

TEMESWARER
BEITRÄGE
ZUR
GERMANISTIK

Band 12

VERLAG

V. MIRTON

2015

**TEMESWARER BEITRÄGE
ZUR GERMANISTIK**

Band 12

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



**Konsulat der
Bundesrepublik
Deutschland
Temeswar**

**Die *Temeswarer Beiträge zur Germanistik* sind in internationalen
Datenbanken vertreten.**

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 Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Romania

ISSN: 1453-7621

**TEMESWARER BEITRÄGE
ZUR GERMANISTIK**

Band 12

**Mirton Verlag
Temeswar 2015**

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-uvt.ro

Redaktion:

Doz. Dr. Laura Cheie
Dr. Kinga Gáll
Dr. Alwine Ivănescu
Dr. Beate Petra Kory
Dr. Karla Lușșan
Doz. Dr. Marianne Marki
Dr. Graziella Predoiu
Dr. Maria Stângă
Dr. Gabriela Șandor
Dr. Mihaela Șandor
Mag. Christiane Wittmer

Redaktionsbeirat:

Dr. Herbert Bockel (Passau)
Prof. Dr. Johann Holzner (Leopold-Franzens-Universität Innsbruck)
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)

Eva Marschang, zum 85. Geburtstag gewidmet

Inhaltsverzeichnis

Sprachgewandte Mitbegründerin der Temeswarer Germanistik (Herbert Bockel, Passau).....	9
Komplexe Identität und crossmediale Narration. Didaktische Überlegungen zu „Marienbilder“ von Tamara Bach (Sabine Anselm, München).....	17
Emilia Galotti und (k)ein Ende? Überlegungen zum didaktischen Potential dreier Lessingverfilmungen aus dem neuen Jahrtausend (Margit Riedel, München) ..	43
Christlicher – deutscher – schlesischer Ritter: Die Zeichnung Christophs von Zedlitz in Tobias Kober's Tragödie <i>Idea militis vere Christiani</i> (1607) (Cora Dietl, Gießen).....	63
Wahn und Wahnsinn im Werk Johann Wolfgang Goethes und Friedrich Schillers (Simona Olaru-Poşjar, Temeswar).....	79
Kunst am Wort, Spiel mit der Sprache – Avantgardistische Tendenzen in der Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts (Markus Fischer, Bukarest).....	91
Bebuquins Kindheit und Jugend: Carl Einsteins regressive Utopie (Klaus K. Kiefer, München).....	107
Die Pathologie als Gesellschaftskritik in Alfred Döblins <i>Die Ermordung einer Butterblume</i> (Simona Olaru-Poşjar, Temeswar).....	131
Das „Heilige Experiment“ – ein totalitäres Experiment? (Sigurd Paul Scheichl, Innsbruck).....	141
Im Steingarten deutscher Dichtung. Günter Eichs lyrische Zwischenräume (Laura Cheie, Temeswar)	159
Grenzerfahrungen als poetische Signatur: Vladimir Vertlib (Elin Nesje Vestli, Halden).....	177
„Es ist alles wie ein großes Puzzle“ – Anmerkungen zum Roman <i>Die gestohlene Erinnerung</i> von Ulrike Schmitzer (Kathleen Thorpe, Johannesburg)	193
<i>Inter arma silent musae?</i> – Das deutschsprachige Hermannstädter Theater im Ersten Weltkrieg (Christiane Wittmer, Graz/ Temeswar).....	203
Eginald Schlattners frühe Erzählung <i>Odem</i> aus der Sicht der Analytischen Psychologie C. G. Jungs (Beate Petra Kory, Temeswar)	233
Die Strategie versteckter Schreibweise: Zu Georg Schergs Roman <i>Paraskiv</i> (Graziella Predoiu, Temeswar).....	247

Im Namen der Dinge: Zur gebrechlichen Einrichtung der Welt im Werk Herta Müllers (Paola Bozzi, Mailand)	263
Beiträge zur Rezeptions Österreichs im rumänischen Kulturraum (Roxana Nubert/ Cella Cristescu-Loga, Temeswar)	285
Cyber-postmoderner Kraus. Re-Writing, Übersetzung, Rezeption (Paola di Mauro, Mailand)	297
Der Hunger in der Literatur – Versuch einer Klassifizierung (Lorette Brădiceanu-Persem, Temeswar).....	311
Methoden und Verfahren der Fremddarstellung im Reisebericht (Ana-Maria Dascălu-Romițan, Temeswar).....	333
Rezensionen	349
Adressen der Autorinnen und Autoren	369
Dank an externe Gutachterinnen und Gutachter der TBG	371
Manuskripthinweise der TBG	373

Herbert Bockel

Passau

Sprachgewandte Mitbegründerin der Temeswarer Germanistik*

Als Eva Marschang 1959 an den Temeswarer Germanistik-Lehrstuhl kam, befand sich dieser wie auch die gesamte Philologische Fakultät des ehemaligen Pädagogischen Instituts, das 1962 zur Universität erhoben wurde, im vollen Ausbau. Die Lehrtätigkeit war kurz vorher (1956) aufgenommen worden, die ersten Absolventen gab es 1961. So kann man mit Fug und Recht behaupten, dass Eva Marschang zur Gründergeneration der Temeswarer Germanistik gehört. Von ihr wurde – gemeinsam mit Dr. Hans Weresch, Dr. Rudolf Hollinger und Josef Zirenner – der Grundstein für den Fachbereich Deutsche Literaturwissenschaft gelegt.

Eva Marschang, geb. Kugler, kam am 10. April 1930 in Sanktmartin zur Welt. Nach der Volksschule in der Heimatgemeinde besuchte sie in den 1940er Jahren die Klosterschule in der Temeswarer Josefstadt und nach der Schulreform des Jahres 1948 die Deutsche Pädagogische Lehranstalt Temeswar, an der sie 1950 das Diplom einer Grundschullehrerin erwarb. Im gleichen Jahr nahm sie an der Bukarester Universität das Studium der Germanistik auf, das sie 1954 mit dem Staatsexamen erfolgreich abschloss. Bereits als Studentin arbeitete Eva Marschang als Korrektorin bei der Bukarester deutschen Tageszeitung **Neuer Weg**. In dieser Zeit bestand sie auch die Übersetzerprüfung für die rumänische Sprache. 1954-1958 war Eva Marschang als Übersetzerin bei der rumänischen Presseagentur Agerpres und 1958-1959 als Stilkorrektorin bei der Temeswarer Lokalzeitung **Die Wahrheit** tätig. Aufgrund einer Stellenausschreibung kam Eva Marschang an den Temeswarer Germanistik-Lehrstuhl, wo sie zunächst als Assistentin (1959-1961) und sodann als Dozentin (bis 1977) arbeitete. 1959 heiratete sie den Veterinärmediziner Dr. Franz Marschang. 1963 und 1964 kamen ihre Kinder Helga und Harald zur Welt. 1977 erfolgte die

* Der Aufsatz über Eva Marschang ist eine leicht überarbeitete und ergänzte Fassung des Textes „Sprachgewandte Mitbegründerin der Banater Germanistik“, erschienen in der **Banater Post**, Nr. 7, 5. April 2015, 11.

Aussiedelung der Familie nach Deutschland. Mehr als zwölf Jahre, 1978-1990, war Eva Marschang Lehrerin für Deutsch und Katholische Religionslehre am Liese-Meitner-Gymnasium und später am Hölderlin-Gymnasium in Heidelberg. In den 1980er Jahren wurde ihr auch der Auftrag erteilt, Gymnasiasten aus Heidelberg und Mannheim, denen Rumänisch als zweite Fremdsprache genehmigt worden war, bis zum Abitur in dieser Sprache zu betreuen und zu überprüfen. Derzeit lebt sie als Rentnerin in Heidelberg.

Eva Marschang übte den Lehrerberuf mehr als drei Jahrzehnte lang aus, zuerst als Hochschullehrerin in Temeswar und dann als Gymnasiallehrerin in Heidelberg. Sie gehört zu den – oft zitierten – Menschen, denen es gelang, die Berufung zum Beruf zu machen.

Als sie als Universitätsassistentin an den Temeswarer Germanistik-Lehrstuhl kam, lief der Lehrbetrieb bereits seit drei Jahren. In einem Schreiben an den Verfasser dieser Zeilen erinnert sich Eva Marschang:

Die Weichen waren bereits gestellt in Richtung auf eine mit Kompetenz, mit großem Ernst, mit viel Engagement, ja auch mit Strenge zu betreibende fachliche Ausbildung der Studenten, von denen glücklicherweise die meisten mit Wissbegier, mit echtem Studieneifer bei der Sache waren. Die dürftige, völlig unzureichende Ausstattung der Bibliothek hat das wissenschaftliche Arbeiten indessen sehr beeinträchtigt. Meine Hauptarbeit bestand zunächst darin, die den Literaturkurs von Professor Weresch flankierenden Seminare zu halten von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert. Die Belastung war enorm. Der Lehrplan mit seiner Auflistung von Epochen, Repräsentanten und Werken galt vollinhaltlich als zu bewältigende Aufgabe. Bei dieser immensen Stofffülle kam es freilich nicht selten vor, dass man sich selbst und den Studenten mit einem Wust von Details den Blick auf das Ganze, auch das Wesentliche, verstellte. So wurden die Dinge gehandhabt, als ich antrat. Da mir eigene Erfahrung im Lehrbereich fehlte, Kontakte und gemeinsame Veranstaltungen mit anderen Germanistiklehrstühlen – selbst inländischen, von ausländischen kaum zu reden – unüblich waren, kam ein Abgehen von der – ich würde sagen – übermäßig rigiden Umsetzung des Lehrplans lange nicht in Betracht. Bedingt durch ideologische Vorgaben, erschöpfte sich die literarische Untersuchung Jahre hindurch im Nachvollziehen von Handlungsgeflecht und Gedankengehalt. Der Anteil der Gestaltungsform an der Wirkung eines Werkes fand nur begrenzt Beachtung. Der entscheidende Ansatzpunkt für die Interpretation war immer der Bezug zu den ‚fortschrittlichen Kräften‘ der betreffenden Epoche.

Eva Marschang, deren Lehrauftrag zwar auch in Übersetzungs- und Rückübersetzungsübungen bestand, die zeitweise auch Seminare über Althochdeutsch und Mittelhochdeutsch sowie über Stilistik zu halten hatte, legte jedoch bald das Hauptgewicht ihrer didaktischen Tätigkeit auf das Gebiet der älteren deutschen Literatur. Sie wirkte schließlich, von 1961 bis zu ihrer Ausreise in die Bundesrepublik Deutschland, als Dozentin für

Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Zeit der Aufklärung, des Sturm und Drang und der Klassik.

Vor diesem Hintergrund muss man Eva Marschangs Leistung sehen, innerhalb von wenigen Jahren vier gedruckte Hochschulvorlesungen erarbeitet zu haben, die, jedem Studenten in die Hand gedrückt, nicht nur die Vorbereitung für die Prüfungen wesentlich erleichterten, sondern auch ein immer wieder benutzbares Nachschlagewerk für die spätere berufliche Tätigkeit als Deutschlehrer darstellten. Diese Studienhilfen deckten praktisch den gesamten Zeitraum ab, über den die Dozentin las. Dabei wurden einerseits literaturgeschichtlich relevante Entwicklungslinien nachgezeichnet, zum anderen Angaben zu Leben und Werk der einzelnen Autoren samt Werkinterpretationen geboten. Welchen Wert diese Handreichungen für die Studenten darstellten, konnte man so richtig erst dann einschätzen, als nach Eva Marschangs Ausreise die Benutzung dieser Übersichts-darstellungen verboten wurde und die Studenten ihr Hauptaugenmerk wieder auf das wortgetreue, oft hektische Mitschreiben richten mussten.

Beeindruckend ist nicht nur die Zahl der veröffentlichten Hochschulvorlesungen, sondern in erster Linie der auf hohem wissenschaftlichem Niveau gehaltene Inhalt und der gediegene Sprachstil. An dieser Stelle sei vermerkt, dass Eva Marschang nicht nur bei den Studenten, sondern auch bei den Kollegen, und dies nicht nur bei den jungen, eine besondere Autorität besaß, was sprachliche Korrektheit und Treffsicherheit anbelangte. Im Lehrbetrieb der Germanistikabteilung hinterließ der Weggang von Eva Marschang eine empfindliche Lücke, die in der Folge eigentlich nie so richtig geschlossen wurde.

Ihre Lehrtätigkeit setzte Eva Marschang nach einer durch die Schwierigkeiten des beruflichen Neubeginns in Deutschland bedingten anderthalbjährigen Pause als Gymnasiallehrerin in Heidelberg fort. Auch hier erfüllte sie ihre Dienstpflichten zur vollsten Zufriedenheit und mit großer Selbstverständlichkeit. Geschätzt wurden vor allem die hervorragenden Fachkenntnisse sowie deren didaktisch und methodisch souveräne Umsetzung für den Unterricht, ihre motivationsfördernde Ausdrucksfähigkeit und nicht zuletzt ihr erzieherischer Einfluss auf die jungen Menschen, durch den es ihr gelang, in ihnen die Liebe zur deutschen Sprache und Literatur zu wecken und sie zu kreativer sprachlicher Entfaltung anzuregen.

Über viele Jahre hinweg war die wissenschaftliche Tätigkeit der Dozentin vor allem mit den Namen von Schriftstellern des 18. und 19. Jahrhunderts verbunden. Das Ergebnis der Beschäftigung Eva Marschangs

mit dem Werk Heinrich Heines (1797-1856) war 1965 die Herausgabe des Sammelbandes **Ein neues Lied. Gedichte und Prosaschriften**. Das ausführliche Vorwort führt den Leser – Hauptadressat des in der Reihe Kleine Schulbücherei erschienenen Buches sind Jugendliche – in die Zeitumstände ein, aus denen heraus das oft kontrovers interpretierte lyrische und epische Werk Heines zu verstehen ist, der für Eva Marschang ein „revolutionärer Romantiker und kritischer Realist“ war. Der Auswahlband enthält Heines populäre Liebes- und Naturgedichte, einige seiner berühmt gewordenen Balladen ebenso wie seine damals oft zitierten sozialkritischen Gedichte, zudem Auszüge aus dem Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen* und Fragmente aus den bekanntesten Prosaschriften.

Die Temeswarer Germanistin gab zwei Bände aus dem Werk Nikolaus Lenaus (1802-1850) heraus: 1965 **Ausgewählte Gedichte und Gedichte. Lyrisch-epische Dichtungen**, ein Buch, das zwei Auflagen erlebte (1969 und 1971). Die Herausgeberin nimmt im letztgenannten, umfangreicheren Band eine thematische Anordnung der Gedichte vor, sodass auch der weniger versierte Lenau-Leser sofort einen Überblick über das facettenreiche, dichterische Schaffen des im Banat geborenen österreichischen Lyrikers bekommt. Die einzelnen Zwischentitel lauten: *Sehnsucht – Liebe – Erinnerung, Reiseblätter, Lieder des Unmuts* und schließlich *Lyrisch-epische Dichtungen*, ein Kapitel, das zwei Drittel des Buches ausmacht, und Auszüge aus *Mischka Johannes Ziska, Faust, Savonarola* und den *Albigensern* enthält. Durch die repräsentative Auswahl wie auch durch das kluge und informative Vorwort beweist Eva Marschang ihre kompetenten Kenntnisse über Lenaus Leben und Werk. An einer Stelle im Vorwort fasst sie zusammen:

Der große deutsche Dichter von weltliterarischer Bedeutung Nikolaus Lenau zählte nicht zu den Glücklichen des Lebens. Er ist in das Bewusstsein der Leser vorwiegend als Dichter des Grams und der Klage eingegangen. Auf seinem Leben lag viel Schatten. Er besaß weder Vaterland noch Heim, noch Familie. Zwischen der Welt des österreichischen feudalen Absolutismus, in der er lebte, und seinem Ideal von Schönheit Menschenwürde und Humanismus klaffte ein Abgrund.

Wie schon bei dem Heine-Auswahlband beschließen kurze Notizen über die Rezeption des Werkes in Rumänien das Vorwort, wie denn auch hier am Ende des Buches eine Zeittafel mit biobibliografischen Anmerkungen der Übersichtlichkeit dient.

In der Reihe Kleine Schulbücherei brachte Eva Marschang 1968 den Auswahlband **Der Sturm und Drang** heraus. Wiederum ist dem

eigentlichen Text ein Vorwort vorangestellt, in dem die Autorin Bezug nimmt auf die Entstehung dieser heute noch zahlreiche Leser ansprechenden literarischen Bewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, deren Wesenszüge sie umreißt:

Der Sturm und Drang ist eine neue Etappe der Aufklärung. Der von den Aufklärern als selbstverständlich angesehenen Überlegenheit der Vernunft und des Geistes tritt nun die Natur als das eigentlich lebendige, wirkende und wirkliche Element entgegen. Ihren unmittelbaren Äußerungen in Gefühl und Leidenschaft, in Stärke und Mannigfaltigkeit der Sinnesempfindungen wird nun neben den abstrahierenden Begriffskünsten des Verstandes ein breites Feld eingeräumt.

Aufgenommen in den Sammelband sind lyrische, epische und dramatische Proben aus den Werken der bekanntesten Stürmer und Dränger: Gottfried August Bürger, Ludwig Heinrich Christoph Hölty, Johann Heinrich Voss, Matthias Claudius, Johann Anton Gleisewitz, Friedrich Maximilian Klingler, Heinrich Leopold Wagner, Jakob Michael Reinhold Lenz, Friedrich Müller und Christian Friedrich Daniel Schubart.

1976 erschien, herausgegeben von Eva Marschang, in der Reihe Kriterion-Schulausgaben Christoph Martin Wielands (1733–1813) **Geschichte der Abderiten**. Im Vorwort wird ein präziser Überblick über Wielands philosophisch-literarischen Werdegang und sein Gesamtwerk im Kontext der deutschen Geistesentwicklung des ausgehenden 18. Jahrhunderts geboten und sein Beitrag zur Entfaltung der deutschen Literatur herausgestellt. Zugleich wird auf die Umstände hingewiesen, die der Rezeption dieses mit dem Rokoko liebäugelnden Spätaufklärers nicht eben förderlich waren: die zeitliche Nachbarschaft mit dem Sturm und Drang, mit den großen Vollendern der Aufklärung, mit der Weimarer Klassik und der unbändigen Frühromantik, die das Werk des auf Zurückhaltung und Besonnenheit bedachten Wieland überschatteten. Erst die neuere Germanistik hat sich Wielands wieder angenommen und seine Bedeutung in vollem Umfang kritisch gewürdigt. Auf diese Beiträge stützt sich auch Eva Marschangs Ausgabe, der, wie üblich, eine Zeittafel und zahlreiche Anmerkungen beigegeben sind.

Dieses Buch ist die reifste wissenschaftlich-editorische Leistung der Temeswarer Germanistin. Ein weiterer Wieland-Band konnte wegen Eva Marschangs Ausreise nach Deutschland nicht mehr erscheinen. Die Auswahl aus weniger bekannten Werken Wielands war noch von ihr vorgenommen worden, auch lag ein Teil der Anmerkungen zum besseren Verständnis der viele Fremdwörter und fremde Begriffe verwendenden

Werke vor; der Verfasser dieser Zeilen ergänzte das vorhandene Material, schrieb dazu ein Vorwort und brachte den Auswahlband unter dem Titel **Dichtungen, Prosa, Aufsätze** 1979 im Bukarester Kriterion-Verlag heraus.

Erst aus zeitlicher Distanz wird offensichtlich, welche Bedeutung diese und die zahlreichen anderen Veröffentlichungen klassischer und auch neuerer deutscher Literatur im Rahmen der Schulausgaben für die Pflege deutschen Gedankengutes und die Kontinuität der deutschen Sprache in Rumänien hatten. Dazu leistete Eva Marschang einen nicht zu übersehenden Beitrag.

Eva Marschang beschäftigte sich auch mit dem rumäniendeutschen Schrifttum. Sie begleitete oft mit kritischer Stimme die neuesten Produktionen banatdeutscher Dichter und schrieb in der **Neuen Banater Zeitung (NBZ)** Rezensionen zu den Ende der sechziger Jahre erschienenen Gedichtbänden von Peter Barth, Hans Bohn, Ilse Hehn, Luise Fabri und Richard Wagner. Eine längere, zusammenfassende Betrachtung erschien mit dem Titel „Experimentalpoesie der Jüngsten. Banater neue Lyrik kritisch betrachtet“. Der in der **NBZ** im Jahr 1970 veröffentlichte Aufsatz ist schon deshalb von Bedeutung, weil er, ausgehend von Texten der damals sehr jungen Autoren, eine gewisse Gruppendynamik erkennt und signalisiert. Kurze Zeit darauf konstituierte sich die Aktionsgruppe Banat, die aus der Entwicklungsgeschichte der neuesten Banater deutschen Literatur nicht mehr wegzudenken ist.

Am Anfang ihres Berufslebens stand Eva Marschangs Tätigkeit als Übersetzerin. Sie übersetzte vor allem Berichte, Reportagen, Aufsätze aus allen Lebensbereichen Rumäniens, für eine speziell dem Ausland zuge dachte Monatsschrift aus dem Rumänischen ins Deutsche. Später verlagerte sich der Schwerpunkt immer mehr in Richtung Schöngestiges. Nach der Übersetzung einer Enescu-Monographie von George Bălan (1965) sowie der Schiller-Monographie des bekannten Bukarester Komparatisten und Ästhetikers Tudor Vianu (1967) erschienen von ihr ins Deutsche übertragen zwei bekannte monographische Darstellungen bedeutender rumänischer Schriftsteller, Liviu Rebreanu (von Alexandru Piru) und Ion Luca Caragiale (von Șerban Cioculescu). Eva Marschang hat mit ihren sprachgewandten Übersetzungen zweifelsohne zur Bekanntmachung dieser markanten Vertreter der modernen rumänischen Epik im deutschen Sprachraum beigetragen.

Im Zusammenhang mit der Übersetzertätigkeit soll nochmals auf die Lehrtätigkeit zurückgekommen werden. Außer Literaturgeschichte und -interpretation gehörten zeitweise, wie schon erwähnt, auch Übersetzungs-

übungen zu Eva Marschangs Lehrdeputat an der Temeswarer Universität. Wie ernst die Hochschullehrerin diesen oft als sekundär betrachteten Aspekt in der Germanistikausbildung nahm, obwohl eigentlich ein nicht unbeträchtlicher Teil der Absolventen den Übersetzerberuf ergriff, geht aus dem bereits zitierten Brief hervor:

Aus eigener Erfahrung wusste ich, dass das Übersetzen der sprachlichen Weiterbildung sehr förderlich sein konnte. Für die Übersetzungsstunden mit den Studenten griff ich zunächst zu einfacheren, berichtenden Texten und erhöhte nach und nach den Schwierigkeitsgrad, indem ich zu beschreibenden und schildernden, schließlich zu fachsprachlichen Texten und probeweise zu schöngeistigen Texten wechselte. Es durfte nicht zu einfach sein, die Textsorten mussten variiert werden, damit der Anreiz da war, sich darin zu vertiefen, die Information vollständig aufzunehmen und sie schließlich vollständig zu übersetzen. Der Student sollte sich nach und nach möglichst vieler, ja aller Register der Sprache bedienen lernen. Erreicht werden sollte gesteigertes Ausdrucksvermögen, sprachliche Differenzierungsfähigkeit, stilistische Gelenkigkeit. Es war mir bei jedweder Textvorlage wichtig, synonymische Varianten durchzuspielen (Synonyme der Lexik, Syntax, Topik) und die jeweilige Entscheidung überzeugend zu begründen. Für jedes Syntagma musste eine vertretbare Übereinkunft zwischen Ausgangs- und Zielsprache hergestellt werden. Treue der Vorlage sollte nicht formalistisch, sondern semantisch verstanden werden. Alles in allem ging es auch bei diesen Übungen um das übergeordnete Gesamtziel der sprachlichen Kompetenzerweiterung.

Dieses Desiderat ist ihr in hohem Maß gelungen. Es ist ein bleibendes Verdienst von Eva Marschang, dass sie als Hochschullehrerin und Wissenschaftlerin zur sprach- und wertebewussten Ausbildung von jungen Deutschlehrern in Rumänien in den sechziger und siebziger Jahren einen wesentlichen Beitrag geleistet hat.

Sabine Anselm
München

Komplexe Identität und crossmediale Narration. Didaktische Überlegungen zu „Marienbilder“ von Tamara Bach¹

Abstract: The current piece of youth literature „Marienbilder“ by Tamara Bach as a subject in German class is addressed in this article, starting with the question which genre – novella or novel – the text belongs to. Also, supplementary didactical material will be provided. First, the focus is on the narrative construction, as the reader is being presented with five equally valid versions of events. The way in which this specific fashion of narrating helps solving the ethical questions approached in the text in an aesthetic manner is further presented. In addition to this identity-orientated approach to literature education, features of intertextual and cross-medial narrating are elaborated and commented upon, in the following section of the presentation. In conclusion, the approach is systematized considering the processes of literary education.

Keywords: value education, teaching of literature, narrative ethics, youth literature, development of identity, short story, learning through literature, novel.

Der Text **Marienbilder** (Bach 2014) der mehrfach mit Preisen ausgezeichneten Autorin Tamara Bach² erschließt sich in seiner Komplexität erst auf den zweiten Blick und setzt das Verfügen über Strategien ästhetischen Lesens voraus: Allein schon der lebensweltlich betrachtet anspielungsstarke Titel sowie der programmatische Untertitel „Ein Roman in fünf Möglichkeiten“ verdeutlichen die Herausforderung einer (schulischen) Lektüre: Zum einen sind die Grundlagen des Verstehens vor dem Hintergrund kultureller bzw. religiöser Wissensbestände wie beispielsweise der Tradition der Marienbilder, evtl. in fächerverbindender Perspektive mit Kunst bzw. Ethik/ Religionslehre, zu reflektieren,³ zum anderen poetologische Konsequenzen wie die momentan häufig gewählte experimentelle

¹ Der vorliegende Beitrag stellt die erweiterte Fassung des Beitrags ‚*Ich bin eine Geschichte. ‘ Novellistische Annäherungen an Fragen der Identitätsbildung. Tamara Bach: Marienbilder. Ein Roman in fünf Möglichkeiten* dar.

² Siehe dazu die didaktisch aufbereiteten Informationen im Anhang 1.

³ Siehe dazu die didaktisch aufbereiteten Informationen im Anhang 2.

Dramaturgie des Spiels mit der Gattung Novelle, die „die Lust am Erzählen mit einer kritischen Reflexion über die Erzählbarkeit der Welt“ vereint, zu thematisieren (Waldow 2011: 78). Diese narrative Konstruktion erinnert nicht nur durch die Gestaltung des Textes mit – bis in die Begrifflichkeiten hinein – filmischen Mitteln (z.B. „Drehbuchfloskeln“, Bach 2014: 115), sondern auch durch das hypertextuelle Erzählen (vgl. Wirth 2004: 410-430) an den epochebildenden postmodernen Film „Lola rennt“ des Regisseurs Tom Tykwer aus dem Jahre 1998 und die narratologische Möglichkeit der Kontingenzbewältigung (vgl. Choi 2009). Zudem findet sich ein Zitat aus dem Song *Such great highs* der Band **The postal service** (Bach 2014: 66), einem der Lieblingslieder von Tamara Bach.⁴

Es sind also einerseits crossmediale Bezüge erkennbar, andererseits werden von Tamara Bach direkte Hinweise auf Intertexte – nämlich von Kurt Vonnegut und Friederike Mayröcker durch die dem Text vorangestellten Motti – gegeben. Diese lassen deutliche inhaltliche oder auch formale Bezüge erkennen. So werden etwa in Vonneguts Roman, der die psychologische Darstellung einer Familie enthält, vier Geschichten gleichzeitig erzählt. Zudem sind bei zeitgenössischen Leserinnen und Lesern weitere Texte anschlussfähig, denn der Science Fiction Text **Katzenwiege** von Kurt Vonnegut aus dem Jahr 1963 spielt beispielsweise auch im Roman **Eine wie Alaska** von John Green (2009), einem der gegenwärtig von Schülerinnen und Schülern der Mittel- und Oberstufe sehr häufig rezipierten literarischen Texte, eine zentrale Rolle.⁵ Er prägt das Lebensgefühl der heutigen Jugendgeneration insbesondere mit dem Vorschlag, den Alaska auf die Liste der Argumente setzt, warum man auch während der Ferien im Internat bleiben müsse: „Nachts rausgehen, auf einem taubenetzten Fußballplatz liegen und bei Mondlicht ein Buch von Kurt Vonnegut lesen“ (Green 2009: 106). Die heutigen Lesenden werden dann von der (fiktionalen) Realisierung sowie der Fast-Liebeseerklärung des Ich-Erzählers Pummel alias Miles und der Protagonistin Alaska während des Lesens im schon klassischen *locus amoenus* zur Nachahmung inspiriert:

Genau wie sie es auf der Liste versprochen hatte, hatte Alaska ein Buch von Kurt Vonnegut dabei, Katzenwiege, und sie las mir daraus vor. Ihre leise Stimme mischte sich mit dem Quaken der Frösche und dem Zirpen der Grillen, die sanft neben uns auf und ab sprangen. Es waren weniger ihre Worte, denen ich lauschte, als dem

⁴ Siehe dazu die didaktisch aufbereiteten Informationen im Anhang 3.

⁵ Siehe dazu die didaktisch aufbereiteten Informationen im Anhang 4.

Klang ihrer Stimme. Sie kannte das Buch anscheinend gut, denn sie las sicher und fehlerlos, und ich hörte, wie sie beim Lesen lächelte, und der Klang dieses Lächelns überzeugte mich, dass ich Romane viel lieber mögen würde, wenn Alaska sie mir vorlas. (Green 2009: 113)

Literatur ist also keinesfalls marginal, sondern sie beeinflusst (im Roman von John Green allerdings im Verbund mit Alkohol, was es gesondert zu reflektieren gilt) die Wahrnehmung der Realität und verändert diese. Tamara Bach thematisiert dies mittels des von ihr ausgewählten Zitates im Blick auf den eigenen Text: „All of the true things that I am about to tell you are shameless lies“ (Bach 2014: Motto). Die Unzuverlässigkeit des Erzählten ist somit intoniert und wird durch das Motto aus Friederike Mayröckers „habe die Hände (von) Melancholie“ intensiviert:

Ich habe / alles 1x gewusst aber jetzt habe ich alles vergessen, ich stehe / am Anfang meines Verstandes wie 1 neugeborenes Kind und ich habe / keine Grundfesten (mehr) und keine Erfahrung und stehe am Ende. Und / habe gewartet tage- und wochenlang habe ich gewartet darauf dass / die Erde sich öffnet und mich verschlingt, aber jeder Morgen speit / mich von neuem aus und ich versuche zurechtzukommen, habe / die Hände von Vater von Mutter die Melancholie. (Bach 2014: Motto)

Hinzu kommt ein weiteres, existenzielles Thema: Die Frage nach der Herkunft und der Kernfamilie, nach Anfang und Bestimmung des eigenen Lebens, die das Hauptthema des Textes **Marienbilder** intoniert. Hierbei löst die spezifische Art des (novellistischen) Erzählens die inhaltlich angesprochenen Fragestellungen ästhetisch: Tamara Bach erzählt eine Geschichte über drei Frauengenerationen und lässt die Erzählerin Mareike fünf Varianten durchspielen, wie das Leben ihrer Mutter, ihrer Großmutter verlaufen sein könnte und ihr eigenes Leben weitergehen könnte bzw. ob ihr eigenes Leben überhaupt stattgefunden hat. Mareike ist auf der Suche nach Zielen. Zur Verdeutlichung durchzieht die verbindende Metaphorik des Zuges den novellistisch erzählten Roman, wobei vier Varianten durchgespielt werden. Inhaltlich sind die Kapitel darum sinnfällig symbolisch überschrieben mit *Der Zug kommt gleich* (Bach 2014: 49), *Manchmal kommt der Zug zu spät* (Bach 2014: 91), *Manchmal fällt ein Zug aus* (MB: 103) und *Manchmal kommt ein anderer Zug* (Bach 2014: 119). Zudem wird als fünfte Erzählmöglichkeit ein *Oder* (Bach 2014: 131) angefügt, das jedoch gewissermaßen eine radikale Alternative aller zuvor dargestellten Variationen präsentiert: Die Existenz der Erzählerin, die die Geschichte präsentiert und zugleich von sich selbst sagt „Ich bin eine

Geschichte mit Moral“ (Bach 2014: 43), „Ich bin eine Geschichte, die nicht anders ausgehen kann, als man das kennt“ (Bach 2014: 106) oder auch „Ich bin eine Geschichte, die ich nicht lesen will. Ich bin ein Film, bei dem ich den Sender wechsele“ (Bach 2014: 111) wird negiert. Welche Möglichkeiten real oder fiktiv sind, bleibt also dem Leser überlassen.

Novellistisches Erzählen

Tamara Bach verwebt die Schicksale von drei Frauen aus drei unterschiedlichen Generationen, die auf der Suche nach einem selbstbestimmten Leben waren bzw. sind, so miteinander, dass sich die Übergänge zwischen den Figuren sowie die Zeit, über die bzw. in der erzählt wird, nicht immer sofort erschließen. Der Erzählanlass ist ein von der 16jährigen Ich-Erzählerin Mareike als „unerhörte Begebenheit“ (Goethe, in Bantel 974: 74) stilisiertes Geschehen, nämlich das plötzliche Verschwinden ihrer Mutter Magda. Zudem wird (in einer der Möglichkeiten des Romans) die Geschichte der (Groß)Mutter Marianne rekonstruiert und mit der Gegenwart der Tochter und der Enkeltochter in Beziehung gesetzt. Hierbei werden die Lebenswege in unterschiedlicher Weise nachgezeichnet bzw. vorausgedeutet.

In der für Novellen typischen Rahmenhandlung wird davon erzählt, dass von einem Tag auf den anderen Mareikes Mutter Magda ohne jede Erklärung die Familie verlassen hat (Bach 2014: 10-12). Mareike, ihr Vater und ihre Geschwister wissen nicht, wie sie darauf reagieren sollen, und machen erst einmal so weiter wie bisher, als wäre nichts geschehen (Bach 2014: 12-13, 27-29). Doch dann versucht Mareike, das Verhalten ihrer Mutter zu verstehen, merkt jedoch, wie wenig sie über ihre Mutter weiß. Sie sucht Hinweise bei der Freundin der Mutter, bei der Schwester und bei der Großmutter, kann sich letztlich aber nur in ihrer Phantasie – auf der Ebene einer Art innerer Binnenhandlung – Mutterbilder zusammensetzen. Als titelgebende Synonyme im Text erscheinen die „Marienbilder“ als Symbole, die Mareike beim Besuch der Großmutter als deren Erinnerungen an Verstorbene gezeigt bekommt, wobei Mareike von der Großmutter bezeichnenderweise mit dem Namen ihrer Mutter Magda angesprochen wird:

„Schau Magda“, sagt sie, „Die habe ich aufgehoben.“ Und gibt mir eins, noch eins. Kleine Bilder, auf der Rückseite fremde Namen, Daten von Geburt und Tod.
„Nur die mit der Maria hab ich behalten wollen. Schau da, die Maria, Mutter Maria, wie schön die sind. Die anderen haben sie weggetan, aber nicht die Maria. Diebe sind das. Die Marienbildchen, schau doch, wie schön die sind.“

Und gibt mir ein Bild nach dem nächsten. „Die Mutter Gottes“, sagt sie. (Bach 2014: 88)

Der Bezug zum Titel des Buches ist mehr als deutlich herausgestellt. All die „Marienbildchen“ mit ihren biografischen Hinweisen sind Verweise auf die „Marienbilder“, denen Mareike auf der Suche nach der Mutter auf der Spur ist, die so plötzlich und unvermittelt aus ihrem Leben verschwunden ist. Wie die Protagonistinnen – ihrer religiösen und familialen Stützen beraubt – darauf (re)agieren, d. h. wie dieser traditionelle Novellenkonflikt konkret ausgestaltet ist, wird in **Marienbilder** durch das Ineinanderblenden von Retrospektiven und das Ineinandergreifen von erzählter Zeit und Erzählzeit thematisiert.

In für novellistisches Erzählen typischer Weise markiert die „unerhörte Begebenheit“ den Wendepunkt, in dem eine scheinbar gefestigte Ordnung in eine sich ausweitende Unordnung umschlägt. Um diesen Destabilisierungsprozess, der sich nicht nur im objektiv-gesellschaftlichen Bereich, sondern auch im subjektiv-psychischen vollzieht, rezeptions-ästhetisch wirksam zu gestalten, bedient sich der Text einer für Novellen „als Schwester des Dramas“ dramatischen Rhetorik: Die Wirkung kommt „vor allem dann zustande, wenn die Ereignisse wider Erwarten eintreten und gleichwohl folgerichtig auseinander hervorgehen.“⁶ Die Motivation aller – wenn auch ungewöhnlichen und unerwarteten – Folgeereignisse ist gemäß der Wahrscheinlichkeit in mehreren Variationen expliziert. Und die Autorin Tamara setzt diese narrative Strategie durchaus bewusst ein, wenn sie formuliert: „Da muss ich tatsächlich sagen, dass die Form auf Augenhöhe mit dem Inhalt ist“ (Bach 2014a: 20).

Möglichkeiten der ethischen Reflexion

Tamara Bach experimentiert also mit Gattungszugehörigkeit und narratologischer Konstruktion. Der Text präsentiert dem Rezipienten fünf verschiedene „gleich gültige“ Versionen des Fiktionalen unter der Perspektive eines „was wäre gewesen, wenn...“. Damit gibt es keine

⁶ Vgl. dazu Aristoteles (1982: 33). Ludwig Tieck überträgt diese – von Aristoteles auf die Tragödienhandlung bezogene – unerwartete, aber doch nach Notwendigkeit/ Wahrscheinlichkeit verlaufende Rezeptionserfahrung auf die Novelle: „Diese Wendung der Geschichte, dieser Punkt, von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt und doch natürlich dem Charakter und den Umständen angemessen, die Folge entwickelt, wird sich der Phantasie des Lesers um so fester einprägen.“

eindeutige Aussage, sondern mehrere Erzählversionen und Perspektivierungen, also keine Rückkehr zum traditionellen Erzählen einerseits, aber auch keine Gleichgültigkeit andererseits. Die Textfunktion lässt sich vielmehr beschreiben als der Versuch einer narrativen Verarbeitung des Erlebens von individuellem Verhalten in einer komplexen Welt, in der (familiale) Traditionen fatalistisch wirken und gleichzeitig religiöse Traditionen verschwinden. Um ein Bewusstsein über die Auswirkungen des eigenen Handelns zu ermöglichen, werden die jeweils getroffenen Entscheidungen in ihren Konsequenzen vorgestellt und zwar von einer zuweilen unzuverlässigen (Ich-)Erzählerin. Darum müssen sich die Rezipienten selbst die Komplexität der Zusammenhänge erschließen: Durch die narrative Konzeption des Textes werden auch die Lesenden in den Orientierungs- und Bewertungsprozess einbezogen und nicht mit eindeutigen Antworten auf grundlegende Fragen der Identitätsbildung wie: „Woher komme ich?“, „Wo gehe ich hin?“ und „Müssen sich Lebenswege wiederholen?“ konfrontiert.

Auf diese Weise wird die zentrale Frage der Ausbildung von Ich-Identität in der Aushandlung zwischen sozialer und persönlicher Identität intoniert.⁷ Persönliche Identität bezieht sich auf die Einzigartigkeit des Individuums, das bestimmte Persönlichkeitsmerkmale hat, eine unverwechselbare Biografie, d. h. Kennzeichen, die das Individuum von anderen Individuen unterscheidet. Soziale Identität beinhaltet die Zuschreibung bestimmter vorgegebener Eigenschaften, die den Charakter normativer Erwartungen haben. Bei der Identitätsbildung muss somit eine widersprüchliche Erwartung erfüllt werden: Vom Einzelnen wird verlangt, sich einerseits von den anderen zu unterscheiden, so zu sein wie kein anderer (persönliche Identität), und sich andererseits allgemeinen Erwartungen unterzuordnen, d. h. so zu sein wie jeder andere (soziale Identität). Durch Aushandlungsprozesse zwischen beiden und den Versuch, zu einer Balance zu kommen, entwickelt sich Ich-Identität. Dabei sind Widersprüche unvermeidbar. Diese werden von Tamara Bach erzählerisch in Szene gesetzt, indem die Lebenswege von Großmutter, Mutter und Tochter in mehreren Versionen rekonstruiert werden. Dabei sind narrative Verzweigungen notwendig, um die Fragilität des modernen Lebens und Kontingenzerfahrungen abzubilden. Mareikes Geschichte wird davon abhängig gemacht, ob ein Zug kommt, ob er zu spät kommt, gar nicht kommt, oder statt dessen ein anderer Zug kommt. Diese Multilinearität erscheint von der

⁷ Vgl. zum Folgenden Goffmann (2003).

Zufälligkeit hervorgerufen zu sein und hat Züge von Entscheidungssituationen eines Computerspiels:

Dann fang ich noch mal an. Geh zurück auf Los. Sei am Bahnhof, steh da vor einer Bank (da ist eine Bank), schau auf die Anzeige und überlege, ob du dich setzen sollst. Als ob alles davon abhängt, ob du dich setzt oder nicht. Als ob es sich daran entscheidet. (Bach 2014: 101)

Auch in sprachlicher Hinsicht stehen stellenweise widersprüchliche Versionen nebeneinander, die allenfalls durch ein „oder“ verbunden werden. Auffällig ist, dass durch diese ästhetische Strategie beim Leser nicht etwa heillose Verwirrung generiert wird, sondern eine Ahnung davon, inwiefern eine Biografie Wahl sein mag oder Schicksal. Beispielsweise wird dies deutlich, als Mareike durch den Anruf von Jutta, einer Arbeitskollegin ihrer Mutter, indirekt von deren Verschwinden erfährt:

Und sie hat nicht gesagt: „Oh, nee, lass mal, ich meld mich später noch mal.“

Und sie hat nicht gesagt: „Och, sag ihr doch einfach, dass ich angerufen habe, machst du das? Das ist lieb.“

Und sie hat auch nicht gesagt, dass irgendwer irgendwas gemacht hat, dass ihr Mann mal wieder, oder ob meine Mutter wüsste, was man gegen Traubenflecken, oder irgendetwas.

Jutta sagte: „Aber sie war doch nicht auf Arbeit.“ (Bach 2014: 10)

Die Gedanken fließen im Bewusstseinsstrom scheinbar direkt aus den Köpfen der Personen ins Buch und kennen dabei keine Grammatik- und Satzbauregeln. Das Lesen erfordert daher aktives Mitdenken und Mitentscheiden sowie die Reflexion dieses narrativ gestalteten Prozesses der Sinnsuche. Teilweise wirkt es, als würde sich die Protagonisten Mareike selbst nur von außen betrachten und nüchtern, fast stumpf erzählen, was ihrem Selbst gerade zustößt. Diese zwiespältige Innen-Außen-Sicht wird verwendet, als Mareike ihre Großmutter Marianne besucht:

Ich sitze in einer Kantine mit bleichem Licht. Trinke nichts, sitze nur, warte, obwohl, da liegt ein Kaffeeteilchen vor mir, ein Becher mit einer bräunlichen Flüssigkeit, das werde ich wohl gekauft haben, aber wenn nicht, was dann, besser nichts davon nehmen. (Bach 2014: 83)

Mareike versucht, durch Rückerinnerungen an Familiengeschichten ihr Schicksal begreifbar zu machen, das darin besteht, von einem Tag auf den anderen ein von der Mutter verlassenes Kind zu sein und selbst vielleicht bald vor der Aufgabe zu stehen, Mutter zu sein:

Ich bin ein Klischee. Die Mutter ist weggelaufen, die Tochter wird minderjährig schwanger ohne Freund. Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm. Mutters Tochter. Wie die Jungfrau zum Kinde. Ich bin ein Talkshowgast am Nachmittag auf einem der hinteren Kanäle. Ich bin eine Geschichte mit Moral, siehst du, das passiert, wenn man nicht verhütet, auch beim Heavy Petting kann Sperma in die Vagina gelangen, das haste jetzt davon. Schule geschmissen, Kind großgezogen, alleinerziehend, keine Ausbildung und wahrscheinlich auch noch während der Schwangerschaft geraucht. [...] Werbepause. Ich bin nicht schwanger. Von dem bisschen Rumgemache. Als Jungfrau. Ich bitte Sie! Gregor, herzlichen Glückwunsch, du wirst nicht Vater. Rede mit deinen Eltern oder einem Vertrauenslehrer über deine Situation. (Bach 2014: 42-43)

Rückhalt für ihre eigene Situation findet Mareike in Parallelen der ungewollten Schwangerschaften ihrer Großmutter und Mutter. Doch auch hier gibt es mehrdeutige Variationen:

Marianne hat es aus Liebe getan.

Sie hat es einmal getan, weil der Soldat ihr dafür Kaffee und Zigaretten versprochen hat, und er hat sein Versprechen gehalten.

Marianne hat es nicht aus Liebe getan.

Marianne war im Dunkeln noch viel zu spät draußen, war unterwegs, war nicht vorsichtig, ist in einen Hof gezogen worden, um den kaum noch ein Haus herum war, hat eine Hand auf den Mund gehalten bekommen und die andere unter den Rock geschoben, hat stillgehalten, hat nach oben geschaut, an dem Gesicht vorbei und ihre Atemzüge gezählt.

Marianne war verliebt und es war Frühling. [...] Der Soldat hielt sie nachts warm, warm, er brachte ihr Zigaretten und Kaffee, damit sie auf dem Schwarzmarkt handeln konnte, sie rauchte nicht und vom Kaffee wurde ihr schwindelig. Darling nannte er sie und das klang schön und kostbar. Marianne hat es viele Male getan. (Bach 2014: 89)

Ausgehend von dieser *ästhetischen* Realisierung, die mehrere Versionen anbietet, lassen sich neben Themen wie Prostitution, Vergewaltigung und Fremdgehen weitere in **Marienbilder** angesprochene *ethische* Konflikte wie etwa die (selbstreflexive) Auseinandersetzung mit weiblichen Rollenbildern, der Verlust der Mutter als elementare Bezugsperson in der Adoleszenz, das Verschwinden religiöser Traditionen, der problematische Umgang mit Sexualität (Bach 2014: 24-27), das (mehrfach aufgenommene) Dilemma einer frühen, ungewollten Schwangerschaft (Bach 2014: 39-41), das Misslingen von einer als „Drehbuchfloskeln“ (Bach 2014: 115) bezeichneten Kommunikation, die grundsätzlichen Fragen nach der Sinnhaftigkeit der eigenen Existenz, nach Zufall und Schicksal sowie nach Wahrheit und (Lebens-)Lügen diskutieren, ohne dass Deutschunterricht ausgehend von der Lektüre in Moralunterweisung abdriftet. So kann mit der

Lektüre von **Marienbilder** ein gelingender Beitrag zu Werteerziehung und Identitätsbildung entwickelt werden, der die Spannung zwischen Selbstbestimmung des Individuums und Gefangenheit in fatalistischen Familienstrukturen reflektiert. Die Synergien von Ethik und Ästhetik stehen nämlich einer Funktionalisierung des literarischen Textes entgegen.

Wege literarischen Lernens

Verbunden mit dieser identitätsorientierten Herangehensweise (vgl. Gerner 2013: 656) kann eine Sensibilisierung der Schülerinnen und Schüler für Prozesse des literarischen Lernens in mehrfacher Hinsicht angebahnt werden, wie dies in Lehrplänen und Bildungsstandards für den mittleren Bildungsabschluss sowie für die allgemeine Hochschulreife gefordert wird. Dabei können die sog. „Elf Aspekte des literarischen Lernens“ (Spinner 2006: 6-16)⁸ hilfreich sein: Im Zuge der Förderung von Lesemotivation und ästhetischen Strategien des Lesens gilt es, die grundlegenden Aspekte (1) „Beim Lesen und Hören Vorstellungen entwickeln“ und (2) „subjektive Involviertheit und genaue Textwahrnehmung miteinander ins Spiel bringen“ anzubahnen. Mit dieser Herangehensweise werden Neugier und Interesse der Schülerinnen und Schüler geweckt. Auf diese Basis gilt es, die (5) „narrative und dramaturgische Handlungslogik zu verstehen“, die für **Marienbilder** zentrales Erschließungskriterium ist und ein Hauptziel literarischen Lernens intoniert, nämlich (8) „sich auf die Unabschließbarkeit des Sinnbildungsprozesses einzulassen“. Eng damit verbunden sind zwei weitere Aspekte, nämlich (6) „mit Fiktionalität bewusst umzugehen“ und (4) „Perspektiven literarischer Figuren nachzuvollziehen“. Zu thematisieren ist also die Unzuverlässigkeit des Erzählens, die Verflechtung von erzählter Zeit und Erzählzeit, das Ineinanderblenden von Erzählperspektiven und Figuren durch die Erarbeitung einer Übersicht zum Text⁹ sowie die Erstellung einer Personenkonstellation.¹⁰

Darüber hinaus ist der „Roman in fünf Möglichkeiten“ ein lohnender Unterrichtsgegenstand, wenn es darum geht, (10) „prototypische Vorstellungen von Gattungen“ entstehen zu lassen. Dabei lassen sich die Schülerinnen im Sinne eines (11) „literarhistorischen Bewusstseins“ für die spezifischen Besonderheiten des konkreten Textes sensibilisieren.

⁸ Im Folgenden werden die jeweiligen Aspekte mit Ziffern in Klammern benannt.

⁹ Siehe dazu die didaktisch aufbereiteten Informationen im Anhang 5.

¹⁰ Siehe dazu die didaktisch aufbereiteten Informationen im Anhang 6.

Marienbilder weist neben Novellenmerkmalen (z.B. die Unterscheidung von Rahmenhandlung und Binnenhandlung, das „unerhörte Ereignis“ als Wendepunkt, das Dingsymbol des Zuges als Metapher, die Frage nach der Bedeutung des Zufalls, das Zentralmotiv der roten Haare, das bereits im ersten Satz – dem Lieblingssatz der Autorin Tamara Bach – auftaucht „Die Sehnsucht meiner Mutter hat rote Haare“, Bach 2014: 5) Kennzeichen der Kurzgeschichte auf und ist von der inhaltlichen Konzeption her eher ein Text der All-Age-Literatur als ein jugendliterarischer. **Marienbilder** ist anschlussfähig für alle Generationen, und das nicht zuletzt deswegen, weil eine intergenerationale Perspektivierung vorgenommen wurde.

Auch von der sprachlichen Gestaltung her eignet sich dieser Text, (3) „die Wahrnehmung sprachlicher Gestaltung zu intensivieren“ sowie (7) „metaphorische und symbolische Ausdrucksweise“ zu verstehen. Der Text wird in seinem Aufbau durch die Metaphorik des Zuges strukturiert – die Kapitelüberschriften enthalten Redewendungen wie *Der Zug ist abgefahren*, *Jetzt bist du am Zug* o.ä. und implizieren die Aktivierung von (sprachlich basierendem) Weltwissen – und auch sonst schreibt Tamara Bach sehr verdichtet, teils elliptisch, oft bildreich und ausdrucksstark. Es lassen sich ungewöhnliche Personifikationen und Bilder erkennen wie „Die Sehnsucht meiner Mutter hat rote Haare“ (Bach 2014: 5), „Die Sehnsucht meiner Schwester hat ein Auto“ (Bach 2014: 51), „Ich bin ein Klischee“ (Bach 2014: 53), „Ich bin eine Geschichte“ (Bach 2014: 106,111) oder „Meine Mutter ist eine Schande“ (Bach 2014: 41).

In der Auseinandersetzung mit diesen Phänomenen lassen sich Sprachbewusstseinsprozesse initiieren. Dazu tragen auch Überlegungen zu inhaltlich sinntragend verwendeten Begriffen wie „Bastard“ (Bach 2014: 90) bei, die einerseits Anlass für Reflexion von Prozessen des Sprachwandels sind, andererseits die Macht der Sprache aufzeigen. Zum Verständnis ist die Übersicht zur Personenkonstellation durchaus hilfreich:¹¹ Indem nämlich Günther, Magdas Vater, der bei einem Seitensprung seiner Mutter Marianne mit einem Soldaten gezeugt wurde, von ihrem Mann Erwin als Bastard bezeichnet wird, ist dessen Existenz mit einem Wort vernichtet. Tamara Bach legt die Interpretation nahe, dass Mareikes Vater, der in dieser Schande aufgewachsen ist, sein Unglück auf die eigene Familie überträgt und deshalb von seiner Frau Magda, Mareikes Mutter, verlassen wird.

¹¹ Siehe dazu die didaktisch aufbereiteten Informationen im Anhang 6.

Schließlich geht es darum, (9) „mit dem literarischen Gespräch vertraut zu werden“ und ausgehend von subjektiv bedeutsamen Kernstellen durch einen interaktiven Austausch intersubjektive Bedeutsamkeit zu generieren. Zunächst formulieren die Schülerinnen und Schüler eigene Einschätzungen zum Roman. Das Ziel dabei ist, die subjektiven Lektüresergebnisse der Schülerinnen und Schüler zu erfassen. In einem zweiten Schritt gilt es, die eigenen Lesarten zu „verobjektivieren“, indem als „Stimmen anderer Leser“ mehrere *Rezensionen* des Romans miteinander verglichen werden. Der literaturdidaktische Ansatz¹² lässt sich also über die Grenzen des Klassenzimmers hinaus öffnen. Dabei soll ausgehend von Arbeitsaufträgen einerseits reflektiert werden, welche Kriterien der literarischen Wertung den einzelnen Buchbesprechungen zugrunde gelegt werden und wie sich andererseits die erkennbaren Interpretationen unterscheiden. Anschließend können die Lernenden selbst eine Rezension verfassen. Hierdurch kann im Sinne des literarischen Lernens der zentrale Aspekt „Sich auf die Unabschließbarkeit des Sinnbildungsprozesses einlassen“ vertiefend thematisiert werden.¹³ Zur weiteren Gestaltung werden abschließend weitere methodische Bausteine für ein analytisches und produktives Herangehen skizziert, die als Konkretionen der vorangegangenen Überlegungen zu verstehen sind.¹⁴

Literatur

- Anselm, Sabine (2015): „Ich bin eine Geschichte. Novellistische Annäherungen an Fragen der Identitätsbildung. Tamara Bach: Marienbilder. Ein Roman in fünf Möglichkeiten“. In: Praxis Deutsch, 42. Jg., H. 255, 27-30.
- Aristoteles (1982): Poetik. Hrsg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam.
- Bach, Tamara (2014): Marienbilder. Ein Roman in fünf Möglichkeiten, Hamburg: Carlsen.
- Bach, Tamara (2014a): „*Ich wollte nie Schriftstellerin sein.*“ *On the road mit Tamara Bach – Gespräch mit der Jugendbuchautorin über das Schreiben von Geschichten.* In: PH lesenswert. Online-Magazin des Zentrums für Literaturdidaktik. Kinder Jugend Medien, 2/2014, 16-

¹² Vgl. dazu Härle (2004: 137-168) sowie in Weiterführung die Ausführungen von Spinner (2010: 291-307).

¹³ Siehe dazu die didaktisch aufbereiteten Informationen im Anhang 7.

¹⁴ Siehe dazu die didaktisch aufbereiteten Informationen im Anhang 8.

23. Online unter http://www.ph-ludwigsburg.de/fileadmin/subsites/2b-akjl-t-01/user_files/ph_lesenswert/PH_lesenswert_II14_150116.pdf [10.06.2015].
- Bantel, Otto (1974): *Grundbegriffe der Literatur*, Frankfurt/Main: Hirschgraben.
- Beer, Manuela/ Rehm, Ulrich (2004): *Das kleine Andachtsbild. Graphik vom 16. zum 20. Jahrhundert*, Hildesheim: Olms.
- Choi, Soo (2009): *Hypertextuelles Erzählen im zeitgenössischen Film. Erzählstrukturen, Zeit- und Raumkonstruktionen und Virtualität in Tom Tykwers „Lola rennt“*, Hamburg: Diplomica.
- Cronenberg, Ulf (2014): *Marienbilder*. Online unter: http://ulfcronenberg.macbay.de/wordpress/2014/02/02/buchbesprechung-tamara-bach-marienbilder/bach_marienbilder [10.09.2015].
- Gärtner, Hans (2004): *Andachtsbildchen. Kleinode privater Frömmigkeitskultur*, München: Sankt Michaelsbund.
- Gerner, Volker (2013): *Orientierung an Gattungen versus/und Förderung von Identität*. In: Volker Frederking u.a. (Hrsg.): *Taschenbuch des Deutschunterrichts, Bd. 2: Literatur- und Mediendidaktik*, Baltmannsweiler: Schneider, 641-658.
- Goffmann, Erving (2003): *Wir alle spielen Theater*, München: Piper.
- Green, John (2009, ¹⁵2014): *Eine wie Alaska*, München: dtv (orig. *Looking for Alaska*, 2005).
- Härle, Gerhard (2004): *Literarische Gespräche im Unterricht. Versuch einer Positionsbestimmung*. In: Ders./ Bernhard Rank (Hrsg.): *Wege zum Lesen und zur Literatur*, Baltmannsweiler: Schneider, 137-168.
- Knödler, Christine (2014): *Weißt du, wie man Liebe macht. Tamara Bach erzählt in „Marienbilder“ eine Generationengeschichte von falschen Lieben und verpassten Leben*. Online unter: http://www.buecher.de/shop/ab-14-jahren/marienbilder/bach-tamara/products_products/detail/prod_id/38031232/ [10.09.2015].
- Roeder, Caroline (2014): *Das Interview. „Ich wollte nie Schriftstellerin sein.“ On the road mit Tamara Bach – Gespräch mit der Jugendbuchautorin über das Schreiben von Geschichten*. In: PH lesenswert. Online-Magazin des Zentrums für Literaturdidaktik. *Kinder Jugend Medien* 2/2014, 16-22 Online unter: http://www.ph-ludwigsburg.de/fileadmin/subsites/2b-akjl-t-01/user_files/ph_lesenswert/PH_lesenswert_II14_150116.pdf [10.09.2015].
- Spinner, Kaspar H. (2006): „Literarisches Lernen“. In: *Praxis Deutsch*. 33. Jg., H. 200, 6-16.

- Spinner, Kaspar H. (2010): *Gesprächseinlagen beim Vorlesen*. In: Gerhard Härle/ Markus Steinbrenner (Hrsg.): Kein endgültiges Wort. Die Wiederentdeckung des Gesprächs im Literaturunterricht, Baltmannsweiler: Schneider, 291-307.
- Spreckelsen, Tilman (2014): Tamara Bachs Jugendroman „Marienbilder“. Abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/kinderbuch/tamara-bachs-jugendroman-marienbilder-12957340.html> [10.09.15].
- Waldow, Stephanie (2011): „Das unerhörte Ereignis der Kommunikation. Zur Renaissance der Gattung Novelle in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“. In: Der Deutschunterricht, 4/2011, 68-79.
- Wirth, Uwe (2004): *Hypertextualität als Gegenstand einer intermedialen Literaturwissenschaft*. In: Walter Erhart (Hrsg.): Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?, Stuttgart: Metzler, 410-430.

Anhang

Anhang 1: Informationen zur Autorin Tamara Bach

Tamara Bach wurde 1976 in Limburg an der Lahn geboren, wuchs in der Kleinstadt Ludwigshöhe (Rheinland-Pfalz) auf und nahm bereits während der Schulzeit an dem renommierten „Treffen Junger Autoren“ teil. Nach dem Abitur 1995 folgte ein Au-pair-Aufenthalt in Londonderry/ Nordirland. Anschließend begann sie in Mainz Deutsch und Englisch auf Lehramt zu studieren, wechselte nach drei Semestern nach Berlin, wo sie seitdem lebt. Ihr Studium an der Freien Universität Berlin schloss sie Anfang 2006 ab. Parallel dazu arbeitete sie für das Fernsehen und entwickelte Jugendtheaterstücke.

Das unveröffentlichte Manuskript von **Marsmädchen** wurde 2002 mit dem Oldenburger Kinder- und Jugendbuchpreis als bestes ausgezeichnet und der publizierte Text 2004 zudem mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis.

Tamara Bach schrieb außerdem **Busfahrt mit Kuhn**, das auch für den Deutschen Jugendliteraturpreis nominiert wurde. Mit **Jetzt ist hier** gewann sie zudem den LUCHS des Jahres 2007. Ihr Buch **Was vom Sommer übrig ist** wurde 2013 mit dem Katholischen Kinder- und Jugendbuchpreis prämiert. Für **Marienbilder** erhielt sie 2014 eine Einladung zum White Ravens Festival der Internationalen Jugendbibliothek.

Anhang 2: Informationen zum titelprägenden Begriff *Marienbilder*

Als „kleines Andachtsbild“ (im Volksmund „Andachtsbildchen“) werden kleinformatige, meist ohne besonderen künstlerischen Anspruch geschaffenen Werke bezeichnet, die der Förderung der Volksfrömmigkeit und der privaten Erbauung dienen. Die Darstellungen thematisieren Geschehnissen der christlichen Ikonographie. Typisch sind Themen aus dem Leben und Leiden Jesu Christi, Mariens – wie die Mater Dolorosa und die Mondsichelmadonna – und der Heiligen.

Das kleine Andachtsbild entstand in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Frauenklöstern aus dem Bedürfnis, solche Bilder persönlich, etwa als Schmuckeinlage des Gebetbuches, zu besitzen und mit sich zu tragen. Die Bilder wurden zunächst von Hand kleinformatig auf Pergament, Papier oder Stoff gemalt. Mit der Erfindung des Holzschnitts und des Kupferstichs konnte die steigende Nachfrage befriedigt werden. Kleine, meistens gerahmte Kostbarkeiten waren die zu Beginn des 17. Jahrhunderts aufgekommenen Papierschnittbilder. Im 18. und 19. Jahrhundert wurden sie durch die billigere Stanz- und Prägetechnik ersetzt und ähnlich anderer Devotionalien zum modischen Massenartikel ohne formalen Anspruch. Mit der Erfindung der Fotografie im 19. und des Mehrfarbenrasterdrucks im 20. Jahrhundert konnten auch Gemälde der Hochkunst und Porträts im Miniformat des kleinen Andachtsbildes reproduziert werden. Sie erfreuen sich auch heute noch großer Beliebtheit.

Zu hohen Festen des Kirchenjahres werden die Bildchen als Erinnerung verteilt. Zudem dienen sie als Andenken an bestimmte Anlässe oder auch als „Sterbebildchen“, die zur Erinnerung an den Verstorbenen bei Beerdigungen ausgegeben werden. Auf der Rückseite sind die Lebensdaten und das Sterbedatum abgedruckt.

Anhang 3: Crossmediales Erzählen

Während des Schreibens von **Marienbilder** ließ Tamara Bach, wie sie selbst im Interview mit der Literaturwissenschaftlerin Caroline Roeder sagt, eine Playlist mit Musik laufen und baute das Zitat aus dem folgenden Song, einem ihrer Lieblingslieder, in den Text **Marienbilder** ein, um den richtigen Sound für den Text zu erhalten.

Nach einem Tag, an dem sich alles nur um Nudeln mit Tomatensauce dreht, in einer für Mareike fremden Stadt, in der sie viel Neues mit dem neuen Bekannten Robin, einem ihr als seelenverwandt erscheinenden Jugendlichen, erlebt hat, hört sie am Abend Hand in Hand mit ihrem Seelenfreund das Lied: „*They will see us waving from such great heights.*“ Anders als im Lied wird der Imperativ „*Come down now!*“ nicht beantwortet.

Findet heraus, welchen Bezug das Zitat aus dem folgenden Song zum Text **Marienbilder** und dem gemeinsamen Tag von Mareike und Robin (Bach 2014: 63-66) herstellt.

The Postal Service - *Such Great Heights* (2003)

Ich denke, es ist ein Zeichen,
dass die kleinen Punkte in unseren Augen
wie Spiegelbilder sind
und sich perfekt ergänzen, wenn wir uns küssen.

Und ich sinniere darüber,
dass Gott selbst uns möglicherweise
zu Gestalten geformt hat, die zueinander passen
wie Puzzleteile aus seinem Lehm.

Zugegeben, das mag wie eine Übertreibung klingen,
aber es sind Gedanken wie diese, die meinen unruhigen Geist
gefangen nehmen, wenn du fort bist
und ich dich vermisse, dass es wehtut.

Wenn du da draußen auf den Straßen unterwegs bist,
für mehrere Wochen voller Auftritte
und das Radio absuchst,
dann hoffe ich, dass dieses Lied dich nach Hause führt.

Sie werden uns von so großen Höhen herab winken sehen.
„Kommt jetzt runter!“ werden sie sagen,
aber von so weit weg sieht alles perfekt aus.
„Kommt jetzt runter!“ – aber wir werden bleiben.

Ich gab mein Bestes, das alles hier
auf deinem Anrufbeantworter zu hinterlassen,
aber der Beat
klang dünn und schwach beim Anhören.

Und ehrlich gesagt würde das nichts werden,

dass du mit heruntergekurbelten Fenstern die schrillsten Höhen
 und tiefsten Bässe hörst
 und dich das nach Hause führt.

Sie werden uns von so großen Höhen herab winken sehen
 „Kommt jetzt runter!“ werden sie sagen
 aber von so weit weg sieht alles perfekt aus
 „Kommt jetzt runter!“ – aber wir werden bleiben.

Anhang 4: Intertextuelle Bezüge

Tamara Bach verweist mit den beiden verwendeten Motti ihres Textes direkt bzw. indirekt auf weitere Texte bzw. durch die narrative Konzeption des Romans in 5 Möglichkeiten auf Filme wie **Lola rennt** (Regie: Tom Tykwer, D 1998).

Versucht herauszufinden, inwiefern die Bezüge zur Erweiterung des Verstehens von **Marienbilder** beitragen. Recherchiert darum weiterführende Informationen zu den intertextuellen bzw. intermedialen Bezügen. Tragt die Ergebnisse in die Tabelle ein.

	Rechercheergebnis (weiter auszuführende Beispiele)	Bezug zu Marienbilder (= MB)
Lola rennt (Regie: Tom Tykwer, D 1998) (= LR)	Hypertextuelle Gestaltung als Parallele: Geschichte in drei Versionen für dieselben Protagonisten ...	Roman in fünf Möglichkeiten
Kurt Vonnegut Katzenwiege (1963) (= KV)	Vier Geschichten werden parallel erzählt, Psychogramm einer Familie ...	Suche nach der eigenen Identität durch Rekonstruktion der Familiengeschichte(n)
Friederike Mayröcker Und ich schüttelte einen Liebling (2006) (= FM)	Frage nach der Herkunft und der Kernfamilie, nach Anfang und Bestimmung des eigenen Lebens ...	Frage nach der eigenen Biografie durch Rekonstruktion der Biografien von Mutter und Großmutter

John Green Eine wie Alaska (2005) (= EWA)	Verweis auf den Text „Katzenwiege“ von Kurt Vonnegut (EWA 106 und 113) ...	gewähltes Motto, Thema der Rekonstruktion der eigenen Biografie
---	---	---

Anhang 5: Texterschließung *Marienbilder* von Tamara Bach

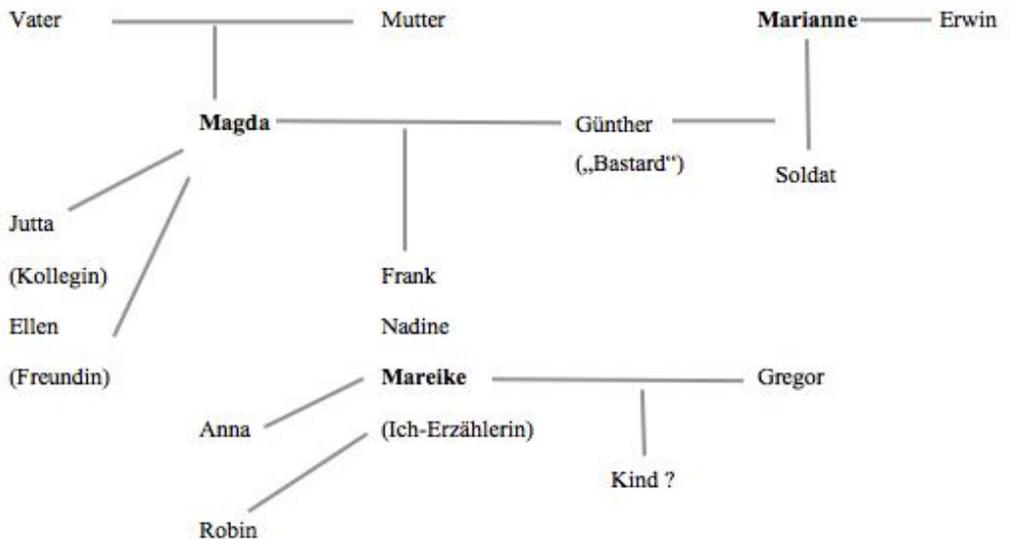
Die Gestaltung des Romans in 5 Möglichkeiten ist kompliziert, wie Tamara Bach die Ich-Erzählerin Mareike formulieren lässt: „Meine Geschichte ist ein mühseliges Zusammenflicken von Hörensagen und schiefen Chronologien, und nichts daran, was hieb- und stichfest ist, nur Indizien, eventuell, aber das reicht nicht für ein Urteil.“ (MB: 80)

Eine Inhaltszusammenfassung der Kapitel erleichtert die Übersicht:

Kap. 1-20	Mareike, drittes ungeplantes Kind, geht noch zur Schule und will in zwei Jahren ihr Abitur ablegen. Eines Tages verlässt ihre Mutter Magda die Familie ohne Verabschiedung und Begründung. Als Mareike versucht, sich auf einer Party abzulenken, findet sie sich im Bett mit dem Gastgeber Gregor wieder. Sie wird wie schon ihre Großmutter und Mutter ungewollt schwanger. Mareike versucht, in der neuen Situation ihr Leben zu ordnen, erzählt aber niemandem etwas. Gregor sieht sie zufällig am Bahnhof wieder, als sie in die Stadt fahren möchte, und sie erfährt, dass er wieder mit seiner alten Freundin zusammen ist. Mareike setzt sich auf eine Bank und wartet auf den Zug.
<i>Der Zug kommt gleich</i> (MB: 49)	
Kap. 1-21	In der ersten Version von Mareikes Geschichte sieht sie den Zug, der sie in die Stadt bringen soll, schon anrollen. Sie verbringt ein paar Tage bei ihrer Schwester Nadine und spricht mit ihr über die gemeinsame Mutter. Während sie auf Nadine warten soll, erlebt Mareike zusammen mit einem Zufallsbekannten, den sie Robin nennt, einen Tag, der sich ausschließlich um sie und nicht um ihre Sorgen dreht. Anschließend fährt sie zu Ellen, einer Freundin ihrer Mutter, flüchtet jedoch vor starkem Mitleid, gut gemeinter Ersatzbemutterung und alten Briefen, Fotos und Geschichten über ihre eigene Mutter. Mareike fährt weiter zu Marianne, ihrer inzwischen dementen Großmutter väterlicherseits, erfährt weitere Geheimnisse aus der Familiengeschichte – ihr Vater Günther ist das Ergebnis eines Seitensprungs – und erzählt ihr als einziger von ihrer möglichen Schwangerschaft.
<i>Manchmal kommt der Zug zu spät</i> (MB: 91)	

Kap. 1	In der zweiten Version muss Mareike zehn Minuten auf den Zug warten und sieht dabei auch Gregor, den Vater des Vielleicht-Kindes, auf dem Bahnsteig. Sie steigt ein und Gregor setzt sich zu ihr. Nach einem Höflichkeitsgespräch und einem Telefonat verlässt er an der nächsten Station den Zug, während Mareike auf dem Weg zu ihrer Schwester einschläft, an der Endstation ohne Zeit- und Ortsgefühl geweckt wird und plötzlich ihre Mutter in einem anderen Zug sitzen sieht. Sie steigt um und durchsucht den anderen Zug, ohne die Mutter zu finden. Mareike steigt wieder aus und wartet auf den Gegenzug. Sie will zurückfahren.
<i>Manchmal fällt ein Zug aus</i> (MB: 103)	
Kap. 1-10	In der dritten Version fährt Mareike wieder zurück nach Hause, wo sie nach einem Schwangerschaftstest und einem Frauenarztbesuch nun sicher weiß, dass sie schwanger ist. Die Frage, ob sie das Kind behalten oder abtreiben soll, erübrigt sich, als sie es eines Morgens verliert. Ihr Bruder Frank bringt sie ins Krankenhaus und kümmert sich um sie. Kurz darauf ruft die Mutter an und begründet ihr Verschwinden mit einer Auszeit, die sie benötigt. Auf einer weiteren Party trifft Mareike Gregor und geht mit ihm nach Hause.
<i>Manchmal kommt ein anderer Zug</i> (MB: 119)	
	In der vierten Version fährt Mareike spontan ohne Zwischenstopp und Fahrkartenkontrolle nach Süden in ein Dorf am Meer. Dort arbeitet sie in einer Taverne, bringt ihr Kind zur Welt und wohnt in einem kleinen Haus. Später kommt ihre Mutter dazu und sie versöhnen sich. Diese Traumvorstellung stellt sich als Gedankenspiel heraus, denn das Meeresrauschen verwandelt sich in den Lärm eines fahrenden Zuges. Als Mareike aus diesem (Fieber-)Traum aufwacht, steht sie am Bahnhof, wartet auf den Zug und sieht sich selbst in den Armen ihrer Mutter auf der Bank sitzen, fühlt aber bald, dass die tröstenden Arme sich plötzlich lösen.
<i>Oder</i> (MB: 131)	
	Die fünfte Version ist beinahe identisch mit dem zweiten Kapitel zu Beginn des Romans, in dem Mareikes Mutter Magda ihrem Mann Günther mitteilt, dass sie ein drittes (ungeplantes) Mal schwanger ist und anschließend entscheidet, Mareike abzutreiben.

Anhang 6: Personenkonstellation



Anhang 7: Ausgewählte Auszüge von Rezensionen zu „Marienbilder“

Ulf Cronenberg: „Marienbilder“ (2. Februar 2014)

[...] Als ich „Marienbilder“ durchgelesen hatte, war ich erst mal ein bisschen irritiert. Ein seltsames Buch, habe ich mir gedacht, und ich hatte den Eindruck, manches nicht so richtig verstanden zu haben – gerade zu Beginn des Buches habe ich ziemlich im Trüben gefischt. Von daher hab ich am nächsten Tag noch einmal von vorne angefangen – nun wusste ich, worauf die Geschichte hinausläuft, und da hat mich „Marienbilder“ auch ganz anders gefesselt.

Ein einfaches Buch ist das nicht – denn die Geschichte ist sprunghaft und enthält viele Perspektivenwechsel und Zeitsprünge. Auf den ersten 50 Seiten liest man zum einen etwas darüber, dass Mareikes Mutter verschwunden ist und sich niemand einen Reim darauf machen kann. Eingestreut sind außerdem Szenen aus der Jugend von Mareikes Mutter Magda. Das ist anfangs etwas verwirrend, denn diese Rückblenden sind nicht durch eine andere Schrift oder durch Überschriften kenntlich gemacht – man muss sich über die Namen indirekt erschließen, um wen es gerade geht.

Beim zweiten Lesen war das Ineinandergreifen von Mareikes und Magdas ersten Erfahrungen mit Jungen, die beide darin gipfeln, dass sie ungewollt schwanger werden, jedoch deutlich besser zu verstehen. Parallelen der sich in vielem wiederholenden Familiengeschichte werden deutlich – und das macht den Reiz der ersten Romanhälfte aus.

In der zweiten Hälfte des Buchs, als Mareike weiß, dass sie schwanger ist, nimmt der Roman eine andere Wendung und wird zu einem Möglichkeitsspiel. Mareike sitzt am Bahnhof und wartet auf einen Zug, und nun gabelt sich die Geschichte auf: Es werden in vier unterschiedlich langen Kapiteln vier Varianten erzählt, wie Mareikes Leben weitergehen könnte. Da wird die Geschichte einmal auf die demente Großmutter und deren Vergangenheit zurückgeführt; außerdem gibt es eine Happy-End-Variante. Über die anderen Versionen möchte ich mich ausschweigen – man sollte in einer Buchbesprechung ja nicht alles verraten ...

Dass nicht nur die Geschichte, sondern auch die Sprache in „Marienbilder“ eigenwillig ist, hatte ich nicht anders erwartet. Tamara Bach hat sich nie an Satzbaukonventionen gehalten, sondern immer versucht, sprachbewusst mit Anleihen aus der Poesie zu erzählen. Dazu gehört in den Text eingestreut die ungefilterte Wiedergabe von Gedanken – in einer Art Bewusstseinsstrom. [...]

Fazit: 5 von 5 Punkten. Ich mag Bücher, in denen etwas gewagt wird, die sperrig sind, sofern sie lesbar und durchschaubar bleiben – und „Marienbilder“ passt in diese Kategorie. Meine anfängliche Verwirrtheit angesichts des assoziativen Aufbaus und der Verspieltheit des Romans ist nach einem zweiten Lesedurchgang der Bewunderung gewichen. „Marienbilder“ ist nicht gerade zugänglich – ich würde sagen, es ist schwerer als die bisherigen Bücher von Tamara Bach zu lesen –, aber wer sich darin festzubeißen weiß, wird auch belohnt. [...]

Tilman Spreckelsen: „Tamara Bachs Jugendroman *Marienbilder*“ (FAZ 25.05.2014)

„Sehnsucht“, das ist das zweite Wort im allerersten Satz von Tamara Bachs Roman „Marienbilder“, und es hallt nach bis auf die letzte Seite. Es bezeichnet einen fragilen Zustand, der vom Gegensatz zwischen Wunsch und Wirklichkeit lebt. Ein Konstrukt, das sofort in sich zusammenbräche, wenn das einträte, was sich der Sehrende erhofft. Dauert dieser Zustand zu lange an, ist es die Hölle, zumindest im Leben. Für einen Roman aber ist Sehnsucht ein prächtiges Sujet.

