugs). Auf der Karte ist ein Segelschiff abgebildet, über dem „Bon vent“ („guter Wind“) und darunter „Bonne mer“ (gutes Meer“) steht. Beide Wünsche zitiert Celan direkt im Gedicht. Die letzte Strophe spielt dann, diesmal indirekt, auf die Verbindung von Böhmen und Meer an.

Das Gedicht *Kalk-Krokus* aus **Schneepart**, das ebenso am 22. August 1968 entstanden ist, zeugt erneut von der Auseinandersetzung Celans mit Prag:

Kalk-Krokus, im
Hellwerden: dein
steckbriefgereiftes
Von-dort-und-auch-dort-her,
unspaltbar,

Sprengstoffe
lächeln dir zu,
die Delle Dasein
hilft einer Flocke
aus sich heraus,

in den Fundgruben
staut sich die Moldau. (Celan 2003: 342)

Celan schickte dieses Gedicht elf Monate später per Post seinem Freund Franz Wurm nach Prag. In dem vom 21. Juli 1969 datierten Brief kommentiert er *Kalk-Krokus* und ein weiteres Gedicht, das den Titel *Eingeschossen* trägt:

Beides dürfen Sie, „wenn der Abend kommt“, der Stadt Prag und Ihren Freunden dort zeigen – sofern Ihr Zeigefinger damit einverstanden ist (Celan/Wurm 2003: 205).

⁹ Nach der Besetzung der Tschechoslowakei im Jahr 1968 stellte der Pilsner Rundfunk und vor allem seine literarische Redaktion, die seit 1960 von F. Fabian geleitet wurde, eine der sich am längsten währenden Basteien der frisch erneuerten Demokratie dar. Auch das führte zu Fabians Kündigung (was natürlich Celan in der Zeit der Entstehung des Gedichtes nicht ahnen konnte).

In der gekennzeichneten Wortverbindung „wenn der Abend kommt“ spielt Celan an den Schluss der Erzählung *Eine kaiserliche Botschaft* von Franz Kafka an: „Niemand dringt hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten. – Du aber sitzt an deinem Fenster und erträumst sie Dir, wenn der Abend kommt.“

4. Übersetzungen und Übersetzer

Neben den aufgeführten Zusammenhängen, die Paul Celans Beziehung zu Tschechien zum Inhalt hatten, ist Celans lyrisches Werk in zahlreichen tschechischen Übersetzungen präsent. Beachtenswert ist, wie verschieden die jeweiligen Übersetzungen ausfallen. Den größten Beitrag zur Verbreitung von Celans Werk in Tschechien leistete zweifellos Ludvík Kundera (1920-2010). Kundera, der dem tschechischen Publikum eine ganze Reihe deutschschreibender (nicht nur) moderner Lyriker vorgestellt hat, widmete gleichwohl Paul Celan in jeder Hinsicht besondere Aufmerksamkeit – als Herausgeber, Übersetzer und Literaturwissenschaftler stellte er dem tschechischen Publikum die Anthologie *Sněžný part* aus dem Jahre 1986 vor. Kundera hat Celans Werk schließlich auch in einer erweiterten Form übersetzt: Es geht um ein Projekt von zwei Bänden, worin das fast komplette lyrische Werk und eine Auswahl aus seinen Briefen und Tagebüchern enthalten sind. Die Bücher, die den Titel **Básně a texty** (Gedichte und Texte) tragen sollen, sind zur Zeit auf der Suche nach einem Verleger. Kunderas Interesse für Celan kann man schon in die 1960er Jahre datieren, in denen seine Übersetzungen in Zeitschriften erscheinen, auch wechselte er in diesen Jahren bereits einige Briefe mit Celan. Die erste Version von Kunderas Übersetzung der *Todesfuge* findet man schon in der Anthologie **Sto moderních básníků (Einhundert moderne Lyriker)** aus dem Jahre 1967. Nach Celans Tod veröffentlicht Ludvík Kundera 1971 ein Gedicht in der Zeitschrift **Die Horen**, die dem Andenken Celans gewidmet ist.

Erstaunlicherweise waren Kunderas Übersetzungen nicht die ersten, die in Tschechien publiziert wurden. Seine eigenwillige Übersetzung der *Todesfuge* hat im Jahr 1967, also in demselben Jahr wie Kundera, auf den Seiten der fünften Nummer der Zeitschrift **Host do domu** der Lyriker Jan Skácel (1922-1989) publiziert.¹⁰ Und sogar schon zwei Jahre früher, 1965,

¹⁰ Skáčels Übersetzung erschien auch im Buch **Květy z nahořklého dřeva**, Praha: Mladá fronta, 2000, 136-137.

hat der Dichter (und dann vor allem Diplomat) Jiří Gruša (1938-2012) seine Übersetzungen von drei Gedichten Celans (darunter auch *Todesfuge*) in der Zeitschrift **Plamen** veröffentlicht.¹¹ Die größte Überraschung stellt jedoch der Umstand dar, dass die ersten Übersetzungen im Rahmen der Tschechoslowakei in Buchform auf Slowakisch erschienen. Im Jahr 1966 nämlich stellte der Dichter, Essayist und Übersetzer Ivan Kupec (1922-1997) die Auswahl **Piesok z urien (Sand aus Urnen)** zusammen.

Ein Wiederaufleben des Interesses an Paul Celan kann man in Tschechien erst in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre beobachten. Im Folgenden wird eine Auswahl der aktuellen Übersetzungen vorgestellt.

Celans sehr kompliziertes psychologisches Profil, in dem sich direktes Erleben von Shoah, Verlust der geliebten Mutter und allen Nahen, aber auch der Nachkriegsantisemitismus widerspiegeln, und ebenso seine persönlichen Konflikte, die in wiederholten Hospitalisierungen in Psychiatrieanstalten gipfelten, wurden zum langjährigen Forschungsthema der Psychiaterin Eva Syřišťová (1928). Sie hat mehrere Fachartikel über Celan aus der Perspektive der Psychiatrie veröffentlicht, und sie übersetzt Celans Gedichte. Ihr Essay über Celans Poetik und ihre Wurzeln mit dem Titel *Báseň – Domov v bezdomoví (Das Gedicht – ein Heim des Heimatlosen)*, der auch 19 übersetzte Gedichte aus verschiedenen Etappen seines Schaffens enthält, erschien im Jahr 1994 in Prag, zum zweiten Mal dann als Teil des Buches **Puklý čas a smích absolutní vlády (Die geborstene Zeit und das Lachen der absoluten Macht)** (2005).¹²

Trotz des sympathischen Tons und des unliterarischen Berufs der Autorin sind ihre Übersetzungen als worttreu, dabei jedoch nicht zu wörtlich oder zu knapp zu bewerten. Sie zeugen sowohl von einer gewissen Authentizität als auch Intensität. Leider hält sich Syřišťová häufig nicht an die Versgrenze und die für Celan typischen Langzeilen werden in ihrer Übersetzung in zwei oder mehrere Versen aufgeteilt.

¹¹ **Plamen**, 12/1965, 75.

¹² Eva Syřišťová (2005: 135-137) äußert sich zu ihrer Begegnung mit Celans Lyrik und zu ihrer eigenen Übersetzungsmethode folgendermaßen: „Celans Lyrik war für mich eine Beschercung, sogar mehr, eine Rettung vor dem Verstummen in den Zeiten der Inflation des menschlichen Wortes. Den Terminus „Übersetzung“ habe ich von Anfang an für meine Gespräche mit Celan abgelehnt, da er mir ungenau oder besser gesagt unpassend erschien. Es handelte sich eigentlich um innere Dialoge, um die Macht der nahen Sprache, um das Entdecken der Tiefe und der Bedeutung seiner innigsten Erfahrung und einzigartigen Originalität der Form.“

Systematisch beschäftigt sich der Übersetzer und Lyriker Miloš Tomasco (geb. 1955) mit Celan, der neben dem Deutschen auch aus dem Englischen und Neugriechischen übersetzt. Seine Übersetzungen wurden bislang nur in Zeitschriften publiziert, darüber hinaus gibt er in der Zeitschrift **Listy** an, dass er Celans Sammlungen **Sprachgitter** (als **Mříž hovorňy**) und **Niemandsrose** (Titel im Tschechischen: **Růže Nikoho**) bereits übersetzt habe, allerdings bislang unveröffentlicht. Neben **Listy** wurden seine Übersetzungen auch in der Zeitschrift **Souvislosti** (1–2/2003 und 3/2006) veröffentlicht.

Auf seine eigene Weise setzt sich Wolfgang Spitzbardt (geb. 1957), Übersetzer, Lektor der deutschen Sprache und Organisator des jüdischen Kulturlebens in Tschechien, mit Celans Lyrik auseinander. Er hat seine Übersetzungen (auch von der *Todesfuge*) in seinem Lehrbuch **Textauswahl für den Deutschunterricht an der Musikfakultät** publiziert. Sie wurden darüber hinaus in der Form eines literarischen Programmes unter dem Titel **Slabika bol** im Jahr 1996 auf der Bühne des brüner Theaters und im Tschechischen Rundfunk aufgeführt.

Einen spezifischen Blick auf Celans lyrische Welt wirft in seinem Essay *Paul Celan – svědek holocaustu* (*Paul Celan – ein Zeuge des Holocausts*) der Prager Judaist und Theologe Josef Blaha (geb. 1963), der auf die religiöse Interpretation von Celan eingeht. Ein Teil seines Textes sind auch die Übersetzungen einiger Gedichte, darunter auch die *Todesfuge* und *Zähle die Mandeln*.

Ein weiterer Übersetzer von Celan, Vertreter der jüngeren Generation, ist Ondřej Fafejta (geb. 1973). Dieser promovierte Anglist und Psychologe publizierte seine Übersetzungen im Internet, aktuell auch in der Troppauer Kulturzeitschrift **Nové břehy** (2/2009).

In derselben Zeitschrift (4/2009) veröffentlichte seine Übersetzung der *Todesfuge* der brüner Dichter und Russist Jakub Kostelník (geb. 1982). Seine weiteren Celan-Übersetzungen erschienen bisweilen nur im Internet.¹³

Meine eigenen Celan-Übersetzungen, die einen Teil in der sich in Vorbereitung befindenden Anthologie der Lyrik aus der Bukowina abdecken sollen, orientieren sich (bisweilen) auf Celans lyrisches Frühwerk, das überwiegend noch in Czernowitz entstand und in keine Sammlung eingereicht wurde. Einige dieser Übersetzungen wurden in der Zeitschrift **Kontexty** veröffentlicht.

¹³ <http://funecita.blog.cz/0611/neme-vune-podzimu> [23.01.2014].

Der Vollständigkeit halber sind noch die Übersetzungen der wenigen Prosatexten Celans zu erwähnen. Teile aus der *Bremer Rede 1958*, die Celan anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der Stadt Bremen gehalten hat, und auch Teile aus dem Text *Meridian*, den Celan bei der Verleihung des Georg-Büchner-Preises im Jahr 1960 vorgetragen hat, sowie den Text *Gespräch im Gebirge* aus dem Jahr 1959, der in Celans Werk eine ganz besondere Stelle einnimmt, findet man in der Übersetzung von Ludvík Kundera in der Auswahl **Sněžný part**. Ludvík Kundera übersetzt diesen Text als *Rozhovor v pohoří*; unter dem Titel *Rozhovor v horách* und in der Übersetzung der Olmützer Übersetzerin und Germanistin Lucy Topol'ská wurde diese Prosa in der Zeitschrift **Světová literatura** im Jahr 1993 publiziert.¹⁴

Es bestätigt sich eine bekannte Übersetzererfahrung: Schwierige Texte fordern immer neue Interpretationen durch Übersetzung heraus.

Wir haben versucht zu zeigen, worin Paul Celans Beziehung zu Tschechien und besonders zu Prag bestand, Beziehung, die er selbst als „mehrfache böhmische Fixierung“ bezeichnet hat. Falls es gelungen ist, die Vielfältigkeit dieser Fixierung, ihre Ursachen und vor allem ihre Verankerung in konkreten Gedichten darzustellen, dann hat diese kurze Andeutung der Problematik ihren Zweck erfüllt.

Literatur

- Blaha, Josef (2004): *Paul Celan – svědek holocaustu*. In: **Židovské myšlení jako inspirace nejen pro křesťany**, Brno: Marek Konečný, 73-78.
- Böttinger, Helmut (1996): **Orte Paul Celans**, Wien: Paul Zsolnay, 136-137.
- Celan, Paul (2003): **Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Celan, Paul (1983): **Gesammelte Werke in fünf Teilen**, Bd. 3, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Celan, Paul (1986): **Sněžný part**, Praha: Odeon.
- Celan, Paul (1987): **Piesok z urien**, Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Chalfen, Israel (1983): **Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

¹⁴ Celan, Paul: *Rozhovor v horách*. Übersetzt von Lucy Topol'ská. In: **Světová literatura**, 5/1993, 44-45.

- Emmerich, Wolfgang (2001): **Paul Celan**, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- Eshel, Amir (2003): *Blumen der Geschichte, Blumen der Erinnerung: Paul Celan und der postmoderne Diskurs*. In: Frank Stern/Maria Gierlinger (Hrsg.): **Die deutsch-jüdische Erfahrung. Beiträge zum kulturellen Dialog**, Berlin: Aufbau, 54-61.
- Felstiner, John (1997): **Paul Celan. Eine Biographie**, München: C. H. Beck.
- Munzar, Jiří (2009): *Zur Aufnahme der Werke Paul Celans in Tschechien*. In: Manfred Müller/Larissa Cybenko (Hrsg.): **Reise in die Nachbarschaft. Zur Wirkungsgeschichte der deutschsprachigen Literatur aus der Bukowina und Galizien nach 1918**, Wien: LIT, 37-40.
- Kroupa, Adolf (Hrsg.) (1967): **Sto moderních básníků**, Praha: Československý spisovatel.
- Spitzbardt, Wolfgang (2003): **Textauswahl für den Deutschunterricht an der Musikfakultät**, Teil 2, Brno: JAMU.
- May, Markus/Großens, Peter/Lehmann, Jürgen (2008): **Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung**, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Syřišťová, Eva (2005): **Puklý čas a smích absolutní vlády**, Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 135-149.

Andrea Bánffi-Benedek
Großwardein

**Medien der Klage:
Intermediale Überlegungen zu den Gedichten *Espenbaum*
und *Selbdritt, Selbviert* von Paul Celan**

Abstract: The poetical perception of nature as reflection and counterpart as well as numerous references to music regarding content and form play an ever more important role in the poetry of Paul Celan. This phenomenon is the result of historical and biographical facts and can be explained on the one hand by a personal interest in natural sciences and music, on the other hand as a literary reaction of Bukowina Jews to a changing world. The present study focuses on Celan's recourse to the *doina*-song, a genuine Romanian folk genre and discusses the complex encounter between media and cultures.

Keywords: Holocaust, German-Jewish literature of the Bukovina, intermediality music-lyricism, Doina-song, elegy, Paul Celan.

Einführung

Die poetologische Auffassung von der Natur als Spiegel des eigenen Schicksals und als Ansprechpartner, sowie die Präsenz der Musik durchziehen das lyrische Werk von Paul Celan. Dieses Phänomen ist das Ergebnis zeitgeschichtlich-biographischer Fakten und lässt sich zum einen als persönliches Interesse an Musik- und Naturwissenschaften, zum anderen als literarische Reaktion auf die veränderte Situation der Bukowiner Juden erklären (vgl. Merkt 1999: 94). Celans Rückgriff auf eine genuin rumänische volkstümliche Gattung, nämlich auf die sowohl in der Lyrik als auch im Medium der Musik vorhandene *Doina*, rückt Flora und Töne in den Vordergrund und macht sie zum Zeugen des Verlusts und des persönlichen Leids. Somit kommt es zu einem einzigartigen Treffen zwischen zwei Kulturen und zugleich zwischen zwei Medien, einem Treffen, dessen Untersuchung sich der vorliegende Beitrag widmen möchte.

Die Bedeutung der Musik in Paul Celans Leben

Die Bedeutung, welche der Musik in Paul Celans Leben zukommt, ist zwar weniger bekannt als seine Beziehung zu den Naturwissenschaften, doch sie lässt sich anhand etlicher Studien und biographischer Dokumente belegen.

Israel Chalfen (1979) liefert uns explizite Hinweise, die von der Wichtigkeit der Musik in Celans Jugend zeugen. Die in seiner Kindheit erlebte Musiknähe in Bahnen der jüdischen und bildungsbürgerlichen (vgl. Chalfen 1979: 43) Tradition der Czernowitzer Zeit übt einen wichtigen Einfluss auf ihn aus. Chalfen berichtet vom musikalischen Verständnis und Einfühlungsvermögen des jungen Medizinstudenten, sowie von zahlreichen Ensemble- und Konzertbesuchen in Tours (vgl. Chalfen 1979: 83). Mit seiner Rückkehr nach Czernowitz, in der Zeit der russischen Besatzung, werden die Wohnungen einzelner Freunde zu wichtigen Treffpunkten junger Czernowitzer Intellektueller, wobei neben den Lesungen auch kleine Konzerte zur Aufführung kommen oder Schallplatten gehört werden. Von Chalfen erfahren wir auch die bevorzugten Komponisten des jungen Celan: Mozart, Schubert, Brahms und Mendelssohn (vgl. Chalfen 1979: 110).

Die musikästhetischen Schriften Theodor Adornos geben Celan in den 1950er und 1960er Jahren Anregungen, die für die Entwicklung seiner Poetologie ausgesprochen folgenreich sind (vgl. Chalfen 1979: 110). Davon zeugt auch die Bibliothek Celans, die sich mittlerweile größtenteils im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar befindet und in welcher zahlreiche – mit intensiven Lektürespuren versehene Adorno-Texte – vorhanden sind. Die Schriften zur Neuen Musik *Arnold Schönberg: 1874-1951*, **Philosophie der Neuen Musik**, **Musik und Neue Musik**, die **Noten zur Literatur**, aber auch die soziologischen und philosophischen Schriften: **Minima Moralia**, **Dialektik der Aufklärung** und den Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft* mit dem berühmten Verdikt nahm Celan aufmerksam zur Kenntnis (vgl. Seng 2008: 259).

Von seiner Auseinandersetzung mit Adorno zeugen vor allem seine in der Entstehungszeit des Bandes **Sprachgitter** verfassten poetologisch-programmatischen Preisreden, in welchen zahlreiche Gemeinsamkeiten von Adornos Auffassung Neuer Musik und Celans Dichtungsverständnis zu entdecken sind: die *Bremer Rede* (1958), Celans *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker* (1958), der Prosatext *Gespräch im Gebirg* (1959), sowie die Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises *Der Meridian* (1960).