Wenn eine Frau wie Mareikes Mutter ihre Familie verlässt, ohne Vorwarnung und ohne ein Wort hinterher, dann bleibt für die anderen nicht viel zu tun: Man kann nach den Gründen fragen, doch das wird irgendwann fruchtlos. Man kann versuchen, weiterzumachen wie bisher, und stößt damit schon nach Tagen an Grenzen, schließlich kann man die Fassade vor Freunden und Nachbarn nicht ewig aufrechterhalten. Immerhin kann man versuchen, in all dem Schlamassel den Kopf oben zu behalten. Das ist gar nicht so einfach, wenn man wie Mareike kurz vor dem Abitur steht und vielleicht auch noch schwanger ist.

Jedesmal ein anderes Ziel

In „Marienbilder“ wird diese Orientierungssuche in ein Bild gepackt, das die zweite Hälfte der Handlung prägt: Mareike steht auf dem Bahnhof und will zu ihrer großen Schwester fahren, die in einer anderen Stadt studiert. Der Roman spielt nun vier Möglichkeiten durch: Der Zug ist pünktlich, der Zug verspätet sich, er fällt aus, oder ein ganz anderer Zug kommt, in den Mareike steigt und bis nach Südeuropa fährt, wo sie ein neues Leben beginnt.

Jede dieser vier Möglichkeiten bringt Mareike an ein anderes Ziel. Einmal landet sie tatsächlich bei der Schwester, besucht eine Bar, die Cafeteria der Uni und später eine alte Freundin ihrer Mutter, von der sie sich vergeblich die Lösung des Rätsels erhofft. In einer Parallelhandlung glaubt sie, ihre Mutter in einem Zug gesehen zu haben, und kämpft sich, wie in einem Albtraum immer wieder aufgehalten, verzweifelt durch die Waggons, wiederum ohne Ergebnis. Oder sie kehrt um, bleibt in ihrer Stadt und hat plötzlich tatsächlich die verschwundene Mutter am Telefon, ohne dass sich daraus ein Hinweis auf die Beweggründe der Geflohenen ergäbe.

Ein Tasten der Erzählerin

[...] Keine Frage, Tamara Bach, Jahrgang 1976, die Autorin einer Reihe zu Recht gefeierter Jugendbücher, wagt sehr viel mit diesem Text. Und die Gefahr, einen Teil ihres Publikums darüber zu verlieren, ist bei einer solchen Anlage gar nicht so gering, obwohl sie dafür ausgezeichnete Gründe anführen kann. Denn Mareike bringt mit dem Recht der beteiligten Erzählerin ihre eigene Struktur in das, was sie berichtet. Einmal geht es ihr unübersehbar darum, komplexe, überfordernde Dinge in Einzelteile zu zerlegen. Der Tag etwa, an dem Mareikes Mutter verschwindet, wird Detail für Detail in seiner bestürzenden Normalität geschildert, daneben aber auch das langsame Entstehen einer Ahnung, dass eben doch etwas anders ist. Zum anderen aber seziert Mareike nicht nur, sie fügt die Dinge auch über große zeitliche Distanzen zusammen, wie es ihr richtig erscheint. Was der Mutter widerfährt, mit dem Vater, mit einem Zufallsbekannten, schließlich mit dem Jungen, nach dem sie sich so ausdauernd sehnt, all dies wird lose verknüpft mit Erlebnissen Mareikes. Besonders im Bericht über die Eltern ist oft genug ein Tasten der Erzählerin wahrzunehmen, eine Unsicherheit über den tatsächlichen Verlauf, was Mareike auch benennt: „Meine Geschichte ist ein mühseliges Zusammenflicken von Hörensagen und schiefen Chronologien, und nichts dran, was hieb- und stichfest ist, nur Indizien, eventuell, aber das reicht nicht für ein Urteil.“

Der schönste Beweis

[...] Es ist viel von Frauen die Rede in diesem Buch, von Männern deutlich weniger. Diese Frauen heißen Mareike, Magda oder Marianne, sie bekommen ihre Kinder oder bekommen sie nicht, aber auch hier sind die Väter, wenn sie denn nicht ganz fehlen, eher Erscheinungen am Rande - warum der Roman „Marienbilder“ heißt, leuchtet sofort ein. Vor allem aber ist es ein Buch aus der Perspektive eines Kindes, dem mit der Trennung der Eltern, die ihm unerklärlich ist oder vielleicht auch nur unerklärt, der Boden unter den Füßen weggezogen wird. Indem es fragt, wie die Eltern damals eigentlich zusammengekommen sind, indem es Versionen dieser Geschichte ausprobiert und am Ende nicht darüber entscheiden kann, welche nun gilt, wird auch die eigene Existenzgrundlage diffus.

Gleichzeitig aber ist das Erzählen, das aus dieser Situation entsteht, unübersehbar Mareikes Weg, sich darin zu behaupten. Indem sie die Dinge darstellt, auch dort, wo sie miteinander in unversöhnlichem Kontrast stehen, ist sie ihnen nicht mehr ausgeliefert. So lässt sich die letzte Szene, in der die Mutter lange vor der Gegenwart der Romanhandlung ihre Tochter abtreibt, auch genau andersherum verstehen: Indem Mareike erzählen kann, detailbesessen, bildhaft und mit derart stiller Wucht, erweist sie sich als unzerstörbar. Sie erzählt um ihr Leben, und dieser Roman ist der schönste Beweis dafür, dass ihr das gelingt.

Christine Knödler: „Weißt du, wie man Liebe macht. Tamara Bach erzählt in *Marienbilder* eine Generationengeschichte von falschen Lieben und verpassten Leben“ (SZ, 30.05.2014)

Geben Tage sich zu erkennen, an denen Leben aus dem Gleis gehobelt wird? Mareike, 16 Jahre alt, weiß es. Ihre Mutter verschwindet an einem ganz normalen Schultag. Was wie ein Wegstehlen auf der verspäteten Suche nach der verlorenen Zeit aussieht, erweist sich als Coup: Die Mutter hat ihr Bett abgezogen, Dokumente geordnet, das Konto geräumt, ihre Stimme vom Anrufbeantworter gelöscht. Und weg. Und dann? Die verwaiste Familie tut, was sie am besten kann: Sie schweigt und macht weiter. Denn ge- und verschwiegen wird viel in dieser klug komponierten Erzählung, die die Kunst des Auslassens beherrscht und dabei so viel zu sagen hat.

„*Marienbilder*“ ist eine Frauen- und Generationengeschichte von Großmutter Marianne über Schwiebertochter Magda auf Tochter Mareike, eine Geschichte von falschen Lieben und verpassten Leben, eine Spurensuche, die sich einen Reim machen will auf ein Ereignis, für das es keine Erklärung gibt, aber vielleicht Signale. „Die Sehnsucht meiner Mutter hat rote Haare“, behauptet Mareike im ersten Satz. Ungesagte Sätze unerhörter Geschichten malt Tamara Bach zu *Marienbildern* aus. Es sind Abbilder übersehener Frauen, überholter Rollenspiele, verinnerlichter Projektionen. Vorbilder sind es nicht. Marianne, verheiratet mit Erwin, Soldat an der Front in Rußland, wird von einem anderen Mann schwanger. Nachdem Erwin zurück ist, machen er und Marianne weiter, so wie später Sohn Günther mit Freundin Magda weitermacht, obwohl auch Magda bereits einen Sohn von einem anderen hat. „Verkuppelt worden, keine gute Geschichte“, urteilt Mareikes Schwester über den Anfang der Ehe der Eltern. Bis Magda ein neues Kapitel aufschlägt, den Koffer packt. Doch kann eine aus ihrem Leben, aus ihrer Geschichte einfach aussteigen? „Ich bin eine Geschichte, die ich nicht lesen will“, sagt Mareike und nimmt, zusammen mit der Autorin, verschiedene Anläufe, schreibt um, stellt Weichen anders. Die Rekonstruktion eines Verschwindens wird zunehmend zur Suche nach dem eigenen Platz. Tamara Bach inszeniert sie als Zugfahrten durch konkreten Raum (hier) und Zeit (früher und heute), durch Erfahrung, Erinnerung, Wunsch, Wirklichkeit. Souverän steuert sie durch Erzählungen in der Erzählung, die „Der Zug kommt gleich“, „Manchmal kommt der Zug zu spät“, „Manchmal fällt ein Zug aus“, „Manchmal kommt ein anderer Zug“, „Oder“ heißen. [...]

Selbstverortung im Erzählen gelingt für die Figur wie für die Autorin. Die ist erwachsen geworden in Thematik und Ton. Noch dichter, komplexer, radikaler ist ihr jüngstes Buch ein virtuoseres Verwirrspiel aus dem, was war, was gewesen sein könnte, was nie sein wird, aber nun auf dem Papier steht, also ist. Diese Geschichte wird gelesen werden wollen.

Arbeitsaufträge:

- Fasst die Aussagen der drei Rezensionen jeweils in zwei bis drei Sätzen

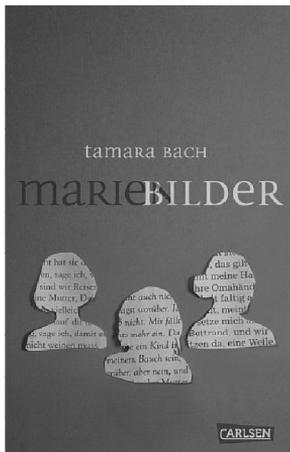
zusammen und vergleicht sie im Blick auf Aufbau, Argumentation und Bewertung des besprochenen Textes.

- Gebt eine kurze Einschätzung zur Qualität der Buchbesprechung ab.
- Verfasst eine eigene Rezension.

Anhang 8: Vorschläge für methodische Konkretionen

Analytische Aufgaben

1. Gestaltung des Covers und der typografischen Gestaltung des Titels – die Bedeutung der drei Frauenprofile



Durch die ineinander verschobenen Buchstaben des Titels wird hingewiesen auf die enge Verwobenheit der drei dargestellten Frauenschicksale. Die textgefüllten Profile symbolisieren drei Marienbilder, die mit den zuzuordnenden Beschreibungen „Mutter“, „Kind“ und „Oma“ sowie durch die Gestaltung der Frisuren erkennbar werden. Ggfs. kann zur Verdeutlichung eine typische ikonografische Mariendarstellung als Bildimpuls hinzugenommen werden, die der Aktivierung von Vorwissen als Voraussetzung des Verstehens sowie zur Aktualisierung von Weltwissen dient.

Marienbilder als Bilder der Mutter Gottes verweisen auf das grundlegende Thema der Suche nach der Mutter bzw. der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Bildern von der Mutter.

2. Grafische Gestaltung der Buchdeckel

Die Schienen, die ins Nirgendwo führen (Vorderseite) bzw. aus dem Nichts kommen (Rückseite) weisen auf das den Text strukturierende Leitmotiv des Zuges hin. Damit ist eine Kongruenz von Inhalt und formaler Gestaltung deutlich.



3. Klappentext auf der Rückseite des Bucheinbandes

und eines tages

werde ich nach Hause kommen und vor meiner Tür sitzt meine Mutter und wartet auf mich. Sagt, dass sie mich gesucht hat, dass sie mich gefunden hat. Umarmt mich und lässt mich einen Tag lang nicht los. Dass ich wieder klein und ihr Jüngstes bin, sagt, wie stolz sie auf mich ist, und dass sie froh ist, dass es mir gut geht. Und erklärt mir, warum sie gegangen ist. Sagt, schau, dass es so viele Möglichkeiten gibt, das sagen sie einem nicht, wenn man anfängt. Und das wir nicht verloren gehen können.

Der Text des rückseitigen Buchumschlages lässt sich entweder vor der Lektüre des Textes oder im Anschluss daran als Impuls für ein Gespräch zum Text verwenden. Er verweist auf das Hauptthema, nämlich den Verlust der Mutter hin bzw. deren erhoffte Rückkehr. Die sprachliche Gestaltung erinnert an biblische Texte der Verheißungen und kündigt ein Happy End an. Dies steht allerdings im Kontrast zu den tatsächlich realisierten Variationen des Romans in fünf Möglichkeiten, was genügend Anlass zur Diskussion über den Text geben wird. Auf diese Weise kann eine intensive Textbegegnung motiviert werden, damit die narrative Konstruktion von **Marienbilder** erschlossen wird.

4. Merkmale novellistischen Erzählens

Im Text von Tamara Bach finden sich traditionelle Merkmale der Novelle:

- Rahmenhandlung: *Äußere Reise (Zugfahrten/Besuche) auf der Suche nach der Mutter*
- Binnenhandlung: *Innere Reise (assoziative Gedankenrede) auf der Suche nach sich selbst*
- Erzählanlass: Wendepunkt/ „unerhörtes Ereignis“: *plötzliches Verschwinden der Mutter*
- Rolle des Zufalls: *narrative Strategie des Romans des Erzählens in fünf Möglichkeiten*

Produktive Aufgaben

1. Literarisches Schreiben: Briefe an die Mutter, Gregor oder Robin

Im Sinne eines personal-heuristischen Schreibens werden Themen aus **Marienbilder** zu Schreibanlässen für Schülertexte: So könnte z.B. Mareike einen Brief an ihre Mutter verfassen, in dem sie dieser ihre Probleme – nicht zuletzt durch die ungewollte Schwangerschaft – erläutert. Dadurch werden die Schülerinnen und Schüler angeregt, sich mit problematischen Situationen bzw. „unerhörten Begebenheiten“ wie den im Roman dargestellten auseinanderzusetzen. Weitere Schreibanlässe sind ein Brief von Mareike an Gregor, der diesem ihre Situation der ungewollten Schwangerschaft sowie die Zukunftsüberlegungen darstellt, oder auch ein Brief von Robin an Mareike (MB: 62-63) nach dem gemeinsam verbrachten Tag, in dem Perspektiven für einen Neubeginn verdeutlicht werden.

2. Produktive Medienkompetenz: Digitalisierung

Angeregt von der filmisch angelegten Erzählweise wie „Drehbuchfloskeln“ (MB: 115) werden ausgewählte Textpassagen verfilmt oder es wird eine Hörfassung des Textes erarbeitet. Dadurch wird die Intermedialitätskompetenz der Schülerinnen und Schüler befördert, die ihrer eigenen Rezeption auf kreative Weise Ausdruck verleihen.

3. Aufgabe zur Diskussion: Ethische Reflexion

„**Marienbilder** beschreibt Lebenswege und -möglichkeiten. Es gibt dabei widersprüchliche Versionen, die eine Ahnung für das entstehen lassen, was an einer Biografie Wahl ist und was Schicksal.“

Nehmt zu dieser Bewertung Stellung! Formuliert Beobachtungen und Begründungen für eure Position.

Emilia Galotti und (k)ein Ende? Überlegungen zum didaktischen Potential dreier Lessingverfilmungen aus dem neuen Jahrtausend

Abstract: *Emilia Galotti* is one of the most frequently analyzed German plays and next to *Nathan the Wise* one of the most famous dramas of the Enlightenment. It has become a piece of the literary canon in general. But there are several more (didactic) reasons to justify working with three *Emilia*-films in German classes. Firstly dramatic texts are written for the stage not just for being read. Secondly youth nowadays have more and more difficulties in reading long texts especially when their language differs from everyday language, so a visualisation can help. And thirdly, talking about theatre films, or „drama films“ as Kepser calls them, will not only teach people in discussing literature and reflecting their own values but will also strengthen their film competence.

Therefore I try to present three *Emilia-Galotti*-films, all of which are produced after 2000 and all three of them differ in their relation to theatre and film. In literary discussions the main question has been „Why does Emilia die?“; talking about the films the question has to be revised and you ask yourself „Does Emilia die at all?“ and if she does not so, why has this famous ending been changed in the film?

Keywords: theatre film vs. drama film, G. E. Lessing, Emilia Galotti.

1. Zur Aktualität von Lessing

„*Emilia Galotti* gehört zu den meistinterpretierten Werken deutschsprachiger Literatur.“ (Fick 2004: 317), so schreibt Monika Fick im **Lessing-Handbuch** aus dem Jahr 2004 und belegt und begründet diese Behauptung mit einem Forschungsüberblick (vgl. Fick 2004: 316-343). Brauchen wir also wirklich auch noch die Behandlung von filmischen *Emilia*-Adaptionen im Deutschunterricht, die zu teilweise sehr extremen Äußerungen im Internet bewegen? So findet sich z.B. bei den Kommentaren auf YouTube einerseits der sehr ablehnende Eintrag eines Schülers (?) namens „Rico Böhm“¹, der in der Schule die Inszenierung von Michael

¹Bei derartigen Einträgen im Internet und in Chatrooms kann man sich über die Identität und die Geschlechtszugehörigkeit nicht wirklich sicher sein. Gerade sehr positive und sehr

Thalheimer (2002) ansehen musste: „ich musste mir den scheiß heute in der schule antun so ein mist oO“², neben dem von „Schlemmergirl“, die offenbar von dem selben Film (auf Video) sehr begeistert war: „Thalheimers Inszenierungen sind einfach total super.[...] Einen Teil von Emilia Galotti aus Berlin habe ich mal auf Video gesehen. Super klasse.“³ Offenbar hat sich die polarisierende Wirkung des Dramas im Lauf der Jahrhunderte nicht geändert, denn bei Bauer, der Herausgeberin der Studienausgabe, lesen wir:

Emilia Galotti galt schon immer als ein Theaterstück, an dem sich die Geister schieden: Es löste einerseits Begeisterung aus, andererseits entzündete sich an ihm auch heftige Kritik. Das prekäre Ende des Stücks mitsamt der Frage „Warum stirbt Emilia?“ geriet früh in den Fokus der Kritiker. (Bauer 2014: 107)

Ich möchte mich in diesem Beitrag für die Behandlung von kanonischen Dramen generell und von **Emilia Galotti** (unter Berücksichtigung der Schlusszene im Besonderen) aussprechen, denn es gibt kaum eine andere Gelegenheit, bei der ein so engagiertes und kontroverses Gespräch auf der Grundlage eines Textes zustande kommt, der fast 250 Jahre alt ist. Zusätzlich stütze ich mich auf folgende drei Argumente zugunsten des medienintegrativen Ansatzes:

1. Dramen sind für die Inszenierung gedacht, folglich als Lesedramen kaum adäquat zu behandeln.
2. Die Sprache und der Kontext von Dramen aus vergangenen Jahrhunderten sind für heutige Rezipienten, v. a. für diejenigen, die eine unterschiedliche kulturelle und soziale Vorbildung mitbringen, nicht einfach. Ältere Damentexte werden aber durch Aktualisierung und Visualisierung, also Anknüpfung an die Lebens- und Medienwelt heutiger Jugendlicher, zugänglicher.
3. Ein Theatergang ist vielfach mit Schwellenangst verbunden, oder es gibt überhaupt kein Theater mit dem gewünschten Repertoire in der Nähe. Eine filmische Adaption wichtiger Inszenierungen hingegen ist inzwischen jederzeit und mit wenig Aufwand abrufbar und als DVD verfügbar⁴, wobei die Konservierung von Inszenierungen auf

negative Äußerungen sind häufig anonymisiert oder absichtlich mit Pseudonymen oder Avataren versehen, die vom Alter und/ oder Geschlecht ablenken.

² https://www.youtube.com/watch?v=_0xoYFxFWLLs [13.08.15].

³ https://www.youtube.com/watch?v=_0xoYFxFWLLs [13.08.15].

⁴ Schon bald wird die 3 D-Technik es ermöglichen, noch mehr von der Räumlichkeit der Theaterinszenierungen einzufangen.

DVD gegenüber im Netz abrufbaren Filmen den Vorteil hat, dass meist sehr gute Inszenierungen editiert werden, dass der Verkaufserlös auch wirklich den „Machern“ zugute kommt und dass häufig didaktisches Bonusmaterial zur Verfügung steht, in dem Regisseure, Schauspieler und/ oder Kritiker zu Wort kommen.

2. Zum Begriff „Dramenfilm“ – Theaterfilm

Gibt man in einer Suchmaschine im Internet „Drama und Film“ ein, so stößt man zunächst auf eine Auflistung von Filmen, die sich des alltags-sprachlichen Begriffs bedienen, der inzwischen als filmischer Genrebegriff häufig als Ersatz für spannende Blockbuster (im Gegensatz zu Romanze, Komödie, Horrorfilm Abenteuerfilm o.ä.) verwendet wird. Als erster Eintrag von ungefähr 269.000.000 Such-Ergebnissen wird bei Google folgende Liste auf der Website von „Filmstarts“⁵ ausgegeben, auf der sich auf den ersten fünf Plätzen folgende Filme mit besonders positiven Bewertungen finden lassen:

1. **The Dark Knight** (2008) Action, Drama, Thriller
2. **Der Pate** (1972) Krimi, Drama
3. **Fight Club** (1999) Thriller, Drama
4. **Schindlers Liste** (1994) Historie, Drama, Kriegsfilm, Biografie
5. **Der Pate II** (1975) Krimi, Drama

Auch bei einer Suche zu „Dramenfilm“, wie der Fachdidaktiker Kepser die Verfilmung von Theaterstücken nennt (Kepser 2012) erzielt man kein anderes Ergebnis, jedoch wird man an 3. Stelle auf die Ringvorlesung geführt, die er 2011 an der Universität Bremen initiiert hat.⁶ Er begründet den sonst eher selten gebrauchten Begriff „Dramenfilm“ folgendermaßen:

Trotz einiger Gemeinsamkeiten differieren Film und Theater sowohl medienästhetisch als auch in ihrer kulturellen Praxis. Zwar kann ein Stoff in dem einen wie im anderen Medium realisiert werden; er unterliegt damit aber immer den jeweiligen medialen Eigenarten und diesbezüglichen Rezipientenerwartungen. Eine Theaterinszenierung, die auf einem Film basiert, [...] ist nicht (mehr) Film, sondern Theater. Ebenso ist jeder Film, dem ein Theaterstück zugrunde liegt, nicht (mehr) Theater. Deshalb sollte auch besser vom „Dramenfilm“ gesprochen werden statt vom „verfilmten Theater“, wie vielfach üblich. (Kepser 2012: 195)

⁵ <http://www.filmstarts.de/filme/besten/user-wertung/genre-13008/> [27.08.2015]

⁶ <http://www.fb10.uni-bremen.de/bitt/ringvorlesung-matthis-kepser-der-dramenfilm> [27.08.2015].

Im Internet hat sich jedoch der Begriff „verfilmtes Theater“ durchgesetzt und führt allemal zu einer besseren Ausbeute: Die ersten fünf Treffer auf der Seite von „Moviepilot“⁷ sind tatsächlich Filme, denen eine Dramenvorlage im literaturwissenschaftlichen Sinn zugrunde liegt:

1. **Cocktail für eine Leiche** (1948)
2. **Der Gott des Gemetzels** (2011)
3. **Die Frau, die singt** (2010)
4. **Wer hat Angst vor Virginia Woolf ?** (1966)
5. **Dinner for One** (1963)

Kepser würde die von mir vorgestellten Filme folgendermaßen charakterisieren: Der Film von *Henrik Pfeifer* wäre nach seiner Unterteilung ein „Theater(spiel)film“. Er unterscheidet sich von der Aufzeichnung einer Inszenierung dadurch, dass er vor allem (auch) außerhalb eines Theaters gedreht wurde. In unserem Fall wird Berlin zum wichtigsten räumlichen Bezugspunkt der Aktualisierung, ein Berlin nach der Wende. Die beiden Theaterinszenierungen von *Breth* und *Thalheimer* können zwar als Aufzeichnung bezeichnet werden, es wurden aber offensichtlich mehrere Aufführungen mitgefilmt, teilweise Nah- und Detailaufnahmen mit den gleichen Schauspielern nachgedreht, der Ton neu abgemischt und in der Postproduktion neu geschnitten und montiert. Dabei hält sich der Film zur *Thalheimer*-Inszenierung häufiger an die sog. Parkettperspektive, die dem Zuschauer das Gefühl vermittelt, im Theater zu sitzen. (vgl. Kepser 2012)

Der Regisseur Nuran David Calis, der sowohl aus **Woyzeck** als auch aus **Frühlings Erwachen** einen Spielfilm gemacht hat, der sich nur lose an die Dramenvorlage hält, wehrt sich gegen begriffliche Spitzfindigkeiten und meint, seine Generation möchte „diese Sachen (nicht) so streng voneinander trennen“. Und er fährt fort:

Ich glaube, dass das, was meine Generation interessiert, das Sampeln oder das Freestylen, das Herumswitchen von einem zum andern, viel näher ist. Ich meine, dass ein Theaterstück oder ein Film dann erfolgreich wird, wenn es wirklich gut ist. (Begleitheft zur DVD *Frühlingserwachen*, 12)

Nachdem ich aufgezeigt habe, wie schwierig eine einheitliche Begrifflichkeit ist, werde ich bei zwei der Filme von Theaterfilmen und bei der Pfeiferschen Adaption von einem Film mit dramenliterarischer Vorlage sprechen und damit im Folgenden die Nähe des jeweiligen Films zum Text/Theater einerseits und zum Film andererseits durch eine Anlehnung an

⁷ <http://www.moviepilot.de/filme/beste/schlagwort-theaterverfilmung> [27.8.2015].

Kepser's Typologie ins Gedächtnis rufen. Laut Kepser (2012: 196) ist die Wahl unterschiedlicher Dramenfilme für die Arbeit im Deutschunterricht eine Möglichkeit, das Spektrum zwischen der reinen Aufführungsdokumentation, dem Theaterfilm (im engeren Sinne) und dem Spielfilm nach dramenliterarischer Vorlage auszuloten.

3. Warum Emilia Galotti?

Lessing ist derzeit im interkulturellen Diskurs wieder besonders mit seinem Toleranz-Drama **Nathan, der Weise** präsent. 2015 findet man eine aktualisierende Inszenierung am Münchener Volkstheater, die leider (noch?) nicht als Verfilmung existiert. Auch **Emilia Galotti** fordert nicht zuletzt wegen seines rätselhaften Schlusses zur Diskussion heraus und fördert problemlösendes Denken, und das wird besonders spannend, wenn man sich die drei unterschiedlichen Aktualisierungen ansieht. Im didaktischen Diskurs über Klassiker besteht weitestgehend Einigkeit darüber,

dass Literatur handlungsleitende und persönlichkeitsfördernde Wirkungen haben kann, da sie Sozialisationsstendenzen formuliert und potentiell zum Korrektiv eigener Positionen führt. (Goer 2014: 72).

Im **Lessing-Handbuch** sind folgende literaturwissenschaftliche Ansätze ausführlich dokumentiert und erläutert: 1. die werkimmanente-geistesgeschichtliche Deutung, 2. die psychoanalytische (und feministische) Interpretation, 3. die formale und gattungsorientierte Deutung, 4. die politische Deutung und 5. die soziologische Deutung. Didaktisch von Interesse sind natürlich diejenigen, die sich im Rahmen einer filmischen Adaption nachvollziehen lassen. Im Mittelpunkt vieler Interpretationen steht v. a. die Opposition von Tugend und Laster. Schließt man sich dieser Interpretation an, so siegt am Ende bei Lessing die Tugend über das Laster. Lessing könnte in diesem Zusammenhang dahingehend gedeutet werden, dass er aufzeigen wollte, wozu eine Extrem-Betonung der Tugend bzw. der Ehre gegenüber dem Leben führt. Nach dieser Interpretation erscheint Emilia als Opfer einer Erziehung, in der selbstbestimmter Sex und Sinnlichkeit außerhalb der Ehe als unehrenhaft für die Familie, für einen Stand oder als individuelle Sünde gilt.

Auch die Nähe zu psychoanalytischen Modellen ist leicht nachvollziehbar: Laut Neumann repräsentiere Odoardo das „Über-Ich“, während Emilia in der Kirchgangsszene mit ihrem „Es“ konfrontiert werde. Nicht mehr ganz so leicht nachvollziehbar (für mich) ist die Deutung des

Schlusses als „Deflorationszene“ einer inzestuösen Vater-Tochter-Beziehung (Fick 2004: 329).

Den formalen gattungstheoretischen Ansatz und editorische Besonderheiten halte ich für didaktisch wenig interessant, da sie zu viel Hintergrundwissen bzw. philologisches Interesse voraussetzen.

Fick fasst auch die politischen Deutungen zusammen, die von der Opposition Adel und Bürgertum getragen werden oder sich auf den lateinischen Prätext beziehen. Da die politische Position des Fürsten nicht in Frage gestellt wird, attestieren einige Interpreten dem Dramatiker Lessing, er habe Empörung über das Unrecht säen und das deutsche Publikum politisch aufrütteln wollen (vgl. Fick 2004: 318). Es gebe noch einen zweiten Argumentationsstrang, nämlich den, dass Odoardo die „politische Unmündigkeit und Untätigkeit des deutschen Bürgertums“ widerspiegeln, „das eher sich selbst zerfleische als die Waffe gegen seine Unterdrücker zu richten“ (Fick 2004: 318). Der politischen Deutung sei die soziologische verwandt. Schuld ist demnach nicht das Individuum, sondern man müsse die gesellschaftlichen Strukturen für die tragische Entwicklung der Handlung verantwortlich machen (vgl. Fick 2004: 324)

Kreft hebt in einem Kommentar aus dem Jahr 2013 die beiden letzteren Interpretationen aus, indem er konstatiert, dass alle Personen, also auch die Galottis, dem Adel angehören (vgl. Kreft 2013: 4) und ergänzt:

Lessings Tragödie ist in ihrem Kern weder eine Konfrontation von Bürgertum und Feudalismus (Hofadel) noch eine Anklage der Immoralität der Höfe [...] Die Emilia ist vielmehr in erster Linie die Darstellung der *conditio humana* – an einem besonderen Fall – als stets von Verblendung bedrohte, von Verblendungen, die aus sexueller Gier, Gier nach Reichtum oder Macht, aus Machtstrukturen oder Hass entspringen, wie umgekehrt diese aus Verblendungen. (Kreft 2013: 5)

Diese Behauptung macht es paradoxerweise möglich, die filmischen Adaptionen aus heutiger Sicht auf ihr didaktisches Potential hin zu betrachten, obwohl sich Kreft (entgegen moderner bzw. postmoderner Positionen) zur „autor-intentionalistischen Bedeutungstheorie“ bekennt. Sicher wird man mit SchülerInnen nicht nachvollziehen können, was Lessings Intention war, dennoch macht die Darstellung der „*conditio humana*“ das Stück auch heute noch interessant. Nach Sichtung der vielen unterschiedlichen Interpretationen quer durch die Jahrhunderte kommt Kreft zu folgendem Kommentar der Schlusszene, die für uns im Weiteren von Bedeutung ist:

Da der eine Tag, an dem sie (Emilia) das Elternhaus und seinen Schutz für immer verließ und in Welt und Leben trat, sich zu einem Tag für sie zuvor undenkbar Schreckens enthüllte, enthüllte er für sie Welt und Leben als Hölle. Das Haus der Grimaldi ist für sie mit dieser Laster-Welt als Hölle identisch. Dort begegnete sie dem Prinzen zu erst. Mit dieser Begegnung begann alles Unheil; aller Horror hat im Prinzen, in seiner Gier seinen einen Ursprung, in Emilias Schönheit den anderen. Das ist ein furchtbares Schicksal für das junge Mädchen. Deshalb will sie lieber sterben, als in dieses Haus verschleppt zu werden. (Kreft 2013: 62)

[...] Ein [sic!] Suizid scheint sie als Ausweg aus der Verfolgung nach dem Vorbild der Tausenden von Märtyrinnen nicht unbedingt als von der Kirche für verboten zu halten, aber problematisch mag er ihr doch sein, weswegen sie dann ihren Vater zwingt, ihr *mit dem Tod als Eintritt ins Ewige Leben zum zweiten Mal das Leben zu geben*. Dieses: „zum zweiten Mal das Leben geben“ muss man ernst nehmen.

Spätestens seit sie mit ihrem Vater zusammenkam und ihre Ahnung vom Tod des Grafen bestätigt wurde, denkt Emilia an Flucht aus dieser Welt des Schreckens und verlangt von ihrem Vater, dass er ihr den Dolch gibt. Kaum hat sie ihn, versucht sie sich damit zu töten. Als das misslingt, drängt sie ihren Vater, ja zwingt sie ihn dazu durch die Drohung mit dem Selbstmord. Für den Vater eine schreckliche Drohung, weil der Selbstmord den Verlust des Ewigen Heils bedeuten kann. (Kreft 2013: 63)⁸

Tatsächlich sollte heutigen SchülerInnen bewusst gemacht werden, dass die Selbsttötung nach christlichem Verständnis eine Todsünde war, was sich im Begriff „Selbstmord“ ausdrückt, und dass der Diskurs darüber in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts von großer Bedeutung war (s. auch **Die Leiden des jungen Werthers**).

4. Zu den Verfilmungen

4.1 Frühere Verfilmungen

Eine der ersten Verfilmungen von **Emilia Galotti** war ein *Stummfilm* aus dem Jahr 1913. Der stark emotional wirkende expressionistische Film ist für heutige Sehgewohnheiten merkwürdig, bietet aber gute Ansatzpunkte zur Arbeit mit non-verbaler Sprache, mit Gestik und Mimik und lässt den Unterschied heutiger theatraler gegenüber stärker filmischer Prägung deutlich werden. Leider liegen mir keine Bilder dieser Produktion vor.

Eine weitere Verfilmung von Lessings Drama **Emilia Galotti** ist die *DEFA-Produktion* aus dem Jahr 1958 (siehe Abb.1).

⁸ Ich habe die eher unübliche Tempusgestaltung der Inhaltsangabe übernommen. M.W. wird in allen meinen didaktischen Veröffentlichungen das Präsens als Tempus der Inhaltsangabe verwendet.

So interessant diese Filme aus historischer Sicht sind, die Herzen von heutigen Schülern lassen sich damit nicht oder nur schwer gewinnen. Allerdings könnten sich diese für die Aktenbefunde zum Drehbuch aus der Zeit der DDR interessieren und sich so evtl. schon etwas für die Schlusszene sensibilisieren lassen, die wir uns in den aktualisierten Filmen ansehen wollen: Das Drehbuch von Hellberg wurde in der DDR als zu religiös kritisiert und zensiert und erst freigegeben, als die religiösen Szenen und Motive aus dem Drehbuch entfernt waren, was offenbar ein normaler Vorgang in den 1950er Jahren der DDR war.



Abb. 1: Filmstill aus der DEFA-Produktion von 1958

Aktenbefunde:

BArch DR 117/2746 (Drehbuch)

BArch/FA O. 595

Bemerkungen:

Der Regisseur Martin Hellberg drehte für die DEFA mehrere Adaptionen klassischer Bühnenwerke. 1957 verfilmte er Lessings „Emilia Galotti“. Als der Film am 2. November 1957 durch den Künstlerischen Rat des Studios abgenommen wurde, wurde er „in jeder Beziehung [...] als gelungen“ (Dokument 1) bezeichnet. Nur zu der von Hellberg gefundenen Schlußlösung, einem Schwenk auf ein Bild des Jüngsten Gerichts, gab es kritische

Anmerkungen. Bei der Zulassungsvorführung am 19. November 1957 in der Hauptverwaltung Film wurde „Emilia Galotti“ von der Abnahmekommission weniger freundlich aufgenommen (Dokument 2). Staatssekretär Alexander Abusch vermißte „die deutliche Herausarbeitung der Klassenmäßigkeit“. [...]

Dokument 2

Protokoll der Abnahme in der HV Film am 19. November 1957 v. 26. November 1957. 3 S., gez. „i. A. Lange 27. 11.“

BArch/FA O. 595

Entscheid: Der Film wurde ans Spielfilmstudio zwecks Bearbeitung einiger Szenen zurückgegeben. Die Zulassung erfolgt erst nach Fertigstellung dieser Bearbeitungen. Bemerkungen: 1.) Die erste Kirchenszene entfällt völlig; 2 2.) Die zweite Kirchenszene muß auf das Notwendigste der dramaturgischen Funktion gekürzt werden. Alle überflüssigen, auf das Emotionelle abgestellten Bilder entfallen; 3 3.) Der Schluß kann in der vorliegenden Fassung nicht akzeptiert werden. Die

entsprechende Veränderung soll im Sinne der Vorschläge des künstlerischen Rates geschehen.⁹

4. 2 Zum Inhalt und Kontext der drei Filme aus den 2000er Jahren

Im Folgenden möchte ich den Inhalt von G. E. Lessings Trauerspiel kurz in Erinnerung rufen, bevor ich auf die Unterschiede der drei Filme und ganz besonders die Schlusszene näher eingehe. Für die Arbeit mit SchülerInnen, die wenig Kenntnisse zu Lessing und zu Emilia Galotti mitbringen, bietet sich das Vorführen eines etwa 6-minütigen Lernvideos an, in unserem Fall die Entstehungsgeschichte mit einer Figurenkonstellation von **Emilia Galotti** auf der Lernplattform „Sofatutor“¹⁰.

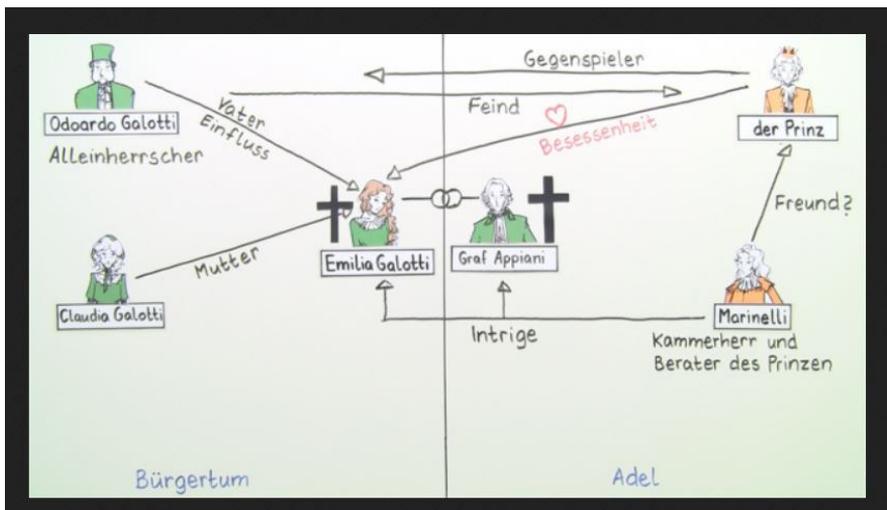


Abb. 2: Figurenkonstellation von Emilia Galotti

Anhand dieser Figurenkonstellation¹¹ oder anhand der ersten fünf Minuten des Films zur Inszenierung von Thalheimer 2002 lässt sich die Inhaltsangabe rekonstruieren (siehe 1. Spalte von Abb. 3).

⁹ <http://www.staat-kirche-forschung.de/Dokumente/Emilia%20Galotti.pdf> [3.09.2015].

¹⁰ <http://www.sofatutor.com/deutsch/videos/emilia-galotti-entstehungsgeschichte-lessing?topic=2592> [3.09.2015].

¹¹ images.sofatutor.com/videos/pictures/11688/normal/11688_Gotthold_Ephraim_Lessing_Emilia_Galotti_Personenkonstellation.Standbild001.png?1386848952 [3.09.2015].

4. 3 Zu den Filmen im einzelnen

1. Film: **Emilia Galotti** (2005/2007)

Regie/ Inszenierung: Andrea Breth in der Aufführung des Wiener Burgtheaters

Laufzeit: 150 Min.

FSK: 0

Der DVD zur Inszenierung von Andrea Breth liegt ein einführendes Heft bei, in dem zum Inhalt Folgendes zu lesen ist:

Seit seiner ersten zufälligen Begegnung mit dem Bürgermädchen Emilia Galotti ist der labile und egozentrische Prinz von Guastalla von dem Gedanken besessen, dieses Mädchen zu besitzen. Als er von ihrer unmittelbar bevorstehenden Hochzeit mit dem Grafen Appiani erfährt, gibt er in seiner Verzweiflung seinem intriganten Kammerherrn Marinelli freie Hand, alles zu tun, um die Heirat zu verhindern. Dieser lässt das Paar durch zwei bezahlte Verbrecher auf dem Wege zur Trauung überfallen und Appiani ermorden. Emilia wird zusammen mit ihrer Mutter, Claudia Galotti, auf des Prinzen Schloss in scheinbare Sicherheit gebracht. Claudia erkennt schon bald die wahren Zusammenhänge – im Gegensatz zu Emilia, die sich, durch die Ereignisse völlig verstört, beinahe willenlos in ihr Schicksal fügt. Die Lage spitzt sich zu, als Emilias Vater Odoardo Galotti auf das Schloss kommt. Er trifft dort die Gräfin Orsina, die wegen Emilia verlassene ehemalige Geliebte des Prinzen, und erfährt durch sie von Appianis Tod und seinen möglichen Folgen für Emilia. Am Ende des Gesprächs gibt Orsina Odoardo einen Dolch, damit er sie und Appiani räche. Obwohl Emilia mittlerweile den wirklichen Sachverhalt erahnt, fürchtet sie, den Verführungen des Hoflebens zu erliegen. Sie glaubt, ihre Ehre nur durch den Tod retten zu können und fleht Odoardo an, ihr den Dolch zu geben oder sie selbst zu töten. Nach einigem Zögern gibt der Vater ihrem Drängen schließlich nach und ersticht seine Tochter Emilia. (Theaterheft zur DVD der Theateredition: 9)

Schon in dieser Inhaltsangabe wird deutlich, dass diese Inszenierung eng an die Lessingsche Vorlage angelehnt ist. Der Film ist auch am deutlichsten der Parkettperspektive verpflichtet, d. . die Kamera versucht den Zuschauer nicht zu häufig zu gängeln. Nur ab und zu wird in Detailaufnahmen deutlich, dass es sich nicht um das historische Guastalla handelt, Hettore eher ein heruntergekommener Dandy und Angehöriger des „Toskana-Adels“ ist. Der Prinz will nicht regieren, die Tagesgeschäfte langweilen ihn. Zu Beginn ist er noch im Schlafanzug und ärgert sich über die Anfragen der Leute. Die Sprache ist weitgehend die des Originals.

Einmal liegt Prinz Hettore Gonzaga tatsächlich auf dem Boden, als habe man ihn vom Kreuz genommen. Es ist die Verantwortungslust eines Vierjährigen und die

Geilheit eines Vierzigjährigen, es ist Gottesferne, was ihn drängt. [...] Andrea Breth interessierte sich nicht für die Machtverhältnisse zwischen oben und unten, sondern für die zwischen Menschen. Am Ende lässt sie die Feuerwehrsirene heulen, das ist die einzige modische Zutat dieser Inszenierung. (Friedrich 2003)

2. Film: **Emilia Galotti** (2002/2008)

Regie/ Inszenierung: Michael Thalheimer im Deutschen Theater Berlin

Laufzeit: 79 Min.

FSK: 0

Während Andrea Breth den Text von Lessing kaum kürzt oder verändert, ganz auf die Schauspielleistung des Wiener Burgtheaterensembles setzt und der Fernsehregisseur dem Zuschauer eine Theateraufführung vor Augen stellt, die selten Nah- und Detaileinstellungen aufweist, erleben wir im Theaterfilm zu der Inszenierung von Thalheimer etwas Anderes.

Der Text ist auf etwa ein Drittel gekürzt, die verbleibenden Textstellen werden teilweise so schnell gesprochen, dass man kaum etwas versteht; Thalheimer setzt auf Körpersprache, die Kamera bedient sich nahezu aller Möglichkeiten der Einstellungen von Detail über Nah, Halbnah und Großaufnahme bis zur Panoramaaufnahme. Dennoch verlassen wir das Theater nicht, sondern bekommen durch die Kamera das Gefühl vermittelt, einmal im Rang aus der Vogelperspektive zuzuschauen, einmal direkt neben den Protagonisten auf der Bühne mitten ins Geschehen involviert zu sein.

Im Bühnenbild von Olaf Altmann – hohe, nackte Wände mit einer einzigen schmalen Türöffnung weit hinten – schreiten die Figuren in Emilia Galotti wie auf einem Laufsteg der Eitelkeiten herein: Nichts als coole, lässige Fassade – vor verzweifelter Einsamkeit und Leere. Sie wollen so gern berührt werden - und tun trotzdem alles, um es zu vermeiden. Ihre modische Kleidung tragen sie als Kettenhemd aus Selbstherrlichkeit und Größenwahn. (Bazinger 2009: o.S.)

Leitmotivisch kehrt der Satz wieder „Was soll ich denn machen?“ und wird somit zu einem Symbol für die Ratlosigkeit aller Beteiligten in der heutigen Zeit. „Der Klassiker ist Schulstoff - und Thalheimers Inszenierung, möchte man meinen, könnte es inzwischen auch sein“ (Bazinger 2009: 1).

3. Film: **Emilia** (2005)

Regie: Henrik Pfeifer

Laufzeit: 85 Min.

FSK: 12

Warum der am deutlichsten heutiger Film(Clip-)Ästhetik nahestehende Film ab 12 Jahre freigegeben ist, nicht aber die beiden anderen, lässt sich nur vermuten. Es werden einige gewaltsame Szenen direkt gezeigt, was „realistischer“ aussieht und dementsprechend verstören könnte. Oder geht es gar um die Nacktfotos, die im Lustschloss vom Prinzen aufgehängt sind? Das augenfälligste Moment in der Adaption von Pfeifer ist die Wort-Bild-Schere. Während wir in ein modernes Setting nach Berlin geführt werden, wird die stilisierte Bühnensprache des Lessingschen Trauerspiels beibehalten.

Die Kritiken fallen fast durchgängig nicht so positiv aus wie bei den beiden anderen Adaptionen: Häufig wird die Schauspielleistung bemängelt (was im Vergleich mit den besten Theaterschauspielerinnen und -schauspielern aus dem Wiener Burgtheater nicht verwundert). Auch das eklatante Auseinanderklaffen zwischen dem Wunsch zu modernisieren und der Beibehaltung der Originalsprache wird kritisiert. An diesem Film merkt man am deutlichsten, dass es schwierig ist, Theaterästhetik und Filmästhetik gleichermaßen gerecht zu werden. Wunderschöne Bilder aus dem heutigen Berlin stehen im Kontrast zur Aufführung der Emilia Galotti auf der Bühne. Schon der Titel Emilia (ohne Galotti) zeigt, dass Pfeifer sich der Vorlage nur bedingt verpflichtet fühlt.

4. 4 Zu den Figuren

In allen drei Filmen finden sich die fünf wichtigsten Figuren: die Namen gebende Protagonistin Emilia Galotti, ihr Vater Odoardo, der Prinz Hettore Gonzaga, Marinelli, der intrigante Kammerherr des Prinzen und Gräfin Orsina. Emilias Mutter spielt ebenso wie der Maler Conti eine Nebenrolle. Bei Thalheimer wird er ganz weggelassen.

<p><i>Emilia Galotti</i> (gefilmte Inszenierung des Deutschen Theaters Berlin von Michael Thalheimer)</p>	<p><i>Emilia Galotti</i> (gefilmte Inszenierung des Wiener Burgtheaters von Andrea Breth)</p>	<p><i>Emilia</i> (Heinrich Pfeifers Film)</p>
 <p>EMILIA GALOTTI</p>		
 <p>HETTORE GONZAGA, PRINZ VON GUASTALLA</p>		
 <p>MARINELLI, KAMMERHERR DES PRINZEN</p>		
 <p>GRÄFIN ORSINA</p>		
 <p>ODOARDO GALOTTI</p>		

Abb. 3: Vorstellung der Figuren bzw. Schauspieler

4. 4 Zum Ende der Filme zu Emilia Galotti

Emilia Galotti galt schon immer als ein Theaterstück, an dem sich die Geister schieden: Es löste einerseits Begeisterung aus, andererseits entzündete sich an ihm auch heftige Kritik. Das prekäre Ende des Stücks mitsamt der Frage „Warum stirbt Emilia?“ geriet früh in den Fokus der Kritiker. (Bauer 2014: 107)

Selbstverständlich ist auch heute bei jeder aktualisierten Adaption besonders der Schluss eine Messlatte für die inhaltliche Glaubwürdigkeit der Modernisierung bzw. Inszenierung. Allerdings lautet in den drei vorgestellten Adaptionen die Frage nicht, warum Emilia stirbt, sondern ob sie überhaupt bzw. wie sie stirbt.

Relativ einfach zu beantworten ist die Frage im Zusammenhang mit der Verfilmung der Inszenierung von *Breth* des Wiener Burgtheaters, also der Adaption, die sich am engsten an die Lessingsche Vorlage anlehnt – Warum sie stirbt? Man sehe sich die Antworten all der Interpreten an, die sich seit der Uraufführung mit dieser Frage beschäftigen! Odoardo wird wie im Original dazu gebracht, seine Tochter zu erdolchen und tut dies im Widerstreit mit seinen eigenen Gefühlen. Dieser Film hat die größte Betroffenheit und das größte „Mitleid“ ausgelöst. Hettore ist am Ende gereift, ist sich plötzlich seiner Verantwortung bewusst und steht am Ende „mit Entsetzen und Verzweiflung“, wie es in der Regieanweisung bei Lessing heißt, mit offenen Armen und blutverschmierten Händen da, nachdem er das Messer gegen Marinelli erhoben hat und ihn mit den Worten wegschickt: „Dein Blut soll mit diesem Blute sich nicht mischen. Geh, Elender, geh!“ (2:27:57-2:28:06) Er ist von seinen Emotionen überwältigt. Seine letzten Worte sind im Film: „Gott! ... Gott!“ (2:28:42) Der letzte Satz der Dramenvorlage „Ist es, zum Unglücke so mancher, nicht genug, daß Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?“, mit dem die Studienausgabe schließt, wird weggelassen (Bauer 2014: 104).

Anders endet die filmische Umsetzung von *Thalheimer*. Odoardo wird nicht zum Totermörder. Er öffnet (ihr) alle Bühnen-/ Seiteneingänge, sie aber endet – wie eine Magersüchtige, die sich ihrer Existenz immer wieder versichern will und ihre Schönheit und Körperlichkeit nicht akzeptiert – inmitten der Gesellschaft. Sie erschießt sich nicht mit der bereitgestellten Pistole, sondern *vergeht* inmitten einer sich um sich selbst drehenden Tanzgesellschaft. Vater und Tochter können nicht zueinander gelangen. Odoardo streckt die Hand nach ihr aus (1:12:25), vermag aber seine Tochter

nicht zu fassen. Das Licht im Film, das die ausgestreckte Hand bläulich färbt, unterstreicht die Kälte der Atmosphäre. Emilia, die aussieht wie Twiggy und wie eine Autistin oder Magersüchtige agiert, trägt am Ende die Pistole ihres Vaters falsch herum mit sich, wenn die tanzenden Paare sie in ihrer Mitte erdrücken (1: 15: 44). In der Schwärze des Bühnengrundes geht Emilia verloren.

Während schon bei Thalheimer die Frage bleibt, stirbt Emilia überhaupt oder geht sie nur an der Kälte der Gesellschaft langsam zugrunde, wird die Frage im *Pfeiferschen* Film noch mehr zugespitzt. Auch nach mehrmaligem Anschauen lässt sich nicht eindeutig beantworten, ob das Happy Ending zwischen Emilia und dem Promi-Schauspieler geträumt oder (in totaler Veränderung der Vorlage) ein Indiz dafür sein soll, dass der Suizid bzw. der von Emilia erzwungene Mord nicht mehr zeitgemäß ist. Odoardo und Emilia werden in schnellen Schnitten einander gegenüber gestellt, Emilia spielt mit der Pistole, während sich Odoardo ausmalt, dass sie von Hettore verführt wurde. Ist das legitim? Lehrkräfte und Kritiker sind sich da uneinig. Ich persönlich halte radikale Veränderungen besonders aus didaktischer Sicht für besonders interessant.

Eventuell lässt sich der Schluss im Film von *Pfeifer* aber auch so verstehen, dass Emilia, die ehemalige DDR verkörpernd, sich gegen die Verführung durch den Kapitalismus (in Gestalt des Popstars) nicht wehren kann und deshalb überlegt, wie sie ihren weiteren Lebensweg gestalten möchte. Emilia hält ein Handy in ihrer Hand (Errungenschaft des Westens?), während ihr Vater als Vertreter des alten Systems ein altertümliches rotes Telefon in der Hand hält, während er mit ihr telefoniert (1: 20). Bei 1:20:50 legt Emilia die Pistole an den Kopf und wir hören, wie sie die Leitung unterbricht, indem sie auflegt. Es fällt kein Schuss. Die junge Generation zieht einen Schlussstrich und geht neue Wege. Ettore und Emilia liegen sich bei den Klängen des Songs *Wenn der Weg viel zu weit ist* in den Armen, nachdem sie im Parkhaus mit dem Auto den „Notausgang“ (eine Einbahnstraße, bei der es kein Zurück gibt) nehmen und in Richtung Freiheit fahren, wo wir in den letzten Einstellungen nur den „Himmel über Berlin“ sehen. Es mag überinterpretiert sein, dennoch lässt sich die Frage stellen, ob das Ende (der Ost-West-Beziehung/ Emilia/ Ettore) absichtlich offengelassen wird, da man zu Zeiten des Drehs (HFF Konrad Wolf) tatsächlich noch nicht sagen konnte oder wollte, wie das Wagnis der (Wieder-)Vereinigung ausgehen würde.

<i>Emilia Galotti</i> (Thalheimer)	<i>Emilia Galotti</i> (Breth)	<i>Emilia</i> (Pfeifer)
		
		
		
		
		
		
		

Abb. 4: Vergleich der Schlussesequenzen mit eigenen Filmstills

5. Aspekte für die Analyse eines Dramenfilms

Alle drei Aktualisierungen sind für eine Arbeit im Deutschunterricht geeignet. Möchte man sich stärker mit filmischen Überlegungen befassen, so sei man auf Matthis Kepsers Aufsatz von 2012 verwiesen, der viele Anregungen auflistet, wie man sich einem „Dramenfilm“ nähern kann. Er unterteilt seinen Fragenkatalog in a) Vor- und Abspann; b) Aspekte der Montage; c) Verhältnis von gespielter und gefilmter Zeit; d) Aspekte der Bildgestaltung; e) Aspekte des Tons und f) Aspekte des Theatralischen (Kepser 2012: 209-212).

Alle drei Filme sind kaum in der Gänze mit SchülerInnen zu bearbeiten, so wird man Akzente setzen müssen. Nicht nur der direkte Vergleich zwischen Text und Film und die Frage nach der Werktreue, sondern auch der Vergleich unterschiedlicher Aktualisierungen hat spannende Diskussionen ausgelöst. Manche RezipientInnen haben aus Neugier dann doch noch einmal den Ursprungstext zur Hand genommen.

Bei der Frage nach eigenen Vorstellungen von einer Aktualisierung des Schlusses, haben sich Studierende für eine stärkere Modernisierung der Sprache und ein Abrücken vom Originaltext ausgesprochen - eine Aufgabe für die nächste Generation? Das neue Jahrtausend hat ja eben erst angefangen!

Literatur

- Bauer, Elke/ Plachta, Bodo (Hrsg.) (2014): **Gotthold Ephraim Lessing - Emilia Galotti**, Studienausgabe, Stuttgart: Reclam.
- Bazinger, Irene (2009): „In achtzig Minuten um Lessings Welt“. In: **Die Welt**, 14.07.09.
- Dendorfer, Sabine (2013): *Theater wie Kino. Der Kinofilm als Bühnenadaptation - Medienästhetische Parallelen im Austausch zwischen Film und Theater auf der zeitgenössischen deutschsprachigen Bühne*, Diss. München: Online-Veröffentlichung: <http://edoc.ub.uni-muenchen.de/> München [13.08.2015].
- Fick, Monika (²2004): **Lessing-Handbuch**, Wien/ Weimar: Metzler, 316-345.
- Friedrich, Detlev (2003): „Es ist Mai, die Neurosen blüh'n“. In: **Berliner Zeitung**, 5.05.2003. Online unter: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/mit-einer-glanzvollen-auffuehrung-der--emilia-galotti--aus->

wien-begann-das-40--theatertreffen-es-ist-mai--die-neurosen-blueh-
n,10810590,10083966.html [3.09.2015].

- Goer, Charis u. a. (Hrsg.) (2014): **Fachdidaktik Deutsch**, Paderborn: Fink.
- Kepser, Matthis (2012): *Der Dramenfilm. Blinde Flecken didaktischer
Forschung und unterrichtlicher Praxis*. In: Joachim Pfeiffer/ Thorsten
Roelcke (Hrsg): Drama – Theater – Film. Festschrift anlässlich der
Verabschiedung von Rudolf Denk im Herbst 2010, Würzburg:
Königshausen und Neumann 2012, 181-217.
- Kreft, Jürgen (2013): **Gotthold Ephraim Lessing – Emilia Galotti und
Nathan der Weise – Interpretierende Kommentare**, Baltmanns-
weiler: Schneider-Verlag Hohengehren.

Internetquellen

- <http://www.moviepilot.de/filme/beste/schlagwort-theaterverfilmung>
[27.08.2015].
- [http://www.fb10.uni-bremen.de/bitt/ringvorlesung-matthis-kepser-der-
dramenfilm](http://www.fb10.uni-bremen.de/bitt/ringvorlesung-matthis-kepser-der-dramenfilm) [27.08.2015].
- <http://www.moviepilot.de/filme/beste/schlagwort-theaterverfilmung>
[27.08.2015].
- [http://www.sofatutor.com/deutsch/videos/emilia-galotti-entstehungs-
geschichte-lessing?topic=2592](http://www.sofatutor.com/deutsch/videos/emilia-galotti-entstehungs-geschichte-lessing?topic=2592) [13.08.2015].
- https://www.youtube.com/watch?v=_0xoYFwWLLs [13.08.15].

Medien - DVDs

Emilia Galotti (2002)

„Emilia Galotti“/ Lessing/ DVD

Die Theateredition, 2009

www.theateredition.com

Regie/ Inszenierung: Michael Thalheimer im Deutschen Theater Berlin

Fernsehregie: Hannes Rossacher

Laufzeit: 79 Min.

Emilia (2005) nach der Dramenvorlage von Gotthold Ephraim Lessing

Regie: Henrik Pfeifer

Laufzeit: 85 Min.

Emilia Galotti (2003)

DVD zur Live-Übertragung einer Aufführung des Burgtheaters, Wien aus dem Haus der Berliner Festspiele

Die Theateredition, 2007

www.theateredition.com

Regie/ Inszenierung: Andrea Breth in der Aufführung des Wiener Burgtheaters

Fernsehregie: Andreas Morell

Laufzeit: 150 Min.

Cora Dietl
Gießen

Christlicher – deutscher – schlesischer Ritter: Die Zeichnung Christophs von Zedlitz in Tobias Kober's Tragödie *Idea militis vere Christiani* (1607)

Abstract: Tobias Kober's tragedy *Idea militis vere Christiani* proves to be the proper work of a poet laureate: At first glance, it is very „national“, but it very clearly distinguishes between different grades of identity: All figures of the play display a regional identity, but in their actions they are determined by bonds of loyalty between ruler and liegeman. The ideal of a nobleman is to be totally loyal to God *and* to the Emperor, and this is why in the end they are depicted as superior to Jews and Ottomans, who either do not have an emperor, or aren't loyal to their god.

Keywords: nationality, identity, religion, dialect, liege, historic drama, 17th century, Zedlitz, Kober, Christian knight.

1. Eine Tragödie auf dem „Boden deutscher Nation“

Wir schreiben das Jahr 1529. Sultan Solyman (Süleyman) belagert Wien. Da überkommen ihn Skrupel. War es richtig, auf den Rat des siebenbürgischen Woiwoden Zapolya zu hören? So wagte er zu tun, was noch kein Osmanenherrscher zuvor wagte:

Daß wir vns hie vor die Wienstad
Mit vnser macht gelägert han /
Vnd vnser Zelt lassen auffschlan
Auffn boden Deutscher Nation. (Kober 1970: 18,6-9)

In einem fremden Land zu lagern, erklärt Solyman, sei nicht das Problem, das seien sie gewohnt von ihren Eroberungen von „Griechsch Weissenburg / Offn / Gran / Rodiß“ (Kober 1970: 21,96), aber hier sei es etwas anderes. Ibrahim Bassa versucht ihn zu trösten, selbst wenn man von der Stadt Wien unverrichteter Dinge abziehen müsste, so sei doch der Feldzug bis hierher erfolgreich genug gewesen:

[...] Ist doch gnug
Verrichtet worden diesen Zug /
In dem wir der Vngrischen Kron /
Vnd auch der Deutschen Nation
Bewiesen habn / was in der that
Steck hinter dero Majestat /
Vnd derr vnvberwündlichn macht. (Kober 1970: 21,111-117)

Auf Solymans Bedenken hin, dass das doch dem Ruf der Osmanen abträglich sei, beschwichtigt Ibrahim Bassa:

Eur Majestat wol auch dencken dran /
Was sie vor ein Feind vor sich han /
Nemlich nicht Weibr aus Asia /
Sondrn Ritter aus Germania /
Die Blum vnd Kern der Christenheit /
So sich von jugendt auff zum streit
Mit Harnisch / waffen / Schwert vnd gschoß
Ausrüst / auch besser sitzt zu Roß /
Als jrgend ein Volck auff der Erdn. (Kober 1970: 22,123-131)

Dass die hier vorliegende Darstellung der Belagerung Wiens weder objektiv noch neutral sein möchte, dürfte bereits aus diesen ersten Zitaten deutlich geworden sein. Die Tragödie **Idea militis vere Christiani** des Tobias Kober aus Görlitz ist, wie es scheint, durch einen außerordentlichen Nationalstolz des Dichters geprägt. Die deutsche Nation, vor der selbst der allseits gefürchtete Sultan Süleyman Respekt hat, und das deutsch-germanische Volk, das von klein auf zum Krieg erzogen ist und im Vergleich dazu die türkischen Truppen wie Weiber aussehen lässt, lobt Kober in höchsten Tönen. Deutlich leuchtet hinter dem hier gezeichneten Germanenbild die humanistische Rezeption der **Germania** des Tacitus auf (vgl. Krapf 1979; Müller 2001: 94-97).

2. Das Werk eines *poeta laureatus*

Tobias Kober gehört zu den eher unbekanntem *poetae laureati* des Heiligen Römischen Reichs. Wohl um 1570 in Görlitz (Schlesien) geboren, hatte er ab 1588 in Helmstedt (Zimmermann 1926: 72) und Leipzig studiert und wurde 1595 zum Doktor der Medizin promoviert (Scherer 1882: 359). Spätestens ab 1593 als *poeta laureatus* virtuell an den Kaiser gebunden (Flood 2006:1031), wurde er nach der Promotion Leibarzt Erzherzog Maximilians und war (mit krankheitsbedingter Unterbrechung) 1596-1603

Feldarzt im kaiserlichen Heer in Ungarn eingesetzt (Scheibelauer 1970: 9). Hier entstand seine Beschreibung der Belagerung Budas im Jahr 1598, die er im Jahr darauf in Leipzig zum Druck brachte, versehen mit einer Widmung an das Erzbistum Magdeburg und seinen neu gewählten lutherischen Administrator Christian Wilhelm von Brandenburg, um ihm, dem Verteidiger des Christentums, die Schrecken der osmanischen Belagerung vor Augen zu führen (Kober 1599: Praefatio). Nach dem Ende des Langen Türkenkriegs schließlich erschien Kobers Tragödie **Idea militis vere Christiani** (Kober 1607) im Druck, zu einer Zeit, als Tobias Kober als Stadtarzt und Schullehrer im schlesischen Löwenberg tätig war. In der Schule dürfte er auch die Tragödie aufgeführt haben (Scheibelauer 1970: 6-10). Im Jahr 1612 wird Kober noch einmal in Ödenburg erwähnt; danach gibt es keine Zeugnisse mehr von ihm (Flood 2006: 1031).

Es ist nicht bekannt, wann, wo oder wofür Kober zum *poeta laureatus* gekrönt wurde. Heinrich Maibaum (Maibaum 1685: >2^r) verweist im Zusammenhang mit der Dichterkrönung auf die 1594 bei Jakob Lucius in Helmstedt gedruckte Komödie **Hospitia sive Kakokerdophagos Comoedia Nova** (VD16 K 1492), welche in kritisch-ironischem Ton den Wucher und Missbrauch von Gütern anprangert (Scheibelauer 1970: 44). Vielleicht fand Kober aber auch die Aufmerksamkeit des Kaisers durch seine 1593 in Leipzig¹ gedruckte lateinische **Troja tragoedia ex libro secundo Aeneidos Virgilianae**, welche eine Parallele zwischen dem Dithmarschen-Krieg von 1559² und dem Trojanischen Krieg zieht (Scheibelauer 1970: 42). Mit diesem Drama bewies Kober, dass er es verstand, antike Themen und literarische Muster publikumswirksam für aktuelle politische Zwecke aufzubereiten. Das konnte ihn auf jeden Fall zum kaiserlichen *poeta laureatus* qualifizieren.

Nach eigenen Angaben plante Kober 1595 einen Planetenzyklus von sieben lateinischen Dramen, die jeweils einem Planeten gewidmet sein sollten (Scheibelauer 1970: 246). Keineswegs alle der geplanten Dramen sind erhalten und so darf bezweifelt werden, ob Kober seinen Plan wirklich umsetzte. Geplant waren: **Sol sive Marcus Curtius** (gedruckt in Leipzig bei 1595, VD 16 K 1494), **Luna sive Carolus Burgundus**, **Mercurius sive Constantinopolis**, **Venus sive Pyramus et Thisbe**, **Mars sive Zedlicius**, ein **Jupiter** und ein **Saturn**; locker gesellt sich zu diesem Planetenzyklus

¹ Flood (2006: 1031) vermutet auch, er sei in Leipzig zum Dichter gekrönt worden.

² Scheibelauer (1970: 16) erwähnt auch eine *Descriptio belli Dithmarsici* Kobers aus dem Jahr 1593; ich konnte kein erhaltenes Exemplar dieses Drucks nachweisen.

die Komödie **Hospitia**, die von Pluto eingeführt wird (Scherer 1882: 359). Mit dem Planetenzyklus reiht sich Kober zunächst in die Tradition der astrologischen Planetenbücher ein, die ab dem 15. Jh. (etwa in Konrad Kyesers *Bellifortis*) eine militärtechnische und panegyrische Komponente erhielten (Schmidtchen/ Hils 1985: 477-484), so wie auch Konrad Celtis in seiner **Rhapsodia** (vgl. Dietl 2005: 198) den Kaiser im Bild des von den Planeten Umkreisten lobt. Zugleich stellt er sich auch in die Tradition einer Verknüpfung von Astrologie und Dichtkunst, wie sie in den **Amores** des Konrad Celtis postuliert wird (vgl. Robert 2003: 462-482): Die Poesie als erste Philosophie erklärt die kosmischen Vorgänge, die nicht zuletzt auf die Weltpolitik wirken.

Offensichtlich plante der *poeta laureatus* also eine Reihe von politischen Dramen zum Lobe des Reichs, des Kaisers und der Poesie; die nicht überlieferte lateinische Tragödie **Mars sive Zedlicius** war Teil dieser Reihe. Auf ihrer Grundlage entstand später die deutsche **Tragoedia**, wie bereits im Titel erklärt wird: „Idea Militis Verè Christiani. Tragoedia Von des Rittermeßigen Helden Christoffs von Zedlitz / etc. Hardeckischen Fendrichs etc. Anno 1529. im Herbst- und Weinmonat / bey wehrender Belägerung der Stad Wien / vberstanden / Aus warem Historischen bericht vnd gründen / vmbstendlichen vormals ins Latein bracht / jetzo in Deutsch verfasst“.

An die Stelle des Planeten und Kriegsgotts Mars ist in der deutschen Fassung die Idee der wahren *militia Christi* getreten, wie sie Paulus im *Epheserbrief* (Eph 6,13-17) entfaltet. Aus dem 16. Jh. ist einer Reihe von allegorischen Dramen über den *Miles Christianus* bekannt: u.a. die **Comoedia von dem geistlichen Kampf christlicher Ritterschaft** von Alexius Bresnicer 1553 oder Friedrich Dedekinds **Der Christlich Ritter** 1575, beide beruhend auf dem **Enchiridion militis Christi** des Erasmus von Rotterdam von 1503, in dem die Heilige Schrift und das Gebet als die Waffen des christlichen Ritters gegen Anfechtungen aller Art beschrieben werden (Scheibelauer 1970: 237). Trotz des Titels, der sehr an diese Tradition der allegorischen Dramen anklingt, will Kober aber etwas deutlich anderes schreiben. Ihm geht es nicht um eine allegorische Gestalt und ihm geht es auch nicht um einen Kampf im übertragenen Sinne, sondern er stellt genau auch diesen „wenig realistischen“ geistlichen Kampfdarstellungen einen „wahren“ christlichen Ritter entgegen, der als „Idea“ Vorbild für alle sein kann – und zwar in der tätigen Umsetzung der Idee des wahren christlichen Rittertums auf dem Schlachtfeld.

Christoph von Zedlitz, den Kober als Exempelfigur gewählt hat, stammt aus einer alten schlesischen Adelsfamilie, die im 16.-17. Jh. in Löwenberg residierte. Christoph, dessen Geschichte schon früh Eingang in die anekdotenhafte Dichtung fand (Pseudo-Realis 1846: 422), war im Türkenkrieg 1529 bis 1532 in Ofen und Wien Fähnrich des Johannes Graf von Hardegg, der einen Teil der österreichischen Truppen leitete. Beim türkischen Sturm auf Wien 1529 und später noch einmal 1532 geriet er in türkische Gefangenschaft (Bermann 1853: 90). Man habe insbesondere seinen schweren Harnisch und seine Geschicklichkeit in diesem bewundert und Suleyman soll auch von seiner Festigkeit überzeugt gewesen sein, mit der er alle Angebote, bei Annahme des muslimischen Glaubens ein Hofamt zu erhalten, ablehnte. Als Solyman ihn freiließ, soll er ihn angeblich einen vergifteten Sirup trinken lassen haben, an dem Zedlitz Jahre später in Breslau starb. Eine so langsame Wirkung des Gifts hat allerdings schon die Historiographie im 19. Jh. bezweifelt (Bermann 1853: 91).

Kobers Tragödie erzählt die Geschichte der Gefangennahme und Gefangenschaft Christophs von Zedlitz während der Belagerung Wiens bis zu seiner Freilassung als Vergifteter und dem Abzug der Türken von Wien. Gewidmet ist sie dem Haus Zedlitz, mit Hinweis darauf, dass Kaiser Karl V. bei seinem Feldzug nach Frankreich seinen Hofhistoriker Paolo Giovio aufforderte, alle Geschehnisse getreu festzuhalten, da

[...] alle mühe / vnkosten / gefahr vnd anders / so des Blutigen Martis eigenschafft mit sich bringet / mertheils vmbsonst sein würde / wann solche nicht auff's Papier gebracht / vnd in frischem gedächtnuß / zu vnsterblichem lobe der triumphirenden erhalten würden. (Kober 1970: 3)

Derlei Formulierungen kennen wir bereits aus dem Gedächtniswerk Maximilians I. (vgl. Müller 1982): Erst die Geschichtsschreibung und Geschichtsdichtung macht die Heldentaten der Feldherren und der Kämpfenden sinnvoll, weil sie sie der Memoria einschreibt. Genau diesem Zweck, dem Lob der Memoria des Hauses Zedlitz, will die Tragödie dienen.

Dem Muster der Planetendramen entsprechend eröffnet Mars die Tragödie. In einem langen Prolog betont er seine Macht. Er erinnert an die wichtigsten Ereignisse in den Türkenkriegen seit 1501 und lobt Christoph von Zedlitz, der ein rechter Sohn des Mars sei, der sich „bewiesen alß ein Man / Wiedr den Erbfeind“ (Kober 1970: 11,58-59). Seine Geschichte werde hier erzählt,

Auff daß sich spiegel jederman
an diesr idea militis
Vere Christjani, daß Er wiß
Wie Er sich in glück vnd vnglück
Dem Vaterland am besten schick. (Kober 1970: 13,114-118)

Die Vorstellung, dass die Tragödie dazu diene, dass der Zuschauer – hier mit „Er“ direkt angesprochen – sich darin spiegele und erkenne, was er der *patria* schulde, entspricht der Dramentheorie des Konrad Celtis (Dietl 2005: 37). Auch hier bewegt sich Kober damit gänzlich im Rahmen des von einem *poeta laureatus* Erwarteten. Allerdings fragt sich hier der Rezipient, inwiefern nun der Held Vorbild für ihn sein soll: Ist er, wie der Titel andeutet, ein Held im Glauben oder ist er, wie Mars selbst betont, ein Kriegsheld? Ist er ein Vertreter der *militia Christi* oder des Vaterlands, des schlesischen Adels oder des Hauses Zedlitz, wie in der Widmung angekündigt? Die religiöse, die Reichs-, die Regional- und die Standesidentität werden in der *Tragödia* mehrfach miteinander verhandelt und genau darin geht Kober deutlich über die Muster seiner Vorgänger als *poetae laureati* hinaus.

3. Das Idealbild eines miles Christi: Identitätsstiftung durch Religion

Der „wahre“ Miles Christi, der bei der Verteidigung der Stadt Wien gegen die Osmanen gefangengenommen wird, erklärt, als er zu Solyman geführt wird und Ibrahim Bassa ihn ermahnt, dass er als Gefangener dem türkischen „Kaiser“ Reverenz zu erweisen habe:

Ich bin ein Ritterßman vnd Christ /
Weiß keinen Herrn als meinen Gott /
Vnd meinen Keysr / Hilf Herr aus noth. (Kober 1970: 41,58-60)

Die Doppelidentität Christophs von Zedlitz ist eindeutig angezeigt: Er ist Ritter und Christ, er ist Gott *und* dem Römischen Kaiser unterstellt. Den erneuten Hinweis Ibrahims, dass er aber Gefangener sei, kontert er mit dem Hinweis, nur der Leib sei gefangen, nicht die Seele (Kober 1970: 41,63-64), er tue nichts anderes als „Was mir gebührt als einem Christen“ (Kober 1970: 41,68). Je mehr er bedrängt wird, umso deutlicher schiebt sich die christliche Identität in den Vordergrund. Jetzt betet er zu Gott und bittet um Beistand,

Damit ja all mein mutt vnd sinn
Dahin allzeit gerichtet sein /
Daß es gerecht zum lobe dein /
Vnd daß es auch zum besten grath
Der hochbedrengeten Wienstad. (Kober 1970: 42,77-80)

Zedlitz nimmt hier die Haltung eines christlichen Märtyrers ein, dem es nicht um sein eigenes Leben, sondern um das Lob Gottes geht, das er nur mit von Gott geschenkter *constantia* wahren kann. Wien zu retten wird geradezu zum göttlichen Auftrag. Im Folgenden widersteht er treulich allen Versuchen, ihn zum Islam zu bekehren – und lockt umgekehrt Bekenntnisse heimlicher Christen heraus. Da ist der Kerkermeister Bribeeg, der bekennt, ein aus Ungarn entführter Christ zu sein, der gerne zu den Christen überlaufen würde (Kober 1970: 50,26-29). Sofort hat Bribeeg das Vertrauen des Zedlitz, er gibt ihm die Losung für den Eintritt in die Stadt – und im Folgenden agiert Bribeeg als Informant für das christliche Heer in Wien.

Ein ganz anderer Fall ist Ibrahim Bassa, der geheime Rat Solymans. Als im vierten Akt Solyman ihn beauftragt, Zedlitz zum islamischen Glauben zu bekehren, argumentiert er gegenüber Zedlitz, dass der Gott des im Krieg siegreicheren Volks der mächtigere sein müsse. Diese geradezu alttestamentarisch wirkende Argumentation weist Zedlitz mit dem Argument zurück, dass die Stärke eines Heeres nichts über die Stärke eines Gottes aussagt (Kober 1970: 91,40-44). Ibrahims pragmatisches Argument, dass ein Glaubenswechsel zu Herrschaft und Macht ver helfe, lockt schließlich ein klassisches Märtyrer-Bekenntnis aus Zedlitz heraus:

Denn das sag ich an diesem ort /
Daß ich viel lieber Tausendt Tod /
Ja die schrecklichste pein vnd not /
Ausstehen wolt / eher ich mein HErrn
Mit einem wörtlin wolt vnehrn (Kober 1970: 91-92, 54-58).

Auf Drohungen Ibrahims hin bekennt er weiter seinen Glauben und seine Entschlossenheit, bei seinem Bekenntnis zu bleiben. Jetzt gibt Ibrahim zu, dass er Christ sei:

Ob ich schon bin ein Albaneser /
Vnd du ein Deutscher Schlesier /
Sind wir doch beyde Christen Leut. (Kober 1970: 93,87-89)

Ibrahim unterstellt Zedlitz mit diesen Worten, dass er gar nicht aufgrund religiöser Gründe eine Differenz wahrnehme, sondern aufgrund regionaler

und nationaler: Zedlitz ist Deutscher und Schlesier, er Albaner. Er erklärt nun aber die religiöse Identität als die höher stehende Verbindung. Damit entspricht er genau der Überzeugung des Zedlitz, der zuvor Gott und an zweiter Stelle den Kaiser als seine Identifikationsfaktoren genannt hat. Zedlitz ist daher zuerst höchst erfreut, einen Christen im Kern des Hofes Solymans zu finden, was dem Fremden letztlich das Fremde nimmt. Um aber die Macht Solymans zu untergraben, wäre es in seinen Augen wichtig, den Glauben *öffentlich* zu bekennen, nicht etwa heimlich (Kober 1970: 93,94). Ibrahims Erklärung, er helfe den Christen heimlich, indem er Solyman entsprechende Ratschläge erteile und Verrätereien entgegenwirke, überzeugt freilich Zedlitz: Alles, was die Macht der Osmanen untergräbt, dient letztlich der Sache Gottes; Gott lohne ihm dies sicherlich. Von der in seiner Situation heiklen Gegenüberstellung zwischen Christentum und Islam = Bindung an das Osmanische Reich lenkt Ibrahim rasch ab. Er berichtet von dem Verrat des Juden Mauschel in Wien – und übergibt Zedlitz einen Brief Mauschels als Beweismittel. Indem er so versucht, das Judentum mit moralischer Fragwürdigkeit (Verrat) zu identifizieren, sucht er eine neue Form der Identifikation auf der Ebene der Moral, die nicht eindeutig christlich, nur eindeutig nicht-jüdisch markiert wird und von regionalen Bindungen unabhängig ist.