Joachim Seng (1995: 419–430) und Lydia Koelle (1997: 140) deuten darauf hin, dass Celans Unterstreichungen in Adornos Aufsatz *Arnold Schönberg: 1874-1951* (vgl. Schwerin 1960: 657–678)¹ bzw. das Kapitel *Schönberg und der Fortschritt* in der **Philosophie der Neuen Musik** (vgl. Adorno 1991: 46) eine kritische Auseinandersetzung mit Adorno und dessen Interpretation des schönbergischen Werkes bezeugt (vgl. Seng 1995: 421). Zwar galt Celans Interesse für Schönberg weniger dem Komponisten als dem Menschen und Juden Schönberg (vgl. Wiedemann 1995: 106), doch lassen sich Gemeinsamkeiten erkennen, welche seine Poetologie und die Neue Musik in der Auffassung von Adorno bzw. Arnold Schönberg miteinander verbinden (vgl. Bánffi-Benedek 2012: 78–85). Der Briefwechsel mit Gisèle Lestrangé, der vom häufigen Schallplattenhören zeugt (vgl. Badiou 2001: 122), die Musik, welche oft Gegenstand des Briefwechsels² mit Erich Einhorn ist (vgl. Dmitrieva-Einhorn, 2001) und die besondere Vorliebe Celans für die Schubert'sche Winterreise beweisen das rege Musikinteresse des Dichters (vgl. Finckh, 2008: 271).

Verdinglichte Heilpflanzen einer Wortlandschaft

Das Interesse des Autors an Naturwissenschaften belegen neben sämtlichen biographischen Studien auch die Bücher, die einst in seinem Besitz standen: Bücher über Zoologie, Geologie, Mineralogie, Kristallographie, Physik, Botanik, Anatomie, Vögel und insbesondere über Rosen (vgl. Felstiner 1997: 134). Das im Marbacher Deutschen Literatur-Archiv aufbewahrte **Kleine Blumenbuch**, in welchem Celan einst zu jedem deutschen Pflanzennamen die entsprechende Bezeichnung in vier Sprachen (auf Englisch, Russisch, Französisch und Rumänisch) mit sorgfältiger Handschrift eingetragen hat, ist ein weiterer Beweis, welcher von der leidenschaftlichen Auseinandersetzung des Autors mit der Pflanzenwelt zeugt. Bekannt ist auch der Bericht Heideggers an Gadamer von seiner Wanderung mit Celan im Schwarzwald, der „über Pflanzen und Tiere besser Bescheid wusste, als er“ (vgl. Grüner/ Heftrich/ Löwe 2006: 198) oder die von Chalfen skizzierte Episode, wo Celan Ruth Lackner bei einem nächtlichen Spaziergang „von der Klassifizierung der Pflanzen, ihren Lebensbedingungen und ihrer Fortpflanzung“ gesprochen hat.

¹ Ein Exemplar davon befand sich in Celans Bibliothek und war mit Unterstreichungen versehen.

² z. B. die Wolf'schen Mörike-Vertonungen.

Doch diese fast monomanische Neigung Celans zur Botanik deutet auf ein bloßes persönliches Interesse eines Naturfreundes hin:

Eine nominalistische Einstellung einerseits, die sich in seiner Aufmerksamkeit für die einzelnen Pflanzennamen (er hat Marzells *Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen* gern gebraucht) manifestiert, eine realistische, andererseits, mit der er bestrebt ist, sich mittels der botanischen Klassifikation sogar eine *Wirklichkeit zu entwerfen*. (Hirano 2008: 275)

Damit wird auf die Celan'sche Grundauffassung vom Gedicht als Wirklichkeitssuche hingewiesen: „Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein“ (GW III: 168). Diesem Dichtungsverständnis nach soll also das Gedicht den Bezug zu einer anderen Wirklichkeit herstellen und diesen verinnerlichen. Die versunkene Landschaft, in der einst „Menschen und Bücher lebten“³, wird nicht abgebildet. Sprache ist für Celan kein lyrisches Abbildungsmittel mehr, sondern Realitätsentwurf. Oder mit Böschenstein: „Er sah nicht Abbild einer Wirklichkeit, sondern Wortlandschaft sah er [...], nicht Dinge, die sich zu Wörtern verwandeln, sondern Worte, die zu Dingen werden“ (Böschstein 1990: 11). Der Weg der Suche führt durch Wortlandschaften, wo die Worte dingfest gemacht werden. Menschen und Bücher, Landschaft und Sprache, lexikalische Reminiszenz an die reale Heimat und geschichtlich-topographische Utopie fließen ineinander:

Die Landschaft, aus der ich – auf Umwegen! Aber gibt es das denn: Umwege? – die Landschaft, aus der ich zu Ihnen komme, dürfte den meisten von Ihnen unbekannt sein. Es ist die Landschaft, in der ein nicht unbeträchtlicher Teil jener chassidischen Geschichten zu Hause war, die Martin Buber uns allen auf deutsch wiedererzählt hat. Es war, wenn ich diese topographische Skizze noch um einiges ergänzen darf, das mir, von sehr weit her, jetzt vor Auge tritt, – es war eine Gegend, in der Menschen und Bücher lebten. [...] (GW III: 185)

Celans Bukowina wird sichtbar, riechbar, tastbar und nicht zuletzt hörbar durch seine Wörter. Somit ergibt sich ein eigener Kosmos, der von vergangenen Zeitebenen im Gedicht revitalisiert wird.

³ Mit diesen Worten beschrieb einmal der Dichter die versunkene Welt seiner Jugend in der *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen* (1958).

Celans *Doina*

Auf diesem Weg liest Celan Kräuter bzw. Heilpflanzen zu Wörtern am Wegesrand seines multikulturellen Heimatlandes auf: ein Bild für sein suchendes Dichten als Heilmittel (vgl. Grüner/Heftrich/Löwe 2006: 201) und zugleich ein nachweisbarer Rückgriff auf eine rumänische volkstümliche Gattung der *Doina*, in deren Mittelpunkt wiederum die Natur steht:

[...] Ein Lied der tiefsten Trauer, der wehmütigsten Klage. Sie drückt alle Empfindungen der Liebe, der Sehnsucht, des Schmerzes, aber auch der Rache und des glühendsten Hasses aus. Die dazu erfundene Weise ist im Volke ein unendlich klagender Ton, und es liegt in ihr – wie Alecsandri [einer der übersetzten Poeten] sich ausdrückt, die Bedeutung der Trauer um den entschwundenen Glanz Romaniens. Wenn der Bauer sie in seiner stillen Einsamkeit singt, so beginnt er mit einem hellen klagenden Ton, den er minutenlang dehnt, bis er auf das eigentliche Lied kommt. (Herig 1865: 114)

Die Texte dieses Liebes- und Klageliedes thematisieren die Gefühle einer agro-pastoralen Kultur: Liebe und Sehnsucht, Trauer, Heimweh und den unstillbaren Drang nach Befreiung von fremder Herrschaft. Die Melodie der *Doinas* wird durch Gleichklang gekennzeichnet, in dem unaufgelöste Dissonanzen frei variiert werden (vgl. Klein/Göring 1995:119). Der elegische, klagende affektiv-schmerzvolle Ton durchzieht Text und Musik.

Weitere Merkmale dieser verbreiteten rumänischen Volksliedform elegischen Charakters sind: zweizeilige Strophen, Natureingang in der Form von *foaie verde de...*⁴, gefolgt von einem Baum oder einer anderen Pflanze, welche als Zeugen für den Verlust eines geliebten Menschen und des persönlichen Leids angerufen werden:

Grünes Blatt von Wegerich,
Schweres Leid mein Herz beschlich.

Welkes Blatt vom blauen Flieder,
Meine Mutter kehrt nicht wieder. (Goldschnigg/Schwob 1990: 326)

oder:

Welches Blatt geht,

⁴ rum. *grünes Blatt von*.

wenn der Wind nicht weht?

Das ist der Espe Blatt,
mein Leib, wenn sie Sehnsucht hat. (Felstiner 1997: 79)

Die Bedeutung, welche der Mehrsprachigkeit in Paul Celans Leben zukommt, ist vielfach dokumentiert worden. Er ist in seiner Heimat, in der Bukowina, wie er in einem Rundfunkinterview für Kol Israel formulierte, in und mit der deutschen Sprache aufgewachsen und ohne den engen Kontakt zur deutschen Literatur hätte er kaum gewusst, wie er weiter hätte schreiben können⁵. Die rumänische Sprache und volkstümliche Tradition sind jedoch für ihn Reminiszenzen an seine Jugend und gewinnen Anteil an seiner Poetik der Erinnerung. Also greift Celan auf eine genuin rumänische Gattung zurück, die nicht nur in der Musik, sondern auch im Medium der rumänischen Lyrik vorhanden ist und verbindet dadurch zwei Kulturen und zugleich zwei Medien miteinander.

Als erstes Beispiel dafür eignet sich das Gedicht *Espenbaum* aus dem Jahr 1946. Es ist ein Gedicht, das Celan 1948 dreimal veröffentlichte. Das lässt erkennen, wie wichtig es für ihn war. Einzigartig und beeindruckend ist dieses Gedicht, in welchem die verlorene Mutter angesprochen wird. In der Schweizer Zeitschrift **Die Tat** erschien es damals unter dem Titel *Mutter* (vgl. Naaijkens 1995: 253–271):

ESPENBAUM, dein Laub blickt weiß ins Dunkel.
Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß.
Löwenzahn, so grün ist die Ukraine.
Meine blonde Mutter kam nicht heim.
Regenwolke, säumst du an den Brunnen?
Meine leise Mutter weint für alle.
Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife.
Meiner Mutter Herz ward wund von Blei. (GW I: 19)

Im Unterschied zu den traditionellen *Doina*-Texten findet Celan auch in *Espenbaum* zu einer eigenen Form und einem eigenem Rhythmus, wodurch er das Gedicht von den Texten des *Doina*-Lieds entfremdet. Dies

⁵ Rundfunkinterview für Kol Israel (Stimme Israels), im Rahmen der Sendung „Auf den schmalen Wegen der Literatur“ (über Chaim Juda Grade, André Schwarz-Bart, Isaac Bashevis Singer, Paul Celan), Jerusalem 1970, aufgenommen während Celans Israel-Aufenthalt vom 30.09.-17.10.1969 – der deutsche Originalwortlaut, in der Sendung durch eine hebräische Übersetzung überblendet, ist nicht erhalten; eine Rückübersetzung u. a. von Lydia Koelle, ist teilweise transkribiert. In: Koelle 1997: 57, 66-67, 100.

wird erstens dadurch erreicht, dass er ohne Reim arbeitet. Felstiner deutet darauf hin, dass mit der Aufhebung des Reimes die Frage eines deutschsprachigen Juden gestellt wird, eine Frage, die sich nach dem Umgang mit den kulturellen Idealen der Muttersprache und mit dem Wissen über die Schoah im Gedicht *Nähe der Gräber* (GW III: 20) richtet: *Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim,/ den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?* Doch der elegische Ton, der durch den Text dieser Lieder, welche die tiefste Trauer der wehmütigsten Klage, Empfindungen der Liebe, Sehnsucht und des Schmerzens besingen, ist im Text erkennbar.

Einen weiteren Rückgriff auf diese genuin rumänische Volksliedform kann man auch in einem früheren Gedicht *Selbdritt, Selbviert* aus **Niemandsrose** entdecken:

Krauseminze, Minze, krause,
vor dem Haus hier, vor dem Hause.

Diese Stunde, deine Stunde,
ihr Gespräch mit meinem Munde.

Mit dem Mund, mit seinem Schweigen,
mit den Worten, die sich weigern.

Mit den Weiten, mit den Engen,
mit den nahen Untergängen.

Mit mir einem, mit uns dreien,
halb gebunden, halb im Freien.

Krauseminze, Minze, krause,
vor dem Haus hier, vor dem Hause. (GW I: 216)

Der Titel des Gedichts aus 1960, das kurz nach der Begegnung der Familie Celans mit Nelly Sachs in Zürich geschrieben wurde, verbindet die Anwesenden mit einem Motiv der christlichen Ikonographie, nämlich der Darstellung der heiligen Anna mit ihrer Tochter Maria und dem Jesuskind (Anna selbdritt).

Zu der Dreiheit Gisèle – Sachs – Eric tritt Celan als viertes Element hinzu. Die *Krauseminze*, womit *Selbdritt, Selbviert* beginnt und endet, ganz wie in der *Doina*, wird hier als *Mund* der *krause Mund* (vgl. Hirano 2008: 275), welcher nun zu sprechen beginnt, allegorisiert. Die Natur und die Naturerscheinungen, welche sich im Auge des Schauenden widerspiegeln, erinnern im Gedicht *Espenbaum* an die irreversible, schmerzhaftige Lücke,

welche der Verlust der Mutter hinterlassen hat. Denn die Natur bietet auch in diesem Fall keinen Trost, sondern fungiert als Sinnbild für das verletzte Naturrecht auf Leben (vgl. Janz 1976: 30). In beiden Gedichten wird das Geläufige verfremdend modifiziert, wobei im schlichten *Doina*-Liedton düstere und bezugreiche Inhalte vorkommen.

Intermediale Betrachtungen

Die Untersuchung von Anspielungen auf die *Doina*-Lieder führt zu intermedialen Bezügen. Spricht man über intermediale Bezugnahmen auf Musikalisches, welche in den Gedichten von Paul Celan aufgezeigt werden können (vgl. Finckh 2008: 272), so wird zwischen intermedialer Einzel-⁶ und Systemreferenz⁷ unterschieden.

Eine intermediale Einzelreferenz liegt dann vor, wenn sich ein mediales Produkt auf ein einzelnes fremdmediales Produkt bezieht, in diesem Fall bei Anspielungen und Textzitataten, welche für „identifizierbare musikalische Werke“ (Finckh 2008: 271) gelten.

Mit Recht stellt sich jedoch die folgende Frage: Was macht hier überhaupt das eigentlich Intermediale aus?

Die erste Antwort auf diese Frage liefern die Intermedialitätsverständnisse von Werner Wolf, Jörg Helbig und Irina Rajewski.

Intermediale Erscheinungsformen zeigen sich nach Wolf entweder manifest oder verdeckt. Im Falle der manifesten Intermedialität sind die beteiligten Medien erkennbar. Verdeckte Intermedialität hingegen liegt dann vor, wenn ein Medium in ein anderes Medium aufgeht und nicht unmittelbar erkennbar ist (vgl. Wolf 1999: 131).

Für Helbig gilt als ein zentrales Definitionskriterium die Tatsache, dass ein Wechsel des Zeichensystems nicht vollzogen wird und er gibt folgende Definition an:

Verweis eines präsenten (und daher dominanten) Mediums auf ein absentes (nicht-dominantes) bezeichnetes Medium unter ausschließlicher Verwendung des Zeicheninventars des bezeichnenden Mediums. (Helbig 2001: 132)

Dieser Auffassung nach ist jeweils nur ein Medium, nämlich das kontaktnehmende, präsent, während das jeweils andere, das

⁶ d. h. Bezug eines medialen Produkts auf ein einzelnes fremdmediales Produkt.

⁷ d. h. Bezug auf ein fremdmediales semiotisches System.

kontaktgebende, lediglich mit den Mitteln des präsenten Mediums evoziert wird (vgl. Helbig 2001: 132).

Auf die Frage, was das Intermediale an diesen Bezügen ist, gibt Irina Rajewski folgende Antwort:

Im Falle intermedialer Bezüge betrifft das intermediale und damit das Mediengrenzen überschreitende Moment eben nicht die materielle Präsenz von unterschiedlichen Medien, bzw. deren materiellen Manifestationen innerhalb einer gegebenen medialen Konfiguration [...] Das intermediale Moment betrifft vielmehr die Bezugnahme selbst, die ein Medienprodukt oder (Sub-) System eines anderen Mediums mitsamt dessen medialen Spezifika herstellen kann. Diese ist in unserem Fall inter-, nicht intramedialer Natur [...]. (Rajewsky 2004: 45)

Eine weitere Antwort auf die oben gestellte Frage liefert auch Gabriella Rácz (2006: 141– 160), die verbale Verweise auf Musikwerke als intermediale Kategorien identifiziert:

Das *Zitieren* von Kunstwerken ist daher als eine besondere Form der Intertextualität anzusehen. Vor diesem Hintergrund sind alle Formen der wortwörtlichen Intertextualität, d. h. ein medienimmanenter Verweis von Literatur auf Literatur, von Text auf Text, als intramedial zu bezeichnen. Beziehungen zwischen literarischem Text und bildender Kunst oder der verbale Verweis auf ein Musikstück – mit Heide Eilerts Bezeichnung die *Kunstsitate* – sind demgegenüber *i n t e r m e d i a l e* Kategorien. (Rácz 2006: 141)

Schließlich sei noch Paechs Argumentation (vgl. Paech 1998: 15-16) erläutert: Zwar spricht er über zwei Medien, Film und Fotografie, die mit den Medien Literatur und Musik, dem Gegenstandsbereich der vorliegenden Untersuchung nichts zu tun haben, jedoch beleuchtet er einen wesentlichen Aspekt, welcher hier von Belang ist. Analog zu Literaturverfilmungen, wo die Kunstform Literatur aus einem Medium (Buch) zum Film wechselt, sind vertonte Texte nicht mehr allein zu einem Umfeld zu binden. Unabhängig davon, ob zu einem literarischen Text die Musik als vermittelndes Medium hinzutritt, oder ob ein musikalisches Werk nachträglich mit einem Text versehen wird⁸, möchten die vorliegenden Untersuchungen den Text nicht mehr unter den Begriff Intertextualität, als besondere Form der Intramedialität subsumieren (vgl. Rajewsky 2002). Die Möglichkeit einer intramedialen Betrachtung wird durchaus nicht negiert, sondern eher die

⁸ Vgl. dazu die Grundtypen der Verbindung zwischen **Literatur und Musik** (Müller 1995: 31).

Ansicht vertreten, dass durch eine intramediale Analyse die Musik ausgeklammert werde.

Der „Text-Transfer“ vom Drama zum Theater, vom Roman (Drehbuch) zum Film, und damit auch von Literatur (Gedicht) zur Musik (als Vertonung), sucht einen neuen Anhaltspunkt jenseits der Texte in ihren medialen „Verkörperungen“ (Paech 1998: 15 -16).

Der Grund für intermediale Betrachtungen im Rahmen der Einzelreferenzen ist also die Tatsache, dass die *Doina*, an die Celan anspielt, nicht mehr ausschließlich dem Medium der Literatur zuzuordnen ist. Es ist zwar immer noch der Text, welcher uns an das *Doina*-Lied erinnert; doch es ist auch die Musik, die dahinter anklingt, der Gegenstand der Anspielung.

Die Musik, welche hinter den zahlreichen Einzelreferenzen steht, öffnet gleichzeitig einen anderen Weg intermedialer Betrachtungen: Es handelt sich hier um solche identifizierbaren Musikwerke, welche einen Einblick in unterschiedliche Kulturen gewähren, d. h. in die interkulturelle Intermedialität.

Innerhalb der auf bestimmte Lieder und Kompositionen bezogenen Einzelwerkreferenzen finden wir einen multikulturellen musikalischen Kosmos, der sich erstens in Referenzen auf Werke, welche jüdische, deutsche und rumänische volkstümliche Tradition repräsentieren, zweitens in Werken mit ausdrücklich religiöser Bewandnis (christliche und jüdische religiöse Lieder), drittens in Werken, welche europäische, bürgerliche klassische Musik repräsentieren und schließlich in europäischen politischen Liedern zeigt (Bánffy-Benedek 2012: 109–157). Aus diesem Treffen zwischen zwei Kulturen und zugleich zwischen zwei Medien zeigt sich der musikalische Kosmos des Autors, welcher den Reichtum des multikulturellen Raumes der Bukowina widerspiegelt.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1960): *Arnold Schönberg: 1874-1951*. In: Christoph Schwerin (Hrsg.): „**Der Goldene Schnitt**“ — **Große Essayisten der Neuen Rundschau von 1890-1960**, Frankfurt/Main: Fischer, 657–678.