Mauschel ist die Negativfigur des Dramas schlechthin. Genauso führt er sich im ersten Akt selbst ein:

GEm dat die Goim Ey Ey Adnay /
 Daß mir das nicht ein kurtzweil sey /
 Das d'Goim einmal ein Blutbad han /
 Die vnbeschnittnenlosen Man!
 Ey / Ey / Schelmachey / Juch das ist recht /
 Vor lachen ich zerbersten möcht /
 Daß auch die frechen Christen hund
 Belägert sind zur gutten stund /
 Sonst müst stets Tyts vnd Vespasjan
 Jerusalem belägert han.
 Wer ist nu Tyts? ists nicht der Türck?
 Ey daß er euch all hing vnd würg /
 Wie wil ich in das Feustle lachn /
 Wenn man dem Goim wird Krag abmachn.
 Denn vnser heilig Volck vnd Geschlecht
 Der Hebreer / hat sich mit recht /
 Fur dem Feind zubesorgen nicht. (Kober 1970: 23,1-17)

Mauschels Identität ist zunächst eine religiöse. Er verachtet die „Goim“, die Ungläubigen, die Unbeschnittenen, die Christen und charakterisiert sich dabei als hasserfüllt und unmoralisch. Er sieht die Juden durch den Angriff der Osmanen nicht bedroht, die Aggression richte sich allein gegen Christen. Als der lachende Dritte im Religionskrieg also scheint das Judentum aus der Schusslinie zu sein. Mauschels Identität ist keine lokale, sondern eine ethnische: Das „heilig Volck vnd Geschlecht“, als „Hebreer“ bezeichnet, ist ein Volk, das nicht nur durch den Glauben, sondern durch die Sprache geprägt ist – und v.a. durch das Selbstverständnis als Volk, das eine gemeinsame Geschichte und Bindung an Jahwe und Jerusalem hat. Die Zerstörung Jerusalems durch die Römer soll hier gerächt werden, wenn die Türken Wien zerstören. Später fragt Mauschel Bribeeg nach seinen „Brüdern den Hebraern / Inn Ofen“ (Kober 1970: 59,67-68) und ist entsprechend entsetzt, als er erfährt, dass der „Bluthund“ sie alle töten ließ, nachdem sie ihm doch stets das Beste gegönnt hätten (Kober 1970: 60,77). Damit wird noch einmal deutlich, dass er sich in keiner Weise mit der ihn umgebenden Stadt oder dem Reich identifiziert; dem Feind des Reichs hat er und hat sein „Volk“ stets das Beste gewünscht; mit den Juden in Ofen fühlt er sich verbrüderet, nicht mit der Stadt Wien – und seine Solidarität mit den Türken endet sofort, sobald Juden bedroht sind – oder im späteren Verlauf der Handlung, sobald er sein Geld für den Verrat bekommen hat. Der Text spart nicht an antijüdischen Ressentiments; nicht auf sie sei aber im gegebenen Kontext der Fokus gelegt, sondern auf die markante (aus christlicher Sicht gezeichnete) Verbindung zwischen Religion und Identität als „Volk“, ohne Bindung an Ort und Reich, aber zum Ausdruck gebracht durch die Sprache. Mauschels Sprache, die einen jiddischen Akzent nachahmen soll, markiert den Juden deutlich – für das Publikum ebenso wie für die anderen Figuren. Bribeeg etwa erkennt, als er ihn nach dem Weg fragt, nach wenigen Worten, dass er ein Jude ist (Kober 1970: 57,29).

4. Ein schlesischer Held: regionale Identität

Die Sprache wird in Kobers *Tragoedia* nicht nur zur Charakterisierung der Juden eingesetzt, sie ist vielmehr generell Merkmal regionaler Identität. Zwei Akzente fallen hierbei besonders auf: der schlesische und der niederländische. Wilhelm von Obernbeck, ein Niederländer im Dienst des Grafen von Herdeck, der als Fahnenjunker auf der Seite Christophs von Zedlitz kämpft, wird ab seinem ersten Auftritt als „Fremder“ markiert, so führt ihn Zedlitz ein mit dem Hinweis, dass

[...] diese feind
Ihm gantz vnd gar vnbekandt seind /
Sintmal er ist ein Niederlender (Kober 1970: 30,27-29)

und Obernbeck bestätigt sofort:

Herr Fendrick / wohl ick bin ein frembder /
Ick wil aber dem Türck den Sekelmen
Den Bock vbsnieden meet den Helmen (Kober 1970: 30,30-32).

Immer wieder äußert Obernbeck sein Befremden mit den Zuständen im Türkenkrieg; als etwa in der Schlacht der Schlachtruf der Türken „Halla / halla / halla / halla“(Kober 1970: 33,21) von Zedlitz mit „Jesus / Jesus / Jesus / Heyland“(Kober 1970: 33,23) beantwortet wird, spottet Obernbeck:

Ick dacht du welst een Pape wehsen /
In Nederland ist neen solck wesen. (Kober 1970: 33,25-26)

Für den in niederländischem Akzent sprechenden „Fremden“, der auf der Seite der Christen kämpft, ist die Religion offensichtlich nicht der hauptsächliche Identitätsfaktor, es ist auch nicht eine gemeinsame Geschichte und eine gemeinsame Erfahrung der Bedrohung durch die Osmanen, aufgrund welcher er auf der Seite der Österreicher kämpft. Vielmehr ist er Ritter des *Reichs* und verteidigt mit viel Elan die Fahne. Durch regionale Identität ist er geprägt, durch Reichsidentität motiviert.

Regional geprägt ist eindeutig auch Hans, ein Fuhrmann aus Schlesien. Als der Jude Mauschel ihn begrüßt und fragt, woher er komme, erklärt er „Aus der Schlesige“ (Kober 1970: 26,4), was Mauschel quittiert mit „Das dacht ich wol“ (Kober 1970: 26,5). Als er später zu Graf Hans von Herdeck kommt und erklärt:

Juncker / ey lieber sait mirs an /
Ich waulde gärn zum Richter giehn (Kober 1970: 97,18-19),

reagiert der anwesende Niederländer Obernbeck irritiert:

Watt mag datt vor ein sprake sin?
Ick verstaju gar nit min Mans (Kober 1970: 97,20-21).

Hans versucht es noch einmal:

Ju Juncker Ju / ich heisse Hans /
Vnd bin Christ Zedlitz Vnterthon (Kober 1970: 97,22-23),

doch das hilft nichts. Obernbeck klagt:

Ich sags / ik kan ju nit verstohn.
Herr Graff verstett der Herr die sprak? (Kober 1970: 98,24-25)

Graf Herdeck freilich erkennt sofort, wo Hans herkommt: „Ich hör du bist ein Schlesier“ (Kober 1970: 98,27). Hans wird nicht nur nicht verstanden, er versteht auch nichts. Er beschwert sich ab dem ersten Akt und bis zuletzt, dass er, der Käse und Butter in die Stadt Wien brachte, weil er meinte, das sei derzeit ein gutes Geschäft, jetzt in der belagerten Stadt festgehalten werde. Der Jude Mauschel erklärt ihm, dass die Türken alle Donaubrücken abgerissen haben und aus der belagerten Stadt nun einmal kein Herauskommen sei. Hans hat dafür kein Verständnis:

Hir Mauschel das saich dir frey /
Was geht mich an eur hudeley /
Was jhr hat mit dam Türcka für:
A hott nischta zu thua mit mir. (Kober 1970: 27,40-43)

„Ihr“ habt da eine Sache mit den Türken, erklärt er, mit ihm habe das nichts zu tun. Er ist fremd in der Stadt. Den Türkenkrieg sieht er allein als ein regionales Problem in Wien. Als ihn in Akt III ein verirrter Pfeil eines Türken trifft, weckt das nicht sein Verständnis für die Stadt oder für die bedrohte Lage der Christen, vielmehr beschwert er sich:

Wenn jhr ä su mit fremda Leutta
Wält vmbgihn / was sol das bedeutta? (Kober 1970: 96,31-32)

Die Aggression der Türken ist für ihn Teil der mangelnden Gastfreundschaft der Wiener; die streitenden Parteien bilden für ihn eine Einheit, der er als Fremder gegenübersteht, der in der Stadt nur seine Arbeit als Fuhrmann tun will, nichts weiter. Als Hans allerdings erfährt, dass „sein Junker“ Christoph von Zedlitz vom Feind gefangen ist, packt ihn die Wut. Er will nun endgültig die Erlaubnis bekommen, die Stadt zu verlassen, um diese Nachricht zu Hause zu verbreiten, dann werde man es rächen:

Je daß dichs falbl / nu muß ich nauß /
Daß ich sen alla say zu Hauß /
Mich dächt mich dächt sie wärm im gähn /
Dem Türcken / Jhr wärdt wunder sähn. (Kober 1970: 101,75-78)

Der Angriff auf den eigenen Landesherrn schreit nach Vergeltung; ihm ist Hans absolut treu und dieselbe Treue gilt auch für die anderen Untertanen des Zedlitz. Die regionale Identität verbindet sich hier mit einer sehr persönlichen Herrschertreue. Umgekehrt setzt sich am Ende auch der Landesherr für „seinen“ Hans ein, wenn der den Türken entkommene Zedlitz den Juden Mauschel des Verrats an der Stadt Wien überführt, im Hause des Mauschel aber versehentlich Hans aufgegriffen und verhaftet wird (Kober 1970: 134,16). Diese Treue gegenüber dem Untertanen, dessen Unschuld von vornherein angenommen und nicht hinterfragt wird, ist komplementär zu Hans' Untertanentreue zu verstehen. Der Personenverband ist hier das Bindende; einen Begriff von ‚Nation‘ kennt Hans nicht.

Der grundlegende Unterschied zwischen dem Schlesier, der sich in Wien fremd fühlt und vom Türkenkrieg, den er als ein Privatscharmützel der Wiener anschaut, nichts wissen will, und dem Niederländer, der sich in Wien ebenfalls fremd fühlt und von allzu religiöser Motivation nichts hält, aber im Kampf die Fahne eifrig verteidigt, liegt letztlich im Stand. Es ist der Adelige, der sich als Reichsmitglied verhält und damit eher den Begriff einer Nation vertritt.

5. Adelliger deutscher Nation: ständische und ‚nationale‘ Identität

Christoph von Zedlitz macht – ähnlich wie Hans – keinen Hehl daraus, dass er Schlesier ist und nimmt, wie bereits erwähnt, selbstverständlich seinen schlesischen Untertan in Schutz. Das freilich entspricht nicht zuletzt auch seiner Pflicht als eines Adelligen. Auffällig ist, dass er einen weit weniger ausgeprägten Dialekt spricht als Hans. Ihn versteht ja Wilhelm von Obernbeck problemlos. Der Dialekt ist also deutlich auch ein Soziolekt. Welche bedeutende Rolle der Adel für Christophs von Zedlitz Identität spielt, wird spätestens deutlich, als er vor Solyman geführt wird und man ihm den Harnisch abnimmt: Sofort entdeckt Solyman Christophs Siegelring mit dem Zedlitzer Wappen. Zedlitz nimmt dazu Stellung mit den Worten:

Ich bin einer vom Adel zwar /
Vnd aus der Schlesig das ist wahr /
Christoff von Zedlitz ist mein Nahm.
Doch sag ich das vor jederman, /
Daß ich der aller gringste sey
Vntr allen Ritters Leuten frey /
So in der Stad belägert sind. (Kober 1970: 45,45-51)

In glänzenden Farben zeichnet er die Stadt, die „Edler Helden voll“ (Kober 1970: 47,80) sei, die alle fest entschlossen seien:

So lang wehret jhr Leib vnd Leben /
Ja auch der Letzt Bluts tropffen Roth /
Hahn sie geschworen ihrem Gott /
Vnd Kayserlicher Mayestatt /
Dass sie erhalten wolln die Stad /
Vnd retten Deutsche Nation. (Kober 1970: 47,86–91)

Es sind die adeligen Ritter, welche die „deutsche Nation“ retten – aufgrund ihres Treuebündnisses zu Gott und dem Kaiser, denen sie (genau in dieser Reihenfolge) verpflichtet sind. So ist es offensichtlich auch der deutsche *Adel*, vor dem Solymann sich fürchtet. Der Sultan erinnert sich angstvoll daran,

Was vns im Ofner Schloß vor tück
Vier Fähnlin Deutscher Knecht gethan/
Da doch jhr einzlich so viel Man
Kann wehren / alß der vnser Tausent. (Kober 1970: 69,54-57)

Die „eysern Mänlin“ (Kober 1970: 70,67), d. h. die Kämpfer in ihren ‚Wunderwaffen‘ von durchgängigen Vollpanzern mit ihrer enormen Kraft, schrecken den Sultan. Der Harnisch (laut Aussage Zedlitz’ ein adeliges Tanzgewand, vgl. Kober 1970: 71,105), die Kampftechnik, die Kraft, die Ausbildung und die Treue zu den Ihrigen (Kober 1970: 71,89-90) zeichnen die deutschen Ritter aus. Hier wird nicht unterschieden zwischen Schlesiern und Österreichern, Niederländern und Bayern: Es sind die *deutschen* Ritter, die die Eroberung Ungarns erschwerten. Auf der anderen Seite ist es das „deutsche Land“ (Kober 1970: 72,4), dessen Not Zedlitz beklagt:

Ach du Gerechter Gott vnd Recher /
Wie hastu deines Zornes Becher
In grim gestürzt / aus deiner Hand /
Vber das arme Deutsche Land!
Ja trawn ja trawn / das heist ja wol /
Allr Ehren Ist Osterreich Voll /
Ja Alls Elends Ist Osterreich Voll
Wo man sich nur hinwenden soll. [...]
Wenn ich nur das vnschuldig Blut
Könt rechen / oder meinen Mut

An dem Feind kühlen / vnd ohn end
In seinem Blut waschen mein Hent /
Die dir Herr Christ verpflichtet sein. (Kober 1970: 72-74,1-8 u. 43-49)

„Aller Ehren ist Österreich voll“: AEIOU ist das schon im 16. Jahrhundert vielfach gedeutete Motto der Habsburger, eingeführt von Kaiser Friedrich III. (Koller 1995). Dass hier ein Schlesier über die Verkehrung des Mottos der Habsburger und über den Notstand Österreichs klagt, eingeleitet durch eine Klage über das „deutsche Land“, zeigt deutlich, dass er in seiner Verantwortung für das Reich keine Unterschiede macht und Österreich als Teil des Reichs mit dem Reich identifiziert. Es gilt, das Unrecht, welches unschuldige Deutsche erlitten haben, zu rächen, was für Zedlitz Aufgabe eines christlichen Ritters ist.

6. Fazit: Ein „patriotisches“ oder ein „christliches“ Drama?

Am Ende des sehr „patriotischen“ Textes (so hat ihn die ältere Forschung genannt, während die jüngere ihn letztlich ignoriert hat) entpuppen sich mehr und mehr die „nationalen“ Züge des Textes als Beschreibungen eines engen und emotionalen reziproken Verhältnisses zwischen Herrscher und Untertan – das für den idealen Ritter Christi bedeutet, dass er zum einen Christus als seinem Herrscher eng verpflichtet ist, zum anderen dem Kaiser. Dies ist freilich die Perspektive eines adeligen Ritters, denn der einfache Untertan ist primär seinem Landesherrn verpflichtet. Regionale und nationale, ja, auch religiöse Identitäten decken sich so im Idealfall mit Personalstrukturen. Die emotionale Bindung zum Herrn lässt den treuen Untertan dessen Land mit Bärenkraft verteidigen bzw. im Fall Christi dessen Wort mit Macht vertreten. Eben dieses Idealverhältnis der Bildung einer „Nation“ aus einem Netzwerk von persönlichen Bindungen wird von Kober als sowohl im Islam als auch im Judentum gebrochen gezeichnet. Solymans Hof zerbricht letztlich, da einige unter der Oberfläche der Treue zu seinem Hof eine persönliche Bindung zu Christus statt zu Allah aufgebaut haben. Die Juden dagegen weisen ein enges Verhältnis zu ihrem Gott auf, aber ihnen fehlt die Bindung an einen Herrscher und an Moral. So scheint das Ideal der „Deutschen Nation“ auf der Verbindung von Personenverband auf verschiedenen Hierarchiestufen, auf der Verbindung zu Gott und Moral zu beruhen – und genau diese Verbindung will der Text lehren. Kober folgt damit zu weiten Teilen seinen Vorgängern im Amt eines *poeta laureatus*, er verstärkt aber die Doppelbindung zu Gott und Kaiser bzw. Herrscher. Dies dürfte nicht zuletzt auch dem Aufführungsanlass des

Dramas entsprochen haben: Es wurde anlässlich des Friedensschlusses am Ende des Langen Türkenkriegs aufgeführt, sicherlich auch zur Beruhigung der Stadt, die durch die Einquartierung von Reitertruppen 1606 ökonomisch schwer belastet wurde (Zimmermann 1786: 275). Ort der Aufführung war wohl die 1604 von Pfarrherr Tobias Seiler wiedereröffnete Stadtschule, die wie auch die anderen Schulen der Stadt wegen der Pest geschlossen worden war und die 1614 als „fromme Schule“ bezeugt ist (Sutorius 1787: 169-171).

Literatur

Quellen

- Kober, Tobias (1599): **Historica descriptio Rervm, circa Bvdam Metropolin Regni Vngariae, Mense Octobri, Anno M.D.XCVIII. Gestarvm**, Leipzig: Abraham Lambergus (VD16 ZV 9032).
- Kober, Tobias (1607): **Idea Militis Verè Christiani. Tragoedia Von des Rittermeßigen Heldens Christoffs von Zedlitz / etc. Hardeckischen Fendrichs etc. Anno 1529. im Herbst- und Weinmonat / bey wehrender Belägerung der Stad Wien / vberstanden / Aus warem Historischen bericht vnd gründen / vmbstendighen vormals ins Latein bracht / jetzo in Deutsch verfasset**, Liegnitz: Nicolaus Schneider.
- Kober, Tobias (1970): *Idea militis vere Christiani*. Hrsg. v. Günther Scheibelauer. In: Ders.: **Das dramatische Werk des Tobias Kober. Ein Beitrag zur Geschichte der Literatur um 1600**, Bd. 2, Wien: Diss. (masch.).
- Maibaum, Heinrich (1685): *Praefatio*. In: Tobias Kober: **Observationum Medicarum Castrensiu Hngaricum decades tres**, Helmstedt: Friedrich Loderwaldt, >1<^v->6<^v.

Forschungsliteratur

- Bermann, Moriz (1853): „Der Aufenthalt des Cornets Christoph von Zedlitz im türkischen Lager“. In: **Geschichts- und Erinnerungs-Kalender**, 29/1853, 90-92.
- Dietl, Cora (2005): **Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum**, Berlin/ New York: de Gruyter.

- Flood, John L. (2006): **Poets laureate in the Holy Roman Empire: a bio-bibliographical handbook**, Berlin/ New York: de Gruyter, Bd. 1.
- Koller, Heinrich (1995): „Zur Bedeutung des Vokalspiels AEIOU. In: **Österreich in Geschichte und Literatur**, 39, 162-170.
- Krapf, Ludwig (1979): **Germanenmythos und Reichsideologie. Frühhumanistische Rezeptionsweisen der taciteischen *Germania***, Tübingen: Niemeyer.
- Müller, Jan-Dirk (1982): **Gedechnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.**, München: Fink.
- Müller, Germont Michael (2001): **Die *Germania generalis* des Conrad Celtis. Studien mit Edition, Übersetzung und Kommentar**, Tübingen: Niemeyer.
- Pietsch, Curt (1934): **Tobias Kobers Leben und Werke**, Breslau: Diss. (masch.).
- Pseudo-Realis (1846): *Zedlitz, Christoph von*. In: Anton Köhler u.a. (Hrsg.): **Curiositäten- und Memorabilien-Lexikon von Wien**, Bd. 2, Wien: NN, 422–423.
- Robert, Jörg (2003): **Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung: Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich**, Tübingen: Niemeyer.
- Scheibelauer, Günther (1970): **Das dramatische Werk des Tobias Kober. Ein Beitrag zur Geschichte der Literatur um 1600**, Bd. 1, Wien: Diss. (masch.).
- Scherer, Wilhelm (1882), *Kober, Tobias*. In: Rochus Freiherr von Liliencron (Hrsg.): **Allgemeine Deutsche Biographie**, Bd. 16, Leipzig: Duncker & Humblot, 359-360.
- Schmidtchen, Volker/ Hils, Hans-Peter (1985): *Kyaser, Konrad*. In: Kurt Ruh u.a. (Hrsg.): **Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon**, Bd. 5, Berlin/ New York: de Gruyter, 477-484.
- Sutorius, Benjamin Gottlieb (1787): **Die Geschichte von Löwenberg aus Urkunden und Handschriften**, Teil 2, Jauer: H. E. Müller.
- Zimmermann, Friedrich Albert (1786): **Beyträge zur Beschreibung von Schlesien**, Bd. 6. Brieg: Johann Ernst Tramp.
- Zimmermann, Paul (Hrsg.) (1926): **Album Academiae Helmstadiensis**, Bd. 1, Abt. 1, Hannover: Selbstverlag der Historischen Kommission.

Wahn und Wahnsinn im Werk Johann Wolfgang Goethes und Friedrich Schillers

Abstract: Based on the definition of the notions „delusion” and „insanity” present study examines the motif of insanity in the works of Johann Wolfgang Goethe and Friedrich Schiller, whereas the function of this motif is analyzed in the particular texts.

In the epistolary novel **Die Leiden des jungen Werthers** (1774) the protagonist’s passion, ecstasy and insanity act as elixir vitae. In the drama **Torquato Tasso** (1790) the artist, who is misunderstood by his fellow men, is in the center of attention. This leads to his isolation and retreat from reality. Therefore the artist’s insanity can be seen as a protest against society. Gretchen’s insanity in **Faust I** (1808) reveals the truth of her character. Thus insanity becomes a means to accuse society, which leads to infanticide. In the novel **Wilhelm Meisters Lehrjahre** (1796) the harpist suffers from melancholia, an illness that escalates in insanity. Goethe tries not only to elucidate the causes of his protagonist’s disease but also recommends therapy.

Because insanity in Schiller’s work has not the same status as in Goethe’s present study investigates the impact of medicine on Schiller’s literary work and reads his first drama **Die Räuber** (1781) as the most important outcome of his medical study.

Keywords: delusion and insanity, melancholia, psychoanalysis, therapy, medicine and literature.

Das von Bettina von Jagow und Florian Steger im Jahr 2005 herausgegebene Lexikon Literatur und Medizin behandelt die Begriffe Wahn und Wahnsinn zusammen, wobei vor allem der Wahn im Mittelpunkt steht. Es wird darauf hingewiesen, dass die beiden Begriffe seit dem ausgehenden Mittelalter einem bemerkenswerten Bedeutungswandel unterworfen sind. Ihre Inhalte umfassen ein weites Spektrum möglicher Erkrankungsformen, das von der melancholisch-depressiven Verstimmung und Trübung über die gestörte Meinungsbildung auf der Grundlage einer reduzierten Vernunft, die wahnhaftige Vorstellung nicht existierender Krankheit bis hin zur Erklärung als krankhafte Veränderung der Urteilskraft mit eigenem Krankheitswert im 19. und der Lehre von den Wahnideen im 20. Jahrhundert reicht (Jagow/ Steger 2005: 842-843).

Der Wahn wird definiert als eine krankhaft falsche Beurteilung der Realität, an der mit subjektiver Gewissheit festgehalten wird und die erfahrungsunabhängig auftritt. Die Überzeugung steht im Widerspruch zur Wirklichkeit und zur Überzeugung der anderen Menschen. Das Lexikon differenziert zwischen dem Wahneinfall, der Wahnwahrnehmung und dem Erklärungswahn. Während der Wahneinfall eine plötzlich auftretende Überzeugung ist, d. h. ohne Bezugnahme auf äußere Wahrnehmung vorkommt, handelt es sich bei der Wahnwahrnehmung um eine richtige Sinneswahrnehmung, d. h. mit Bezugnahme auf äußere Wahrnehmung, die eine im Sinn des Wahns abnorme Bedeutung erhält. Der Erklärungswahn aber ist eine wahnhaftige Überzeugung zur Erklärung von psychotischen Symptomen, wie z. B. den Halluzinationen. Von einem systematischen Wahn wird gesprochen, wenn Wahnideen durch logische und/oder paralogische Verknüpfungen zu einem Wahngebäude werden (siehe Jagow/ Steger 2005: 843).

Im Lexikon wird der Deutungswandel der beiden Begriffe verfolgt, der sich sowohl vor dem Hintergrund veränderter medizinischer Konzepte als auch vor dem eines Wandels in der gesellschaftlichen Erklärung manifester Störungen menschlicher Wahrnehmungsfähigkeit vollzieht.

Von der Antike bis ins Mittelalter und sogar bis zur Frühen Neuzeit wird der Wahn mit der Schwarzgalligkeit, der Melancholie, in Verbindung gebracht (siehe Jagow/ Steger 2005: 843-844). Noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts wird der Wahn eher als unbegründete Meinung, ohne unmittelbares Krankheitsbild betrachtet (siehe Jagow/ Steger 2005: 844-845). Erst in der Aufklärung sind Änderungen in der Begriffsdeutung zu registrieren. Immanuel Kant deutet den Wahn als nachhaltige Störung der Urteilskraft. Der Begriff weist nun auf einen Zustand hin, in dem der Mensch überhaupt nicht mehr in der Lage ist, sich ein richtiges Urteil von den Dingen zu bilden, sondern ohne wahre Erkenntnis in tiefster Täuschung verharrt. Für Kant ist daher der Wahn eine Selbsttäuschung, die ein richtiges Urteil von den Dingen ausschließt (siehe Jagow/ Steger 2005: 845). Von dieser Definition ist es nur ein kurzer Schritt dahin, den Wahn als krankhaftes Phänomen zu deuten, so wie das Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgt.

Der Begriff *Wahnsinn* wurde in der Fachsprache der Psychopathologie verwendet, bis ihn im 19. Jahrhundert der Terminus *Geisteskrankheit* ablöste. Unter Geisteskrankheiten oder Geistesstörungen wurden unterschiedliche Verhaltensbilder und Krankheiten zusammengefasst, die

sich durch Verhaltensformen ausdrücken, die in der Gesellschaft nicht akzeptiert werden.

Geisteskrankheiten können als Oberbegriff für jede Art von seelischer Störung verstanden werden oder spezieller als Psychose.

Im medizinischen und psychologischen Sprachgebrauch findet der Begriff Geisteskrankheit heute wegen definitorischer Schwierigkeiten kaum noch Verwendung. Man spricht heute anstelle von Geisteskrankheiten neutraler von psychischen Störungen oder seelischen Krankheiten.

Des Öfteren haben Psychiater und Psychoanalytiker das Dichtergenie Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) in die Nähe des Pathologischen gerückt. Der amerikanische Psychoanalytiker österreichischer Herkunft Kurt Eissler (1908-1999) stellt in seiner 1400 Seiten starken psychoanalytischen Studie über Goethe¹ letztendlich die Diagnose Schizophrenie, während die deutschen Psychiater Paul Möbius² (1853-1907) und Ernst Kretschmer³ (1888-1964) in Goethe zumindest zeitweise Züge des Psychopathen erkennen. Wie Peter K. Schneider in seinem Buch **Wahnsinn und Kultur oder „Die heilige Krankheit“: Die Entdeckung eines menschlichen Talents** (2001) im Kapitel über Goethe behauptet, findet sich seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts das Spiel des Künstlers mit dem eigenen Wahnsinn (Schneider 2001: 149). Durch eine Aussage Goethes zeigt er dessen psychologische Fähigkeiten auf und vermutet, dass Goethe Prävention an sich selbst betrieben habe (Schneider 2001: 148):

Der Mensch ist als wirklich in die Mitte einer wirklichen Welt gesetzt und mit solchen Organen begabt, dass er das Wirkliche und nebenbei das Mögliche erkennen und hervorbringen kann. Alle gesunden Menschen haben die Überzeugung ihres Daseins und eines Daseienden um sie her. Indessen gibt es auch einen hohlen Fleck im Gehirn, d. h. eine Stelle, wo sich kein Gegenstand abspiegelt, wie denn auch im Auge selbst ein Fleckchen ist, das nicht sieht. Wird der Mensch auf diese Stelle besonders aufmerksam, vertieft er sich darin, so verfällt er in eine Geisteskrankheit, ahnet hier Dinge aus einer andern Welt, die aber eigentlich Undinge sind und weder Gestalt noch Begrenzung haben, sondern als leere Nachträumlichkeit ängstigen und den, der sich nicht losreißt, mehr als gespensterhaft verfolgen.⁴

¹ Kurt Eissler (1963): **Goethe: A psychoanalytic study 1775-1786**, Detroit: Wayne State University Press; dt. **Goethe: eine psychoanalytische Studie 1775 – 1786**, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern, Band 1: 1983, Band 2: 1985.

² Paul Möbius (1898): **Über das Pathologische bei Goethe**, Leipzig: J. A. Barth.

³ Ernst Kretschmer (1929): **Geniale Menschen**, Berlin: Springer.

⁴<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Aphorismen+und+Aufzeichnungen/Maximen+und+Reflexionen/Aus+%C2%BBKunst+und+Altertum%C2%AB/F%C3%BCnften+Bandes+zweites+Heft.+1825> [05.02.2014].

Nach der Auffassung von Schneider entrinnt Goethe der Bodenlosigkeit der Introspektion, der Bedrohung des Wahnsinns durch sein Werk. Dies beginnt schon mit dem Briefroman des Sturm und Drang **Die Leiden des jungen Werthers** (1774), in welchem Leidenschaft, Ekstase und Wahnsinn des Protagonisten als Lebenselixier fungieren (siehe auch Schneider 2001: 151). In diesen Roman baut Goethe das Weltbild des extremen Subjektivismus mit seinen letzten Konsequenzen aus. Damit hält er nicht nur eine Dominante des Zeitgeistes fest und nimmt den subjektiven Idealismus vorweg, sondern spricht auch eine Warnung vor dem übersteigerten Subjektivismus aus. Dadurch vermag er es auch, sich selbst vor der zerstörenden Kraft einer unglücklichen Liebe zu der in Wetzlar lebenden Charlotte Buff, der Braut des befreundeten Juristen Johann Georg Christian Kestner, zu befreien.

Im Drama **Torquato Tasso** (1790) gestaltet Goethe die Tragik des Künstlerdaseins. Die Gestalt und das tragische Schicksal des Dichters des Epos **Das befreite Jerusalem**, Torquato Tasso, der ab dem Augenblick berühmt wurde, in welchem sein Werk die italienischen Leser aus dem 16. Jahrhundert erobert hatte, beeindruckten dessen Zeit und Nachwelt. Der Dichter litt unter mentalen Störungen, wurde von Verfolgungswahn und Gedanken an Gewaltakte gequält, was seine Einlieferung in eine Anstalt zur Folge hatte, in welcher er sieben Jahre verbringen wird. In Goethes Drama beendet Torquato Tasso sein Epos und überreicht es dem Herzog Alfons II von Ferrara, an dessen Hof er lebt. Als Dank bekränzt ihn der Herzog durch die Hand seiner Schwester Eleonora mit Lorbeer. Antonio, ein Höfling, der eben aus Rom zurückkehrt, wo er schwierige politische Angelegenheiten zu erledigen hatte, sieht dies mit Abschätzung. Das Verhältnis zwischen Torquato Tasso und Antonio entwickelt sich so unglücklich, dass der Dichter seinen Degen zieht und ihn gegen den Minister seines Landesherrn richtet. Vom Herzog wird Tasso für dieses schwere gesellschaftliche Vergehen mit einer leichten Freiheitsbeschränkung bestraft, wobei der Herzog gleichzeitig auch seinen Minister rügt, der nicht das Feingefühl aufgebracht hat, das von seiner Selbstbeherrschung und Erfahrung zu erwarten wäre. Alfons von Ferrara, der die leidenschaftliche Art des Dichters kennt, möchte den Streit schlichten und beauftragt Antonio zu diesem Zweck, dem Dichter seinen Degen zurückzugeben und dadurch dessen erlittene Schmach zu lindern. Torquato Tasso verlangt nun von Antonio, dieser solle vom Herzog seine Freiheit, den Hof verlassen zu dürfen, erwirken. Alfonso stimmt zu und verabschiedet sich mit

wohlwollenden Worten vom Dichter, mit der Hoffnung ihn unter den Bewunderern seines Genies wiederzusehen. Seine Freiheit wiedererlangt, in der Tasso eigentlich nur die moralische Einsamkeit des von allen seinen Freunden getrennten Menschen erkennt, wendet er sich der Prinzessin Leonore zu, um ihr seine Liebe zu gestehen. Er wird aber von ihr abgewiesen, was ihn in äußerster Verzweiflung dazu veranlasst, seine Rettung bei dem besonnenen und starken Antonio zu suchen, der jetzt der einzige zu sein scheint, der den Dichter verstehen und ihm seine rettenden Freundschaft anbieten kann.

Tudor Vianu gemäß besteht das Hauptinteresse des Dramas in der Entwicklung der Gefühle der Gestalten sowie der psychologischen Konflikte zwischen ihnen. Das Porträt Torquato Tassos ist ein von Meisterhand geschaffenes. Es stellt einen Menschen dar, der mehr in seiner Phantasie als in der Realität lebt, von Leidenschaften erschüttert ist, aber auch an tiefen Depressionen leidet, mit einem Temperament am Rande des Pathologischen, spezifisch für den deutschen Sturm und Drang. Im Gegensatz zu Torquato Tasso ist Antonio ein Politiker und Weltmann, tief in der Realität verwurzelt, der auf die Ergebnisse einer umfassenden Lebenserfahrung fußend, die Möglichkeit in sich findet, den Dichter zu verstehen und ihm Freundschaft anzubieten. So wirft das Drama ein Licht auf die eigenen Konflikte Goethes mit dem Weimarer Hof, wo seine Phantasien und Leidenschaften so oft in Zaum gehalten werden mussten. Goethe hat in den beiden Protagonisten des Dramas je einen Aspekt seiner vielfältigen Persönlichkeit verbildlicht, jenen als Dichter und jenen als Staatsmann, da er gleichzeitig in der Phantasie seiner Schöpfungen als auch in der Erfahrungssphäre des praktischen und aktiven Mannes lebte (Vianu 1963: 273).

Goethe zeigt in diesem Drama die Verständnislosigkeit der Gesellschaft sowohl dem Künstler gegenüber als auch gegenüber seiner Berufung und seinen Zielen auf. Diese Einstellung ist es, die Tasso in die Vereinsamung stürzt und letzten Endes zu seinem Bruch mit der Wirklichkeit führt. Der Wahnsinn des Künstlers wird somit als Protest gegen die Gesellschaft verständlich.

Eine gänzlich andere Funktion übernimmt der Wahnsinn in der Schlussszene von Goethes **Faust I** (1808), in welcher Gretchen als halb wahnsinnig erscheint, wie Ophelia in Shakespeares **Hamlet**. Gretchen steht nicht nur vor der Hinrichtung, weil sie ihr Kind ertränkt hat, sondern wie Jochen Schmidt aufzeigt, an einer äußersten Grenze des Menschseins, wo ihre Existenz in Qual und Angst zerbricht. Schmerz und Schuldgefühle

treiben sie in den Wahnsinn. Sie fühlt sich zerrissen zwischen der Erinnerung an das einst mit Faust erlebte Liebesglück und der sich im Misstrauen offenbarenden Entfremdung von dem Geliebten. Desgleichen ist sie auch von dem Entsetzen über die Ermordung ihres Kindes und dem halluzinatorischen Wunsch zerrissen, das Kind aus dem See zu retten, in dem sie es doch schon längst ertränkt hat (Schmidt 2011: 207). Im Irrereden in ihrem letzten Dialog mit Faust kommt ihr tiefstes Gefühl zum Vorschein. Im Lied vom Machandelbaum aus dem Volksmärchen übernimmt sie die Rolle des von ihr getöteten Kindes. So inszeniert Goethe den Wahnsinn Gretchens nicht nur, um Gretchen in einer durch die Schrecken der begangenen Tat und der bevorstehenden Hinrichtung bedingten Geistesverwirrung zu zeigen, sondern auch um im Wahnsinn die Wahrheit ihres Wesens zum Vorschein zu bringen (Schmidt 2011: 208). In ihrer geistigen Verwirrtheit klagt daher Gretchen die Gesellschaft an, die sie zum Kindermord getrieben hat. Auch die Verwechslung ihres Geliebten mit ihrem Henker zeigt die ganze Wahrheit der Situation, nämlich dass Faust Schuld an ihrem Elend ist. Gegen Ende der Kerkerzene findet aber Gretchen zu sich selbst und nimmt ihr Schicksal bewusst an, indem sie sich weigert mit Faust zu fliehen. Damit vollzieht sie ihre innere Rettung.

Melancholie und Wahnsinn nehmen in Goethes Roman **Wilhelm Meisters Lehrjahre** (1796), der zum Prototyp des deutschen Bildungsromans wurde, eine wichtige Stellung ein. Verschiedene Figuren wie Laertes, der Graf und die Gräfin, Aurelie, Mignon, Sperata und der Harfner leiden unter Melancholie, wobei diese sich im Falle des Harfners sogar bis zum Wahnsinn steigert. Auch Wilhelm, der sich im Mittelpunkt dieses Figurenensembles befindet, weist Symptome der Melancholie auf, jedoch kann er sie im Gegensatz zu den anderen Figuren schrittweise überwinden, indem er sich einer nützlichen Tätigkeit und der Turmgesellschaft verschreibt. An der Figur des Harfners führt Goethe beispielhaft die Entwicklung von einem melancholischen Gemütszustand über den ausbrechenden Wahnsinn bis hin zur Therapie vor. Der Höhepunkt des Wahnsinns der Figur äußert sich, als er geplagt von der Wahnvorstellung, dass ein kleines Kind nach seinem Leben trachtet, Wilhelms Sohn ermorden will. Gleichzeitig wird auch die Krankheitsursache aufgedeckt, die in der inzestuösen Beziehung des Harfners zu seiner Schwester Sperata liegt.

Philipp Rothe ordnet diese Krankheit in den Kontext des 18. Jahrhunderts ein und diagnostiziert sie dementsprechend als Melancholie, wobei er die Bedeutung dieses Begriffes in der Zeit Goethes herausarbeitet. Vor dem Hintergrund der herrschenden Geisteshaltung der Vernunft wurde die

Glückseligkeit des Menschen im 18. Jahrhundert nicht mehr als Folge eines gottergebenen Lebens betrachtet, sondern als individuelle Leistung, welche die Überwindung zahlreicher Hindernisse erforderlich machte. Im Falle dass das Individuum der Forderung nach Glückseligkeit nicht entsprechen konnte, trat die Melancholie als Krankheit ein (siehe Rothe 2009: 46). So zeigt Rothe auf, dass Goethe mit der Melancholie des Harfners nicht ein seltenes Krankheitsbild seiner Zeit beschreibt, sondern Motive verarbeitet, die im Zeitalter der Aufklärung von epochalem Interesse waren. Die Melancholie ist daher nicht nur als medizinisches Krankheitsbild der Zeit zu verstehen, sondern auch als Gemütszustand, der den Menschen in seiner Ganzheit, also in der körperlichen und geistigen sowie in der moralischen und sittlichen Dimension betrifft (siehe Rothe 2009: 47). Infolge des begangenen Inzestes mit seiner Schwester wird der Harfner von dem Glauben verfolgt, ein Sünder vor Gott zu sein. Die Tatsache aber, dass er gerade in der Hingabe an Gott sein Lebensglück sucht, führt zu einem unlösbaren inneren Konflikt, der den Verzweifelten in den Wahnsinn treibt.

Goethe widmet sich im Roman ausführlich der Therapie des Patienten. Rothe zeigt auf, dass sich die Behandlung des Harfners mit der „Psychischen Curmethode“ Johann Christian Reils, eines der berühmtesten Ärzte der Aufklärung und Romantik und Zeitgenossen Goethes, deckt. Reil hat in seinen **Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttung** (1803) eine Kritik an der früheren Behandlung der Irren formuliert, Überlegungen zur Entstehung des Wahns angestellt und eine medizinisch-moralische Therapie des Wahnsinns nach den Vorstellungen des humanistisch aufgeklärten Arztes vorgeschlagen. Die von Goethe im Roman vorgeschlagene Therapiemethode, die an dem Harfner aufgezeigt wird, stimmt, wie Rothe nachweist, in vier Punkten mit der Auffassung Reils überein. Der Kranke wird erstens zu einer nützlichen Tätigkeit unter freiem Himmel angehalten, indem er seiner musikalischen Begabung entsprechend Kinder im Harfenspiel unterrichten soll. Zweitens wird die Behandlung sowohl von einem Arzt als auch von einem Geistlichen durchgeführt, die sich entsprechend dem Körper bzw. der Seele des Kranken widmen. Drittens wird der Kranke allmählich von der Rolle, die er sich als Geistlicher zuschreibt, entfernt, da diese eng mit seinen wahnhaften Ideen in Verbindung steht. Er entscheidet sich aus freiem Willen dazu, seine Kleidung und damit auch sein Äußeres zu ändern, was dazu führt, dass der sich von seiner Krankheit loslösen und den Verfolgungswahn besiegen kann. Das letzte Element der Therapie findet sich in dem Eingehen auf die Wahnideen des Harfners. Dieser wird nämlich

von der fixen Idee verfolgt, dass er ein Sünder und Unglücksbringer sei. Hinzu kommt der Verfolgungswahn, die wahnhaftige Idee von einem Verfolger umgebracht zu werden. Die Lösung des inneren Konflikts wird am Ende rein zufällig gefunden. Ein Gläschen Opium ermöglicht es dem von Todesangst Gepeinigtem, sein Leben wieder unter Kontrolle zu haben, da es nun in seiner eigenen Hand liegt, sein Leben zu beenden (Rothe 2009: 50-54).

Obwohl die Therapie im Roman Erfolg hat, begeht der Harfner schließlich Selbstmord. Dies interpretiert Rothe weniger als Misserfolg der Behandlung als vielmehr als Rückfall, denn durch die vermeintliche Schuld am Tod des Knaben Felix wird der Harfner kurz nach seiner Heilung erneut von der Vergangenheit eingeholt (Rothe 2009: 54).

Im Werk Friedrich Schillers (1759 – 1805) kommt dem Wahnsinn bei Weitem nicht der Stellenwert wie bei Goethe zu. Im Lexikon **Literatur und Medizin** wird bloß auf die Auffassung des Stürmer und Drängers von der Liebe als heil'ger Wahnsinn eingegangen, sowie auf die Tatsache, dass der Wahnsinn in der Ballade **Der Taucher** (1798) auch Anlass für moralische Verfehlungen sein kann, denen es Einhalt zu gebieten gilt (siehe Jagow/Steger 2005: 849). Aus diesem Grund soll im Folgenden eher dem Einfluss der Medizin auf Schillers Schaffen nachgegangen werden, da wenigen bekannt ist, dass sein einzig erlernter Beruf jener des Arztes war und er ein und ein dreiviertel Jahr als Regimentsarzt im Dienst des Prinzen Karl-Eugen in der württembergischen Armee in Stuttgart gearbeitet hat.

Im Jahr 1770 gründete Karl Eugen die Militärakademie, die seinen Namen trägt und deren Führung er persönlich übernahm. In dieser Schule mit einem ziemlich schwer zu bestimmendem Charakter verbringt Schiller die Zeitspanne zwischen 1773-1780. Die Unterrichtsgegenstände der ersten Jahre weisen die Schule als ein Gymnasium, eine Mittelschule aus, da die Schüler Latein, Griechisch, Französisch, Religion, Philosophie, Geschichte, Geografie, Mathematik und Naturwissenschaften studieren, aber auch Tanzen, Reiten und Fechten. Kurz vor dem Alter, in welchem die Jünglinge der Zeit Studenten an einer Universität wurden, begann die Ausbildung im Militärwesen, Medizin, Jura, Kunst, Handel und Forstwirtschaft. Ein Schüler der Karlsschule konnte daher seine Studien mit 19 Jahren oder sogar früher abschließen und ein Diplom erhalten. Unter diesen Bedingungen ist es verständlich, dass weder die allgemeine humanistische oder wissenschaftliche Ausbildung noch die akademische sehr gründlich waren. Vianu zeigt auf, dass Schiller lange Zeit unter seiner unvollkommenen schulischen Ausbildung gelitten hatte, welche er später

durch das gründliche Studium der Geschichte und Philosophie ergänzte, beides Gebiete, in welchen er einen bedeutenden Beitrag leistete (Vianu 1961:18).

In den ersten Jahren an der Karlsschule interessiert sich Schiller vor allem für die Vorlesungen der Philosophie, danach wählt er das Fach Jura. Das Jurastudium gibt er jedoch bald auf, da er es zu abstrakt und kalt empfindet, in keinem Verhältnis zu seiner Innenwelt. Als man an der Akademie auch Medizin studieren kann, entscheidet sich Schiller für dieses ihm näher stehende Fach. Die Medizin stellt für ihn einen Weg zur Kenntnis des Menschen dar.

Es konnte nicht festgestellt werden, wie weit Schiller in der ärztlichen Ausbildung gekommen ist. Vianu jedoch weist auf das Vorhandensein zweier Briefberichte hin, aus welchen die Einstellung Schillers dem Patienten gegenüber zum Vorschein kommt. Schiller geht taktvoll vor, verwendet Methoden, deren Ziel es ist, das Vertrauen des Kranken zu gewinnen und behauptet, dass „das Vertrauen eines Kranken nur dann gewonnen werden kann, wenn man seine Sprache verwendet.“ Den Methoden des Zwangs und der Gewalt, die in der Medizin jener Zeit bei der Behandlung der psychischen Krankheiten eingesetzt wurden, stellt Schiller die Auffassung gegenüber: „Der Widerspruch und die Gewalt können einen Kranken vernichten, aber mit Sicherheit nicht heilen“ (zit. nach Vianu 1961: 23).

1779 stellt Schiller seine Diplomarbeit „Die Philosophie der Physiologie“ vor, die den Abschluss seines Medizinstudiums besiegeln soll.

Laut Vianu sucht Schiller in dieser Arbeit „die Kraft der Vermittlung“ zwischen Seele und Materie. So ist die Arbeit lediglich ein eklektischer Versuch, den Dualismus zwischen Geist und Materie zu überwinden. Die Begutachter der Arbeit stellen die Kenntnisse und den Fleiß des Kandidaten fest, kritisieren hingegen den geschraubten Stil der Arbeit und empfehlen eine einfachere Ausdrucksweise und weniger Zur-Schau-Stellung der Originalität.

Karl Eugen, dem das letzte Wort zukommt, fällt folgende Entscheidung:

Die Arbeit des Schülers Schiller wird nicht gedruckt werden, obwohl ich zugeben muss, dass der junge Mann viele schöne Sachen in ihr gesagt und viel Begeisterung gezeigt hat. Aber weil diese Begeisterung zu stark ist, bin ich der Meinung, dass die Arbeit noch nicht der Öffentlichkeit preisgegeben werden kann. Deswegen glaube ich, dass der junge Mann noch ein Jahr in der Akademie bleiben soll, damit sich

seine Begeisterung mäßigt, so dass er, wenn sein Fleiß gleich bleibt, eine wirklich große Persönlichkeit werden kann (zit. nach Vianu 1961: 23-24).

Schiller bleibt also noch ein Jahr in der Karlsschule und stellt danach seine Arbeit vor mit dem Titel „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“. Diese neue Arbeit wird angenommen, gedruckt und Schiller kann letztendlich die Militärakademie Karl Eugens als Arzt verlassen.

Gottfried Willems betont in seiner Arbeit **Der Körper bestimmt den Geist. Schiller als Mediziner**, dass spätestens seit der Schiller-Forschung der 1970er und 1980er Jahre klargestellt wurde, dass sich in den medizinischen Schriften Schillers buchstäblich kein einziger Gedanke findet, den die zeitgenössische Medizin nicht bereitgehalten hätte. Was Schiller in seiner medizinischen Abschlussarbeit zu Papier brachte, sei nichts anderes als die zeitgenössische Medizin, durchaus auf der Höhe der Zeit.⁵ Der Arzt Bernd Werner hält jedoch dagegen, dass Schillers Arbeit den Weg für ein Verständnis von Krankheit als Folge einer psychophysischen Wechselwirkung öffne und damit schon früh auf die Bedeutung der Psychosomatik verweise.⁶

Schon die von Schiller gewählte Thematik ist ein deutliches Zeichen dafür, dass er im Grunde weder den Zug zum Arzt noch zum Naturwissenschaftler gehabt hat – und das ist ja wohl die unabdingbare Voraussetzung dafür, in der Medizin etwas ausrichten zu können. Was Schiller an der Medizin interessiert, sind vor allem die Möglichkeiten zur Erkundung der Natur des Menschen. Dabei geht es ihm immer um ein Bild des Menschen als Ganzem. Und hierbei wiederum vor allem um den Status des menschlichen Geistes.

Willems betrachtet Schillers Erstlingsdrama **Die Räuber** (1781) als erste und wichtigste literarische Frucht des Medizinstudiums. Ähnlich wie das Drama in der Dissertation als Fallbeispiel fungiert, so arbeitet es umgekehrt unausgesetzt mit den Thesen der Dissertation. So wird es im Grunde zu einer anthropologischen Studie mit literarischen Mitteln. Die Frage nach dem „Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“ wird im Hinblick auf die Lebensverhältnisse des Menschen in der modernen Welt gestellt, die Schiller als unnatürliche Verhältnisse begreift. Diese Problematik wird in Gestalt der beiden

⁵ Siehe http://www.uni-jena.de/Sonderausgabe_Schiller_Medizin.html [04.02.2014].

⁶ Siehe <http://www.aerzteblatt.de/archiv/125503/Friedrich-Schiller-%281759-1805%29-und-die-Medizin-Der-Mensch-als-innigste-Mischung-von-Koerper-und-Seele> [04.02.2014].

ungleichen Brüder Karl und Franz Moor auf die Bühne gestellt. Bei beiden ist der „Zusammenhang der tierischen Natur mit der geistigen“ auf krankhafte Weise gestört, mit dem Ergebnis eines fiebrig erhitzten Lebensgefühls. In Karl lebt „die tierische Natur auf Unkosten der geistigen“, in Franz „die geistige Natur auf Unkosten der tierischen“. Karl ist von der Natur bestens ausgestattet, er ist reich an vitaler Kraft, und seine Instinktnatur ist intakt, insbesondere was die Gefühlswelt anbelangt. Aber sein heftiges Gefühlsleben, seine Impulsivität lässt der geistigen Seite, dem Intellekt, der Überlegung keine Chance: Herz ohne Hirn. Franz ist das genaue Gegenteil: Hirn ohne Herz. Die Natur hat ihn stiefmütterlich behandelt, er ist körperlich schwach, hässlich, emotional kalt. Und so setzt er ausschließlich auf seine geistigen Fähigkeiten. Nach Reuchlein stellt das Ende von Schillers Franz Moor ein anschauliches Beispiel für eine moralpädagogisch abschreckende Inszenierung des Wahnsinns dar (Reuchlein 1986: 82). Es erscheint unmittelbar als eine natürliche Folge seiner lasterhaften Leidenschaftlichkeit und als deren gerechte Strafe (Reuchlein 1986: 85).

Bernd Werner betont, dass das Menschenbild, das Schiller durch die Medizin entwickelte, nämlich die Erkenntnis von Geist und Körper als einer untrennbaren Einheit, im Gesunden wie im Kranken, großen Einfluss sowohl auf sein literarisches als auch auf sein philosophisches Werk genommen habe. Er verweist auf Schillers Faszination von dem einheitsstiftenden Prinzip im Menschen (ebd.). Diese Faszination ist es, die Schiller in seinen **Räubern** dazu veranlasst, zu untersuchen, was beim Auseinanderfallen von Herz und Verstand geschehen kann. Das Ergebnis sind die monströsen Charaktere der beiden feindlichen Brüder Karl und Franz Moor. So erscheint das Drama als Beispiel für das enge Zusammenwirken von Medizin und Literatur. Arzt und Dichter sezieren den Menschen.

Literatur

Jagow, Bettina von/ Steger, Florian (2005): **Literatur und Medizin. Ein Lexikon**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Klimpel, Volker (1999): **Schriftsteller-Ärzte. Biographisch-bibliographisches Lexikon von den Anfängen bis zur Gegenwart**, Hürtgenwald: Pressler.

Kulessa, Hanne (2005): **Herznaht. Ärzte die Dichter waren – von Benn bis Schnitzler. Mit 30 Gemälden zur Medizin**, Hamburg/ Wien: Europaverlag.

- Martini, Fritz (⁶2001): **Deutsche Literaturgeschichte**, Stuttgart/Weimar: Metzler, 342 -386.
- Reuchlein, Georg (1986): **Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts**, München: Wilhelm Fink.
- Rothe, Philipp H. (2009): **Medizinisches in Goethes Wilhelm Meister-Romanen**, Diss., an der medizinischen Fakultät der Technischen Universität München, Berlin: epubli.
- Schmidt, Jochen (³2011): **Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk - Wirkung**, München: C. H. Beck.
- Schneider, Peter K. (2001): **Wahnsinn und Kultur oder „Die heilige Krankheit“. Die Entdeckung eines menschlichen Talents**, unter Mitwirkung v. Erich Fuchs, Hannes Mehnert u. a., Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Vianu, Tudor (²1963): **Studii de literatură universală și comparată**, București: Editura Academiei Republicii Populare Române.
- Wenzel, Manfred (1992): **Goethe und die Medizin**. Selbstzeugnisse und Dokumente. Mit zahlreichen Abbildungen, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel.
- Werner, Bernd (2012): „Friedrich Schiller und die Medizin: Der Mensch als innigste Mischung von Körper und Seele“. In: **Deutsches Ärzteblatt**; 109 (18): A-913 / B-782 / C-777. Online unter: <http://www.aerzteblatt.de/archiv/125503/Friedrich-Schiller-%281759-1805%29-und-die-Medizin-Der-Mensch-als-innigste-Mischung-von-Koerper-und-Seele>.
- Wiese, Benno von (1967): *Gerhart Hauptmann. Bahnwärter Thiel*. In: **Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka**, Düsseldorf: August Bagel, 268-283.
- Willems, Gottfried (2009): *Der Körper bestimmt den Geist. Schiller als Mediziner*. Online unter: http://www.uni-jena.de/Sonderausgabe-Schiller_Medizin.html [04.02.2014].
- Wilpert, Gero von (⁷1989): **Sachwörterbuch der Literatur**, Stuttgart: Alfred Kröner.
- Wittstock, Uwe (2005): *Was Ärzte und Schriftsteller verbindet*. Online unter: <http://www.welt.de/kultur/article557579/Was-Aerzte-und-Schriftsteller-verbindet.html> [01.02.2014].

Markus Fischer
Bukarest

Kunst am Wort, Spiel mit der Sprache – Avantgardistische Tendenzen in der Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts

Abstract: Avant-garde art has always defined itself by way of a new, innovative, revolutionary use of artistic devices, i.e. primarily via formal principles. The present paper therefore focuses on formal innovations between 1910 and 1920 in the realm of poetry, no matter to which literary movement (expressionism, futurism, dadaism etc.) the various studied poems might be attributed. Starting from the expressionist „Sturm“-Circle and August Stramm’s „Wortkunst“ the present paper elucidates – in theoretical reflections and practical interpretations – the crossroads in German avant-garde poetry after August Stramm’s „Wortkunst“: the parting of the ways between formalism and visionary poetry within the process of radical dissolution of semantics. Important authors following August Stramm who are researched in the present paper are: Kurt Schwitters, Carl Einstein, Jakob van Hoddis, Raoul Hausmann and Hugo Ball.

Keywords: Avant-garde poetry, „Sturm“-Circle, „Wortkunst“, expressionism, dadaism, August Stramm, Herwarth Walden, Kurt Schwitters, Carl Einstein, Raoul Hausmann, Hugo Ball.

Künstlerische Avantgarde hat sich seit jeher primär über den neuen, innovatorischen, revolutionären Gebrauch von Kunstmitteln, also in erster Linie über formale Prinzipien, definiert. Der inhaltlich radikale, gegen herrschende Konventionen verstoßende und Tabus brechende Impetus mochte zwar an der Gesamtwirkung des avantgardistischen Kunstwerks beteiligt sein, doch bildete die formale Neuerung stets die Basis und die Speerspitze seiner im strengen Sinne artistischen Selbstdefinition.

Von Anbeginn, seit Kurt Pinthus’ epochaler Anthologie **Menschheitsdämmerung** (1919), die das sog. expressionistische Jahrzehnt im Sinne einer Dokumentation seines lyrischen Vermächnisses beschloss, ist es jedoch üblich, expressionistische Dichtung insbesondere nach inhaltlichen Kriterien zu bewerten und zu beurteilen. So überschrieb Pinthus die vier Kapitel seiner Lyriksammlung, die ab 1920 im Berliner Rowohlt Verlag erschien, mit den Titeln *Sturz und Schrei*, *Erweckung des Herzens*, *Aufruf und Empörung*, *Liebe den Menschen*.

Der vorliegende Beitrag möchte sich dagegen auf die formalen Neuerungen der Dichtung des Expressionismus und verwandter literarischer Strömungen wie etwa des Dadaismus konzentrieren und dabei deutlich machen, dass sich wahre künstlerische Avantgarde in der Selbstbesinnung auf die Form und in der Reflexion auf die bei der artistischen Produktion verwendeten Kunstmittel artikuliert.

Wie kein zweiter Künstlerkreis der Moderne hat sich die um Herwarth Walden und seine Zeitschrift **Der Sturm** (1910-1932) formierende Bewegung zu einem der bedeutendsten Organe avantgardistischer Kunst entwickelt und über zwei Jahrzehnte lang als solche behauptet. Neben der genannten Zeitschrift gab es außerdem auch die Sturm-Bühne, den Sturm-Verlag, die Sturm-Buchhandlung, die Sturm-Galerie, die Sturm-Kunstschule und die berühmten Sturm-Abende, bei denen expressionistische und futuristische Gedichte rezitiert und diskutiert wurden. Erst vor Kurzem hat Robert Hodonyi (2010: 11-45) im Hinblick auf die Architektur gezeigt, wie **Der Sturm** auch den Künstlern der „Brücke“, des „Blauen Reiter“, den Kubisten, Konstruktivisten und den „Bauhaus“-Protagonisten ein Forum zur Entwicklung ihrer avantgardistischen Ideen bot.

Wir können uns im gegebenen Rahmen nicht umfassend mit der im gemeinsamen Kunstwillen sich realisierenden Konvergenz aller Künste während des expressionistischen Jahrzehnts auseinandersetzen, sondern müssen uns im Folgenden auf eine der Kunstarten, die Literatur, speziell auf die Gattung der Lyrik, beschränken und konzentrieren. Die sog. Wortkunst des Sturm-Kreises wurde dabei nicht nur praktisch durch literarische Werke etwa August Stramms realisiert, sondern auch theoretisch durch Essays von verschiedenen Mitgliedern des Sturm-Kreises propagiert.

Von Herwarth Walden selbst erschien 1918 in **Der Sturm** ein Essay mit dem Titel *Das Begriffliche in der Dichtung* (Walden 1976: 149-156). In diesem Essay, der traditionelle von moderner Dichtung abzugrenzen sucht, spielt der Herausgeber der „Wochenschrift für Kultur und die Künste“ – so der Untertitel der genannten expressionistischen Zeitschrift – das Ungegenständliche gegen das Gegenständliche, das Unwillkürliche gegen das Willkürliche, das Wort gegen den Satz aus:

Warum soll nur der Satz zu begreifen sein und nicht das Wort. Da doch der Satz erst das Begriffliche des Wortes ist. Nur die Wörter greifen den Satz zusammen. Wenn das einzelne Wort so steht, daß es unmittelbar zu fassen ist, so braucht man eben nicht viele Worte zu machen. (Walden 1976: 155)

Das Wort ist nach Walden der Garant der Wirkungsmächtigkeit der Dichtung. „Das Wort herrscht. Das Wort zerreißt den Satz, und die Dichtung ist Stückwerk. Nur Wörter binden. Sätze sind stets aufgelesen“ (Walden 1976: 156). Wahre, ungegenständliche, unmittelbare Dichtung beruht nach Herwarth Walden darauf, die Bewegung des Wortes in sich sichtbar zu machen. In diesem Vorgang der Abstraktion ereignet sich zugleich eine Konkretion, das Absehen vom äußeren Zusammenhang der Wörter führt zu einer inneren Sichtbarkeit des Wortes. „Auch die innere Sichtbarkeit ist sinnlich sichtbar. Auch sie hat eine Oberfläche, die man fassen, also fühlen kann.“ (Walden 1976: 156)

Lothar Schreyer, der von 1916 bis 1926 als Redakteur für Waldens Zeitschrift **Der Sturm** arbeitete, vertiefte den sprachmystischen Gedanken der „inneren Sichtbarkeit“ des Wortes in einem eigenen Essay mit dem Titel *Expressionistische Dichtung* (Schreyer 1976: 170-181), der in der „Sturm-Bühne“, dem **Jahrbuch des Theaters der Expressionisten**, im Sturm-Verlag 1918/1919 in mehreren Folgen erschien, und zwar mit einer Reihe von konkreten Beispielen voller sprachlicher Anschaulichkeit.

Für Schreyer ist das Wortkunstwerk ein Nacheinander von Wortgestalten, die in ihrem bewegten Nebeneinander zu einer künstlerischen Einheit zusammengefügt sind.

Jedes Wort im Wortkunstwerk ist ein selbstständiger Wert. Alle Worte im Wortkunstwerk stehen untereinander in Beziehung. Diese Beziehung kann in der einzelnen Wortgestalt selbst gestaltet sein (Schreyer 1976: 175).

Gemäß dem Verständnis der expressionistischen Wortknstler regiert das Wort den Satz, und nicht umgekehrt.

Die Wortreihe, der Satz hat nur dann einen über den konstruktiven Gedanken hinausgehenden Gedankeninhalt, wenn der Satz gleichwertig neben der einzelnen Wortgestalt steht. Der Satz ist dann für das Wort gesetzt (Schreyer 1976: 176).

Der Dichter wird zum Wortschpfer, der, wie Schreyer an anderer Stelle sagt, „jedes Wort neu zu schaffen“ (Schreyer 1976: 176) hat. Die sprachlichen Mittel, die von den expressionistischen Wortknstlern beschworene Wortkonzentration zu gestalten, werden von Schreyer in seinem Essay im Einzelnen exemplarisch aufgeführt (Schreyer 1976: 177-179). Dazu zählen auf der Wortebene etwa: die auf das Stammwort zurückgehende Wortverkrzung (z. B. bren für gebären, schwenden für verschwenden, wandeln für verwandeln); der Wegfall der Endungen der Deklination oder der Konjugation; das Fehlen des Artikels; Bildung von

Neologismen (z.B. aus Kind das Verb künden). Auf der Satzebene führt Schreyer folgende Beispiele ins Feld: die Wortumstellung; die Satzverkürzung; das Auslassen der Präpositionen; den Wegfall der Kopula; die transitive Verwendung intransitiver Verben. Im Prozess der Wortkonzentration verwandelt sich die einfache Aussage „Die Bäume und die Blumen blühen“ in den Wortsatz „Baum blüht Blume“, der gegebenenfalls noch bis in ein Einzelwort konzentriert werden kann, in ein „einziges alles sagendes Wort“, wie August Stramm dies in einem Brief an Herwarth Walden vom 11. Juni 1914 formulierte. Schreyer schlägt in unserem Beispiel hierfür das Wort „Blüte“ vor und begründet dies folgendermaßen: „Die komplexe Vorstellung des Wortes Blüte umfaßt Baum und Blume im Blühen“ (Schreyer 1976: 178).

Im Anschluss an seine poetologischen Überlegungen zur Wortkonzentration fügt Schreyer noch Reflexionen zur Dezentration an, zu denen er etwa rechnet: die Wiederholung; die Parallelismen der Wortsätze; die Umkehrung der Wortstellung; die Abwandlung der Begriffe nach Unterbegriffen und Oberbegriffen; die Assoziation von Wortform zu Wortform. Zehn Leitsätze zur Poetik des Wortkunstwerks beschließen den Aufsatz von Schreyer, die folgerichtig in dem Postulat gipfeln: „An Stelle der Ästhetik setzen wir eine Lehre der Kunstmittel“ (Schreyer 1976: 180).

Unzählige Beispiele solcher Reflexionen auf die sprachlichen Mittel des Wortkunstwerks ließen sich aus der Zeit des expressionistischen Jahrzehnts noch anführen. Stellvertretend sei hier nur auf Franz Werfels Aufsatz *Substantiv und Verbum* (Werfel 1976: 157-163) verwiesen, der 1917 in Franz Pfemferts Zeitschrift **Die Aktion** erschien, die wie **Der Sturm** zu den maßgeblichen avantgardistischen Zeitschriften des Expressionismus zählte. In dieser „Notiz zu einer Poetik“, wie der Untertitel des Essays lautet, spricht sich Werfel für die dichterische Verwendung des Participiums aus und versinnbildlicht sein poetologisches Postulat an einer Verszeile von Else Lasker-Schüler: „Und meine Sehnsucht, hingeebene“, (aus deren Gedicht „*Traum*“). „Das Participium“, so Werfel,

ist die stärkste dichterische Verbalform, denn es ist die Bejahung des Vorgangs, der Moment, wo der Dichter dem Unerbittlichen sich entgegenwirft, um das Geschehen unendlich zu machen (Werfel 1976: 160).

Das Participium übertrifft nach Werfel den Infinitiv bei weitem an dichterischer Kraft so dass der Prager Dichter zu dem Schluss kommt:

Das Particip ist die angemessene Ausdrucksweise der Trunkenheit, der Ekstase, der Raserei, und der dazu polaren Spannungen, immer aber mit einer kleinen weiblichen Betonung von Resoluthet oder Innigkeit (Werfel 1976: 160).

Nach diesen literarhistorischen und poetologischen Vorbemerkungen ist es das Ziel des vorliegenden Beitrags, das Schreyersche Postulat einer expressionistischen Ästhetik als einer Lehre der Kunstmittel an einzelnen Gedichten selbst im Zuge konkreter Interpretationen zu illustrieren und dabei die Bedeutung formaler Gestaltungsprinzipien als prioritär für den avantgardistischen Charakter der behandelten lyrischen Gebilde zu erweisen, wobei die Zuordnung der untersuchten Gedichte zu den Strömungen des Expressionismus, Futurismus, Dadaismus o. ä. in diesem Kontext von untergeordneter Bedeutung ist.

Beginnen wir mit der in den behandelten theoretischen Texten bereits angeklungenen Wortkunst August Stramms. Das folgende Gedicht August Stramms mit dem Titel *Verzweifelt* entstammt dem Zyklus **Du. Liebesgedichte**, der 1915, im Todesjahr des Autors, im Berliner Sturm-Verlag erschienen ist. Die einzelnen Gedichte dieser Sammlung waren bereits ein Jahr zuvor in der oben bereits mehrfach erwähnten Zeitschrift **Der Sturm** publiziert worden.

Verzweifelt

Droben schmettert ein greller Stein
Nacht grant Glas
Die Zeiten stehn
Ich
Steine.
Weit
Glast
Du! (Stramm 1979: 54)

Das kurze, aus nur acht Versen bestehende Gedicht vollzieht an sich selbst den semantischen Prozess, den es inhaltlich beschreibt. Die Verknappung zeigt sich bereits in der Form: eine Fünfwortzeile, gefolgt von zwei Dreiwortzeilen, und zum Schluss nur noch Einwortzeilen, fünf an der Zahl, wobei die letzte mit dem aus nur zwei Buchstaben bestehenden Wort „Du“ und einem Ausrufungszeichen endet. Ein Titel, ein Aussage- und ein Ausrufesatz! Kommata oder Semikola sind elidiert. Die daraus resultierende syntaktische Freisetzung findet ihre Entsprechung auch in der Lexik. Schmettern kann auditiv als kräftiges Klingen, ebenso visuell-taktil als wuchtiges Prallen, außerdem auch als Schwundform von Kompositaformen

mit den trennbaren Präfixen hin, herunter, weg u. dgl. oder dem untrennbaren Präfix zer- verstanden werden. Ob sich der Stein droben, von dem im Gedicht die Rede ist, auf einen Felsbrocken in der Natur oder auf den Mond am nächtlichen Firmament bezieht, lässt sich nicht zweifelsfrei konstatieren. Neologismen tun ihr Übriges, um das Gedicht zu verrätseln. Granen ist als Verb abgeleitet vom Substantiv Gran (lat. granum = Korn) und bezeichnet eine verschwindend geringe Menge, die Spur einer Substanz. Wenn die Nacht Glas grant, so erzeugt die nokturne Dunkelheit, vielleicht mit Hilfe des Mondes, peu à peu einen gläsernen Schein. Vielleicht ist aber mit Glas auch gar nicht die lichtdurchlässige, zerbrechliche Substanz gemeint, aus der z. B. Fenster gemacht werden, sondern vielmehr die aus der Seemanns- sprache übernommene und aus dem Niederländischen stammende Bezeichnung für eine bestimmte Zeitdauer. Im Ticken der Sekunden, Gran um Gran, bringt die Nacht eine Zeitdauer hervor, die ihrerseits wiederum ein Maß der Zeit ist. In diesem kurzatmigen und gerade dadurch sich zugleich unendlich lange hinziehenden Prozess scheinen die Zeiten stille zu stehen, das nächtliche Erlebnis des Wartens oder Ausharrens wird zu einem Glasperlenspiel in der Glasmenagerie des Zeitlichen überhaupt. Wenn im vierten und fünften Vers des Gedichts das Ich und die Steine, Subjekt und Objekt, auseinander treten, so fließen sie doch zugleich auch wieder ineinander, wenn man Steine als verbalen Neologismus begrift: ich steine. Das Ich wandelt sich zum Stein, der droben das Geschehen bestimmt, und ist zugleich auch das Sandkorn, welches, aus Gestein entstanden, durch den Hals des Stundenglases rinnt. Wie sich der semantische Horizont des Gedichtes in seinem Verlauf beständig weitet, so schrumpft gleichzeitig sein Buchstabenbestand, ein Prozess, der im Zweibuchstabenwort Du kulminiert. Wenn das Du weit ist, deutet dies dann auf seine räumliche und zeitliche Entfernung, oder evoziert dies nicht vielmehr seine ubiquitäre Omnipräsenz weit und breit? Verbreitet das Du einen hellen oder gar grellen Glast (mit kurzem a), einen Glanz und Schimmer, oder glast es (mit langem a) – als intransitiver verbaler Neologismus – und ahmt damit das Granen der Nacht nach, die Glas erzeugt. Weitung durch Reduktion, Freisetzung durch Restriktion sind also die Kunstmittel, die Stramm hier anwendet und die das Gedicht, je genauer man es ansieht, desto stärker einer Deutung entziehen. Da mag auch der Titel des Gedichts wenig helfen! Denn Verzweiflung ist nicht nur eine seelische Verfassung, ein emotionaler Zustand, sondern deutet, etymologisch aus dem Althochdeutschen stammend, auf ein Gefühl der Zwiespältigkeit, der Gespaltenheit, des Doppeltseins und der Entzweiung, das mittels Präfigierung noch intensiviert wird. So stehen, nach

dem Titel *Verzweifelt* zu Beginn, in der Mitte und am Ende des Gedichts das Ich (V. 4) und das Du (V. 8) pointiert und zugleich disparat einander gegenüber, was sich nicht nur inhaltlich als Aussage über die Liebe, sondern auch poetologisch als reflexive Selbstaussage des lyrischen Ich verstehen lässt.

An den soeben entfalteten Gedanken zum Gedicht *Verzweifelt* ist deutlich geworden, dass die Sprachkunst August Stramms sich in einer gleichsam sprachmystischen Art und Weise ins einzelne Wort versenkt, bis dieses – um es in Analogie zur mystischen Blickwendung nach innen, dem $\mu\acute{o}\epsilon\iota\nu$ der Mysterien, zu formulieren – sein Auge aufschlägt. Benjamins Definition der Aura als „einmaliger Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (Benjamin 1977: 142) wäre dem ebenso zu attachieren wie der Aphorismus von Karl Kraus aus seiner Zeitschrift **Die Fackel** (Nr. 326/327/328, XIII. Jahr) vom 8. Juli 1911: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“

Zahlreiche Lyriker haben versucht, in der Nachfolge von August Stramm Wortkunst zu betreiben, die meisten sind aber bei der nachahmenden Anwendung der von Stramm verwendeten Kunstmittel, sozusagen bei der Kunst am Wort, stehen geblieben, ohne in den Bereich der Suche nach dem „einzigsten allesagenden Wort“ vorzustoßen. Zwei Beispiele mögen hier genügen, die auch Jürgen H. Petersen in seinem Buch **Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart** auf den Seiten 116 und 117 erwähnt. So finden sich beispielsweise in Wilhelm Runges Gedicht *Auf springt der Tod* (Bode 1974: 196) die Verse „Rauch zucken Hände / Erde bröckelt Blut“ (Bode 1974: 196), und von Franz Richard Behrens stammen die Verse „Meermuschel bogen / Blaue Blätter kahnen / Blaue Blüten sprudeln / Sonnenbretter violen grüne Granaten“ (Bode 1974: 197). Beide Lyriker, zwei Jahrzehnte nach August Stramm geboren, imitieren die von Stramm verwendeten Kunstmittel eher, als dass sie diese im alchemistischen Prozess der wahren Wortkunst koagulierend einschmelzen. Gleichwohl verdient Behrens' Gedicht *Campendonk*, dem die oben zitierten Verse entnommen sind, insofern Beachtung, als sich seine wortkünstlerischen Elaborate auf das Werk des deutsch-niederländischen Malers Heinrich Campendonk beziehen, der in den Jahren 1911 und 1912 bei der Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“ mitwirkte. Behrens' Verse können als Versuch gelesen werden, das bildnerische Werk Campendonks im Medium der Sprache kongenial wiedererstehen zu lassen.

Als ein Bindeglied zwischen der Wortkunst des Sturm-Kreises und der literarischen Bewegung des Dadaismus können die zwei Gedichte *Du* und *Nacht* betrachtet werden, die von Kurt Schwitters und Carl Einstein stammen und die sich beide von der Strammischen Wortkunst herschreiben, dabei aber zugleich neue Wege einschlagen. Beginnen wir mit dem Gedicht des deutschen Merzdichters, Dadaisten und Surrealisten Kurt Schwitters:

Du

Meine Singe ist leer.
Schreien gähnt,
Schreien weitet,
Brüllt gähnen weitet;
Ich herbe Du.
Ich herbe Deinen Hauch,
Ich singe Deine Augen,
Dein Schreiten sehnt meine Augen,
Dein Plaudern sehnt mein Ohr.
Ich lechze Duft die Stunden.
Du bist mein Sehnen
Du bist Dein Schreiten, Deine Augen, Dein Gebet.
Dein Lachen betet,
Dein Plaudern betet,
Dein Auge betet.
Mein Sehnen fernt Dein Beten Schrei.
Ich
Ferne Du (Best 1974: 311-312)

Das einstrophige Gedicht arbeitet mit denselben Kunstmitteln wie die Wortkunst August Stramms. Substantivische Neologismen (Singe, V. 1), verbale Neologismen (herben, V. 5 u. 6; fernen, V. 16 u. 18), Eingriffe in die Valenz und Rektion der Verben (sehnen, V. 8 u. 9; lechzen, V. 10) sind nur einige Beispiele der lyrischen Anknüpfung an die Wortkunst August Stramms. Die syntaktische und grammatikalische Bindung, die in den Strammischen Gedichten durchweg beachtet wird, beginnt sich bei Schwitters aber allmählich aufzulösen (vgl. V. 4 u. 16). Bereits bei Stramm hatten parallele Strukturen und serielle Konfigurationen das Gedicht bestimmt, bei Schwitters ordnen sie sich jedoch nicht einer Progression unter, die auf einen Kulminationspunkt zustrebt, sondern werden zum Selbstzweck, zur *l'art pour l'art*. Personal- und Possessivpronomen der ersten und zweiten Person Singular durchsetzen das gesamte Gedicht. Die Anfangsworte der Verse 5 bis 17 lauten, aneinandergereiht, folgendermaßen: Ich Ich Ich Dein Dein Ich Du Du Dein Dein Dein Mein Ich. Durch

die seriellen Blöcke (V. 2-4; V. 5-10; V. 11-12; V. 13-15) und durch diverse Parallelstrukturen wird eine Statik generiert, die einem Zulaufen auf das „einzig allestgende Wort“ zuwiderläuft.