Adorno, Theodor W. (1991): **Philosophie der neuen Musik**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Badiou, Bertrand/Celan, Eric (Hrsg.) (2001): **Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange Briefwechsel**. Mit einer Auswahl von Briefen Paul

- Celans an seinen Sohn Eric. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé, Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bánffi-Benedek, Andrea (2012): *Gemeinsamkeiten von der Auffassung Neuer Musik und Moderner Lyrik im Spiegel Celans Lektürespuren*. In: István Horváth (Hrsg.): **Lyrik & Musik. Intra- und intermediale Bezugnahmen bei Paul Celan**. Klausenburg/Großwardein: EME-Partium, 78–85.
- Böschenstein, Bernhard (1990): *Gespräche und Gänge mit Paul Celan*. In: Ders/Bevilacqua, Giuseppe (Hrsg.): **Paul Celan: zwei Reden**, Marbach am Neckar: Literaturarchiv.
- Celan, Paul (2000): **Gesammelte Werke in sieben Bänden (GW)** Allemann, hrsg. von Beda Allemann/Stefan Reichert [u. a.], Bd. 3, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Chalfen, Israel (1979): **Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend**, Frankfurt/Main: Insel.
- Dmitrieva-Einhorn, Marina (Hrsg.) (2001): **Paul Celan – Erich Einhorn: „Einhorn: du weißt um die Steine...“ Briefwechsel**, Berlin: Friedenauer Presse.
- Felstiner, John (1997): **Paul Celan. Eine Biographie**. Deutsch von Holger Fliessbach, München: C. H. Beck.
- Finckh, Jens (2000): **Die „Winterreise“ als ein „poetischer Diskurs“ im Werk Paul Celans? Ein Lektüreveruch am Beispiel der Gedichtbände „Der Sand aus den Urnen“ und „Mohn und Gedächtnis“**, Erlangen/Nürnberg (Magisterarbeit).
- Finckh, Jens (2008): *Musik*. In: Markus May/Peter Goßens/Jürgen Lehmann (Hrsg.): **Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirken**, Stuttgart: Metzler, 271–275.
- Forster, Leonhard (1969): *Espenbaum: Zu einem Gedicht von Paul Celan*. In: Renate Heydebrand/ Klaus Just/Günther (Hrsg.): **Wissenschaft als Dialog**, Stuttgart: Metzler.
- Grüner, Frank/Heftrich, Urs/Löwe, Heinz-Dietrich (Hrsg.) (2006): **„Zerstörer des Schweigens“ Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa**, Köln: Böhlau.
- Helbig, Jörg (2001): *Intermediales Erzählen: Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von Anthony Burgess' A Clock-work Orange*. In: Ders. (Hrsg.): **Erzählen und Erzähltheorie im 20.**

- Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger**, Heidelberg: Carl Winter.
- Herig, Ludwig (Hrsg.) (1865): **Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen**, Jg. 20, Bd. 37, Braunschweig: George Westermann.
- Hirano, Yoshihiko (2008): *Naturwissenschaften und Medizin*. In: Markus May/Peter Goßens/Jürgen Lehmann (Hrsg.): **Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirken**, Stuttgart: Metzler, 790–296.
- Janz, Marlies (1976): **Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans**, Frankfurt/Main: Syndikat.
- Klein, Horst G./Göring, Katja (1995): **Rumänische Landeskunde**, Tübingen: Gunter Narr.
- Koelle, Lydia (1997): **Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah**, Mainz: Matthias-Grünewald.
- May, Markus/Goßens, Peter/Lehmann, Jürgen (Hrsg.) (2008): **Celan – Handbuch. Leben – Werk – Wirken**, Stuttgart: Metzler.
- Merkt, Hartmut (1999): **Poesie in der Isolation: Deutschsprachige jüdische Dichter in Enklave und Exil am Beispiel von Bukowiner Autoren seit dem 19. Jahrhundert; zu Gedichten von Rose Ausländer, Paul Celan und Immanuel Weißglas**, Wiesbaden: Harrasowitz.
- Müller, Ulrich (1995): *Literatur und Musik. Vertonungen von Literatur*. In: Peter Zima (Hrsg.): **Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Naaijkens, Ton (1995): *Abtrünnig erst bin ich treu. Funktionalität beim Übersetzen von Celans Mohn und Gedächtnis ins Niederländische*. In: Jattie Enklaar/Hans Ester (Hrsg.): **Wechseltausch. Übersetzen als Kulturvermittlung: Deutschland und die Niederlande**, Amsterdam: Rodopi, 253–271.
- Paech, Joachim (1998): *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen*. In: Jörg Helbig (Hrsg.): **Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets**, Berlin: Erich Schmidt.
- Rác, Gabriella (2006): *Musikalisch schreiben: Intermedialität von Literatur und Musik. Theorie und Fallbeispiel*. In: Mari Tarvas/Sonja Pachali (Hrsg.): **Tradition und Zukunft der Germanistik. Germanistik in Tallinn: Texte, Thesen und Projekte zur**

- deutschen Sprache und Literatur**, Tallinn: TLÜ Kirjastus, 141–160.
- Rajewsky, Irina O. (2002): **Intermedialität**, Tübingen/Basel: Francke.
- Rajewsky, Irina O. (2004): *Intermedialität „light“? Intermediale Bezüge und die „bloße“ Thematisierung des Altermedialen*. In: Roger Lüdeke/Erika Greber (Hrsg.): **Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft**, Göttingen: Wallstein.
- Seng, Joachim (1995): „Von der Musikalität einer „graueren“ Sprache. Zu Celans Auseinandersetzung mit Adorno“. In: **Germanisch-Romanische Monatsschrift**, Jg. 45, 419–430.
- Seng, Joachim (2008): *Theodor W. Adorno*. In: Markus May/Peter Goßens/Jürgen Lehmann (Hrsg.): **Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirken**, Stuttgart: Metzler, 272-274.
- Silbermann, Edith (1990): *Celan im Kontext der Bukowiner Dichtung*. In: Dietmar Goldschnigg/Anton Schwob (Hrsg.): **Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft**, Tübingen: Francke.
- Wolf, Werner (1999): **The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality**, Amsterdam: Rodopi.
- Wiedemann, Barbara/Wurm, Franz (Hrsg.) (1995): **Paul Celan: Briefwechsel mit Franz Wurm**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Beate Petra Kory
Temeswar

Das Denken „das zum Sterben führt“. Ein Einblick in das Unbewusste des Opfers in Ingeborg Bachmanns Prosa-Fragment „Der Fall Franza“

Abstract: Bachmann's modernity in **Der Fall Franza** can be seen in the fact, that the scene of the crime is on the one hand „the thinking, that leads to crime“ and on the other hand „the thinking, that leads to death“. This means, that not only the murderer is being accused, who commits the crime, but in the same time the victim, who delivers itself defencelessly up to the murderer. The present paper tries to analyze from the perspective of the Analytical Psychology of C. G. Jung the message of dreams and visions, whose Bachmann's female protagonist Franza Ranner was predestined to be a victim, whereby also the functions of this dreams and visions are pointed out within the plot of the novel. Moreover the article brings up the differences and similarities of these dreams to the central dream-chapter of Bachmann's novel **Malina**.

Keywords: Ingeborg Bachmann, psychic trauma, victim, message of dreams and visions, psychical destruction.

Vorliegende Arbeit¹ geht auf einen Vortrag im Rahmen der Veranstaltungen der Österreich-Bibliothek Temeswar im Jahr 2013 zurück und wurde anlässlich des 40. Todestages von Ingeborg Bachmann gehalten. Die Schriftstellerin starb am 17. Oktober 47-jährig in einem Krankenhaus in Rom an den Entzugerscheinungen (Konvulsionen, die epileptischen Anfällen glichen) ihrer starken Abhängigkeit von Beruhigungsmitteln, nachdem sie in der Nacht vom 25. zum 26. September mit der brennenden Zigarette im Bett eingeschlafen war und einen Brand ausgelöst hatte. Die Ärzte, die sie wegen der schweren Brandverletzungen behandelt hatten, wussten nichts von dieser Abhängigkeit. Sie wurde auf dem Zentralfriedhof ihrer Geburtsstadt Klagenfurt beigesetzt.

Im Jahr 1978 machte die vierbändige Ausgabe der Werke von Ingeborg Bachmann durch Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und

¹ Es handelt sich um eine überarbeitete und erweiterte Fassung des Beitrages „Die Botschaft des Unbewussten in Ingeborg Bachmanns ‚Der Fall Franza‘“ veröffentlicht in: **Zeitschrift der Germanisten Rumäniens**, Jg. 13 und 14, 1-2 (25-26), 1-2 (27-28), 2004/2005, 155-161.

Clemens Münster erstmals mit Texten aus dem Nachlass der Dichterin bekannt. Zu diesen gehörten unter anderen auch die beiden Prosa-Fragmente **Der Fall Franza** sowie **Requiem für Fanny Goldman**, die - so Kurt Bartsch - dem **Todesarten**-Komplex zugehören (Bartsch 1998: 108). Bachmann hatte nämlich öfters in Interview-Äußerungen darauf hingewiesen, dass sie an einem Zyklus über alle möglichen Todesarten arbeite, zu welchem ihr 1971 erschienener Roman **Malina** die „Ouverture“ (**GuI**: 95) darstelle.

So gilt die Vorrede, welche Bachmann der Lektüre einiger Teile aus dem **Fall Franza** für ihr Publikum vorausschickt (Bachmann hat nämlich aus dem ersten und dritten Kapitel des Buches **Der Fall Franza** vorgelesen), eigentlich für alle drei Texte, denn in den drei Büchern handelt es sich jeweils um Verbrechen, die eine männliche Gestalt „innerhalb des Erlaubten und der Sitten“ d. h. „innerhalb der Gesellschaft“ an einer Frau begeht und die, weil es Bachmann gemäß in der Zeit nach der Aburteilung der Kriegsverbrecher „unendlich viel schwerer“ ist, Verbrechen zu begehen, „so sublim“ sind, „dass wir sie kaum wahrnehmen und begreifen können, obwohl sie täglich in unserer Umgebung, in unserer Nachbarschaft begangen werden“ (**FF**: 10). Demnach veranlasst gerade das „Sublime“, das „kaum Wahrnehmbare“ dieser Verbrechen die österreichische Schriftstellerin dazu, sie zum Thema der Literatur auszuwählen und sie dadurch ins Bewusstsein ihrer Zeitgenossen und Leser zu heben.

Dabei kann die Schlussfolgerung des erzähltheoretischen Exkurses, den Bachmann an den Anfang ihres Romans stellt: „Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen – sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden.“ (**FF**: 14), als Poetologie für alle drei Prosatexte fungieren. Dieser Aussage zufolge wird für Bachmann die Literatur zum Medium der Erkenntnis, indem sie erst die Aufmerksamkeit der Leser auf das Weltgeschehen lenkt.

Während Bachmann in **Malina** den Konflikt zwischen Mann und Frau in das Innere der weiblichen Persönlichkeit verlagert, in der sich männliche und weibliche Anteile bekämpfen, ist im **Fall Franza** der Schauplatz des Verbrechens einmal „das Denken, das zum Verbrechen führt“ und einmal das Denken, „das zum Sterben führt“ (**FF**: 10), was bedeutet, dass nicht nur der Mörder selbst angeklagt wird, der das Verbrechen begeht, sondern zugleich auch das Opfer, das sich dem Mörder wehrlos ausliefert. Daran ist nach Eva Christina Zeller die Modernität Bachmanns abzulesen, die mit dem Anschneiden dieses Themas „der Diskussion ihrer Zeit beinahe zwanzig Jahre voraus war“ (Zeller 1988: 12).

Sowohl in **Malina** als auch im **Fall Franza** sind die Protagonistinnen Frauen, die aufgrund tief greifender, schockartig wirkender Erfahrungen traumatisiert sind und infolge ihres Traumas dissoziative Störungen aufweisen. Im Prosa-Fragment **Der Fall Franza** liegt die Ursache des Traumas der Hauptgestalt konkret im Verhalten ihres Ehemannes, des Psychiaters Leo Jordan, ihr gegenüber. Sie wird unfreiwillig zum Untersuchungsobjekt ihres Mannes, der sie, ohne ihre Einwände zu akzeptieren, analysiert und sich zu ihrem „Fall“ Notizen in stenographischer Kurzschrift macht. Obwohl sie einen entscheidenden Beitrag zu seinem Buch zum Thema der Spätfolgen bei KZ-Häftlingen geleistet hat, unterschlägt er ihren Namen im Vorwort bei den Danksagungen. Desgleichen vergewaltigt er sie und zwingt sie danach zur Abtreibung. In **Malina** gewinnt der Leser erst über das Traumkapitel Einblick in das, was der weiblichen Hauptgestalt zugestoßen ist. Erst dieses macht die Bilderfetzen aus dem ersten Kapitel verständlich, die um das Trauma der Hauptgestalt kreisen.

Vorliegender Beitrag setzt sich zum Ziel aus der Perspektive der Analytischen Psychologie C. G. Jungs die Botschaft der Träume und Visionen zu untersuchen, die Bachmann ihre zum Opfer vorbestimmte weibliche Protagonistin Franza Ranner im **Fall Franza** träumen lässt, wobei auch auf die Funktion dieser Träume und Visionen innerhalb der Romanhandlung verwiesen wird. Desgleichen sollen auch die Unterschiede und Ähnlichkeiten dieser Träume zum zentralen Traumkapitel in **Malina** zur Sprache gebracht werden.

Die erste umfassende Untersuchung zu Bachmanns **Der Fall Franza** bietet Eva Christina Zeller im Jahre 1988. Sie baut ihre Analyse einerseits auf die Deutung der Geschwisterbeziehung und andererseits auf die zentralen Motive der Krankheit und des Verbrechens auf. In der Interpretation des Romans unter dem Aspekt dieser beiden Motive geht sie auch auf die Träume und Visionen der Gestalt ein. Sie ordnet aber den Träumen lediglich eine Erkenntnisfunktion zu, die in der Einsicht der Gestalt in die Ursachen und Ausmaße ihrer psychischen Zerstörung besteht (Zeller 1988: 74-75), wie dies auch bei anderen Kritikern zu finden ist: z. B. bei Hans Höller (1993: 269 oder bei Kurt Bartsch (1988: 138). Gleichzeitig deutet Zeller aber sowohl Franzas Träume als auch ihren Haschischrausch als Hilfsmittel zur Wiederfindung. Mein Beitrag möchte demgegenüber aufzeigen, dass die Manifestationen des Unbewussten im Falle der Protagonistin nur deren vollständige und nicht mehr rückgängig zu

machende psychische Zerstörung deutlich werden lassen und daher nicht zur Bewältigung des Traumas beitragen können.

Wie auch Zeller darauf hinweist (vgl. Zeller 1988: 16), ist der dreigliedrige Aufbau des Romans **Der Fall Franza** jenem von **Malina** sehr ähnlich, wobei die größte Ähnlichkeit in dem Mittelteil der beiden Texte besteht. So wie Bachmann im zweiten Kapitel von **Malina**, dem Herzstück des Romans betitelt als *Der dritte Mann*, den Versuch unternimmt, das psychische Trauma ihrer Frauengestalt durch das Medium der Träume, genauer gesagt durch eine aus 36 Träumen bestehende Traumkette, zu spiegeln, legt sich im Mittelteil des Romans **Der Fall Franza** die Protagonistin in einem Dialog mit ihrem Bruder Rechenschaft ab über ihr Leben mit ihrem Ehemann, dem Psychiater Leopold Jordan, sowie über die Ursachen, die zu ihrer psychischen Zerrüttung geführt haben. Daher wurde das zweite Kapitel des Romans, das den Titel *Jordanische Zeit* trägt, des Öfteren mit dem mittleren Traumkapitel in **Malina** verglichen (Zeller 1988: 16; Höller 1993: 269). Sowohl das zweite als auch das dritte Kapitel des Buches **Der Fall Franza** können als „eine Reise durch eine Krankheit“ aufgefasst werden – wie Bachmann das in ihrer Vorrede zu dem **Franza**-Fragment präzisiert (**FF** 9).

Nach dem ersten Kapitel, das aus der Perspektive des Bruders der Protagonistin, Martin Ranner, präsentiert wird, versucht Franza während der Schiffsreise nach Ägypten ihrem Bruder über die erlittene Schmach ihres Lebens an der Seite Jordans zu erzählen, ihm das Entstehen ihrer Angst vor ihrem Ehemann und das Aufkommen ihrer Krankheitssymptome verständlich zu machen. Dabei berichtet sie ihm auch über einen Traum:

[...] Heut nacht habe ich geträumt ich bin in einer Gaskammer, ganz allein, alle Türen sind verschlossen, kein Fenster, und Jordan befestigt die Schläuche und läßt das Gas einströmen [...] (**FF** 75)

Dieser Gaskammertraum stellt auch den zweiten Traum der Traumkette in **Malina** dar, nur wird er dort explizit ausgebaut. Der Mörder ist dort nicht der Ehemann Jordan, sondern der Vater. Die Träumende bleibt völlig passiv, versucht dem Vater nicht den geringsten Widerstand entgegenzusetzen. Es heißt: „Man wehrt sich nicht im Gas“ (**M** 182-183). Im Anschluss an den Traum, im Wachzustand, wundert sich Franza darüber, wie sie so etwas träumen könne und möchte Jordan sogar um Verzeihung bitten für diesen Traum, weil sie sich bewusst nicht vorstellen kann, dass ihr Mann fähig wäre, sie zu ermorden. Doch bei einer näheren Betrachtung des Traumbildes erkennt sie, dass ihr Traum das, „was

tausendmal komplizierter ist“ (FF 75), in dieses krasse Bild bannt. Denn Jordan richtet sie seelisch zugrunde, obwohl er zwar nicht fähig wäre, sie physisch zu vernichten. So folgt dem Traumbericht der Einblick in ihre eigene durch Jordan veranlasste psychische Zerstörung:

Spätschäden. Ich bin ein einziger Spätschaden, keine Erinnerungsplatte, die ich auflege, die nicht mit einem schrecklichen Nadelgekratze losginge, kein Sommertag, auf den nicht ein Giftsprühregen niederging, keine Nacht, von der ich nicht zwanghaft denke, er hat sich seine Notiz gemacht, keine Vergeßlichkeit, die nicht in Fehlleistung und Bedeutungswahn begraben worden wäre. (FF 75)

Der Begriff „Spätschaden“ wird dem Leser erst etwas weiter im Text klar, als er erfährt, dass Jordan an einem Buch zum Thema der Spätfolgen bei KZ-Häftlingen gearbeitet hat. In Analogie zu den Opfern des Faschismus sieht sich Franziska als Opfer ihres sadistischen Ehemannes, wobei ihr Bruder den Terminus „Faschismus“ „für ein privates Verhalten“ (FF 71) nicht zufällig einführt. Gleichzeitig wird auch deutlich, dass eine der Ursachen des Traumas der Hauptgestalt in der Analyse ihres Mannes besteht, der alle ihre Handlungen und Aussagen interpretiert, ohne ihre Einwände oder ihre Sichtweise zu akzeptieren. Mit dem von Freud eingeführten Begriff der Fehlleistung rückt die Analyse Jordans in die Nähe der Freud'schen Psychoanalyse. Ob man darin die explizite Kritik Bachmanns an dem Freud'schen Explorationsmodell ablesen kann, oder ob es sich eher um die Darstellung des Missbrauchs einer falsch verstandenen Psychoanalyse Freud'schen Typs handelt, wie das Zeller vermutet (Zeller 1988: 59), bleibe dahingestellt. Diesem Traum kann ähnlich wie dem Traum in **Malina** lediglich eine tiefenpsychologische Funktion zugesprochen werden, da er die Gestalt über die psychische Zerstörung aufklärt, welche durch ihren Ehemann herbeigeführt worden ist. Dem Bericht dieses Traumes im Rahmen des Romans folgt eine allgemeine Darstellung von Franziskas gewandeltem Verhältnis zu ihren Träumen:

Früher habe ich nie geachtet auf die Träume [...] aber jetzt, wie quälend, weil es nichts Fremdes ist, es gehört zu mir, ich bin zu meinen eigenen Träumen gekommen, meine Tagrätsel sind größer als meine Traumrätsel, du merkst dann, daß es keine Traumrätsel gibt, sondern nur Rätsel, Tagrätsel, unverlautbare chaotische Wirklichkeit, die sich im Traum zu artikulieren versucht, die dir manchmal genial zeigt, in einer Komposition, was mit dir ist, denn anders würdest du's nie begreifen [...] (FF 79)

Während Franza sich früher nicht mit ihren Träumen abgegeben hat, stellt sie nun fest, dass diese ein Teil ihrer selbst sind und dass sie mit deren Hilfe ihren gegenwärtigen psychischen Zustand verstehen kann. Gleichzeitig gewinnt sie auch Einblick in die Fähigkeit ihres Unbewussten, die chaotische Wirklichkeit so zu ordnen, dass diese einen tieferen Sinn erhält. Dabei spricht sie dem Unbewussten in vereinzelt Momenten sogar „Genialität“ zu.