Im Gedicht *Nacht* von Carl Einstein, das im Jahr 1916 in der expressionistischen Zeitschrift **Die Aktion** erschien, stellt sich das Erbe der Strammischen Wortkunst wieder anders dar. Das Gedicht des deutsch-jüdischen Kunsthistorikers und Literaten lautet:

Nacht

Schlaf trägt in Baum,
Klirrt Skelett.
Vergrabenes Blut greift an. –
Wenn Erde mondete gesichelt dem Gemüt,
Egrüneten Blätter Ohren,
Gestein bräch auf und Profetie der Höhle.
Gedanken hämmern Beile.
Gestirn faßt Äste.
Hund bellt fremden Schritt. (Petersen 2006: 117-118)

Das einstrophige, in drei gleich lange Teile (V. 1-3; V. 4-6; V. 7-9) zu gliedernde Gedicht, verblüfft durch seinen Mittelteil, einen irrealen Konditionalsatz, der sich deutlich von den zwei ihn umrahmenden Teilen abhebt. Der Anfangs- und der Schlussteil, beide parallel strukturiert, sind dabei sowohl ihrem Duktus als auch ihrer Stillage nach unterschieden von dem quasi hymnischen Mittelteil. Beginn und Schluss des Gedichts sind zerebral bestimmt. Am Anfang agiert der Schlaf, welcher trägt, wobei die genannte Verbform auf zwei verschiedene Infinitive zurückgeführt werden kann: auf das Tragen wie auch auf das Trägesein. Und am Ende dominieren die Gedanken, die Beile hämmern. Aus dem Bild des Baumes sind dann Skelett (V. 2) und Äste (V. 8) entfaltet, zu denen sich Naturelemente wie Wind (vgl. V. 2) und Gestirn (V. 8) gesellen, wobei das Gestirn lautlich die Stirn und damit erneut die zerebrale Dimension evoziert. Dem subjektiven Angreifen des Blutes (vgl. V. 3) entspricht das objektive Bellen des Hundes (vgl. V. 9), mit dem der Autor den Leser aus der zerebralen Dimension in die Realität entlässt. Der Mittelteil vereinigt alle vier im Gedicht genannten räumlichen Sphären: die obere Sphäre der Gestirne (mondete, V. 4), die mittlere Sphäre des Baumes (Blätter, V. 5), die untere Sphäre der Erde (Erde V. 4; Gestein, V. 6) und die unterste Sphäre, die bereits in V. 3 anklang (Höhle, V. 6). Ob im Mittelteil der Endymion-Mythos Pate stand oder nicht – dem schlafenden Endymion widerfährt in seiner Höhle der

wiederholte nächtliche Besuch der Mondgöttin Selene –, die Begegnung der oberen und der unteren Sphäre, der *ἑρπὶς γάμος*, lässt wenigstens im irrealen Modus die mittlere Sphäre ergrünen und das Skelett des Baumes mit Blättern einkleiden. Zugleich erweitern sich dadurch die subjektiven Dimensionen des Gefühls und der Sinne, insofern das Gemüt die Ernte dieser Hierogamie einfährt (gesichelt, V. 4) und mit den sich entfaltenden Blättern zugleich auch die Ohren aufgehen.

Mit diesem visionären Mittelteil des Gedichts *Nacht* entfernt sich Carl Einstein in ähnlicher Weise von der Wortkunst August Stramms, wie sich Kurt Schwitters in seinem Gedicht *Du* von derselben entfernt hatte, wengleich in einer anderen Richtung. Beide betreiben eine Auflösung der Semantik: Schwitters durch eine Emanzipation der formalen Elemente, Einstein durch die Introdution einer visionären Logik. Hatte Stramm noch versucht, Form und Inhalt, bei aller Lockerung ihrer traditionellen Bezüge, miteinander in Einklang zu bringen, war Stramm noch bemüht gewesen, dem Zerfall des Semantischen formale Strukturen entgegenzusetzen und die Zersprengung der Form durch Sinn zu kompensieren, so geht die avantgardistische Lyrik nach ihm eigene und getrennte Wege. So finden sich beispielsweise visionäre Gedichte wie das Gedicht *Der Visionarr* von Jakob van Hoddis, das durch groteske Traumbilder exzelliert, in formaler Hinsicht aber kaum Neuerungen bringt.

Der Visionarr

Lampe blöck nicht.
Aus der Wand fuhr ein dünner Frauenarm.
Er war bleich und blau geädert.
Die Finger waren mit kostbaren Ringen bepatzt.
Als ich die Hand küßte, erschrak ich:
Sie war lebendig und warm.
Das Gesicht wurde mir zerkratzt.
Ich nahm ein Küchenmesser und zerschnitt ein paar Adern.
Eine große Katze leckte zierlich das Blut vom Boden auf.
Ein Mann indes kroch mit gestäubten Haaren
Einen schräg an die Wand gelegten Besenstiel hinauf (Vietta 1976: 241).

Abgesehen von dem Portmanteauwort im Titel, das aus einer Kombination von Visionär und Narr gebildet ist, abgesehen vom Imperativ blöck in V. 1, einer Kombination von blocken und blöken, und abgesehen von der Hereinnahme einer regionalen oder umgangssprachlichen Verbform in V. 4 (bepatzt) in das Gedicht, die zugleich einen Stilbruch verursacht, schildert

das nahezu gänzlich im expressionistischen Zeilenstil gehaltene Poem reale Vorgänge in Verbindung mit grotesken Visionen und imaginären Traum-bildern, wie sie später Roman Polanski in seinem Film **Ekel** kinemato-graphisch umgesetzt hat.

Zahlreiche dadaistische Gedichte folgen dieser Logik einer entfesselten Semantik, ohne sich mit der Frage auseinanderzusetzen, inwieweit die an überkommene Traditionen gebundene Form der prozessualen Logik der Lockerung, Entschlagung oder Sprengung zuwider-läuft. Eine Kostprobe aus dem Gedicht *Der Idiot* von Richard Huelsenbeck mag an dieser Stelle als Exempel genügen. Die vorletzte Strophe des siebenstrophigen Gedichts, das erstmals 1916 in der von Hugo Ball heraus-gegebenen Sammlung **Cabaret Voltaire** – benannt nach dem Ausstellungs-lokal in der Züricher Spiegelgasse, der Geburtsstätte des Dadaismus, – erschienen ist, lautet:

Ein Kolibri sitzt zwitschernd auf dem Aas, / die Zweige streicheln sorgsam seine
Beine, / die aufgereckt wie Wegweiser aus seinem / Bauche glotzen. Im blanken
Sonnenscheine (Riha/ Wende-Hohenberger 1992: 74).

Für unseren Kontext, die wir das Proprium des avantgardistischen Kunst-werks in seiner Form inkorporiert sehen, sind jedoch solche Gedichte von weitaus größerem Interesse, die mit formalen Elementen agieren, experimentieren oder auch bloß spielen, weil sich darin ein Kunstwille manifestiert, der in der Selbstbesinnung auf die Form und in der Reflexion auf die bei der artistischen Produktion verwendeten sprachlichen Mittel nach Neuem strebt, wenn nicht notwendig und per se, so doch akzidentell und seiner Möglichkeit nach. Beginnen wir mit dem Gedicht *Baumschulen* von Raoul Hausmann, das aus den Zwanziger Jahren stammt. Es lautet:

Baumschulen

lausbumchen
baumschulen
schaumbulen
nebulschmau
uasbluchmen
nasechbulme
belschmenau
saulumbchen
salumbuchen
buchensaulm
auchbulmsen

schmausblum (Dencker 2003: 162).

Die zwölf Einwortverse des einstrophigen Gedichts sind, wie man unschwer erkennt, nach dem anagrammatischen Prinzip generiert, wobei die aleatorische Vielfalt der Kombinationsmöglichkeiten des Buchstabenbestandes durch die assoziative Nähe zu, freilich orthografisch entstellten, Wörtern eingeschränkt ist. Allein der Titel des Gedichts taucht in V. 2 unverändert auf, allerdings in Kleinschreibung. So wird man von der Baumschule über Lausbub, Schaum, Buhle, Nebel, Blümchen, Nase, Ulme, Au, Saulump, Buche, Salm u.s.w. durch eine Sprachlandschaft geführt, die sich selbst genügt. Im Gegensatz zu den Sprachspielen des Barockzeitalters oder der Konkreten Poesie, die sich um semantische Fokussierung bemühen, gleicht Raoul Hausmanns dadaistisches Poem einem Spaziergang durch die Natur des Wortes in reinem interesselosem Wohlgefallen.

Auch Lyriker, die man gemeinhin nicht mit dem Dadaismus oder dem Futurismus in Verbindung bringt, haben sich gelegentlich dem dadaistischen Spiel mit dem Wort hingegeben, so etwa der deutsch-jüdische Anarchist und politische Aktivist Erich Mühsam, zum Beispiel in folgendem Gedicht aus dem Jahre 1913:

Futuristischer Schleifenschüttelreim

Der Nitter splackt.
Das Splatter nickt,
wenn splitternackt
die Natter splickt (Dencker 2003: 136).

Im Gegensatz zur traditionellen Form des Schüttelreims, bei dem die Anfangskonsonanten der letzten beiden Wörter eines Verses im darauf folgenden Vers miteinander vertauscht werden, wobei durch diesen Doppelreim dann neue sinnvolle Bildungen entstehen, entstehen in Mühsams Gedicht nur wenige bekannte Wörter (nickt, V. 2; Natter, V. 4), zum größeren Teil aber Nonsensgebilde, die allein durch ihren Klang wirken.

Noch weiter gehen dann die sog. Lautgedichte, für die etwa Hugo Ball berühmt wurde, man denke nur an sein Gedicht *Karawane* (Best 1974: 303) aus dem Jahre 1917, in dem, abgesehen vom Titel, kein einziges bekanntes Wort zu finden ist, vielmehr nur ein Ensemble von Buchstaben und Silben, die von einem musikalischen Rezitator lautlich, klanglich, sanglich, melodisch und rhythmisch zu Gehör zu bringen wären. Ähnlich verhält es sich auch in Hugo Balls Gedicht *Seepferdchen und Flugfische* aus dem Jahre 1916, das durch Claude Debussys *Poissons d'or* (1907) aus dem

zweiten Teil seines Klavierwerks **Images** inspiriert ist, welches seinerseits auf eine Inspiration durch eine japanische Lackmalerei, die einen Goldfisch und seine Spiegelungen im Wasser zeigt, zurückgeht. Das Ballsche Gedicht lautet:

Seepferdchen und Flugfische

tressli bessli nebogen leila
flusch kata
ballubasch
zack hitti zopp

zack hitti zopp
hitti betzli betzli
prusch kata
ballubasch
fasch kitti bimm

zitti kitillabi billabi billabi
zikko di zakkobam
fisch kitti bisch

bumbalo bumbalo bumbalo bambo
zitti kitillabi
zack hitti zopp

treßli beßli nebogen grügrü
blaulala violabimini bisch
violabimini bimini bimini
fusch kata
ballubasch
zick hiti zopp (Dencker 2003: 140)

Vereinzelt wird man in diesem fünfstrophigen Lautgedicht mit bekanntem Wortmaterial konfrontiert: der arabische Name Leila (vgl. V. 1), der Imperativ flusch (V. 2), der griechische Präfix κατά (vgl. V. 2, 7, 19), die Interjektion zack (V. 4, 5, 15), das Substantiv Fisch (vgl. V. 12) werden genannt, aber auch in anderen Sprachgebilden verbergen sich bekannte Wörter wie zum Beispiel in nebogen (V. 1, 16), ballubasch (V. 3, 8, 20), laulala (V. 17) oder violabimini (V. 17, 18). Doch das Gedicht ersetzt peu à peu semantische durch phonetische, sinnhafte durch klangliche Strukturen: fisch verschwistert sich mit bisch, gemahnt an fasch und flusch, hitti/hiti, zitti und kitti formen Lautketten, ebenso wie tressli/ treßli und bessli/

beßli bzw. betzli, hopp und zopp usw., die zusätzlich durch Betonungs- und Akzentverschiebungen modifiziert werden können.

Vorbereitet durch Paul Scheerbarts *Monolog des verrückten Mastodons* (1902), durch das *Das große Lalula* und andere Gedichte aus Christian Morgensterns **Galgenliedern** (1905) entstanden während des expressionistischen Jahrzehnts zahlreiche avantgardistische Lautgedichte, zum Beispiel aus der Feder der Dadaisten Kurt Schwitters, Raoul Hausmann oder Johannes Theodor Baargeld, die einer Ästhetik gehorchen, die weit in den Bereich der Musik hineinreicht. Nicht von ungefähr hat Schwitters seine in späteren Jahren entstandenen Lautgedichte mit musikalischen Titeln versehen, wie z. B. seine berühmte *Ursonate* oder das Gedicht *Husten Scherzo* (Dencker 2003: 182-183), das, wie der Untertitel empfiehlt oder gar befiehlt, nicht zu lesen oder zu rezitieren, sondern zu husten ist.

In anderen avantgardistischen Gedichten aus der Zeit des expressionistischen Jahrzehnts wird wiederum die Nähe zur bildenden Kunst gesucht, insbesondere zur Grafik, zur Collage und zur Montage. Hugo Ball, Kurt Schwitters und Raoul Hausmann wären auch hier wieder an erster Stelle zu nennen, aber auch Hans Reimann und viele andere weniger bekannte Lyriker jener Jahre. Oftmals finden sich auch Kombinationen von Lautgedichten und grafischen Poemen, wie z. B. im Falle des „optophonetischen Gedichts“, wie Raoul Hausmann sein Opus **kp'erioum** (Riha/ Bergius 1991: 64) aus dem Jahre 1919 untertitelt hat. Jahrzehnte später hat dann die Konkrete Poesie diese Form der Kunstproduktion wieder aufgenommen, die im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bereits voll ausgebildet war. Im Unterschied zum Dadaismus, der sich von den Zwängen der Semantik völlig befreite, hat die Konkrete Poesie dann allerdings wieder den Versuch unternommen, formale Elemente und semantische Strukturen in einer Ästhetik der Kunstmittel miteinander zu verbinden, so wie sie die Wortkunst des Sturm-Kreises, allen voran August Stramm, theoretisch zu explizieren und praktisch anzuwenden versuchte.

Literatur

Benjamin, Walter (1977): **Illuminationen. Ausgewählte Schriften**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Best, Otto F. (Hrsg.) (1974): **Expressionismus und Dadaismus**, Stuttgart: Reclam.

Bode, Dietrich (Hrsg.) (1974): **Gedichte des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam.

- Dencker, Klaus Peter (Hrsg.) (2002): **Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart**, Stuttgart: Reclam.
- Hodonyi, Robert (2010): **Herwarth Waldens „Sturm“ und die Architektur. Eine Analyse zur Konvergenz der Künste in der Berliner Moderne**, Bielefeld: Aisthesis (Moderne-Studien 6).
- Petersen, Jürgen H. (2006): **Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart**, Berlin: Erich Schmidt.
- Riha, Karl/ Bergius, Hanne (Hrsg.) (1991): **Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen**, Stuttgart: Reclam.
- Riha, Karl/ Wende-Hohenberger, Waltraud (Hrsg.) (1992): **Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente**, Stuttgart: Reclam.
- Schreyer, Lothar (1976): *Expressionistische Dichtung*. In: Otto F. Best (Hrsg.): **Theorie des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam, 170-181.
- Stramm, August (1979): **Dramen und Gedichte**, Stuttgart: Reclam.
- Vietta, Silvio (Hrsg.) (1976): **Lyrik des Expressionismus**, Tübingen: Niemeyer.
- Walden, Herwarth (1976): *Das Begriffliche in der Dichtung*. In: Otto F. Best (Hrsg.): **Theorie des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam, 149-156.
- Werfel, Franz (1976): *Substantiv und Verbum*. In: Otto F. Best (Hrsg.): **Theorie des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam, 157-163.

Klaus H. Kiefer
München

Bebuquins Kindheit und Jugend: Carl Einsteins regressive Utopie

Abstract: With the printing – and success – of his first novel **Bebuquin** the author was „twenty and in literature”, as Einstein writes in his *Little Autobiographie* in 1930. This is the starting point of present paper, whose aim is, to reveal the autobiographical features of Einstein’s **Bebuquin**. Einstein accumulated real amounts of material rooted toughly in factual. This material is divided in two thematic blocks: „childhood and youth” and „art and revolution”. After treating the first thematic block the paper delves into the theme „lingua” to show that the „linguistic turn” of the author developed under the influence of the philosophy of Ernst Cassirer.

Keywords: autobiography, Carl Einstein, *Bebuquin*, art and revolution, linguistic turn, Ernst Cassirer

1. Thanatographie

Es geht mir im Folgenden nicht darum, Einsteins vielfach interpretierten **Bebuquin** noch einmal – zusammenfassend oder gar innovativ – zu interpretieren (vgl. Sorg 1998, Krause 2012: 31-44). Mit Druck – und Erfolg – seines Erstlings war der Autor „zwanzig und in der Literatur“ (**BA** 3: 156), wie er in seiner *Kleinen Autobiographie* 1930 schreibt. Das ist mein Ausgangspunkt. Zwar bemerken schon zeitgenössische Rezensenten, dass der Text von einem „jungen Kerl“ (**CEM** 1: 52) geschrieben wurde und dessen Studien- und Großstadterfahrungen spiegelt, aber autobiografische Züge sind ansonsten kaum zu erkennen; allenfalls das sich früh lichtende Haupthaar Einsteins (**BA** 1: 92; Abb. 1).¹

¹ Abb. 1: (a) Max Oppenheimer (Mopp): Portrait Carl Einsteins, 1912, abgedruckt in Fleckner (2006: 62); hier auch weitere Abbildungen und Angaben, (b) anonyme Photographie (für Tony Simon-Wolfskehl, 1923) (vgl. Defoort 2007: 90).



Abb. 1: (a) Max Oppenheimer: Carl Einstein, 1912 – (b) Photographie, 1923

Dass der Protagonist mit einem postmodernen *Aus* (BA 1: 130) selber den Roman beendet und dahinscheidet (Kiefer 1994a: 13-46),² sollte Einstein nicht hindern, an eine Fortsetzung zu denken. „Den zweiten Teil Bebuquin mache ich fertig – wenn wir zusammen sind“ (E 10/5), schreibt er 1923 an Tony Simon Wolfskehl. Beide Vorhaben scheitern – vielleicht beide sogar an Geldmangel.³ Was Einsteins literarische Liebesmühen anbelangt, darf ich vor allem auf Marianne Krögers biografische Recherchen verweisen, die mit einer bewundernswerten – fast möchte man sagen: kriminalistischen – Akribie durchgeführt wurden und meine Vorarbeiten ergänzten (vgl. Kröger 2007; Günter 1996: 160-162; Kiefer 1987; Kiefer 1994c).⁴ Obwohl sich in Einsteins Folgeprojekt, das die

² Der selbstmörderische und zugleich literarische Akt ist gewissermaßen rechtens, weil der Name Bebuquins – neben bekanntlich „bébé“ oder „bébête“ oder „Ubu“ oder „Bubu“ – „bouquin“ beinhaltet und sich der Protagonist selber als „Romanstoff“ (BA 1: 96) bezeichnet.

³ Vgl. Einstein an Tony Simon-Wolfskehl (E 10/17): „Bebuquin – ja Gute sowas zu schreiben ist nur eine Geldfrage – ob man die Ruhe dazu hat.“ Er meint hier wohl die Fortsetzung, denn ein paar Zeilen weiter schreibt er: „Den Bebuquin mußte ich mit einer Hungerkrankheit bezahlen, jeder Verleger schmiß mich raus.“ Der freie und nicht bestens beleumundete Schriftsteller Einstein war für Tonys Vater, einem reichen Banker und Kaufmann, keine gute Partie. Einstein stellt sich die väterliche Reaktion, wie folgt, vor: „ich habe nicht ein Leben gearbeitet und alles meinen Kindern geopfert – dass ein Kommunist das ganze versäuft“ (E 10/27).

⁴ In diesen Beiträgen sind einige Aspekte, die im Folgenden aufgegriffen werden, vertieft dargestellt, andere Aspekte werden dagegen im vorliegenden Beitrag vertieft oder ergänzt.

Forschung in Anlehnung an eine Einstein'sche Notiz **BEB II** betitelt,⁵ autobiografisches Material findet, und zwar in erheblichem Umfang, wollen weder Kröger noch ich Einstein den Versuch einer Autobiografie unterstellen. Das Einstein-Wort, das Kröger zum Titel ihrer Monografie macht – „Individuum als Fossil“ (**B II**, 19)⁶ – sowie meine Prägung „Thanatographie“, die ich der Bataille-Forschung entlehnt habe (vgl. Mattheus 1984), die keinerlei Affinität zwischen Einstein und Bataille behauptet, machen deutlich, dass Einstein nichts ferner lag, als in die Fußstapfen Goethes zu treten, der „das Ich, die Persönlichkeit, [...] in Autobiographien zu konservieren sucht“ (**BA 3**: 609; engl. Orig. **BA 3**: 215): **BEB II** ein „Totenbuch des Ich“ (**B II**, 3 u. 17). Ein „Roman“ sollte es aber schon sein... Hier wird weiter unten wieder anzuknüpfen sein.

2. „der Positivismus ruiniert“

Doch zunächst kann der Interpret nicht umhin, alle persönlichen Erinnerungen bzw. historischen Anspielungen Einsteins, die nicht weiter verarbeitet wurden, zur Kenntnis zu nehmen, um aus der Durchmischung von Dichtung und Wahrheit Schlüsse auf Einsteins Darstellungsintention zu ziehen. Einstein hat wahre Stoffmassen angehäuft, die zäh im Faktischen verankert sind. Vergleichsweise hat Marcel Proust an seiner **Recherche du temps perdu** von 1908/09 bis 1922 gearbeitet.⁷ Diese Zeit war Einstein nicht beschieden. Interessant ist aber nicht nur, was in unterschiedlichster Weise „entstellt“ oder „verfremdet“ zur Darstellung kommt oder kommen sollte,⁸ sondern auch, was ausgespart bleibt, wobei gewiss auch die Zeit der

⁵ Damit ist mitnichten ein endgültiger Titel gemeint; Ideen dazu finden sich mehr als genug (Kröger 2007: 141-143).

⁶ Die hier handschriftliche Formulierung findet sich auch in **B II**, 39 maschinenschriftlich ausgeführt (mit handschriftlichen Ergänzungen, im Folgenden kursiv): „DAS UNABHAENGIGE INDIVIDUUM IST EIN OEKONOMISCHES *u seelisches* FOSSIL. [ü.d.Z.] *seelischer Saurier*“. Der Ausdruck „Individual-Saurier“ (**B II**, 19) ist wegen der vorausgehenden Notiz zur „Romantischen Generation“ auf die Zeit nach 1930 (vgl. **K 3**: 116-118) zu datieren.

⁷ Einstein kennt Marcel Prousts (freilich ganz anders geartetes) Monumentalwerk, das bis 1927 erschien; zu deutlich ist die Anspielung in Formulierungen wie „die suche nach der verlorenen kindheit“ (**B II**, 7 u. 42).

⁸ „Entstellung“ ist im Sinne der Freud'schen Traumarbeit „ein Akt der Zensur“ (**STA 2**: 175). Im **BEB II**-Projekt fasst Einstein jedoch die „Fabrikation“ von Fiktionen nicht kritisch, sondern im Sinne von „kompositorisch“ oder „tektonisch“. Überhaupt kritisiert Einstein, „daß Freud in seiner Formulierung des Unbewußten dieses allzu sehr als Masse

Niederschrift Grenzen setzte; diese Niederschrift ist alles andere als kontinuierlich. Auffällig sind jedenfalls zwei große thematische Blöcke, die ich zum einen mit „Kindheit und Jugend“ überschreiben möchte, zum anderen mit „Kunst und Revolution“, wobei unter „Kunst“ auch die Intellektuellen, die „Geistigen“, wie es zeitgenössisch hieß, zu subsumieren wären. Schon Bebuquin selbst ist ja weder Maler noch Schriftsteller, sondern eher, seinem Verfasser nahe, ein junger Intellektueller, vielleicht ein angehender Kunstkritiker. **BEB II** steht im Zeichen von dessen „Bankrott“: „[Teil] III Die faillite – Exil – der Fremde – wieder die Sprache –“ (**B II**, 8). Positive Ausnahme des Projekts: Bebs/ Bebuquins Kindheit, die – freilich verlorene – Utopie.

Es finden sich keine Materialien zum Kriegserlebnis,⁹ auch nicht zu Einsteins Aktivitäten in Brüssel (Kiefer 1990; Roland: 1999) und es gibt relativ wenig Hinweise auf Einsteins Pariser Leben, auch wenn die Exilsituation ab 1933 so etwas wie einen zweiten Impuls zum **BEB II**-Projekt gegeben hat; Zitat: „Ich will mich meiner erinnern, da die menschen mich vergessen haben“ (**B II**, 20; vgl. **AWE**: 26). Ähnlich schmerzliche „statements“ des aus der Welt gefallenen Exilanten¹⁰ sind vor dem Aufbruch nach Spanien geschrieben, zum Teil datiert 1933 und 1934, einige Zettel vielleicht sogar noch nach seiner Rückkehr.¹¹ Das spanische

der Verdrängungen und als Konstante, also eher negativ, definiert hat.“ Er fügt hinzu: „Wir hingegen glauben, daß gerade in diesem Unbewußten die Chance des Neuen ruht, dieses dauernd sich umbildet und somit progressiv gestellt sein kann“ (**BA** 3: 382). „Verfremdung“ wiederum kann wortwörtlich verstanden werden, denn nicht nur bietet Bebs/ Bebuquins Kindheit und Jugend „Eine Geschichte wie von Wilden“ (**B II**, 8), auch später agiert der zwischen Moderne und Primitive taumelnde Held als „narr der exogamie“ (**B II**, 36). In der Exogamie – ein ethnologischer Terminus – liege „der ursprung aller revolte“ (**B II**, 10).

⁹ Außer zur freiwilligen Meldung August 1914 (**W** 4: 77-78, unveröffentlicht). Bei Einsteins fortwährender Sehnsucht nach „Gemeinschaft“, die der ganzen „expressionistischen Generation“ eigen war, ist dieses nationale Engagement kein Wunder, d. h. Einstein war nicht der einzige. Das Denkmuster wirkt auch später noch unvermindert bei seinem Anschluss an die Anarcho-Syndikalisten in Katalonien (**BA** 3: 520-522).

¹⁰ „Emigrant – allein Person –“ (**B II**, 5). Dieser Ausschluss aus der „Gemeinschaft“ (**B II**, 29), dem „splendiden centre“ hat, wie schon Briefe an Ewald Wasmuth (**DLA**) vor 1933 belegen, nicht nur mit der „Saukrise“ (ebd.) zu tun, sondern auch mit dem fehlenden Kontakt mit der Muttersprache: „ich hoere zu wenig Deutsch. das ist traurig. unsere Heimat ist die Sprache. diese ist konkret und feststellbar. und sie fehlt mir wie ein Stück Brod [sic]“ (21. Januar 1929).

¹¹ So etwa die Notiz „verspätete Begegnung mit dem Amerikaner der den Dichter sucht“ (**B II**, 16), die laut einer Nummerierung an Rand in einem dritten Band (gewissermaßen **BEB III**) geschildert werden sollte. An anderer Stelle wird „Paris“ als Schauplatz eines dritten

Engagement selber bleibt unberührt. Eine Erklärung, warum zahllose Aspekte von Einsteins Leben und Werk, die die Forschung ermittelt hat, keine Erwähnung finden, gibt es nur insofern, als die beiden erwähnten breit dokumentierten Lebensabschnitte für den Autor exemplarisch, d. h. epochaltypisch sind. Dem Verzicht auf epische Breite ist auch zuzurechnen, dass Einsteins Umgang mit Kunst und Künstlern bis auf einige wenige Namensnennungen, Picasso und Dalí, auch Flechtheim und Simon (d. h. Kahnweiler), nicht memoriert wird.¹² Einstein konzentriert sich darauf, einen Typ darzustellen, eben Beb/ Bebuquin, gelegentlich auch Laurenz benannt, einen Romantiker und Don Quijote in der Moderne, den er nun freilich doch in Grundzügen selbst verkörperte: die „hilflos geliebte“, aber wohl auch gehasste „Erlebnisgestalt“.¹³ Kurzum: Ein negativer Narzissmus ohnegleichen ist hier am Werk.

Zwischen Karlsruher Kindheit und Jugend – von Neuwied, Einsteins Geburtsort (1885), ist anders als in der *Kleinen Autobiographie* nicht die Rede¹⁴ – und Berliner Revolution, „mit der Beb mitgeht“ (**B II**, 35), besteht

Teils genannt (**B II**, 8). Mit dem Amerikaner könnte Hubertus Prinz zu Löwenstein gemeint sein, der Gründer der American Guild for German Cultural Freedom, an den er noch kurz vor seiner Inhaftierung einen (undatierten) Bittbrief richtet. Die Identifizierung des Adressaten ist Krögers (2007: 70-71) exzellenten Kenntnissen des Spanischen Bürgerkriegs zu danken. Volkmars von Zühlsdorfs ist nur der Sekretär der Organisation, der den Brief mit der Bemerkung „Present address unknown“ am 5. Dezember 1940 registriert. Einstein war da schon ein halbes Jahr tot.

¹² In den Notizen zur Jugendzeit wird mehrfach der regionale – und später im Dritten Reich erfolgreiche – Künstler Arnold Waldschmidt erwähnt – „Anstreicher ist Waldschmidt“ (**B II**, 23) –, dem er seine erste, sehr positive Besprechung gewidmet hatte (**BA** 1: 45-47). Ob er Bertolt Brechts „Lied vom Anstreicher Hitler“ (**BFA** 2.1: 215), das 1934 in den Pariser Editions du Carrefour veröffentlicht wurde, gekannt hat, ist nicht zu ermitteln.

¹³ Wie Alfred Jarry mit seinem „Helden“ Ubu identifiziert sich Einstein mit Beb/ Bebuquin (gegenüber Tony, u. a. E 10/2) bzw. wird mit seiner Kunstfigur identifiziert (vgl. Penkert 1969: 17). Hier findet sich auch der Beleg, den ich in meinen Kopien des **BEB II**-Konvoluts nicht finden kann. Dass bei der „Taufe“ Bebuquins u. a. Jarrys Ubu oder auch Charles-Louis Philippes Bubu de Montparnasse Pate gestanden haben, ist bekannt (Penkert 1969: 106).

¹⁴ Einstein, der als Dreijähriger Neuwied verließ, kann sich aber gar nicht an das Städtchen erinnern haben, jedenfalls nicht so, wie er es in der *Kleinen Autobiographie* beschreibt (**BA** 3: 154). Weder Neuwied noch Karlsruhe nennt er beim Namen, aus welchen Gründen auch immer; eventuell verschmelzen sie zu einer Stadtkulisse. Trotzdem ist die *Kleine Autobiographie* überraschend konventionell und keineswegs „Anti-Autobiographie“ (Günter 1996: 179).

keine narrative Verbindung,¹⁵ es sei denn, man sieht **Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders** selber als eine Art Intermezzo. Zu anderen (eventuellen) Fortsetzungsversuchen siehe unten. Einstein hätte dann in seinen Aufzeichnungen eine Vorgeschichte zu seiner Schriftstellerkarriere bzw. zu seinem alter ego Bebuquin geben wollen, und dies scheint auch, den (vorwiegend handschriftlichen) Materialien nach zu schließen, seine erste Absicht gewesen zu sein. Auch ohne Weltkriegsschilderung wäre dann der Themenblock „Kunst und Revolution“, rein chronologisch gesehen, die Fortsetzung zu **Bebuquin**. Ich habe an anderer Stelle (Kiefer 2014) die Vermutung geäußert, dass möglicherweise auch politische Probleme der Surrealisten (einschließlich Einsteins) aus den 1930er Jahren hier eingearbeitet werden sollten, vielleicht nicht nur des übergeordneten epochaltypischen Themas wegen, sondern weil ihm auch die Zeit davonlief. **Die Fabrikation der Fiktionen**, die eine marxistisch inspirierte Psychokritik enthält und die einer zweiten thanatografischen Schaffensphase parallel läuft – die meist maschinenschriftlichen Textfragmente zeigen eine französische Tastatur (ohne Umlaute) – kann als sozialpsychologisches Pendant zu **BEB II**, der trotz Typisierungstendenz eben doch eine Figur (mit einer Kindheit und Jugend) fokussiert, verstanden werden. Es finden sich hier zahlreiche Überschneidungen, allerdings auch ein prinzipieller Widerspruch: In der **Fabrikation der Fiktionen** kritisiert Einstein ja, dass die Intellektuellen sich – im übertragenen Sinne – zu „retten“ suchten, „indem sie in infantile Primitive flohen“ (**FF**: 127).¹⁶ Eigentlich tut er dies ja selber, und ob es das Projekt „heiligt“, weil er einen Versagertyp schildert, steht in Frage. Auf einem Zettel notiert er: „der Sinn des ganzen Buches. bei bestimmten Typen endet alles als Vernichtung“ (**B II**, 2). Ob und wie ein in Ansätzen erkennbarer dritter Teil „Paris“ (**B II**, 8) weiter ausgeführt werden sollte, ist reine Spekulation. Bekanntlich setzte Einstein, der seit seiner Jugendzeit von der Idee des Selbstmords besessen war und sich

¹⁵ Eine theoretische Verbindung besteht insofern, als schon bei den Kindern eine Tendenz zur „Revolte“ gegen die Eltern (**B II**, 3) und die Lehrer (**B II**, 9) festgestellt wird.

¹⁶ Am meisten betrifft diese ideologiekritische Wende den Künstler, der am meisten mit „Kindheit“ verknüpft wurde: Paul Klee, obwohl Einstein trotz eigener Erfahrungen es Anfang 1933 noch allen Ernstes für möglich hält, im laufenden Jahr bei Paul Klee in der Kunstakademie Düsseldorf „6-9 Vorlesungen“ zu halten, so einem Brief an Klee vom 5. Januar 1933 zufolge, der von Osamu Okuda in einer Schenkung der Familie Bürgi an das Zentrum Paul Klee, Bern, entdeckt und a.a.O. auf dem Carl-Einstein-Kolloquium („Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser“), 7-10. November 2013, vorgestellt wurde.

in **Bebuquin** wie in **BEB II** und auch in seinen theoretischen Schriften dazu äußert, 1940 auf der Flucht seinem Leben ein Ende.

3. „Infantiltraining“

Ich werde hier nur das Thema „Kindheit und Jugend“ behandeln, da es mir das kompliziertere erscheint,¹⁷ und mich danach in das Thema „Lingua“ vertiefen, denn der Sprachwandel zum Erwachsensein hin, eine zwangsläufige „Entanimisierung“ (**BA** 3, 281), scheint Einstein in besonderem Maße interessiert zu haben. Abgesehen von biografischen Details, die auch durch ihre Fiktionalisierung durchscheinen, kann man den Inhalt von „Kunst und Revolution“ nämlich schon mit einem Zitat recht gut erhellen, nämlich den „untergang des romantikers beb im rationalen kommunismus“ (**B II**, 34). Datiert den 22. Januar 1934, führt Einstein aus:

BEB erfährt zum erstenmal bei den COMM[unisten] eine bindung; hier ist keine theoretische doktrin, sondern ein wissen waechst aus dem gemeinsamen leben. hier ruehrt ihn die empfindung von „schicksal“, eine loesung aus der verzweiflung grenzenlosen waehlenkoennens, aus der wahnsinnigen, schmerzhaftenwirrung des subjektivism. [...] aber BEB fürchtet hier [bei den Kommunisten] die mechanisierung seiner person und des lebens, eine hoffnungslose normalisierung, die alle seine erwerbungen an außerordentlicher personzerstoeren. mit einem mal weiß BEB nicht, ist er oder sind die komm[unisten] die reaktionaeere. er sieht, er muss seine personzunaechst abtun und sich opfern. aber sein geistiges leben war bisher ein unaufhoerlicheregoism, alles war darin nur auf steigerung seiner person gerichtet. bisher suchte er die außergewöhnlichen abwege. das neue, das ungewöhnliche. seine kultur ist in gewissem sinn „chizofren“ und ganz egozentrisch. nun aber „schienen, schienen“? er kann nicht und sucht immer wieder von den kommunisten wegzukommen. [...] der alte anarchist erträgt kein kommando, keine fertigen parolen. seine grenzenlose kritik, seine opposition brechen immer wieder durch. (**B II**, 27 = **AWE**: 21-22)

Was „Kindheit und Jugend“ anbelangt, so hatte ich als gebürtiger Karlsruher – mit einer ähnlichen „Stadtflucht“ wie Einstein – schon früh (**AWE**: 13-15) und zu meiner Verwunderung Lokalitäten wiedererkannt, in denen der junge Karl bzw. Beb agierte. Im Vierordt-Bad (**B II**, 8) habe auch

¹⁷ Ob Sigmund Freud zu diesem Thema entscheidend beigetragen hat, kann nicht belegt werden. Einstein liebte Sportmetaphern wie „infantiltraining“ (**B II**, 7) – auch „kathartisches“ (**BA** 3: 381), „ekstatisches“ (**B II**, 4 u. 28) oder „Traum-“ (**B II**, 4 u. 10) und „Todestraining“ (**B II**, 31) –, so dass das „Infantile als Traumquelle“ (**STA** 2: 201-203) nicht notwendigerweise von Freuds Sprachgebrauch angeregt worden sein muss. Eher könnte „Traumtraining“ von Alfred Adler stammen, der den Begriff mehrfach gebraucht.

ich gebadet; zum Schützenhaus (**B II**, 8 u. 21) auf dem sog. Turmberg führten auch meine familiären Sonntagsspaziergänge; dem „Dörfle“ (dem Rotlichtviertel) bin ich allerdings ferngeblieben ...

Was bei allen bisherigen, vorwiegend biografischen Recherchen kaum Berücksichtigung fand, es sei denn, dass Kröger (2007: 104) hier Kiefer zitiert, ist die Frage, warum Einstein auf seine bzw. Bebs/ Bebuquins Kindheit und Jugend *überhaupt* zu sprechen kommt. Vielleicht nicht von Anfang an, aber spätestens seit Mitte der 1920er Jahre ist das **BEB II**-Projekt Teil der 1931 begrifflich gefassten „Ethnologie du Blanc“ (Einstein zit. nach Kospoth 1931: 5),¹⁸ auch wenn der Weg zur Ethnologisierung des Einstein'schen Diskurses (vgl. Kiefer 1994: 90-103) schon seit seinen Afrika-Studien im Brüsseler Kolonialamt besritten wurde. Der **Documents**-Beitrag zu Hans Arp von 1930 ist „L'enfance néolithique“ (**BA** 3: 170-172) betitelt, und ähnliche Formulierungen, wie z.B. „Sonntag archaisches Negerdorf“ (**B II**, 3) oder „Palaeolithischer Sonntag“ (**B II**, 21), finden sich auch in den **BEB II**-Materialien. In den Paul Klee-Kapiteln der **Kunst des 20. Jahrhunderts** steigert sich das interpretatorische Bemühen um die „Kindhaftigkeit“ (**K** 1: 143) des Künstlers von Auflage zu Auflage. Interesse an Kindheit und Jugend gehören demnach in den Zusammenhang des Primitivismus,¹⁹ dessen sonstige epochale Leitfiguren, von Einstein ja seit **Bebuquin** und **Negerplastik** weidlich propagiert, der „Wilde“ und der „Wahnsinnige“ waren. Es mag sein, dass das „Kind“ erst als letztes dazu kam, als sich Einstein selber auf „die suche nach der utopie als suche nach der verlorenen kindheit“ (**B II**, 7 u. 42) machte. Seinen eigenen Vaterpflichten ist er erst relativ spät und nicht gerade glücklich nachgekommen, als er seine Tochter aus erster Ehe Nina 1933 nach Paris holt (Abb. 2).²⁰

¹⁸ „Ethnologie de l'homme blanc“ (HdK: 4). Einstein kann sich seit 1924 bestärkt fühlen durch Bretons Bemerkung im **Manifeste du surréalisme**, dass sich der in seiner Gegenwart frustrierte Mensch immer noch seiner Kindheit zuwenden könne, „qui pour massacrée qu'elle ait été par le soin des dresseurs, ne lui en semble pas moins pleine de charmes“ (**OC** 1: 311).

¹⁹ **Die Fabrikation der Fiktionen** kritisiert aber auch den künstlerischen wie politischen Primitivismus: „Man war in negerhafte (primitive) Magie zurückgesunken“ (**FF**: 15). Trotzdem kann das wohl nicht das Ende von Einsteins Kindheitsstudien gewesen sein.

²⁰ Abb. 2: Carl Einstein und Tochter Nina, 1916, abgedr. (Schmidt-Bergmann 1992: 10); zu „Carl Einstein et la fonction paternelle“ vgl. Meffre 2002: 225-227).



Abb. 2: Carl Einstein und Tochter Nina, 1916

Der gemeinsame Nenner dieser Trias „l'enfant les primitifs les fous“ (HdK: 4), so im **Manuel des Arts**, ist das „Prälogische“, d. h. in eurozentrischem Sinne das „Unzivilisierte“ (Lévy-Bruhl 1951: 204-206). Da ich schon mehrfach über Primitivismus gehandelt habe (Kiefer 2010: 293-316)²¹ und Nicola Gess unlängst eine Monografie zum **Primitiven Denken** (2013) vorgelegt hat, brauche ich keinen Nachweis für diese These anzuführen, zumal Joachim Schultz' reich dokumentiertes **Wörterbuch zum Primitivismus** schon seit 1995 greifbar ist.

Einsteins Laufbahn als Schriftsteller, Kunstkritiker und Ethnologe lässt es unwahrscheinlich erscheinen, dass er den pädagogischen Diskurs der Zeit vertieft rezipiert. Die frühen Schriften Jean Piagets zur Sprache und Logik des Kindes²² hat er wahrscheinlich nicht zur Kenntnis genommen, eher fand er sich mit dessen 1926 erschienenen **La représentation du monde chez l'enfant** auf vertrautem Terrain. Piaget zitiert z.B. das Einstein

²¹ Dt. Orig. veröffentlicht in Kiefer (2011: 195-225) u. veränd. Fassung in: Kiefer (2012: 186-209); zuletzt in Kiefer (2015: 131-168).

²² Ein breites Interesse für das „Kind“, auch im Rahmen der Reformpädagogik, herrschte seit rund 1900 (vgl. Piaget 1976 [9. Aufl.; der zuerst 1923 erschienene Band enthält frühere Arbeiten]). Der Autor arbeitet den „Egozentrismus“ des Kindes empirisch heraus, während Einstein Bebs/ Bebuquins Sprachverhalten vorwiegend narrativ rekonstruiert (und größtenteils erfindet). Auch bei einigen theoretischen Einsprengseln finden sich keine Piaget'schen Schlüsselbegriffe, wie gesagt: des Bandes von 1923.

wohlbekannte „Gesetz der Partizipation“ (K 3: 125; BA 3: 374; FF: 300) Lévy-Bruhls, und Einstein teilt mit Piaget die Meinung, dass das Kind „Animist“ (BA 3: 360) sei (Piaget 2008: 113, 175-177). Trotz persönlicher Betroffenheit – sein Vater erhängte sich im „Irrenhaus“ (Illenau), wie es damals hieß, ein Schulfreund (Ahrens[meyer]) brachte sich um (Kröger 2007: 230)²³ – dürfte Einstein anders als Gottfried Benn oder Alfred Döblin keine medizinische Fachliteratur gelesen haben, gewiss, aber nicht exakt spezifizierbar, die Schriften Sigmund Freuds.²⁴ Das ist allein schon daran erkennbar, dass er versucht, in seine Kindheitserlebnisse einen Ödipuskomplex hineinzuzinterpretieren: „Odipusprobe [sic] mit Mama“ (B II, 3 u. 24). Die Ausführungen zu Mutter, Vater, Schwester und anderen Figuren sind teils faktisch, teils Einsteins Fantasie und Kombinatorik entsprungen.

4. „im wolkenmeer der zeichen“

Einstein hat sich zeitlebens als Schriftsteller gefühlt;²⁵ die „verfluchte Kunstschreiberei“ (EKC: 132) galt ihm etwas despektierlich als reiner Broterwerb.²⁶ Umso ambitionierter muss er sich daher an die Bewältigung der von ihm selbst angehäuften Stoffmassen machen. Der paradigmatische **Bebuquin**, der nicht nur für Hugo Balls Künstlertheater „die Richtung“ wies (Ball 1946:13), stellt unausweichlich für jede Nachfolge die Frage der Form. Eine ursprünglich Gottfried Benn gewidmete Studie, *Die Uhr* (W 4: 45-46; vgl. Kiefer 2015: 151), datiert 1915, sowie die 1918 veröffentlichte Titelgeschichte *Der unentwegte Platoniker* (BA 1: 292-294), die sich um Laurenz Ehmke als Hauptfigur dreht, können als erste Fortsetzungsversuche gelten.²⁷ Laurenz Ehmke, der im **Bebuquin** als „dünnere, ziemlich durchsichtiger Herr“ (BA 1: 110) – weil Platoniker – aufgetreten war, übernimmt

²³ Kurt kann von Ahrensmeyers Selbstmord, der in **BEB II** in mehreren Varianten durchgespielt wird, allerdings nicht bestätigen.

²⁴ Der Spur C.G. Jung ist meines Wissens noch niemand nachgegangen; Einstein zitiert immerhin den Jung'schen Begriff des „Animus“ (BA 3: 178).

²⁵ Noch in einem Brief an Kahnweiler aus Spanien, Sommer 1938, äußert er als einziges Ziel nach dem Krieg: „[...] c'est d'essayer d'écrire de la bonne prose“ (EKC: 97).

²⁶ Einstein an Tony Simon-Wolfskehl, undatiert (1922/23): „Die bildenden Kunstschmarren, das ist meine Rente. die anderen Sachen publiziere ich kaum“ (E 10/8). Der Geliebten Tony gegenüber spricht er auch ungeniert von seinem „Saukunstschreibe“ (E 10/17).

²⁷ Andere Prosatexte wie *G.F.R.G.* (BA 1: 315) und *Die Mädchen auf dem Dorfe* (BA 1: 346) waren „konventioneller“ als Einsteins Erstling, und **Bebuquin** spielt in ihnen keine Rolle; vgl. auch die unveröffentlichten Prosa-Fragmente in W 4.

als Sohn von Daniel Ehmke, Einsteins Vaterfigur (**B II**, 20), häufig die Rolle Bebs/ Bebuquins.²⁸ Auf jeden Fall sucht Einstein, wie Briefe an Ewald Wasmuth, zuletzt vom 24. September 1932, belegen (**DLA**),²⁹ immer noch nach einem Abschluss seines Romanprojekts, aus dem er auch Kahnweiler Passagen vorgelesen haben soll (laut Liliane Meffre, **EKC**: 18). Es kann sich nur um **BEB II** oder Teile davon gehandelt haben.

Als „Fragment eines Romans“ veröffentlicht Einstein 1930 in der Zeitschrift **Front** (vgl. Kröger 1996: 125-134) einen Prosatext mit dem etwas anrühigen Titel „Schweißfuß klagt gegen Pfurz in trüber Nacht“ (**BA** 3: 175-177). Der Protagonist heißt hier freilich wieder Laurenz, nichtsdestotrotz war der Text wohl ein Probestück aus **BEB II**. Der Text bezeugt zumindest das Stilniveau, das der Prosaist Einstein um 1930 erreicht hatte: eine Radikalisierung des **Bebuquin** in jeder Hinsicht. Es ist höchst wahrscheinlich, dass er von Eugene Jolas, einem leidenschaftlichen James Joyce-Verehrer (vgl. Kiefer 2008b: 141-159; Kiefer 2008a: 153-172), auf **Ulysses** und das „work in progress“, später: **Finnegans Wake**,³⁰ aufmerksam

²⁸ Der Wechsel zwischen Beb und Laurenz, oft in einem Abschnitt, kann nicht erklärt werden.

²⁹ Der Roman sollte, so Einstein um 1930 gegenüber „Soki“ Wasmuth (**DLA**), in Amerika erscheinen – wie aber hätte eine „Schweißfuß“-Prosa ins Englische übersetzt werden können? Man vergleiche die Übersetzungen von **Ulysses** und **Finnegans Wake** ins Deutsche! Einstein hat mehrfach erste Verlagskontakte schon als vollendetes Produkt gesehen.

³⁰ **Ulysses** erschien 1922 und **Finnegans Wake** seit 1924 in Fortsetzungen in verschiedenen Zeitschriften und seit 1927 in Jolas' Zeitschrift **transition**, an der Einstein bekanntlich (s.o.) mitarbeitete; als Buch veröffentlicht 1939. Einstein hatte schon 1924 wegen der Übersetzung einer Novelle aus **Dubliners** brieflichen Kontakt mit Joyce aufgenommen (Kiefer 1996: 174-175). Ob er ihm etwa durch Jolas' Vermittlung selber in Paris begegnete (vgl. Rabaté 2004, 49-66) und/ oder ihn in französischer oder deutscher Übersetzung las, da er nicht gut in Englisch war, ist unbekannt. Die ihm zugänglichen Übersetzungen waren: Joyce: **Ulysse**, zus. mit Stuart Gilbert ins Frz. übers. v. Auguste Morel, völlig rev. Übers. v. Valery Larbaud, Paris: La Maison des Amis des Livres 1929; ders.: **Ulysses**, ins Dt. übers. v. Georg Goyert, Zürich: Rhein Verlag, 1930 (u.a. Nachdr. in: Sonderreihe dtv, München 1966). Von Samuel Beckett übernahm ein sechsköpfiges Team, darunter der dreisprachige Jolas, unter Mitwirkung des Autors die frz. Übersetzung von *Anna Livia Plurabelle* (aus **Finnegans Wake**); der Text erschien am 1. Mai 1931 in der **Nouvelle Revue Française** (Jg. 19 [1931], Nr. 212, 637-646 [Vorwort: Philippe Soupault, 633-636]; es ist müßig zu spekulieren, ob diese Übersetzung Einstein ggf. einen Eindruck des Originals vermitteln konnte. Goyerts deutsche Übersetzung, die schon 1933 fertiggestellt war, konnte erst 1946 veröffentlicht werden (jetzt in: Joyce (1989): **Finnegans Wake**. Deutsch, hrsg. v. Klaus Reichert u. Fritz Senn, Frankfurt/Main: Suhrkamp, ed. suhrkamp 1524, 159-177). Auf jeden Fall schätzt Einstein Joyce offenbar außerordentlich.

gemacht wurde (Abb. 3). Vor allem zum Gebrauch des „interior monologue“ (Farnoli/ Gillespie 1996: 108) und zur traum- oder nach Jolas: „nachtsprachlich“ (Jolas 1932: 140-161) freien Kombinatorik der Zeichen könnte ihn Joyce ermutigt haben.



Abb. 3: James Joyce und Eugene Jolas, 1938³¹

Döblin, dem Einstein 1923 „eine Masse Talent“ (an Simon-Wolfskehl, E 10/42) bescheinigt, erscheint ihm später gegenüber Joyce provinziell: „Joyce à travers Zille“ (um 1930 an Wasmuth, **DLA**). Ob sich Einstein und Joyce stilistisch aufeinander zu bewegt haben, kann hier nur als Frage formuliert werden. Unter dem Einfluss von Freund Jolas müsste Einstein Joyce als der „Romantischen Generation“, mithin als dem europäischen Surrealismus, zugehörig betrachtet haben; (vgl. Kiefer/ Rumold 2009: 377-379). McMillan (1976: 192-193) hat den Zusammenhang aufgezeigt, in dem Einsteins Goethe-Polemik, *Obituary: 1832-1932* (**BA** 3: 209-211) zu sehen ist. 1932 jährte sich nicht nur Goethes Todestag zum hundertsten Mal, sondern auch James Joyces fünfzigster Geburtstag sowie der zehnte Jahrestag der **Ulysses**-Publikation: „Carl Einstein thought Goethe a bad influence on German literature and could not bear to let the predictable flow of platitudes about Goethe go unquestioned, so he conceived the idea of ‘transition’ in which Joyce would be praised at Goethe’s expense.“ Dieser habe auf Anregung von Einstein hin einige Goethe-Parodien in **Finnegans Wake** montiert; etwa die *Contrastations with Inkermann* in Anspielung auf Goethes *Gespräche mit Eckermann* (vgl. Joyce 1971: 71, 283, 344).

³¹ http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2F3.bp.blogspot.com%2F-uFJY-hQghLM%2FUqB4YxBO9kI%2FAAAAAAAAAAado%2FzAflGyrSCj4%2Fs1600%2FSCAN1245.JPG&imgrefurl=http%3A%2F%2Fpeterchrisp.blogspot.com%2F2013%2F12%2Fthe-cult-of-unintelligibility.html&h=1084&w=1600&tbnid=5qHvGz98rSSa4M%3A&docid=9lfSi0HfrS_JLM&ei=3bMWVrqjMsGpyQO9hrfICQ&tbnm=isch&iact=rc&uact=3&dur=112&page=1&start=0&ndsp=17&ved=0CCQQRQMwAWoVChMI-oWu0L6zyAIVwVRYCh09ww2Z.

Einsteins Erzählhaltung sei kurz gekennzeichnet: Eingebettet in eine auktoriale, aber völlig konfuse, so triebhaft wie depressive Grundhaltung: eine „wilde“ Collage von inneren Monologen des Protagonisten und widerhallenden Sprachfetzen anderer Figuren „– ja wer möchte nicht – aber das kostet –“ (BA 3: 177); dazu Textfragmente aus Werbeslogans, Gassenhauern und Gedichten – im wahrsten Sinn des Wortes: eine „Worthurerei“ (BA 3: 175).³² Die wiederum „prähistorisch infizierte“ (BA 3: 182) Szene ist offenkundig nicht Paris, sondern Berlin (z.B. „Laurenz stand an der Ecke des Wittenbergplatzes [...]“; BA 3: 176). Der Erzähler agiert mitten im Geschehen, so wie es Einstein im Kahnweiler-Brief gefordert,³³ sogar schematisiert (W 4: 162; Abb. 4; CEA) und in seinem Erstling schon lyrisch und szenisch zugleich realisiert hatte.

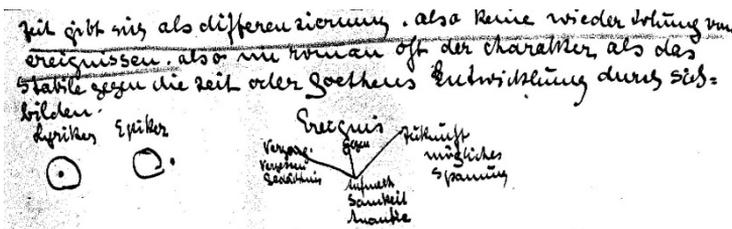


Abb. 4: Zum Kahnweiler-Brief (Auszug)

Der lyrische Roman – auch die nicht-mimetische, freie kubistische Formensprache wurde als „Lyrisierung“ bezeichnet – ist Einsteins bevorzugtes Muster seit **Bebuquin**:

man muss [...] im geschehen selber sein, somit nur der lyrische roman kann dynamisch geschwehnishaft sein. da hier die identifikation ermoe glicht wird statt des beobachtens [...]. (B II, 30)

Wenn diese Form aber **BEB II** von A bis Z prägen sollte, kann man sich die gestalterischen Probleme Einsteins nur allzu lebhaft vorstellen. Befand sich der Erzähler in beiden Prosaexperimenten, 1906-1912 und 1930, gewissermaßen auf Augenhöhe seiner „Erlebnisgestalt“, so war bzw. ist dies hinsichtlich seiner Kindheits- und Jugenderinnerungen schwer möglich.

³² Der Ausdruck passt zur penetranten Sexualmetaphorik des Textes; möglicherweise soll aber auch die These André Bretons übertrumpft werden: „Les mots [...] ont fini de jouer. / Les mots font l’amour“ (OC 1: 286).

³³ „[...] man muss Geschehnisse durch arbeiten, sowie sie innerlich vorgestellt verlaufen“ (EKC: 146-147 = W 4: 160). Am unteren Seitenrand die Bemerkung „Réalisme ~~surrealiste~~ spirituelle [sic] intérieur“ (ebd.), die eine frühe Rezeption surrealistischer Ideen bezeugen.

Einstein postuliert zwar eine „Kindersprache“ (**B II**, 8), und er will sie „am ENDE“ auch selber sprechen (**B II**, 42), aber kann man sich das für die „neolithische Kindheit“ des wilden Karlsruher Beb-Buben vorstellen? Auch die maschinenschriftlich ausgeführten Erzählfragmente aus der Berliner Revolution legen eine epische, anekdotische, mitunter beschauliche Distanz an den Tag. Das widerspricht Einsteins stilistischer Absichtserklärung: „nicht mehr Betrachter sondern mitten rein“ (**B II**, 4) diametral. Einstein schreibt *horribile dictu* Inhaltsangaben, er interpretiert, was er plant – aber noch nicht gestaltet hat. Thanatographische Poetik und narrative Praxis klaffen weit auseinander. Freilich weiß man nicht, wie die Quellen zu „Schweißfuß klagt gegen Pfurz“ oder gar zu **Bebuquin** ausgesehen haben (Kleinschmidt 1985: 53-55) und man weiß auch nicht, mit welcher Geschwindigkeit und Energie sie dieser narrativen Rosskur unterzogen wurden, deren Resultate wir vor uns haben. – Oder wollte Einstein den Stilbruch in Kauf nehmen?

Was er noch im Kahnweiler-Brief begrifflich schwer zu erfassen vermochte, aber an den kubistischen Gemälden *sah* und zudem im **Bebuquin** schon selber „unsicher und zaghaft“ (**EKC**: 140) erprobt hatte, kommt ihm erst mit seiner surrealistischen Wende voll zu Bewusstsein: Im Medium des Traums und in der diesem nachempfundenen „écriture automatique“ und auch in Laurenz’ oder Bebs Taumel durch das Berliner Nachtleben, lösen sich Signifikant und Signifikat, und das gilt für Wort *und* Bild. Aus Identität wird Intertext, das Ego „vernebelt“ im „wolkenmeer der zeichen“ (**FF**: 152). Auch Malen wird nun „ein Dichten“,³⁴ nicht nur weil damit eine neue Realität erschaffen würde, sondern weil auch der Maler – z.B. Braque – frei über ikonische Zeichen verfügen kann, die lange ja im Dienst der Nachahmung standen: „Das Wort ahmt nicht nach, es [...] ist zeichenhaft [...]“ (**FF**: 236; vgl. auch **W** 4: 252). Zu dieser semiotischen Bewusstwerdung haben Einsteins Reflexionen zum mythischen oder magischen Sprachgebrauch der „Wilden“, aber eben auch der „Kinder“ beigetragen. Statt Feldforschung Erinnerungsarbeit! Während seine kritischen Bemerkungen zum „furchtbaren Schock der Kolonisation“ (**BA** 2: 401) eher pauschal bleiben, zeigt er in **BEB II** detailliert, wie das Kind missioniert und kolonisiert wird (**B II**, 19), so dass er notieren kann: „Kaput [sic] – das

³⁴ Einstein postuliert in „Georges Braque“: „Nun aber gilt es, das Schauen als Schöpfung zu retten; damit Malen nun heißt ein Dichten; denn dichtend erschafft man Realität“ (**BA** 3: 326). Dieser Sprachgebrauch steht nicht vereinzelt (vgl. **BA** 3: 387), ja Einstein publiziert 1933 einen scheinbar paradox betitelten Aufsatz: „Braque der Dichter“ (**BA** 3: 246-248). Schon 1926 spricht er von „Kleescher Dichtung“ (**K** 1: 142).

Erlernen des Alphabets“ (**B II**, 8) oder „EXAMEN Genickbruch“ (**B II**, 9).³⁵

5. „Lingua“

Einsteins zum Teil narrative, zum Teil reflexive Ausführungen zum so auch genannten Thema „Lingua“ in **BEB II**³⁶ sind insofern überraschend, als er bis etwa Mitte der 1920er Jahre sprachtheoretisch wenig geboten hatte;³⁷ das gilt aber auch für andere Autoren, sei es nun Hugo von Hofmannsthal oder Hugo Ball (vgl. Kiefer 2011: 182; Kiefer 2005: 302). Dieser „linguistic turn“ könnte unter dem Einfluss Ernst Cassirers entstanden sein, dessen **Philosophie der symbolischen Formen** mit Band 1: **Sprache** und Band 2: **Das mythische Denken** 1923 und 1924 erschien. Aber warum sollte Einstein gerade Cassirer seine Aufmerksamkeit schenken? Wie aus einem Brief an Fritz Saxl vom 7. Februar 1929 hervorgeht (vgl. Joyce 2003: 233), hatte Einstein in Berlin beim damaligen Privatdozenten Cassirer und nunmehrigen Hamburger Ordinarius studiert (wie und was auch immer) und suchte sowohl diesen als auch Saxl, den (von Cassirer in seiner **Philosophie** eigens bedankten) Mitarbeiter der Warburg-Bibliothek in Hamburg, für einen **Documents**-Beitrag zu gewinnen. Der ursprüngliche Zusammenhang von Sprache und Mythos wird auch in **BEB II** behandelt, und der hervorstechende Begriff einer „Fixierung“ durch Sprache findet sich bei Einstein wie bei Cassirer; um zunächst diesen letzteren zu zitieren:

Der Akt der begrifflichen Bestimmung eines Inhalts geht mit dem Akt seiner Fixierung in irgendeinem charakteristischen Zeichen Hand in Hand. So findet alles wahrhaft strenge und exakte Denken seinen Halt erst in der Symbolik und Semiotik, auf die es sich stützt. (Cassirer 1977: 18)

Diesen Akt der Fixierung wertet Einstein freilich anders als der Philosoph, nämlich als „tödlich“, und er demonstriert das Phänomen am jungen Beb/

³⁵Heißerer (1992: 165) hat herausgefunden, dass Einstein immerhin sein Abitur in einem „Landgymnasium“ in Bruchsal nahe Karlsruhe, wo er durchgefallen war, nachholte.

³⁶ Es sollte vier Kapitel bilden! – Aber kann man dieses Thema in Kapiteln isolieren?

³⁷ Vgl. seine Unzufriedenheit hinsichtlich der Behandlung des Sprachthemas bei seinen Referenzautoren bis 1923 wie etwa Bergson oder Mach (**EKC**: 144). Seine stilistischen Experimente weisen auf die Theorenbildung voraus. Zu **Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne** (Untertitel), neben Broch, Döblin, Musil u.a. auch zu Einstein hat Kleinschmidt (1992) einige wertvolle Beobachtungen beigesteuert, die eine monografische Behandlung des Einstein'schen Sprachbegriffs nicht erübrigen.

Bebuquin. Kinder wie Primitive leben sprachlich in einem mythischen, fluiden Ambiente und gebrauchen die Sprache „magisch“. Kindersprache und deren erfundene Geheimsprache grenzen diese utopische Welt gegen die Erwachsenen ab, die irritiert nur erkennen, dass (der vierjährige) Beb/ Bebuquin lügt oder nicht „vernünftig“ sprechen will (**B II**, 8). Dieser muss freilich einsehen, dass die Sprache doch „stärker“ ist als er (**B II**, 8). Seine sprachliche Sozialisation spaltet sich dabei in zwei Tendenzen, eine „sachliche“ bzw. eine „dämonische“: Zum einen wird das Weltbild durch Begriffe „fixiert“ (**B II**, 30, 42; **FF**: 198), wobei die Schule und insbesondere der Deutschlehrer Sallwürk (der historisch ist)³⁸ ihre Autorität ausspielen – was Cassirer als wissenschaftliche Überwindung des Mythos fortführt:

[...] Erkenntnis wird des Mythos nicht Herr, indem sie ihn einfach außerhalb ihrer Grenzen verbannt. Für sie gilt vielmehr, daß sie nur das wahrhaft zu überwinden vermag, was sie zuvor in seinem eigentümlichen Gehalt und nach seinem spezifischen Wesen begriffen hat. (Cassirer 1977: XI)

Zum anderen aber bewahrt Beb/ Bebuquin aus seiner Kindheit das (im Grunde) mythische Bewusstsein, dass in der Sprache die Toten mitsprechen (**B II**, 8). In der *Fabrikation der Fiktionen* bringt Einstein das Problem selber auf den Begriff:

Unsere Sprache ist metaforisch durchkreuzt und birgt zahlreiche Archaismen. Die Dichter verteidigen sich mühsam gegen die Heredität der Sprache (**FF**: 300).

Die kritische Einsicht in die „reaktionäre Tödlichkeit der Sprache“ (**FF**: 252) bietet jedoch keinen Halt, denn im universellen „Drama der Metamorphose“ (**BA** 3: 612) verwandelt sich auch diese negative Gewissheit. Der „dauernde Selbstmord durch Verwandlung“ (**B II**, 28) kennt kein „Prinzip Hoffnung“.³⁹ Der (rückwärtsgewandte) ethnologische und der kritische (marxistisch inspirierte) Diskurs Einsteins erscheinen unvereinbar.

³⁸Auf einem Karlsruher Dachboden gefunden: **Gedichtsammlung**, hrsg. v. Dr. Edmund von Sallwürk. Seminardirektor in Karlsruhe i. B. Im Anschluß an das **Deutsche Lesebuch für Höhere Lehranstalten**. Neue Ausgabe für das Großherzogtum Baden, Frankfurt/Main: Diesterweg 1918 (Kriegsausstattung) u. **Gedichtsammlung**, hrsg. v. Dr. Edmund von Sallwürk. Seminardirektor in Karlsruhe i. B. Im Anschluß an das **Deutsche Lesebuch für Höhere Lehranstalten Badens**, Frankfurt/Main: Diesterweg ⁶1923.

³⁹ Einsteins „Selbstmordtendenz“ (**B II**, 27), die sein gesamtes Denken durchzieht und auch Beb/ Bebuquin prägt, bedürfte einer eigenen Darstellung.

[...] die Technik der ästhetischen Metamorphose ließen die Individuen social unfußbar werden – ihre gehetzte Verwandlung machte sie social unfixierbar. (FF: 132)

Je mehr er aber Typenbildung (FF: 117) fordert, „Bindung“ (B II, 27) und „Gebrauchskunst“, desto mehr liefert er sich der Konvention, d. h. aber der tödlichen Fixierung, aus. Dieser Widerspruch von „regressiver“ und „progressiver“ Utopie ist unauflösbar und als Problem konstitutiv für den späten Einstein – aber schon im Selbstmord des „Beb-bouquin“ angelegt. Hier beginnt „die kette der beständigen suicide“ (B II, 12). Im Kahnweiler-Brief von 1923 äußert Einstein die Absicht, die „Geschichte eines Mannes [zu] schreiben [...], der die tote Sprache wie eine wirklich tötende Sache empfindet gegenüber seinen Erlebnissen“ (EKC: 144). Er betont zwar, dass es sich dabei um *keinen* „Intellektuellen“ handle,⁴⁰ aber was auch immer ein „Intellektueller“ sein mag: hier geht es ohne Zweifel um die Geschichte Beb/ Bebuquins oder auch Laurenz’.

Cassirer dagegen entwickelt eine Philosophie der symbolischen *Formen* (Heusden 2003: 121) und nicht eine Semiotik, d. h. an das, was Einstein „Primat der Zeichen“ (FF: 260) – den die Intellektuellen beanspruchen – nennt, rückt er nicht näher heran. Cassirer erwähnt in seinem dreibändigen Werk Ferdinand de Saussure nicht – wohl aber könnte Einstein den schon 1916 veröffentlichten **Cours de linguistique générale** zur Kenntnis genommen haben, sicher erst ab Mitte der 1920er Jahre und sehr selektiv, ja oberflächlich,⁴¹ wie es aber bei ihm immer der Fall ist. Auf diese Spur führt nicht nur die über Cassirer hinausgehende zeichen-

⁴⁰ Im maschineschriftlichen Brief sowie bei dessen Weiterverwendung im „Kahnweilerbrief“ ist zweifelsfrei „keines ‚Intellektuellen‘“ zu lesen, gleichwohl kann die Äußerung auf Beb/ Bebuquin bzw. auf Laurenz bezogen werden, die Einstein vielleicht intellektuell nicht ernst nahm. Sie waren eher nur „Geistmannequins“ (FF: 209).

⁴¹ Zentrale Termini de Saussures, wie z.B. „langue“ und „parole“ oder „synchronie“ und „diachronie“ interessierten Einstein dagegen nicht. Franke-Gremmlerspacher (1989) hat auf „Parallelen“ zwischen „Einsteins Formulierung des Charakters des sprachlichen Zeichens“ und dem „Zeichenmodell des Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure“ hingewiesen. Sie vermutet auch eine Wirkung der Schriften Fritz Mauthners (vgl. Franke-Gremmlerspacher 1989: 182). Ich will das nicht ausschließen, allerdings fehlt ein philologischer „link“ zwischen den beiden Autoren (à la „wolkenmeer“ und „nébuleuse“). Man sollte die Einflussgeschichte gerade bei Einstein nicht überbewerten. Außerdem: Autoren wie nicht nur Mauthner drücken häufig auch nur Gedanken aus, die im Publikum umlaufen, die gewissermaßen „in der Luft“ liegen (etwa Ideen zur Kindheit). Wichtiger ist, was Einstein selber aus den Zitatbausteinen macht.

theoretische Vertiefung der **BEB II**-Materialien, sondern vor allem eine auffällige Metapher: „Die Tatsachen vernebelten im Wolkenmeer der Zeichen und Meinungen [...]“ (FF : 152). Damit spielt Einstein auf die bekannte Definition de Saussures an:

[...] sans le secours des signes, nous serions incapable de distinguer deux idées d'une façon claire et constante. Prise en elle-même, la pensée est comme une *nébuleuse* où rien n'est nécessairement délimité“. (Saussure 1976: 155)⁴²

De Saussures Visualisierung der „amorphen Masse“ der wogenden Gedanken ähnelt in der Tat auch einer Wolke (Abb. 5).

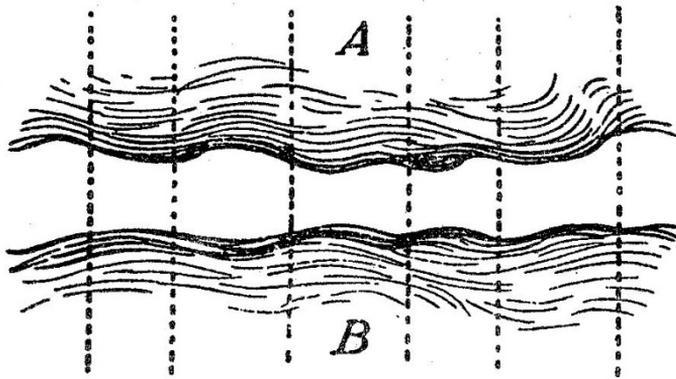


Abb. 5: Ferdinand de Saussure: Wolkenmeer der Zeichen⁴³

Einstein dürfte das sprachwissenschaftlich bestätigte Wechselspiel zwischen Arbitrarität und Fixierung zu seiner Intellektuellen-Kritik in der *Fabrikation der Fiktionen* durchaus zupass gekommen sein. Auf jeden Fall erstrecken sich Einsteins Sprachreflexionen mit nur geringer (kritischer) Akzentverschiebung auch in die *Fabrikation der Fiktionen* hinein und trotz seiner Primitivismus-Kritik verfolgt er das Geschehen bis in die 1930er Jahre mit dem „Auge“ des Ethnologen.

Als Konvergenz seiner Projekte erscheinen im literarischen Schaffen: das unerreichbare Vorbild James Joyce, im kunsttheoretischen Schaffen: ein „Handbuch“ der Weltkunst und der Kunstwahrnehmung, in sprach-

⁴²Hermann Lommel übersetzt mit „Nebelwolke“ (vgl. Saussure 1931: 133). Einstein könnte das Buch bei seinem Berlin-Besuch 1931 erworben haben.

⁴³Abb. 5: Saussure: Cours de linguistique générale, 156.

philosophischer Hinsicht: eine semiotische Theorie, eingebettet in eine anthropologische Konzeption mit der Dominante der Vergänglichkeit des Menschen.

Abgekürzt zitierte Texte und Quellen

Angaben bzw. Signaturen des Einstein-Nachlasses divergieren schon zwischen Penkert und Oehm, und auch meine eigenen (und auch die der unten angegebenen Sekundärliteratur) basieren auf dem Zustand des Nachlasses im Carl-Einstein-Archiv *vor* 2002. Alle Angaben sind also mittels des aktuellen Findbuchs (bearb. v. Carsten Wurm: **Carl Einstein 1885-1940**, Berlin: Stiftung Archiv der Akademie der Künste 2002) nicht nachvollziehbar.

AWE = Kiefer, Klaus H. (Hrsg.) (1986): **Avantgarde – Weltkrieg – Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/ Mynona**, Frankfurt/Main/ Bern/ New York: Lang (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 8).

B II = **BEB II-Materialien im CEA** (die Zahl hinter dem Komma bezeichnet hier die Mappe) – Zählung vor der Neuordnung.

BA 1, 2, 3 = Einstein, Carl (1994, 1996): **Werke**. Berliner Ausgabe, Bd. 1: **1907-1918** hrsg. von Hermann Haarmann/ Klaus Siebenhaar unter Mitarb. von Katharina Langhammer u.a.; Bd. 2: **1919-1928** hrsg. von Hermann Haarmann/ Klaus Siebenhaar unter Mitarb. von Steffen Damm u.a.; Bd. 3: **1929-1940** hrsg. von Hermann Haarmann/ Klaus Siebenhaar unter Mitarb. von Steffen Damm [u. a.], Berlin: Fannei & Walz.

CEA = **Carl-Einstein-Archiv**, Berlin: Akademie der Künste.

CEM 1 = Baacke, Rolf-Peter (1990): **Carl Einstein-Materialien**, Bd. 1 (mehr nicht ersch.): **Zwischen Bebuquin und Negerplastik**, unter Mitarb. von Gerti Fietzek, Berlin: Silver & Goldstein.

DLA = **Deutsches Literaturarchiv**, Marbach am Neckar.

E 10 = **Carl Einstein/ Tony Simon-Wolfskehl-Briefwechsel im CEA** – Zählung vor der Neuordnung.

EKC = Meffre, Liliane (Hrsg.) (1993): **Carl Einstein – Daniel-Henry Kahnweiler. Correspondance 1921-1939**, übers. u. mit Anm., Marseille: Dimanche.

FF = Einstein, Carl (1973): **Die Fabrikation der Fiktionen, Gesammelte Werke in Einzelausgaben**, Bd. 4 (mehr nicht ersch.), eingeleitet von Helmut Heißenbüttel, hrsg. von Sibylle Penkert, mit Beitr. von ders. u. Katrin Sello, Reinbek/H.: Rowohlt.

HdK = **Handbuch der Kunst**, Entwürfe, CEA.

K 1, 2, 3 = Einstein, Carl (1926, ²1928, ³1931): **Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte**, Bd. 16, Berlin: Ullstein (2. u. 3., jeweils veränd. u. erw. Aufl.).

OC = Breton, André (1988-2008): **Œuvres complètes**, 4 Bde., hrsg. von Marguerite Bonnet u.a., Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) – „Br“ nur in Zweifelsfällen hinzugefügt.

- STA** = Freud, Sigmund (1974): **Studienausgabe**, 10 Bde., hrsg. von Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/ James Strachey, Frankfurt/Main: Fischer (Conditio humana).
- W 4** = Einstein, Carl (1992): **Werke**, Bd. 4: **Texte aus dem Nachlaß I**, hrsg. von Hermann Haarmann/ Klaus Siebenhaar, Berlin u. Wien: Fannei & Walz.

Literatur

- Ball, Hugo (1946): **Die Flucht aus der Zeit**, Luzern: Stocker, 13.
- Cassirer, Ernst (1977): **Philosophie der symbolischen Formen**, 3 Bde., Bd. 1: **Die Sprache**, Bd. 2: **Das mythische Denken**, Bd. 3: **Phänomenologie der Erkenntnis**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Defoort, Eric (2007): **Een Dochter van Duitsland. Tony Simon-Wolfskehl 1893-1991**, Leuven: Van Halewyck, 90.
- Farnoli, A. Nicholas/ Gillespie, Michael Patrick (1996): **James Joyce A to Z. The Essential Reference to the Life and Work**, New York/ Oxford: Oxford University Press.
- Fleckner, Uwe (2006): **Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie**, Berlin: Akademie.
- Franke-Gremmelspacher, Ines (1989): „**Notwendigkeit der Kunst“? Zu den späten Schriften Carl Einsteins**, Stuttgart: Heinz (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 227).
- Gess, Nicola (2013): **Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)**, München: Fink.
- Günter, Manuela (1996): **Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein**, Würzburg: Königshausen & Neumann, (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe: Literaturwissenschaft, Bd. 192).
- Heißerer, Dirk (1992): **Negative Dichtung. Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein**, München: iudicium.
- Heusden, Barend van (2003): *Cassirers Ariadnefaden – Anthropologie und Semiotik*. In: Hans Jörg Sandkühler/ Detlev Pätzold (Hrsg.): **Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers**, in Zusammenarbeit mit Silja Freudenberg, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 111-147.

- Jolas, Eugene (1932): *The Language of Night (1932)*. In: Klaus H. Kiefer/ Rainer Rumold (Hrsg.) (2009): **Eugene Jolas Critical Writings, 1924-1951**, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 140-161.
- Joyce, Conor (2003): **Carl Einstein in „Documents“ and his collaboration with Georges Bataille**, o.O.: Xlibris.
- Joyce, James (1971): **Finnegans Wake**, London: Faber & Faber [Nachdr. 3. Aufl.].
- Kiefer, Klaus (1987): „BEB II‘ – Ein Phantombild“. In: **Text + Kritik**, H. 95/ Juli 1987, 44-66.
- Kiefer, Klaus (1990): *Carl Einstein and the Revolutionary Soldiers' Councils in Brussels*. In: Rainer Rumold/, Otto Karl Werkmeister (Hrsg.): **The Ideological Crisis of Expressionism. The Literary and Artistic German War Colony in Belgium 1914-1918**, Columbia, SC: Camden House, 97-113.
- Kiefer, Klaus (1994a): „Ätneralistisches Finale oder BebuquinsAus-Sage. Carl Einsteins Beitrag zur Postmoderne“. In: **Neohelicon**, Jg. 21 (1994), Nr. 1, 13-46.
- Kiefer, Klaus (1994b): *Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses – Carl Einsteins Beitrag zu „Documents“*. In: **Elan vital oder Das Auge des Eros. Kandinsky, Klee, Arp, Miró und Calder**, Ausstellungskatalog (20. Mai - 14. August 1994) zur Neueröffnung des Hauses der Kunst, hrsg. von Hubertus Gaßner, München/ Bern: Benteli, 90-103.
- Kiefer, Klaus (1994c): **Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde**, Tübingen: Niemeyer (Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 7).
- Kiefer, Klaus (1996): *Einstein in Amerika – Lebensbeziehungen und Theorietransfer*. In: Ders. (Hrsg.): **Carl-Einstein-Kolloquium 1994**, Frankfurt/Main [u. a.]: Peter Lang, 173-184 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 16).
- Kiefer, Klaus (2005): „Ein Narrenspiel aus dem Nichts‘ – DADA – Semiotik und Didaktik“. In: **Kodikas/Code. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics**, Bd. 28, Nr. 3-4, 301-315.
- Kiefer, Klaus (2008a): *Dialoge – Carl Einstein und Eugene Jolas im Paris der frühen 30er Jahre*. In: Liliane Meffre/ Olivier Salazar-Ferrer (Hrsg.): **Carl Einstein et Benjamin Fondane. Avant-gardes et émigration dans le Paris des années 1920-1930**, Brüssel: P.I.E. Peter Lang, 153-172 (Comparatisme et Société, Bd. 6).