[...] und dann pfuscht dein Träumen, dann dilettiert es, dann kommt es mit nichts zurecht, ein schlechter Dramatiker, dem die Akte auseinanderbrechen, die Motive sich verwirren, dem der Held zu früh stirbt, der die Personen aus einer früheren Szene mit einer späteren verwechselt, plötzlich aber nimmt sich dein Traum zusammen und tut den großen Wurf, ein Shakespeare hat ihm die Hand geliehen, ein Goya ihm die Bühnenbilder gemalt, er hebt sich aus den Niederungen deiner Banalität und zeigt dir dein großes Drama, deinen Vater und einen Gesellen, der Jordan heißt, in einer Person, und ebenbürtig einer großen Figur fängt der Hymnus an, die ersten unterirdischen Querverbindungen, die Alten sind immer dabei, deine Mutter, an die du nie denkst, [...] (FF 79-80)

An dieser Stelle wird auch die Nähe Bachmanns zur Jung'schen Traumauffassung ersichtlich, denn im Unterschied zu Freud, der das Unbewusste größtenteils als „Lagerstätte verdrängter, infantiler persönlicher Erfahrungen“ (Samuels/Shorter/Plaut 1991: 229) betrachtet, postuliert Jung neben dem persönlichen Unbewussten auch die Existenz eines kollektiven Unbewussten, das unabhängig vom Ich arbeitet. Im kollektiven Unbewussten sind die Urbilder menschlicher Vorstellungsmuster, die Archetypen, angesiedelt, welche auf den Ur-Erfahrungen der Menschheit beruhen. Diese werden im obigen Zitat in der Form des Vater- und Mutterarchetypus angesprochen.

Im Anschluss an ihre Überlegungen über die Träume erzählt Franza ihrem Bruder einen zweiten Traum, welcher ihr die Ursache ihrer Angst vor Augen geführt hat:

[...] so sah ich auf einen Friedhof, beim Sonnenuntergang, und in dem Traum hieß es: das ist der Friedhof der Töchter. Und ich sah auf mein eigenes Grab hinunter, denn ich gehörte zu den Töchtern, und mein Vater war nicht da. Aber ich war seinetwegen gestorben und hier begraben. (FF 80)

Dieser Traum weist eine große Ähnlichkeit zum Initialtraum der Traumserie in **Malina** auf, in welchem die Träumende durch ein großes Fenster, größer als alle je gesehenen Fenster, auf ein düsteres Wolkenfeld

sieht. Sie vermutet, dass unter den Wolken ein See liegt, auch ein Verdacht kommt ihr, welcher See es sein könnte, aber dieser ist nicht sichtbar. Diesen unsichtbaren See säumen „die vielen Friedhöfe“. „Die Gräber, die Tafeln mit den Inschriften sind kaum zu erkennen“ (M 181). Ein alter Totengräber tritt an die Träumende heran, um ihr die Mitteilung zu machen, dass es sich um den Friedhof der ermordeten Töchter handle. Die Träumende ist jedoch auf diese Mitteilung noch nicht vorbereitet: „Er hätte es mir nicht sagen dürfen, und ich weine bitterlich“ (M 182) steht am Ende des Traumberichts. Dies bedeutet, dass das Unbewusste ihr im Traum eine Erkenntnis zukommen lässt, der sie sich noch verweigert. Elemente dieses Initialtraumes tauchen auch in dem 15. und dem 28. Traum der Traumserie auf. Im 15. Traum kann die Träumende das Fenster nicht öffnen. Sie weiß aber, dass ihr Vater hinter ihr eingetreten ist und geschworen hat, sie zu töten. Sie schaut zum Fenster hinaus und weiß schon, was sie nicht wissen soll: „am Seeufer liegt der Friedhof der ermordeten Töchter“ (M 181). Der 28. Traum zeichnet sich im Unterschied zum ersten Traum durch eine Klarheit der Bilder aus. Es öffnet sich wieder ein Fenster auf „ein finsternes, wolkiges Land“ (M 229). Der See ist sichtbar und die Gräber sind genau zu erkennen, aus ihnen stehen die verstorbenen Töchter auf, die alle ihre rechte Hand im Zeichen der Anklage erheben und das Fehlen des Ringes und des Ringfingers zur Schau stellen. Die Größe des Fensters wird nun nicht mehr erwähnt, weil für die Träumende die Situation keine neue mehr ist. Auch der See wird immer kleiner, vermutlich weil die Träumende erkennt, dass ihr persönliches, an einen See gebundenes Trauma im Vergleich zu den vielen Frauenopfern, von geringer Bedeutung ist. Der Totengräber, der die Träumende über die Lage aufklärt, erübrigt sich nun. Der Traum schließt mit dem Bild des Vaters, der den See über die Ufer treten lässt, damit das Wasser den Mordschauplatz bedeckt und so die Morde vertuscht werden können.

Während demnach in **Malina** der Erkenntnisprozess der weiblichen Hauptfigur stufenweise voranschreitet, fasst Franzas oben zitierter Traum nur das Endresultat ihrer Erkenntnis in dem prägnanten Bild des Friedhofes der Töchter bei Sonnenuntergang zusammen, wobei beide Traumelemente auf das Ende hinweisen: der Friedhof auf das Ende des Lebens, den Tod und der Sonnenuntergang auf das Ende des Tages und den Übergang zur Nacht. Als Ergebnis dieses Erkenntnisprozesses erscheint der Vater als Mörder der Tochter. Es handelt sich dabei ähnlich wie in **Malina** nicht um einen persönlichen Vater, sondern vielmehr um eine archetypische Vaterfigur. Diese ist ein „Repräsentant der Gesellschaft“ und „deckt das in

der patriarchalischen Gesellschaft durch den Vater repräsentierte Gewaltprinzip als *die* soziale Triebkraft auf“ (Bartsch 1988: 152). Von entscheidender Bedeutung im Traumbild erweist sich aber das Herabsehen auf das eigene Grab. Sowohl der Leser als auch die Träumende werden dadurch auf den tragischen Ausgang der Handlung vorbereitet. Daher kommt diesem Traum neben der tiefenpsychologischen Erkenntnisfunktion, da er der Träumenden eine Botschaft aus dem Unbewussten übermittelt, auch eine narrative vorausdeutende Funktion zu. Diese antizipatorische Funktion des Traumes im narrativen Erzählkontext verweist aber auch gleichzeitig auf die prospektiv-seelenführenden Träume bei Jung, die den Träumenden seinem zukünftigen Schicksal zuführen. Der Traum kann demnach als Vorbereitung der Gestalt auf ihren Tod aufgefasst werden. Jung äußert nämlich folgende Auffassung:

Die Erfahrung zeigt, daß die unerkannte Nähe des Todes eine adumbratio (einen vorwegnehmenden Schatten) auf das Leben und die Träume des Opfers wirft. (Jung 1995: 74-75)

So zeigt Franzas Alptraum die Endkonsequenz der Zerstörung ihrer Seele auf. An dieser Stelle möchte ich auch der Sichtweise Zellers widersprechen, welche die Auffassung vertritt, dass bis zur Dekompositions-Szene die Chance zu bestehen scheine, dass Franza sich mit Hilfe der durch Traum, Haschisch und Identifikation erfahrenen Erkenntnis von den Verstörungen, die sie noch immer gefangen halten, wird befreien können (Zeller 1988: 79-80).

Nachdem sich Franza im zweiten Kapitel des Romans auf dem Schiff nach Ägypten anhand eines Dialogs mit ihrem Bruder mit ihrer Vergangenheit auseinandergesetzt hat und mittels ihrer Träume über die psychischen Folgen dieser Vergangenheit in Kenntnis gesetzt worden ist, versucht sie im dritten, in Ägypten spielenden Kapitel, zu sich selbst zurückzufinden. Angesichts der Verwüstetheit ihrer Seele, die notwendigerweise in den Tod führt, ist dieser Versuch der Protagonistin als wahrhaft heroisch zu betrachten. Diesen Wunsch der Wiederfindung, der Identifikation mit sich selbst (vgl. auch Zeller 1988: 88), artikuliert Franza schon ganz am Anfang ihrer Reise durch die Wüste, in dem Versprechen, das sie an ihre erste Liebe richtet: „Sire, ich werde ankommen“ (FF 84). Mit „Sire“ spricht Franza den englischen Captain an, der nach dem Zweiten Weltkrieg als englischer Befreier in die magische Welt ihrer Kindheit eingedrungen ist. Aufgrund ihrer dürftigen Englischkenntnisse verwendet sie nicht das englische Wort „sir“ für Herr, sondern die französische Anrede

„sire“ für Kaiser oder Könige, was auch gleichzeitig auf ihre Neigung verweist, sich einem Mächtigen unterzuordnen. Die Heilung der Hauptgestalt besteht also in der Identifikation mit dem magischen Ich ihrer Kindheit, von welchem sie sich im Laufe ihres Lebens an der Seite ihres Ehemannes entfernt hat. Diese Entfernung Franzas von ihrem ursprünglichen Ich wird auch durch den Namenswechsel angedeutet. Von der kindlichen Franziska wird sie in Wien zu Franziska Jordan. Auch die Namensfälschung in ihrem Reisepass verweist auf ihre Sehnsucht nach einer Identifikation mit sich selbst. Über diese Persönlichkeitsspaltung, die unter dem Druck ihres Ehemannes und der ahnungs- und teilnahmslos zusehenden Wiener Gesellschaft stattgefunden hat, wird zum ersten Mal während der Reise mit dem Wüstenbus anlässlich einer Rast in Suez gesprochen:

Seit sie aus dem Bus herausgewankt war, hatte ein Kampf in ihr angefangen, in ihr gingen zwei Gegner aufeinander los, mit einer vehementen Entschlossenheit, ohne sich mehr zu sagen als: Ich oder Ich. Ich und die Wüste. Oder Ich und das andere. Und ausschließlich und nichts Halbes duldend, fingen Ich und Ich an, gegeneinanderzugehen. (FF 86)

Zeller vermutet, dass Franzas innerer Kampf zwischen dem „Wüsten-Ich“ „d[em] magische[n] Ich“, „d[em] verschüttete[n], d[em] nichtige[n]“ - oder besser gesagt dem nichtig gewordenen - , „das angesichts des Nichts in der Wüste sich wieder entfalten und auf sich bestehen kann“ und dem anderen, ihrem „kolonialisierte[n] entfremdete[n] Ich“, welches die patriarchalische Hierarchie verinnerlicht hat (Zeller 1988: 88), ausgefochten werden muss. Demzufolge hat die Akzeptanz der patriarchalischen Hierarchie ihr magisches Ich zugrunde gerichtet. In der Wüste setzt ein Wandlungsprozess Franzas ein. Sie wird zum ersten Mal aktiv, weil sie das Gefühl hat, dass die Weißen mit ihrer Vernichtermentalität ihr hier nicht mehr befehlen können:

Die Weißen. Hier waren sie endlich nicht mehr. Hier mußte sie sich nie mehr umdrehen und sie hinter sich gehen hören und fürchten, gewürgt zu werden, an eine Wand zu fallen vor Schreck, aus einem Auto in den Schnee gestoßen zu werden. Sie hörte auf, sich [zu] fürchten, von jemand angeschrien, belauert und gewürgt zu werden. Sie mußte bei keinem Versuch mehr stillhalten. Ein anderer Versuch fing an, und den würde sie selber an sich vornehmen. (FF 89)

Die Konzentration auf die elementaren Bedürfnisse, Hunger und Durst, lenken Franziska von ihrer Beschäftigung mit ihren seelischen

Problemen ab. Angesichts eines ungeschriebenen Gesetzes für das Sparen mit dem Wasser, das für alle reichen muss, hat sie das Gefühl, in der Wüste zu ihrem Recht zu kommen, weil auch ihr hier nichts verweigert werden darf. Dies entpuppt sich jedoch als eine Illusion. Der Staatsbesuch in Luxor signalisiert ihr, dass auch Ägypten nicht frei von dem Geist der Weißen sei. Diesen zerstörerischen Geist erblickt Franza im Bau des Assuan-Hochdammes, der für sie ein Sinnbild der gewaltsamen Unterordnung der Natur unter die Zwecke der Menschen darstellt, so wie in der Schändung der Mumien durch die Archäologen, die diese, ein fremdes Weltbild nicht achtend, ihren Gräbern entreißen und sie in den Museen um den Preis einer Eintrittskarte zur Schau stellen. Auch in dem Auslöschenwollen der Erinnerung an die Königin Hatschepsut durch ihren Nachfolger, dem dritten Tuthmosis, sieht Franza eine Analogie zu ihrer eigenen Situation. Sie erkennt, dass sie nirgends von den Weißen geschützt ist. Der Rückfall in die Krankheit ereignet sich, als Franza, im Nilschlamm eingegraben, eine Parallele zu ihren früheren Erstickungsanfällen herstellt.

In diesem dritten Kapitel erhält der Leser nicht über Träume Zugang zum Unbewussten der Hauptgestalt, sondern über einen Haschischrausch und eine Vision in der arabischen Wüste. Anlässlich einer arabischen Hochzeit wird Franza von ihrem Bruder Martin dazu angehalten, Haschisch zu rauchen. Er zwingt es ihr regelrecht auf, da er sich davon eine Verbesserung ihrer seelischen Lage erhofft. Für Franza beginnt der Haschischrausch mit der Erfahrung der Zeitlosigkeit und dem Gefühl der ewigen Gegenwart, das durch die Zeitform des ersten Verbs im Präsens suggeriert wird, während der folgende Bericht über den Haschischrausch im Präteritum gehalten ist. Zuerst konzentriert sich Franza auf das Körperliche, auf den Rauch, der in Schwaden durch ihren Körper zieht und dabei eine leichte Übelkeit erzeugt. Dann lässt sie sich hinunterstoßen in das Reich des Unbewussten. Doch dieser Raum erfüllt sie mit Entsetzen, denn sie stellt fest, dass sie zwei Körper hat, einen von normaler Größe und einen riesengroßen. Zeller deutet den riesengroßen Körper, vor dem sich Franza fürchtet, als jenen Teil ihres Ich, das die patriarchalische Hierarchie verinnerlicht hat (Zeller 1988: 88). Auffallend ist, dass der Haschischrausch nicht als totales Versinken in das Unbewusste gestaltet wird, sondern als ein beständiger Wechsel zwischen bewusstem und unbewusstem Zustand. Die bewussten Gedanken Franzas werden im Präsens mit Hilfe des inneren Monologs formuliert. Das Unbewusste zeigt ihr ihre seelische Lage auf, die sich in ihrer Gespaltenheit äußert. Sie weiß, dass sie wieder eins werden

muss, um geheilt zu werden; aber es gelingt ihr nicht, diese Gespaltenheit zu überwinden:

Unter ihre Körper wurden Schraubstöcke gefahren, Hüften und Rücken hineingepreßt, gequetscht. Kein Stellungswechsel mehr möglich. (FF 111)

Als nächstes sieht sie unter ihren geschlossenen Lidern ein mit schwarzweißen Ornamenten bedecktes Zeichenband laufen. Obwohl sie diese Zeichen als Hieroglyphen erkennt, heißt es im folgenden Satz:

Die Augen wieder offen, blitzschnell geöffnet trotz des Drucks, damit diese unentzifferbare Schrift ins Stocken kam. (FF 89)

Etwas früher im Text hat der Leser Franzas Einstellung zu der Schrift auf den Tempeln und Säulen erfahren können:

Sie lernte die Zeichen lesen. Nie war eine Geschichte, von der sie nichts gewußt hatte, leichter zu erlernen gewesen, hier stand ja alles, keine Botschaft, aber eine Geschichte. (FF 103)

So sind die ägyptischen Hieroglyphen für Franza nicht unentzifferbar. Die unentzifferbare Schrift, von der sich Franza wünscht, dass sie ins Stocken käme, stellen die Kürzel dar, mit deren Hilfe Jordan seine Beobachtungen über Franza notiert hat. Sie sind wie Zeller betont „ein Gegenbild zu den Hieroglyphen“ (Zeller 1988: 62). So deutet Franzas Ausruf: „Ein Ende mit der Schrift. Ein neuer Anfang.“ (FF 111) auf die Sehnsucht der Gestalt nach der Zerstörung der Schrift der Weißen hin und damit der Vernichter-Mentalität, sowie der Sehnsucht nach einem neuen Anfang im Sinne ihres magischen Weltbildes, das dem abstrakt-logischen Weltbild der Weißen diametral gegenübersteht.

[...] in den Träumen drückt das Fliegen einen Sublimierungswunsch aus, die Suche nach einer inneren Harmonie, die Überwindung der Konflikte. Diese Art von Träumen findet sich vor allem bei nervösen Personen, die nicht sehr imstande sind ihren Wunsch sich durch sich selbst zu erheben zu verwirklichen. Das bedeutet symbolisch: nicht imstande zu sein zu fliegen [...] Das Bild des Fluges ist ein irrealer Ersatz der Handlung, die ausgeführt werden müsste. (Chevalier/Gheerbrant 1994: 487, Übersetzung der Verfasserin)

Der innere Monolog, mit welchem die Vision endet, deutet erneut auf den bewussten oder halbbewussten Zustand der Gestalt:

Gestöber von Gedankengeschossen im Flug, es denkt sich etwas, rasend schnell, zu schnell für ein Hirn, die Gedanken fegen und wirbeln neue Gedanken auf. Die Weißen kommen. Nicht denken, nur nicht mehr denken und so zerstäuben. Die Augen müssen noch einmal-. Einmal müssen die Augen aufgehen. Ich will wieder fliegen, ich will ankommen, Sire, ich will ankommen. (FF 112)

Bachmann versucht hier die Beschleunigung des Zeiterlebens unter der Einwirkung der Droge durch das blitzschnelle Aufeinanderfolgen der Gedanken zu suggerieren. Franza sehnt sich nach der Selbstfindung, wünscht sich verzweifelt, mit sich selbst identisch zu werden. Zeller verweist auf den Unterschied zwischen Franzas zuversichtlicher Aussage am Anfang der Reise: „Sire, ich werde ankommen“ (FF 84) und dem jetzigen Ausdruck der Verzweiflung, dem schon die Gewissheit einer Heilung fehlt (Zeller 1988: 88). Der Haschischrausch spiegelt demnach die seelische Lage der Protagonistin, indem er die Spaltung Franzas aufzeigt. Gleichzeitig offenbart sich aber auch der kompensatorische Charakter des Unbewussten in der Halluzination Franzas vom Fliegen. Beide Traumfunktionen deuten auf die Auffassung C. G. Jungs. Dieser fasst den Traum im Gegensatz zu Freud, der auf eine Unterscheidung zwischen manifestem und latentem Trauminhalt besteht, als „eine spontane Selbstdarstellung der aktuellen Lage des Unbewussten in symbolischer Ausdrucksform“ (Jung 1984: 149) auf. Der Traum ist für ihn das getreue Abbild der seelischen Lage des Träumenden. In der Jung'schen Auffassung äußert sich durch den Traum die steuernde Funktion des Unbewussten, welches ein Gleichgewicht zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten herzustellen versucht. Die Tatsache, dass der Traum dem Träumenden jeweils die der aktuellen Bewusstseinslage entgegengesetzte Position vorhält, bezeichnet Jung als kompensatorische Funktion.

Zeller vertritt die Auffassung, dass bis zu dem Punkt der Reise, an dem Franza an dem Strand des Roten Meeres mit ihren eigenen Bildern konfrontiert wird, - sie nennt diese Stelle die „Dekompositions-Szene“ – noch die Chance zu bestehen scheine, dass Franza sich mit Hilfe der durch Traum, Haschisch und Identifikation erfahrenen Erkenntnis von den Verstörungen, die sie noch immer gefangen halten, wird befreien können (Zeller 1988: 79-80). Jedoch eine eingehendere Analyse der Botschaft von Franzas Träumen, wie auch der Haschischvision macht die verheerenden seelischen Folgen ihrer Zerstörung deutlich, die konsequenterweise in den Tod führen. Zumindest nach dem Traum Franzas von ihrem eigenen Tod kann der Leser den tragischen Ausgang des Roman-Fragments erahnen.

Fast unmittelbar nach dem Haschischrausch folgt die Dekompositions-Szene. Franza sieht auf dem einsamen Strand des Roten Meeres ein Bild. Es wird hervorgehoben, dass es diesmal „nicht mehr die immer vorgestellten Bilder“ (FF 113) sind, sondern dass sie ihren eigenen Einbildungen begegnet. Sie glaubt zuerst ihren Bruder zu sehen, der für sie der vertrauteste Mann ist, dann meint sie ihren Ehemann, den Psychiater Jordan, in dem weißen Arztmantel zu erblicken. Das Abwerfen des Mantels bedeutet hier das Entkleiden der Persönlichkeit (siehe Chevalier/Gheerbrant 1994: Lemma: Veşminte, Îmbrăcăminte: 445). Franza wird es klar, wer dieser Mensch in Wirklichkeit ist. Aus diesem Grund ist für sie der weiße Mantel des Arztes, der ein Trostmantel sein sollte, nichts anderes als ein schrecklicher Mantel. Sie hat die Unmenschlichkeit Jordans erkannt, die er hinter dem weißen Arztmantel zu verbergen versucht. Danach meint sie ihren Vater zu sehen, der seine vielen Mäntel abwirft und schließlich erblickt sie Gott. Diese Abfolge der Bilder verweist auf die patriarchalische Hierarchie, die Franza verinnerlicht hat. Sie erkennt zuletzt dasjenige, was diese Bilderfolge ausgelöst hat, nämlich eine Seewalze und beginnt zu lachen angesichts der Tatsache, dass sich ihre Einbildungen in ein harmloses Seetier aufgelöst haben. Ausgehend von dieser Erkenntnis setzt die Identitätssuche ein, die jedoch zu keinem Ergebnis führen kann, weil die Persönlichkeit schon zerstört ist. Die Auflösung ihrer Einbildungen in Nichts kommt für sie zu spät. Sprachlich suggeriert Bachmann die Zerstörung der Persönlichkeit meisterhaft. Das, was Franza niedertritt, ist nichts von außen Kommendes. Etwas von innen vernichtet sie. Wie auch Zeller feststellt, ist jener Teil des Ich, der frei geworden ist von der verinnerlichten Hierarchie, nicht stark genug, um sich gegen das Andere, das sie niedertritt zu wehren (Zeller 1988: 88). Das Andere aber ist der durch die Männerwelt zerstörte und dadurch psychisch kranke Teil ihrer Persönlichkeit.

Das Roman-Fragment endet jedoch nicht mit der völligen Selbstaufgabe Franzas durch ihren Tod. Bevor sie stirbt, verflucht sie die Weißen. Zeller äußert dazu Folgendes:

Franzas Fluch am Ende ist getragen von dem Glauben an die Wirkung dieses Fluchs. Das heißt, Franza ist zur Magie und ihrer Identität zurückgekehrt. [...] ihre Seele lebt quasi durch den Fluch weiter. Franza stirbt als Verkünderin eines Fluchs, als Wissende wie Cassandra. (Zeller 1988: 80)

Dieser Identifikation Franzas mit sich selbst im Tod entspricht in **Malina** der lebensnotwendige Rückzug des weiblichen Ich, jenes Teils der

Gesamtpersönlichkeit also, für den es in der Welt keine Verwendung gibt, in einen Riss in der Wand.

Während aber in **Malina** anhand der Traumserie die Wandlung der passiven Einstellung der Träumenden dem Vater gegenüber in eine Haltung des aktiven Widerstands aufgezeigt wird, die gleichzeitig auch zur Bewältigung des Traumas der Hauptgestalt führt, veranschaulichen die Träume und Visionen Franzas die Opfer-Mentalität der Frau und damit „das Denken, das zum Sterben führt“ (FF 10).

Literatur

- Bachmann, Ingeborg (1989): *Der Fall Franza* (FF). In: Bachmann, Ingeborg, **Der Fall Franza. Requiem für Fanny Goldman**, München: Piper, 8-150.
- Bachmann, Ingeborg (1991): **Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews (GuI)**, hrsg. von Christine und Inge von Weidenbaum, Neuausgabe der Erstausgabe aus 1983, München: Piper.
- Bachmann, Ingeborg (1997): **Malina (M)**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bartsch, Kurt (1988): **Ingeborg Bachmann**, Stuttgart: Metzler.
- Bartsch, Kurt (1998): „*Malina*“ davor, „*Malina*“ danach. *Vorläufige Anmerkungen zum „Malina“-Roman im Lichte der kritischen Ausgabe des „Todesarten“-Projektes*. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.), **„Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?“**. **Lesarten zur Kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt**, Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 107-117.
- Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain (1994): **Dictionar de simboluri. Mituri, Vise, Obiceiuri, Gesturi, Forme, Figuri, Culori, Numere**, Bd. 1, București: Editura Artemis.
- Höllner, Hans (1993): **Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum Todesarten-Zyklus**, Frankfurt/Main: Hain.
- Jung, Carl Gustav (1984): *Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes*. In: **Grundwerk**, Bd. 1, Olten: Walter, 122-167.
- Jung, Carl Gustav/Franz, Marie-Louise von/Henderson, Joseph L./Jacobi, Jolande/Jaffe Aniela (1995): **Der Mensch und seine Symbole**, Solothurn/Düsseldorf: Walter.

- Riedel, Ingrid (1981): *Traum und Legende in Ingeborg Bachmanns „Malina“*. In: Urban, Bernd/Kudszus, Winfried (Hrsg.), **Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 178-207.
- Samuels, Andrew/Shorter, Bani/Plaut, Fred (1991): **Wörterbuch Jungscher Psychologie**, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Zeller, Eva Christina (1988): **Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza**, Frankfurt/Main: PeterLang.

Walter Engel: *Blickpunkt Banat. Beiträge zur rumäniendeutschen Literatur und Kultur. Studien-Aufsätze-Gespräche-Rezensionen (1968-2012)*, Banater Bibliothek 11, Mediengruppe Universal München 2013, 566 Seiten, ISBN: 3-922979-67-X.

Zunächst bemerkt man das gefällige Äußere des Buches: Hardcover, Fadenheftung, leuchtend grüner (die Farbe der Landsmannschaft ?) Buchrücken, Papier von besonderer Qualität. Ein erstes kursorisches Lesen des Inhaltsverzeichnisses, das sich über 8 Seiten erstreckt, sich aber durch die überschaubare Gliederung als angemessen erweist, weckt die Neugierde. Und dann beginnt die Entdeckungsreise in dem 566 Seiten starken Buch. Die Rede ist von Walter Engels **Blickpunkt Banat**, das letztes Jahr, Ende November als *Banater Bibliothek* Band 11 erschienen ist. An dieser Stelle sei kurz etwas über diese von der Landsmannschaft der Banater Schwaben herausgebrachten Buchreihe gesagt. Bislang sind zwischen 1994 und 2013 12 Bände zur Banater Kultur erschienen, (die ersten drei davon unter der Ägide des aus finanziellen Gründen leider nur kurzlebigen Kulturverbands der Banater Deutschen), die dazu angetan sind, Banater Beiträge in breiteren Kreisen bekanntzumachen und sie in das gesamtdeutsche Kulturgut einzubringen. Sammelbände (zumeist in der Redaktion von Horst Fassel, aber auch von Eduard Schneider und Walther Konschitzky) sind Persönlichkeiten wie Hans Diplich, Nikolaus Engelmann, Alexander Krischan, Josef Nischbach und Johann Wolf gewidmet, Monographien über die Notre-Dame-Klosterschulen im Banat (von Franziska Graf) und die Deutsche Pädagogische Lehranstalt in Temeswar (von Katharina Schmidt), Beiträge des Soziologieprofessors Anton Sterbling und des Schauspielers Julius Vollmer, nicht zuletzt der Bildband über Banater bildende Künstler legen Zeugnis ab von dem Stellenwert, den die Kultur bei den Banater Deutschen hatte.

Auch unter diesem Aspekt soll in der Folge Walter Engels Buch beleuchtet werden. Es trägt den Untertitel **Beiträge zur rumäniendeutschen Literatur und Kultur. Studien – Aufsätze – Gespräche – Rezensionen (1968- 2012)**. Ich gebrauchte vorhin das Wort Entdeckungsreise, denn, obwohl ich jahrelang beruflich mit Walter Engel zusammenarbeitete und auch heute noch freundschaftlich mit ihm verbunden bin, war mir nie bewusst, bis jetzt, welche Fülle an Material zusammen gekommen ist, ja welches umfassendes verschiedenartiges Œuvre Walter Engel im Laufe von viereinhalb Jahrzehnten aufweisen kann. Zweifellos haben auch die einzelnen Berufe,

die der Deutschlehrer und promovierte Germanist in Rumänien und nach der Aussiedlung in Deutschland ausgeübt hatte – Gymnasiallehrer in Heltau in Siebenbürgen, Leiter der Kulturabteilung der **Hermannstädter Zeitung**, Dozent am Germanistiklehrstuhl der Temeswarer Universität, Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Heidelberger Universität, Abteilungsleiter beim Frankfurter Amt für Wissenschaft und Kunst, schließlich langjähriger Direktor des Düsseldorfer Gerhart-Hauptmann-Hauses – zu dieser Diversität dazu beigetragen.

Eingeleitet wird der Band durch ein kluges Vorwort von Eduard Schneider, in dem dieser auf die wesentlichen Aspekte der Kultur und Geschichte des Banats verweist, wie sie von Walter Engel gesehen werden. Dabei wird aus Engels Vorwort zu dem von ihm 2007 herausgegebenen Sammelband **Kulturraum Banat** mit dem bezeichnenden Untertitel **Deutsche Kultur in einer europäischen Vielvölkerregion** zitiert: „Über längere historische Phasen – die Weltkriege und ihre Folgezeit ausgenommen – kann der Kulturraum Banat als beispielhaftes Phänomen für das friedliche Nebeneinander und das kreative Miteinander verschiedener Ethnien in einer überschaubaren Region gelten. Dass jede Ethnie ihre kulturelle Identität dabei weiterentwickelt bei gleichzeitiger Toleranz und Achtung der anderen Kulturen, rückt den Kulturraum Banat in die Nähe dessen, was man sich als Modell für manche europäische Region vorstellen kann“. Daneben enthält Schneiders Vorwort ausführliche Informationen zur Biographie und zum beruflichen Werdegang Walter Engels, so dass auch der weniger informierte und nicht „banatbeflissene“ Leser sich in der Folge im Buch zurechtfindet.

Dazu dienen auch drei weitere einleitende Beiträge. In *Heimatbezug und Weltoffenheit. Walter Engel im Gespräch mit Stefan Sienerth*, dem Direktor des Münchner *Instituts für deutsche Kultur und Geschichte in Südosteuropa*, wird auf die vielseitigen Aktivitäten Walter Engels in der alten und in der neuen Heimat abgehoben. Interessant ist dabei vor allem, dass der Leser Informationen aus erster Hand erhält. So erfährt man beispielsweise, dass Walter Engel, dessen Interesse zu Beginn seiner universitären Laufbahn vorwiegend der zeitgenössischen deutschen Prosa gegolten hatte, sich allmählich mit der Banater deutschen Literatur, weniger mit der banatschwäbischen befasst habe. „In meiner Zeit am Temeswarer Germanistik-Lehrstuhl habe ich vom alten Franz Liebhard und natürlich von Dr. Johann Wolf entscheidende Anregungen für meine Beschäftigung mit der Banater deutschen Literatur- und Pressegeschichte bekommen. Dass ich aber über die Zeitschrift ‚Von der Heide‘ eine Anthologie mit monographischer Studie herausgegeben habe, war auf eine Anfrage des Kriterion Verlags Buka-

rest zurückzuführen. Damit legte ich den Grundstein für meine Dissertation, die zunächst Prof. Dr. Stefan Binder betreute, die ich aber erst 1981 bei Prof. Dr. Dietrich Harth in Heidelberg einreichen und bei Julius Groos publizieren konnte. Die Arbeit war bereits 1979 in Temeswar fertig. Wegen meines Ausreiseantrags wurde ich dann auf einer Sitzung an der Uni als ‚ideologisch unzuverlässiges Element‘ und gar als ‚Abenteurer‘ abgestempelt, der es nicht verdient, im sozialistischen Rumänien zu promovieren. Bei der Arbeit an der Dissertation über ‚Das literarische Schrifttum im Spiegel der Banater deutschsprachigen literarisch- kulturellen Periodika (1840-1939)‘ stieß ich dann auf Themen und Autoren der Region, über die ich weiter forschte und publizierte, so über Josef Gabriel d. Ä. Und über Josef Gabriel d. J., über Otto Alscher und Peter Barth, aber auch über die Beziehungen der Banater Schriftsteller zu ihren siebenbürgisch-sächsischen Kollegen.“

Zwei weitere Beiträge legen Zeugnis vom Verständnis und Engagement Walter Engels für seine Banater Landsleute ab. Es handelt sich um die mit großem Erfolg bedachten Festansprachen, die er am Auswanderer-Denkmal in Ulm anlässlich der Heimattage der Banater Schwaben zu Pfingsten 1986 und zu Pfingsten 2004 gehalten hatte. Sinnigerweise tragen sie die Titel *Heimatverlust und Heimatgewinn* und 18 Jahre später *Brückensein zwischen Ländern und Kulturen*. Damit stellt Engel eine weitere Facette seiner Person unter Beweis: zum einen sein Talent als Redner, zum anderen die Gabe, politische Zusammenhänge zu erkennen und zu artikulieren. Der in Engels Schriften ansonsten eher sachliche Ton ist hier einer gefühlvollen, subjektiv gefärbten Diktion gewichen. Am Rande sei noch erwähnt, dass Engel mit der Herausgabe der Bände **Fremd in der Heimat. Aussiedler aus Ost- und Südosteuropa unterwegs nach Deutschland** (1990) und **Meine ersten Jahre im Westen** (1996) erneut seine Verbundenheit mit den Landsleuten bekundete.

Die zweite Sektion des Buches umfasst Studien und Aufsätze, neun zur rumäniendeutschen Literatur und drei zu den deutsch-rumänischen Literaturbeziehungen. Maßstäbe, auch theoretischer Art, setzt die Studie *Überlegungen zur Regionalliteratur der Banater Deutschen. Aspekte einer regionalen rumäniendeutschen Literaturgeschichtsschreibung*, erstveröffentlicht in dem bereits erwähnten Sammelband **Kulturraum Banat**. Damit schaltet sich der Autor in die europaweit geführte Diskussion um den Standort von Regionalliteraturen ein, unter besonderer Berücksichtigung der rumäniendeutschen, zumal der Banater Literatur und bringt ins Gespräch die These von einem Literaturtransfer bzw. von dem dialektischen Spannungs-

feld zwischen beschleunigter Europäisierung einerseits und Besinnung auf die Region andererseits.

Ohne den anderen Beiträgen Unrecht zu tun, möchte ich aus dieser zweiten Sektion noch die Aufsätze *Literarische Kontakte zwischen Siebenbürgen und dem Banat. Austausch zwischen Autoren und Beiträge in Literaturzeitschriften*, sodann *Die Mundart als Refugium in Zeiten der Diktatur. Banatschwäbische Mundartdichtung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts* und *Pionierleistung im rumänisch-deutschen Literaturaustausch. Die Monatsschrift „Romänische Revue“ (1885-1894)* hervorheben, auf die aus naheliegenden Platzgründen nicht näher eingegangen werden kann – die Titel und Untertitel sprechen aber für sich.

Wenden sich die Beiträge der vorhin genannten Sektion vorwiegend an den Fachmann, so dürften die Aufsätze des folgenden Abschnitts *Profile und Porträts* auch den philologisch nicht vorgebildeten „Durchschnittsleser“ ansprechen. Der Kultur- und Literaturfreund findet hier Bekanntes und viel Unbekanntes über die Banater Adam Müller-Guttenbrunn, Josef Gabriel d. Ä., Josef Gabriel d. J., Otto Alscher, Peter Barth, Franz Liebhard, Nikolaus Engelmann, Hans Diplich, Rudolf Hollinger, Stefan Heinz-Kehrer, Josef Zirenner, Franz Kumher, Franz Heinz, Petre Stoica, Cornel Ungureanu wie auch über den Wahlbanater Viktor Orendi-Hommenau, den Siebenbürger Wolf von Aichelburg und den Bukowinaer Alfred Kittner. Mit großem Interesse und Einfühlungsvermögen habe ich Walter Engels Aufsatz *Eine verhinderte Universitätskarriere. Der Hochschullehrer Dr. Johann Wolf (1905-1982)* (wieder)gelesen und mich in die Zeit und die Umstände, von denen der Aufsatz berichtet, zurückversetzt. Einen Beitrag über diesen hervorragenden Pädagogen und für viele Banater Philologen richtungsweisenden Wissenschaftler findet man auch in der folgenden Sektion.