- Kiefer, Klaus (2008b): „*Wortkunst*“ in Paris – Eugene Jolas und der deutsche Expressionismus. In: Frank Krause (Hrsg.): **Frankreich und der deutsche Expressionismus/ France and German Expressionism**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 141-159.
- Kiefer, Klaus/ Rumold, Rainer (Hrsg.) (2009): **Jolas: Critical Writings, 1924-1951**, Evanston/ Illinois: Northwestern University Press, 377-37.
- Kiefer, Klaus (2010): „Primitivismo e modernismo nell’opera di Carl Einstein e nelle avanguardie europee“. In: **Annali. Università degli studi di Firenze Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo**, NS Jg. 11 (2010), 293-316.
- Kiefer, Klaus (2011a): *Spül müit müir! – Dadas Wort-Spiele*. In: Ders.: **Die Lust der Interpretation – Praxisbeispiele von der Antike bis zur Gegenwart**, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 177-194.
- Kiefer, Klaus (2011b): **Die Lust der Interpretation – Praxisbeispiele von der Antike bis zur Gegenwart**, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 195-225 u. veränderte Fassung in: Nicola Creighton/ Andreas Kramer (Hrsg.) (2012): **Carl Einstein und die europäische Avantgarde/ Carl Einstein and the European Avant-Garde**, Berlin/ Boston: de Gruyter, 186-209 (spectrum Literaturwissenschaft/ spectrum Literature, Bd. 30).
- Kiefer, Klaus (2012): **Carl Einstein und die europäische Avantgarde/ Carl Einstein and the European Avant-Garde**. Hrsg. von Nicola Creighton/ Andreas Kramer, Berlin/Boston: de Gruyter, 186-209 (spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature 30).
- Kiefer, Klaus (2014): *Carl Einsteins „Surrealismus“ – „Wort von verkrachtem Idealismus übersonnen“*, Vortrag zu: **Surrealismus in Deutschland**, Internationale Tagung, org. von Isabel Fischer/ Karina Schuller, Münster: Kunstmuseum Pablo Picasso, 3.-5. März 2014.
- Kiefer, Klaus (2015): „Primitivismus und Avantgarde – Carl Einstein und Gottfried Benn“. In: **Colloquium Helveticum**, Bd. 44 (2015): Primitivismus intermedial, 131-168.
- Kleinschmidt, Erich (1985): *Zur Reclam-Ausgabe*. In: Ders.: (Hrsg.): **Einstein: Bebuquin**, Stuttgart: Reclam.
- Kleinschmidt, Erich (1992): **Gleitende Sprache**, München: iudicium.
- Kospoth, B. J. (1931): „A New Philosophy of Art.“ In: **Chicago Sunday Tribune. European Edition**, Nr. 4932, 18. Januar 1931, 5.
- Krause, Frank (2012): *Vom Embryo Emil zum ‘bébébouquin’. Geburtsphantasien in Carl Einsteins „Bebuquin“*. In: Nicola Creighton/

- Andreas Kramer (Hrsg.): **Carl Einstein und die europäische Avantgarde/ Carl Einstein and the European Avant-Garde**, Berlin/Boston: de Gruyter, 31-44 (spectrum Literaturwissenschaft/ spectrumLiterature, Bd. 30).
- Kröger, Marianne (2007) : **Das „Individuum als Fossil“ – Carl Einsteins Romanfragment „BEB II“. Das Verhältnis von Autobiographie, Kunst und Politik in einem Avantgardeprojekt zwischen Weimarer Republik und Exil**, Remscheid: Gardez, (Komparatistik im Gardez, Bd. 5).
- Kröger, Marianne (1996): *Carl Einstein und die Zeitschrift „Front“ (1930/31)*. In: H. Klaus Kiefer (Hrsg.): **Carl-Einstein-Kolloquium 1994**, Frankfurt/Main [u. a.]: Lang, 125-134 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 16).
- Lévy-Bruhl, Lucien (°1951): **Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures** [1910], Paris 1951.
- Mattheus, Bernd (1984): **Georges Bataille. Eine Thanatographie**, 2 Bde., München: Matthes & Seitz.
- McMillan, Dougald (1976): **„transition“. The History of a Literary Era 1927-1938**, New York: Braziller.
- Meffre, Liliane (2002): **Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne**, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Penkert, Sibylle (1969): **Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Palaestra, Bd. 255).
- Piaget, Jean (1976) : **Le langage et la pensée chez l'enfant. Etudes sur la logique de l'enfant**, Neuchâtel/ Paris: Delachaux & Niestlé.
- Piaget, Jean (2008): **La représentation du monde chez l'enfant. Avec le concours de onze collaborateurs**, Paris: Quadrige/ PUF (Nachdr. d. Ausg. 1947; zuerst 1926).
- Rabaté, Jean-Michel (°2004): *Joyce the Parisian*. In: Attridge Derek (Hrsg.): **The Cambridge Companion to James Joyce**, Cambridge: Cambridge University Press, 49-66.
- Roland, Hubert (1999): **Die deutsche literarische „Kriegskolonie“ in Belgien 1914-1918. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-belgischen Literaturbeziehungen 1900-1920**, Bern [u. a.]: Lang (Coll. Contacts, Ser. 2: Gallo-germanica, Bd. 26).
- Saussure, Ferdinand de (1931): **Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft**, hrsg. von Charles Bally/ Albert Sècheyaye; unter Mitwirkung von Albert Riedlinger, Berlin, Leipzig: de Gruyter.

- Saussure, Ferdinand (1976): **Cours de linguistique générale**, hrsg. von Charles Bally/ Albert Sècheyay; unter Mitwirkung von Albert Riedlinger, krit. Ausg. von Tullio Mauro, Paris: Payot (Payothèque).
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (1992): „**Die Stadt der Langeweile**“. **Carl Einstein und Karlsruhe**, Marbach/N.: Deutsche Schillergesellschaft (Spuren, Bd. 19).
- Schultz, Joachim (1995): **Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarde in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940**, Gießen: Anabas.
- Sorg, Reto (1998): **Aus den „Gärten der Zeichen“**. **Zu Carl Einsteins „Bebuquin“**, München: Fink 1998.

Die Pathologie als Gesellschaftskritik in Alfred Döblins *Die Ermordung einer Butterblume*

Abstract: An important text for the analysis of insanity in German expressionist literature is Alfred Döblin's **Die Ermordung einer Butterblume (Killing a daffodil)** who studied medicine and practised psychiatry in a clinic in Berlin. The story represents, first of all, a coded self-representation of Döblin, who was influenced during his studies by the strange relation of the city man with nature. In this case, Döblin's text expresses the typically expressionist critic of civilization that, by technique and industrialization, destroyed the natural initial relation between man and his environment. Secondly, the short-story can be interpreted as a satirical parable to the bourgeois. However, it seems that the best method to approach the text is the psychological and psycho pathological. If one starts from a period, in which it was written, that is during the study of neurology and psychiatry by Döblin, we are not appalled that the writer describes with an almost clinical precision the behaviour of a personality that suffers by obsessive-compulsive disorder. Because the author presents the protagonist's madness by the rupture between the structure of the normal bourgeois and the murderer, the social implication of the text is evident.

Keywords: medicine, literature, pathology, obsessive-compulsive disorder, satirical parable, Alfred Döblin.

Neben den Bürgern und Künstlern, Vätern und Söhnen, Kranken, Tieren und Gefangenen betrachtet Thomas Anz auch die Irren als Schlüsselfiguren der expressionistischen Literatur (Anz 2002: VII).

Die Figur des Irren ermöglicht es den expressionistischen Schriftstellern, ihren Protest und Hass gegen die wilhelminische Gesellschaft dadurch auszudrücken, dass der Irre als „extremster Kontrast zur Normalität des verhassten Bürgers“ (Anz 2002: 83) aufgefasst wird. Zusammen mit Kranken, Verbrechern, Mördern, Selbstmördern, Gefangenen, Dirnen, Bettlern und Krüppeln gehört der Irre zu den Randfiguren der Gesellschaft, zu den sozialen Außenseitern, denen die Expressionisten Sympathie entgegenbrachten. Ihre Sympathie mit den sozialen Randgruppen ist ein Indiz für ihre Identitätskrise, von welcher ausgehend sie sich mit den Außenseitern identifizieren.

Auch der Wahnsinn erscheint daher „als negatives Gegenbild zu bürgerlichen Tugenden wie Selbstdisziplin, Arbeitsfreude, Ordnung, soziale Anpassungsfähigkeit, Pflichtbewusstsein, Affektkontrolle“ (Anz 2002: 83). Dieses kritische Potenzial wohnte dem Motiv des Wahnsinns schon in der Romantik inne, jedoch gelingt es den Expressionisten dieses weit radikaler auszubauen. Das Wahnsinnsmotiv und der Irre stellen daher für die expressionistischen Schriftsteller eine provokante Möglichkeit dar, ihre Gegenpositionen zu den herrschenden Normen und Werten der wilhelminischen patriarchalischen Gesellschaft zu artikulieren. Daher kommen den literarisch gestalteten Verrückten, den Irrenanstalten, die in den Texten auftreten sowie den beschriebenen Wahnsinnszuständen vor allem metaphorische Funktionen zu. Mittels der Probleme der Irren veranschaulichen die Expressionisten die Schwierigkeiten ihrer eigenen Existenz.

Wie Anz feststellt, wird die existenzielle Metaphorik des Wahnsinns vom Expressionismus in recht unterschiedlichen, zum Teil gegensätzlichen Bedeutungsvarianten kultur- und gesellschaftskritisch ausgelotet (siehe Anz 2002: 84-85). Der Wahnsinn kann als rauschhafte Glückserfahrung erscheinen, die in der alltäglichen Lebenswelt nicht mehr möglich ist. Auch die Irrenanstalt erscheint dann als Zielpunkt der Flucht aus einer unerträglichen Realität. Der Wahnsinn kann aber auch im Gegensatz dazu das Leiden eines Menschen veranschaulichen, dessen Deformation und Beschädigtsein auf eine kranke und krank machende Gesellschaft zurückzuführen ist. In Paul Zechs Gedicht *Der Idiot* z. B. wird der Protagonist zu einer Metapher des Leidens an einer enthumanisierten Welt.

Anz hebt hervor, dass der Wahnsinn für den Expressionismus nicht nur ein Thema war, sondern von ihm auch formal simuliert wurde, um die Normen der bürgerlichen Kunst zu hinterfragen. Zum Beleg dieser These zitiert er eine Passage aus dem 1916 erschienenen **Lehrbuch der Psychiatrie** von Eugen Bleuler, in welcher dieser Grundsymptome der Schizophrenie skizziert:

Die normalen Ideenverbindungen büßen an Festigkeit ein; beliebige andere können an ihre Stelle treten. So können aufeinanderfolgende Glieder der Beziehung zueinander ganz entbehren, so dass das Denken unzusammenhängend wird (Bleuler zit. nach Anz 2002: 86).

Anz stellt die Ähnlichkeit der von Bleuler beschriebenen Schizophrenie-Symptome, nämlich der Zusammenhangslosigkeit und der Inkohärenz des Denkens mit den expressionistischen Stilmerkmalen heraus, indem er behauptet, die Expressionisten versuchten den Wahnsinn mit Hilfe

bestimmter Stilmerkmale wie dem Reihungsstil, der Parataxe oder der regellosen Sprache nachzuahmen, die sich über die Regeln der Syntax, der Rechtschreibung, der Zeichensetzung und Wortbildung hinwegsetzte. Damit war auch der Wandel von ästhetischen Wertvorstellungen verbunden. So bot der Wahnsinn den Expressionisten nicht nur die Möglichkeit einer Opposition zur Normalität des Bürgers, sondern gleichzeitig auch zu den Normen bürgerlicher, d. h. vor allem klassisch-realistischer Kunst.

Anz verweist auch auf einen bezeichnenden Nebeneffekt des mit der künstlerischen Darstellung des Wahnsinns verbundenen Wandels ästhetischer Wertvorstellungen. Das Interesse der Autoren an der Psychiatrie und Psychoanalyse bewirkte umgekehrt auch das Anwachsen des Interesses der Psychiatrie am Zusammenhang von Kunst und Pathologie. Dies führte dazu, dass die literarischen und bildnerischen Äußerungsformen der Geisteskranken deutlich aufgewertet wurden (Anz 2002: 88).

Der Wahnsinn kam auch der Vorliebe der Expressionisten für das Grotteske entgegen. Die Vorliebe der Expressionisten für den Wahnsinn und dabei vor allem in seinem negativen Aspekt des Leidens an der Welt ist auf autobiografische Erfahrungsgrundlagen der Autoren zurückzuführen. In Georg Heyms Tagebüchern finden sich oft Bemerkungen wie, dass er nahe daran sei, wahnsinnig zu werden (zit. nach Anz 2002: 88). Jakob van Hoddis zeigte 1912 erste Anzeichen von Schizophrenie und kam kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges in eine Heilanstalt. Georg Trakl litt unter schweren Depressionen, wurde demzufolge alkohol- und drogenabhängig. Ein Jahr vor seinem Selbstmord, angesichts der Gräueltaten bei der Schlacht von Grodek, schreibt er in einem Brief an Ludwig von Ficker von seiner Angst, wahnsinnig zu werden und von dem Gefühl, dass ihm die Welt entzweibricht (zit. nach Anz 2002: 89).

Alfred Döblin (1878-1957) war zugleich Arzt und Schriftsteller. Nach seinem Medizinstudium und der Promotion im Jahre 1905 zum Dr. med. bei dem Psychiater Alfred Hoche arbeitete er als Nervenarzt in verschiedenen Städten Deutschlands: in Regensburg, Freiburg im Breisgau und Berlin. Im Jahre 1911 eröffnete er eine Kassenpraxis für Nervenkrankheiten in Berlin. In dieselbe Zeit, in das Jahr 1910, fällt auch der Beginn seiner literarischen Tätigkeit, als er Mitarbeiter an Herwarth Waldens neu gegründeter expressionistischen Zeitschrift **Der Sturm** wurde.¹

Die Erzählung *Die Ermordung einer Butterblume* ist 1904, ein Jahr vor dem Abschluss des Neurologie- und Psychiatrie-Studiums entstanden,

¹Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Alfred_Döblin [20.01.2014].

welches Döblin 1902 begonnen hat und wurde in den frühen Prosaband **Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen** (1913) aufgenommen. Sie wird als „die berühmteste expressionistische Grotteske“ (Bark/ Steinbach/ Wittenberg 1989: 413) aufgefasst, weil in ihr zwei heterogene Vorstellungsbereiche miteinander verbunden werden. Darauf deutet schon der Titel, wo zwar von einem Mord gesprochen wird, aber sich dieser Mord an einer Butterblume vollzieht. Das Missverhältnis zwischen dem „psychologisch konsequent entfaltetem Schuldbewusstsein und dem Mordopfer“ (Bark/ Steinbach/ Wittenberg 1989: 413) zieht sich durch den ganzen Text. Gleichzeitig wird dieses Missverhältnis auch durch das traditionelle, objektive und realistische Erzählen einer absurden Handlung verstärkt. Die traditionelle auktoriale Erzählperspektive verbindet sich mit der personalen Erzählperspektive, in welcher mit Hilfe der erlebten Rede der Wahn der Gestalt deutlich wird. Die auf den ersten Blick absurde Handlung erweist sich aber als sinnvoll, wenn sie auf einer symbolischen Ebene betrachtet wird. So schlagen Joachim Bark, Dietrich Steinbach und Hildegard Wittenberg mehrere Deutungsmöglichkeiten des Textes vor.

Auf einer ersten Bedeutungsebene wäre die Erzählung als verschlüsselte Selbstdarstellung Döblins zu lesen (Bark/ Steinbach/ Wittenberg 1989: 413), der in der Zeit seines Medizinstudiums auch von dem zwiespältigen Verhältnis des Städters der Natur gegenüber geprägt war. In diesem Falle würde sich in der Erzählung Döblins typisch expressionistische Kritik an der Zivilisation ausdrücken, welche durch Technik und Industrialisierung das ursprüngliche, natürliche Verhältnis des Menschen zu seiner Umgebung zerstört hat.

Eine zweite Möglichkeit wäre die Geschichte als satirische Parabel zu deuten, „auf den Bürger, dessen Lebensinhalt, die Ordnung, durch einen Einbruch der Natur gestört und verwirrt ist, was alle möglichen Mechanismen der Selbstberuhigung auslöst“ (Bark/ Steinbach/ Wittenberg 1989: 413).

Jedoch scheint die Lesart, die sich dem Text am meisten nähert, die psychologische und psychopathologische zu sein. Geht man von der Entstehungszeit dieser Erzählung während Döblins Neurologie- und Psychiatrie-Studiums aus, so ist es nicht verwunderlich, dass der Schriftsteller seinen Lesern in ihr mit fast klinischer Präzision die Verhaltensweise einer Persönlichkeit vorstellt, die unter einer Zwangsstörung leidet.

Das Lexikon **Literatur und Medizin** weist darauf hin, dass Repräsentationen von Neurose und Psychose in der Literatur immer auch eng an Angst, Zwang und Wahn geknüpft sind (Jagow/ Steger 2005: 572).

Das gleiche Lexikon ordnet die Zwangsstörung in den Bereich der Angststörungen ein und grenzt sie von der zwanghaften Persönlichkeitsstörung ab. Während bei der Zwangsstörung entweder Zwangsgedanken oder Zwangshandlungen auftreten, die von den Betroffenen zumeist als übertrieben oder unbegründet erkannt werden, zeichnet sich die zwanghafte Persönlichkeitsstörung durch Ordnungsliebe und Ausdauer mit einem übertriebenen Interesse für Details aus (Jagow/ Steger 2005: 868).

Ein weiterer Grund sich dem Text aus der psychologischen Perspektive zu nähern, ist die um 1900 auftretende Freudsche Psychoanalyse, welche durch das Aufdecken der Triebstruktur des Menschen das Thema zu dieser Erzählung geliefert hat.

Aus der auktorialen Perspektive werden zunächst das Äußere des Herrn Michael Fischer und seine Handlungen beschrieben. Diese Beschreibungen sind aber so angelegt, dass sie den Leser gleichzeitig auch über das Innere der Gestalt in Kenntnis setzen und damit den Widerspruch zwischen seinem Inneren und dem Äußeren, d. h. zwischen Sein und Schein deutlich werden lassen.

Die Tatsache, dass sich der Herr elegant gekleidet: im schwarzen Anzug, mit weißen Manschetten, mit einer Goldkette und mit einem steifen Hut, sowie mit einem dünnen Spazierstöckchen auf einen Spaziergang durch den Wald begibt, deutet auf sein Missverhältnis zur Wirklichkeit und auf seine krankhafte Pedanterie. Darin ist schon ein Anzeichen seines Wahns zu sehen. Während des Aufstiegs durch den Fichtenwald zählt er zuerst seine Schritte und wiegt sich bei jeder Bewegung mit den Hüften stark nach rechts und links, bis er es vergisst. Dies zeigt sowohl seine krankhafte Pedanterie als auch seine Inkonsequenz in seinen Handlungen auf. Die hellbraunen freundlichen Augen passen nicht zu der jähzornigen Art, auf welcher sich der Herr einige Augenblicke später auf die Blumen stürzt, um sich zu rächen, dass er von ihnen auf seinem Weg aufgehalten worden ist.

Der nun folgende Vorfall, der das Leben des Kaufmanns einschneidend verändert, wird vom Autor zunächst objektiv, realistisch beschrieben: Das dünne Spazierstöckchen, das der Herr achtlos nach sich zieht, bleibt an dem Unkraut am Wegrand hängen und ist nur mit großem Kraftaufwand zu befreien. Dies erbost Herrn Michael Fischer derart, dass er sich auf die Blumen stürzt und mit dem Stock auf sie losschlägt. Diese Verhaltensweise lässt auf die angestaute Aggressivität in seinem Inneren schließen, gemäß der um 1900 auftretenden Psychoanalyse, die menschliche

Handlungen als symbolischer Ausdruck unbewusster innerer Antriebe, Wünsche und Ängste versteht.

Nach dem Vorfall setzt der Autor die äußerliche Beschreibung des Kaufmanns fort und rückt sein „plattes bartloses Gesicht, ein älteres Kindergesicht mit süßem Mündchen“ (Döblin 1996: 32) in den Vordergrund, wie um seine Harmlosigkeit zu unterstreichen, auf die man von seinem Äußeren schließen kann. Erneut wird die Diskrepanz zwischen Sein und Schein hervorgehoben.

Der erste Gedanke Michael Fischers nach diesem Vorfall gilt der Befürchtung, dass ihn jemand von seinen Geschäftsfreunden oder eine Dame nach seinem Zornesausbruch sehen könnte. Angesichts dieser Vorstellung lächelt er verschämt:

Vor die Blumen war er gesprungen und hatte mit dem Spazierstöckchen gemetzelt, ja, mit jenen heftigen aber wohlgezielten Handbewegungen geschlagen, mit denen er seine Lehrlinge zu ohrfeigen gewohnt war, wenn die nicht gewandt genug die Fliegen im Kontor fingen und nach der Größe sortiert ihm vorzeigten (Döblin 1996: 32).

In diese Darstellungen des Vorfalles in der erlebten Rede werden zwei wesentliche Merkmale der Zwangsstörung eingebaut: einerseits die aggressiven Impulse des Protagonisten, der seine Lehrlinge im Kontor ohrfeigt und andererseits das Bedürfnis, Dinge in einer bestimmten Ordnung zu haben, nämlich die Fliegen nach Größe zu sortieren.

Er versucht seine Handlungen dadurch zu rechtfertigen, dass man in der Stadt nervös werde. Es wird somit deutlich, dass für den Protagonisten das Wahre des Scheins von entscheidender Bedeutung ist.

Er sieht nun den ganzen Vorfall noch einmal vor seinen inneren Augen ablaufen. Er sieht sich selbst, wie er vor die Blumen tritt und einer Butterblume den Kopf abschlägt. Diesmal wird das Blumengemetzel aus der Perspektive Michael Fischers beschrieben. Aus dieser krankhaft verzerrten Perspektive wird der Vorfall ins Grotteske übersteigert und als Mord aufgefasst.

Der Protagonist sieht sich selbst wie in einem Film, als ob er ein anderer wäre, auf die Blumen stürzen:

Plötzlich sah Herr Michael Fischer, während sein Blick leer über den Wegrand strich, wie eine untersetzte Gestalt, er selbst, von dem Rasen zurücktrat, auf die Blumen stürzten und einer Butterblume den Kopf glatt abschlug (Döblin 1996: 32).

Der Mord zieht gleichzeitig auch die Angst vor der Rache mit sich. In seiner Schreckensvision sieht Michael Fischer wie das weiße Blut gegen seine Füße anbrandet:

Und von oben, aus dem Körperstumpf, tropfte es, quoll aus dem Halse weißes Blut, ... erst wenig, wie einem Gelähmten, dem der Speichel aus dem Mundwinkel läuft, dann in dickem Strom, rann schleimig, mit gelbem Schaum auf Herrn Michael zu, der vergeblich zu entfliehen suchte, nach rechts hüpfte, nach links hüpfte, der drüber wegspringen wollte, gegen dessen Füße es schon anbrandete (Döblin 1996: 33).

Ausgehend von dieser Mordvision nehmen die Gedanken der Gestalt ihren freien Lauf und lassen sich immer schwerer der Logik des Bewusstseins unterordnen. Der Herr versucht noch den Schein zu wahren, indem er den Hut auf seinen schweißbedeckten Kopf setzt und sich fragt, was geschehen sei. Er versucht sich seiner Logik zu vergewissern:

Ich bin nicht berauscht. Der Kopf darf nicht fallen, er muss liegen bleiben, er muss im Gras liegen bleiben. Ich bin überzeugt, dass er jetzt ruhig im Gras liegt. Und das Blut --. Ich erinnere mich dieser Blume nicht, ich bin mir absolut nichts bewusst (Döblin 1996: 33).

An dieser Stelle taucht auch die Denkstörung auf, jene typische Erscheinung des Wahnsinns, welche sich durch das Abreißen eines Gedankens im Redefluss äußert. Um die Schuld von sich abzuwälzen, gibt Michael Fischer vor, sich an die Blume nicht mehr zu erinnern. Das Vorgeben eines mangelnden Erinnerungsvermögens rückt das Verhalten des Protagonisten nach Bark/Steinbach/ Wittenberg in die Nähe „spießbürgerliche[r], ja faschistoide[n] Rechtfertigungsmuster“ (Bark/Steinbach/Wittenberg 1989: 414). Dieses lässt sich auch an den folgenden Äußerungen und Gedanken Michael Fischers ablesen:

Nach Kanossa gehen wir nicht (Döblin 1996: 35).
Es war sein Recht, Blumen zu töten (Döblin 1996: 38).
Es konnte ihm niemand etwas nachsagen (Döblin 1996: 43).
Er konnte morden, so viel er wollte! (Döblin 1996: 44)

Die Zwangsvorstellung beginnt Macht über ihn zu ergreifen. Er wird von zwei unterschiedlichen Kräften zerspalten: einerseits wird er von der Idee beherrscht einen Mord verübt zu haben und diese Idee zwingt ihn dazu, wie ein Mörder zu handeln, andererseits wehrt er sich gegen diese Wahnidee, glaubt sie durch seine Logik bezwingen zu können. An dieser Stelle tritt die im Lexikon **Literatur und Medizin** vertretene Auffassung zum Vorschein,

dass die Zwangsgedanken ungewollt sind und inneren Widerstand hervorrufen (Jagow/ Steger 2005: 868). Vorerst versucht Herr Michael Fischer noch krampfhaft seine absurden, aus dem Unbewussten auftauchenden und daher als ich-fremd erlebten Gedanken zu beherrschen. Er sieht sein Bewusstsein als den Chef seiner Firma, das den Mangel an Gehorsam seitens seiner Untergebenen bestrafen muss. Jedoch kann er seinem Unbewussten nicht wie seinen Untergebenen in der Firma befehlen. Dieses halluziniert gegen seinen Willen die Bekanntmachung des Mordes in der ganzen Stadt mittels roter Plakate. Er empfindet die Notwendigkeit, die Pflanzenleiche zum Verschwinden zu bringen, wie ein Mörder, der sein Mordopfer verstecken muss. Obwohl er das Umkehren als lächerlich auffasst, kann er seinen Füßen, die ihn zum Tatort zurücktragen, nicht befehlen. Er versucht noch Herr über den Wahn zu werden, indem er sich in den Zeigefinger beißt und mit dem Mörder in sich selbst ein Zwiegespräch führt:

„Pass auf, du, ich sag dir's, pass auf, Lump, verfluchter.“ Zugleich warf sich hinterrücks Angst riesengroß über ihn (Döblin 1996: 35).

Dass er seine aus dem Unbewussten aufsteigenden Gedanken nicht beherrschen kann, erzeugt ein Angstgefühl, das er mit Aggressivität zu bezwingen versucht. Er stößt das Messer, mit welchem er seine Füße zum Stehen bringen will, in einen Baum. Der Satz: „Er schloss unglücklich die Augen“ (Döblin 1996: 36) markiert seine Unterordnung unter die irrationalen Impulse seines Unbewussten, die er nicht mehr beherrschen kann. Er versucht, sich selbst zu belügen, indem er durch den Wald spaziert, „als wäre nichts geschehen“ (Döblin 1996: 36) und sein früheres sorgloses Schlendern nachahmt. Er kann aber die Butterblume, deren Tod er verschuldet hatte, nicht mehr finden. Er malt sich aus, dass er für diesen Mord verurteilt werde, und erfindet eine Reihe von Entschuldigungen, die ihn von seiner Tat reinwaschen könnten. Er redet sich ein, dass es sein gutes Recht sei, Blumen zu töten. Doch seinem Gewissen kann er nicht entinnen. Seine Flucht aus dem Wald gestaltet sich zu einer Rache der Natur für die Unordnung, die er in ihr durch den Mord gestiftet hat.

Am nächsten Tag nach diesem Vorfall versucht er sich einzubilden, dass er alles bloß geträumt habe, aber es will ihm nicht gelingen. Um seine Schuldgefühle abzubüßen, legt er ein Konto für die Blume an. Er opfert ihr auch von Speise und Trank, indem er ihr ein eigenes Gedeck bereitstellt. Seine Schuldgefühle rauben ihm die Freude am Leben, er beginnt an Selbstmord zu denken. Doch eines Tages, an dem er wieder in den Wald

nach St. Ottilien spazieren geht, kommt ihm die Idee, eine Butterblume auszugraben und sie zu Hause in einem Topf zu pflegen. Indem er dieser Blume „das Leben rettet“, kompensiert er den Tod der alten Butterblume. Mit dieser Handlung ordnet er sich in das Gesetz ein, denn, wie er sich erinnert, gibt es einen Paragraphen über Kompensation der Schuld. Von diesem Zeitpunkt an, da er sich vom Gesetz geschützt weiß, verlassen ihn seine Gewissensbisse und sein Leben verläuft so heiter wie nie zuvor.

Eines abends, als er aus dem Kontor nach Hause kommt, teilt ihm seine Wirtschafterin mit, dass das Tischchen mit der Butterblume beim Reinemachen umgestürzt und der Topf zerbrochen sei und dass sie „das gemeine Mistzeug“ in den Mülleimer habe werfen lassen. Überschwängliche Freude erfasst ihn bei dieser Nachricht, da er die Butterblume durch das Zutun eines anderen, für den sie nichts bedeutet hatte, losgeworden ist. Glücklich geht er in den Wald mit der Überzeugung, nun so viele Butterblumen morden zu können, wie viele er will. Zu dieser Überzeugung gelangt er, da der Mord an der Butterblume für ihn schließlich und endlich keinerlei Konsequenzen mit sich gezogen hat und es ihm gelungen ist, das Sühnen der Schuld in einen gesetzlichen Rahmen zu stellen.

Gleichzeitig lassen diese Äußerungen auch deutlich werden, dass die Einordnung in das Gesetz und somit in eine höhere, als absolut aufgefasste Macht die Beruhigung des Protagonisten mit sich bringt. So hat Döblin in dieser Erzählung mit erschreckender Klarsicht jene psychologischen Mechanismen aufgedeckt, welche viele Jahre später den Aufstieg des Faschismus begünstigt haben. Die aufgestauten Ängste im Zeitalter der Industrialisierung und Verstädterung führten zu Aggressionen, die sich im Morden kanalisierten. Silvio Vietta, der nach den Gründen für die Häufigkeit des Wahnsinns- und Selbstmordmotivs im Expressionismus sucht, kommt auch zu folgender Schlussfolgerung:

Die Auflösung von Metaphysik und die damit verbundene Zerstörung eines ‚absolut‘ gesicherten Weltbildes musste auf eine Generation, die an einem solchen Weltbild noch orientiert war, zerstörerisch wirken. In diesem Sinne sind die Motive Wahnsinn, Selbstdestruktion und häufig auch Mord in erster Linie Ausdruck der Erfahrung einer „zerrissenen Zeit“ und nicht etwa nur individualpsychologisch zu interpretieren (Vietta 1997: 183-184).

Dadurch, dass Döblin seine Gestalt im Wahn eine Spaltung zwischen normalem Bürger und Mörder erleben lässt, wird die gesellschaftliche Implikation dieser Erzählung deutlich. Döblin geht es demnach nicht bloß um die literarische Aufarbeitung eines pathologischen Falles, sondern es

gelingt ihm am Beispiel des Kaufmannes Michael Fischer den Zustand der wilhelminischen Gesellschaft aufzuzeigen, in welcher Sein und Schein weit auseinanderklaffen. Hinter dem Schein der Wohlanständigkeit und einer geordneten und gesicherten Existenz verbirgt sich die Existenzangst, die zu Aggression, Kriminalität und Wahnsinn führt.

Literatur

- Anz, Thomas (2002): **Literatur des Expressionismus**, Stuttgart/ Weimar: Metzler.
- Bark, Joachim/ Steinbach, Dietrich/ Wittenberg, Hildegard (Hrsg.) (1989): **Epochen der deutschen Literatur**, Stuttgart: Ernst Klett.
- Bark, Joachim/ Steinbach, Dietrich (Hrsg.) (2002): **Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart**, Leipzig: Ernst Klett.
- Barner, Wilfried (Hrsg.) (1994): **Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart**, München: Beck.
- Baumann, Barbara/ Oberle, Birgitta (1985): **Deutsche Literatur in Epochen**, München: Max Hueber.
- Beutin, Wolfgang/ Ehlert, Klaus u.a. (⁵1994): **Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart**, Stuttgart/ Weimar: Metzler.
- Döblin, Alfred (1996): *Die Ermordung einer Butterblume*. In: **Arbeitstexte für den Unterricht. Prosa des Expressionismus**, Manfred Braunroth, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 31-44.
- Jagow, Bettina von/ Steger, Florian (2005): **Literatur und Medizin. Ein Lexikon**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Meyer, Theo (2000): *Naturalistische Literaturtheorien*. In: York-Gothart Mix (Hrsg.): **Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus 1890 – 1918**, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 28-43.
- Moulden, Ken (2000): *Naturalistische Novellistik*. In: York-Gothart Mix (Hrsg.): **Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus 1890 – 1918**, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 92-103.
- Müller, Lutz/ Müller, Anette (2008): **Wörterbuch der Analytischen Psychologie**, Düsseldorf: Patmos.
- Oehm, Heidemarie (1993): **Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus**, München: Wilhelm Fink.
- Vietta, Silvio/ Kemper, Hans-Georg (1997): **Expressionismus**, München: Wilhelm Fink.

Sigurd Paul Scheichl
Innsbruck

Das „Heilige Experiment“ – ein totalitäres Experiment?

Abstract: The subject of Fritz Hochwälder's successful (but now forgotten) play (in German: **Das heilige Experiment**) of 1943, written in exile in Switzerland, is the end of the Jesuit state in Paraguay in 1767, which was suppressed by the Spanish King and by the general of the Jesuit order in Rome. Hochwälder concentrates the action in a few hours and writes a play corresponding to classicist rules. While it was often taken as a contribution to neo-Catholic literature in the years after the overthrow of national socialism, it should rather be understood as a text on conflicts between individual conscience and politics. Although the author sympathizes with the Jesuits, who are treated unjustly, he insists on totalitarian features of their religious state and in fact presents a conflict between two forms of totalitarian rule.

Keywords: Fritz Hochwälder, totalitarianism, Jesuits, drama

Einem Irrtum dürfen die Leser oder der Zuschauer von Fritz Hochwälders **Heiligem Experiment** nicht, zumindest heute nicht mehr unterliegen: Das Stück ist kein religiöses Drama – obwohl „heilig“ im Titel steht und obwohl es seine großen Erfolge in den späten vierziger und den fünfziger Jahren feierte, in denen Claudel, Graham Greene, Gertrud von Le Fort und der junge Böll als katholische Dichter im Mittelpunkt des Interesses einer literaturinteressierten Öffentlichkeit im deutschen Sprachraum standen. Zu Hochwälders Funktion als österreichischer ‚Staatsdramatiker‘ der 1950er und 1960er Jahre hat die Möglichkeit einer religiösen Deutung seines ersten und erfolgreichsten Dramas gewiss viel beigetragen, passte sie doch in das stark von der Kirche mitgeprägte Klima der kulturpolitischen Restauration der frühen Zweiten Republik.

In der Tat steht **Das Heilige Experiment** 1963 in dem von niemand Geringerem als Reinhold Schneider mit dem Essay *Theologie des Dramas* eingeleiteten, in einem programmatisch katholischen Verlag (Hegner in Köln) erschienenen Sammelband von 6 Dramen mehrerer Autoren (neben Hochwälder Pégyu, Wilder, MacLeish, Dürrenmatt und Edzard Schaper) **Homo viator. Modernes christliches Theater** (Band 2); Hochwälder muss mit der Aufnahme seines Stücks in diese Anthologie einverstanden gewesen

sein. Dazu passt, dass eine Hochwälder-Gesamtausgabe – zu Lebzeiten des Autors – im katholischen Grazer Styria-Verlag erschienen ist und dass er im Werk von Charles Moeller (1961)¹ über Literatur und Christentum im 20. Jahrhundert, mit einer sehr eigenwilligen Zusammenstellung von Autoren, behandelt wird.

Dennoch – und trotz den Schlusszenen – ist eine christliche Deutung des **Heiligen Experiments** eine Fehldeutung, ist das Thema des „Schauspiels“ ein anderes. Viel mehr als um die Bewährung des Christen in der Welt geht es hier um **Ursprünge und Elemente totalitärer Herrschaft**, wie der deutsche Titel von Hannah Arendts politikwissenschaftlichem Klassiker (1951, deutsch 1955) lautet, oder noch allgemeiner um „die moralische Disqualifikation des Politischen“ (Bolterauer 1999: 244).

Ein Blick auf die Entstehungsumstände des Dramas ist dabei erhellender als die Rezeption, zumal als die österreichische Rezeption nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Der Emigrant Hochwälder (1911-1986) hat das Drama ab etwa 1940 in der vom nördlichen Nachbarn bedrohten Schweiz (vgl. Scheichl 2008) geschrieben, zu einem Zeitpunkt, zu dem die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus auch für dieses Land existenziell gewesen ist. Einer der wenigen Zürcher Gesprächspartner des in Zürich nach eigener Aussage „in völliger Einsamkeit“ (Hochwälder 1966) lebenden Hochwälder war Jean Rudolf von Salis (1901-1996), Historiker an der Eidgenössischen Technischen Hochschule und als Publizist ein expliziter Kritiker Hitler-Deutschlands. Eine erste Fassung des **Heiligen Experiments** war Ende 1940 abgeschlossen, unter dem Titel „Die Jesuiten in Paraguay“. Sie scheint sich von der uns bekannten, am 24. März 1943 am Theater Biel-Solothurn, einer kleinen Bühne, uraufgeführten Fassung nicht unwesentlich zu unterscheiden (über dieses Stück bzw. diese Fassung vgl. Baker 2001: 18-19, 136-137).² (Der scheinbar christliche Charakter des Stücks mag schon bei der Uraufführung wichtig gewesen sein, denn der von diesem Theater bediente Kanton Solothurn ist mehrheitlich katholisch.)

Schon die Wahl des Sujets ist wohl mit der politischen Situation zu erklären: Allein ein historischer Stoff gestattete eine halbwegs ungefährliche und von der Schweizer Zensur zugelassene und zulassbare Anspielung auf das aggressive Nachbarland und sein politisches System. Das etwas außer Mode gekommene Genre des ‚historischen Dramas‘ (dazu Müller Salget 2000, der den ‚Nachzügler‘ Hochwälder nicht erwähnt) war freilich für den

¹ Von mir nicht eingesehen.

² Hochwälders Nachlass befindet sich in der Wien Bibliothek im Rathaus.

Autor nichts Neues, der sich schon in seinen (unveröffentlichten) Stücken aus den 1930er Jahren darin versucht hatte; dass Dramen mit historischen Stoffen wie die von Hans Süssmann und Josef Wenter sich im Hochwälder vertrauten Wiener Theater der 1930er Jahre großer Beliebtheit erfreuten, mag ihm die Entscheidung für diese Form zusätzlich erleichtert haben.³

Aber wie kommt ein im protestantisch geprägten Kanton Zürich – der vielleicht in der Figur des calvinistischen Mynheer Cornelis eine Spur hinterlassen hat – lebender, politisch links stehender österreichischer Jude auf das doch entlegene Thema des südamerikanischen Jesuitenstaats? Eine sentimentale Erinnerung an das stark von den Jesuiten geprägte katholische Österreich wird man angesichts von Hochwälders Biografie wohl ausschließen können. Das wenig demokratische Jesuitenverbot in der Schweizer Bundesverfassung von 1847 mag Hochwälder an den Orden erinnern haben, zumal im Dezember 1938 und im März sowie im August 1939 Schweizer Zeitungen, darunter die vom Autor möglicher Weise gelesene sozialdemokratische **Tagwacht** gegen eine allzu freundliche Aufnahme der von Hitler aus Österreich vertriebenen Jesuiten durch die Schweiz polemisierten (Imhof et al. 1999: 107, Anm. 451; 135, Anm. 537). Auf jeden Fall wusste Hochwälder, dass der Orden dem Nationalsozialismus besonders verhasst, eine beliebte Zielscheibe der nationalsozialistischen Propaganda gewesen ist; eine grundsätzlich positive Sicht auf die Jesuiten – mit der wir es hier zweifellos zu tun haben – war daher von vornherein auch antinationalsozialistisch.

Eine denkbare Quelle ist René Fülöp-Millers erfolgreiches, Hochwälder vielleicht noch aus Wien bekanntes Sachbuch **Macht und Geheimnis der Jesuiten** (Leipzig: Grethlein 1930 bzw. Berlin: Knauer 1932).

Definitives über die Stoffwahl lässt sich derzeit nicht sagen, doch kam dem Jesuitenorden eine gewisse Aktualität zu. Von den deutschen Jesuiten im Widerstand dürfte man 1943 in der Schweiz noch nichts gewusst haben, zumal ein näherer Kontakt Hochwälders zu christlichen Gegnern des Nationalsozialismus eher unwahrscheinlich ist. (Die Rezeption des Schauspiels in Deutschland und besonders in Österreich nach 1945 dürfte hingegen durch das Thema ‚Jesuiten‘ beeinflusst worden sein; noch 1991 ließ der dezidiert katholische Intendant des Tiroler Landestheaters **Das**

³ Reinhold Schneiders Wahl eines historischen Stoffs für sein explizit kirchliches Drama **Der große Verzicht** (1950; uraufgeführt 1958) ist wohl kaum ein Zeugnis der Wirkung von Hochwälder, doch eine interessante Parallele.

Heilige Experiment inszenieren, anlässlich des 500. Geburtstags des Hl. Ignatius von Loyola, des Gründers des, für Innsbruck sehr wichtigen, Ordens, vielleicht die bisher letzte Aufführung von Hochwälders Drama.)

Selbst wenn diese Anregungen für das Stück durch die damalige Situation der Societas Jesu zu konstruiert sein sollten, beweisen jedenfalls einige sprachliche Details die Verankerung des Dramas in der politischen Aktualität. Gleich zu Beginn müssen die Kaziken den Jesuiten Gehorsam versprechen, mit den Worten: „Wir wollen den Vätern in allen Dingen Gefolgschaft leisten“ (I, 1; 86).⁴ Dass Hochwälder hier, an der exponierten Stelle der ersten Szene des ersten Akts, durch die Wortwahl aktualisierend auf den nationalsozialistischen Sprachgebrauch anspielt, in dem ‚Gefolgschaft‘ eine besondere Bedeutung hatte, scheint schon deshalb wahrscheinlich, weil er beim anfänglich gebrauchten Synonym ‚Gehorsam‘, das keine politischen Konnotationen hat, hätte bleiben können.

„Gefolgschaft“ gehört in dem Drama zur Sprache der Jesuiten, doch auch die Spanier gebrauchen, kaum verhüllt, ein Wort aus der Sprache der Nationalsozialisten. Der spanische Visitor de Miura zitiert am Ende des I. Akts seinen Befehl: „Für die Dauer der Verhandlung hat der Visitor die Jesuiten in schützende Haft zu nehmen!“ (I, 10; 95) Diese nicht geläufige Wendung soll offensichtlich an die nationalsozialistische ‚Schutzhaft‘ erinnern, die wie die Verhaftung der Jesuiten „ohne Grund“ (95) erfolgen konnte und erfolgte; vielleicht wird „schützende Haft“ statt ‚Schutzhaft‘ aus Rücksicht auf die Zensur gebraucht, um die politische Anspielung auf die deutschen Verhältnisse ein wenig zu verhüllen. Ein drittes Wort aus dieser Sprachwelt fällt wiederum bei den Jesuiten, in I, 1 (86): „Eigennutz“, eine Anspielung auf den oft zitierten Absatz 24 des nationalsozialistischen Parteiprogramms: „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“.

Für die aktualisierende Funktion dieser Stellen spricht, dass Hochwälder seinem Schweizer Publikum eine gewisse Informiertheit über die im Nachbarland gebräuchlichen Schlagworte zutrauen konnte, auch die Kenntnis nationalsozialistischer Praktiken wie der ‚Schutzhaft‘ und des Fällens von Urteilen vor der Ermittlung der Fakten (II, 1; 96f.) bzw. der Konstruktion von Fakten zur Rechtfertigung von widerrechtlichem Handeln, nicht zuletzt – schon in der zweiten Hälfte des Weltkriegs – die Praxis der Geislerschießungen, von denen am Ende die Rede ist (V, 1; 137).

⁴ Die Seitenzahlen beziehen sich auf Hochwälder 1975.

Zuerst noch einige Bemerkungen zur Form des Dramas, um traditionell philologisch von den äußeren Merkmalen des Werks her seine thematischen Schwerpunkte zu erarbeiten. Das Schauspiel, auf das die Bezeichnung „klassizistisches Ideendrama“ (so der treffende Titel von Vogelsang 1956)⁵ recht gut zutrifft, ist der Tradition gemäß fünftaktig. Hochwälder, der hier jede formale Innovation vermeidet und Illusionstheater schreibt, hält sich streng an die (pseudo-)aristotelischen Regeln, deren Wirkung kalkuliert eingesetzt wird. Die Wahrung der Einheit von Ort und Zeit verdichtet die Kette der Ereignisse; auch die Einheit der Handlung ist gegeben, obwohl in Rückblenden die Fabel bis zu den von Philipp III. zu Beginn des 17. Jahrhunderts den Jesuiten erteilten Privilegien zurückreicht und vor allem die anderthalb Jahrhunderte der Missions- und der sozialen Arbeit in Paraguay zur Fabel gehören. Der Autor montiert in den Dialogen ohne Rücksicht auf die historische Abfolge Episoden aus verschiedenen Zeiten der Jesuitenmission in Paraguay, die jedoch durchwegs nicht erfunden sind. Dramentechnisch ist ihm mit Verfahrensweisen der Tradition ein Meisterstück an Konzentration und Geschlossenheit gelungen.

Die Handlung, der Ereignisse aus dem Jahr 1767 zugrunde liegen, besteht darin, dass aus – zum Teil unterschiedlichen – politischen Gründen der spanische König, der Papst und der Jesuitengeneral den Beschluss, den südamerikanischen Jesuitenstaat aufzulösen, durchsetzen wollen, ganz unabhängig davon, dass die gegen den Orden und insbesondere gegen die südamerikanischen Patres erhobenen Vorwürfe sich als Verleumdungen erwiesen haben. Die Patres in Buenos Aires wollen sich gegen diesen Beschluss auch im Interesse der ihnen vertrauenden Indios zur Wehr setzen, doch ein Legat des Jesuitengenerals erinnert sie an den unbedingten Gehorsam, den sie als Angehörige des Ordens geschworen haben. Alle auftretenden Figuren sind auf diese Handlung bezogen (weshalb es keine Frauenfiguren gibt).

Da schon sehr bald aus dem Munde Cornelis', des Geschäftspartners aus den Niederlanden, die erste Vorausdeutung fällt: „Ihr seid verloren.“ (I, 8; 93), wird die Spannung früh von der Entscheidung über das Fortbestehen des Jesuitenstaats umgelenkt auf die Reaktionen der Patres gegenüber dem ungerechten Urteil. Die Zuschauer erwartet bald nicht mehr eine Antwort auf die (ohnehin schon von der Geschichte beantwortete)

⁵ Der (von mir nicht eingesehene) Aufsatz Vogelsangs erschien in einem Jahresbericht des Gymnasiums, das Hochwälder besucht hatte, allerdings hat er den Schulbesuch vor der Matura abgebrochen.

Frage: Wird der König aufgrund der Fakten die Fortführung des ‚Heiligen Experiments‘ in Paraguay gestatten? Vielmehr müssen sie sich fragen: Werden die Jesuiten dem König gehorchen oder zur Verteidigung ihrer Utopie und der ihnen vertrauenden Indios (vergeblichen) Widerstand leisten? Dieses Thema wird durch die Technik der Spannungserzeugung mit den Mitteln des Dramas in das Zentrum des Schauspiels gerückt.

Zu dessen klassizistischer Struktur gehört ferner, dass – mit Ausnahme der Kaziken – alle Figuren der gleichen sozialen Schicht angehören und dass sie alle die traditionelle Literatursprache gebrauchen, mit wenig Differenzierung zwischen den Figuren; beim Wiederlesen ist man geradezu überrascht, dass das Stück doch nicht den Blankvers verwendet, sondern Prosa. Manchmal gerät der Stil der Repliken sogar recht steif; etwa in III, 1 (120), wo der niederländische Kaufmann zum Provinzial sagt: „Schade nur, daß Ihr – kein Calvinist seid!“ Der Sinn für sprachliche Doppeldeutigkeiten, der im wenig späteren **Öffentlichen Ankläger** (1947) zu spüren ist – etwa in der Szene zwischen Fouquier-Tinville und dem Henker Sanson (I, 5) mit ihren aus Sansons Beruf bezogenen Wortspielen – und noch mehr in späteren Stücken wie dem **Himbeerpflücker** (dazu Scheichl 1993), in dem Hochwälder auch mit dem Wechsel der Stil-schichten spielt, ist in diesem ersten erfolgreichen Drama des Autors noch kaum bemerkbar; unter den wenigen Ausnahmen sind die eben zitierten vorsichtigen Anspielungen auf die Sprache der Nationalsozialisten und de Miuras letzte Replik im IV. Akt (135). Variationen der Stilschicht sind überhaupt nicht festzustellen. Es kommt eben nicht auf realitätsnahes Sprechen an, sondern auf die Ideen.

Die Figurenkonstellation stellt der relativ homogenen Gruppe der Patres um den Pater Provinzial (zu der auch der Handelspartner aus Rotterdam gehört) zwei antagonistische Gruppen gegenüber: einmal den vom König entsandten Visitator Don Pedro de Miura mit seinen Begleitern und den Legaten des Jesuitengenerals, Querini, die als gleichwertige Gegner der Jesuiten von Buenos Aires gezeichnet sind. Hochwälder, der in seinen Dramen nie „Recht und Unrecht schematisch einzelnen Kontrahenten des dramatischen Prozesses“ zuordnet (Weigel 1959: 16), unterstreicht diese Gleichwertigkeit dadurch, dass er den kultivierten de Miura als einen alten Freund des Provinzials einführt. Die andere Gruppe der Feinde der Jesuiten in Paraguay ist freilich eindeutig negativ dargestellt: die spanischen Gutsbesitzer, die aus rein materiellen Gründen den Untergang des sozialen Experiments der Jesuiten fordern. Diese Karikaturen böswilliger Kapitalisten – wiederum im Gegensatz zum calvinistischen Geschäftsmann

aus den Niederlanden – werden durch diesen ironisch als „Die Sieger“ (V, 2; 137) charakterisiert und damit auch explizit-figural abgewertet. Hier kann man anders als bei der Darstellung des Visitators von Schwarz-Weiß-Zeichnung sprechen – da dieser Gegner (wie der Legat des Jesuitengenerals) sich der Ungerechtigkeit seines Vorgehens bewusst ist, sich aber höheren politischen Zielen unterordnen muss, während die „Sieger“ nur in brutalem Eigeninteresse handeln.

Cornelis, der zum Teil die Funktion einer Kommentatorfigur hat (und vielleicht deshalb als konfessioneller und nationaler Außenseiter eingeführt wird), hält freilich gegen Ende eine anti-spanische Tirade (V, 2; 137-138), in der er die blutrünstige Geschichte des spanischen Weltreichs unterstreicht und das Ende der spanischen Macht in Lateinamerika prophezeit – eine Tirade, von deren eigentlicher Funktion noch die Rede sein wird, die im Stück zunächst die Sympathie für die Jesuiten in Paraguay intensiviert und das Bild der spanischen Politik noch düsterer macht.

Zwei weitere Details zur Figurenkonstellation: Hochwälders Drama ist ein reines Männerstück. Soll das, aus der Perspektive der vierziger Jahre mindestens, bedeuten, dass Machtfragen, Fragen der politischen Moral reine Männerfragen sind? Nachzudenken wäre darüber.

Das zweite Detail: Schon aus den Namen im Personenverzeichnis geht die Internationalität des Ordens hervor; die auftretenden Angehörigen des Ordens sind offenbar spanischer, deutscher, ungarischer und irischer oder englischer (nicht aber indianischer) Herkunft. Im Zeitalter des Nationalismus erzeugt Hochwälder auch dadurch Sympathie für die Jesuiten. Aber selbstverständlich ist kein einziger der Patres indianischer Abstammung.

Zur Figurendarstellung ist abschließend zu sagen, dass die Figuren relativ wenig individualisiert sind, in erster Linie als Angehörige der jeweiligen Gruppe auftreten. Auch das ist auf die Thematik des Stücks abgestimmt: Die Zuschauer sollen nicht so sehr auf individuelle Probleme einzelner Figuren achten, sondern die Figuren als Repräsentanten der antagonistischen Positionen sehen. Vielleicht ist dieses Absehen vom persönlichen Schicksal zumal des Pater Provinzials der Grund dafür, warum Hochwälder als Gattungsbezeichnung „Schauspiel“ und nicht ‚Trauerspiel‘ oder ‚Tragödie‘ gewählt hat.

Dass die Sympathie lenkung für die Jesuiten in Südamerika dadurch, dass sie Opfer manifester Ungerechtigkeit sind, ein christliches, ja katholisches Verständnis des Dramas gefördert hat, ist nicht weiter verwunderlich. Dazu kommen der Titel, der Schluss des Dramas mit der

Franz Xaver-Symbolik, den an das Ende von Grillparzers **Bruderzwist** erinnernden Schuldbekennnissen, der Aktschluss des IV. Akts – de Miura resümiert: „Ja. Wir sind am Ziel. [...] Das Reich Gottes ist beim Teufel!“ (IV, 8; 135) – , das Zitat aus dem Matthäus-Evangelium am Ende. Querinis Worte:

[...] wir haben uns um äußeren Erfolges willen selbst in die Netze der Macht verstrickt [...] *Diese* Welt aber ist ungeeignet zur Verwirklichung von Gottes Reich. (III, 2; 122)

lassen das Schauspiel in der Tat auf den ersten Blick als ein christliches erscheinen. (Ich kann mich bei diesen Szenen übrigens des Eindrucks mangelnder Authentizität der religiösen Sprache nicht erwehren.)

Dennoch erscheint mir diese christliche Deutung nur partiell richtig, zumindest unvollständig. Gewiss: Dadurch dass er das Unrecht gegenüber der friedlichen Utopie der Jesuiten in den Mittelpunkt rückt, zwingt uns Hochwälder fast dazu Partei zu ergreifen für die Patres – umso mehr als er unsere Kenntnis der grausamen Praktiken der Spanier in ihrem süd-amerikanischen Kolonialreich voraussetzen kann. „Der Staat der Jesuiten, der im Recht ist, muss zerstört werden, weil er das Unrecht der anderen offenbart.“ (Bolterauer 1999: 244) Wir sind so geneigt die gleichwohl deutlich hervorgehobenen unheimlichen Züge der Sozialutopie in Paraguay zu übersehen, die eben nicht nur „christlich orientierten Praxis uneigennützig operierender Kommunen“ (so Bolterauer 1999: 242) ist.

Gewiss bedroht – so Pater Oros – „die weltliche Macht“ „unsern [!] Staat in Paraguay“ (I, 3; 89); aber Ausübung von Macht ist auch den Patres in ‚ihrem Staat‘ nicht fremd. Was Villano (II, 2; 101) über die Organisation des Jesuitenstaates sagt:

Der ganze Staat wird regiert von hundert Patres. Hundert Jesuiten *herrschen* über hundertfünfzigtausend Indios. [...] Zwei Jesuiten *herrschen*. [...] Die Indios sind nichts – *eine Herde von Unmündigen*. Die Patres sind alles: Beamte, Richter, Antreiber, Lehrer, *Befehlshaber*. Der Indio ist *gänzlich unfrei*. [...] (101)⁶,

kommt zwar aus dem Mund einer Figur, die in der Konstruktion des Stücks, überhaupt an dieser frühen Stelle, auf der falschen Seite steht, die aber doch bereits in der vorhergehenden Szene als sachlich urteilend eingeführt worden ist. Zudem werden Villanos Aussagen durch den Provinzial der Jesuiten im Grunde bestätigt: Hochwälder lässt diesen zwar – euphemistisch

⁶ Hervorhebungen von mir.

– nicht „herrschen“, sondern „gebieten“ sagen und aus der Liste der Funktionen der Patres die „Antreiber“, die „Befehlshaber“ und die „Lehrer“ streichen, um sie durch „Handwerker“ und „Bauern“ zu ersetzen, aber den Sachverhalt bestreitet er letztlich nicht, auch er spricht von „unserer absoluten Herrschaft“ (ebenda). Dass mehrfach von der wachsenden Ausdehnung des Jesuitenstaats die Rede ist (II, 2; 102 und II, 8; 116) – der damit ein wesentliches Merkmal mit imperialistischen Staatsgebilden gemeinsam hat – und dass dieses friedliche Land auch eine von einem ehemaligen Teilnehmer an den Türkenkriegen, dem Pater Oros, geführte Armee hat, ein straff gegliedertes (II, 7; 112) Volksheer, unterstreicht die Parallelen zwischen dem ‚Heiligen Experiment‘ der Gesellschaft Jesu und weltlichen Staatsgebilden.

Die Verhältnisse in Paraguay spiegeln zudem die Organisation des Jesuitenordens mit seiner Hierarchie und seiner im Drama mehrfach erwähnten absoluten Gehorsamspflicht. Am Ende muss der Provinzial, der sich gegen die Forderungen Madrids wehren könnte, die Befehle aus Rom mit dem gleichen Gehorsam befolgen, den er von seinen Patres und von den Indios in Paraguay fordert.

Immerhin: Auf dem, was die Jesuiten in Paraguay tun, ruht das Licht einer sozialen Utopie; das Wort „Utopia“ kommt in dem Schauspiel auch vor, freilich mit negativer Bedeutung, im Munde des Bischofs von Buenos Aires, eines Gegners der Jesuiten: „Man hat unter dem Vorwand der Religion eine Utopia aufgerichtet, [...]“ (II, 3; 105). Es gibt in Paraguay keine Todesstrafe; es gibt keine Geldwirtschaft; auch keine „Schuldenwirtschaft“ (I, 6; 91); jeder bekommt, was er braucht; die Indios arbeiten in diesem Staat gern, weil sie nicht „als Sklaven unter der Peitsche“ arbeiten müssen (II, 6; 111). Diese „absolute Herrschaft“ quält – anders als die spanischen Vizekönige – die ihr unterstellten Menschen nicht und beutet sie nicht aus, sondern will ihnen helfen. Gerade dadurch ist übrigens der Staat der Jesuiten auch ökonomisch erfolgreich; Cornelis kauft gern dessen gute Produkte. Insofern empfinden die ZuschauerInnen selbstverständlich Sympathie für dieses andersartige Staatsgebilde, zumal auch mit weiteren Mitteln, etwa dem Motiv des bereits vor der Untersuchung gefällten Urteils, das Unrecht der anderen Seite nachdrücklich unterstrichen wird. Für die Zuschauer hat „Utopia“ dann doch eine positive Bedeutung, anders als für den, der es ausspricht.

Dieser anderen Seite fehlen solche mildernden Züge: Das Regime des fernen spanischen Königs ist autoritär und ungerecht, obendrein wird uns vor Augen geführt, wie sehr es sich in den Dienst der Interessen brutaler

Ausbeuter stellen lässt. Papst und Jesuitengeneral entscheiden im Interesse kurzfristiger politischer Interessen und im Sinne von Abstraktionen, ohne jede Rücksicht auf die Betroffenen: „Es geht um den Bestand des Ordens – und Ihr sprecht von hundertfünfzigtausend Menschen!“ (III, 2; 124), sagt Querini, der scheinbar so sanfte Legat des Jesuitengenerals. Zweifellos haben wir für diese Vorgangsweise, die die bestehenden Verhältnisse vorbehaltlos akzeptiert, weniger Sympathie als für den Zukunftsentwurf der Jesuiten, die sich für „hundertfünfzigtausend Menschen“ in Paraguay verantwortlich fühlen, sie gut behandeln und sich für sie einsetzen; aber manches in dem Schauspiel zwingt uns dazu die spanischen Interessen und die Position der Ordensleitung (kurz vor dem Verbot des Ordens) ernst zu nehmen.

Deren Vertreter sind ja nicht die geldgierigen Gutsbesitzer und Geschäftsleute von Buenos Aires, die uns drastisch vor Augen geführt werden, sondern der redliche Villano und vor allem der Visitor Don Pedro de Miura, der Studienfreund des Jesuitenprovinzials; Vertreter der Kirche ist nicht nur der eifersüchtig auf seine Rechte und seine Macht pochende Bischof, der sich auf die uns bereits als geldgierig bekannten „angesehenen Spanier“ (II, 3; 104) stützt (und dessen Urteile über den Jesuitenstaat sich nicht als ganz falsch erweisen), sondern die Kirche, genauer: Der Jesuitengeneral ist auch durch den Legaten Querini vertreten, der die harten Entscheidungen Roms „ganz sanft“ (III, 2; 121) ausspricht und, anders als die Vertreter der anderen Mächte, moralisch begründet.

Der Jesuitenprovinzial hat so mit seinem Experiment nicht einfach Recht, wie man zunächst zu glauben geneigt ist. Wenn man die durch die harten Urteile am Schluss noch verstärkte emotionale Parteinahme für die zu Unrecht verfolgten Patres zurückstellt und den Konflikt rational zu analysieren versucht, beginnt man zu ahnen, dass auch die andere Seite Recht, zumindest einige richtige Argumente haben könnte, so unsauber ihre Bundesgenossen erscheinen mögen.

Wir haben es im Grunde nicht mit zwei totalitären Systemen zu tun, dem des Papstes und dem des fernen spanischen Königs, sondern mit drei.⁷ Ein viertes totalitäres System wird immerhin erwähnt, von dem Jesuiten Querini: „Wodurch unterscheidet sich noch der Staat der Jesuiten von der Genfer Republik des Erzketzers Calvin?“ (III, 2; 123). Dieser Hinweis ist

⁷ Baker (2001: 134) fordert eine Unterscheidung zwischen dem autoritären System der Jesuiten und dem totalitären des spanischen Kolonialismus; dem kann man zustimmen, soweit Paraguay betroffen ist, doch ignoriert diese Position die auf Gehorsam und Unterwerfung beruhende Struktur des Jesuitenordens als Ganzen.

mehr als eine Konzession an das Schweizer Publikum; Stefan Zweig hatte 1936 in **Castellio und Calvin oder ein Gewissen gegen die Gewalt**, einem Hochwälder vielleicht bekannten Werk, die Genfer Verhältnisse als Inbegriff des Totalitären dargestellt, durchaus mit Blick auf die politische Aktualität.

Nicht anders als der König einer-, der Papst und der Jesuitengeneral (sowie Calvin) andererseits fordern auch die Jesuiten in Paraguay absoluten Gehorsam. Hochwälder führt uns bereits in der 1. Szene die Aufnahme der beiden Kaziken in den Jesuitenstaat vor, bei der sie dem Pater Provinzial vor allem – noch vor dem Verzicht auf den Götzendienst und die Vielweiberei – Gehorsam versprechen müssen: „Wir wollen den Vätern in allen Dingen Gefolgschaft leisten.“ (I, 1; 86) Auch von seinen Ordensbrüdern fordert der Provinzial absoluten Gehorsam, wenn er ohne Rücksicht auf persönliche Umstände Pater Berendt in eine „neue Siedlung“ versetzt (I, 2; 87). Vom „Gebieten“ der Jesuiten in Paraguay war schon die Rede. Dass das Jesuiten-Collegio in Buenos Aires eine „Negerwache“⁸ (I, 2; 87. III, 3; 125) hat, mag schließlich ein diskreter Hinweis darauf sein, dass auch die Jesuiten Sklaven hatten. Ich erinnere an das Vorkommen von „Gefolgschaft“ und „Eigennutz“ in der Sprache der Patres.

Absoluten Gehorsam im Sinn der Ordensregeln fordert dann der Legat Querini seinerseits vom Provinzial, der, das sollte man nicht übersehen, seine tödliche Verletzung erleidet, als er in Erfüllung dieser Gehorsamspflicht versucht dem Kampf ein Ende zu machen – und der von jenen verletzt wird, die im Widerspruch gegen diese Gehorsamspflicht das zumindest auf den ersten Blick so sympathisch dargestellte Heilige Experiment des Jesuitenstaates mit der Waffe in der Hand verteidigen.

Diese Gehorsamspflicht ist nicht vereinbar mit dem Gewissen der in Paraguay wirkenden Patres. Am Beginn des III. Akts fordert der Jesuitenprovinzial:

In solchem Fall Widerstand zu leisten ist Forderung der Religion. [...] Ausgespien wären wir aus Gottes Mund, wenn wir zögerten, unseren freien Willen zum Widerstand anzuspornen! (III, 1; 119)

Man beachte das Wort „Widerstand“ und die Betonung des „freien Willens“. Pater Oros, der ehemalige Soldat, argumentiert selbst nach dem Befehl des Legaten aus Rom am nachdrücklichsten für den Widerstand „an der Seite der Armen, der Schwachen und Unterdrückten“ (IV, 3; 132) – der

⁸ Das Wort ‚Neger‘ hatte 1943 im Deutschen noch keine abwertende Stülfärbung.

Provinzial hört noch sterbend „die Stimme des Widersachers in meinem Herzen“ (V, 3; 139), die Stimme des Gewissens (das wir nicht als „Widersacher“, also als Teufel, verstehen können) gegen das Gelübde des Gehorsams.

Am Ende des Schauspiels bricht auch Don Pedro de Miura zusammen, weil er dem Befehl des Königs gefolgt ist und nicht der Stimme seines Gewissens, die mit Mt 16, 26 spricht: „Was hülfte es, wenn ich die ganze Welt gewönne, und nähme doch Schaden an meiner Seele“ (V, 4; 140). Auch er leistet keinen Widerstand, obwohl er weiß, dass er das Unrecht vertritt. Diese Analogie zu seinem einstigen Freund, dem Pater Provinzial, ist für die Thematik des Dramas höchst wichtig, in dem es mehr um Gewissensentscheidungen geht als um eine durch Willkür und durch Intrigen der Reichen vernichtete christliche Sozialutopie. Sowohl das eine totalitäre System – das des Jesuitenordens im Allgemeinen und das der Jesuiten in Paraguay im Besonderen – als auch das andere, das des Königs, fordern absoluten Gehorsam; die integren Vertreter beider Systeme zerbrechen an dem Widerspruch zwischen diesem Gebot und ihrem Gewissen. Der Parallelismus zwischen de Miura und Pater Fernandez wie die Umlenkung der Spannung von der Frage nach dem Fortbestand des Jesuitenstaates hin zum Umgang der Ordensmänner mit dem ungerechten Urteil sind starke Argumente für diese Deutung, zu der die bewundernde Haltung des Calvinisten Cornelis gegenüber dem zunächst zu Widerstand bereiten Pater Provinzial passt („Schade nur, daß Ihr – kein Calvinist seid!“, III, 1; 120).

Als der Flüchtling Hochwälder am **Heiligen Experiment** schrieb, kämpften rund um die Schweiz die Armeen eines Regimes, das von seinen Soldaten eben diesen absoluten Gehorsam forderte und ihnen einredete, sie täten ihre Pflicht, wo sie in Wahrheit, oft gegen ihr Gewissen, himmelschreiendes Unrecht taten – um für ihren Diktator ‚die ganze Welt zu gewinnen‘. Es ist schwer vorstellbar, dass der Verfolgte Hochwälder nicht das Gewissen über den Gehorsam gestellt haben sollte.

So rückt über die Frage der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer religiös fundierten Utopie hinaus auch vom Entstehungskontext des Werks her die 1943 brennend aktuelle Frage des individuellen Gewissenskonflikts (und damit des Widerstandsrechts) ins Zentrum des Stücks (vgl. Baker 2001: passim). Es plädiert bei aller Bewusstheit der moralischen Probleme eindeutig für die freie Entscheidung des Gewissens gegenüber einem noch so wohlwollenden totalitären System. Ein solches ist auch ein Orden, in dessen Mittelpunkt nicht die freie Entscheidung des Gewissens steht,

sondern das Prinzip „Gehorcht!“, mit dem noch der sterbende Pater Provinzial nicht fertig wird (V, 3; 139). Am Prinzip von „Gehorsam“ und „Gefolgschaft“ scheitert das utopische Experiment der Patres im Grunde mehr als an den Intrigen der spanischen Sklaventreiber. Zur Aktualität dieses Themas im Jahre 1943 habe ich bereits einiges gesagt. „Nicht im mißverstandenen Ewigkeitswert der dargestellten menschlichen Probleme, sondern in ihrer aktuellen zeitgenössischen Beziehung zur Gegenwart der Kriegs- und Nachkriegszeit lag die besondere Wirkung“ des **Heiligen Experiments** (Schoß 1988: 485).

Für ein solches Verständnis spricht schließlich der schon erwähnte Ausbruch des calvinistischen Kaufmanns Cornelis gegen den sehr gereizt reagierenden de Miura (V, 2; 137-138) in einer der letzten Szenen. Er höhnt über die Siege der Spanier „mit dem Schwert“ – von denen nicht mehr viel geblieben sei und noch weniger bleiben werde:

Eure ostindischen Besitzungen – wo sind sie geblieben? Wir Niederländer sind eure Lehensherren geworden – wir, die ihr zu Tausenden verbrannt habt, [...] wir haben euch beerbt! (138)

Die Stelle drückt ein realistischeres Zukunftsszenario aus, als es die paraguayische Utopie ist: Das spanische koloniale System könnte überwunden werden durch eine halbwegs demokratische Nation, wie es die – calvinistischen – Niederlande ansatzweise im 18. Jahrhundert gewesen sind. (Dass die zitierte Calvin-kritische Formulierung Querini in den Mund gelegt und dadurch als Figurensprache relativiert wird, stützt die Bedeutung dieser Replik Cornelis' für die Deutung des Dramas.)

Die karikierende Zeichnung der spanischen Kolonialherren und das manifeste Unrecht, das den Jesuiten geschieht, auch die Faszination durch die soziale Utopie haben einen strukturellen Widerspruch im Drama zur Folge, der zu dessen religiöser Deutung beigetragen hat: Über unserer Anteilnahme am Schicksal der Patres im Collegio zu Buenos Aires nehmen wir die unheimliche Seite des Gehorsamsprinzips zu wenig wahr.

Legitimer als eine kirchliche Interpretation von Hochwälders Stück scheint mir das demokratische Verständnis des Werks, das eher vom Gewissen als von der christlichen Utopie und ihren Gegnern handelt.

Trotz seiner Sympathien für die Linke dürfte dem Dramatiker bewusst gewesen sein, dass die stalinistische Sowjetunion, der entscheidende Gegner des nationalsozialistischen Deutschen Reichs, entgegen dem humanen Programm des Kommunismus ein totalitärer Staat gewesen ist. Die Hypothese, dass der Konflikt zwischen dem totalitären Handeln der

spanischen Partei und dem totalitären System der Patres in Paraguay diese große politische und militärische Auseinandersetzung spiegeln könnte, mag zu gewagt sein; ganz ausschließen möchte ich ein solches Verständnis des auf Aktualität zielenden Schauspiels nicht. Eine biografische Erfahrung des Autors könnte ebenfalls eine Spur im Drama hinterlassen haben: 1938 war er ja nicht aus einem demokratischen Staat geflohen, sondern aus einer Diktatur, die sicherlich weniger brutal als die Hitlers, gleichwohl eine Diktatur war; obendrein berief sie sich auf die katholische Kirche. Hochwälder kannte also die Auseinandersetzung zwischen zwei totalitären Systemen, von denen das eine ein bisschen weniger inhuman war als das andere.

Mehr als das ‚heilige Experiment‘ des 17. und 18. Jahrhunderts werden in diesem Drama aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs auf jeden Fall Probleme menschlichen Verhaltens in totalitären Systemen verhandelt. Dass mein Beitrag für das Programmheft zu einer Innsbrucker Aufführung des Stücks (Scheichl 1991), in dem ich ähnliche Überlegungen zum eben auch totalitären Charakter des Jesuitenexperiments in Paraguay wie in diesem Aufsatz anstellte, von der Intendanz zensiert wurde, beweist die Verfestigung der katholischen Lektüre des Stücks. Aber bei allem Respekt vor den Jesuiten, den Hochwälder hier an den Tag legt – eine Hommage an den Orden ist dieses Schauspiel über die Verstrickung der Menschen, auch der Jesuiten, in die Mechanismen der Macht nicht. Wie immer man den konkreten Bezug zur Zeitgeschichte verstehen will, Hochwälder dient auch die Gesellschaft Jesu des 18. Jahrhunderts als Exempel für seine „moralische Disqualifikation des Politischen“ (Bolterauer 1999: 244).⁹

Der Widerspruch zwischen der gängigen Lektüre seines bekanntesten Werks als eines katholischen Stücks und dessen eigentlichem Thema hat der Rezeption Hochwälders nicht genützt. Mit dem Ende des restaurativen Klimas in Österreich war für die vermeintlich christliche Thematik des **Heiligen Experiments** kein Platz mehr und damit auch nicht für den Autor,

⁹ Als erste Einführung in das Werk des Dramatikers leistet Hagedstedt (1994) gute Dienste. Die bisher umfangreichste literaturwissenschaftliche, den Nachlass einbeziehende Untersuchung zum Autor, Baker (2001), behandelt einen speziellen, aber für ihn signifikanten Aspekt. Der Sammelband mit Aufsätzen von Richard Thieberger (1982), dem Schulfreund und späteren Übersetzer von Hochwälder ins Französische, enthält mehrere wertvolle Beiträge über den Autor. Als zeittypischen Text stellt das Stück Schmidt-Dengler (1995) auf einigen bemerkenswerten Seiten vor. Zu nennen sind ferner der von Hermann Böhm (1991) zusammengestellte Katalog der Wien Bibliothek und Schoß (1988). In jüngster Zeit widmet Grafenstein (2015) Hochwälder einige wenige Seiten, zu seinem Helmbrecht-Drama.

den man vor allem mit diesem „Schauspiel“ identifiziert hat. Dazu kommt der Sieg innovativer Verfahrensweisen in der Literatur und besonders im Drama, der das Interesse an dem formal konservativen Werk Hochwälders trotz dessen Qualitäten rasch hat schwinden lassen. Er ist geradezu der Inbegriff der literarischen Formen geworden, die vom schnellen Wandel der Literatur in Österreich um 1965 marginalisiert worden sind. Seit den achtziger Jahren wird er so gut wie nicht mehr gespielt, auch die Literaturwissenschaft interessiert sich kaum für ihn.¹⁰ Zu seinem 100. Geburtstag 2011 fand eine kleine Tagung statt¹¹, doch kein Theater konnte sich zu einer Aufführung eines Dramas von ihm entschließen. Auch die Entdeckung des in den 1930er Jahren geschriebenen Romans **Donnerstag** im Nachlass und seine Veröffentlichung (1995) hat das Interesse am Autor nicht wiederbeleben können.

Doch ein Blick auf Werke, die nicht mehr im Kanon sind, kann sich lohnen; dass **Das Heilige Experiment** in einer schwierigen Zeit als eines der Meisterwerke der neuesten Literatur in Österreich galt, ist so bezeichnend für die Literaturgeschichte und die Geschichte dieses Landes wie sein Verschwinden aus dem öffentlichen Bewusstsein. An dem im Übrigen dieser Aufsatz nichts ändern wird.

Literatur

Primärliteratur

Hochwälder, Fritz (1975): *Das heilige Experiment*. In: Ders.: **Dramen**, Bd. 1, Graz : Styria, 83-149.

Hochwälder, Fritz (1966): *Über mein Theater*. In: Hermann Böhm (Hrsg.) (1991): **Fritz Hochwälder. Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek**, Wien, VIII.

¹⁰ Wie sehr der Autor aus dem Bewusstsein der Öffentlichkeit geschwunden ist, beweist die Ankündigung des Buchs von Grafenstein 2015 durch den Verlag im Internet; zwar wird er in den Stichworten als erster von mehreren (wenig bekannten) Dramatikern genannt – aber in der Schreibung „Hochwälder“.

¹¹ Sie fand, organisiert von Julia Danielczyk und Ursula Seeber, an der Wien Bibliothek im Rathaus und im Literaturhaus Wien statt; dieser Aufsatz ist eine stark überarbeitete Fassung meines Vortrags bei diesem Symposium, in die auch Anregungen durch die Diskussion eingegangen sind.