Sie trägt den Titel *Gespräche über Literatur und Kunst*. Die meisten Beiträge stammen aus den frühen siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts aus der Feder des damaligen Journalisten Walter Engel. Das Zusammenstellen dieser Sektion rund 40 Jahre später dürfte mit einer besonderen emotionalen Note befrachtet sein. Walter Engel eröffnete mir nämlich in einem Gespräch – vor langen Jahren, noch in Temeswar –, dass er den Plan hege, zu den *Werkstattgesprächen mit Schriftstellern* (1962) des deutschen Autors Horst Bienek (1930-1990) ein Pendant aus dem kleinen rumäniendeutschen Literaturbetrieb zu publizieren. Dazu ist es damals nicht gekommen, das alte Desiderat wird aber jetzt gewissermaßen erfüllt. Engel ergänzt die Sammlung von Gesprächen – bei manchen Autoren wird sogar der Terminus „Werkstattgespräch“ verwendet – mit Schriftstellern (Zoltan Franyó, Franz

Liebhard, Wolf von Aichelburg, Hans Kehrer, Arnold Hauser, Joachim Wittstock, Christian Mauer, Ilse Hehn) mit solchen, in denen die Gesprächspartner Beziehungen zur deutschen Kultur aus Rumänien haben. So kommen die Hochschullehrer Dr. Johann Wolf und Eva Marschang, die Verlegerin und Kulturpolitikerin Hedi Hauser, der Bühnenbildner Helmut Stürmer, die Schauspielerin Margot Göttlinger zu Wort. Interviews, führte Walter Engel auch mit dem Gastregisseur Rudolf Penka und dem rumänischen Dichter Marin Sorescu. Rezenten Datums sind Walter Engels Gespräche mit Richard Wagner, Helmut Braun, dem Verleger und Biographen der bedeutenden Bukowiner Dichterin Rose Ausländer und mit dem Temeswarer Universitätsprofessor und Literaten Cornel Ungureanu. Der Wert dieses Kaleidoskops kleinerer Schriften liegt nicht zuletzt in ihrem dokumentarischen Charakter als Zeitzeugen; spätere literatur- und kulturgeschichtliche Betrachtungen über die Rumäniendeutschen werden auf diese Beiträge nicht verzichten können...

Einen besonderen Stellenwert innerhalb dieser vierten Sektion nimmt wohl das Interview mit Günter Grass ein, das der damals 27-jährige Walter Engel mit dem bereits weltbekannten und späteren Literaturnobelpreisträger in Hermannstadt führte. Souverän stellte der Kulturredakteur der **Hermannstädter Zeitung** dem berühmten Gast Fragen zum Bekanntheitsgrad des rumäniendeutschen Schrifttums in der Bundesrepublik, zu dem Verhältnis von Grass zur Gruppe 47, zu dem Kritiker Marcel Reich-Ranicki, zum Nobelpreis. Ein willkommener Farbtupfer im Gesamtkontext des Buches **Blickpunkt Banat**.

Rezensionen und Theaterkritiken ist die fünfte Sektion des Bandes betitelt. Sie legt Zeugnis davon ab, wie prompt Walter Engel auf die tagesaktuellen Fakten im kulturellen Leben der Banater und Siebenbürger Deutschen reagierte, seien es nun Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt oder Theateraufführungen der beiden deutschen Bühnen in Temeswar bzw. Hermannstadt. Fein säuberlich gegliedert sind die insgesamt 27 Buchbesprechungen in Belletristik und Sachbücher, deren Autoren ausnahmslos Rumäniendeutsche oder Rumänen sind. Das Theater ist für Walter Engel neben der Literatur ein bedeutender Faktor im Kulturleben der Deutschen aus Rumänien.

Im Anhang findet man ein Nachwort von Walter Engel, in dem er Einblicke in die „Werkstatt“ der Entstehung dieses Buches gewährt, Dank sagungen an die Förderer dieses Unterfangens ausspricht, darunter für die Bereitstellung der Fotos. Man hätte sich eventuell mehr davon gewünscht.

Ein beeindruckendes Personenverzeichnis über 13 Seiten erleichtert das Nachschlagen in diesem Buch.

Engels Buch liest sich leicht, man hat Freude beim Lesen. Die akkurat formulierten Fußnoten und das umfangreiche Quellenverzeichnis zum Abschluss entsprechen höchsten Ansprüchen einer wissenschaftlichen Publikation. Mit Fug und Recht kann behauptet werden, dass sich Walter Engel auch und gerade mit diesem Buch als eine Instanz ersten Ranges auf dem Gebiet der Banater Kultur erweist.

Herbert Bockel (Passau)

Maria Krysztofiak: *Einführung in die Übersetzungskultur*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013 (Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur, 11), 208 Seiten, ISBN: 978-3-631-63823-1.

Im vorliegenden Band erörtert Maria Krysztofiak den Begriff der Übersetzungskultur in einer theoretischen Spannweite von Ästhetik bis Pragmatik, um die terminologischen Änderungen und Abgleichungen und damit auch die Umstellungen fachspezifischer Schwerpunkte für unterschiedliche Leserkategorien anschaulich nachvollziehbar zu machen.

Der einleitende Teil erläutert den Prozess der Übersetzung anhand komparatistisch-hermeneutischer, philosophischer und kulturosoziologischer Diskurstypen und benennt hierfür bekannte Schulen und Vertreter, wobei in der übersichtlich strukturierten Darstellung auch die polnische Übersetzerschule bedacht wird.

Das zweite Kapitel legt den Schwerpunkt auf den theoretischen Zugang zur Übersetzungsanalyse und benennt „drei autonome[] Wissenschafts-Codes“ (Krysztofiak, 39) bzw. „Translations-Codes“ (ebd.), die eingehend behandelt und mit Beispielen belegt werden. Davon wird zunächst auf den „Lexik und Semantik-Code“ (Krysztofiak, 44-51) eingegangen, denn vor allem seien Neufassungen klassischer Texte der Gefahr ausgesetzt, Missverständnisse durch lexikalisch-grammatische Modernisierungen zu bewirken, so wie dies etwa bei Genusänderungen in der Zielsprache geschehe (so in der polnischen Titel-Übersetzung der *Anrufung des Großen Bären* von I. Bachmann oder in englischen und polnischen Titelversionen von Günter Grass' *Der Butt*), wodurch kulturspezifische Intentionen des Originals verlorengehen. Doch Abwandlungen der lexikalischen Ebene können auch neue, aktuelle Interpretationen in einer Titelei einbauen, wie sich am Vergleich deutscher, englischer und polnischer Varianten von Jaroslav Hašeks Schwejk-Roman zeigt. Dessen deutsche Übersetzerin habe außerdem durch ihre Entscheidung, anstelle der hochdeutschen Sprachform die böhmendeutsche Variante zu benutzen, eine sprachlich höhere Leistung erbracht als spätere Übersetzungen.

Mit der Nichtbeachtung des Kultur-Codes in einer globalisierten Welt, in der „integrative Formen“ (Krysztofiak, 51) der kulturellen Kommunikation bevorzugt werden, wird die Gefahr des von Kazuo Ishiguro identifizierten „Dänemark-Syndroms“ als einer „aufgezwungenen Unifizierung der Denk- und Schreibweise“ (Krysztofiak, 52) zwecks

translatorischer und kommerzieller Erfolge gegenwärtiger Literaturprodukte deutlich gemacht. Doch seien derartige Nivellierungsabsichten eher selten, denn in den meisten Fällen könne die Überanpassung der kulturellen Codierungen durch „translatorische Manipulation“ (Krysztofiak, 53) schlichtweg auf die „Inkompetenz der Übersetzer“ (Krysztofiak, 54) und ihre „Bildungslücken“ (ebd.) zurückgeführt werden. Ein „rein polnisches Kulturphänomen“ (Krysztofiak, 56) wie das sogenannte „Sarmatentum“, das von zahlreichen Autoren ironisch dekonstruiert wird, sei von den Übersetzern nicht als solches erkannt und bei der kulturellen Umsetzung von Realien berücksichtigt worden. Derartige Umcodierungen und Manipulationen werden in der Sekundärliteratur oftmals belegt; deswegen ist es ein Anliegen der Studie, Kultur- und Symbolwörter in einem eigenen Kapitel zu behandeln und geographische, historische und empirische Realien mit der Autorenintention zu verknüpfen, um daran semiotische und semantische Änderungen zu ermessen und die sich notwendigerweise ergebenden „Grenzen der translatorischen Kompromisse“ (Krysztofiak, 58) auszuloten. Da jedoch der Übersetzungsprozess aus marktwirtschaftlichen Gründen beschleunigt und unreflektiert betrieben wird, verbindet die Autorin mit ihren theoretischen Auslegungen auch eine – notwendige – Kritik an einer editorischen Übersetzungspolitik, welche die literarische Übertragung nicht als „Kulturereignis“ (Krysztofiak, 71), sondern als Gewinnquelle auffasst und unzureichend qualifizierte Übersetzer damit beauftragt. Die im Spannungsfeld von Germanistik, Anglistik und Skandinavistik angelegte komparatistische Übersetzungsanalyse geht auf Textstellen aus Werken von Günter Grass ein, um verfehlte Sinnkonstruktionen (wie *Kleckerburg*), Missverständnisse in der Rezeption demythisierender Denominationen (*Pan Kiechot* statt Don Quijotte), wörtliche oder sinngemäße Wiedergaben (das zum Grass-Titel gewordene Fontane-Zitat *Ein weites Feld*) und die Berücksichtigung der historisch-politischen und kulturellen Kontextualisierung bezüglich der Zielsprache darzulegen. Auch Anregungen zu potenziellen Übersetzungen, selbst im Hinblick auf kulturelle Unübersetzbarkeit (warum etwa *Dummer August* gleichermaßen als Titel und ironischer Selbstkommentar des Autors Grass keine adäquate polnische Entsprechung finden könne) werden überzeugend und nachvollziehbar erläutert.

Mit Bezug auf phänomenologische Sprachtheorien von Roman Ingarden und Ludwig Wittgenstein sowie auf Michail Bachtins Begriff der Polyphonie wird ein gesondertes Kapitel der (Nicht)Wahrung des Ästhetik-Codes in Übersetzungen gewidmet. Der einleitende theoretische Teil

thematisiert Überlegungen hinsichtlich der stilistischen Ebene des Werkes, des Individualstils bzw. des Epochenstils, und erwägt Möglichkeiten und Grenzen der „Stilübersetzbarkeit“ (Krysztofiak, 80) und damit auch der Metaphernübertragung (an Beispielen aus Max Frisch, Günter Grass u.a.), der Übersetzung von Ellipsen (letzteres am Beispiel von Bachmanns **Malina**) und von Wortspielen (wie in Lewis Carrolls **Alice' s Adventures in Wonderland** und Shakespeares **Romeo and Juliet**). Aus der Sicht der translatorischen Pragmatik werden hier übersetzerische Lösungsangebote für Intertextualität und Polyphonie ausdiskutiert, wobei sich auch zeigt, dass eine allzu stark an pragmatischen Vorüberlegungen ausgerichtete Fassung in ihrer Intention auch misslingen kann, wie etwa Karl Dedecius' „sprachlich universalisierende[] Übersetzung“ (Krysztofiak, 95) eines polnischen Dramas für das Publikum der Salzburger Festspiele. Die Gattungskonventionen bei der Übersetzung von Lyrik (etwa das typische Versmaß im Nationalepos **Pan Tadeusz** von Adam Mickiewicz oder „Rhythmus, Reim, Zäsur und Wortstellung“ – so Krysztofiak, 100 – in Trakls *Grodek*), von musikalischen Adaptationen (für Hymnen, Songs und Musicals) und von lautmalerischen Texten begrenzen naturgemäß die Realisierung der Übersetzung; wenn das Ergebnis für eine musikalische Darbietung geeignet sein soll, spielen die ästhetische Qualität des übersetzten Textes eine eher sekundäre Rolle.

Dagegen sollte die Übersetzung eines literarischen Textes dessen poetologische Identität unbedingt berücksichtigen, wobei die Frage zu stellen sei, ob Dichter-Übersetzer, die eher „kreative Nachdichtungen“ (Krysztofiak, 117) als Resultat vorlegen, den „sprachgewandten Übersetzungspfefermalisten“ (ebd.) unbedingt überlegen seien. Die ernüchternde Antwort darauf lautet: „Die Ergebnisse eines kreativen Übersetzungsvorgehens sind demzufolge perfekte literarische Texte, die jedoch oft allzu weit entfernt von der Botschaft des Originals liegen.“ (Krysztofiak, 118). Diese These wird auch durch den Nachweis eines „übersetzerische[n] Bachmann-Komplex[es]“ (ebd.) belegt, der besagt, dass die ausgewählten Übersetzungsbeispiele (aus dem Polnischen, Dänischen, Norwegischen und Schwedischen) genau jene Bachmannschen Spezifika unbeachtet lassen, die eigentlich den von Wittgenstein geprägten Individualstil dieser Autorin (hier vor allem an Wortspielen und Ellipsen erkennbar) und die poetologische Identität ihrer Texte bestimmen: „präzise Ausdruckskraft und klare Reflexion“ bzw. die deutlichen Zweifel an „Grenzen der sprachlichen Erfassbarkeit, des Erkennbaren, Sagbaren und Verifizierbaren“ (Krysztofiak, 121) sind Merkmale, die von der Verfasserin

an den untersuchten Übersetzungen vermisst werden, die stattdessen dekorative Lexikhäufungen und ästhetische Übermarkierungen anwenden. Trotz ihrer deutlichen Mängel können diese Übertragungen auch neue Rezeptionsmöglichkeiten eröffnen und dadurch wiederum Missverständnisse anbahnen (etwa Bachmanns Wahrnehmung in Schweden als deutsche Autorin).

Im Spannungsfeld von philosophischen und literarischen Aussageformen stellen die gattungstypologischen Merkmale des Aphorismus' den Übersetzer vor die Frage, ob der gedankliche Widerspruch oder die sprachliche Treffsicherheit zum Ziel seiner Tätigkeit bestimmt werden soll, vor allem auch deswegen, weil als Endergebnis der Übersetzung „keine essayistische Überlegung, sondern ein literarischer Aphorismus“ (Krysztofiak, 131) zu entstehen habe.

Das Verhältnis zwischen dem literarischen Original und seiner Übersetzung wird in einem weiteren Kapitel durch Reflexionen zur Zeitlichkeit beider Texte vertieft, die auf Husserl, Ingarden und Heidegger zurückgehen. Für den Originaltext sei die Zeit eine ontologische, für die Übersetzung jedoch eine wirkungsästhetische Kategorie, denn: „Die Sprache des Originals ist als Phänomen an sich zeitlos, die Sprache der Übersetzung als Verdoppelung bleibt immer zeitgebunden“ (Krysztofiak, 135). Deswegen ergebe sich auch die pragmatische Notwendigkeit neuer, an die Ästhetik der Rezipienten angepasster Übersetzungen. Auch diskurstheoretisch ließe sich diese These dadurch untermauern, dass Originalwerke, die eine Summe potenzieller Diskurse beinhalten und bewirken können, in der Übersetzung nur einen streng zeitbezogenen Diskurs erwirken, selbst wenn die Übertragung durch Schriftsteller bewerkstelligt werde (z. B. Brechts Shakespeare-Übersetzung).

Pragmatische Interpretationen von Übersetzungen nehmen Bezug auf deutsch-polnische Stereotype und ihre kulturellen Transfers, wobei auch die Entstehungskontexte und die politisch-historische Vorbelastung im Zuge kulturgeschichtlicher Dekonstruktionen mit bedacht werden. In der Praxis nehmen Übersetzer diese historische Dimension jedoch nicht wahr und verfälschen damit die ironische Brechung solcher Stereotype in Werken von Günter Grass oder in der Tagespresse. Die Verfasserin macht hier deutlich, dass schlechte Übersetzungen von Stereotypen auch manipulierend ausgenutzt werden, und folgert daraus, dass im Gegenteil dazu eine korrekte Wahrnehmung und Übertragung zum Abbau von Missverständnissen führen könne.

Ein weiteres Kapitel setzt sich mit medialen Texten auseinander, deren Übersetzung eine „rein operative[] Funktion“ (Krysztofiak, 150) auszuüben habe, weil diese als Bestandteil eines (multi)medialen Kunstwerkes erst durch das Zusammenwirken von „Sprache, Bild, Ton und Exposition“ (ebd.) in einer Inszenierung zur Geltung kommen. Die differenzierte Betrachtung der Übersetzungen von Dramentexten und Filmvorlagen führt zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen: Während die ersteren den Status eines Kunstwerkes erhielten, seien die letzteren zur Gebrauchsliteratur abgewertet und auf bloße Reproduktion und technisches Können angewiesen. Erweiternd zur verstärkt pragmatischen und didaktischen Ausrichtung translatologischer Analysen dieser Bereiche wird hier ein theoretischer Zugang überprüft und bestätigt, der mediale Transformationen u.a. semiotisch erforscht.

Aus rezeptionsästhetischer Sicht sei die heutige Situation des Massenkonsums von Pop-Literatur und von minderwertigen Übersetzungen, die in letzter Zeit als Teamarbeit und nicht mehr als individuelle Leistung entstehen, eine Entwicklung, welche die qualifizierten Übersetzer als „Elite unter den modernen Kulturvermittlern“ (Krysztofiak, 169) schlichtweg entwürdigte. Das Plädoyer der Verfasserin für die Anerkennung dieses Standes geht einher mit Anforderungen, die sowohl an die Übersetzer (für die ein Katalog der translatologischen Kompetenzen erstellt wird) als auch an die Teilnehmer am öffentlichen Kulturleben gerichtet sind. Letztere sollten vor allem mit translatorischem Lesen von Neuübersetzungen vertraut gemacht werden; dies bedeute „ein Lesen, in dem wie im Palimpsest alle Schichten des früheren und neueren Verstehens des Textes und seiner Übersetzungen sowie der kulturellen, gesellschaftlichen und sprachlichen Bedingungen mitenthalten sind.“ (Krysztofiak, 174).

Im Bereich der literarischen Öffentlichkeit sollten Übersetzungskritiker regulative und moderierende Aufgaben erfüllen, da sie als Mit- oder Drittautorenen zur Rezeption der Übersetzung in der Zielkultur beitragen. Für die kritische oder ästhetische Kompetenz dieser Fachvertreter gibt es jedoch keine gesicherte Ausbildung: „Zu Übersetzungskritikern werden meist Komparatisten, erfahrene Literaturkritiker mit diversen Fremdsprachenkenntnissen oder Schriftsteller mit praktischer Erfahrung im Bereich der literarischen Übersetzung.“ (Krysztofiak, 178-179.) Übersetzungskritik habe aber eine besondere Funktion und Verantwortung im Prozess der transkulturellen und translatorischen Literaturvermittlung: „In Fällen einer Instrumentalisierung und Verfälschung sollte die Übersetzungskritik dezidiert eingreifen, weil sie neben der Wissenschaft

auch die Öffentlichkeit repräsentiert.“ (Krysztofiak, 191) Tatsächlich ist hier zu berücksichtigen, wie auch von der Verfasserin wiederholt unterstrichen wird, inwieweit Übersetzungs- und Literaturkritik etwa voneinander zu unterscheiden sind. Vergleicht man die Ausführungen der Verfasserin mit der in der rumänischen Kulturöffentlichkeit üblichen Praxis, literarische Neuerscheinungen durch Rezensionen kenntlich zu machen, ohne ihre Übersetzung zu überprüfen, ist umso leichter nachvollziehbar, warum ein eigenständiger Bereich der Übersetzungskritik nötig ist.