Sekundärliteratur

- Baker, R. Paul (2001): **A Question of Conscience. The Dramas of Fritz Hochwälder**, Dunedin: University of Otago (Otago German Studies 15).
- Böhm, Hermann (Hrsg.) (1991): **Fritz Hochwälder. Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek**, Wien.
- Bolterauer, Alice (1999): *Tragischer Konflikt oder literarische Beobachtungen zum Politischen? Überlegungen zu Fritz Hochwälder*. In: Janusz Golec (Hrsg.): **Der Schriftsteller und der Staat. Apologie und Kritik in der österreichischen Literatur**, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 241-255.
- Grafenstein, Silvia von (2015): **... und hiengen an einem boum ... Schuld und Sühne im Spiegel der Zeit. Untersuchungen zur produktiven Helmbrecht-Rezeption im neueren deutschen Drama**, Hamburg: Kovac (Dissertation München 2014) (Schriften zur Germanistik 53).
- Imhof, Kurt/ Ettinger, Patrik/ Boller, Boris (1999): **Flüchtlinge als Thema der öffentlichen politischen Kommunikation in der Schweiz 1938-1945**, Bern: Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (Beiheft zum Bericht Die Schweiz und die Flüchtlinge zur Zeit des Nationalsozialismus. Online unter: <http://www.uek.ch/de/publikationen1997-2000/polkom.pdf> [27.08.2015]).
- Hagestedt, Lutz (1994): *Fritz Hochwälder*. In: **Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**, München: Text und Kritik.
- Moeller, Charles (1961): **Littérature du XXe siècle et christianisme**. Bd. 4: **L'espérance en Dieu Notre Père: Anne Frank, Miguel de Unamuno, Gabriel Marcel, Charles Du Bos, Fritz Hochwälder, Charles Péguy**. 2. Aufl. Paris: Casterman.
- Müller-Salget, Klaus (2000): *Historisches Drama*. In: **Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 2**, Berlin: de Gruyter, 55-58.
- Scheichl, Sigurd Paul (1991): „Und Ihr haltet Euch noch immer für unschuldig?“ Zum Verständnis von Hochwälders ‚Heiligem Experiment‘. In: **Tiroler Landestheater. Spielzeit 1991/92. [Programmheft] Nr. 2: Fritz Hochwälder: „Das Heilige Experiment“**, 6-10.
- Scheichl, Sigurd Paul (1993): „*Calais ... das ist dort, wo man übern Kanal fährt und speibt.*“ *Das Werk von Fritz Hochwälder zwischen Konvention und Erneuerung – am Beispiel des „Himbeerpflückers“*. In:

- Karlheinz F. Auckenthaler (Hrsg.): **Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945**, Szeged: Universität, 73-94 (Acta Germanica 4); auch in: Karlheinz F. Auckenthaler (Hrsg.): **Lauter Einzelfälle. Bekanntes und Unbekanntes zur neueren österreichischen Literatur**. Bern: Lang 1996, 401-427.
- Scheichl, Sigurd Paul (2008): *Fritz Hochwälder – une carrière austro-helvétique de dramaturge*. In: Emmanuel Cherrier/ Karl Zieger (Hrsg.): **Une Suisse – des exils**, Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 211-221 (Recherches Valenciennes 26).
- Scheichl, Sigurd Paul (2009): *Fritz Hochwälder. Die Entwicklung des Dramatikers vom Heiligen Experiment über den Himbeerpflücker zum Befehl*. In: Malgorzata Leyko/ Artur Pelka/ Karolina Prykowska-Michalak (Hrsg.): **Felix Austria – Die Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts**, Fernwald: Litblockin, 274-293.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1995): **Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990**, Salzburg: Residenz, 39-42.
- Schoß, Dieter (1988): *Fritz Hochwälder*. In: Horst Haase/ Antal Mádl (Hrsg.): **Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Einzeldarstellungen**, Berlin: Volk und Wissen, 480-497, 831-833.
- Thieberger, Richard (1982): **Gedanken über Dichter und Dichtungen. Essays aus fünf Jahrzehnten**, Bern: Lang.
- Vogelsang, Hans (1956): „Fritz Hochwälders klassizistisches Ideendrama“. In: **Jahresbericht 1955/56 des Bundes-Gymnasiums Wien 8** (Piaristen-Gymnasium).
- Weigel, Hans (1959): *Vorwort*. In: Fritz Hochwälder: **Dramen I**, München: Langen-Müller o. J., 9-20.

Laura Cheie
Temeswar

Im Steingarten deutscher Dichtung. Günter Eichs lyrische Zwischenräume

Abstract: Due to his sinology studies, Günter Eich is one of the few important German writers who had direct access to the Chinese literature and the Asian cultural space. The influence of Chinese and Japanese thinking on his work has early been remarked and analysed by the literary critics, especially emphasising the reception of Zen Buddhism, Daoism and haiku in his poetry. This study sets out to demonstrate that the German writer is more a researcher of the intermediary, hybrid spaces, in which the personal synthesis of the European spirit – active, critical, scientist – and that of the Asian conception on the world, with its contemplative wisdom, that may lead to new forms of literature, mirror the oscillation between sense and nonsense, different genres and cognitive structures – between epigram and haiku, „definition“ and „meditation“ – and the ingenious mergers of these.

Keywords: hybrid spaces, European spirit and Asian cultural space, „definition“, „meditation“, epigram, haiku.

Mit seinem Gedicht *Inventur* gilt der Kahlschlagdichter Günter Eich als einer der radikalsten Erneuerer deutschsprachiger Nachkriegslyrik. Sein viel gelobter Lakonismus ließ sich zunächst als ein quasi manifestartiger Ausdruck des Engagements lesen, Dichtung nach Auschwitz neu zu definieren. Und tatsächlich forderte Eich, zusammen mit anderen dichterischen Stimmen der 1940er Jahre¹, „Wahrheit“ statt „Schönheit“ in der Literatur. In einem 1947 verfassten Text meinte Eich diesbezüglich, dass der Dichter zwar nicht zum Journalisten zu werden bräuchte, aber „alles was er schreibt, sollte fern sein jeder unverbindlichen Dekoration, fern aller Verschönerung des Daseins“, denn: „Ich will nicht sagen, dass es keine Schönheit gibt, aber sie setzt Wahrheit voraus. Der Zwang zur Wahrheit, das ist die Situation des Schriftstellers“ (Eich 1973: 393-394). Zur dichterischen Gestaltung der „Wahrheit“ gehört, laut Eich 1949, eine

¹ Vgl. Wolfgang von Weyrauchs postulierende Aussage im Nachwort seiner 1949 herausgegebenen Anthologie: „Die Schönheit ist ein gutes Ding. Aber Schönheit ohne Wahrheit ist böse. Wahrheit ohne Schönheit ist besser.“ (Zit. nach Alexander von Bormann. In: Barner 1994: 78)

auf Wirkung abzielende Genauigkeit und die starke Komprimierung der lyrischen Sprache. Bezüglich der letzteren antwortet der Dichter auf eine Frage nach dem Einfluss seines Sinologiestudiums auf seine Lyrik wie folgt:

Ja, auch ich empfinde eine gewisse Verwandtschaft überhaupt des Gedichts zu einem chinesischen Schriftzeichen, worin also der Sinn konzentriert ist, wo nicht alphabetisch oder lautlich das Wort ausgedrückt wird, sondern durch ein Sinnbild; also in äußerster Komprimierung. (Eich 1973: 397)

Günter Eich gehört zu den wenigen deutschsprachigen Schriftstellern, die chinesische Lyrik im Original lesen und sogar kunstvoll ins Deutsche übersetzen konnten. Mitte der 20er Jahre fing Eich ein Sinologiestudium in Berlin an, das er in Paris fortsetzte, doch nie abschloss. Die Beschäftigung aber mit der chinesischen Sprache und Dichtung blieb und führte zu einer beträchtlichen Anzahl von 95 Übertragungen chinesischer Lyrik aus einem Zeitraum von tausendfünfhundert Jahren (Kraushaar 2002: 240-248). Trotzdem sprach sich Eich in einem 1927 verfassten und eindeutig betitelten Essay, **Europa contra China**, gegen die kontemplative chinesische und für die aktive europäische Kultur aus:

Der Chinese will sich anpassen, der Europäer zwingt der Natur sein Werk auf, das ist der einzige, der notwendige, wenn vielleicht auch resignierte Standpunkt. Denn zurück können wir nicht. Dies kann nur Sehnsucht sein: Nichts zu wissen, wie ein Baum zu blühen, wie ein Tier namenlos zu sterben. Wir sind Menschen und haben nichts zu schaffen damit, wir können nicht blühen und mit im großen Strome sein, wir sind uns selber anderes schuldig. [...] Europas Weg ist die Tapferkeit im Sinnlosen. Vielleicht ist das wenig, aber das Chinesentum und alles andere ist noch weniger. (Eich 1973: 313)

Diese klare Positionierung – die kategorische Parteinahme für Europa und vor allem die scharfe Kritik der asiatischen Kultur – sollte sich in den 60er Jahren, nach mehreren Lesereisen nach Indien, Thailand, Hongkong und Japan, wo er einige Wochen blieb, ändern. Allerdings ist dieser Wandel in der Wertung der Zivilisationen nicht so radikal, wie von der Forschung angenommen wird². Er führte vielmehr zu einer Suche und Gestaltung von

² Das Gedicht *Fußnote zu Rom* ist für viele Forscher der eindeutige Beweis für Eichs Abwendung von der europäischen und Zuwendung zur asiatischen, vor allem japanischen Kultur. Auf die Beziehung seiner Dichtung insbesondere ab 1962 zum Zen-Buddhismus, zur Zen-Meditation und jene der Gedichtformen zum japanischen Haiku wurde diesbezüglich mehrfach verwiesen. Siehe: Yamane (1983); Alber (1992); Kraushaar (2002).

hybriden poetischen Zwischenräumen, wie wir in der vorliegenden Arbeit zeigen wollen. Der Unterschied zwischen der europäischen und der chinesischen Kultur spiegelt sich besonders offenkundig in Sprache und Schrift, über welche Eich 1950 in einem verhalten-lehrenden Ton meint:

Wer von der Sprache spricht, spricht vom Geiste eines Volkes. [...] Wollen wir den Gegensatz zwischen unseren abendländischen Sprachen und der Sprache Chinas, zwischen unserem und dem östlichen Geist auf eine Formel bringen, – wobei wir uns klar sind, daß solche Formeln der verwirrenden Vielfalt der Erscheinungen nicht völlig gerecht werden, – so können wir sagen: Unsere Sprache zerlegt, – wir sind geneigt die Welt zu analysieren, der östliche Mensch bewahrt die Einheit, ihm liegt alles Zergliedern fern; unsere Sprache zielt auf den wissenschaftlichen Menschen, die chinesische auf den weisen. (Eich 1973: 316)

Eine derartige Feststellung hat für den Schriftsteller Eich eine sicherlich auch poetisch relevante Bedeutung³. Dass beispielsweise Wissenschaft und das logisch-analytische Denken von eminenter Wichtigkeit für Eichs Dichtung sind, kann man bereits seinen verschiedenen Umschreibungen und Definitionen der Literatur und besonders der Lyrik entnehmen. So schon die sehr explizite Erklärung moderner Genauigkeit in einem Essay aus dem Jahre 1949:

Jedes echte Buch der Gegenwart schließt, ohne daß auch nur mit einem Wort die Rede davon sein müßte, Ergebnisse der Psychologie, der Physik, der Geschichtsbetrachtung usw. mit ein, gleichgültig, ob es sich um einen Roman oder einen Gedichtband handelt. Wo gibt es die ‚allgemeinverständliche‘ Sprache dafür? Entscheidend scheint mir die Genauigkeit. Valéry ist genau und unverständlich, ähnlich wie ein Lehrbuch der Atomphysik. (Eich 1973: 395)⁴

Damit lobt Eich nicht eigentlich die wissenschaftlichen Inhalte, deren Ergebnisse allerdings immer in der Literatur mehr oder weniger bewusst präsent seien, sondern vielmehr das exakte Erfassen verschiedenster Phänomene der Realität. Oder, mit Eich gesprochen, die genaue Art und

³ In dem Text *Der Schriftsteller vor der Realität* (1956) bekennt Eich in einer Selbstdefinition als Schriftsteller: „Ich bin Schriftsteller, das ist nicht nur ein Beruf, sondern die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen.“ (Eich 1973: 441)

⁴ Für Korte gehört die von Eich schon in seiner frühen Lyrik angestrebte und dichterisch umgesetzte Präzision zur besonderen Qualität seiner Kahlschlag-Lyrik: „Nicht der unpräzise Sprachduktus an sich und die im Sujet der Gedichte vermittelte Alltäglichkeit bestimmen Eichs Kontrafakturen, sondern die Präzision, mit der der geschichtliche Moment des Jahres 1945 aus vereinzelt, isolierten Erfahrungen aufscheint. Im bewußtgemachten Umgang mit ihnen entfaltet sich Eichs kritische Perspektive.“ (Korte 1989: 14)

Weise, „Echtes zu erkennen“, auch wenn das meinen würde, „den Mut auf(zu)bringen auch gegen den Leser zu schreiben“ (Eich 1973: 395). Das Beschreiben der Lyrik durch wissenschaftliche Begriffe verstärkt sich beim deutschen Kahlschlagdichter in den 1950er Jahren, in denen die Ideen der Reduktion und Präzision zum Tenor seiner poetologischen Überlegungen avancieren. Gedichte betrachtet Eich in der Rede *Der Schriftsteller vor der Realität* (1956) „als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer unbekanntem Fläche den Kurs markieren“ (Eich 1973: 441), mit der Schlussfolgerung: „Für diese trigonometrischen Zeichen sei das Wort ‚Definition‘ gebraucht“ (Eich 1973: 442). Wissenschaft und wissenschaftliches Denken bleiben stets in seiner Dichtung, bis zu den „Maulwürfen“, durch mehr oder weniger diskrete Verweise präsent. Diese vermehren sich sogar ab den 1960er Jahren. Das Einsetzen wissenschaftlicher Fachsprache: „Einsichten aus Pervitin“ (*Die Herkunft der Wahrheit*, ZdA), „Mein Cortisongesicht“, „mein Elektroschock“ (*Gemischte Route*, AuS), „Schlieffenplan“ (*Und*, AuS), „eine Primzahl“, „Renaissancetreppe“ (*Alte Postkarten*, AuS), „Morphiumtraum“ (*Sein Buch und seinen Tod lesen*, AuS), „Relais einbauen“ (*Entwicklung*, AuS), „Geometrischer Ort“ (AuS), „Äquinoktium“, „Indogermanisch“ usw.; die namentliche Erwähnung von Forschern und wissenschaftlichen Theorien oder Werken wie die Naturforscherin und Künstlerin Maria Sibylla Merian (*Alte Postkarten*, ZdA), die Ärzte John Cheyne und William Stokes (**Ryoanji**, AuS), den Philosophen und Mathematiker Leibniz, „Meyers Lexikon“ und „Brehms Tierleben“ (*Abschliessend*, AuS) u.a.; die Nennung von historischen und kulturellen Persönlichkeiten: Napoleon und seine Josephine, Madame Pompadour, Clausewitz, „meine Kennedys / meine Chruschtschows“ (*Rauchbier*, AuS), Bakunin, Laotse, Marx, Wittgenstein, Schiller, Hölderlin, Lenau, Catull, Chandler, Dashiell Hammett, Hart Crane, Johann Gottfried Seume, Huchel, Händel, Beethoven, Schubert, der Schachmeister Aljechin usw.; das Erwähnen von wissenschaftlichen Fachbereichen: „Regenlachen, gefüllt / mit Biologie“ (*Bankette nicht befestigt*, ZdA), „Meteorologie beendet“ (*Pfeffers Ernte*, AuS), „Geologie betreiben in den verworfenen / Ablagerungen des Augenblicks / die Abfolge Zeit wiederherstellen / aus der löslichen Chemie“ (*Des Toten gedenken*, AuS), „Ornithologie, Schönschreiben“ (*Ryoanji*, AuS), „Optik“ (NSP), Geometrie und Algebra, Chirurgie (*Unsere Eidechse*), Kybernetik etc.; oder von wissenschaftlichen Bezeichnungen von Krankheiten: „die Welt geht / ohne Verwaltung zugrunde / und an ungelösten / urologischen Problemen“ (*Pfeffers Ernte*, AuS) zeigen den Dichter Eich als „wissenschaftlichen

Menschen“. Und auch wenn diese Verankerung im europäischen wissenschaftlichen Geist bei Eich nicht ungebrochen ist⁵, so reicht sie doch nachweislich bis in sein Spätwerk hinein.

Eine Konstante ist gleichfalls die Dimension des Engagements. Hatte er in den 1920er Jahren Europas aktive, konstruktive Weltanschauung, dessen „Tapferkeit im Sinnlosen“ gelobt und sich implizit im Namen dieser Gesinnung „contra China“ gestellt, so verlangt er in den 1940er Jahren Stil als „Explosivstoff“ (Eich 1973: 395-396). Ende der 1950er Jahre fordert Eich in einer der kritischsten Büchner-Preis-Reden eine Dichtung, die sich der gelenkten Sprache und der vielfältigen Manipulation durch die politische Macht entziehen sollte. Die Rede endet mit einem resoluten Auftrag an die Literatur:

Wenn unsere Arbeit nicht als Kritik verstanden werden kann, als Gegnerschaft und Widerstand, als unbequeme Frage und als Herausforderung der Macht, dann schreiben wir umsonst, dann sind wir positiv und schmücken das Schlachthaus mit Geranien. (Eich 1973: 454)

Auch das Driften zum „Blödsinn“ in den 1960er Jahren, nach seiner Asienreise, verbindet Eich mit einem klaren Engagement. In einem Interview aus dem Jahre 1967 sagt er sich nun als eine Art Nonsensdichter „im dadaistischen Sinne“ begreifende Autor:

Ich sehe meine politische Funktion in der Möglichkeit, eine Zementierung zu verhindern. Das scheint mir im politischen Sinne eine wichtige Sache zu sein, daß die Sprache im Fluß bleibt, daß sie nicht für reaktionäre Parolen verwendet werden kann. [...] Gerade weil ich finde, daß Sprache unbenutzbar sein sollte, halte ich diese ganz extremen Dichtungsformen, die mit Buchstaben und sonstwas arbeiten, heute für ungeheuer wichtig und komischerweise auch für politisch wichtig. (Eich 1973: 409)

⁵ Die temperierte Meinung Frank Kraushaars zu Eichs doppelt verankerter dilemmatischer Erkenntnisproblematik ist u.E. zu begrüßen. In Bezug auf das Gedicht **Verspätung** aus dem Band **Anlässe und Steingärten** (1966), in welchem die Verse: „Laotse begegnete mir / früher als Marx. / Aber eine / gesellschaftliche Hieroglyphe / erreichte mich im linken Augenblick, / der rechte war schon vorbei“ erscheinen, meint Kraushaar: „Hinter dem zunächst eher äußeren Gegensatz zweier kultur- und zeitfremder Namen verbirgt das Gedicht vielmehr den Kontrast – Konflikt? – zweier Erkenntnisweisen: der wissenschaftlichen Gesellschaftskritik des Marxismus und der kontemplativen Bewußtseinskritik des philosophischen Daoismus. Allerdings war diese Scheidung von äußerer und innerer Wirklichkeit in Eichs Poetik niemals konfliktlos, auch wenn die ironische Selbstgewißheit des obigen Textes aus den sechziger Jahren darüber hinwegtäuschen könnte.“ (Kraushaar 2002: 238)

Und etwas weiter redet er alles andere als das Wort eines kontemplativen Buddhisten:

Ich weiß nicht genau, ob ich eine Funktion habe in der Literatur, aber ich habe eine gewisse Absicht, und zwar die Absicht des Anarchischen, denn mit allem was ich schreibe, wende ich mich im Grunde gegen das Einverständnis mit der Welt, nicht nur mit dem Gesellschaftlichen, sondern auch mit den Dingen der Schöpfung, die ich also ablehne. (Eich 1973: 410)

Diese Option für den Widerspruch wird Eich noch in einem seiner letzten Gespräche 1971 mit fast den gleichen Worten bestärken: „Ich bin engagiert gegen das Establishment; nicht nur in der Gesellschaft, sondern in der ganzen Schöpfung“ (Eich 1973: 414). Bezeichnenderweise antwortet er im selben Interview auf die Frage, ob es einen Sinn hätte, sich gegen die Natur zu wenden, mit der Aussage: „Wahrscheinlich keinen. Aber ich beanspruche das Recht auf Opposition. – Jeder ist doch heute einverstanden!“ (Eich 1973: 415). Bis zum Ende will auch Eich seinen eigenen (europäischen) Weg der Tapferkeit im Sinnlosen gehen. Allerdings ist Eichs Wahrnehmung der asiatischen Kultur nicht konstant geblieben und das hat ebenso deutliche Spuren in seiner Dichtung und Poetik hinterlassen.

Bereits im Band **Botschaften des Regens** (1955) erscheinen das kleine Gedicht *Japanischer Holzschnitt*, das den diskreten Humor des Haikus spiegelt und sich in der zweiten Fassung auch der Form japanischer Lyrik nähert⁶, und das 1950 entstandene *Fränkisch-Tibetische(r) Kirschgarten*, bei dem der Titel auf eine Suche nach hybriden Räumen verweist. Mit dem Interesse für Haikus steht Eich allerdings auch in einer gewissen Tradition moderner deutscher Lyrik, denn für die japanische Kurzdichtung, das altjapanische fünfzeilige Tanka, vor allem aber für das dreizeilige Haiku begannen sich deutschsprachige Dichter schon Ende des 19. Jahrhunderts, im Zuge der Rezeption des französischen Impressionismus, zu begeistern⁷, darunter Paul Ernst, Peter Altenberg,

⁶ Vgl. Sekiguchi 2010: http://www.inst.at/trans/17Nr/1-12/1-12_sekiguchi%2017.htm [30.12.2013]

⁷ In einem diesbezüglich zusammenfassenden Aufsatz bemerkt Sabine Sommerkamp, dass die Kenntnis dieser Dichtung und direkte Einflüsse bei einzelnen deutschen Lyrikern seit etwa 1890 nachgewiesen werden können, vor dem Hintergrund der politischen Etablierung Japans: „Der Impressionismus, der von Frankreich seinen Ausgang nahm und sich in allen Bereichen der Kunst manifestierte, die allgemeine Japan-Begeisterung um 1900 und nicht zuletzt die politische Lage nach dem Sieg Japans im russisch-japanischen Krieg 1904/05

Alfred Mombert oder Arno Holz. In den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts entdeckte Rainer Maria Rilke das Haiku mit der „in ihrer Kleinheit unbeschreiblich reife(n) und reine(n) Gestaltung“ (Zit. nach Sommerkamp 1992: 79). Franz Blei, Klabund und Iwan Goll bemühten sich ebenfalls in den 1920er Jahren das Haiku dem deutschen Publikum näherzubringen. 1925 definiert Franz Blei das Haiku als „ein Bildchen im kleinsten Raum mit einem pointierten Akzent in der dritten oder auch schon in der zweiten Zeile“ (Zit. nach Sommerkamp 1992: 81). Iwan Goll erwähnt es indirekt in einem Aufsatz aus dem Jahre 1921 und empfiehlt es als Modell für die Lyrik einer neuen Zeit und eines neuen Tons. Die Rezeption der japanischen Kurzlyrik sollte die Wendung vom pathetischen Ton des expressionistischen Gedichts zum einfachen, verständlichen und selbstverständlichen, welcher in den 1920er Jahren, den Jahren der Neuen Sachlichkeit, dominant werden sollte, herbeiführen (Anz/ Stark 1982: 616). 1926 wird Iwan Goll in einem dem Haiku gewidmeten Aufsatz auf diese Kleinform japanischer Lyrik zurückkommen. In einer Zeit, die, so Goll, den Bauunternehmern gehört, ebenso wie der Technik, der schwedischen Gymnastik oder den Weltrevolutionen (Kaes 1983: 440), die also pragmatisch, fortschrittlich, robust, aber auch skeptisch ist, erklärt er das Haiku als eine Blitzdichtung der „neuen Nerven“, eine Art angreifende und ergreifende lakonische Dichtung, die vielmehr dem Geist des Epigramms als jenem der japanischen Kurzdichtung nahekommt (Kaes 1983: 440). Trotzdem bleibt die Beschäftigung mit dem Haiku Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts eher auf wenige Autoren und Texte beschränkt. Sie ist aber symptomatisch für die lakonische Ausrichtung der Lyrik im Expressionismus und hat einen signalhaften Charakter in der Entwicklung des deutschsprachigen Gedichts zur kleinen und konzisen Form (Cheie 2010: passim).

Im Falle Eichs wird der Wandel zu einem neuen Ton und einer stark verknappten Form der Dichtung im 1964 erschienenen Band **Zu den Akten** geortet, worin das Gedicht *Fußnote zu Rom* quasi manifestartig für eine alternative (japanische) Kultur zu werben scheint. „Eine Absage an das bisher Gewesene und eine Anspielung auf den Neuansatz sind mit charakteristisch lakonischer Knappheit vereinigt in dem Gedicht *Fußnote zu Rom*“, meint Egbert Krispyn (1970: 88-89). Diese Absage an das Gewesene ist, laut Müller-Hanpft, nicht nur poetologisch, sondern auch historisch und

weckten in Deutschland ein Gefühl geistiger Affinität und Identität, das unter anderem zur literarischen Nachahmung anregte“ (Sommerkamp 1992: 80).

kulturell zu betrachten, als Ausdruck eines nachexpressionistischen Kulturpessimismus und der Suche nach einem Kulturkreis, „der für den Europäer neu und historisch unbelastet ist. Dieses kulturelle Mißtrauen komprimiert Eich nun in der Formel: ‚Lachreiz vor Säulen‘.“, so Müller-Hanpft (1972: 153).⁸ Vom bleibenden Eindruck des japanischen Steingartens, den Eich 1962 in Kyoto erlebt hat und dem er in seinem nächsten Band, **Anlässe und Steingärten** (1966), ein Gedicht (*Ryoanji*) widmen wird, soll, laut Hans Mayer, die ausgesprochene Artistik seiner neuen Dichtungen und der Wandel seines Naturgefühls herrühren⁹. Auch Heinz F. Schafroth interpretiert die *Fußnote zu Rom* als einen wesentlichen Textzeugen für Eichs neue Einstellung zum West-Ost-Gefälle und für seine Faszination vor der fernöstlichen „Anti-Natur“ als Ort der Meditation¹⁰. Das eröffnet die Perspektive auf ein meditatives lyrisches Ich im Sinne des Zen-Buddhismus, wie von Keiko Yamane eingehend dargestellt (Yamane 1983: passim). Die Geste der Verweigerung beherrscht tatsächlich Eichs Gedicht *Fußnote zu Rom* und die lakonische Form verleiht ihr eine zusätzliche, sentenzartige Härte:

Fußnote zu Rom

Ich werfe keine Münzen in den Brunnen,
ich will nicht wiederkommen.

⁸ Im Gegenteil spricht in der jüngeren Eich-Forschung Sigurd Martin von einem chinesischen Einfluss auf Eichs Formeln: „Dem chinesischen Einzelwort entsprechen am ehesten die nur aus einem Wort bestehenden *Formeln*, wenn auch alle übrigen eher als Wort, denn als Satz aufzufassen sind. Alle vier Einwort-*Formeln* (Nr. 16, 17, 21, 22) sind wie das Zeichen für *ming* Komposita“ (Martin 1995: 255) Eigentlich spiegeln die konkurrierenden Einflüsse auf die Eichschen „Formeln“ ihre doppelte Verankerung in der europäischen und asiatischen Kultur.

⁹ „Wenn Eich, wie er bekannte, an jenen japanischen Gebilden vor allem die hohe Künstlichkeit bewunderte, nämlich das Schaffen von Gegennatur mit Hilfe von Natur, doch so, daß dieser Natürlichkeit bloß die Lieferung von Material zugebilligt blieb, während alles andere dem subjektiven Schöpferturn gedankt werden mußte: dann sollten wohl auch seine eigenen Texte als höchst artistische Erzeugnisse verstanden werden.“ (Mayer 1973: 106-107)

¹⁰ „Die abendländische Kultur ist erlebt als das unreflektiert, unmeditiert Tradierte und Übernommene. Dem gegenüber die japanischen Steingärten kunstvolle Anlagen verschiedener Steinsorten und -formen. Auch sie bedeuten Verfestigung, aber eine, hinter der Meditation steht. Sie anzulegen ist bereits ein Akt der Meditation, und sie sind gedacht als Orte einer Meditation, die auf das Ganze der Welt zielt, während in der ‚versteinerten‘ Kultur des Abendlandes ‚zuviel Welt ausgespart‘ ist.“ (Schafroth 1976: 35-36)

Zuviel Abendland,
verdächtig.

Zuviel Welt ausgespart.
Keine Möglichkeit
für Steingärten. (Eich 1991: 136)

Doch beim genauen Lesen des Textes merkt man, dass die Verweigerung Abschied und Warnung meint, wobei die Warnung vor der selbstherrlichen Einseitigkeit europäischen Kultur- und Weltbildes die ausgeprägtere Botschaft ist. Die Kritik an der die asiatische Welt aussparenden Perspektive lässt zugleich den Schluss zu, dass Eich nicht für einen radikalen Wandel im Sinne der wiederum einseitigen Zuwendung zur japanischen Kultur eintritt, sondern vielmehr die Berücksichtigung beider Kulturen anstrebt. Nach seiner Asienreise 1962 und der Entdeckung vor allem der japanischen Kultur sucht Eich vielmehr nach poetisch gestaltbaren Zwischenräumen, in welchen Paradoxa und verschieden verankerte Bilder und Strukturen umgewertet und kreativ eingesetzt zu neuen poetischen Formen führen sollen. Neben den (europäischen) Ideen des Engagements und des Gedichts als „Definition“ beginnen sich (asiatische) Gedanken zur insbesondere poetischen Bedeutung des Schweigens und der Dichtung als Meditation zu etablieren. „Aber zum Dialog gehört die Pause, zum Sprechen das Schweigen. [...] Ich muß also schreiben, daß die Worte das Schweigen einschließen“, schreibt Eich 1962 (Eich 1973: 306). Und 1968 lautet eine seiner Vorstellungen von Dichtung in den „Thesen zur Lyrik“: „Gedichte, die meditiert, nicht interpretiert werden müssen“ (Eich 1973: 413). In dem Interview aus dem Jahre 1971, in dem er erneut seinem kämpferischen Engagement gegen das Establishment in der ganzen Schöpfung und seinem Anspruch auf Opposition einen kategorischen Ausdruck verleiht¹¹, heißt es gleichzeitig: „Meine neueren Texte geben keine Gedanken mehr wieder. Sie sind bereits Meditationen“ (Eich 1973: 414). Dass sich für den späten Eich entgegengesetzte Haltungen nicht ausschließen, dokumentieren seine „Thesen zur Lyrik“: „Elfenbeiner Turm und Engagement, Simplizität und Experiment schließen sich nicht aus“, meint Eich, und auf Gedichte bezogen möchte er solche schreiben, „in denen man sich zugleich ausdrückt und verbirgt“ (Eich 1973: 413). Dies

¹¹ Zu den Bekenntnissen dieses Gesprächs gehört auch jenes, dass ihm Provokation durchaus sympathisch sei: „Sie können natürlich sagen: ‚Eich ist ein ganz schlechter Schriftsteller.‘ – Aggression ist mir sympathisch.“ (Eich 1973: 415)

mag als Oszillation zwischen gegenläufigen Konzepten angesehen werden, für den Dichter der „Anlässe und Steingärten“ und der „Maulwürfe“ ist es der Weg durch hybride Zwischenräume – die gerade dadurch nichts aussparen wollen – zu neuen Formen der Dichtung, die ihre mehrfache Verwurzelung zugleich zeigen und verbergen oder vielmehr verfremden.

Symptomatisch diesbezüglich ist der ironische Kleinzyklus von Kurzgedichten mit dem Titel **Lange Gedichte**, im Band **Anlässe und Steingärten**. Eich reagierte damit zunächst auf eine Lyrikdebatte der 60er Jahre um die poetische und politische Legitimität des langen vs. kurzen Gedichts (Vgl. Cheie 2010: 67-69). Von den neun zwei- bis sechszeiligen Gedichten des Zyklus nähern sich vor allem drei dem japanischen Haiku. *Vorsicht*, *Zwischenbescheid für bedauernswerte Bäume* und *Ode an die Natur* sind Dreizeiler, die jene für klassische Haikus traditionelle Bindung an Natur und Jahreszeiten aufweisen, allerdings die vorgeschriebene Anzahl von 17 Silben, verteilt nach dem Schema 5 – 7 – 5, nicht einhalten. Außerdem sind diese Texte von einem ironischen Humor getragen, der auf aktuelle Debatten, europäische Genres oder Denkstrukturen Bezug nimmt. *Vorsicht* kommt der Form und dem japanischen, spielerisch-nachdenklichen Humor des Haikus am nächsten.

Vorsicht

Die Kastanien blühen.
Ich nehme es zur Kenntnis,
äußere mich aber nicht dazu. (Eich 1991: 173)

Das Gedicht verweist zugleich lakonisch-schmunzelnd auf eine Debatte um die als eskapistisch eingestufte Naturlyrik¹² und zeigt sogar, laut Korte, eine gewisse Art von Engagement, das nicht auf Appell und Aufrütteln, sondern auf Verweigerung ausgerichtet ist¹³. Deshalb betrachtet Korte einen Text wie *Vorsicht* eher als Epigramm (Korte 1989: 87) oder genauer als ein epigrammatisches Zeitgedicht (Korte 1989: 123). Tatsächlich bemüht sich Eich in diesem eingedeutschten Haiku einen poetischen Zwischenraum für

¹² Müller-Hanpft (1972: 165) setzt dieses Gedicht mit Brechts Kritik am fehlenden Engagement der Naturlyrik in Zusammenhang, „weil es (das Naturgedicht laut Brecht, L.C.) ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“

¹³ „Engagiert ist diese Dichtung nicht in dem Sinne, daß sie für etwas streitet, also appellieren, warnen, aufrütteln will. Eichs Engagement bleibt auf Verweigerung gerichtet und hat keine Appellstruktur wie jene gegen Ende des Jahrzehnts aufkommende Agitpropliteratur.“ (Korte 1989: 87)

Engagement und Meditation zu gestalten. So setzt Eich die für die japanische Kurzdichtung typische meditative Lakonik der Sprache ein, um zeitbezogene, deutsche Inhalte anzudeuten, in einem Gedicht, in dem „man sich zugleich ausdrückt und verbirgt“ (Eich 1973: 413).

Einer noch komplexeren Erklärung bedarf die Struktur des Gedichts *Zwischenbescheid für bedauernswerte Bäume*, bei dem schon der Titel auf Fachsprache der Verwaltung oder Geschäftskorrespondenz verweist (vgl. Spillner 2005: 179):

Zwischenbescheid für bedauernswerte Bäume

Akazien sind ohne Zeitbezug.
Akazien sind soziologisch unerheblich.
Akazien sind keine Akazien. (Eich 1991: 174)

Dieser Dreizeiler führt die Idee des Gedichts als Definition *ad absurdum*, gleichzeitig aber auch die angedeutete Struktur eines Syllogismus (Vgl. Cheie 2010: 114-117). Offensichtlich ist für Peter Horst Neumann die satirische Dimension dieses Textes, den er als Beitrag zur Debatte um die Funktion der Literatur, genauer um den „politisch-emanzipatorischen“ Gebrauchswert des Ästhetischen in den 60er Jahren interpretiert (Neumann 1981: 14). In diesem Sinne sei das kleine Gedicht Eichs eine ironische Antwort auf die Forderung nach der gesellschaftlichen Relevanz von Naturlyrik. Christian Kohlroß (2000: 188) hingegen deutet auf eine Parodie der lyrischen Sprache hin. Keine Kritik, sondern Meditation, meint Keiko Yamane, genauer erreiche Eich mit der letzten Zeile seines „Zwischenbescheids“ eine Zwischenstufe der Zen-Meditation (Yamane 1983: 156)¹⁴. Doch auch in diesem Fall baut der Text eher einen hybriden Verweisraum auf kulturell verschieden verwurzelte Formen und Denkmodelle. In einer haiku-ähnlichen, meditativen Verknappung und einem diesbezüglich ironisch gemeinten Zyklus der „langen Gedichte“ einverleibt, versucht der poetische „Zwischenbescheid“ Sinn und Unsinn, Provokation und Meditation konstruktiv zu vereinen. Ende der 60er Jahre bekennt Eich eine Entwicklung seiner Lyrik vom Ernst zum Unsinn als Ausdruck eines eigenen, man könnte sagen eines engagierten Humors:

¹⁴ Yamane geht von einer Anlehnung der *Langen Gedichte* an das japanische Haiku aus, dessen Blütezeit mit dem Höhepunkt des Zen-Buddhismus im 17. und 18. Jhd. zusammenfällt. (Yamane 1983: 133)

Ich würde sagen, ich habe mich vom Ernst immer mehr zum Blödsinn hin entwickelt, ich finde also das Nichtvernünftige auf der Welt so bestimmend, dass es auch in irgendeiner Weise zum Ausdruck kommen muss. Ich kann also den tiefen Ernst, den ich früher gepflegt habe, nicht mehr verstehen und kann ihn auch nicht aushalten, vielleicht kann man das, was ich heute mache, auch Humor nennen, aber ich würde es wirklich im dadaistischen Sinne anschauen, nämlich, dass der Blödsinn eine ganz bestimmte wichtige Funktion in der Literatur hat, vielleicht auch eine Funktion des Nichteinverständnisses mit der Welt. (Eich 1973: 408)

Unsinn wird von Eich vor allem in seiner späten Lyrik und in den „Maulwürfen“ als Gegenentwurf zur und Schutz vor Manipulation und (sprachlicher) „Zementierung“ eingesetzt, ist also stets mit Engagement verbunden. Literarischer Unsinn hat dabei selbst eine gewisse Ambivalenz, denn er bedeutet keineswegs das absolute Fehlen des Sinns, sondern vielmehr seine Verfremdung in unkonventionellen Ausdrücken. Intendierter Unsinn, wie jener in der Literatur, stellt „eine Möglichkeit subjektiven Widerstandes gegen die Macht der äußeren Verhältnisse dar“ und wird oft „als Parodie des klassifizierenden Denkens“ funktionalisiert, meint Stefan Horlacher (Horlacher 2003: 301). Also als Parodie einer unzuverlässigen, weil klischeierten oder manipulativen Vernunft und ihrer Ausdrucksweisen. Literarischer Unsinn kann somit als sprachliches antiautoritäres Verhalten eingesetzt werden, da er zwar mit bekannten Sinnelementen und erkennbaren Formen und Strukturen der Vernunft arbeitet, doch diese auf unerwartete Weise kombiniert und zuordnet. Damit baut auch der literarische Nonsens einen eigenartigen Zwischenraum der Bedeutung auf, in dem Verweigerung und Affirmation zunächst das Denken flexibilisieren und schließlich zu einem verdeckten Sinn führen können (vgl. Cheie 2010: 116-117). Eichs Artikulation seiner im Unsinn verfremdeten Kritik im *Zwischenbescheid für bedauernde Bäume* zielt auf Formen und Strukturen europäischen rationalen, ja wissenschaftlichen Denkens, auf die früher gelobten Definitionen und auf das logische Schließen, die somit als problematisch entlarvt werden. Der angebliche „Blödsinn“ dieses „Haikus“ hat eine irritierende und damit provozierende Wirkung auf den Leser. Durch die wiederholte Nennung von Akazien kann aber der Text zugleich einen meditativen Impuls auslösen.

Ein deutlicherer Zusammenschluss europäischer und japanischer Textgattungen bringt die *Ode an die Natur*:

Ode an die Natur

Wir haben unsern Verdacht

Gegen Forelle, Winter
und Fallgeschwindigkeit. (Eich 1991: 175)

Mit der Kennzeichnung dieses Textes als „Ode“ scheint Eich an die deutsche Tradition dieser Hochstildichtung, beginnend mit Goethe, Schiller und Hölderlin, anzuknüpfen. Doch nichts von dem kleinen Gedicht bestätigt diese Zuordnung zum klassischen Lobgesang. Es ist vielmehr das genaue Gegenteil eines Hymnus über die Herrlichkeit der Natur oder die Ergriffenheit des Ichs angesichts natürlicher Phänomene. Auch die Kürze deutet nicht mehr, wie etwa in Hölderlins „epigrammatischen Oden“, auf Erhabenheit, sondern ist, wie Knörrich meint, ein Ausdruck der Ernüchterung.¹⁵ In diesem Sinne ist die Bezeichnung „Ode“, wie der Titel des Zyklus, in dem dieses Gedicht steht, eine ironische und der Inhalt des angeblichen Lobliedes eine verdeckte Kritik, die lediglich von der verhaltenen Geste der Verweigerung, dem Verdacht gegen Pflanzen-, Tierwelt und physikalische Gesetze, angedeutet wird. Das lässt sich verifizieren, wenn man die ursprüngliche Fassung des Gedichts heranzieht:

Ich habe meinen Verdacht
vor (Holunder und) Forelle (
vor Sommer) und Winter
und vor der Fallgeschwindigkeit.

(Ich will mit Menschen leben.
Noch ihr schrecklichstes Wort
ist besser als die Sprache der Schöpfung.)

Ich will leben
ohne Einverständnis. (Eich 1991: 504)

Deutlich, ja geradezu pathetisch sind hier die Opposition des lyrischen Ichs gegen das Establishment der Schöpfung und seine grundsätzliche Verweigerung des Einverständnisses ausgedrückt. Doch die vehemente

¹⁵ Vgl. Knörrich zur Ode in der modernen Literatur: „Dabei geht es immer nur um die Parodierung oder Destruierung der Gattung, um den Widerruf ihrer ideologischen Implikate wie z.B. in der folgenden **Ode an die Natur** von Günter Eich [...]. Die Verdächtigung der Natur, bei deren Anblick dem zeitgenössischen Skeptiker nicht immer geheuer ist, richtet sich gleichermaßen gegen ihre Geschöpfe (und seien sie so harmlos wie die Forelle) wie gegen ihre jahreszeitlichen Abläufe und ihre Gesetze. So kann sie nicht länger Gegenstand einer erhabenen Schreibweise werden, und Kürze ist nicht mehr deren ‚anerkanntes Kennzeichen‘, sondern die formale Alternative dazu: Reduktion, Lakonismus als Ernüchterung.“ (Knörrich ²1991: 278-279)

Kritik an der verdächtigen Sprache der Natur sowie den heftigen Widerspruch gegen unreflektierte Zustimmung tilgt der Dichter in der lakonischen, unterkühlten und verschwiegenen Endfassung der **Ode**. Diese nähert sich nun formal dem japanischen Haiku und versucht, durch die Verkürzung auf eine bloße Andeutung des Aufbegehrens, das Schweigen und die Meditation über das Ausgesprochene einzuschließen. Der Text wird erneut zu einem Gedicht, in dem sich der Dichter ausdrückt und verbirgt, das einen trotzigen, rebellischen, eher typisch europäischen Geist mit einer asiatischen Verhaltenheit zu verbinden versucht.

Einen stärkeren meditativen, zugleich aber auch befremdlichen Charakter entwickeln Eichs sogenannte „Maulwürfe“, die Texte seines Spätwerks, die auf eigene Art zwischen Kurzprosa und Lyrik, Sinn und Unsinn oszillieren. Sieht man sich diese Texte genauer an, so merkt man, dass sie an den von den Gedichten in **Anlässe und Steingärten** angedeuteten Zwischenräumen weiterbauen. Dass die späte Lyrik Günter Eichs und seine „Maulwürfe“ eng verbunden sind, wurde mehrmals bestätigt, allen voran von Günter Eich selbst, der diese Texte unter anderem „Gedichte in Prosa“ nannte¹⁶. Sabine Alber meint ebenfalls, dass ein Vers wie „Akazien sind keine Akazien“ bereits die „Maulwurfsprache“ spreche, d. h. eine Sprache, die von der Erfahrung der Zen-Meditation wesentlich geprägt sei (Alber 1992: 82)¹⁷. Andere hingegen sehen im Widerspruch gegen die Schöpfung einen gemeinsamen Nenner dieser „Gegentexte“ (Eggert 1999: 162). Tatsächlich versucht Eich in seinen „Maulwürfen“ über Sinn in der Form des „Blödsinns“ zu meditieren und Engagement als Narrheit zu verfremden, so schon programmatisch 1968, im Text *Präambel*:

Was ich schreibe, sind Maulwürfe, weiße Krallen nach außen gekehrt, rosa Zehenballen, von vielen Feinden gern als Delikatessen genossen, das dicke Fell geschätzt. Meine Maulwürfe sind schneller als man denkt. [...] Andern Nasen einige Meter voraus. [...] Meine Maulwürfe sind schädlich, man soll sich keine Illusionen machen. (Eich 1991: 318)

Doch dass die Maulwürfe an dritte, hybride Wege meditieren, nach Zwischenräumen des dichterischen Ausdrucks suchen, zeigt deutlich der Text *Dreifache Post* mit der Vorstellung eines chinesischen Lenaus:

¹⁶ Vgl. dazu den Kommentar von Axel Vieregg in: Eich 1991: 430-431.

¹⁷ Sigurd Martin (1995: 326-333) spricht auch von einer Anlehnung der „Maulwürfe“ an die chinesische Emblematik.

Lenau, der berühmte chinesische Dichter der Sung-Dynastie, hat tief auf mich gewirkt. Meine Vorliebe für kurzzeitige Übelstimmung stammt ganz von ihm, ja, ich hätte den Nebel ohne ihn nie bemerkt, Lenau hat mir die Augen geöffnet, während ich vorher nur mit den Ohren sah. (Eich 1991: 412)

Lenau, der berühmte deutschsprachige Dichter des europäischen spätromantischen Weltschmerzes, war, wie Eich, ein Naturlyriker, für den Natur keinen Trost und keine Hoffnung mehr spenden konnte und dessen Werk von melancholischer Skepsis und Rebellion zugleich geprägt ist¹⁸. Allerdings, sich Lenau als Dichter des chinesischen Mittelalters vorzustellen bedeutet eine Engführung von Zeiten, Kulturen und Autoren, die zum einen der ursprünglichen These eines „Europa contra China“ flagrant widerspricht, zum anderen einen poetischen Raum für hybride, vermittelnde, ja paradoxe Denk- und Sprachmöglichkeiten eröffnet. Die „kurzzeitige Übelstimmung“ stammt so nicht eigentlich nur vom deutschen Lyriker, sondern auch von all jenen chinesischen Dichtern der Sung-Dynastie, die Eich mitdenkt und die er ganz besonders zu würdigen scheint. Zu seinen Übertragungen aus dem Chinesischen gehören 37 Einzeltexte verschiedener Autoren der Sung-Dynastie, davon solche, welche diskret an Lenaus herbstliche Melancholie erinnern. Zum Beispiel das Gedicht *Der Herbst* des Dichters Su Shi:

Der Herbst

Sieh, es ist Herbst, denn in die Flamme
stürzen die Falter nicht mehr,
Kälte und Regen gibt uns die Nacht,
ach, mehr gibt sie uns nicht.
Denn auch das Blut ward trübe und alt
und die Worte der Liebenden
tönen nicht mehr,
es ist, als wäre auch das für immer gestorben.
Ward nicht schon grau das Haar,
grau wie der Nebel, der die Sterne verdeckt?
Ich glaube nicht an den Frühling,
es wird nur noch Herbst geben für mich,
und der Winter wird mich mit Eis bedecken.
Ach, ich träume schon meinen Tod voraus,
wie ein Baum, der trauernd sein Laub abwirft. (Eich 1973: 367-368)

¹⁸ Siehe zur Dialektik der Melancholie Lenaus: Schmidt-Bergmann (1984).

Mit dem chinesischen Lenau kehrt Eich somit zu seinen Anfängen auf einem drittem Weg zurück, der Europa und China, die europäische und die asiatische Kultur weder durch Opposition noch durch Einseitigkeit erfasst, sondern zusammendenkt. Dieser hybride Weg bleibt dadurch in einem interkulturellen und poetischen Zwischenraum, in dem eindeutige Fixierungen vermieden werden, um kreative Übergänge und somit neue lyrische Ausdrücke zu ermöglichen. Zur Eichschen Poetik dieses Zwischenraums gehört, wie besprochen, die subversive Oszillation zwischen Sinn und Unsinn, „Definition“ und „Meditation“, wie auch die doppelte Verwurzelung der poetischen Vorstellungen und Gattungen in verschiedenen, europäischen und asiatischen Kulturen. Mit Gedichten, wie jene der **Anlässe und Steingärten** oder den hybriden, quasi surrealen Vorstellungen der „Maulwürfe“ schreibt eigentlich der Dichter weitere „Fußnoten zu Rom“, indem er aber die Kritik an der Aussparung von Welt durch Schöpfungen ersetzt, die an den neuen Fugen der Weltanschauung arbeiten.

Literatur

- Alber, Sabine (1992): **Der Ort im freien Fall. Günter Eichs Maulwürfe im Kontext des Gesamtwerkes**, Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang (Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1329).
- Bormann, Alexander von (1994): *Frühe Nachkriegslyrik (1945-1950)*. In: Wilfried Barner u.a. (Hrsg.): **Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart**, München: C. H. Beck, 76-89.
- Cheie, Laura (2010): **Harte Lyrik. Zur Psychologie und Rhetorik lakonischer Dichtung in Texten von Günter Eich, Erich Fried und Reiner Kunze**, Innsbruck: Studienverlag.
- Eich, Günter (1973): **Gesammelte Werke**, hrsg. v. Heinz F. Schafroth, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Eich, Günter (1991): **Gesammelte Werke in vier Bänden**, Bd. I: *Die Gedichte. Die Maulwürfe*, hrsg. v. Axel Vieregge, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Eggert, Hartmut (1999): „*Sprache beginnt, wo verschwiegen wird*“. *Zur Poetik Günter Eichs*. In: Hartmut Eggert/ Janusz Golec (Hrsg.): „...wortlos der Sprache mächtig“. **Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation**, Stuttgart/Weimar: Metzler, 159-167.

- Goll, Iwan (1982): *Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik*. In: Thomas Anz/ Michael Stark (Hrsg.), **Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920**, Stuttgart: Metzler, 613-617 (1. Veröffentlichung in: **Die neue Rundschau** 32/1921).
- Goll, Yvan (1983): *Hai-Kai*. In: Anton Kaes (Hrsg.): **Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933**, Stuttgart: Metzler, 439-440 (1. Veröffentlichung in: **Die literarische Welt**, 46/1926).
- Goll, Yvan (1983): *Liederkämpfe in Madagaskar*. In: Anton Kaes (Hrsg.): **Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933**, Stuttgart: Metzler, 440-441 (1. Veröffentlichung in: **Die literarische Welt**, 4/1927).
- Horlacher, Stefan (2003): *Nonsense*. In: Gert Ueding u.a. (Hrsg.): **Historisches Wörterbuch der Rhetorik**, Bd. 6: Must-Pop, Tübingen: Niemeyer, 301-307.
- Knörrich, Otto (²1991): *Die Ode*. In: Otto Knörrich (Hrsg.): **Formen der Literatur in Einzeldarstellungen**, Stuttgart: Kröner (Kröners Taschenbuchausgabe Bd. 478), 272-280.
- Kohlross, Christian (2000): **Theorie des modernen Naturgedichts. Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann**, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Korte, Hermann (1989): **Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945**, Stuttgart: Metzler.
- Kraushaar, Frank (2002): *In anderen Sprachen. Dichten und Übersetzen am Leitbild klassischer chinesischer Literatur bei Bertolt Brecht und Günter Eich*. In: Zhang Yushu/ Hans-Georg Kemper (Hrsg.): **Wenxue zhi lu – Literaturstraße**, Cinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur, Bd. 3, Beijing, 223-248.
- Krispyn, Egbert (1970): *Günter Eichs Lyrik bis 1964*. In: Susanne Müller-Hanpft (Hrsg.): **Über Günter Eich**, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 69-89.
- Martin, Sigurd (1995): **Die Auren des Wort-Bildes. Günter Eichs Maulwurf-Poetik und die Theorie des versehenden Lesens**, St. Ingbert: Röhrig.
- Mayer, Hans (1973): *Exkurs zu einem Gedicht von Günter Eich*. In: Siegfried Unseld (Hrsg.): **Günter Eich zum Gedächtnis**, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 104-109.

- Müller-Hanpft, Susanne (1972): **Lyrik und Rezeption. Das Beispiel Günter Eich**, München: Hanser.
- Neumann, Peter Horst (1981): **Die Rettung der Poesie im Unsinn. Der Anarchist Günter Eich**, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schafroth, Heinz F. (1976): **Günter Eich**, München: Beck.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (1984): **Ästhetismus und Negativität. Studien zum Werk Nikolaus Lenaus**, Heidelberg: Winter (Frankfurter Beiträge zur Germanistik).
- Sommerkamp, Sabine (1992): *Die deutschsprachige Haiku-Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. In: Tadao Araki (Hrsg.): **Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten**, München: Iudicium, 79-91.
- Spillner, Bernd (2005): *Interlinguale und interkulturelle Aspekte der Handelskorrespondenz*. In: Eva C. van Leewen (Hrsg.): **Sprachenlernen als Investition für die Zukunft. Festschrift für Heinrich P. Kelz zum 65. Geburtstag**, Tübingen: Narr, 169-182.
- Yamane, Keiko (1983): **Asiatische Einflüsse auf Günter Eich. Vom Chinesischen zum Japanischen**, Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang (Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 691).

Internetquellen

- Sekiguchi, Hirioaki: *Asien-Rezeption (China und Japan) von Günter Eich und ihre Bedeutung*, Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften 17 (Februar 2010). Online unter: http://www.inst.at/trans/17Nr/1-12/1-12_sekiguchi%2017.htm; [30.12.2013]

Abkürzungen der Gedichtbände Günter Eichs:

- AuS = **Anlässe und Steingärten**
 ZdA = **Zu den Akten**

Elin Nesje Vestli
Halden

Grenzerfahrungen als poetische Signatur: Vladimir Vertlib

Abstract: In this essay, I examine how the Austrian author Vladimir Vertlib uses the concept of the border or border experiences (crossing borders, blurring borders, exploring borders) in his work. In his writings Vertlib depicts different transitory experiences, e.g. migration, different discourses of identity and language switches. The border experience is manifested as theme, motif and metaphor. I also argue that Vertlib uses „the border“ as a narrative strategy, by using poly perspective narrators, frame stories with a complex structure of embedded narratives and metanarration. Using his poetics as a point of departure (his poetry lecture **Spiegel im fremden Wort**, 2006) I present a comparative reading of his earliest works, **Abschiebung** (1995) and **Zwischenstationen** (1999), and one of his recent novels, **Schimons Schweigen**(2012), in which he reflects upon his early work and his own poetics through an extensive use of metanarration.

Keywords: Vladimir Vertlib, contemporary literature, Austrian literature, Jewish literature, migration, migration literature, metanarration, poetics, autobiographical literature, Adelbert-von-Chamisso-Prize.

Grenzüberschreitendes Schreiben

„Autoren nicht-deutscher Herkunft schreiben die besten Bücher der deutschen Gegenwartsliteratur“ (Weidermann 2015: 100), so beginnt **Der Spiegel** im Juni 2015 einen umfangreichen Artikel über AutorInnen wie Nino Haratischwili, Abbas Khider, Katja Petrowskaja, Saša Stanišić und Feridun Zaimoglu. Diese in die deutsche Literatur eingewanderten SchriftstellerInnen „bestimmen“, so Volker Weidermann (2015: 100), seit einigen Jahren die deutsche Gegenwartsliteratur. Sie tragen zur Entwicklung einer „kleine[n] deutsche[n] Weltliteratur“ (Weidermann 2015: 100) bei, und sie bedeuten eine postnationale Orientierung der Literaturlandschaft des deutschsprachigen Raumes. Die vielfältigen Migrationsbewegungen unserer Zeit spiegeln sich also in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur wider, etwa im Rahmen autobiografischer Erinnerungsnarrative, postnationaler bzw. kosmopolitischer Identitäts- und Zugehörigkeitsdiskurse oder im Rahmen des Sprachwechsels, den viele AutorInnen hinter sich haben, indem sie „in den deutschen Sprachraum eingewandert“ (Rakusa 2009:151) sind,

wie Ilma Rakusa diese sprachliche Grenzüberschreitung beschreibt. Topoi oder Metaphern wie die Grenze, das Transit und das Dazwischen finden sich daher sowohl in der Primärliteratur, im öffentlichen Gespräch über Literatur als auch im literaturwissenschaftlichen Diskurs. Dazu gehört die Debatte über den Adelbert-von-Chamisso-Preis, der durch die 2012 vollzogene Satzungsänderung, in der jetzt die Thematisierung eines Kulturwechsels, nicht die Beherrschung der deutschen Sprache, in den Mittelpunkt rückt.¹ Mit dieser Satzungsänderung hat sich die Auszeichnung von einem Preis für ‚Gastarbeiterliteratur‘ oder ‚Migrationsliteratur‘ zu einem Preis einer post- bzw. transnationalen Literaturlandschaft entwickelt, in der weniger die biografischen Bedingtheiten der jeweiligen AutorInnen als vielmehr deren literarisches Werk im Mittelpunkt steht. Der noch andauernde öffentliche Diskurs (vgl. etwa Biller 2014, Dath 2014, Meyer 2014)² über diesen Preis, der zu den anerkanntesten Literaturauszeichnungen des deutschsprachigen Raumes gehört, leistet einen wichtigen Beitrag zu einer Literaturlandschaft der Grenzüberschreitungen:

Grenzüberschreitendes Schreiben ist kein Prozess, der sich irgendwo außerhalb der deutschsprachigen Mehrheitsgesellschaft oder an deren Rand abspielt, auch nicht in einem abgetrennten Reservat beziehungsweise einem luftleeren Raum ‚zwischen‘ den Kulturen, sondern ist ein dynamischer Faktor der zeitgenössischen deutschsprachigen Kultur überhaupt. (Meyer 2012: 9)

Ein prominenter Vertreter dieses grenzüberschreitenden Schreibens ist Vladimir Vertlib, 1966 in Leningrad geboren, seit 1981 – nach einer jahrelangen Migration in Israel, Österreich, Italien, den Niederlanden und den USA – in Österreich ansässig. In seinem umfangreichen Werk, das auch zahlreiche Essays und poetologische Texte umfasst, stehen transitorische Bewegungen unterschiedlicher Art im Mittelpunkt: als Thema und Motivik, als narrative Exploration und als Gegenstand seiner ausgereiften Poetik. Auch wenn der Autor sich zu seiner Person pragmatisch äußert – er sieht sich als einen Deutsch schreibenden jüdischen Russen, der zurzeit in Österreich lebt (vgl. Vertlib 2008: 139) –, lässt sich seine literarische Arbeit als eine komplexe Reflexion gerade über grenzüberschreitendes Schreiben lesen.

¹ Vgl. <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp> [30.06.2015].

² Zu den schärfsten KritikerInnen des Preises gehört Maxim Biller, der in seinem provokanten Essay *Letzte Ausfahrt Uckermark* (2014) den Preis als „Wohlfühlpreis“ charakterisiert (vgl. Biller 2014). Vgl. dazu die Antwort von Dietmar Dath und Frank Meyers Interview mit Feridun Zaimoglu (siehe Meyer 2014).

„Meine schriftstellerische Heimat ist der Grenzbereich, die Gleichzeitigkeit und das Nebeneinander“ (Vertlib 2008: 59), so formuliert es der Autor 2006 in seinen Poetikvorlesungen im Rahmen der Dresdner Chamisso-Dozentur. Unter „Grenzbereich“ (Vertlib 2008: 59) bzw. „Grenzüberschreitungen“ (Gollner 2005: 129) sind nicht einfach die Landesgrenzen zu verstehen, die Vertlib in seiner Kindheit oft überqueren musste, sondern eine Erfahrung, zwar auf der eigenen Biografie basierend, in seiner Literatur jedoch so verwandelt, dass das Erzählte „etwas widerspiegelt, das über die eigene Person hinausgeht und in dem sich auch andere Menschen spiegeln können“ (Gollner 2005: 131). Mit dem Begriff – oder gar mit der Metapher – der Grenze weist der Autor auf transitiere Erfahrungen hin, etwa im Kontext der Migration und des Spracherwerbs, aber auch auf Ambivalenzen angesichts Kategorien wie Identität, Zugehörigkeit und Heimat. In seinem Werk bildet die Erkundung von Grenzerfahrungen thematisch, narrativ sowie auch im Rahmen seiner ausgereiften Poetik einen Leitfaden und eine besondere poetische Signatur.

Vor diesem Hintergrund wird im Folgenden den Wechselbezügen zwischen Vladimir Vertlibs Poetik und Werk nachgegangen. Im Zentrum stehen die Verbindungen zwischen seinen ersten literarischen Arbeiten, **Abschiebung** (1995) und **Zwischenstationen** (1999) und seinem 2012 erschienenen Roman, **Schimons Schweigen**, der an das Frühwerk anknüpft und seine Poetik durch eine metapoetologische Reflexionsebene vertieft.

Vom biografisch Gefärbten zum Universellen – und zurück

Vladimir Vertlib wurde 1966 in einer jüdischen Familie in Leningrad geboren. Als er fünf Jahre alt war, gelang es seinen Eltern nach wiederholten Versuchen eine Ausreisegenehmigung für Israel zu bekommen. Nach einem knappen Jahr in Israel entschied sich die Familie einen Neuanfang in Europa zu versuchen und übersiedelte nach Wien. Es folgten zahlreiche Migrationsversuche in weiteren Ländern – Italien, den Niederlanden, den USA – sowie wiederholte Zwischenstationen in Israel und Wien. 1981 wurde die Familie aus den USA nach Österreich abgeschoben und ließ sich permanent in der österreichischen Hauptstadt nieder. Vladimir Vertlib, seit 1986 österreichischer Staatsbürger, lebt inzwischen in Salzburg.

Vertlibs erste literarische Arbeiten, vor allem die Erzählung **Abschiebung** und der Roman **Zwischenstationen**, basieren auf eigenen Erfahrungen und Erlebnissen. Über die „Odyssee“ (Axmann 2012) seiner Kindheit, seine Erfahrungen als Migrant und später als „Ausländer“ (Vertlib

1999: 191) in Österreich hat Vertlib bereitwillig in zahlreichen Interviews, Gesprächen und Lesungen, auch vor Schulklassen, erzählt, wodurch er viel zum Verständnis für die schwierige Situation der MigrantInnen beigetragen hat. Allerdings wurde dadurch auch eine autobiografische Lesart angeregt und seine Texte als Zeugnisse der sogenannten MigrantInnenliteratur eingestuft.

Schon in **Abschiebung** und **Zwischenstationen**, in denen eigene Migrationserfahrungen zur Literatur verdichtet (vgl. Vertlib 2008: 22) sind, wie der Autor selbst sein literarisches Verfahren beschreibt, entwickelt er eine Poetik, die Grenzerfahrungen thematisiert und narrativ erkundet. Dabei ist spätestens seit **D[em] besondere[n] Gedächtnis der Rosa Masur** (2001) eine klare Verlagerung vom autobiografisch Gefärbten (vgl. Vertlib 2012a: 238) zugunsten des Exemplarischen erkennbar. Mit diesem Roman, der die sogenannte Gigricht-Trilogie einleitet – es folgen **Letzter Wunsch** (2006) und **Am Morgen des zwölften Tages** (2009) –, kann sich der Autor vom Verdacht des Autobiografischen befreien. Der Roman, der in der Vertlib-Rezeption als eine werkinterne Zäsur gilt, handelt von der 1907 im weißrussischen Witschi geborenen Rosa Masur, die im Rahmen eines geplanten Buchprojektes zur Feier des 750. Jubiläums der fiktiven deutschen Stadt Gigricht, wo sie, ihr Sohn und ihre Schwiegertochter als russische Juden aufgenommen worden sind, ihre Lebensgeschichte „erfündig“ (Vertlib 2012b: 196) erzählt. Das Oral History Projekt bildet den Erzählrahmen für das europäische Panorama, das sich in ihrer Geschichte bzw. ihren Geschichten entfaltet. Mit **D[em] besondere[n] Gedächtnis der Rosa Masur** bewegt sich der Autor allmählich von seiner eigenen, leicht erkennbaren Biografie als „Prämisse seines Erzählens“ (Teufel/ Schmitz 2008: 201) zu ProtagonistInnen, deren Schicksal eine „universelle [...] Erfahrung von Fremdheit und Heimatverlust“ (Teufel/ Schmitz 2008: 212) darstellen.

Vertlib entwirft transitiere ProtagonistInnen, GrenzgängerInnen, Reisende und Brucherfahrene, die nicht nur Grenzerfahrungen unterschiedlicher Art (er)leben, sondern teils auch selbst explorieren. Denn eine Gemeinsamkeit des breit gefächerten Romanpersonals bilden die eingebetteten Reflexionsebenen, Binnengeschichten, die den Haupthandlungsstrang begleiten und fundieren. Dieses narrative Verfahren wird schon in der Erzählung **Abschiebung** angewandt, etwa als eingeflochtene Tagebuchnotizen, die die Figuren und ihre Entwicklung noch vertiefen. Auf diese Weise zeichnen sich Vertlibs ProtagonistInnen durch die Fähigkeit und das Bedürfnis des Erzählens aus, sei es im Rahmen eines mündlichen

Oral History Projekts (**Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur**), im Rahmen von Interviews (etwa in **Letzter Wunsch** und **Schimons Schweigen**), durch eingebettete Tagebücher oder Notizen (z.B. in **Abschiebung**, **Zwischenstationen**, **Am Morgen des zwölften Tages** und **Lucia Binar und die russische Seele**) oder als literarische Entwürfe, als Roman-im-Roman (wie in **Schimons Schweigen**). Auch wenn die Erzählanlässe variieren und die Figuren in unterschiedlichem Grade „erfündig“ (Vertlib 2012b: 196) sind: Es handelt sich immer um „ein Erzählen, das seine Energie aus Entwurzelungserfahrungen gewinnt“ (Weiershausen 2011: 149), um ein Erzählen, das um transitorische Erfahrungen kreist.

Die in Vertlibs Werk thematisierte „Grunderfahrung von Entwurzelung und Migration“ (Kucher 2008: 179) geht mit Identitäts- und Zugehörigkeitsdiskursen einher und ist in der europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts kontextualisiert. In der Gigrich-Trilogie besonders breit und komplex ausgelotet, bildet diese Grunderfahrung einen roten Faden bis hin zu seinem bislang jüngsten Roman **Lucia Binar und die russische Seele** (2015). Diese Akzentverschiebung bzw. Verlagerung vom Biografischen zum Fiktiven, in der „der Gehalt an Autobiografie abnimmt und der an Fiktion zunimmt“ (Gollner 2005: 129), begleitet Vertlib mit poetologischen Stellungnahmen. Er arbeitet eine Poetik heraus, die diese Erfahrungen narrativ reflektiert. Vor allem **Spiegel im fremden Wort**, die Sammlung seiner im Rahmen der Chamisso-Poetikdozentur gehaltenen Vorlesungen, gibt Einblicke in eine verzweigte, jedoch sehr kohärente Poetik.

Poetologische Reflexionen werden allerdings nicht nur in Poetikvorlesungen und Essays erörtert, sondern bilden in mehreren seiner Texte eine narrative Metaebene, etwa in **D[em] besondere[n] Gedächtnis der Rosa Masur**, in der Vertlib-Forschung schon vielfach ausgeleuchtet, und in **Schimons Schweigen**, wo Vertlib auf sein autobiografisch gefärbtes Frühwerk zurückgreift. Mit diesem Roman geht er in die Warteräume, Gänge und Korridore (vgl. Vertlib 2012b: 183) seiner Jugend wieder zurück, allerdings mit der Distanz einer umfassenden narrativen Metaebene: Aus den Warteräumen werden „Erzählräume“ (Vertlib 2012a: 154), in denen poetologische Standortbestimmungen sowie Querhinweise zu früheren Arbeiten Platz finden. Dadurch erkundet Vertlib auch erzähltechnisch Grenzbereiche und transitorische Bewegungen, etwa durch polyoperspektivische Erzählerinstanzen, Rahmenerzählungen, vielfach

verschachtelte Binnengeschichten, Rückblenden und eingebettete Textfragmente.

Die Poetik

1999, zeitgleich mit **Zwischenstationen**, erschien Vertlibs Essay *Schattenbild*.³ Hier umreißt der Autor das Grundthema seines Schreibens, nämlich Verfolgung, Fremdbestimmung und nicht zuletzt das Exil, das er als „die zugespitzte Form jener Erfahrung von Fremdsein und Identitätsverlust, die zu den wesentlichen Merkmalen unserer Zeit gehört“ (Vertlib 2012b: 183) sieht. Angesichts dieses Themas stellt sich der Autor die Frage, wie man ausgehend von individuellen Lebenserfahrungen, von konkreten und zeitlich fixierten Erlebnissen, eine Geschichte schreiben kann, die sowohl das Individuelle vermittelt als auch Allgemeingültigkeit gewinnt. Seine narrative Strategie umschreibt Vertlib durch die Metapher des Schattenbildes. Durch den Perspektivenwechsel des Schattenbildes lässt sich „das Licht [...] drehen, [...] der Blickwinkel [...] ändern“ (Vertlib 2012b: 183), damit neue Bilder entstehen: Das Wesen des Schattens bleibt, aber seine Form ändert sich. Auf diese Weise werden überzeitliche Exilerfahrungen, erzwungene Grenzüberschreitungen und aufgezwungene Heimatlosigkeit zur Sprache gebracht. Jedes seiner Bücher, sagt der Autor, „beleuchtet dieses Thema von einer anderen Seite, stellt andere Facetten und neue Aspekte in den Vordergrund“ (Gollner 2005: 129).⁴ Die Metapher des Schattenbildes weist nicht nur auf die thematische Konstante in seinem Werk hin, sie bezeichnet auch ein narratives Prinzip. So wird das Schreiben selbst eine Grenzüberschreitung (vgl. Teufel/ Schmitz 2008: 207); im Schreiben kann das Konjunktivische (vgl. Vertlib 2008: 23) erprobt, die Perspektiven können ausgetauscht werden.

Auch das 2005 erschienene Essay *Der subversive Mut zur Naivität*,⁵ das später in die 2006 gehaltenen Chamisso-Vorlesungen einfließt,⁶ gehört

³ Das Essay erschien zuerst in der Zeitschrift **Literatur und Kritik**, H. 331/332/1999, 32-36. Im vorliegenden Aufsatz wird aus Vertlib (2012 b: 179-184) zitiert.

⁴ Zu den aufschlussreichsten Einblicken in Vertlibs Poetik gehört dieses 2004 von Helmut Gollner geführte, 2005 erschienene Interview, auf das der Autor selbst auch verweist (vgl. Vertlib 2008: 132).

⁵ Das Essay erschien zuerst in Neumann, Kurt (Hrsg.) (2005): **Die Welt, an der ich schreibe. Ein offenes Arbeitsjournal**, Wien: Sonderzahl, 228-236. In diesem Aufsatz wird aus (Vertlib 2012 b: 196-202) zitiert.

⁶ Das Essay bildet die Grundlage für die 4. Chamisso-Poetikvorlesung.

zu Vertlibs aufschlussreichsten poetologischen Texten. Hier prägt er den Begriff „erfündig“ (Vertlib 2012b: 196), einen Begriff, der die literarische Synthese von Fakten und dem Konjunktivischen, von Erfahrung, Anschauung und kreativer Ergänzung (vgl. Vertlib 2012b: 197) bezeichnet. Auch diese „Erfündigkeit“ weist auf eine Grenzerfahrung hin, nämlich die Gratwanderung zwischen Faktizität und Poetizität, zwischen Erinnerung und Erfindung, zwischen individueller Erinnerung und offiziellem Gedächtnis.

Darüber hinaus werden die mehrfachen Sprachwechsel seiner ersten Schreibversuche (Russisch, Englisch, erst später Deutsch) und die noch immer empfundene „emotionelle Distanz“ (Vertlib 2012b: 198) zum Deutschen angesprochen, die er ebenfalls in den Chamisso-Vorlesungen expliziert.⁷ „Diese gleichzeitige Nähe und Distanz [zum Deutschen] schärft den Blick“ (Vertlib 2012 b: 198); sowohl Vertrautheit als auch eine genaue Überprüfung von jedem Wort kennzeichnen seine Beziehung zur deutschen Sprache. Jeder Sprachwechsel macht einem die Grenzüberquerung bewusst: „Was über Heimat im Allgemeinen gesagt werden kann, gilt für die Sprachheimat im besonderen Maße“, sagt Vertlib (2008: 60).

Die Chamisso-Vorlesungen, 2007 unter dem Titel **Spiegel im fremden Wort** erschienen, greifen schon früh entworfene Gedanken auf, entwickeln sie weiter innerhalb vom Kontext der Alterität, des Dazwischens, der labyrinthischen Spiegel, setzen sie in Bezug zum literarischen Werk, kontextualisieren sie im Biografischen und im Historischen, konzipieren einen transitären Zwischenbereich, einen kreativen Raum. In der ersten Vorlesung, *Die Erfindung des Lebens als Literatur*, erläutert der Schriftsteller sein Konzept des autobiografischen Schreibens. Die Vorlesung kann als Lektürehilfe vor allem zu seinem Frühwerk gelesen werden und bietet Einblicke in den Transformationsprozess von eigenen Erfahrungen zu literarischen Texten, die „eine symbolische und allgemein gültige Dimension“ (Vertlib 2008: 25) aufweisen. Während der Autor in der zweiten Vorlesung, *Holprigkeiten, Lügen, Neukreationen*, die Metapher der Grenze als poetischer Signatur ausarbeitet – „Meine schriftstellerische Heimat ist der Grenzbereich, die Gleichzeitigkeit und das Nebeneinander“ (Vertlib 2008: 59), wird in der dritten Vorlesung *Das gebrochene Bild des Eigenen. Wie aus Emigrationserfahrungen und Familienlegenden „historische Romane“ entstehen*, die historische Kontextualisierung seines Werkes exemplifiziert. Nach einem

⁷ Vgl. 2. Chamisso-Poetikvorlesung.

Exkurs über engagierte Literatur, *Der subversive Mut zur Naivität*, schließen die Poetikvorlesungen mit einer kritischen Auseinandersetzung mit der auf biografischen Befindlichkeiten basierenden Rezeption der eigenen Literatur: *Ein Deutsch schreibender jüdischer Russe, der zur Zeit in Österreich lebt*, wie der Titel der fünften Vorlesung lautet. Die Dresdner Chamisso-Vorlesungen, in denen immer wieder zwischen poetologischer Reflexion und Auszügen aus den eigenen Texten gewechselt wird, legen die Schnittstellen seiner literarischen Praxis offen. In diesen Schnittstellen nisten Grenzerfahrungen unterschiedlicher Art.

Vertlibs Begriff der Grenze ist also eine komplexe Chiffre, die sowohl die Motivik und Thematik als auch die ästhetische und sprachliche Ausformung seines Werkes umreißt, eine schon früh entstandene poetische Signatur, die durch seine literarische Praxis und seine poetologischen Überlegungen weiter gereift ist.

Abschiebung und Zwischenstationen

In **Abschiebung**, Vertlibs erster Buchpublikation, wird die Erfahrung einer individuellen und familiären Entwurzelung erzählt, aber auch darüber hinaus auf eine Grunderfahrung unserer Zeit verwiesen, ganz im Sinne des oben skizzierten Prinzips des Schattenspiels. Die Erzählung ist als eine Rahmengeschichte konzipiert, in die mehrere assoziativ ausgelöste Erinnerungsschübe, Tagebuchauszüge und Geschichten aus dem Familiengedächtnis eingebaut sind. Die Gegenwartsebene bildet das Warten einer jüdisch-russischen Familie auf die Abschiebung aus den USA nach Deutschland im Sommer 1980. Während der Wartezeit im Zimmer 990 im Governement Center, Landeszentrum für Einwanderungsfragen, denkt der vierzehnjährige Protagonist zurück an die Bemühungen in den USA bleiben zu dürfen sowie auch an frühere Migrationserfahrungen, vor allem in Deutschland und Israel. Geschichten, die ihm seine Eltern über die Zeit in der Sowjetunion erzählt haben, dazu gehören ebenfalls Episoden aus dem transgenerationalen Familiengedächtnis, werden eingeflochten; dadurch wird das individuelle Schicksal in der Geschichte der europäischen – nicht zuletzt der russischen – Juden verortet. Die nur scheinbar assoziativ aneinandergereihten Rückblicke kehren immer wieder zu Signaturerlebnissen zurück: Befragungen durch Behörden und Anwälte, die Angst vor einer Abschiebung und vor wiederholten Absagen; antisemitische Erfahrungen in der Sowjetunion, Deutschland und in den USA verknüpfen

sich wiederum mit dem Schicksal der Juden dargestellt an der eigenen Familiengeschichte.

Vertlibs erste Buchveröffentlichung ist „autobiografisch gefärbt“ (Vertlib 2012a: 238). Obwohl er einige biografische Änderungen (etwa die Verlagerung der Abschiebung von Österreich nach Deutschland) vorgenommen hat, ist der Rekurs auf die Autobiografie des Autors offensichtlich. Jedoch verweisen die brutale Abschiebung und die entwürdigenden Umstände auf gesellschaftliche Missstände über diesen individuellen Fall hinaus. **Abschiebung** verdichtet Grunderfahrungen „von Entwurzelung und Migration“ (Kucher 2008: 179) zu Literatur, koppeln diese mit Identitäts- und Zugehörigkeitsfragen eines jungen Menschen mitten in der Adoleszenz. Die verwirrenden Gefühle der Pubertät – auch dies eine Grenzüberschreitung – mischen sich mit der Angst vor der bevorstehenden Abschiebung. Charakteristische Erfahrungen der Adoleszenz – etwa die Selbstbefriedigung auf der Toilette des Government Centers (vgl. Vertlib 1995: 14) – stehen neben dem traumatischen Erlebnis der Abschiebung. **Abschiebung** ist, wie später **Zwischenstationen**, eine Familiengeschichte, die „die Verflechtungen von individueller und gesellschaftlicher Geschichte im Zuge von Migration aufzeigt“ (Kecht 2011: 130).⁸ Die Erzählweise lässt, nicht zuletzt durch die integrierten Tagebuchauszüge, „die Erfahrung von jäher Entwurzelung in den Lebensweg“ (Kecht 2011: 130) des Ich-Erzählers einfließen. Vertlibs Buchdebüt verdeutlicht, thematisch und erzähltechnisch, ausgehend vom traumatischen Erlebnis der Abschiebung, unterschiedliche Dimensionen der Grenzerfahrungen eines jungen Autors.

Fünf Jahre später verdichtet Vertlib nochmals eigene Migrationserfahrungen zu Literatur. Der Roman **Zwischenstationen**, in viele Sprachen übersetzt, wird sein Durchbruch. Hier wird von der Odyssee einer dreiköpfigen russischen Familie jüdischer Herkunft erzählt: vom Aufbruch aus Leningrad 1971 nach Israel, danach nach Wien, Italien, den Niederlanden, den USA und letztendlich die traumatisierende Abschiebung von Boston nach Wien, die der fortwährenden Migration ein Ende setzt, und wo der junge Protagonist seinen Schulgang und die Studienzeit weiterführt. Wie **Abschiebung** trägt Vertlibs erster Roman sowohl Züge der Familien- als auch der Adoleszenzgeschichte. Auch formal kann dieser Roman als eine Weiterentwicklung vom Debüt gesehen werden: Vertlib bettet die

⁸ Regina-Maria Kechts Lesart von Julya Rabinowichs Roman **Spaltkopf** (2008) lässt sich in dieser Hinsicht auf Vertlibs Frühwerk applizieren.

geografischen Zwischenstationen in eine Rahmenhandlung ein. Der Roman beginnt mit einem Besuch eines Ich-Erzählers Anfang der 1990er Jahre in St. Petersburg, wodurch die individuelle Geschichte in einen größeren, europäischen Kontext gesetzt wird, und er schließt 1993 mit dem Umzug des inzwischen erwachsenen Protagonisten, der eine Karriere als Schriftsteller anstrebt, nach Salzburg. Die Rahmenhandlung als solche, auch dies ein Merkmal des Vertlib'schen Werkes, veranschaulicht die vielfachen Grenzüberschreibungen, etwa durch Raum- und Perspektivenwechsel, durch Zeitsprünge, durch in der Rahmenhandlung vorhandene rückblickende Reflexionen, die die Binnenhandlung erläutern und kommentieren. Hier wird die Rahmenhandlung zu einer Variante des Schattenspiels.

Der Roman zeigt nicht nur die physischen Grenzüberschreitungen und die vielen Stationen der Migration, sondern auch die emotionale Ausgrenzung, die noch andauert, als der Ich-Erzähler und seine Eltern längst in Wien ansässig sind. Hier wird der Protagonist mit Vorurteilen Ausländern (vgl. Vertlib 1999: 191) gegenüber konfrontiert, mit Diskriminierung und Antisemitismus, in ein undefinierbares Dazwischen gedrängt: „Bist du Jugoslawe, oder was? Ich bin das *Oder was*“ (Vertlib 1999: 170). Ist **Abschiebung** die Geschichte einer traumatischen Zäsur, verarbeitet Vladimir Vertlib in **Zwischenstationen** die Auswirkungen einer emotionalen Fremdbestimmung als Folge einer jahrelangen Migration, die noch andauert, als man angeblich längst angekommen ist; das erhoffte Ankommen findet nicht statt. Der Grenzbereich des Dazwischens bleibt bestehen. Auch wird hier jene Grenzerfahrung angeschnitten, die Vertlib vor allem in **Letzter Wunsch** anhand des deutschen Juden bzw. des jüdischen Deutschen Gabriel Salzinger und der anscheinend unmöglichen Doppelidentität als Jude und Deutscher aufgreift: „Ich selbst trage beide in mir, den Juden und den Goj. Wie in einem Labyrinth bin ich zwischen den Spiegeln gefangen“ (Vertlib 2003: 315-316).

Zwischenstationen endet mit der Abreise des Ich-Erzählers von Wien nach Salzburg, wo er eine Karriere als Schriftsteller anstrebt, und mit seiner auf den ersten Blick optimistischen Feststellung, dass er – weil er die Angst der Wiener vor der Provinz teilt – doch „tatsächlich zum Österreicher [...], besser gesagt, zum Wiener“ (Vertlib 1999: 300) geworden ist. Diese Behauptung wird allerdings sofort mit einem ironischen Jodeln, „Hollaraitulijöötualiahiii“ (Vertlib 1999: 301), und einem neuerworbenen Tirolerhut versehen, was die neugewonnene Identität als Maske erscheinen lässt und in Frage stellt. An diesem offenen Schluss schließt der Autor dreizehn Jahre später mit dem Roman **Schimons Schweigen** an.

Schimons Schweigen

Schimons Schweigen handelt von einer Lesereise eines österreichisch-russischen Autors jüdischer Herkunft nach Israel, wo er als Kind, nach der Ausreise seiner Familie aus der Sowjetunion, vorübergehend lebte. Die nur widerstrebend angetretene Lesereise wird durch das Vorhaben bestärkt, einen frühen Wegbegleiter seines verstorbenen Vaters wiederzusehen und im Laufe dieses Treffens herauszufinden, warum sein Vater und dessen Freund Schimon sich vor vielen Jahren zerstritten haben. Während der Lesereise arbeitet der Autor – und Ich-Erzähler – an einem neuen Roman, den er im Rahmen der Lesungen als work-in-progress vorstellt. In diesem eingebetteten Manuskript berichtet ein sekundärer Ich-Erzähler aus seiner Kindheit im Exil sowie auch aus seiner Jugend und Studienzeit in Wien.

Der widerstrebende Aufenthalt in Israel – der Autor hat schon mehrere Einladungen zu Lesereisen nach Israel abgelehnt – führt zu einer Begegnung mit der eigenen Vergangenheit, einer Auseinandersetzung mit der jüdischen Herkunft und seiner Entscheidung als Jude nicht in Israel, sondern ausgerechnet in Österreich, in Salzburg, zu leben. Die vielen Fragen nach seiner Zugehörigkeit und gefühlter Identität nerven den Ich-Erzähler, „Oh nein, nicht schon wieder!“ (Vertlib 2012a: 24), ängstigen ihn sogar. Reflektiert werden diese Dilemmas nicht zuletzt im Rahmen des Erzählens und des Schreibens; durch den Prozess des Schreibens – gerade durch die Brüche des Erzählkontinuums und die dadurch entstehenden „Erzählräume“ (Vertlib 2012a: 154) – wird die eigene Standortbestimmung ausgelotet. Aus dem damals verunsicherten ‚Migrantenkind‘ ist ein arrivierter und international gefragter Autor geworden, allerdings ist das Gefühl in einem Zustand des Transits zu leben geblieben: „I come from Klingonia“ (Vertlib 2012a: 7).

In **Schimons Schweigen** verarbeitet Vertlib nochmals die eigene Biografie zu einem autobiografisch gefärbten Roman. Er rekurriert auf **Abschiebung** und **Zwischenstationen**, exploriert, ausgehend von der zeitlichen und geografischen Distanz, Grenzerfahrungen im Bereich der Sprache, Migration, Nationalität, Staatsangehörigkeit, Heimat und Religion. Auch knüpft er durch die vielen metapoetologischen Reflexionen, die den Roman durchziehen, an seine Poetik-Vorlesungen und poetologische Essays an. Durch den Kunstgriff des Roman-im-Romans, dazu gehört u.a. ein Wechselspiel mit zwei Ich-Erzählern (vgl. Vestli 2014), wird die Poetik des autobiografischen Schreibens ausgebaut, Motive aus **Abschiebung** und

Zwischenstationen aufgegriffen, die verschachtelte Struktur mit umfangreichen metapoetologischen Reflexionen verknüpft, die einen Einblick in seine Schreibpraxis geben. Die werkinternen Reflexionen über biografische Grenzüberschreitungen werden narrativ widerspiegelt. Durch den Wechsel zwischen Rahmen- und Binnenhandlung, zwischen der Gegenwartsebene und mehreren Vergangenheitsebenen, durch eingebettete Textfragmente unterschiedlichen Entstehungsdatums ergibt sich ein mehrfach verschachtelter Text. Die Übergänge zwischen den Ebenen stimmen nur teilweise mit der Kapiteleinteilung überein, es gibt gleitende, aus dem Vorlese- und Schreibprozess herrührende Überbrückungen. Dadurch werden „Erzählräume“ (Vertlib 2012a: 154), wie sie der primäre Ich-Erzähler, d. h. der Ich-Erzähler in der Rahmenhandlung, nennt, geschaffen. Diese Erzählräume können als einen „Dritten Raum“, „in dem sich Sprachen und kulturelle Einflüsse überlagern“ (Weiershausen 2011: 147), verstanden werden.

Der primäre Ich-Erzähler in **Schimons Schweigen** ist ein arrivierter Autor. Nichtsdestotrotz ist die Ambivalenz angesichts Kategorien wie Heimat und Zugehörigkeit nach wie vor vorhanden; immer noch empfindet er sich als nicht verwurzelt (vgl. Gollner 2005: 137), als permanent im Transit. Auch in Israel, das er das erste Mal seit seiner Kindheit besucht, fühlt er sich nicht zu Hause. Zudem fürchtet er sich bei jeder Lesung vor der kritischen Frage, warum er als Jude nicht in Israel lebt. Leitmotivisch zieht sich die Angst des Erzählers vor der Konfrontation mit diesem Tabu durch den ganzen Aufenthalt hindurch, leitmotivisch die vielen Fragen nach Identität, Heimatgefühl und Zugehörigkeit, leitmotivisch leicht variiert ebenfalls seine ausweichenden Antworten – von „I come from Klingonia“ (Vertlib 2012a: 7) bis „From Salzburg“ (Vertlib 2012a: 165).

Dieses Dilemma, eines der Hauptthemen der Literatur der sogenannten Zweiten Generation (vgl. Gilman/ Steinecke 2002, Scheidl 2003, Steinecke 2006), das der Schriftsteller schon in **Letzter Wunsch** dargestellt hat, wird in **Schimons Schweigen** in einem autobiografisch gefärbten Kontext exploriert und im Rahmen einer österreichisch-jüdischen kulturellen Selbstreflexion weiterentwickelt. Vertlib setzt sich mit dem Phänomen der sogenannten „Unmöglichkeitbedingungen“ (Kilcher 2002: 131) auseinander: Wie können AutorInnen jüdischer Herkunft nach der Schoah auf Deutsch schreiben und sich zur deutschsprachigen Literatur zugehörig fühlen? Wie können sie die „Erinnerungsdifferenz“ (Braese 2001: 563), die Stephan Braese als eine der grundlegenden „Konditionen für das Schreiben jüdischer Autoren deutscher Sprache“ (Braese 2001: 564)

betrachtet, literarisch zur Sprache bringen? Die AutorInnen der Zweiten Generation müssen, so Kilcher, „ihre Literatur neu begründen, mehr noch: neu erfinden“ (Kilcher 2002: 133), sich entweder „am Rande oder außerhalb der deutschsprachigen Literatur“ (Kilcher 2002: 133) situieren, d. h. in der Emigration, oder durch ein „Schreiben vor Ort“ (Kilcher 2002: 139). Durch ein Schreiben vor Ort, in einer nicht-jüdischen Mehrheitsgesellschaft, nistet sich die Literatur in dieser „Unmöglichkeit“ (vgl. Kilcher 2002: 131) ein, indem der Autor sowohl an der literarischen Öffentlichkeit partizipiert als auch, indem er gerade die Brüche in seinem Werk thematisiert: „Ein Deutsch schreibender jüdischer Russe, der zur Zeit in Österreich lebt“ (Vertlib 2008: 139). Auf diese Weise wird die „schriftstellerische Heimat“ (Vertlib 2008: 59) von Vladimir Vertlib nicht nur der Grenzbereich, sondern auch – wie er in seinen Chamisso-Vorlesungen sagt – „die Gleichzeitigkeit und das Nebeneinander“ (Vertlib 2008: 59). Dadurch wird auf das textübergreifende „Spiel mit Verfremdungen und mit Masken“ (Teufel/Schmitz 2008: 204) Bezug genommen, auf das Transitorische und die vielfachen Brüche der Spiegelung der Wirklichkeit durch die Literatur:

Ich stehe außerhalb und bin doch involvierter, als mir lieb ist. Das war in meinem Leben immer so, und wenn ich sie vermeiden könnte, inszeniere ich die entsprechenden Situationen selbst“ (Vertlib 2012 a: 171),

so heißt es in Schimons Schweigen.

Literatur

- Axmann, David (2012): „Vladimir Vertlib: Schimons Schweigen“. In: **Wiener Zeitung**, 20.04.2012.
- Braese, Stephan (2001): **Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur**, Berlin/ Wien: Philo.
- Gilman, Sander L./ Steinecke, Hartmut (Hrsg.) (2002): **Deutsch-jüdische Literatur der neunziger Jahre. Die Generation nach der Shoah**, Berlin: Erich Schmidt (Werner Besch/ Norbert Oellers/ Ursula Peters/ Hartmut Steinecke/ Helmut Tervooren (Hrsg.): **Beiheft zur Zeitschrift für deutsche Philologie**, 11/2002).
- Gollner, Helmut (2005): *Vladimir Vertlib. Erzählen ist eine Grundeigenschaft des Menschen. Interview*. In: Ders.: **Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur**, Innsbruck/ Wien/ Bozen: StudienVerlag, 129-138.

- Kecht, Maria-Regina (2011): *Multikulturelles Wien: Entweder-und-oder-Existenzen in der neuen österreichischen Literatur*. In: Michael Boehringer/ Susanne Hochreiter (Hrsg.): **Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000-2010**, Wien: Praesens, 119-138.
- Kilcher, Andreas B. (2002): *Exterritorialitäten. Zur kulturellen Selbst-reflexion der aktuellen deutsch-jüdischen Literatur*. In: Sander L. Gilman/ Hartmut Steinecke (Hrsg.): **Deutsch-jüdische Literatur der neunziger Jahre. Die Generation nach der Shoah**, Berlin: Erich Schmidt (Werner Besch/ Norbert Oellers/ Ursula Peters/ Hartmut Steinecke/ Helmut Tervooren (Hrsg.): **Beiheft zur Zeitschrift für deutsche Philologie**, 11/2002), 131-146.
- Kucher, Primus-Heinz (2008): *Vladimir Vertlib – Schreiben im „kulturellen Zwischenbereich“*. In: Michaela Bürger-Koftis (Hrsg.): **Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation**, Wien: Praesens, 177-190.
- Meyer, Christine (2012): *Vorwort*. In: Christine Meyer (Hrsg.): **Kosmopolitische „Germanophonie“**. Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Würzburg: Königshausen & Neumann (Manfred Schmeling/ Christiane Solte-Gresser (Hrsg.): **Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft**, Bd. 59/2012), 9-30.
- Rakusa, Ilma (2009): *Die Vielfalt der ‚Migrantenliteratur‘. Eine anthologische Annäherung*. In: **Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 2008**, Göttingen: Wallstein, 151-159.
- Scheidl, Günther (2003): *Renaissance des „jüdischen“ Romans nach 1986*. In: Anne Bette/ Konstanze Fliedl (Hrsg.): **Judentum und Antisemitismus. Studien zur Literatur und Germanistik in Österreich**, Berlin: Erich Schmidt, 132-148.
- Steinecke, Hartmut (2006): *Die Shoah in der Literatur der ‚zweiten Generation‘*. In: Norbert Otto Eke/ Hartmut Steinecke (Hrsg.): **Shoah in der deutschsprachigen Literatur**, Berlin: Erich Schmidt, 135-153.
- Teufel, Annette/ Schmitz, Walter (2008): *Wahrheit und „subversives Gedächtnis“*. Die Geschichte(n) von Vladimir Vertlib. In: Vladimir Vertlib: **Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006**, Dresden: Thelem, 201-253.
- Vertlib, Vladimir (1995): **Abschiebung**, Salzburg/ Wien: Otto Müller.

- Vertlib, Vladimir (1999): **Zwischenstationen**, München: dtv.
- Vertlib, Vladimir (2001): **Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur**, München: dtv.
- Vertlib, Vladimir (2003): **Letzter Wunsch**, Wien: Deuticke.
- Vertlib, Vladimir (2008): **Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006**, Dresden: Thelem.
- Vertlib, Vladimir (2012a): **Schimons Schweigen**, Wien: Deuticke.
- Vertlib, Vladimir (2012b): **Ich und die Eingeborenen. Essays und Aufsätze**, Dresden: Thelem (Wort Wechsel 18).
- Vertlib, Vladimir (2012b): *Der subversive Mut zur Naivität*. In: Vladimir Vertlib: **Ich und die Eingeborenen. Essays und Aufsätze**, Dresden: Thelem (Wort Wechsel 18), 196-202.
- Vertlib, Vladimir (2012b): *Schattenbild*. In: Vladimir Vertlib: **Ich und die Eingeborenen. Essays und Aufsätze**, Dresden: Thelem (Wort Wechsel 18), 179-184.
- Vestli, Elin Nesje (2014): „Im Transit – Doron Rabinovicis *Andernorts* und Vladimir Vertlibs *Schimons Schweigen*“. In: **Chilufim. Zeitschrift für jüdische Kulturgeschichte**, H. 16/2014, 105-136.
- Weidermann, Volker (2015): „Planet Deutschland“. In: **Der Spiegel**, H. 22/2015, 100-104.
- Weiershausen, Roxana (2011): *Die Rückkehr des Erzählers im Roman: Vladimir Vertlibs „Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur“ und „Letzter Wunsch“*. In: Julia Schöll/ Johanna Bohley (Hrsg.): **Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts**, Würzburg: Königshausen & Neumann, 145-160.

Internetquellen

- *** *Über den Chamisso-Preis*. Online unter: <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp> [30.06.2015].
- Biller, Maxim (2014): „Letzte Ausfahrt Uckermark“. In: **Die Zeit**, 20.2.2014. Online unter: <http://www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller> [30.06.2015].
- Dath, Dietmar: „Wenn Weißbrote wie wir erzählen“. In: **Die Zeit**, 21.2.2014. Online unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/-debatten/dietmar-dath-antwortet-auf-maxim-biller-wenn-weissbrote-wie-wir-erzaehlen-12812701.html> [30.06.2015].

Meyer, Frank: *Adelbert-von-Chamisso-Preis. ‚Die Zuschreibung von Identitäten ist ewig gestrig‘. Feridun Zaimoglu über die Lage der deutschen Gegenwartsliteratur.* In: **Deutschlandradio Kultur**, 6.03.2014. Online unter: http://www.deutschlandradiokultur.de/-adelbert-von-chamisso-preis-die-zuschreibung-von.954.de.html?dram:article_id=279361 [30.06.2015].
http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/literatur/buecheraktuell/452216Vertlib-Vladimir-Schimons-Schweigen.html [30.06.2015].

„Es ist alles wie ein großes Puzzle“ – Anmerkungen zum Roman *Die gestohlene Erinnerung* von Ulrike Schmitzer

Abstract: This essay explores some of the concerns raised by Ulrike Schmitzer's autobiographical novel which deals with the memories of the so-called German speaking „Donauschwaben“ who had been settled in the Vojvodina of present Serbia for well over 200 years until their expulsion at the end of the Second World War. The narrator, a first generation Austrian, explores the history of her family. Both the fragmentary structure and content of the novel point to the impossibility of reconstructing a complete story of what happened. At the same time the novel asserts the right to individual memory, no matter how imperfect, against attempts to homogenize memory under the rubric of collective memory. The narrator also highlights the often subconscious ways in which language and culture are passed from one generation to the next.

Keywords: Second World War, „Donauschwaben“, expulsion, collective memory versus individual memory.

Die gestohlene Erinnerung (2015)¹ ist der vierte Roman der 1967 geborenen Salzburger Autorin und Filmemacherin Ulrike Schmitzer. Der Titel dieses Essays bezieht sich auf das Fragmentarische, nicht nur der Struktur, sondern auch auf das Lückenhafte im Inhalt des Romans. Gleichzeitig wird auf das Recht auf eine individuelle Erinnerung jenseits eventueller Homogenisierungsversuche der Kollektiverinnerung hingewiesen.

Mit diesem Buch vergegenwärtigt Ulrike Schmitzer das Schicksal der sogenannten Donauschwaben, die in der Batschka, in der Gegend zwischen Donau und Theiß, im Norden des heutigen Serbiens, vom 18. Jahrhundert bis zu ihrer Vertreibung am Ende des Zweiten Weltkriegs ansässig waren. Von der Kritik positiv aufgenommen, leistet der Roman einen Beitrag zur Erinnerung an diesen deutschen „Neustamm“², der sich im Zuge der Kolonisierungspolitik der Kaiserin Maria Theresia und verstärkt unter ihrem

¹ Zitate aus dem Text werden mit der Sigle **GE** und der Seitenzahl in Klammern angeführt.

² Siehe die ausführliche Darstellung: *Deutsche Siedlungsgebiete in Südosteuropa nach der Türkenzeit. Die Donauschwaben als ‚deutscher Neustamm‘*. Online unter: http://www.sulinet.hu/orosegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/nemetek/die_don [05.10.2015].

Nachfolger, dem Kaiser Joseph II., in diesem multikulturellen Gebiet etablierte. Die Vertreibung dieser Volksgruppe am Ende des Zweiten Weltkriegs wurde nicht nur als Rache an den Deutschstämmigen für die Verbrechen der Nationalsozialisten, sondern, wie Antonia Kleikamp in ihrem Artikel „Als Millionen Deutsche selber Flüchtlinge waren“ erklärt, vor allem als politische Lösung für Konflikte zwischen den verschiedenen Nationen im Osten, wie auch im Süd-Osten und in Zentraleuropa nach dem Zweiten Weltkrieg eingesetzt:

Die ‚Entflechtung der Völker‘ war ein Gedanke, den Politiker in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts für die beste Lösung der Nationalitätenkonflikte hielten. Sie hatte entsetzliche Folgen (Kleikamp 2015).

So verloren bis zu 14 Millionen Menschen nach 1945 ihre Heimat, erklärt Antonia Kleikamp weiter, und wenn man – in Anlehnung an Michael Schwarz – die Zeit vor, im und nach dem Krieg hinzuzählt, gab es bis zu 60 Millionen Menschen, die vertrieben wurden. So sei es „die größte Völkerwanderung seit der Antike“ (Kleikamp 2015).

Auf die Feststellungen von Michael Schwarz rekurrend, hebt Kleikamp die Vorgeschichte dieser Ereignisse hervor, weil – im Hinblick auf die aktuelle Zuströmung von Flüchtlingen nach Europa – „diese Vorgeschichte nicht unterschlagen“ werden darf. Dieser „Austausch“ von Menschen fand politische Zustimmung in den USA, wie auch Großbritannien und Frankreich, als „ein zwar hartes Instrument“, das „aber für die Zukunft den Frieden sichern“ (Kleikamp 2015) soll.

Diese Art zu denken, lag aber etwas weiter zurück in der Vergangenheit, erläutert die Autorin und zitiert Michael Schwartz:

Zugrunde lag dieser Dynamik die Mitte des 19. Jahrhunderts entstandene Wahnidee von ethnisch homogenen Nationalstaaten. Sie sollten an die Seite der feudalistisch gewachsenen Vielvölkerreiche der vergangenen Jahrhunderte treten. Schon in den Jahren vor und unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg wurden ‚ethnische Säuberungen‘ zu einer international akzeptierten Sozialtechnologie großräumiger und umfassender Bevölkerungstransfers. (Kleikamp 2015)

Als Folge dieses Denkens – wie Antonia Kleikamp meint – trete der Frieden keineswegs mit verheerenden Folgen für die Betroffenen ein, denn „Revanchegedanken wurden so geradezu gezüchtet, ebenso die Gebietsgier der Diktatoren“ (ebd.). In diesem Zusammenhang kommt Ulrike Schmitzers Roman eine größere Bedeutung zu als nur eine persönliche Familienchronik oder als Darstellung eines kleinen Kapitels „dieser Zeit(geschichte)“

(Andreas.LiteraturBlog vom 11.09.2015), derer es ja schon viele gibt. Mit dem Roman **Es geht uns gut** (2005) von Arno Geiger setzt in der österreichischen Gegenwartsliteratur eine Vielzahl von Zeit- als Familienromanen ein. Was Ulrike Schmitzers autobiografischen Roman besonders auszeichnet, ist – wie die Rezensentin Marina Rauchenbacher feststellt – die „Zusammenstellung (fragmentarischer) Erinnerungen als notwendige erzählerische Taktik [...] – als produktive Verweigerung, eine homogene Erzählung zu *erfinden*, die eine Vergangenheit beschwört, die ohnehin nicht *gefunden* werden kann“ (Rauchenbacher 2015). Das Fragmentarische im Erzählstil wirkt einer Homogenisierung des Stoffes entgegen, was auf die Schwierigkeit hindeutet, ein ganzes Bild der Ereignisse, die im Roman geschildert werden, entstehen zu lassen, was der Intention des Werkes auch entspricht.³

Der Roman **Die gestohlene Erinnerung** handelt von einer Reise der Ich-Erzählerin in die Wojwodina, im heutigen Serbien, in Begleitung ihrer Mutter, um den Spuren der vertriebenen Familie in der ehemaligen Heimat nachzugehen. Das Gelingen der Reise wird aber von vornherein wegen der Änderung der Ortsnamen nach dem Einzug der Serben bezweifelt. Dies ist quasi als Motto dem Roman vorangestellt:

Im Pass meiner Mutter steht unter Geburtsort ein Ort, den es nicht mehr gibt. Filipowa. Mein Vater wurde in einem Ort geboren, die es nicht mehr gibt. Sentiwan. Er lag in der Nähe der Geburtsortes meiner Mutter. In einem Land, das es nicht mehr gibt.

Die Reise wird auch von Kassetten begleitet, die die Erzählerin von den gesprochenen Erinnerungen ihrer Großmutter aufgenommen hat. Die Erzählerin beabsichtigte auch, die Reise zu filmen, was schließlich genauso misslang wie die Suche nach den Spuren der Vergangenheit, weil sie versehentlich auf den Pausenknopf drückte und lediglich Wiesen und ihre eigenen Füße fotografierte. Der Anlass zur Reise war der Wunsch, „mal da runterzufahren. Dorthin wo alle her waren“ (GE 7) und war so „eine Suche nach Erinnerung und vor allem nach Verstehbarkeit des eigenen Gewordenseins“ (Rautenbacher 2015). Das Interesse der Großmutter wie auch der Mutter galt der Vergewisserung ihrer ortsgebundenen eigenen

³ Siehe zum Beispiel die Kritik von Rudolf Kraus (2015): „Etwas schwierig und mühevoll sind die vielen Perspektivenwechsel, die vielen kleinen Geschichten, die immer wieder großen Sprünge, und so kaum eine fließende Lektüre zustande kommt.“

Erfahrungen. Bei der Erzählerin geht es um etwas Anderes – sie sucht eigentlich nicht nach konkreten Orten, sondern nach Erinnerungen.

Die Ich-Erzählerin stellt sich nämlich als eine Person ohne Erinnerung vor, also ohne eine eigene Verbindung zur Vergangenheit ihrer Familie:

Als Kind war ich in Jugoslawien gewesen, in dem Haus, in dem sie gelebt haben, aber ich hab alles vergessen. Vergessen war in unserer Familie nichts Ungewöhnliches (GE 7).

Das Vergessen scheint also zunächst als Bewältigungsstrategie der Familie, um die traumatische Vergangenheit zu verarbeiten. Die Protagonistin teilt nicht nur den Namen, sondern auch den beruflichen Werdegang mit der Autorin und der Roman erhebt durchaus den Anspruch der Authentizität. Es geht im Buch um den Versuch, das Selbstverständnis der Erzählerin in ihrer Bestrebung, die Vergangenheit ihrer Familie zu verstehen, um ihren eigenen Platz zwischen zwei Kulturen zu finden und darin heimisch zu werden. Erst am Ende des Romans wird dies nachträglich auch bestätigt:

Ich bin ein Kind von Einwanderern, Österreicherin der ersten Generation. Ich bin nicht von hier und auch nicht von dort (GE 181).

Dementsprechend rücken in diesem Roman nicht die historischen Fakten in den Vordergrund – versehen mit Karten, Dokumenten und Anhang mit Sekundärliteratur, wodurch der Roman einen dokumentarischen Anspruch erheben kann –, auch nicht die Erzählungen und Berichte der Großmutter sowie die Erinnerungen der Mutter, sondern die Spuren, welche die Erfahrungen der Familienmitglieder, wie fragmentarisch auch immer, auf die Erzählerin hinterließen und wie sie ihr Leben und Selbstverständnis geprägt hatten. Aus der Perspektive der Tochter und der Enkelin in ihrer oben schon zitierten Vergesslichkeit bezüglich der Familiengeschichte sind es die prägenden Einflüsse der Sprache und der donauschwäbischen Kultur, wie sie in der Familie erlebt wurden, die ihr Identitätsgefühl mitbestimmen. Auch die Erfahrungen der Mutter als Kriegskind im Lager Gakowo, egal wie sehr sie sich vor allem als Kind und junge Erwachsene dagegen sträubte, wirken auf die Protagonistin.

Der Wunsch der Erzählerin als Kind war es, nicht aufzufallen, was zunächst in ihrem Sprachgebrauch Ausdruck fand. Im Text berichtet die Erzählerin vom misslungenen Versuch, sich zu integrieren:

Die viel zu laute Stimme, der etwa zu hohe Ton, die nur alte Leute sprachen. Das war es, was mich als Kind so störte. Ich kannte das Donauschwäbische nur als

Kultur der Alten. Und dazu wollte ich auf keinen Fall gehören. Ich gewöhnte mir an, extremen Salzburger Dialekt zu sprechen. Ich sprach den ärgsten Dialekt von allen. Kein Salzburger reichte an mich heran. Ich merkte mir jeden Ausdruck, jede Stimmlage, jeden Klang. Aber ich übertrieb es. Bald war ich in der Schule diejenige, die kein Hochdeutsch sprach, die kein Hochdeutsch sprechen konnte. Ich hatte das Mittelmaß verloren. Und war wieder anders als die anderen. (GE 86)

Während der Protagonistin eine offensichtliche Verbindung zur Vergangenheit der Familie fehlt, hat sie sich schon unbewusst einiges angeeignet. Zunächst waren für sie die Orte, die im Familienkreis immer wieder erwähnt wurden, eher märchenhafte Namen, trotzdem sind sie später Teil ihrer Identität geworden:

Es gab so viele Namen, Ortsnamen, Filipowa, Sentiwan, Apatin, Hodschag. Die Orte waren mir in Fleisch und Blut übergegangen, obwohl ich nie dort war. Es war vielmehr so, dass ich diese Namen gar nicht als reale Dörfer oder Städte begriff. Immer war die Rede von Gakowo, von Apatin, Sombor, ich kam erst sehr viel später dahinter, dass diese Orte existiert hatten. (GE 33)

Die donauschwäbische Mundart ist ihr auch ins Unterbewusstsein eingegangen – der Klang der Wörter, manchmal auch unabhängig von deren Bedeutung, hinterlassen Spuren in ihrer Identität:

Genauso ging es mir mit Wörtern. Das ist ein Raaz. Was das heißt? Das war für mich ungefähr so, wie wenn man jemanden fragt: Was heißt das, das ist ein Auto? Natürlich wusste ich, was ein Raaz war. Ein Dings eben. Später erst kam ich dahinter, das raazisch für serbisch stand. Knotr hieß meckern, Mottr war die Mutter, sonntags ging man in die Kherich, und auch der Pracka war mir bestens bekannt: der Teppichklopfer. (GE 33-34)

Ebenso ging es mit den andersartigen Speisen, sodass sich in diesem Fall die Vergesslichkeit der Erzählerin als Schutzmechanismus enthüllt:

Wir aßen Dinge, die die anderen nicht kannten. Sarma, Djevec, Fischgulasch, serbische Bohnen, Fernandl, „Sauri Nuudl“. Ich liebte dieses Essen. Wie passen denn Nudeln und Bohnen zusammen, schmeckt das? Wie passt den ein Karpfen in ein Gulasch? Fernandl, das klingt lustig. Ist das nicht irrsinnig fett? Ich gewöhnte mir an, nicht zu erzählen, was ich gegessen hatte. Ich hab's einfach immer gleich wieder vergessen. Was hast du heute gegessen? Keine Ahnung. (GE 97-98)

Die zunächst unbewusste Anteilnahme an dem Schicksal von Kriegskindern und Vertriebenen versetzt die Erzählerin in einen größeren Rahmen und integriert sich auf diese Weise in die aktuellen Debatten über eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ohne Revisionismus oder

Verklärung. Die Erzählerin meinte zunächst, Themen des Zweiten Weltkriegs vermeiden zu können:

An der Universität machte ich einen großen Bogen um alle Veranstaltungen zum Thema Nationalsozialismus. (GE 101)

Im Grunde sind es aber die Erfahrungen der eigenen Mutter als „Kriegskind“, die die Erzählerin in ihrer Identitätssuche am meisten prägten, wie sie erst im Nachhinein feststellen konnte. Im Roman aber wird die Geschichte der Mutter oft von den begleitenden Kassettenaufnahmen der Großmutter übertönt. Die Entdeckung der größten „Entnazifizierungslager Österreichs“ (GE 102) in der Nähe von Salzburg brach den Bann für die Erzählerin und danach „[...] übten [alle Lager] eine unglaubliche Anziehungskraft auf mich aus“ (GE 102). Ihre Reise auf der Suche nach Lagern und Vertriebenen führte sie dann zur Selbstdiagnose des „Acting Out“:

Die nächste Generation versucht das Kriegstrauma der Eltern für sich zu konkretisieren, indem sie es nachzuleben versucht. (GE 105)

Die Reise nach Serbien meinte sie, hätte für sie einen Schlusstrich markieren sollen:

Ich hatte wissen wollen, wo meine Familie herkommt und ob sich meine Großeltern schuldig gemacht hatten. (GE 101)

Etwas später wird dies im Text noch präziser formuliert und gleichzeitig muss sie dabei feststellen, dass das, was für sie zunächst als eine individuelle Angelegenheit angefangen hatte, sie wieder zurück in die Gesellschaft führte:

Mein Opa war kein Widerstandskämpfer, er hat niemanden versteckt und niemandem geholfen, nur sich selbst. Das Einzige, was ich nach der Reise in die Vergangenheit sicher sagen kann: Mein Opa war kein Nazi! [...] Ich bin wohl auch nicht anders als alle anderen. (GE 108)

Durch ihr Interesse für Kriegskinder begann dann das Interesse für die Vertriebenen. Dieses Thema sei aber weitgehend „größtenteils den Vertriebenenverbänden überlassen“ und folglich sei die Aufarbeitung der Flucht „revisionistischen Ideen der rechten Parteien ausgeliefert“ (GE 106). Während ihrer Jugend interessierte sich die Erzählerin gar nicht für die Heimat ihrer Eltern:

Alle paar Monate flatterten die ‚Heimatglocken‘ in unser Wohnzimmer, das Heft lag dort einige Zeit und wurde dann weitergereicht. Ich könnte mich nicht erinnern, das Heft je aufgeschlagen zu haben. Das interessierte mich einfach nicht (GE 108-109).

Indem die Erzählerin das Thema der möglichen Vererbung von Traumata anspricht (GE 107-108), knüpft sie an ein aktuelles und umstrittenes Thema⁴ an, was die Erinnerung der Juden, wie auch der Nachkommen von anderen ähnlich traumatisierten Volksgruppen betrifft. Dieser Gedanke wird in einer Essaysammlung von Menachem Rosensaft hervorgehoben, der in dem Internetartikel *Descendants of Holocaust Survivors reflect on Identity, Memory and Faith* von Stan Ziv zitiert wird:

We did not experience the Holocaust, we are not survivors. [...] We did not see our families murdered, we were never cold, we were never starved, we were never beaten. We grew up in comfort. And what we do have, what sets us apart, is that we grew up with our parents and grandparents. We absorbed their stories first-hand. (Rosensaft zit. nach Ziv 2015)

Soziologisch betrachtet ist die Frage der Erinnerung, wie Mathias Berek in Bezug auf Maurice Halbwachs Ansatz bemerkt, sowohl im Kollektiven als auch im Individuellen verankert:

[...] das individuelle Gedächtnis sei immer in sozialen Gruppen verankert und damit kollektiv bestimmt, während das kollektive Gedächtnis gleichzeitig immer des Individuums als Trägers bedürfe. (Berek 2009: 15)

Somit sind Ulrike Schmitzers Erzählerin und die im Roman enthaltenen Erinnerungen von dieser Wechselwirkung abhängig. Dieser Aspekt erscheint auch im Titel des Romans, wobei die individuelle Erinnerung aus dem (eventuell fälschlich informierten) Kollektivgedächtnis zurückerobert wird. Die Großmutter, die immer Listen geführt hat, entrüstet sich über den Missbrauch ihrer persönlichen Erinnerungen:

Ich hab alles aufgeschrieben. In dem Notizbuch hier. Ich hab's immer bei mir gehabt. Alle Namen und die Todestage. Ich hab mir gedacht, wenn ich es nicht mach, weiß es nachher niemand. [...] Ich hab's der Nanni dann später mal erzählt. Sie wollte es sich ausborgen, damit sie es durchlesen kann. Ich hab's ihr gegeben.

⁴ Vgl. den Internetartikel von Josh Nathan-Kazis (2015), wo divergierende Meinungen zur möglichen Vererbung von traumatischen Erfahrungen nicht nur im Holocaust diskutiert werden, <http://forward.com/news/162030/can-holocaust-trauma-affect-third-generation/> [12.10.2015].

Sie hat es den Donauschwaben für ihre Heimatbriefe und die Chroniken gegeben und behauptet, sie hat das alles aufgeschrieben. [...] Sie hat dann eine Auszeichnung dafür bekommen, weil so viele Familiengeschichten damit geklärt werden haben können, dabei war das mein Notizbuch, ohne das sich kein Mensch mehr erinnern hätte können. (GE 137)

Die Listen der Großmutter stimmen nicht immer mit dem überein, was sie erzählt, wie aus dem Roman hervorgeht. Es ist die Rede von der Anzahl der Filipower, die vom ersten Transport der Deportierten nach dem Krieg starben. Im Erzähltext der Großmutter lautet es: „Am Schluss sind zwanzig Filipower von unserem Zug tot gewesen“ (GE 136), während nur fünfzehn Namen auf der Liste stehen: „Wart mal“, sage ich. „Wieviel sind das jetzt?“ „Das sind doch nur fünfzehn!“, sagt meine Mutter und ärgert sich“ (GE 136). Die Lücken in den faktischen Listen und erst recht das Erzählen an sich weisen auf die Unmöglichkeit, die Wahrheit restlos zu ergründen:

Meine Großmutter selbst hat die Vergangenheit mit ihren Erzählungen schon geändert. Sie ist nicht herumgesessen, hat traurige Erinnerungen ausgetauscht und über das Leid geklagt, das ihr die anderen den anderen zuvor angetan haben. Sie hat nicht gesagt: So schade, so schön könnte es daheim sein. Sie hat Anekdoten erzählt. Da hätten die da unten eigentlich den ganzen Tag nur lachen müssen, so lustig haben die es gehabt. (GE 95)

Die Erzählerin weist am Ende des Romans nachträglich, aber programmatisch auf das Fragmentarische als einzige Möglichkeit, den enormen existenziellen Verlust der Heimat festzuhalten, hin:

Es ist so: Wenn man in einer Familie lebt, die vertrieben wurde, dann ist selten eine Geschichte so wichtig, wie die, die schon passiert ist. Es ist allerdings nicht so, dass diese eine Geschichte einmal von A bis Z erzählt wird, und dann Schluss damit. Nein! Die Geschichte wird in lauter kleine Geschichten aufgeteilt. [...] Es ist alles wie ein großes Puzzle. (GE 181)

Literatur

- Andreas (2015): „Ulrike Schmitzer: *Die gestohlene Erinnerung*“. In: **LiteraturBlog**, 11.09.2015. Online unter: <http://www.literaturblog.at/2015/09/ulrike-schmitzer-die/> [05.10.2015].
- Berek, Mathias (2009): **Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen**. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

- Kleikamp, Antonia(2015): „Als Millionen Deutsche selber Flüchtlinge waren“. In: **Die Welt**, 19.05.15. Online unter: <http://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article141112932/Als-Millionen-De> [20.10.2015].
- Kraus, Rudolf (2015): „Schmitzer, Ulrike – Die gestohlene Erinnerung. Ein autobiographischer Roman über eine donauschwäbische Familie“. In: **Bücherschau**, 16.07.2015. Online unter: http://www.buecherschau.at/cms/VO3/VO3_6.1.a/1436425538456/buch/rezensionen [17.10.2015].
- Nathan-Kazis, Josh: „Can Holocaust Trauma Affect ‘Third Generation’?“ In: **Forward**. Online unter: <http://forward.com/news/162030/can-holocaust-trauma-affect-third-generation/> [12.10.2015].
- Rauchenbacher, Marina (2015): *Ulrike Schmitzer: Die gestohlene Erinnerung*. 22. Juli 2015. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=10735> [05.10.2015].
- Schmitzer, Ulrike (2015): **Die gestohlene Erinnerung**. Roman, Wien: Edition Atelier.
- Ziv, Stan (2015): *Descendants of Holocaust Survivors Reflect on Identity, Memory and Faith*, 27.01.2015. Online unter: <http://www.newsweek.com/descendants-holocaust-survivors-reflect-identity-memory-> [14.10.2015].
- *** *Deutsche Siedlungsgebiete in Südosteuropa nach der Türkenzeit. Die Donauschwaben als ‘deutscher Neustamm’*. Online unter: http://www.sulinet.hu/orosegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/nemetek/die_don [05.10.2015].

Inter arma silent musae? – Das deutschsprachige Hermannstädter¹ Theater im Ersten Weltkrieg

Abstract: The present paper discusses the situation of the German-speaking (City) Theater of Hermannstadt/ Sibiu during World War I. As an introductory note I will give a brief overview on relevant historical developments of the theater, including information on its administration and artistic direction, in the years preceding World War I and a short digression on how the audience evolved over the turn of the Century. Hereafter I will analyze the repertoire of the German-speaking Theater of Hermannstadt/ Sibiu concerning the seasons of 1914/1915 and 1915/1916 as well as the spring seasons of 1917 and 1918. The content and structure of the present contribution is based on a thesis presented in 2011 at the Karl-Franzens-Universität of Graz under the title **Theater im Umbruch. Die Vereinigten Grazer Bühnen und das Hermannstädter deutschsprachige Theater zwischen 1899 und 1923 im Vergleich**. The discussion therein contained has been, whenever necessary, adapted and the literature updated.

Keywords: Theater, Theater Audience, Repertoire, Hermannstadt/Sibiu, Leo Bauer, World War I, Ernst Jekelius, Siebenbürgisch-deutsches Tageblatt, Operetta.

Einführung

Vom blutigroten Hintergrund des Kriegstheaters hebt sich heute gar Vieles blaß und wertlos ab, das uns einst im Mai des Friedens gar farbig und bedeutsam erschienen ist. So auch die Schaubühne. (SDTB, 10. November 1914)

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit dem Hermannstädter deutschsprachigen (Stadt-)Theater zur Zeit des Ersten Weltkriegs. Vorangestellt werden – um die historische Einbettung des Themas zu erleichtern – ein kurzer, skizzenhafter Überblick über relevantes Theatergeschichtliches mit einigen Informationen über Verwaltung und Intendanz in der unmittelbaren Vorkriegszeit sowie ein kurzer Exkurs zur Entwicklung

¹ Der Name der Stadt wird im Folgenden durchgängig in seiner deutschen Variante wiedergegeben. Die rumänische Bezeichnung *Sibiu* sowie der ungarische Name *Nagyszében* seien hier der Vollständigkeit halber angeführt.

des Publikums zur Zeit der Jahrhundertwende, insbesondere in Hermannstadt. Hierauf werden das Hermannstädter deutschsprachige Theater und sein Bühnenspielplan zur Zeit des Ersten Weltkriegs (Saisonen 1914/1915, 1915/1916, Frühjahrsspielzeit 1917 sowie Frühjahrsspielzeit 1918) beleuchtet. Ein Teil der Inhalte und Darlegungen des vorliegenden Artikels wurde 2011 im Rahmen einer Diplomarbeit zum Thema **Theater im Umbruch. Die Vereinigten Grazer Bühnen und das Hermannstädter deutschsprachige Theater zwischen 1899 und 1923 im Vergleich** (vgl. Wittmer 2011) an der Grazer Karl-Franzens-Universität vorgestellt. Die damaligen Ausführungen wurden der neuen Ausrichtung und fokussierten Betrachtungen des vorliegenden Themas angepasst, überarbeitet sowie die Literatur aktualisiert.

Eine Vielzahl der Zitate basiert auf Artikeln aus dem **Siebenbürgisch-deutschen Tageblatt**, welches von 1874 bis 1944 erschien und im Folgenden mit der Abkürzung **SBDT** sowie Datum des Erscheinens des zitierten Artikels angeführt wird.²

Das Hermannstädter deutschsprachige Theater – Geschichte und Intendanz

Die Geschichte des Hermannstädter festen Theaterhauses³ beginnt im Jahre 1788 als der Buchdrucker und Verleger Martin Hochmeister d. Ä. im

² Es sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass es bis zum Erscheinen der Zeitschrift **Die Bühne** zu Beginn der 1920er Jahre im Hermannstädter Raum – obwohl mit einem ausgedehnten deutschsprachigen Pressewesen ausgestattet – kein Theater- und/ oder Kunstjournal gab (vgl. hierzu: Csiky 1981a). Außerdem konnte bei der Recherche zu den Spielplänen des betrachteten Zeitraumes aufgrund der wenigen und nur fragmentarisch erhaltenen originalen Theaterzettel auch auf selbige nicht zurückgegriffen werden, auch deshalb, weil sie sich nur noch vereinzelt im städtischen *Bruckenthalarchiv*, im *Hermannstädter Staatsarchiv* sowie in der *Budapester Nationalbibliothek* finden lassen.

³ In Bezug auf die Geschichte des Hermannstädter Stadttheaters vgl. unter anderem: Csiky, Franz (1981): *Theaterjubiläum in der Zibinsstadt 1-13*. Artikel-Reihe aus Anlass des Hermannstädter Theaterjubiläums. In: **Neuer Weg. Zeitung des Landesrates der Front der Sozialistischen Demokratie und Einheit**, 7. März – 31. November 1981; Filtsch, Eugen (1887): *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Sachsen*. In: **Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde**. Hermannstadt. Bd. 21, H. 1, 515-590; Filtsch, Eugen (1890): *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen. Die Theater zu Hermannstadt und Kronstadt in der Zeit vom Anfange unseres Jahrhunderts bis zum Jahre 1838*. In: **Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde**. Hermannstadt 1890. Bd. 23, 287-354; Nica, Alexandru Radu (2010): **Istoria teatrului german din Sibiu** [Geschichte des deutschen Theaters

ehemaligen *Dicken Turm* von Hermannstadt, einem Teil der Stadtmauer, die Errichtung eines so genannten *Komödien Hauses* finanzierte. Dieses Haus stellte das erste stabile und dauerhaft bespielte Theater Siebenbürgens dar, befand sich in Privatbesitz und wurde auch privat betrieben. Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ereilte das Haus ein für Theaterbauten nicht ungewöhnliches Schicksal, als es im Jahre 1826 vollständig abbrannte (vgl. E*** S*** 1938). Dass das Gebäude unmittelbar darauf wieder aufgebaut und bereits im Jahre 1827 wieder eröffnet wurde, lässt unter anderem auch auf ein reges Interesse der Hermannstädter Stadtbevölkerung an der Kultureinrichtung schließen. Für den Wiederaufbau verantwortlich zeigte sich der damalige Hermannstädter Bürgermeister und Sohn des ursprünglichen Erbauers, Martin Hochmeister d. J., welcher das einzig feste Theater in der Stadt wiederum – wie bereits sein Vater – aus privaten Mitteln finanzierte. Erst Mitte der 1860er-Jahre kaufte die Hermannstädter Gemeinde den Hochmeister'schen Erben das Theatergebäude am *Dicken Turm* schließlich ab, wodurch aus der bisherigen Privatbühne ein kommunales Hermannstädter *Stadttheater* gemacht wurde. Im Zuge eines allgemeinen wirtschaftlichen Aufschwungs im ausgehenden 19. Jahrhundert sah das Hermannstädter nunmehrige Stadttheater eine Restaurierung und Erweiterung und konnte – zum hundertjährigen Jubiläum der Kulturinstitution am 3. September 1887 – feierlich wiedereröffnet werden (vgl. Sigerus 1930: 50). Als bemerkenswert gelten sowohl Restauration als auch feierliche Wiedereröffnung insbesondere auch deshalb, weil dem stark forcierten Ausbau der ungarischen Theaterlandschaft in der transleithanischen Reichshälfte nach dem Österreichisch-Ungarischen Ausgleich von 1867 generell eher ein fortschreitender Untergang der hier existierenden deutschsprachigen Institutionen gegenüberstand. So gestaltete sich die Zeit nach dem Ausgleich für nicht-ungarischsprachige Theaterbetriebe in der transleithanischen Reichshälfte auch relativ schwer, denn es hatte

[...] in der ungarischen Doppelmonarchie der Abbau der deutschen Staatstheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark zugenommen. Dennoch konnte sich das deutschsprachige Theater in Hermannstadt bewähren und während die deutschsprachigen Bühnen in Temeswar und Pest 1898 bzw. 1899 schließen mussten, blieb jene in Hermannstadt erhalten und konnte ihren regelmäßigen deutschsprachigen Spielbetrieb erfolgreich fortsetzen. Das in dieser Zeit stets gut besuchte Haus blieb neben den Theatern von Pressburg und Esseg (bis 1907) das dritte deutschsprachige Theater der ungarischen Reichshälfte. (Fassel 2005: 32-33)

Hermannstadt]. Teză de doctorat/Diss. Univ. Târgu Mureș/Neumarkt, Univ. Sibiu/Hermannstadt 2010 u.a.

Das Gebäude fasste zur Zeit seiner Entstehung wohl um die 400 bis 500 Personen, was „schon für die damalige Zeit erstaunlich war“ (Wikete 2004: 128), und konnte vermutlich auch nach dem Wiederaufbau 1826/1827 ungefähr dieselbe Publikumszahl fassen. Obwohl das Gebäude letztlich auch nach einer Renovierung im Jahre 1887 sowie bei einer folgenden Adaptierung im Jahre 1904 jeweils Modifikationen des Publikumsraumes und der Zuschauerränge erfuhr und obwohl die Angaben zum Fassungsvermögen des Hermannstädter Stadttheaters teilweise eklatant divergieren, ist es sehr wahrscheinlich, dass das Theater nie mehr als 500 Personen fasste. In jedem Fall zu hoch angesetzt sind die Angaben in einigen Ausgaben des Theateralmanachs, der in der Ausgabe von 1914 von 800, in jenen von 1909 und 1910 gar von 900 Sitzplätzen spricht (vgl. **Neuer Theateralmanach** 1909, 1910 und 1914) und auch der bekannte langjährige Hermannstädter Theaterkritiker Ernst Jekelius, von dem in diesem Beitrag noch öfters die Rede sein wird, griff wohl etwas zu hoch, als er in der Ausgabe des **Siebenbürgisch-deutschen Tageblattes** vom 8. April 1923 ebenfalls von 700 Personen berichtet (vgl. Jekelius 1923). Letztlich untermauern nämlich auch die Baupläne zu den Renovierungsarbeiten aus dem Jahre 1904 die Vermutung, dass das Theater nie mehr als 400 bis maximal 500 Personen Platz bot (vgl. die **Baupläne zu den Renovierungsarbeiten** 1904, 1927-1929).

Dem deutschsprachigen Theater Hermannstadt ist im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert – in Bezug auf die Direktion – eine bemerkenswerte und landesweit eher ungewöhnliche Stabilität zu bescheinigen. Seit dem Jahr 1893 und bis zum Jahre 1922 war der gebürtige Wiener Leo Bauer, „ein vornehmer Schauspieler“, der „über jene ästhetische und allgemeine Bildung [verfügte], die für den Leiter einer Bühne unerlässlich ist“ (Jekelius 1893), Direktor des hiesigen städtischen deutschen Theaters sowie in seiner Spielplangestaltung ein „Vertreter einer wirklich wertvollen Kunst“ (Müller-Nica 2007: 203-204). Zwar hatte es bei der Übernahme des Theaters und der Konzessionsvergabe an Bauer im Jahre 1893 einige Schwierigkeiten gegeben und Bauer konnte letztlich „erst aufgrund von Interventionen, die bis zum ungarischen Premierminister reichten [...] eine provisorische Konzession für Hermannstadt [...] erhalten“ (Csiky 1981b), doch sollte diese schließlich immer wieder verlängert werden und Bauer letztlich bis über den Ersten Weltkrieg und den Zusammenbruch der Doppelmonarchie hinaus Theaterdirektor in Hermannstadt bleiben.

Erst im Jänner des Jahres 1922 musste er schließlich insbesondere auf Drängen einiger Mitglieder des bereits im April 1919 gegründeten neuen *Hermannstädter Theatervereines*, welche beanstandeten, es seien „die künstlerischen und geschäftlichen Verhältnisse unhaltbar geworden“ (***) 1922), die Leitung der Bühne an den lange Zeit in Mährisch-Ostrau tätig gewesenem Wilhelm Popp übergeben. In diesem, welcher zuletzt und parallel zum Hermannstädter Theater die deutschsprachige Bühne Czernowitz führte, setzte man unter den geänderten politischen Rahmenbedingungen nach dem Ende des Ersten Weltkrieges vor Ort große Hoffnungen. Bereits im Jahr 1923 sollten jedoch die widrigen (politischen) Umstände die kurzzeitige Direktion des neuen Hoffnungsträgers beenden.

Exkurs: Das kleine Hermannstadt und sein Publikum

Es ist übrigens ein weit verbreiteter Irrtum, anzunehmen, dass sich irgend ein Direktor gegenüber der wahren Kunst grundsätzlich ablehnend verhalte. Jeder Bühnenleiter spielt, was verlangt wird, freilich nur so lange, als das Echo des Erfolges zurückschallt. Gerne würde jeder die enorme Last des Operettenets mit den teuersten Kräften, Chor usw., auslassen oder doch einschränken und die viel, viel billigeren Dichter spielen, wenn er dabei sein Auskommen fände. (Jekelius 1923)

Da nicht zu leugnen ist, dass einen wesentlichen Teil des Theaterbetriebes auch und nicht zuletzt das Publikum ausmacht, sei diesem und dem im ausgehenden 19. Jahrhundert und in der (Nach-)Kriegszeit beobachtbaren Wandel desselben hier ein kurzes Unterkapitel gewidmet.

Das Publikum des städtischen Hermannstädter Theaterbetriebes vergrößerte sich gegen die Jahrhundertwende hin – einem generell und europaweiten Trend folgend – dermaßen, dass die Kritik nicht nur immer wieder von einem sehr gut besuchten, sondern öfters auch von einem ausverkauften wenn nicht gar überfüllten Haus zu berichten wusste. Dieses Publikumswachstum lässt sich unter anderem durch die nunmehr verstärkt als Rezipientinnen und Rezipienten in Erscheinung tretende Arbeiterschicht erklären – das bürgerliche Bildungsmonopol war bereits seit Jahrzehnten im stetigen Schwinden begriffen und im Verständnis der modernen Stadt stellte Kultur explizit ein (gesamt)kommunales Anliegen dar (vgl. Maase/Kaschuba 2001). Während in Hermannstadt noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem die hier in der Stadt stationierten zumeist deutschsprachigen Soldaten und Beamten die „dankbarsten Zuschauer“ (Csiky 1981c) des Theaters waren und der so bezeichnete „rechte sächsische

Kernbürger“ es „nicht einmal für schicklich [hielt], die Vorstellung im Theater zu besuchen“ und daher „dergleichen dem hohen Adel, den Offizieren und den Beamten von Rang“ (Filtzsch 1887: 560-561) überließ, entdeckten mit dem Fortschreiten des Jahrhunderts dann weitere gesellschaftliche Schichten – zuallererst das städtische Bürgertum und in weiterer Folge die städtische Arbeiterschicht – ihre Neigungen für das Theater und es kamen außerdem auch vermehrt deutsch-, rumänisch- und ungarischsprachige Studenten der hiesigen königlichen ungarischen Rechtsakademie dazu, welche bis 1887 bestand. Bereits in den 1840er Jahren konnte man daher „ja jetzt in Hermannstadt keinen Schritt über die Straße oder in ein Haus machen, ohne mit einem Theaterangelegenheitsdolch mörderisch angefallen zu werden“, wie ein Kritiker unmutig verlauten ließ (**SDTB**, 26. August 1887). Letztlich ist dann also – der allgemeinen Entwicklung Rechnung tragend und im Wesentlichen forciert durch allwöchentlich stattfindende reduzierte Nachmittagsvorstellungen (vornehmlich an den Sonntagen) sowie durch die Einführung von Abonnements, welche in Hermannstadt auch für lediglich wenige Wochen dauernde Vorstellungsreihen oder Opernzyklen abgeschlossen werden konnten – auch festzustellen, dass sich das Hermannstädter Theater zum Jahrhundertende hin zunehmend auch den hier lebenden Arbeiterschichten öffnete.

Für die zunehmende Ausweitung und die teilweise Neuzusammensetzung der Publikumskreise, insbesondere nach der Jahrhundertwende und in der unmittelbaren Kriegs- und Nachkriegszeit können außerdem einerseits eine Reduktion der Eintrittspreise (während der Kriegsjahre) verantwortlich gemacht werden,⁴ andererseits führten sowohl die fortschreitende Modernisierung der Vorkriegsjahrzehnte, als auch der Krieg selbst zu teilweise grundlegenden gesellschaftlichen Kapitalverlagerungen und Vermögensverschiebungen – an die Stelle von Beamten und Festbesoldeten traten also zunehmend Fabrikanten und Kriegsgewinnler (vgl. *** 1919).

Parallel zum Wandel des Publikums ist auch ein Wandel der Genres, Inhalte und Themen zu beobachten. So entsprach die Operette im 19. Jahrhundert gewiss „mehr dem Lebensgefühl des gehobenen, liberalen städtischen Bürgertums [...]“ (Csáky 1996: 64) während sich das immer

⁴ Nach dem Krieg wiederum ist ein neuerlicher Anstieg der Eintrittspreise zu beobachten, welcher der zunehmend verarmenden Mittelschicht, wie sie auch Jekelius beschreibt, oftmals die Möglichkeit nahm, die Theater – wie früher – mit einer gewissen Regelmäßigkeit zu besuchen.

beliebter werdende Genre in seiner modernen Form seit Beginn des 20. Jahrhunderts vermehrt der Lebens- und Wunschwelt der städtischen Mittelschicht zuwandte – „im Jahre 1911 führte das Sujet der Lehárschen Operette ‚Eva‘ die Zuschauer sogar in ein Arbeiter- und Fabriksmilieu“ (Csáky 1996: 71).⁵ Auch der Erste Weltkrieg tat dem explosionsartigen Erfolg der Operette keinen Abbruch – eher im Gegenteil – mit der Zeit „wollte das Publikum, da der Krieg immer länger dauerte und es an der Front zu keinen großen Fortschritten kam, nicht auch noch im Theater mit Patriotismus konfrontiert werden“ (Hebestreit 2006: 209) und insbesondere die schnelllebige Operette konnte „sich in besonderem Maße nach der Stimmung in der Bevölkerung richten“ (Hebestreit 2006: 128).

Die neuerliche starke Fokussierung auf das Genre in den späteren 1910er und 1920er Jahren fand allerdings in Teilen des altangestammten Publikums wenig Anklang und so schimpfte ein Kritiker 1918 im **Siebenbürgisch-deutschen Tageblatt** auf die „Verwahrlosung des guten Geschmacks“, für welchen er die neuen Publikumskreise verantwortlich machte und identifiziert als „vielleicht wichtigsten“ Grund desselben

[...] eine infolge der finanziellen Verschiebungen (bitte zu beachten nicht: Schiebungen) hochkommende Gesellschaftsschicht brachte von dort, von wo sie kam – nämlich von unten – gleich eine ganz gewaltige Portion von Geschmackskultur mit, die sich bisher nicht an der Oberfläche breit gemacht hatte – einfach, weil sie dort nicht geduldet worden wäre. [...] Es ist eben das natürliche Bedürfnis von bisher unbeachteten Elementen, sich möglichst lärmend zu exponieren, jetzt, da sie endlich an die Reihe gekommen sind: möglichst viel mit Seide zu rauschen, möglichst stark zu duften – nach Parfüms meine ich natürlich – möglichst zu glitzern mit Brillanten und manikürten Nägeln, möglichst demonstrativ den Logensitz im Theater auszufüllen (‚Im ersten Rang da setz‘ ich mir, dass alle sehn, ich applaudier‘)...ja usw. (Dr. C*** 1918)

Bereits ein Jahr vorher hatte Ernst Jekelius in einem mehrteiligen Artikel festgestellt, dass

[...] die meisten von jenen, die berufen und gewillt wären, die echte Kunst zu stützen, dazu nicht in der Lage sind, weil sie zu abgehetzt sind [...] oder weil ihnen gerade herausgesagt, die Mittel für regelmäßigen Theaterbesuch fehlen. (Jekelius 1917c)

⁵ Eine ausführliche Besprechung des Stückes, welches auch in Hermannstadt öfter gespielt wurde, findet sich in der Ausgabe des **SDTB**, 17. Februar 1920.

und im Jahre 1923 beschreibt derselbe schließlich die neu emporgewachsene „kunstfremde Gesellschaftsschicht“ als die mittlerweile

[...] stärkste Stütze des Theaters solange es sich bloß als Unterhaltungsstätte etabliert. Der Mittelstand aber, der zwar in seiner Mehrheit der jeweils modernsten Kunst etwas reserviert gegenüberstand, doch als stattlicher Kern der Abonnenten durch dick und dünn mitging, verelendet immer mehr. (Jekelius 1923)

Da das Theater nun aber auch nach dem Weltkrieg, wie bereits 1917 festgestellt, nicht „von denen leben [kann], die dreimal im Winter eine Loge nehmen, sondern nur von der Masse, die durch dick und dünn mitgeht – nur von der Masse!“ (Jekelius 1917c) – konnte die Institution ohne die gewünschten leichten Stücke, allen voran die stark polarisierende Operette, nicht auskommen.

Die „Mission der deutschen Bühne“ im Ersten Weltkrieg

Als im Sommer des Jahres 1914 der „Große Krieg“ über Europa hereinbrach, waren sich die Theaterbetreiber – zumeist gerade in den traditionellen Sommerpausen – anfangs nicht sicher, ob man den Spielbetrieb wiederaufnehmen solle. Erleichtert und gefördert wurde die Entscheidung dazu durch einen im August 1914 erlassenen Aufruf des seit 1903 amtierenden Präsidenten des *Deutschen Bühnenvereins* Georg Graf von Hülsen-Haeseler, der gleichzeitig Generalintendant der Preußischen Hoftheater war, in welchem er die Theaterleiter und Bühnenmitglieder aufforderte, wenn nötig auch unter (vor allem finanziellen) persönlichen Opfern, die Bühnen zu eröffnen.⁶ Diesem Verlangen und dieser Berufung wollten die meisten deutschsprachigen Theater 1914/15 nachkommen und öffneten daher – zumeist allerdings mit etwas Verspätung – ihre Theatertore.

Für die Wiedereröffnung der Theater führte man allgemein mehrere Beweggründe an: einerseits ideologische Motive – so sollte das vom Kampf „zurückgebliebene Publikum der großen deutschen Kunst huldigen, die aus derselben seelischen Tiefe herausgestiegen ist, aus der jene ethnische Kraft stammt, welche sich im Kampf bewährt“ (**Grazer Montagszeitung**, 14. September 1914) – andererseits auch Motive des Trostes und der Ablenkung. Letztlich sah man im Wiedereröffnen der Theater auch eine

⁶ Ein Ausschnitt seines Aufrufs findet sich unter der Überschrift *Die Saison 1914/1915* dieses Artikels.

soziale Aufgabe und einen Dienst an der Öffentlichkeit, da in den Städten zumeist zahlreiche Existenzen an den Betrieben hingen. So liest man – an die Zurückgebliebenen adressiert – in der **Neuen Freien Presse**:

Unsere dringendste Pflicht aber ist es, dass wir die Wirtschaft unseres Gemeinwesens, dass wir den Haushalt in Ordnung und mit Würde weiterführen. Den materiellen Haushalt nicht allein. Auch den geistigen. Er ist – mindestens – ebenso wichtig. (zitiert nach Jekelius 1914a)

Obwohl die meisten Theaterbetriebe des deutschsprachigen Raumes also unter zumeist öffentlichem Zuspruch und unter Gutheißung weiter Publikumsschichten ihre Tore alsbald öffneten, sei hier auch vermerkt, dass die Aussage, „das Lachen im Theater [sei] in Zeiten des Krieges nicht angebracht“ vor allem auch im ausgehenden Jahre 1914 ein „häufig wiederholter Topos der Tagespresse“ (Krivanec 2005b: 435) war.

In Bezug auf die Spielpläne führten die zeitpolitischen Geschehnisse um den Ausbruch des Ersten Weltkrieges und die einsetzende Mobilmachung (auch im kulturellen Bereich) zuallererst zu einem Boykott nicht-deutscher Kulturgüter im *Deutschen Reich* und in den deutschsprachigen Ländern der Donaumonarchie, welcher „nicht etwa von oben dekretiert wurde, sondern der Eigeninitiative der erwachten *Volksgemeinschaft*“ (Krivanec 2005a: 62) entsprang. Im Zuge einer stattfindenden „kulturellen Mobilmachung“ (Krivanec 2010: 141) sollten ausländische Einflüsse nicht nur aus dem Kultur-, sondern auch aus dem Alltagsleben verbannt werden und so wurden

[...] in vielen Bereichen des öffentlichen Lebens sprachliche oder kulturelle ‚Bereinigungen‘ vorgenommen oder zumindest gefordert [...] Industrielle und kulturelle Produkte aus ‚Feindesland‘ wurden boykottiert. Und sogar dem Feind zugeschriebene Gewohnheiten sollten tunlichst unterlassen werden, wie etwa das Teetrinken um fünf Uhr Nachmittags. (Krivanec 2010: 141)

Zahlreiche ehemals sehr erfolgreiche Theaterstücke aus dem nunmehr feindlichen Ausland fielen diesen neuen Ressentiments „zum Opfer“ und wurden folglich (fürs Erste) von den deutschsprachigen Bühnenspielplänen verbannt. Dies betraf vor allem die vormals sehr beliebten französischen Komödien. Das dadurch entstehende Spielplan-Vakuum wurde beeindruckend schnell „durch eine Vielzahl von Gelegenheitswerken gefüllt, die Kriegstaukel, nationalistischen Militarismus und Männlichkeitswahn“ (Krivanec 2005a: 59) aufgriffen und thematisierten. Diese Stücke unterschieden sich zumeist nur unwesentlich in Inhalt und Aufbau

voneinander und sahen sich – wie man bereits 1918 liest – „in den Hauptzügen ähnlich wie Zwillingenbrüder“, auch deshalb, weil sie „einen grenzenlosen Wucher mit Gemeinplätzen“ betrieben und gleichzeitig „auf dramatische Entwicklung und Vertiefung [...] meist gänzlich verzichtet“ wurde (Elsner 1918: 110). So wurde „in einem Stil, der eigentlich an den der Bilderbücher für Kinder zwischen 8 und 10 Jahren erinnert, [...] der Alltag ‚poetisch verklärt‘“ und am Ende des dargebotenen Stückes sang man zumeist „ein vaterländisches Lied [...], das sich dann freilich wie die Perle im Mist ausnimmt, aber immerhin noch zuguterletzt [...] einigen Erfolg sichert“ (Elsner 1918: 110).

Dieser Abschnitt der starken Zunahme der kriegseuphorischen Gelegenheitsstücke und diese „Blütezeit der patriotischen Periode“ (Poensgen 1934: 28) dauerte jedoch – wie Poensgen in den 1930er Jahren nach Untersuchungen des jährlich vom *Deutschen Bühnenverein* herausgegebenen *Deutschen Bühnen-Spielplans* feststellte – „nicht länger als fünf Monate – nämlich vom August bis zum Dezember 1914“ (Poensgen 1934: 28) und so ist alsbald ein starker Rückgang und letztlich ein komplettes Verschwinden der patriotischen Gelegenheitsdramen und zeitgenössischen „Vaterlandsstücke“ festzustellen, welcher einerseits in einem generellen Abebben der vormals ausufernden Kriegseuphorie und andererseits im zunehmenden „Bedürfnis nach Weltflucht und Idylle“ (Krivanec 2005b: 436-437), wie sie von märchenhaften Possen und Schwänken und insbesondere auch von der publikumswirksamen Operette geboten wurde, begründet lag.

Insgesamt stand – seit Kriegsbeginn – dem „Abbruch der Austauschbeziehungen mit ‚Feindesland‘ [...] auf der einen Seite die Verstärkung oder Neuentwicklung von kulturellen Beziehungen auf der anderen Seite gegenüber, die sich aus den jeweiligen Kriegsallianzen ergaben“ (Krivanec 2005a: 63). Hier bot sich in Deutschland wie auch in Österreich „aus ideologischen Gründen die *Polenfrage* an“ (Krivanec 2005a: 63). So spielt Oskar Nedbals Operette **Polenblut** im russischen Teil Polens zu Beginn des 20. Jahrhunderts und das Schauspiel **Die Warschauer Zitadelle** von Gabriele Zapolska behandelt ebenfalls einen russischen Topos.⁷ Weiters entstand, nach dem Kriegseintritt des Landes auf Seiten der Mittelmächte, ein neues Interesse an der Türkei resp. dem Osmanischen Reich.

Es lässt sich also feststellen, dass (zumindest) im ersten Kriegsjahr

⁷ Beide Stücke wurden auch am deutschsprachigen Theater in Hermannstadt gegeben.

[...] die erfolgreichsten Produktionen jene Zeit- und Gelegenheitsstücke [waren], die den Krieg oder die Phantasie eines ruhm- und siegreichen [...] Krieges in die bewährten Genres des populären Theaters der Zeit – Operette, Revue, Posse, Schwank, Volksstück – hinein- und zur nationalen Sinn- und Einheitsstiftung beitrugen. (Krivanec 2005b: 436)

Angemerkt sei hier abschließend noch, dass sich, trotz des sich entwickelnden auch „Kulturkrieges“, in welchem „eine deutschnational gedachte Kultur [...] gegen die rationalistische, ‚seelenlose‘ westliche *Zivilisation* in Frontstellung“ (Krivanec 2005a: 61) gebracht wurde und welcher im Selbstverständnis einiger (zumeist kriegsbegeisterter) Deutschen „um Sein und Nichtsein deutscher Eigenart“ (Dinter 1916: 16) geführt wurde, sich die Gemeinschaftsbildung insbesondere auf Gemeindeebene vor allem auch in „mehrheitlich von Frauen getragenen Aktivitäten von Caritas und Solidarität“ (Baumeister 2005: 42-43) entfaltete. Diese Hilfsaktionen und Veranstaltungen „nationaler Verbundenheit“ fanden ihren Ausdruck auch im Theater, wenn dieses beispielsweise „in den Dienst nationaler Solidarität, besonders zugunsten des Roten Kreuzes oder der Kriegsversehrtenhilfe gestellt“ (Baumeister 2005: 42-43) wurde und hier karitative Aufführungen oder Wohltätigkeitsveranstaltungen stattfanden.

Das Hermannstädter Theater während des Ersten Weltkrieges - die Saison 1914/1915

[...] dem deutschen Volke sollen die Stätten offen bleiben, an denen es sich gerade in diesen schweren Tagen an den großen, patriotischen Werken unserer deutschen Dichter erheben, begeistern und erbauen kann. So werden Bühnenleiter und Bühnenmitglieder ihrer Pflicht nachkommen und zugleich die Mission erfüllen, die der deutschen Bühne in diesem ernsten Augenblicke zufällt. (Aus dem Aufruf des Präsidenten des deutschen Bühnen-Vereins, Graf von Hülsen-Haeseler, abgedruckt in der **Grazer Montags-Zeitung**, 24. August 1914)

Zur Zeit der Kriegserklärung Österreich-Ungarns an Serbien und somit des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges im Juli 1914 befanden sich die meisten europäischen Theaterbühnen – so auch jene von Hermannstadt – gerade in der traditionellen Sommerpause. Allgemein wie auch hier vor Ort herrschte große Ungewissheit, ob überhaupt und wann man den Spielbetrieb wieder aufnehmen sollte. Zumeist begrüßten Medien und Theatervereine eine baldige Wiederaufnahme des Spielbetriebes. So druckte das **Siebenbürgisch-deutsche Tageblatt** – am 12. September 1914 – als Reaktion auf eine kritische Äußerung in Bezug auf den unmittelbar vor dem Theaterbetrieb

wiederaufgenommenen Kinobetrieb einen Verweis auf Hugo von Hofmannsthal ab, welcher in der **Neuen Freien Presse** in einem

[...] sehr klugen ‚Appell an die höheren Stände‘ die Bitte ausgesprochen hatte, es mögen die Reichen und Wohlhabenden nun ja nicht auf allen Luxus verzichten, sondern das, was sie bisher aus gedankenloser Genussucht getan, zum Wohl der vielen Existenzen, die damit verknüpft sind, nach Tunlichkeit fortsetzen. (SDTB, 12. September 1914)

In Hermannstadt beschloss man also im November 1914 aufgrund der so empfundenen auch *wirtschaftlichen Verantwortung* sowie aufgrund der allgemein propagierten Offenhaltung eines Ortes des Trostes und der Ablenkung, die Theatertore bereits wieder zu öffnen, trotz, oder besonders wegen der schweren Zeiten, in welchen „ein schmuckloser Feldpostbrief [...] viel wertvoller, als die geistreichsten Finessen des Feuilletonisten“ und „das Trompetensignal der ausrückenden Soldaten [...] ergreifender als die neunte Symphonie Beethovens“ erschienen (SDTB, 10. November 1914).

Die Saison 1914/1915 sollte in Hermannstadt am 14. November eröffnet werden, wobei als Eröffnungsvorstellung Gotthold Ephraim Lessings **Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück**, welches vor dem Hintergrund des Siebenjährigen Krieges spielt und von Goethe einst als ein Werk „von vollkommenem norddeutschen Nationalgehalt“ (Jens 1998: 322) bezeichnet wurde, vorerst nicht gegeben werden konnte, weil eine Darstellerin erkrankt war. Die Auftaktvorstellung der Saison bestritt man daher letztlich am 15. November 1914 vor fast ausverkauftem Hause (vgl. SDTB, 16. November 1914) mit der propagandistischen Lustspiel-Gelegenheitsdichtung **Die Barbaren, oder: Die Deutschen kommen** von Heinrich Stobitzer, welche bereits am *Josephstädter Theater* erfolgreich über die Bühne gegangen war und im Wesentlichen „eine Verspottung der Vorurteile, die man in Frankreich gegen die Deutschen hegt“ (**Arbeiterzeitung**, 12. Oktober 1914), darstellte. Das Kriegsstück, welches im deutsch-französischen Krieg spielt, wurde in der laufenden Saison zwei weitere Mal gespielt – am 19. November 1914 sowie am 25. Dezember 1914 – in den folgenden Kriegssaisonen jedoch nicht wieder aufgenommen. Bereits einige Tage vor dieser Vorstellung hatte die magyarische Gesellschaft ihre Spielzeit mit der „Aufführung des patriotischen Stückes **Ferenc Jozsef azt üzente**“⁸ (SDTB, 2. Oktober 1914) begonnen. Das Stück **Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück** läutete dann am 21. November

⁸ *Franz Joseph hat sagen lassen* (Übersetzung der Autorin).

schließlich in Form einer „gut besuchten und durchaus erfreulichen [...] Aufführung“ die Klassikervorstellungen des laufenden Spieljahres ein wobei vor versammeltem Haus auch „die in einem Zwischenakt gespielten ‚siebenbürgisch-sächsischen Lieder‘ [...] große Begeisterung erweckten“ (SDTB, 22. November 1914). Das Schauspiel wurde in der Saison 1915/1916 noch einmal am 6. November gegeben.

Einen ähnlichen Topos wie das Eröffnungstück stellte im Übrigen auch das Drama **Die von Montroit** eines gewissen Heinrich von Qualen dar, welches am 17. November 1914 zusammen mit „zwei patriotischen Bildern aus der Gegenwart“ von Hugo Engelbert Schwarz gegeben wurde und „im September dieses Jahres [Anm. 1914] auf einem Schloss in den Ardennen“ spielt. Dieses wird – „wie am Sonntag in den ‚Barbaren‘ von den Deutschen erobert“ und ein „fanatisch-chauvinistischer Marquis, viel weniger sympathisch als der vom Sonntag, gerät mit dem kommandierenden deutschen Offizier zusammen [...]“ (Jekelius 1914b). Jene zwei patriotischen Bilder aus der Gegenwart hingegen behandeln – unter dem Titel **Aus schweren Tagen** – die aktuelle Belagerung der im damaligen Kronland Galizien gelegenen Stadt Przemyśl durch russische Truppen.

In Bezug auf die Spielplangestaltung des deutschsprachigen Theaters in Hermannstadt ist also durchaus bemerkenswert, dass Theaterdirektor Leo Bauer – obwohl letztlich nur wenige von ihnen und diese nur selten zur Aufführung kamen – für die anstehende Saison zahlreiche neue, großteils stark patriotisch ausgerichtete zeitgenössische Stücke angekauft hatte, unter anderem das bereits angeführte Lustspiel von Heinrich Stobitzer **Die Barbaren, oder: Die Deutschen kommen!** (insgesamt 3x aufgeführt: am 15. November 1914, 19. November 1914 und am 25. Dezember 1914) sowie die oben erwähnten zeitgenössischen Werke **Die von Montroit**, ein so bezeichnetes „Drama aus dem Feldzug 1914“, und **Aus schweren Tagen** (beide wurden zusammen 1x – am 17. November 1914 – aufgeführt). Weiters angekauft allerdings nie zur Aufführung gebracht wurden die Stücke **Komm deutscher Bruder** von Carl Lindau und August Neidhardt, das Gelegenheitsstück **1914** von Otto Reutter und Max Reichardt sowie das Zeitstück **Das Weib des Reservisten** von Bernhard Buchbinder (vgl. SDTB, 12. November 1914). Zweimal gespielt wurde am Hermannstädter Theater im betrachteten Zeitraum außerdem das im September 1914 verfasste und im Elsass angesiedelte so bezeichnete „vaterländische Schauspiel aus der Gegenwart in vier Aufzügen“ **Deutschland, Deutschland über alles** von Ernst Richard Dreyer. Es wurde am 3. März 1915 sowie am 7. April 1915 auf der Hermannstädter Bühne gegeben. Ebenfalls erwähnens-

wert ist das im gleichen Jahr am Wiener Volkstheater uraufgeführte Zeitstück **Sturm-Idyll** von Fritz Grünbaum und Wilhelm Sterk, welches am 6. März 1915 sowie am 24. März desselben Jahres gespielt wurde und ebenfalls ein kriegseuphorisches Lustspiel aus der Gegenwart darstellt.