Zweifellos besteht eine der Stärken des Bandes darin, dass Übersetzungen sowohl aus verschiedenen theoretischen Perspektiven als auch im Hinblick auf ihre pragmatische und rezeptionsästhetische Realisierung erforscht werden. Durch die theoretische Grundlage einerseits und die praxisbezogenen Beispiele andererseits kann diese komplexe Untersuchung sowohl als Lehrbuch als auch als Wegweiser für Übersetzer fungieren. Mit der Bezugnahme auf Übersetzungskultur und auf die heute in verschiedenen Medien gängige Übersetzungspraxis fordert der Band auch seine Leser heraus, die verheerenden Folgen zu bedenken, welche ein auf Konsum und Massenproduktion ausgerichteter Kulturbetrieb für den beruflichen Status des Übersetzers hat. Der Verfasserin dieses gut konzipierten und anregend geschriebenen Bandes ist auch dafür zu danken, dass sie die literarische Übersetzung in ihrer von der Öffentlichkeit ignorierten Bedeutung gezielt aufwertet.

Bianca Bican (Klausenburg)

Dorle Merchiers, Jacques Lajarrige und Steffen Höhne (Hrsg.): *Kann Literatur Zeuge sein? Poetologische und politische Aspekte in Herta Müllers Werk*, Bern: Peter Lang, 2014, 407 Seiten, ISBN: 978-3-0343-1390-2.

Der Sammelband vereint die Beiträge einer internationalen Fachtagung zum Werk Herta Müllers, welche zwischen dem 22.-24. November 2012 in Montpellier stattgefunden hat und an welcher sich sowohl Germanisten als auch Kulturwissenschaftler aus Frankreich, Deutschland, Österreich, Italien und Rumänien beteiligt haben. Von der Leitfrage der Tagung ausgehend, ob Literatur Zeugenschaft ablegen könne, sind die Beiträge sechs Gruppen zugeordnet worden.

Den ersten Teil bilden fünf Beiträge, die den Modellen und Kontexten von und in Herta Müllers Leben und Werk gewidmet sind. Aus der Perspektive der Kulturwissenschaft geht Steffen Höhne von der kulturhistorischen Transferregion des Banats aus und zeigt dabei auf, dass der Kulturraum Banat typische Phänomene für Minderheitenliteraturen erkennen lässt. In diesen geschichtlichen und kulturpolitischen Kontext ordnet er das Werk Müllers ein, wobei er anhand ihrer kulturkonstitutiven Essays sowie ihres Erzählbandes **Niederungen** aufzeigt, wie die Schriftstellerin von der Destruktion der Heimat zur Konstruktion einer Anti-Heimatliteratur übergeht und sich damit gegen jegliche Verklärung der Geschichte und ihrer Verdrängung ausspricht. Durch die Gleichsetzung des Dorfes mit dem totalitären Staat vollziehe sich bei Müller eine allmähliche Verlagerung von der Dorfgeschichte zum Lagertopos und daher zur Deprivationsliteratur.

Emmanuelle Aurenche-Beau widmet sich in ihrem Beitrag vier Büchern, nämlich Herta Müllers **Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt** (1986), Richard Wagners **Ausreiseantrag** (1988), Johann Lippets **Protokoll eines Abschieds und einer Einreise oder Die Angst vor dem Schwinden von Einzelheiten** (1990) und Franz Hodjaks **Grenzsteine** (1995), die alle das Leben in Rumänien am Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre thematisieren, sowie gleichzeitig die Problematik der Ausreise durch ihre Protagonisten in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken. Dabei kommt die Verfasserin zu der Schlussfolgerung, dass Lippet sich für ein dokumentarisches Schreiben entscheidet, um den zermürbenden Weg eines Ausreisewilligen mit großer Genauigkeit beschreiben zu können, Wagner durch das Nebeneinanderstellen von kurzen, narrativen Sequenzen die geistige Lähmung seines Protagonisten in einem totalitären Staat

nachvollziehbar werden lässt, Hodjak den Weg der Fiktion wählt, während Herta Müller dem Leser durch ihr parataktisches Schreiben hautnah die Todesatmosphäre innerhalb eines Banater Dorfes vermittelt.

Ausgehend von Müllers Aussagen über ihre Heimat und ihr Verhältnis zu ihr analysiert Dorle Merchiers, wie die Schriftstellerin in ihren autofiktionalen Texten **Niederungen**, **Der König verneigt sich und tötet**, **Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt**, **Barfüßiger Februar**, **Der Teufel sitzt im Spiegel**, **Drückender Tango** und **Heimat ist das, was gesprochen wird** den Raum beschreibt, in dem sie aufgewachsen ist, den Kreis ihrer Familie und die Dorfgemeinschaft. Darüber hinaus geht die Verfasserin auch auf die Frage ein, ob die Sprache als Ersatz für eine geografische und soziologische Wirklichkeit fungieren könne.

Der Beitrag Olivia Spiridons ordnet die Entstehung von Herta Müllers frühen Erzählungen in den Kontext der 1965 eingeleiteten Liberalisierung ein, die in der rumäniendeutschen Literaturlandschaft zur Produktion von Texten führte, die sich den normativen Forderungen des sozialistischen Realismus entgegenstellten. So fasst sie die frühen Erzählungen der Nobelpreisträgerin als Demontage regionaler Identitätsnarrative auf, was sie durch Müllers kritischen Bezug zu Adam Müller-Guttenbrunn beweist. Desgleichen zeigt die Verfasserin auch auf, dass sich Müller an westlichen Vorbildern wie Thomas Bernhard, Franz Hodler und Franz Innerhofer orientiert.

Alain Cozic rückt in seinem Beitrag Müllers ersten Prosaband **Niederungen** in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit, wobei es ihm darum geht, die Kennzeichen der bedrückenden und erstickenden Welt, welche die Schriftstellerin ihren Lesern vorstellt, herauszuarbeiten. Darüber hinaus analysiert er auch die unterschiedlichen Genres der 19 Texte, die den Erzählband bilden, die Erzählperspektiven und Techniken, welche die Autorin einsetzt. Daraus leitet er ab, dass der erste Prosaband Müllers auch eine Art Widerstandsakt sei.

Der zweite Teil des Bandes setzt sich anhand anderer 5 Aufsätze mit der sich im Werk konstituierenden poetischen Ordnung auseinander. Claire de Oliveira zeigt anhand des Romans **Atemschaukel** auf, wie Herta Müller die Sprache als Mittel des Widerstandes einsetzt, wobei sie Neologismen schafft, die als polysemische Tropen wahrgenommen werden können.

Herta Haupt-Cucuiu verteidigt Müllers Deportationsroman **Atemschaukel** gegen Iris Radichs Verriss, indem sie die Behauptung aufstellt, Radich habe die Intention der Schriftstellerin missverstanden, der

es nicht um Beschreibung des Lagerlebens gehe, sondern vielmehr um die Aufdeckung der inneren Vorgänge, die sich im Individuum abspielen, der teils bewussten und unbewussten Mechanismen, die zum Zweck des Überlebens unter lebensbedrohlichen Umständen aktiviert werden. Diese These belegt Haupt-Cucuiu durch eine akribische Analyse der Metaebene des Textes, nämlich der Sprache und Komposition eines Auszugs aus dem Kapitel *Schwarzpappeln* der **Atemschaukel**.

Sylvaine Faure-Godbert widmet sich in ihrem Beitrag den Dingen und Gegenständen in Herta Müllers Werk, sowohl in ihren Romanen als auch in ihren poetologischen Texten, um der Frage nachzugehen, in welcher Weise diese den Zusammenhang zwischen Individuum und totalitärem Staat beleuchten. Dabei kommt sie zum Schluss, dass diese mit einer komplexen Symbolik aufgeladenen Gegenstände ein Eigenleben zu führen scheinen und über seltsame Umwege die Erfahrung von Verlust und Abwesenheit in den Lauf des Erlebten einschreiben.

Emmanuelle Prak-Derrington und Dominique Dias nehmen in Zusammenarbeit Herta Müllers bilderstarke Sprache unter die Lupe, welche die Schriftstellerin in ihrem Versuch einsetzt, das Unsagbare sprachlich zu vermitteln. Dabei konzentrieren sie sich auf die sprachlichen Wiederholungen im Roman **Atemschaukel** und unterscheiden zwei Wiederholungstypen: die Wiederholungen auf mikrostruktureller Ebene in aufeinander folgenden Sätzen oder Absätzen und jene auf makrostruktureller Ebene, die weit voneinander entfernt in verschiedenen Kapiteln im ganzen Buch verteilt sind. Als Beispiel für ersteren Wiederholungstyp untersuchen sie die rhetorische Figur der Anadiplose, während sie den letzteren Wiederholungstyp anhand der Wortschöpfung HASOWEH analysieren. Die beiden Verfasserinnen kommen zum Schluss, dass sich die von Müller eingesetzte Wiederholung paradoxerweise als Technik der Ersparung deuten lasse und die Wiederholung in ihrer Eigenschaft des Zugleich Sagens und Verschweigens eine Annäherung an das Unsagbare erlaube.

Dirk Weissmann wirft in seinem Beitrag die Frage der mehrsprachigen Dimension in Herta Müllers Werk auf und analysiert einerseits die Reflexionen der Schriftstellerin zum Thema Muttersprache und Anderssprachigkeit und geht andererseits den Spuren eines latent mehrsprachigen Schreibens in ihrem Werk nach.

Der dritte Abschnitt des Bandes fokussiert durch vier Beiträge auf verzerrte Identitäten und Bilder an der Grenze zur Normalität im Werk der Nobelpreisträgerin.

Graziella Predoiu rückt in ihrem Beitrag Außenseiterexistenzen wie Diffamierte, Stotterer, Bucklige, Selbstmörder, Verrückte, Trunksüchtige und Andersdenkende in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung, denen die subversive Sympathie Müllers gilt. Dabei beleuchtet sie Außenseiterfiguren sowohl in der Sphäre des Dorfes in **Niederungen** oder **Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt** als auch in jener der Stadt in **Herztier** und kommt zur Schlussfolgerung, dass die Fülle der marginalisierten Personen, die sich der Vereinnahmung durch die Gesellschaft zu entziehen versucht, inmitten eines unmenschlichen Systems zum Scheitern verurteilt ist.

Katharina Molitor legt mittels eines tieferen Einblicks in das literarische Verfahren und die Ästhetik der Prosa und Lyrik Herta Müllers groteske Mechanismen und Funktionen offen. Sie widmet sich dabei vor allem der Erzählung **Reisende auf einem Bein**, wobei eine Schlüsselstelle des Textes, in welcher die Protagonistin Irene aus Zeitungsfotos und Postkartenausschnitten eine Collage erstellt, die Brücke zu Müllers grotesken lyrischen Collagen schlägt.

Der Beitrag Roxana Nuberts geht der surrealen Bildlichkeit in Herta Müllers politischen Romanen **Herztier** und **Heute wär ich mir lieber nicht begegnet** nach, wobei die Verfasserin aufzeigt, dass diese zum Ausgangspunkt einer kritischen Distanzierung dem diktatorischen System gegenüber wird. Ein besonderes Verdienst der Untersuchung ist es, dass Roxana Nubert auch die Ähnlichkeiten und Unterschiede der von Müller geschaffenen surrealistischen Bilder mit jenen der avantgardistischen Bewegung des Surrealismus aufdeckt. Auch für die rumäniendeutsche Autorin gibt es wie für die Surrealisten den Alltag, nur sieht sie ihn anders und vieldeutig. Die antibürgerliche Haltung der Surrealisten entspricht aber bei Müller einer äußerst kritischen Haltung der kommunistischen Diktatur gegenüber. Die durch surrealistische Elemente erweiterte realistische Beschreibungsperspektive führe zu einer eigenartigen Verschränkung von Realität und Unwirklichkeit in den Texten der Nobelpreisträgerin.

Ausgehend von der Feststellung, dass die Begriffe Zeuge, Zeugnis und Zeugenschaft seit den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine anhaltende Konjunktur erleben, untersucht Paola Bozzi, inwieweit diese Begriffe mit Herta Müller und ihrem Werk in Zusammenhang gebracht werden können, denn obwohl die Schriftstellerin sich in ihrem Schreiben nicht als Zeugin empfindet, legen ihre Texte Zeugnis ab. Die Verfasserin betrachtet die bemerkenswerte lyrische Intensität im Werk Müllers, die dem Leser einen beträchtlichen, auch moralischen Freiraum bewahrt, als Grundzug ihrer Literatur, der gleichzeitig auch der Schlüssel zu ihrer überzeugenden kritischen Stimme sein könne.

Die beiden Beiträge von Carsten Wernicke und Ute Weidenhiller wurden unter dem Stichwort Ästhetik des Widerstands vereint. Ersterer untersucht inwieweit die Theorien Hartmut Rosas über die Beschleunigung in der spätmodernen Gesellschaft und ihrem Gegensatz der Entschleunigung auf die Texte Herta Müllers anzuwenden sind. Dabei stellt Wernicke fest, dass die Entschleunigungserfahrungen der Protagonisten keinesfalls positive, selbstbestimmte Erfahrungen sind und sich entweder als dysfunktionale Nebenfolge vollziehen wie in den **Niederungen**, **Reisende auf einem Bein** und **Heute wär ich mir lieber nicht begegnet** oder zugunsten einer Ideologie stattfinden wie in **Atemschaukel** und **Heute wär ich mir lieber nicht begegnet**. Der Verfasser stellt auch Rosas Konzept der Resonanz vor und zeigt dadurch auf, dass Müllers Protagonisten ein Ausbleiben von Resonanz auf sozialer, ästhetischer, natürlicher und religiöser Ebene erfahren, was zu Lähmung, Sabotage und Desynchronisierung des Subjekts führe.

Der Beitrag Ute Weidenhillers führt dem Leser die mediale Grenzüberschreitung vom Bild zur Sprache bei Herta Müller vor, wobei deutlich wird, dass die Autorin der Schwierigkeit der Umsetzung von Bildern in Sprache mit der Poetik des „fremden Blickes“ bzw. der „erfundenen Wahrnehmung“ als unmittelbarem Ausdruck ihrer Erfahrungen in einem totalitären Staat begegnet. Weidenhiller geht von den poetologischen Überlegungen der Schriftstellerin aus, in welchen diese die komplexe Beziehung zwischen Bildlichkeit und Sprache erörtert, führt das Verfahren der destruktiven Spiegelung am Beispiel der Erzählung **Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt** vor und überträgt schließlich die ästhetischen Kategorien von Doppelbödigkeit, Zersplitterung und Riss auf die Gedichtcollagen der Autorin, in welchen die Technik der Überlagerung von Schnitten ihre konsequenteste Form findet. Dabei kommt sie zur Schlussfolgerung, dass sich das Bild, zugunsten dessen sich die Autorin in der Dialektik zwischen Wort und Bild letztendlich immer entscheidet, in den Collagen in seiner ganzen Vielfalt, nämlich gleichermaßen als sprachliches und geistiges, als optisches und graphisches Bild entfalten könne.

Der fünfte Abschnitt des Sammelbandes schließt drei Beiträge anhand der Leitfrage „Wer zeugt für den Zeugen“ zusammen. Ausgehend von den Versen des von Herta Müller geschätzten Paul Celan: „Niemand / zeugt für den / Zeugen“, die Martin Hainz über das Werk der Nobelpreisträgerin stellt, führt der Verfasser brillant aus, wie der Zeuge in Herta Müllers Werk inexistent sei, fast alles aber Zeugnis werden könne. Da

die Dinge bei Müller als Inventar einer Manipulation, als „Schatten“ aufscheinen, werde deutlich, dass Müllers Zeugenschaft weiter gehe, als man zunächst annehmen würde. Sie sei eine Erlösung, die durch die zugleich verdeckenden und entbergenden „Schatten“ Welt und Bewohnbarkeit erringe.

Jacques Lajarrige konzentriert sich in seinem Beitrag auf die hochreflexiven Essays Herta Müllers und führt aus, wie diese nicht nur als Versuch zu werten seien, das Grauen im politischen Alltag Rumäniens zu beschreiben, sondern auch als Geschichte ihres Lebens mit der Sprache und als Dialog sowohl mit den eigenen Büchern als auch mit jenen anderer berühmter Dichter wie Oskar Pastior, Elias Canetti oder Heinrich Heine oder in Vergessenheit geratener wie Th. Kramer oder M. Blecher. Dabei zeigt er einerseits die politische Sprengkraft von Müllers Literatur auf und zeichnet andererseits die Entstehung einer Ästhetik des Widerstandes nach.

René Kegelmann widmet sich mittels einer textnahen Lesart einigen zentralen Figuren und deren Verhaltensweise in Herta Müllers Roman **Atemschaukel** mit dem Ziel, eine Forschungslücke innerhalb der stetig wachsenden Literatur zu diesem Roman zu schließen. Dabei stellt er fest, dass die Grenzen zwischen Täter und Opfer an einigen Stellen verschwimmen, so z. B. in der Figur Oswald Enyeters, die als eine Art Bindeglied zwischen Täter und Opfer fungiert. Als Vertreter der Humanität sieht er Trudi Pelikan in ihrem Opferstatus und noch vielmehr die schwachsinnige Kati Seidel, die nach Kegelmann zu einem Symbol für Humanität insgesamt aufsteige. Darüber hinaus macht der Verfasser deutlich, dass Müller das an verschiedenen Figuren exemplifizierte Verhalten gleichzeitig auch auf eine abstraktere Ebene transferiere.

Den letzten Teil des Bandes stellt ein Ausblick zur Rezeption Herta Müllers dar, der von Iulia-Karin Pătruț geboten wird. Die Verfasserin unternimmt den Versuch, die wichtigsten Rezeptionslinien des Werkes von Herta Müller zu systematisieren und setzt sie gleichzeitig auch in Beziehung zur Poetik der Schriftstellerin.

So ist es diesem Sammelband gelungen, durch die Beiträge aus unterschiedlichen Blickwinkeln ein facettenreiches Bild des Werkes der Nobelpreisträgerin zu entwerfen, das sich nicht nur an Literatur- und Kulturwissenschaftler sondern auch an Leser richtet, die allgemein von Literatur und im Besonderen von der Sprachkünstlerschaft Herta Müllers fasziniert sind.

Beate Petra Kory (Temeswar)

Burcu Dogramaci, Friederike Weimar (Hrsg.): *Sie starben jung! Künstler und Dichter, Ideen und Ideale vor dem Ersten Weltkrieg*, Berlin: Gebrüder Mann Verlag 2014, 120 Seiten, ISBN: 978-3-7861-2704-8.

Pünktlich zum 100. Jubiläum des Ersten Weltkrieges bringt das von Burcu Dogramaci und Friederike Weimar herausgegebene Buch **Sie starben jung! Künstler und Dichter, Ideen und Ideale vor dem Ersten Weltkrieg**, erschienen im Januar 2014, im Berliner Verlag Gebr. Mann, einen repräsentativen Querschnitt der Ideenwelt junger deutscher Künstler und Autoren, die ihr Leben auf den Schlachtfeldern dieses Krieges ließen. Anhand von acht bemerkenswerten Kunstschaaffenden versuchen die Beitragenden einschlägige Fragen zur Thematik und Vorstellungswelt der behandelten Autoren vor dem Ersten Weltkrieg zu beantworten, sowie zu ihrer Haltung gegenüber dem Krieg, dem deutschen Vaterland, aber auch dem künstlerisch bewunderten, dann aber zum politischen Feind gewordenen Frankreich.

In den acht exemplarischen Fallstudien werden verschiedene, zum Teil gegenläufige Reaktionen auf den Ersten Weltkrieg dokumentiert und erläutert. Einleitend verweisen jedoch die Herausgeberinnen, neben Unterschieden, auf eine gemeinsame Erwartung der diskutierten Künstler und Schriftsteller vom Krieg: die Hoffnung auf eine umfassende Veränderung der bestehenden Verhältnisse, „sei es für ihre eigene Person und für ihr künstlerisches Schaffen oder sehr viel weitgreifender für die sozialen und spirituellen Verhältnisse in Deutschland und in Europa“ (S. 12).

Dass der Krieg von vielen als Reinigung und Neubeginn begrüßt wurde, lässt sich laut Steffen Bruendel nicht nur mit „Ennui“ und Erlebnishunger erklären, sondern „auch mit der Tatsache, dass keiner der Künstler und Dichter eine realistische Vorstellung davon hatte, was ein moderner Krieg bedeuten sollte.“ (S. 21). In seiner informationsdichten Einführung in die Ideenwelt der Moderne im Jahr 1914 hebt Bruendel die paradoxe Ambivalenz dieser von Fortschrittsoptimismus und Kulturpessimismus geprägten Zeit hervor. Die Modernisierung, die Verstärkung, der wirtschaftliche Aufstieg führten die nervöse künstlerische Moderne zunächst zu einer akuten Wahrnehmung negativer Begleiterscheinungen des zivilisatorischen Fortschritts, dann zu einer antimodernistischen Sehnsucht nach einem einfachen, naturverbundenen Leben.

Gleichermaßen ambivalent spiegelt sich das Verhältnis von Kunst und Krieg im Almanach **Der Blaue Reiter** wider, den Cathrin Klingsöhr-Leroy in ihrem spannenden Beitrag vor allem anhand der konträren Haltungen von Franz Marc und Paul Klee untersucht. Während Franz Marc den Krieg als „apokalyptische Reinigung einer seiner Meinung nach durch Materialismus und Technikgläubigkeit korrumpierten Gesellschaft“ (S. 34) definiert, kann Paul Klee diesem keine weitere Bedeutung als eine zerstörerische abgewinnen.

Ernst Stadler gehört zu den eher wenigen Stimmen, die nicht um Konfrontation, sondern als Elsässer um eine Synthese von deutscher und französischer Kultur in seiner Heimat bemüht war. Laura Cheie verfolgt in ihrer Analyse Stadlers Weg von der Wunschvorstellung einer integrativen „Mischkultur“ und Aussöhnung der gegnerischen Seiten zur Resignation vor den verhärteten Fronten 1914. In seinem Werk beziehen sich die kämpferische Parole „Aufbruch“ und das resignative „Ende“ auf das kontrapunktisch konstruierte Kampfbild eines durch Nietzsche und Bergson beeinflussten vitalistisch geprägten Gefühls und einer neuen Weltanschauung.

Der mit nur 23 Jahren gefallene, in Bielefeld geborene Künstler Hermann Stenner versprach sich hingegen eine menschliche und künstlerische Vertiefung vom Krieg. Seine Briefe zeigen allerdings, wie David Riedel bemerkt, „weder die Hoffnung auf eine neue, lang ersehnte Weltordnung noch seine übermäßige Begeisterung für den Krieg“ (S. 56). Stenner war an politischen und gesellschaftlichen Fragen kaum interessiert, vielmehr erhoffte er sich eine Intensivierung seines kreativen Schaffens durch die Erfahrung des Krieges, die jedoch eben diesem Schaffen ein abruptes, frühzeitiges Ende bereiten sollte.

Ambivalent erscheinen Krieger und Kriege auch im lyrischen Werk Georg Trakls. In seiner eingehenden Untersuchung der Bedeutung von Kriegsfiguren und Kriegsthemen in allen vier Schaffensperioden des österreichischen Dichters bemerkt Frank Krause, dass Trakl zwar, wie Ernst Stadler, „Motive des militärischen Kampfes als positive Symbole des Ausbruchs von Vitalität“ verwendet, doch „zeigen Trakls Symbole des reinigenden Kampfes ‚kupierte‘ Apokalypsen ohne Erlösung“ (S. 65). Obwohl der Dichter maskuline Tugenden, wie Glaubensstärke, Standhaftigkeit, asketische Bescheidenheit, klare Orientierung und später die männliche Schwermut mit dem Krieg assoziiert, bleibt dieser ein Zeichen der Entfremdung, der Hoffnungslosigkeit und der geistigen Umnachtung. „Alle Straßen münden in schwarze Verwesung“ lautet es in

Trakls letztem Gedicht *Grodek*. Auch Trakls „Sinnsuche in den Formen des religiösen Glaubens, der verklärenden Poesie und des stoischen Ethos scheitert“, wie Krause bemerkt (S. 64).

Ganz anders wiederum wird der Krieg von Rüdiger Schütte im Falle des auf der ehemaligen Elbinsel Finkenwerder geborenen Schriftstellers Johann Kinau alias Gorch Fock gewertet. Ohne den Krieg wäre Fock wahrscheinlich „die literarische Lokalgröße geblieben, die er lange Zeit war: ein Verfasser maritimer Angelegenheiten. Ohne Krieg kein Mythos“ (S. 70). Kinau setzte sich für eine in der Mundart seiner Heimat, dem Plattdeutsch, verfasste Literatur, in der mutige Männer gegen Naturgewalten wie Sturm und See, aber auch gegen große Dampfschiffe und Industrialisierung kämpfen. Von dem Krieg und Germanenkult der Jahrhundertwende begeistert, schrieb Fock neben Prosa eine Lyrik, die der gängigen Propaganda vom Deutschland aufgezwungenen Krieg entgegenkam. Diese stilisiert schließlich den jungen Verfasser nach seinem Tod zum Herold aller Kriegshelden.

Im Gegensatz zu Kienau, der sich seiner Heimat auch durch die Mundart verbunden fühlte, empfand der westfälische Künstler Wilhelm Morgner die heimatliche Kleinstadt Soest als „Inbegriff der Spießbürgerlichkeit“ (S. 81). Daher erscheint für Morgner der Krieg „als befreiende Perspektive aus provinzieller Enge und kreativem Unmut“, wie Nicole Peterlein in ihrem Beitrag feststellt (S. 81). Vom Krieg erhoffte sich der Autodidakt und Außenseiter Morgner die Entstehung einer neuen Kultur im Sinne des Vitalismus, sowie die persönliche Teilnahme an einer Gesellschaft, die – widersprüchlich für einen Freigeist – trotz autoritären Militärstrukturen verlockend blieb.

Eine deutliche Widerspruchsstruktur des Kriegserlebnisses und der Sprache identifiziert auch Andreas Kramer beim Dichter August Stramm. Ausgehend von Stramms Briefen, die in Formulierungen wie „Lebe gestorben“ eine Neigung zu paradoxen Ausdrücken aufweisen, verfolgt Andreas Kramer die Umsetzung der Denkstruktur des Widerspruchs in der Lyrik des deutschen Autors. Diese findet Kramer in der ambivalenten Grundhaltung der Poesie Stramms, der paradoxen Verschränkung von Geburt und Tod, Krieg und Sexualität, der allgemeinen Rhetorik eines eigentümlich verschränkten, überkreuzenden Sprechens. Sie zeigt „welche sprachlichen Anstrengungen die Verarbeitung des Kriegserlebnisses erfordert“ (S. 94). Die konkreten Erlebnisse an der Front und die intensive Wahrnehmung der Kriegsgräuere können bei Stramm nicht eindeutig als eine vitalistisch begriffene Steigerung des Lebens, als existentielle

Grenzerfahrung oder als Flucht aus der Enge des bürgerlichen Daseins gedeutet werden, „sondern fast durchweg ambivalent und widersprüchlich markiert, wozu die komprimierte sprachliche und lyrische Form nicht unerheblich beiträgt“ (S. 98).

Anders als Stramm bezieht der Hamburger Künstler Franz Nölken nach Ausbruch des Krieges Position gegen seine ehemaligen französischen Vorbilder. Trotz der eindeutigen Wertschätzung für die französische Kultur, zeigte er sich von der Sinnhaftigkeit des Krieges mit Frankreich überzeugt. „Er konstatierte [...] eine positive Wirkung nach innen, eine Beförderung verloren gewählter, vermeintlicher deutscher Tugenden wie Zusammenhalt, Hilfsbereitschaft, Ernsthaftigkeit und Opferbereitschaft“ (S. 106) dokumentiert Friederike Weimar in ihrer kritischen Auseinandersetzung mit Nölkens Leben und Werk. Nölkens kriegsbegeisterte Haltung sollte sich mit Beginn des eigenen Kriegsdienstes zwar schnell ändern, indem er diesen nun als sinnlos, absurd und gefährlich empfand, bestehend blieb allerdings sein differenziertes Verhältnis zu Frankreich, dessen Kunst er weiterhin bewunderte aber dessen allgemeine Kultur er ablehnte.

Ambivalenzen, Paradoxa, verblüffende Haltungen von talentierten und etablierten Künstlern und Schriftstellern gegenüber dem Krieg und ihren ehemaligen Vorbildern, darunter den französischen Vätern der Moderne, werden minutiös und wissenschaftlich gut fundiert von den Beitragenden des vorliegenden Sammelbandes herausgearbeitet und analysiert. Alle der vorgestellten Künstler erwarteten vom „reinigenden Gewitter“ einen umfassenden Neubeginn, einen Aufbruch in eine bessere, gerechtere, künstlerisch interessantere Welt. Der Krieg sollte idealerweise das vitalistische, schöpferische Energien freisetzende Jahrhundertlebnis einer ganzen Generation von Kunstschaffenden darstellen. Viele der behandelten Autoren waren aber an politischen und gesellschaftlichen Fragen der konkreten Realität kaum interessiert und sollten schließlich die ästhetisierte Illusion vom radikalen Weltwandel auf den realen Schlachtfeldern mit ihrem noch jungen Leben bezahlen. Das von Burcu Dogramaci und Friederike Weimar herausgegebene und mit einem umfangreichen Bildmaterial ausgestattete Buch **Sie starben jung! Künstler und Dichter, Ideen und Ideale vor dem Ersten Weltkrieg** bringt diesbezüglich attraktiv verarbeitete, sowie aufschlussreiche Interpretationen der Ideen, Ideale und des Erwartungshorizontes um das Jahr 1914.

Laura Cheie (Temeswar)

Adressen der Autorinnen und Autoren:

Sabine Anselm: sabine.anselm@germanistik.uni-muenchen.de

Andrea Bánffi-Benedek: benedekandrea@yahoo.com

Bianca Bican: bbican@gmx.net

Herbert Bockel: herbert.bockel@t-online.de

Laura Cheie: laura.cheie@gmail.com

Ioana Crăciun: craciunfischer@yahoo.com

Cosmin Dragoste: cdragoste@gmail.com

Angela Ellinger: angela.ellinger@hotmail.de

Markus Fischer: drmarkusfischer@yahoo.de

Kinga Gáll: gallkinga@yahoo.de

Regine Muszilek: reginamuszilek@yahoo.com

Ana-Maria Dascălu-Romițan: ana_romitan@yahoo.de

Beate Petra Kory: bpetrakory@yahoo.de

Radek Malý: kastanvkapse@seznam.cz

Roxana Nubert: roxana.nubert@e-uvt.ro

Grazziella Predoiu: grazziella_predoiu@yahoo.de

Georg Schuppener: schuppen@rz.uni-leipzig.de

Gabriela Șandor: gabriela_sandor80@yahoo.de

Anton Sterbling: Sterbling@t-online.de

Gennady Vassiljev: wassiljew@lycos.com

Dank an externe Gutachterinnen und Gutachter der *TBG*

Wir danken an dieser Stelle den Kolleginnen und Kollegen, die die **Temeswarer Beiträge zur Germanistik** mit ihrer Sachkompetenz bei der Begutachtung eingereicherter Manuskripte unterstützt haben.

Desgleichen sagen wir Frau Dozentin Dr. Luminița Frențiu und Frau Olimpia Sârb unseren Dank für die Korrekturen der Abstracts.

Die Redaktion

Hinweise für Autorinnen und Autoren der *TBG*

Die **TBG** verstehen sich als wissenschaftliches Forum für Germanistische Linguistik und Literaturwissenschaft. Auch Beiträge zur Didaktik sowie interdisziplinär ausgerichtete Untersuchungen werden begrüßt und sollen den aktuellen Erkenntnisstand im Fach widerspiegeln und einen persönlichen Beitrag zur Forschungsdiskussion leisten.

Der Beitrag sollte mit Anmerkungen und Literaturverzeichnis 20 Druckseiten (ca. 56.000 Zeichen) nicht überschreiten. Rezensionen sind auf den Umfang von 6 Druckseiten (ca. 17.000 Zeichen) begrenzt.

Die Beiträge sind gemäß der reformierten Orthographie (vgl. DUDEN, ²⁵2009) zu verfassen.

Die Korrespondenz mit den Autorinnen und Autoren der **TBG** wird von der Herausgeberin geführt. Anfragen aller Art, Manuskripte und druckfertige Beiträge werden deshalb an die Adresse der Herausgeberin erbeten.

Bei den Aufsätzen werden dem Text ein englisches Abstract und die Keywords vorangestellt.

Jede Verfasserin und jeder Verfasser erhält ein Freiexemplar des seinen Beitrag enthaltenden Heftes.

Typografische Textgestaltung

Für eine optimale Gestaltung der **Temeswarer Beiträge zur Germanistik** ist eine Vorbereitung des Manuskripts (WORD-Datei) sehr hilfreich. Wenn Sonderzeichen (auch IPA-Zeichen) oder Abbildungen im Manuskript vorkommen, sind eine PDF-Datei und die Schriftarten erforderlich. Werden im Text *Sonderzeichen* bzw. *spezielle Schriftarten* (Fonts) verwendet, so mögen diese der Herausgeberin zur Verfügung gestellt werden. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen.

Wichtig ist vor allem, dass möglichst *keine manuellen Formatierungen* vorgenommen werden, sondern alles auf automatischer Basis (Formatvorlagen) definiert wird.

Der Name und der Herkunftsort der Verfasserin/des Verfassers stehen über der Hauptschrift. Überschriften haben *keinen* Punkt.

Absätze werden *mit Einzug* gekennzeichnet.

Hervorhebungen können in *Kursivschrift* vorgenommen werden.

Einklammerungen stehen innerhalb von runden Klammern (). Auslassungen in Zitaten werden durch eckige Klammern [...] gekennzeichnet.

Im *Text* werden alle Titel von Werken **fett** und Titel von Kapiteln *kursiv* wiedergegeben. Zeitungs- bzw. Zeitschriftenaufsätze benötigen Anführungszeichen.

Schriften und Schriftgrößen

- Formatvorlage STANDARD: Times New Roman, 12 Punkte, Zeilenabstand 1, Blocksatz
- Formatvorlage ZITAT: Times New Roman, 10 Punkte, Zeilenabstand 1, Blocksatz

Vers- und Prosazitate (Primär- und Sekundärliteratur) von vier oder mehr Zeilen werden in der Regel durch *Einrückung* und *Leerzeile* vor und nach dem Zitat-Block hervorgehoben. Anführungszeichen entfallen dann.

Zitate werden im Text durch „Anführungszeichen“ kenntlich gemacht (Formatvorlage STANDARD)

Zitate in Zitaten werden durch einfache Anführungszeichen (,') wiedergegeben.

Bitte *keine Endnoten* verwenden! Quellenverweise sind im laufenden Text als *Textnoten* anzugeben. Eventuelle Bemerkungen können als *Fußnoten* angeführt werden.

- Formatvorlage FUßNOTEN: Times New Roman, 10 Punkte, Zeilenabstand 1, Blocksatz

- Formatvorlage ÜBERSCHRIFT 1: Times New Roman, 14 Punkte, **fett**, Zeilenabstand 1, zentriert
- Formatvorlage ÜBERSCHRIFT 2: Times New Roman, 12 Punkte, **fett**, Zeilenabstand 1, linksbündig

Allgemeines

Bitte beachten Sie bei der Gestaltung Ihres Manuskripts auch folgende Aspekte:

- **Gedankenstriche:**
Achten Sie bitte darauf, dass Gedankenstriche (–) nicht dieselbe Länge haben wie Bindestriche (-).

Bei *Seitenangaben* und *Jahreszahlen* (S. 12-14; 1985-1997) sind die kürzeren Bindestriche zu verwenden, nicht die Gedankenstriche!
- **Anführungszeichen:**
Bitte beachten Sie, dass *typografische Anführungszeichen* zum Einsatz kommen, das sind: „...“ (im Gegensatz zu "..."). Das öffnende Anführungszeichen soll dieses sein: „ – das schließende sieht so aus: “.

Quellennachweise

Allgemeine bibliografische Begriffe werden abgekürzt (z.B.: Bd., Diss., Hrsg., Jg., H., Nr., Zs. usw.).

Quellenverweise sind im laufenden Text in Klammern als **Textnoten** anzugeben (Autor Jahr: Seite) – z.B. (Kaser 1990: 45).

Abkürzungen von Seitenangaben in Form von f. und ff. sind zu vermeiden. Statt S. 45f. bzw. S. 45 ff. werden S. 45-46 bzw. S. 45-47 angegeben.

Die vollständigen Quellenangaben sind im **Literaturverzeichnis** zu vermerken:

- Monographie:
Kaser, Karl (1990): **Südosteuropäische Geschichte und Geschichtswissenschaft**, Wien/Köln: Böhlau.
- Aufsatz in Sammelband:
Baumgartner, Gerd (2002): *Geboren in Czernowitz: Walther Rode*.
In: Cécile Cordon/ Helmut Kusdat (Hrsg.): **An der Zeiten Ränder: Czernowitz und die Bukowina – Geschichte, Literatur, Verfolgung, Exil**, Wien: Theodor Kramer Gesellschaft, 59-70.
- Aufsatz in Periodikum:
Marschang, Eva (1997): „Johann Lippet – ein rumäniendeutscher Autor“. In: **Südostdeutsche Vierteljahresblätter**, 2/1997, 147-151.
- Quelle im Internet:
Car, Milka: *Unheimliche Nachbarschaften. Der österreichische Einfluß auf die Entwicklung des kroatischen Theaters 1840-1918*.
Internet-Plattform **Kakanien revisited**. <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MCar1.pdf> [9.11.2005].

D r u c k



IMPRIMERIA MIRTON

RO-Temeswar, Samuil Micu str. 7

Tel.: 0256-225684, 272926; Fax: 0256-208924;

E-mail: mirton@mirton.ro

www.mirton.ro

ISSN: 1453-7621