So sah die Hermannstädter Bühne im ersten Kriegsjahr also durchaus eine Vielzahl an patriotischer Gegenwartsdichtung, dass diese bei Kritik und Publikum jedoch nicht immer große Anteilnahme weckte, stellte Ernst Jekelius Ende November 1914 bereits nach wenigen Vorstellungen fest als er in Bezug auf die bereits erwähnten Stücke **Die von Montroit** und **Aus schweren Tagen** veröffentlichte:

Aus dem gestrigen Abend konnte man die beherzigenswerte Lehre ziehen, dass im Theater auch die beste patriotische Absicht versagt, wenn sie sich bloß auf die löbliche Gesinnung verlässt. Ein bisschen Dichtkunst soll schon immer dabei sein [...]. (Jekelius 1914b)

In jedem Fall waren aber den Krieg sowie die Allianzen bestärkende Stücke auch auf der Hermannstädter Bühne – dem allgemeinen Trend folgend – durchaus präsent, einerseits widergespiegelt in einem Teil der Inhalte der gespielten Stücke, andererseits auch in Form von gelegentlich stattfindenden sozialen Abenden – so wurde am 22. April 1915 beispielsweise eine „Große Wohltätigkeitsvorstellung zugunsten der hinterbliebenen Witwen und Waisen gefallener Krieger“ (SDTB, 22. April 1915) organisiert und durchgeführt. Die oftmals an den eigentlich spielfreien Freitagen gegebenen außerordentlichen Vorstellungen standen fast immer im Dienst der Wohltätigkeit.

Natürlich sah das Theater bereits in der Saison 1914/1915 zahlreiche Singspiele und Operetten, wobei auffallend ist, dass im Herbst lediglich eine Operette, nämlich Johann Strauss' **Die Fledermaus** gegeben wurde (am 27. Dezember 1914) und auch Anfang des Jahres der Anteil der Sprechstücke auf der Hermannstädter Bühne noch überwog. Ab Mitte Februar ist dann ein rasantes Ansteigen der Operettenaufführungen zu beobachten und das Genre sollte schließlich bereits im März des Jahres die Überzahl an Aufführungen ausmachen. Gegeben wurde ein buntes Gemisch an Titeln, unter anderem **Die Dollarprinzessin** von Leo Fall, **Hoheit tanzt Walzer** von Leo Ascher, **Die Fledermaus**, **Der Zigeunerbaron**, **Waldmeister** sowie **Wiener Blut** von Johann Strauss, **Bruder Straubinger** von Edmund Eysler, **Der Vogelhändler** von Carl Zeller, **Der Bettelstudent**, **Das verwunschene Schloss**, **Der arme Jonathan** und **Der Vizeadmiral** von Karl Millröcker, **Der fidele Bauer** und **Das Modell** von Victor Léon,

Der Liebeswalzer von Karl Michael Ziehrer, **Der Zigeunerprimas** von Emmerich Kálmán, **Der Rastelbinder** von Franz Lehár oder **Die Förster-Christl** von Georg Jarno. Auch die Operette **Die Puppe** des erfolgreichen französischen Komponisten Edmond Audran kam am 7., 16. und 21. Februar 1915 zur Aufführung (und später noch einmal in der Saison 1915/1916 am 3. April 1916). Außerdem gab man die im russischen Teil Polens zu Beginn des 20. Jahrhunderts angesiedelte Operette **Polenblut** von Oskar Nebdal nach einem Libretto von Leo Stein.

Insgesamt kann also festgestellt werden dass – ganz im Sinne des Zeitgeistes – seit Herbst 1914 auch in Hermannstadt „die Kriegsstücke wie Pilze nach dem Regen aus dem Boden“ (Jekelius 1917b) schossen. Bereits im Laufe der Spielzeit sowie in den Saisonen der darauffolgenden (Kriegs-)Jahre jedoch „zeigte sich [...] dass man während des Krieges im Theater keine Hin- sondern eine Ablenkung von den Schrecken des Krieges suchte“ und so verschwanden diese kriegspatriotischen Stücke zugunsten der leichten Unterhaltungskunst alsbald wieder und Ernst Jekelius stellte letztlich fest, es verträgen „ganz abgesehen davon, dass sich die Ausbrüche der Vaterlandsliebe im Theater rasch überlebt haben [...] diese heiligen Dinge [...] die Häufigkeit nicht!“ (Jekelius 1917b).

Die Saison 1915/1916

Und im zweiten Jahr, wo uns der Krieg, nicht nur figürlich, näher an den Leib gerückt war, gab es sogar noch einen Aufschwung an Teilnahme, Andrang und Geschäft. (Jekelius 1917b)

Im Kriegsherbst 1915 hatte das Hermannstädter Theater seine Eröffnungsvorstellung für die kommende Saison am 30. Oktober mit dem Schauspiel **Das Glück im Winkel** von Hermann Sudermann. Die Saison sollte – als letzte der Kriegsjahre – ohne größere Probleme oder Unterbrechungen bis zum traditionellen Saisonschluss am Ostermontag des darauffolgenden Jahres, dem 24. April 1916, andauern. Gegeben wurden 178 Aufführungen an 148 Tagen. Außerdem fanden am 13. und am 19. Jänner sowie am 15. Februar 1916 drei Kammerspielabende statt. Von den 178 Aufführungen waren 83 dem Schauspiel und 94 der Operette gewidmet – Sprechtheater (unter Einbeziehung der ebenfalls gespielten und beliebten Schauspiele mit Gesangseinlagen) hielten sich in dieser Saison also noch ungefähr die Waage. Während nun aber im Aufführungsjahr 1914/1915 die Schauspielaufführungen noch deutlich überwogen (83 Schauspiele standen 56 Operettenaufführungen gegenüber) und die erste Operette jener

Theatersaison – **Die Fledermaus** von Richard Strauß – (erst) am 27. Dezember 1914 gegeben wurde (wobei die Anzahl der gegebenen Operetten dann ab Mitte Februar stetig zunahm), gab es in der Saison 1915/1916, beginnend ab 7. November mit der Wiederaufnahme von Karl Millröckers **Das verwunschene Schloss** und somit von Anfang an, zahlreiche Operettenabende sowie auch -nachmittage.

Im Wesentlichen spielte man die bereits im Vorjahr gegebenen Schlager, so unter anderem **Hoheit tanzt Walzer** von Leo Ascher nach dem Libretto von Julius Brauer und Alfred Grünwald, **Die Fledermaus** von Johann Strauss, **Der fidele Bauer** von Victor Léon, **Bruder Straubinger** von Edmund Eysler und einige andere. Ebenfalls bereits Ende der Saison 1914/1915 gegeben sowie in der Saison 1915/1916 weitere Male erfolgreich gespielt wurde die Operette **Die Förster-Christl**, in deren Handlung Kaiser Joseph im Mittelpunkt steht (vgl. Ploog 2014: 457) (insgesamt gab man die Operette sieben Mal, am 17., 18. und 25. April 1915 sowie am 21., 23. und 28. November 1915 und noch einmal am 21. März 1916). Das Genre der Operette, das sich insbesondere durch eingängige Musik und heitere Handlung auszeichnet, wurde also zunehmend beliebter und auch im Sprechtheater suchte man mittlerweile immer häufiger und expliziter Abstand vom grauen Kriegsalltag. So spielte man beispielsweise am 5. Dezember 1915 die „heitere Geschichte aus der Jetzt-Zeit“ (**SDTB**, 5. Dezember 1915) **Infanterist Pflaume** von Max Neal und Max Ferner (gespielt am 5. Dezember 1915) oder am 9. Dezember des Jahres das „Lustspiel aus sorglosen Friedenstagen“ (**SDTB**, 9. Dezember 1915) **Die große Pause** von Oskar Blumenthal und Max Bernstein. Weiters bahnten sich im Sprechtheater in dieser Saison langsam wieder vermehrt alte Klassiker sowie zunehmend auch zeitgenössische aber nicht mehr der Kriegsthematik verpflichtete Erfolgsstücke den Weg auf die Hermannstädter Bühne zurück. Auch die „feindlichen Dramatiker“ fanden zurück auf die deutschsprachige Bühne der Stadt – am 31. Jänner 1916 wurde das Theaterstück **Fedora** des 1908 verstorbenen französischen Dramatikers Victorien Sardou aufgeführt und auch Dramen des in der Vorkriegszeit gern gespielten William Shakespeare (vgl. Onu 1970: 115-122) fanden langsam wieder ihren Platz im Hermannstädter Spielplan. Gegeben wurden die Stücke **Hamlet**, **Prinz von Dänemark** (gespielt am 22. Februar 1916), **Der Kaufmann von Venedig** (aufgeführt am 15. März 1916) sowie **Romeo und Julia** (gespielt am 1. April 1916). Angemerkt sei an dieser Stelle noch, dass sich der Autor William Shakespeare insgesamt zumeist einer Sonderstellung erfreute und im gesamten deutschsprachigen Raum

auch von patriotischen (Theater-)Beobachtern und expliziten Kriegsbefürwortern, wie dem späteren „volksdeutschen Politiker“ und antisemitischen Schriftsteller Artur Dinter als ein „so ausgesprochener Verfechter unserer deutschen Ideale“ gesehen und „als einer der unseren [so] elementar empfunden“ (Dinter 1916: 17) wurde, dass er nie ganz von den deutschsprachigen Bühnen verschwand. Gespielt wurde am 19. April 1916 im Übrigen auch das bereits Jahre zuvor in Berlin ins Deutsche übersetzte Drama **Anca** des bekannten rumänischen Schriftstellers und Dramatikers Ion Luca Caragiale.

Gleichzeitig wurden – wie bereits erwähnt – wieder vermehrt einzelne deutsche Klassiker gegeben, allen voran Friedrich Schiller mit dem bereits in der vorhergehenden Saison gespielten bürgerlichen Trauerspiel **Kabale und Liebe** (gespielt am 13. November 1915) und dem ebenfalls wieder aufgenommenen Trauerspiel **Maria Stuart** (aufgeführt am 2. März 1916) sowie mit dem Schauspiel **Die Räuber** (gespielt am 26. Jänner 1916). Man sah außerdem Gotthold Ephraim Lessings **Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück** (in dieser Saison nur ein Mal am 6. November 1915 gegeben), Grillparzers **Medea** (gespielt am 27. November 1915) sowie sein Stück **Des Meeres und der Liebe Wellen** (aufgeführt am 15. Jänner 1915) und das im deutschen Sprachraum außerordentlich beliebte Stück Gerhard Hauptmanns **Die versunkene Glocke**, welches bereits in der Saison 1914/1915 zwei Mal gegeben worden war (am 19. Dezember 1914 sowie am 7. Februar 1915) und in dieser Saison am 7. Februar 1916 zur Aufführung gebracht wurde. Ebenso zur Aufführung kamen Henrik Ibsens **Baumeister Solneß** (am 3. Februar 1916 gegeben) sowie zweimal sein Stück **Nora oder Ein Puppenheim** (gespielt am 27. März 1916 und am 12. April 1916).

Gespielt wurden auch die (Alt-)Wiener Volksstück- und Komödienschreiber Johann Nestroy mit der Zauberposse **Lumpazivagabundus** (bereits 1914/1915 zwei Mal gespielt in dieser Saison am 31. Dezember 1915 sowie am 6. Jänner 1915), Ferdinand Raimunds **Der Verschwender** (gespielt am 4. Jänner 1916) sowie der in derselben Tradition stehende Ludwig Anzengruber mit **Der Pfarrer von Kirchfeld** (gespielt am 27. Jänner 1916 und am 6. Februar 1916) und mit der Bauernkomödie **Die Kreuzelschreiber** (gespielt am 11. Jänner 1916). Außerdem fanden diverse Stücke des deutschen Autors Hermann Sudermann, so **Das Glück im Winkel** (aufgeführt am 30. Oktober 1915 und noch einmal zu Beginn der Frühjahrsspielzeit 1917 am 23. April des Jahres), **Die Ehre** (gespielt am 17. November 1915 nachdem es bereits in der ausgehenden vorhergehenden

Saison zwei Mal zur Aufführung gebracht wurde, am 16. März 1915 sowie am 25. März 1915) und **Heimat** (am 16. November 1915) großen Anklang beim Publikum.

Neben weiteren Possen mit Gesang, zum Beispiel dem Stück **Der Heiratsschwindler** von Bernhard Buchbinder (gespielt am 31. Oktober 1915) oder **Ihr Korporal** von Carl Costa und Carl Millröcker (gespielt als vorletztes Stück der Saison am Ostersonntag 25. April 1916), fand – im Vergleich zum Vorjahr – das musikalische Genre generell immer mehr Einzug in den Hermannstädter Spielplan. In der Saison 1915/1916 spielte man – ab Dezember insgesamt fünf Mal (18. Dezember 1915, 19. Dezember 1915, 22. Dezember 1915, 26. Dezember 1915 und 9. Jänner 1916) – den musikalischen Schwank **Die Schöne vom Strand** von Viktor Holländer nach dem Libretto von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg. An ihm wie auch an der ab 1917 sehr erfolgreich aufgeführten Operette **Die Rose von Stambul**, die beide, wie viele andere musikalische Stücke „in fernen Ländern mit exotischem, märchenhaften Flair angesiedelt“ sind, lässt sich erkennen, wie sich die „traditionelle Vorliebe der Operetten für Orientalismen“ zu dieser Zeit steigerte, was „sicher nicht losgelöst vom aktuellen Kriegsbündnis zu sehen“ ist (Krivanec 2014: 574). Als weitere in dieser Zeit gespielte Unterhaltungskomponisten der so genannten „Berliner Operette“ können Walter Kollo (**Wie einst im Mai** – gespielt am 26. und 27. Februar 1916 sowie am 5. März des Jahres) und Jean Gilbert (**Die Kinokönigin** – am 30. Jänner sowie am 2. und am 6. Februar 1916 gegeben) angeführt werden.

Insgesamt konnte in Bezug auf die allgemeine Spielplangestaltung in jedem Fall bereits im zweiten Kriegsjahr festgestellt werden, dass man sich

[...] inmitten des tiefen Ernstes der Lage den Sinn für das Heitere nicht hat rauben lassen [...]. Die Statistik hat mit ihren unwiderleglichen Ziffern dargetan, dass z.B. die Operette inmitten des Völkerringens ein üppigeres Dasein führte als je zuvor. (Jekelius 1917b)

Die Frühjahrsspielzeit 1917

Die am Sonntag abgeschlossene Sommerspielzeit wird gewiss auch für spätere Zeiten denkwürdig bleiben; denn es hat, im dritten Kriegsjahr, einen beispiellosen Zudrang gegeben, eine seit Menschengedenken nicht mehr beobachtete, fast ununterbrochene Reihe von ausverkauften Häusern. (SDTB, 21. August 1917)

Der fortschreitende Weltkrieg stellte die Theater – so auch jenes von Hermannstadt – zunehmend vor eine Vielzahl von Problemen und

Schwierigkeiten – man rang unter anderem mit Ressourcenknappheit und Personalmangel und es kam nicht zuletzt deshalb auch öfters zu Unstimmigkeiten zwischen der Führung und dem Personal.⁹ Bereits die beginnende Wintersaison 1916/1917 sollte diesen Umständen schließlich zum Opfer fallen und konnte vor allem deshalb nicht zustande kommen, weil nach dem Kriegseintritt Rumäniens an der Seite der Entente am 27. August 1916 rumänische Truppen bereits in der Nacht auf den 28. August in das Siebenbürgische Territorium eingedrungen waren und es besetzt hielten.¹⁰ Durch eine angeordnete Räumung Süd- und Ost-siebenbürgens sowie aufgrund der Flucht zahlreicher Bewohnerinnen und Bewohner dezimierte sich die Hermannstädter Bevölkerung außerdem kurzfristig um rund zwei Drittel.¹¹ Allerdings kehrte bereits vor und insbesondere nach der Niederlage der rumänischen Truppen in der Schlacht bei Hermannstadt Ende September alsbald „gar mancher Flüchtling [...] wieder in sein Heim zurück“ (SDTB/ Hermannstädter Ausgabe, 19. September 1916) und das Leben begann sich schnell wieder zu normalisieren. Vereinzelt wurde – wenn auch nicht vom städtischen Ensemble – auch wieder Theater gespielt – so fanden beispielsweise am Nachmittag des 15. Oktobers 1916 auf dem Eislaufplatz (nicht näher bestimmte) „Spiele“ deutscher Soldaten statt, welche von Konzerten der deutschen Regimentsmusik umrahmt waren (vgl. SDTB/ Hermannstädter Ausgabe, 16. Oktober 1916).

⁹ Für den Theaterbetrieb in Hermannstadt sei hier exemplarisch auf einen Streit um ein nicht gewährtes Benefiz zwischen dem Schauspieler Karl Schröder und dem Theaterdirektor Leo Bauer verwiesen, der über mehrere Tage im **Siebenbürgisch-deutschen Tageblatt** ausgetragen wurde (vgl. hierzu Jekelius 1915).

¹⁰ Dies führte unter anderem auch dazu, dass das **Siebenbürgisch-deutsche Tageblatt** sein Erscheinen für einige Zeit einstellen musste. Allerdings erschien bereits seit dem 18. Oktober 1916 eine *Hermannstädter Ausgabe* neben jener, welche bis Ende Oktober in Budapest erscheinen sollte. Für die Zeit, in welcher zwei Ausgaben erschienen, werden die zitierten Ausgaben des **Siebenbürgisch-deutschen Tageblattes** mit dem Verweis *Budapester Ausgabe* respektive *Hermannstädter Ausgabe* ergänzt (vgl. auch: Bican 2014: 86).

¹¹ Als im September 1916 auf Anregung des Bürgermeisters und zur besseren Verteilung der Lebensmittel eine Volkszählung durchgeführt wurde, zählte man lediglich 8.865 Personen in der Stadt. Unter Miteinbeziehung der nicht mitgezählten Bewohner und Bewohnerinnen der Heilanstalt für Geisteskranke, des Franz-Josef-Bürgerspitals, des Theresianischen Waisenhauses und des städtischen Siechenhauses ergibt sich eine Gesamtzahl von ca. 9615 anwesenden Bürgern und Bürgerinnen (vgl.: *SDTB/Hermannstädter Ausgabe*, 21. September 1916).

Eine richtige Theatersaison konnte zwar vorerst nicht eröffnet werden, dennoch ließ Direktor Bauer bereits am Folgetag verlautbaren, er habe die Absicht, „auch die Spielzeit 1916/17 nicht ungenützt vorübergehen zu lassen, was, nach zahlreichen Anfragen zu schließen, vielseitig willkommen sein dürfte“ (SDTB, 16. Dezember 1916). Wegen der immer noch vorherrschenden Probleme – unter anderem die Brennholzfrage und die zahlreichen aufgrund des Militärdienstes abwesenden Schauspieler – konnte jedoch „der Zeitpunkt des Beginns einstweilen noch nicht festgestellt werden“ (SDTB, 16. Dezember 1916).

Während es im Stadttheater derweilen vereinzelt Konzerte – vor allem der hiesigen Militärkapelle – gab und die beiden städtischen Kinos¹² ihren Betrieb unter Vorführung von Kriegsberichten sowie auch Unterhaltendem wiederaufnehmen konnten, wartete man auf den Beginn der regulären Theatersaison in den nächsten Monaten vorerst vergeblich. Ende Jänner bespielte allerdings – als kleines Intermezzo – wiederum eine durchziehende reichsdeutsche Soldatengruppe das Hermannstädter Stadttheater. Das Programm, welches z.T. unter Mitwirkung heimischer Künstler dargeboten wurde, bestand sowohl aus patriotischen Musik- und Theaterstücken als auch aus erheiternden Gesängen und vor allem szenischen Darstellungen.

Mit dem rechten Verständnis für die Wünsche der Menschen war die Vortragsordnung allmählich vom Ernstern ins Lustige übergegangen. Man gab da ‚eine fidele Gerichtssitzung‘ und ein ebenso harmloses Gelegenheitsstückchen ‚Der Militärfeind‘. [...] Und so war fast die Ganze zweite Hälfte des Abends dem Frohsinn gewidmet. (SDTB, 29. Jänner 1917)

Diese spezielle Vorstellung war eine große Einmaligkeit, da die Soldaten bereits am nächsten Tag in den Krieg einrücken mussten und ihr Besuch konnte daher „nur dem Militär und den geladenen Gästen ermöglicht“ (SDTB, 29. Jänner 1917) werden. In Bezug auf die reguläre Spielzeit konnte letztlich erst im März des Jahres 1917 im Tageblatt angekündigt werden:

Wie wir vernehmen gedenkt die Direktion Bauer im Laufe dieses Monats im Stadttheater eine Frühjahrsspielzeit einzuleiten. Die Gesellschaft ist fertig

¹² Das Hermannstädter Kino nahm unter dem neuen Namen „Städtisches Kino“ im Jänner seinen Betrieb auf, wenig später folgte das so genannte „Apollobioskop“, welches im Gesellschaftshaus gespielt wurde. Im Programm beider Kinobetriebe standen sowohl Kriegsberichte als auch Unterhaltendes (vgl. SDTB, 14. Jänner 1917).

zusammengestellt und der Beginn der Vorstellungen hängt nur noch von der demnächst zu erwartenden Aufhebung des Landesspielverbotes sowie von etlichen Nebensächlichkeiten ab, deren Beseitigung ebenfalls in kürzester Zeit zu erwarten ist. (**SDTB**, 5. März 1917)

Die Saison konnte schließlich erst am 22. April eröffnet werden (und sollte regulär bis am 19. August des Jahres laufen) und auch das „Städtische Kino“ und das so genannte „Apollbioskop“, welches im Gesellschaftshaus gespielt wurde, hatten zwischenzeitlich ihren Betrieb wieder einstellen müssen, da die städtische Polizeihauptmannschaft verlauten hatte lassen, dass „im Sinne der weitestgehenden Schonung des Feuerungsmaterials“ unter anderen „sämtliche Unterhaltungs-Lokale (Theater, Kino, Kabarett usw.) sowie alle öffentlichen Museen, Bildergalerien [...] geschlossen gehalten werden müssen“ (**SBDT**, 22. Jänner 1917), was selbstredend auch die Eröffnung des Theaterbetriebes weiter verzögerte.

Am Eröffnungsabend sah man die auch in Wien bereits erfolgreich aufgeführte Operette **Urschula** des österreichischen Komponisten Hermann Dostal. Gespielt wurde zumeist an jedem Wochentag außer freitags. Insgesamt gab man (ohne Betrachtung der folgenden expliziten *Operetten-Nachspielzeit*) 57 Vorstellungen, von denen 41(!) – das sind um die 70 Prozent – der Operette vorbehalten blieben. Die drei erfolgreichsten Operetten der Saison waren das 1916 im Raimundtheater in Wien uraufgeführte Singspiel **Das Dreimäderlhaus** von Heinrich Berté (unter Verwendung der Musik von Franz Schubert und mit Text von Alfred Maria Willner und Heinz Reichert) (vgl. Hebestreit 2006: 129) das elf Mal gespielt wurde, die **Csárdásfürstin** von Emmerich Kálmán nach dem Libretto von Leo Stein und Bela Jenbach (6x aufgeführt) sowie Franz Lehárs ebenfalls neu erschienene Operette **Die ideale Gattin** nach dem Libretto von Julius Brammer und Alfred Grünwald (ebenfalls 6x zur Aufführung gebracht). Die 16 Aufführungsabende, welche nicht der Operette vorbehalten waren, sahen 15 aufgeführte Stücke vor¹³ unter anderem drei Werke Hermann Sudermanns (**Das Glück im Winkel**, **Heimat** und **Die Schmetterlingsschlacht**), ein Lustspiel sowie ein Märchendrama von Gerhard Hauptmann

¹³ Namentlich **Das Glück im Winkel**, **Heimat** sowie **Die Schmetterlingsschlacht** von Hermann Sudermann; das zweimal aufgeführte Stück **Am Teetisch** von Karl Sloboda; die beiden Werke Gerhard Hauptmanns **Die versunkene Glocke** und **Kollege Crampton**; **Klein Eva** von D*** Ott; **Rosmersholm** von Henrik Ibsen; **Flachsmann als Erzieher** von Otto Ernst; **Eheurlaub** von Julius Horst; **Die Haubenlerche** von Ernst von Wildenbruch; **Jugend** von Max Halbe; **Gebildete Menschen** von Victor Léon; **Zwei Wappen** von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg sowie **Glaube und Heimat** von Franz Schönherr.

(**Kollege Crampton** und die bereits im Dezember 1914 in das Programm aufgenommene **Die versunkene Glocke**) und das norwegische Henrik Ibsen-Stück **Rosmersholm**.

Vorerst enden sollte die Saison schließlich bereits am 26. Juni 1917, nachdem „der größte Teil der Mitglieder zum Militärdienst einrücken“ (SDTB, 25. Juni 1917) musste, allerdings beschloss die Direktion bereits am darauffolgenden Tag „in Anbetracht des geradezu beispiellosen Andranges zu den Theatervorstellungen und in Berücksichtigung der vielfach geäußerten Wünsche des Publikums, [...] eine kurze Verlängerung der Spielzeit (Operette) zu ermöglichen“ (SDTB, 27. Juni 1917). In den folgenden eineinhalb Monaten sah man an 45 Vorstellungstagen 15 verschiedene, zum Teil schon bekannte Operetten, von denen die vier erfolgreichsten Leo Falls **Die Rose von Stambul** nach dem Libretto von Julius Brammer und Alfred Grünwald war – ein „Ausflug ins Türkische“, von dem noch im Jahre 1920 berichtet wird, dass er „von Anbeginn alljährlich wiederholt [wird], ohne dass sich die reiche Zahl der Teilnehmer verringert hätte“ (Jekelius 1920). Während diese Modeoperette sechs Mal über die Bühne ging, stellten weitere erfolgreiche Produktionen **Auf Befehl der Kaiserin**¹⁴ des Komponisten Bruno Granichstaedten, ein im **Siebenbürgisch-deutschen Tageblatt** und allgemein im deutschen Sprachraum so bezeichnetes „Operettenidyll aus alten, gemütlichen Zeiten“ (SDTB, 3. August 1917; Hebestreit 2006: 129), die Operette **Hanni geht tanzen** nach der Musik von Edmund Eysler und wiederum **Das Dreimäderlhaus** von Heinrich Berté dar. Letzteres entwickelte sich ob seines biedermeierlich-idyllischen Stoffes alsbald „zur erfolgreichsten Operette im Deutschland der Kriegszeit“ (Hebestreit 2006: 129) und darüber hinaus.

Die Frühjahrsspielzeit 1918

Nachdem im August des Jahres 1917 wie bereits erwähnt also festgestellt worden war, dass es im zweiten und insbesondere dritten Kriegsjahr zu Theater und Unterhaltung „einen beispiellosen Zudrang gegeben [hatte], eine seit Menschengedenken nicht mehr beobachtete, fast ununterbrochene Reihe von ausverkauften Häusern“ (SDTB, 21. August 1917), wobei

¹⁴ Das Stück kam in Wien (aus Zensurgründen) unter dem Titel **Auf Befehl der Herzogin** auf die Bühne.

[...] ja Vieles zusammengewirkt [hat]: der große Zufluss von Fremden, die Schwierigkeit, ja für Viele Unmöglichkeit, einen Sommeraufenthalt zu nehmen [...], dann das in solchen Zeiten überall beobachtete Streben, von den schweren Nöten bei (möglichst leichter) Kunst Ablenkung und Zerstreuung zu suchen (SDTB, 21. August 1917)

nicht zuletzt aber auch „die außergewöhnliche Beliebtheit, derer sich eine stattliche Reihe von Mitgliedern in den weitesten Schichten der Theaterfreunde zu erfreuen hatte. Insbesondere der Operette!“ (SDTB, 21. August 1917), konnte das Theater im Winter 1917 dennoch wiederum nicht pünktlich und wie ursprünglich geplant eröffnet und bespielt werden. So dachte man also alsbald wieder – wie bereits im vorausgegangenen Jahr – an die Durchführung einer Frühjahrsspielzeit für das Jahr 1918. Dieser sollten zwar einige vereinzelte Theaterabende in Form von Wohltätigkeitsveranstaltungen vorausgehen, aber erst im März des Jahres 1918 traf dann schließlich Direktor Bauer – nach „Vorarbeiten in Wien“ – wieder in der Stadt ein und kündigte – unter einem neuen Schau- und Lustspielensemble und unter teilweiser Beibehaltung „der sehr beliebt gewesenen Operettengesellschaft“ (SBDT, 2. März 1918) – den Start der Saison für Ostermontag an. So wurde am 1. April 1918 mit der bereits im Vorjahr erfolgreich gegebenen, „liebenswürdigen und nur im ersten Akt etwas langweiligen **Die Rose von Stambul**, die ja jetzt überall in Schwung ist“ (SDTB, 2. April 1918) die neue Saison eröffnet. Die Operette von Leo Fall nach einem Libretto von Julius Brammer und Alfred Grünwald war im Dezember 1916 im *Theater an der Wien* uraufgeführt worden und zeigte – wie einige andere Operetten – „trotz ihrer ostentativen Fröhlichkeit“ mit ihrem „positiven Bild der Türkei [...] deutliche Spuren des Krieges“ (Krivanec 2014: 575). Wie bereits erwähnt hatte sich im Zuge der „Überarbeitung“ des Bühnenspielplanes seit 1914 das Osmanische Reich nach seinem „Kriegseintritt auf Seiten der Mittelmächte im November 1914 [...] einem neuerwachten Interesse und einer Neubewertung unterzogen“ (Krivanec 2005: 63). Das Stadttheater war bis auf den letzten Platz ausverkauft und das **Siebenbürgisch-Deutsche Tageblatt** ließ stolz verlauten: „wäre gestern an Stelle unseres Theaterchens das Wiener Opernhaus in der Harteneckgasse gestanden, es wäre gewiss auch bis zur Decke hinauf besetzt gewesen“ (SDTB, 2. April 1918).

Die am Ostermontag eingeläutete Saison 1918 dauerte bis zum 31. Juli des Jahres. Gegeben wurden an 114 Tagen 131 Vorstellungen, von denen 84 der Operette vorbehalten waren und 47 Mal Sprechtheater zur

Aufführung gelangten.¹⁵ Aus den Sprechtheateraufführungen herausgegriffen seien hier das von der Kritik durchwegs loblich besprochene geschichtliche Schauspiel **Die Könige** von Hans Müller, welches „eine ethische Grundlage menschlicher Kultur: Die Treue“ feiert und in seiner Besprechung „als das reifste und schönste Werk dieses Krieges gewürdigt“ wurde (Jekelius 1918) sowie das neu ins Repertoire aufgenommene Schauspiel **Die Warschauer Zitadelle** der polnischen Schriftstellerin Gabriele Zapolska, welches „von dem Widerstreit zwischen russischer Gewaltherrschaft und polnischen Umsturzbestrebungen, also von einem sehr zeitgemäßen, schon rein stofflich sehr fesselnden Vorwurf“ (SDTB, 3. Mai 1918) handelt.¹⁶ Letztgenanntes Stück führte die Zuschauer also – wie die bereits in der Saison 1914/1915 gespielte Operette **Polenblut** von Leo Steins in den russisch verwalteten Warschauer Raum.

Wiederum nahm auch in diesem Jahr die Operette einen vorrangigen Platz im Hermannstädter Spielplan ein. Die Schlager der Saison waren die altbekannten und auch altbewährten – so spielte man 8 Mal die Operette **Lang, lang ist's her** nach der Musik von Robert Stolz nach dem Text von Bruno Hardt, 6 Mal den Kassenschlager von Oskar Straus **Rund um die Liebe** nach dem Libretto von Robert Bodanzky und Friedrich Thelen, eben so oft das bereits mehrfach erwähnte sehr erfolgreiche **Das Dreimäderlhaus** in einer Bearbeitung von Heinrich Berté und nach einem Libretto von Alfred Maria Willner und Heinz Reichert sowie 7 Mal dessen Fortsetzung **Hannerl (Dreimäderlhaus Nr. 2)** von Carl Lafite und natürlich weiterhin **Die Rose von Stambul**.¹⁷

¹⁵ Namentlich: **Nora oder Ein Puppenheim** von Henrik Ibsen (2x), **Die Könige** von Hans Müller (4x), der Schwank **Familie Hannemann** von Max Reimann und Otto Schwartz (5x), **Doktor Klaus** von Adolph L'Arronge (2x), **Die Warschauer Zitadelle** von Gabriele Zapolska (5x), das Lustspiel **Onkel Bernhard** von Armin Friedmann und Hans Kottow (3x), der Schwank **Herrschaftlicher Diener gesucht** von Eugen Burg und Louis Traufstein (2x), Karl Schönherr's **Frau Suitner** (3x), das bürgerliche Trauerspiel **Maria Magdalena** von Friedrich Hebbel (2x), August Strindbergs Trauerspiel **Der Vater** (2x), das Lustspiel **Komtesse Guckerl** von Franz von Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld (2x), **Die schwebende Jungfrau** – ein Schwank von Franz Arnold und Ernst Bach (5x) –, **Die Menschenfreunde** von Richard Dehmel (3x), **Die Causa Kaiser** von Ludwig Stärk und Adolf Eisler (3x), **Der Ring des Königs** von Anton Maly (1x), Friedrich Schillers **Kabale und Liebe** (1x) sowie das naturalistische Liebes-Drama **Jugend** von Max Halbe (2x).

¹⁶ **Die Warschauer Zitadelle** war auch in den 1930er Jahren ein großer Erfolg auf den deutschen Bühnen und wurde schließlich auch verfilmt (Premiere 1930, Berlin) (vgl. Ploog 2014: 453).

¹⁷ Nach Aufführungszahl geordnete Operetten der Frühjahrsspielzeit 1918: **Lang, lang ist's her** (8x), **Hannerl (Dreimäderlhaus Nr. 2)** (7x), **Rund um die Liebe** und **Das**

Am 30. und 31. Juli 1918 schließlich beschlossen zwei Aufführungsabende der Operette **Wiener Blut** von Johann Strauss nach dem Libretto von Victor Léon und Leo Stein – knapp dreieinhalb Monate vor dem Waffenstillstand von Compiègne, welcher die Kampfhandlungen und somit den Ersten Weltkrieg beendete – eine erfolgreiche letzte Kriegssaison des Hermannstädter Stadttheaters.

Zusammenfassung

Betrachtet man das Hermannstädter deutschsprachige Theater im Zeitraum zwischen dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 und dessen Ende im Herbst 1918 bleibt zuallererst festzustellen, dass es in der Kriegszeit in keiner Saison zu einer völligen Stagnation des Theaterbetriebes sowie der Aufführungen kam, wenn auch die Jahre 1917 und 1918 immer wieder die Verschiebung der Eröffnung des Theaters und letztlich „lediglich“ *Frühjahrsspielzeiten* sahen. Allerdings wurde bereits im Jahre 1917 trotz der Schwierigkeiten, die sich aus den Umständen des Krieges und aus der Nähe zum Kriegsschauplatz ergaben – unter anderem Ressourcenknappheit und mangelndes Personal, da Schauspieler und Orchesterteilnehmer immer wieder und auch recht kurzfristig zum Wehrdienst einberufen wurden – eine außerordentliche Operettenspielzeit eingeschoben, welche sich großer Beliebtheit erfreute. Insgesamt war das Theater in der Kriegszeit außergewöhnlich gut besucht und hatte keinerlei Probleme, Publikum zu akquirieren. Demgemäß vermerkte der bekannte und langjährige lokale Theaterkritiker Ernst Jekelius es sei „das Erste also, was wir neu lernten, [...] die Kriegsgräuel sind lange kein Hindernis, eher ein Ansporn mehr für die Theaterlust“ (Jekelius 1917b).

Das Theaterjahr 1914/1915 begann mit etwas Verspätung, war danach aber durchaus erfolgreich. Obwohl die Direktion einiges an kriegseuphorischer Gelegenheitsdichtung, wie sie auch auf anderen deutschsprachigen Bühnen im In- und Ausland im ersten Kriegsjahr durchaus erfolgreich gespielt wurde, angekauft hatte – durchwegs Bühnenstücke, die dem Geist der großen Zeit entsprechen sollten und im Wesentlichen die

Dreimäderlhaus (jeweils 6x), **Bruder Straubinger**, **Das verwunschene Schloss**, **Ein Walzertraum**, **Die Landstreicher**, **Der lachende Ehemann**, **Die keusche Susanne** und **Die geschiedene Frau** (jeweils 5x), **Die Rose von Stambul** und **Der Graf von Luxemburg** (jeweils 4x), **Der fidele Bauer**, **Hanni geht tanzen**, **Hoheit tanzt Walzer** und **Mamselle Nitouche** (jeweils 3x) sowie **Wiener Blut** (2x).

eigene Stärke beschworen und/oder den Feind verspotteten –, wurden die meisten dieser Stücke in Hermannstadt nie oder wenn, dann sehr selten zur Aufführung gebracht. Bereits die Theatersaison 1915/1916 sah einen generellen Rückgang nicht nur der zeitgenössischen Gelegenheitsdichtung, sondern des Schauspiels allgemein und analog dazu ein starkes Anwachsen der immer beliebter werdenden Operette. Obwohl diese zumeist dem Exotischen und in jedem Falle der leichten Unterhaltung huldigte, kann insgesamt beobachtet werden, dass weder das Genre in seiner Hochphase noch das Hermannstädter Theater auf dem Höhepunkt seiner Operettendarbietungen zu keiner Zeit wirklich unabhängig vom Zeitgeschehen bleiben konnte – denn auch hier „schrieb sich der Krieg ein, in Spielpläne, Texte, Inszenierungen“ (Krivaneč 2014: 581).

War es 1914 noch die patriotische Gegenwartsdichtung, welche die Kriegsthematik auf die Bühne brachte, so finden sich später latente Verweise auf das Zeitgeschehen vermehrt in Inhalt und Themenwahl, wenn beispielsweise die durchwegs erfolgreiche Operette **Die Rose von Stambul** die Zuschauer und Zuschauerinnen in die fremden Welten des osmanischen Kriegsverbündeten entführte oder das Schauspiel **Die Warschauer Zitadelle** im russisch besetzten polnischen Raum spielt. Andererseits sind der Krieg und die kritische Weltlage paradoxerweise insbesondere auch durch ihre explizite Ausklammerung mit gleichzeitiger Fokussierung auf unterhaltende örtlich und zeitlich stark verlagerte Publikumsstücke spürbar. Insgesamt kann dem Hermannstädter Stadttheater eine durchaus typische Entwicklung in den Kriegsjahren 1914 bis 1918 – von einer relativ kriegseuphorischen ersten Saison 1914/1915 hin zur verstärkten Ablenkung durch das Theater respektive insbesondere der Operette – bescheinigt werden.

Literatur

Baumeister, Martin (¹2005): **Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918**, Essen: Klartext-Verl. (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte – Neue Folge. 18.)

Baupläne zu den Renovierungsarbeiten. In: Staatsarchiv Hermannstadt/ Archivele statului Sibiu, Gemeinde Hermannstadt/ Primaria Sibiu, Dosar: F-2(f): Briefwechsel, Kostenvoranschläge, Pläne etc. in Bezug auf die Gestaltung des Theatergebäudes/ Corespondența, devize, planuri etc. privind amenajări ale clădirii teatrului. Jahr/ anul: 1904, 1927-1929.

- Bican, Bianca (2014): *Szenarien des Untergangs in der deutschsprachigen Tagespresse Transsilvaniens*. In: Zoltán Szendi (Hrsg.): **Medialisierung und Zerfall der Doppelmonarchie in deutschsprachigen Regionalperiodika zwischen 1880 und 1914**, Wien/ Berlin: LIT, 83-96 (Transkulturelle Forschungen an den Österreich-Bibliotheken im Ausland 9).
- Csáky, Moritz (1996): **Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität**, Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau.
- Csiký, Franz (1981a): „Theaterjubiläum in der Zibinsstadt 4: Das Interesse wachgehalten – Theaterzeitschriften in Sibiu im 20. Jahrhundert und ein Nachtrag.“ In: **Neuer Weg. Zeitung des Landesrates der Front der Sozialistischen Demokratie und Einheit**, 30. Mai 1981.
- Csiký, Franz (1981b): „Theaterjubiläum in der Zibinsstadt 8: Die Ära Leo Bauer.“ In: **Neuer Weg. Zeitung des Landesrates der Front der Sozialistischen Demokratie und Einheit**, 12. September 1981.
- Csiký, Franz (1981c): „Theaterjubiläum in der Zibinsstadt 10: Diesseits und jenseits der Rampe – das Publikum und sein Theater in der Hermannstädter Theatergeschichte.“ In: **Neuer Weg. Zeitung des Landesrates der Front der Sozialistischen Demokratie und Einheit**, 10. Oktober 1981.
- Dinter, Artur (1916): **Weltkrieg und Schaubühne**, München: J. F. Lehmann. (Deutsche Erneuerung. 1.).
- Dr. C*** (1918): „Geschmacksverwilderung 2.“ Teil/ Schluss. In: **SDTB**, 1. Oktober 1918.
- Elsner, Richard (1918): *Der Weltkrieg im Drama*. In: Ders. (Hrsg.): **Das deutsche Drama. Zeitschrift für Freunde dramatischer Kunst**, 1. Jhg., 1. H., Jänner 1918, 108-128.
- E*** S*** (1938): „Unser 150-jähriges Hermannstädter Theater.“ In: **SDTB**, 2. Juni 1938.
- Fassel, Horst (2005): *Der Minderheitenstatus und seine Auswirkungen auf die deutschen Bühnen in Ost- und Südosteuropa im 20. Jahrhundert*. In: Ders. (Hrsg.): **Das deutsche Staatstheater Temeswar nach 50 Jahren vor dem Hintergrund deutscher Theaterentwicklung in Europa und im Banat seit dem 18. Jahrhundert. Beiträge der Internationalen wissenschaftlichen Tagung in Temeswar vom 5.-7. Mai 2003**, Tübingen/ Temeswar: Editura Universității de Vest (Thalia Germanica. 7.), 29-47.

- Filtsch, Eugen (1887): *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Sachsen.* In: **Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde**, Hermannstadt, Bd. 21, H. 1, 515-590.
- Filtsch, Eugen (1890): *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen. Die Theater zu Hermannstadt und Kronstadt in der Zeit vom Anfange unseres Jahrhunderts bis zum Jahre 1838.* In: **Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde**, Hermannstadt 1890. Bd. 23, 287-354.
- Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hrsg.) (1909, 1910, 1914): **Neuer Theaternalmanach. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressen-Buch**, 20. Jhg. Berlin: Kommissionsverlag U. Günther & Sohn.
- Georg Graf von Hülsen-Haeseler (1914): *Aufruf des Präsidenten des deutschen Bühnen-Vereins Graf von Hülsen-Haeseler.* In: **Grazer Montags-Zeitung**, 24. August 1914.
- Grazer Montagszeitung**, 14. September 1914.
- Hebestreit, Oliver (2006): *Die deutsche bürgerliche Musikkultur im Deutschen Reich während des Ersten Weltkrieges.* In: Annemarie Firme/ Ramona Hocker (Hrsg.): **Von Schlachthymnen und Protestsongs: zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg**, Bielefeld: Transcript-Verlag, 113-136.
- Jekelius, Ernst (1893): „Vom Theater“. In: **SDTB**, 23. September 1893.
- Jekelius, Ernst (1914a): „Zum Theaterbeginn“. In: **SDTB**, 10. November 1914.
- Jekelius, Ernst (1914b): „Theater“. In: **SDTB**, 18. November 1914.
- Jekelius, Ernst (1917a): „Eine Theateraffaire. Stellungnahme zum Streit zwischen dem Schauspieler Karl Schröder und Theaterdirektor Leo Bauer“. In: **SDTB**, 16. April 1915.
- Jekelius, Ernst (1917b): „Krieg und Theater I“. In: **SDTB**, 20. April 1917.
- Jekelius, Ernst (1917c): „Krieg und Theater II“. In: **SDTB**, 21. April 1917.
- Jekelius, Ernst (1918): „Theater“. In: **SDTB**, 20. April 1918.
- Jekelius, Ernst (1920): „Theater“. In: **SDTB**, 6. Jänner 1920.
- Jekelius, Ernst (1923): „Spielplan und Publikum.“ In: **SDTB**, 8. April 1923
- Jens, Walter (Hrsg.) (1998): **Kindlers Neues Literatur-Lexikon (1998)**. Bd. 10: La-Ma, München: Kindler, 322.
- Krivanec, Eva (2005a): „...*der ewige Friede war mir schon bis daher...*“ *Das Theatergeschehen in Wien, Berlin, Paris und Lissabon zu Beginn des Ersten Weltkriegs.* In: Helga Mitterbauer/ Johannes Feichtinger

- (Hrsg.): **Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 1 (2005). Vernetzungen.** Innsbruck/ Wien/ Bozen: Studienverlag, 58-70.
- Krivanec, Eva (2005b): „Lachen über den Feind. Kriegsrevuen und Soldatenschwänke im 1. Weltkrieg“. In: **Maske und Kothurn**, H. 4, 435-446.
- Krivanec, Eva (2010): *Unterhaltungstheater als Medium der Verwandlung von Geschlechter-rollen im Ersten Weltkrieg.* In: Martina Thiele/ Tanja Thomas/ Fabian Virchow (Hrsg.): **Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen**, Wiesbaden: Springer, 135-153.
- Krivanec, Eva (2014): „Die Theaterstadt im Krieg. Berliner Bühnen 1914-1918.“ In: **Zeitschrift für Germanistik**, Nr. 3, 566-581.
- Maase, Kaspar/ Kaschuba, Wolfgang (Hrsg.) (2001): **Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900.** Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau (Alltag & Kultur. 8.).
- Müller-Nica, Renate (2007) : *40 Jahre deutsches Theater in Hermannstadt/ Sibiu?* In: Horst Fassel/ Paul S. Ulrich/ Otto G. Schindler (Hrsg.): **Deutsches Theater im Ausland vom 17. zum 20. Jahrhundert**, Berlin: LIT-Verlag, 202-211.
- Nica, Alexandru Radu (2010): **Istoria teatrului german din Sibiu** [Geschichte des deutschen Theaters Hermannstadt]. Teză de doctorat/ Diss. Univ. Târgu Mureş/ Neumarkt, Univ. Sibiu/ Hermannstadt.
- Onu, Eugen (1970): *Zum Spielplan des Hermannstädter Theaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* In: **Forschungen zur Volks- und Landeskunde 1**, Bukarest: Verlag Der Akademie der Sozialistischen Republik Rumänien, 115-122.
- Ploog, Karin (2014): **Als die Noten laufen lernten. Geschichte und Geschichten der U-Musik bis 1945 – Erster Teil. Bd. 1.** Books on Demand, Norderstedt.
- Poensgen, Wolfgang (1934): **Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege**, Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte.
- Sigerus, Emil (²1930): **Chronik der Stadt Hermannstadt 1100-1929**, Hermannstadt: Honterus.
- Wikete, Monica (2004): **Aspekte der deutschsprachigen Goethe-Rezeption in Rumänien/ Aspecte ale receptării lui J.W.Goethe în cultura de expresie germană din România**, Diss. Univ. Lucian Blaga, Sibiu/ Hermannstadt.

- Wikete, Monica (2009): **Goethe bei den Rumäniendeutschen. Literatur-Rezeption im Banat und in Siebenbürgen**, Marburg: Tectum (Reihe Literaturwissenschaft 9).
- Wittmer, Christiane (2011): **Theater im Umbruch. Die Vereinigten Grazer Bühnen und das Hermannstädter deutschsprachige Theater zwischen 1899 und 1923 im Vergleich**, Dipl.-Arb., Karl-Franzens-Universität Graz.
- *** (1914): „Kritik zu *Die Barbaren*“. In: **Arbeiterzeitung**, 12. Oktober 1914.
- *** (1919): „Etwas von den Eintrittspreisen und was damit zusammenhängt“. In: **SDTB**, 7. Dezember 1919.
- *** (1922): „Wiedereröffnung der deutschen Theaterspielzeit in Hermannstadt.“ In: **SDTB**, 1. Februar 1922.

Verwendete Ausgaben des Siebenbürgisch-deutschen Tageblattes – Chronologisch:

1887: 26. August. **1893:** 23. September. **1914:** 12. September; 2. Oktober; 10. November; 12. November; 16. November; 18. November; 22. November. **1915:** 6. Jänner; 16. April; 22. April; 5. Dezember; 9. Dezember 1915. **1916:** **SDTB/ Hermannstädter Ausgabe**, 19. September; **SDTB/ Hermannstädter Ausgabe** vom 21. September; **SDTB/ Hermannstädter Ausgabe**, 16. Oktober; 16. Dezember. **1917:** 14. Jänner; 22. Jänner; 29. Jänner; 5. März; 21. April; 25. Juni; 27. Juni; 3. August; 21. August. **1918:** 2. März 1918; 2. April 1918. 3. Mai 1918. 1. Oktober. **1920:** 17. Februar. **1922:** 1. Februar. **1923:** 28. April. **1938:** 2. Juni.

Beate Petra Kory
Temeswar

Eginald Schlattners frühe Erzählung *Odem* aus der Sicht der Analytischen Psychologie C. G. Jungs

Abstract: With the critical edition of Schlattner's narrative **Odem** and the publication of the volume **Mein Nachbar, der König. Verlassene Geschichten** containing six stories in 2012 Mihaela Nowotnick assures the approach to the early prose texts of the author, who suddenly became known in 1998 with his first novel **Der geköpfte Hahn**. Present paper tries to analyze Schlattner's early story **Odem** written in the summer of 1957 out of an unlucky love affair from the perspective of Carl Gustav Jung's Analytical Psychology. This attempt is motivated both by the title of the narrative relating to the anima and by the central theme of the story, the confrontation of the protagonist with his anima, who leads him to creation. Even though love stories play a decisive role both in Schlattner's first novel **Der geköpfte Hahn** (1998) and in the novel **Klavier im Nebel**(2005), these are not enriched by the angle of depth psychology.

Keywords: Jung's Analytical Psychology, individuation process and its symbols, anima.

Beim Zusammentragen der Dokumente und Materialien für den Vorlass des ab 1998 mit seiner **Siebenbürger Trilogie** bekannt gewordenen Autors Eginald Schlattner entdeckte die Berliner Literaturwissenschaftlerin Michaela Nowotnick im Sommer 2009, in dem alten Pfarrhaus in Rothberg, wo der Autor lebt, im sogenannten Drachenzimmer, einen Koffer voll mit Manuskripten. Diese Manuskripte enthielten die frühen Texte des Autors.

Für die beiden Erzählungen **Gediegenes Erz** und **Odem** hatte Schlattner nur den Vertrag zur Veröffentlichung unterzeichnet: für **Gediegenes Erz** im März 1957, für **Odem** acht Monate später, im November 1957 (siehe Nowotnick 2012a: 7). Am 28. Dezember 1957 wurde er verhaftet. Obwohl das Erscheinen beider Texte schon in der Volkszeitung angekündigt und ein Auszug aus **Odem** in derselben abgedruckt worden war, kamen die beiden Erzählungen nie in die Buchhandlungen (Nowotnick 2012a: 7).

Mit der kritischen Edition von Schlattners Erzählung **Odem** und der Herausgabe des sechs Erzählungen umfassenden Bandes **Mein Nachbar, der König. Verlassene Geschichten** im Jahre 2012 gewährleistet

Nowotnick den Zugang zum frühen Prosawerk des 1998 mit dem Debutroman **Der geköpfte Hahn** schlagartig bekannt gewordenen und gefeierten Autors.

Für den Einband der Erzählung **Odem** wählt die Herausgeberin den Umschlagentwurf von Schlattners Mutter, der von der künstlerischen Kommission der ESPLA¹ ohne Begründung abgewiesen wurde (siehe Nowotnick 2012b: 134). Diesen Entwurf beschreibt der Autor im Gespräch mit Nowotnick folgendermaßen:

Unten der Titel Odem, Majuskeln, die sich auf einem Schneefeld bewegen, der Umschlag wird nach oben zu immer dunkler, spielt ins Bläuliche, zuletzt ganz oben blauschwarz. Und dort oben mein Name wie Sterne (Nowotnick 2012b: 133).

Das Verfassen der etwas mehr als hundert Seiten langen Erzählung **Odem** situiert Schlattner zeitlich in den August des Jahres 1957, wobei er als Beweggrund des Schreibens „die schlimme Abfuhr von Cornelia, einer Klassenkollegin“, einer Geigerin (Nowotnick 2012b: 127) angibt. Er berichtet, mit dieser gleichaltrigen Klassenkollegin im Sommer 1951, zwischen der vorletzten und letzten Klasse des Deutschen Gemischten Lyzeums aus Kronstadt, damals Stalinstadt genannt, als der Freundin des Freundes, anfangs sehr gegen seinen Willen, eine dreiwöchige Radtour durch Siebenbürgen unternommen zu haben, da sein damaliger bester Freund gleich am Morgen der Abfahrt abgesprungen sei. Nach zwei Wochen habe er sich in Cornelia verliebt, was wehrlos geschmerzt habe, da sie als Freundin des Freundes tabu gewesen sei (Nowotnick 2012b: 127). In den Winterferien 1951-1952 habe er ihr nach monatelangem stummen Anstarren einen überlangen, biografisch gefärbten Brief geschrieben, in welchem er Geständnis von seiner Liebe abgelegt habe (Nowotnick 2012b: 128). Die Antwort auf diesen Liebesbrief bestand in einem Zettel, mit dessen Übergabe sie ihre Banknachbarin betraut hat. Auf dem Zettel standen folgende Worte: „Eher hänge ich mich auf, als mit dir Freund zu sein!“ (Nowotnick 2012b: 129). Dieses Verdikt empfand der 18-jährige als Todesurteil und fühlte, dass er weder vor ihre Augen, noch vor die Klasse und nie mehr ans Tageslicht treten könne. Am Morgen darauf schlich er sich aus der Stadt hinaus ins Gebirge weit im Osten (Nowotnick 2012b: 129).

¹ Abkürzung für Editura de Stat pentru Literatură și Artă (Staatsverlag für Literatur und Kunst).

Im Sommer 1957 kommt es zur Niederschrift des Textes **Odem** einerseits „unter dem Schock der Trennung von Marianne“ (Nowotnick 2012b: 129), seiner damaligen Freundin, und andererseits als Ergebnis der Aussprache mit Cornelia. Dazu kam es in Bukarest. Schlattner, der im Sommer 1957 beim Zentralinstitut für Gewässerkunde als angehender Hydrologe ein Praktikum abzulegen hatte, begegnete hier Cornelia, die aufgrund ihres abgeschlossenen Musikstudiums als Geigerin im Bukarester philharmonischen Staatsorchester angestellt war. Cornelia brachte das Gespräch auf den Januar 1952, bezichtigte sich der „egoistischen Unreife“ und fragte Schlattner, wie dieser ihr habe verzeihen können und wieso er sie nicht hasse (Nowotnick 2012b: 130).

Der einzige Zweck der Erzählung sei es dem Autor gemäß gewesen, „jenes grausame und furchtbare Nein der Cornelia literarisch festzuhalten“. Dabei verweist Schlattner auch darauf, dass die Handlung des Textes in jener Zeit „ideologisch fachgerecht“ verpackt sein musste (Nowotnick 2012b: 130). Aus diesem Grund verlegt er die Handlung seiner Erzählung ins Arbeitermilieu. Jedoch ordnet er sich nur formal den Anforderungen des sozialistischen Realismus unter, denn die parteiliche Definition der Literatur, die geschrieben werden sollte, lautete: „national in der Form, doch sozialistisch im Inhalt“. Schlattner bezeichnet seinen Text demgegenüber als „sozialistisch in der Form, authentisch im Inhalt“ und deutet damit an, dass die Erzählung mit ihrem „reaktionäre[n], bourgeoise[n], psychologisch dekadente[n] Inhalt“ dem sozialistischen Realismus zuwiderläuft:

Das verwaiste Arbeiterkind verliebt sich unerreichbar und widersinniger Weise in die Geige spielende Tochter aus „guter Familie“. So etwas hieß in der kanonischen Sprache des Klassenkampfes: „paktieren mit dem Klassenfeind“ (Nowotnick 2012b: 130).

Gleichzeitig zeigt sich jedoch Schlattner in seiner Erzählung der sozialistischen Idee nicht abgeneigt, was an dem Freund des Protagonisten, Wilhelm, ersichtlich wird. Dies führt der Autor auf den Einfluss seines Mentors, des Stadtpfarrers Alfred Herrmann zurück, der auch als roter Bischofsvikar bezeichnet wurde (Nowotnick 2012b: 131).

Der Autor bekennt, das Manuskript aus dem Stegreif geschrieben zu haben:

Nur das Ende stand fest: Er [der Protagonist der Erzählung **Odem**] erstickt in einem Meer von Luft (Nowotnick 2012b: 131).

So ist der Untergang des an Lungenkrankheit leidenden Protagonisten von Anfang an vorgegeben. Diesen Ausgang der Erzählung glaubt Schlattner der sozialistischen Ideologie schuldig zu sein, schreibt er ja dahingehend:

Nun, Gernot, der blasse Held, das verwaiste Arbeiterkind, geht folgerichtig nach den Gesetzen des Klassenkampfes zu Grunde (Nowotnick 2012b: 131).

Ursprünglich hatte er beabsichtigt, auch Gernots Freund, den linksorientierten Kämpfer für die Rechte der Arbeiterklasse bei einem Streik umkommen zu lassen, jedoch die Lektorin der deutschen Redaktion der ESPLA, Erika Constantinescu, legte ihm nahe, diesen zu verschonen, mit der Begründung, dass er noch gebraucht werde (Nowotnick 2012b: 132).

Die Erzählung hat den kurzen Lebensweg eines aus armen Verhältnissen stammenden jungen Mannes zum Thema, der von früher Kindheit an Lungenkrankheit leidet und schließlich an dieser Krankheit und an einer unglücklichen Liebe zugrunde geht.

Die Spannung der Erzählung sowie die Lust am Lesen werden von der kunstvollen Alternanz und dem Ineinanderverschränken zweier Texte gewährleistet. Mit dem ersten handelt es sich um die Beschreibung einer mühevollen winterlichen Bergbesteigung. Der Protagonist dieses Teiles trägt vorerst keinen Namen, er wird lediglich verallgemeinernd als „ein Mensch“ bezeichnet, ist ein „Jedermann“ (Klein 2013: 10). Diese Tendenz zur Verallgemeinerung erlaubt es, die Höhenwanderung symbolisch als Versuch der Bewältigung einer Lebenssituation oder des Lebensweges schlechthin zu verstehen. Nähert man sich jedoch der Erzählung aus der tiefenpsychologischen Perspektive, so lässt sich die Sehnsucht des Protagonisten, den Gipfel zu erreichen, mit dem erfolgreichen Abschluss des Jung'schen Individuationsprozesses, dem Erreichen des Selbst verbinden. Der Berg kann als ein „Landschafts-Symbol des Selbst“ (Schmitt 1999: 251) begriffen werden. Nach Jung stellt er „das Ziel der Wanderschaft und des Aufstieges dar, darum bedeutet er psychologisch oft das Selbst“ (zit. nach Schmitt 1999: 251).

Doch trotz dieser Tendenz zur Verallgemeinerung werden schon auf der ersten Seite der Erzählung die individuellen Krankheitssymptome des Protagonisten ersichtlich:

Das abgemagerte Gesicht, über dessen beinernes Gerüst sich die Haut spannte, war knabenhaft jung. Große fiebernde Augen, knochig umrahmt, brannten darin. [...] In dünnen Zügen nur pumpten die Lungen Luft in den Körper (O: 17).

Ein seinen ganzen Körper erschütternder Husten, der zum Innehalten zwingt, lenkt den Blick des Aufwärtsstrebenden auf Vergangenes. Damit setzt das Einblenden der Vergangenheit in die Erzählung ein und es beginnt sich der zweite Text, die Lebensgeschichte des jungen Mannes, zu entfalten. Nach dem Tod des Vaters, der aus Unachtsamkeit von einem Eisenbahnwagen überfahren wurde, zog die Mutter mit ihrem Sohn vom Dorf in die Stadt, wo sie hoffte, als Wäscherin leichter als im Dorf Arbeit zu finden. Die Kindheit des Protagonisten steht im Zeichen der unauflösbaren Gegensätze. Die Stadt wird im Gegensatz zum Heidedorf vorgestellt. In dem Kind, das sich „an die verschwenderische Weite des Heidelandes gewöhnt“ (O: 18) hat, löst die Enge der Stadt „die auf dem Grunde einer von beklemmend hohen Bergen bedrängten Talkerbe lag“ (O: 18) Furcht aus:

Gleich bei ihrer Ankunft, als die spärlich bewachsenen Abhänge auf ihn niederstürzten, war ihm der Atem knapp geworden und ein Stein hatte mit dumpfer Schwere in seiner Brust Platz gewonnen (O: 19).

So bringt Schlattner die entstehende Lungenkrankheit des Kindes mit der beengenden und bedrückenden Atmosphäre der Stadt in Verbindung. Aber auch der Ehrgeiz der Mutter wirkt sich negativ auf das Kind aus, da er sich nicht nur auf die besseren Erwerbsmöglichkeiten in der Stadt richtet, sondern sich auch auf das Kind selbst erstreckt:

[...] ihr Ehrgeiz - und es waren böse Falten, die dieser Ehrgeiz in ihr Gesicht geschnitten hatte - ihr Ehrgeiz griff weiter, höher: Ihr einziger Sohn musste etwas werden, etwas, das Rang, Einkommen, Achtung und Sicherheit verbürgte. Dies nun wurde in ihrem Leben zum alles bewegenden und zwingenden Trieb (O: 20).

Die Beschreibung des Hochhauses, in welchem die Mutter für sich und ihren Sohn eine ärmliche Wohnküche gemietet hat, erinnert an die expressionistischen Großstadtgedichte Georg Heyms oder Alfred Wolfensteins:

Da war das Haus: riesig und grau, in dessen Inneren es wabenähnlich von Räumen wimmelte. In diese Räume waren Menschen gesperrt, unzählig viele, schlechtgekleidete Menschen, hungrige Menschen, die nie lachten, weil es ihnen dazu an Mut gebrach, die ihren ausgemergelten Leibern höchstens krächzendes Geklage entpressten. [...] Wenn er, Gernot, des Nachts aufwachte, [...] dann war es ihm, als hörte er ein unheimliches Summen, das siedende Summen dieser unzähligen kreuz und quer in Stuben und Stockwerken gestapelten Leiber, die lagen und schliefen und gierig die karge Luft einsogen, das [sic!] jedem zukam, indes in ihres Leibes Innern als einzig Waches ein Muskel in rastlosem Auf- und Abschreiten ihren Schlaf hütete (O: 20).

In dieses großstädtische Umfeld, das in Wirklichkeit keinesfalls der Stadt Kronstadt entspricht, situiert Schlattner sein Arbeitermilieu.

Der in einer von hohen Bergen umschlossenen Talkerbe liegenden Stadt ähnlich ist auch der Hof, in welchem sich Gernot tagsüber aufhalten muss. Dieser Hof ist nichts anderes als „der zementene Grund eines Schachtes“ (O: 21) an dessen Ende ein Stück Himmel sichtbar wird:

Mit hintenübergeneigtem Kopfe blickte das Kind stundenlang empor zu jenem verzauberten Viereck, das bald in Helle blau funkelte, bald wolkenverweht war oder in Farben glühte, wechselnd wie ein ungreifbarer Traum, ewig wie das harmvolle Gesicht der Mutter, das die Tage des Kindes behütete und bedrohte. Zu jenem Stück Himmel also, das sehr weit war und darum so beglückend schön und rein und frei, sah Gernot auf. Sein Kinderherz krampfte sich vor Schmerz und Sehnsucht und er wünschte und versprach sich, jenem Lichte, jener Höhe sehr nahe sein zu wollen, einmal, ein einziges Mal, koste es sein Leben (O: 23).

Als Gernot seiner Mutter von der Sehnsucht berichtet, auf dem höchsten Berg der Erde zu stehen, wo so viel Luft zum Atmen und Platz zum Schauen sei, erzählt sie ihm vom Tod seines Vaters, der gestorben sei, weil er den Sonnenuntergang betrachten wollte und so unter die Räder eines Zuges kam. Sie bezeichnet ihn als Träumer und warnt ihren Sohn davor, so zu werden wie sein Vater. Diese Warnung: „Du wirst furchtbar unter die Räder kommen. Das Leben wird dich zerquetschen“ (O: 31) verbindet das Kind mit dem Bild des verstümmelten Vaters und es prägt sich tief in sein Gemüt ein.

Als die Krankheit ihres Sohnes voranschreitet, entschließt sich die Mutter dazu, mit ihm zu einem Arzt zu gehen. Dieser Arztbesuch bietet für Gernot die Gelegenheit zu einer ihn prägenden Begegnung. Im Vorraum des Wartezimmers sieht er ein kleines Mädchen, das ihm die Frage stellt, ob er krank sei und ihm scheu über die Wange streichelt:

Bei der Berührung durch das Mädchen hatte den Knaben ein schmerzhaft süßes Gefühl durchzuckt, welches ihn so stark bewegte, dass die Tränen hervorzubrechen drohten. War es doch das erste Mal, dass ein Mensch ihm unverhohlen Güte bekundet hatte.

Es sollte das Erlebnis dieser Berührung, wie vieles, das ihm in den prägenden Tagen seiner Kindheit widerfahren war, versinken, scheinbar für immer, um dann, nach Jahren wieder emporzusteigen (O: 39).

Auch die Schulzeit Gernots erweist sich als problematisch, denn die „treibende Strenge“ der Mutter verbunden mit „der angsthaften Sehnsucht

des Knaben nach Höhe und Sicherung“ lässt in ihm „eine zwanghafte Verkrampfung“ entstehen, „die jeden Misserfolg übertrieb, so dass sein Geist und seine Seele dauernd überfrachtet waren.“ So bietet der Knabe „das Verzweiflungsbild eines unbarmherzig Dahingehetzten“ (O: 41). Dabei sind seine schulischen Misserfolge keineswegs mit einer Schwierigkeit des Denkens verbunden, sondern vielmehr mit der schöpferischen Begabung „geistig zu Durchschauende[s]“ (O: 42) zu Bildern zu verdichten. Daher steht der Unterricht in der Schule, „dieses gewaltsame in vorgezeichnete Bahnen des Schauens und Denkens Gezwungenwerden“ (O: 43), seinen eigenen Strebungen krass gegenüber. Schlattner schließt hier an die Kritik an der Erziehung an, welche in der Literatur der Jahrhundertwende bevorzugt thematisiert wurde. Man denke z. B. an Hermann Hesses Erzählung **Unterm Rad** oder an Robert Musils **Verwirrungen des Zöglings Törless**. Der Leser stellt unwillkürlich auch eine Assoziation zur Biografie Rainer Maria Rilkes her, da die Charakterstruktur dieses genialen Dichters wie Peter Motzan festhält, „in den traumatisch gesteigerten Erfahrungen der Kadettenjahre“ (Motzan 1976: 9) in der Offiziersschule zu Mährisch-Weißkirchen wurzelte.

Der Protagonist der Erzählung **Odem** fürchtet sich davor, seinen Sehnsüchten nachzuhorchen, da die Warnung seiner Mutter vor den Träumereien tief in sein Gedächtnis eingeschrieben ist. Nicht zurückzudämmen sind jedoch die Gedanken an das Mädchen, das ihn damals vor dem Arztbesuch berührt hatte:

In den kargen Stunden des Nichtsmüssens vor dem Einschlafen oder in der Nacht, wenn er wach lag, erschaute er manchmal jenes Mädchen [...] das nun durch seine Träume schritt. Es war dies seltsam, dass mit dem Heranwachsen des Knaben auch das Mädchen sich verwandelte, ebenfalls wuchs, geschwisterlich, sodass seine Gedanken, als er sein siebzehntes Lebensjahr erreicht hatte, ein erblühtes Menschenkind umspielten, welches ihm oft bis zur Gestalthaftigkeit lebhaft nahe war. [...] Sie war um ihn wie ein Freund und doch nur wie ein Hauch. Seine erwachte Seele aber klammerte sich an sie, umwarb sie, hielt Zwiesprache mit ihr, schuf sie neu und schuf sie um, behütete sie, die sich ihm anvertraut hatte und mit ihm reifte. Oft sah er sie vor sich: schreitend, nie in Stille, und deshalb unfassbar und sich dauernd wandelnd – Mensch und Hauch zugleich. Sie trug einen Geigenkasten, der mittels eines Riemens von ihrer Schulter baumelte. Ihr Schritt war lang, drängend; sie selbst sehr hoch, etwas zu groß im Wuchs für ihr zartes, feingliedertes Köpfchen. Das Haar war bastblond, schimmernd und verlief in zwei schwere Flechten, die bis zum Gürtel fielen (O: 43-44).

An dieser Textstelle wird deutlich, dass das Mädchen für Gernot im Jung'schen Sinne die Anima verkörpert, d. h. „die archetypische weibliche

Gestalt im Unbewussten des Mannes“ (Müller 2003: 23). Dabei spielt es auch eine wichtige Rolle in der Deutung der Erzählung, dass den beiden von Jung geprägten Begriffen Anima/Animus die lateinische Bedeutung von Lufthauch und Atem zugrunde liegt (Müller 2003: 22). Somit wäre mit dem Titel „Odem“ nicht nur „ein altes biblisches Wort für Atem, Luft, Geist, Leben“ (Klein 2013: 10) angedeutet, wie das der emeritierte Bischof Christoph Klein hervorhebt, sondern gleichzeitig auch der wichtige Bezug zum weiblichen Seelenanteil im Leben des Protagonisten hergestellt. Gleichzeitig lässt sich an der oben genannten Textstelle auch eine Differenzierung zwischen einer inneren und einer äußeren Erscheinungsform der Anima feststellen. Auf diese Unterscheidung ist Jolande Jacobi in ihrer Darstellung der Psychologie Jungs eingegangen:

Der inneren [Erscheinungsform von Anima und Animus] begegnen wir in unseren Träumen, Phantasien, Visionen u. a. Material des Unbewussten, wo sie einzeln oder zugleich einem ganzen Bündel von gegengeschlechtlichen Zügen unserer Psyche Ausdruck verleihen; der äußern jedoch, wenn ein Mensch des anderen Geschlechtes aus unserer Umwelt zum Projektionsträger nur eines Stückes unserer unbewussten Psyche oder unseres ganzen unbewussten Seelenanteils wird [...] (Jacobi 1967: 177).

Der enge Kontakt mit seiner Anima eröffnet dem Protagonisten auch den Zugang zu den schöpferischen Quellen seines Unbewussten:

Sein karges Träumen galt ihr, die in ihm wuchs und durch die ein Zweites wuchs, ein Dunkles, Drängendes, Rufendes, das sich ihm anbot wie ein Stoff, und das nach Formung schrie. Alles, das Unscheinbarste, das seinen Weg säumte, das sein Auge ergriff: der harmvolle Blick einer Mutter, die Gestalt eines Bettlers, spielende Kinder in kahler Trümmerlandschaft, verfolgte ihn, wandelte sich, wurde vielsinnig und ward plötzlich Bild, anschauliches, fertiges Bild, Wirklichkeit und wiederum auch nicht, Bild, das tage-, wochenlang gestaltet vor seinen Augen stand, wartend, ergriffen und in die Außenwelt gestellt zu werden, vergeblich wartend, bis es endlich zerfiel und einem neuen Raum gab. Der Knabe stand davor, zitternd, fiebernd, spürte, wie es sich formte, wie es sich plötzlich in großer Klarheit zu erkennen gab als ein Fertiges, wie es harrte, herausgehoben zu werden aus dem Stande bloßer Schauung, wie es endlich müde verging, ohne dass der Angerufene, der mit gefesselten Händen verharrte, wissen durfte, wozu diese seine Hände berufen seien (O: 44).

Bemerkenswert an der Darstellung der Entwicklung der künstlerischen Fähigkeiten Gernots ist die Tatsache, dass diese mit dem Schauen in Zusammenhang gebracht wird, ähnlich wie Rilke selbst das Schauen als

Voraussetzung der lyrischen Produktion begriffen hat (vgl. Motzan 1976: 17).

Im Gegensatz zu dem Protagonisten wird dessen Freund Wilhelm vorgestellt. Er ist groß und stämmig gewachsen und arbeitet als Dreher in einer Werkzeugfabrik. Er steht auch einer Jugendgruppe vor, „die eine grundlegende Erneuerung der Gesellschaft anstrebte“ (O: 45). Er glaubt an eine gerechte Gesellschaft, deren Stützpfiler die Arbeiter und die Bauer darstellen. Gernot jedoch empfindet, dass für ihn „ein Einschwenken in die Bahn Wilhelms eine Umkehr bedeutete, ein Zurückschreiten in jene Niederungen, von denen er sich gerade loszuringen versuchte“ (O: 47-48).

Während Wilhelm auf die vereinten Kräfte der Arbeitenden vertraut, das goldene Zeitalter heraufzubeschwören, will Gernot aus eigener Kraft hochkommen und spricht sich damit für den bürgerlichen Individualismus aus. So projiziert Schlattner den eigenen Zwiespalt „zwischen der intellektuellen Bejahung der sozialistischen Idee und der Verhaftung im Gemüt an die Werte einer bürgerlichen Kinderstube“ (Nowotnick 2012b: 131) in die Seele seines Protagonisten. Auf das Weigern Gernots sich ihm vorbehaltlos anzuschließen hat Wilhelm nur die Warnung parat:

In unserer heutigen Gesellschaft gibt es nur zweierlei: entweder du trittst nieder und kommst vielleicht hoch, oder du wirst niedergetreten. Du also willst hochkommen. Infolgedessen musst du niedertreten. Wen wirst du niedertreten? Uns. So bist du unser Feind, und wir werden uns wehren. Die Zeit ist so, dass wer zwischen den Fronten steht, zerquetscht wird (O: 48).

Was jedoch Gernot zum Ausharren auf seiner Position veranlasst, ist neben seiner Sehnsucht nach der Höhe, wo es genügend Luft zum Atmen gibt, auch „das Wissen, dass es nur von jener Höhe eine Brücke in die Wirklichkeit jenes Mädchens gab, das, halb Traum, halb Wahrheit, sein Leben immer stärker erfüllte“ (O: 51).

Nach dem frühzeitigen Tod seiner Mutter findet Wilhelm für Gernot eine Arbeitsstelle als Handlanger beim Bau einer Kaserne. Jedoch ist Gernot infolge seiner Krankheit unfähig zur schweren körperlichen Arbeit und hat infolgedessen einen Arbeitsunfall. Als ihm der Arzt von jeder körperlichen Anstrengung abrät, da er schwer lungenkrank sei, stellt er sich die Frage, ob sich in der befristeten Zeitspanne, die ihm gesetzt ist, „jenes Gestalterische, das sich immer fordernder, drängender in ihm regte und um dessen Offenbarung er verzweifelt rang, bekunden würde.“ Er erkennt jetzt in dieser Neigung zum Dichterischen „das Entscheidende und Eigentliche in seinem Dasein“. Desgleichen wird er sich dessen bewusst,

dass die Auflösung seines Lebensrätsels – dieses: wozu seine gestaltenden Hände berufen seien – verknüpft war mit dem Erlebnis der scheuen Berührung durch jenes Mädchen, das dann in so seltsamer Verquickung teilgenommen hatte an der Entfaltung und Reifung dieses seines geheimsten Wesens (O: 57).

Wilhelm verschafft ihm eine Stelle als Verkäufer in einem mehrere Stockwerke hohen Kaufhaus. Er nimmt ihn auch zu Versammlungen mit und übergibt ihm schließlich, da er von allen am wenigsten verdächtig ist, ein Paket mit den Matrizen der Bilder, die auf die unter den Menschen verteilten Aufrufe gedruckt worden sind und welche die Polizei schon sucht, damit er diese in ein Kanalloch werfe. Er vergisst jedoch unter dem Ansturm der inneren Bilder, die ihn überwältigen, diesen Auftrag auszuführen und beweist damit seine Realitätsferne und die Ungeeignetheit, sich den Arbeitern anzuschließen.

Bald darauf begegnet er zufällig im Kaufhaus, in dem er arbeitet, seinem Traumbild:

Ein Mädchen, hoch von Gestalt, betrat den Verkaufsraum, sah sich suchend um. [...] Die langen, bis zum Gürtel reichenden Flechten, bastblond, schimmernd, die dunkelflimmernden, graublauen Augen, mit denen sie ihn vor undenkbar langer Zeit ernst forschend angeblickt hatte und nun eine bewegende Schwermut verschatteten, das feingeschnittene, zu kleine Köpfchen, alles stimmte mit dem Traumbild überein, sogar die von der rechten Schulter baumelnde Geige hatte sie mit (O: 70).

Am Abend trifft er sie wieder, als sie den Dom nach ihrer Orgelübung verlässt. Als er ihr von ihrer beider Begegnung in seiner Kindheit zu erzählen beginnt, stellt er fest, dass er fähig ist, „Bilder, Gedanken, die ihm vorschwebten, bis in feinste Stimmungen und Geschehnisverästelungen in Worte zu übersetzen.“ Sie quittiert sein „glühend[es]“ „gestaltenreich[es]“ Erzählen mit der Feststellung: „Du bist ja ein Künstler, ein Zauberer, ein Zauberkünstler“ (O: 75).

Nachdem Elisabeth ihn küsst und ihm ihre Liebe zusagt, wobei sie ihn auch darauf hinweist, dass er sie nie suchen solle, wenn sie ihn einmal verlässt, beginnt Gernot Gedichte zu schreiben:

Er raste.

Gedicht um Gedicht entwuchs seinen gestaltenden Händen. Seine glutende Seele schmolz die düstere Zersplittertheit seines Lebens um zu einem vollendeten Ganzen [...] Sein Leib verzehrte sich. Nur noch die fiebernden Augen brannten im Gesicht, groß und glühend wie Sonnen (O: 92).

Diese Art des künstlerischen Prozesses stimmt mit jener überein, in welcher der Dichter nach Jung aus dem kollektiven Unbewussten schöpft (siehe Kory 2006: 319-320; 323). In seinem Aufsatz **Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk** (1922) spricht Jung über zwei verschiedene Möglichkeiten der Entstehung eines Kunstwerkes: Einerseits gebe es Werke, Dichtungen sowohl wie Prosaschriften, welche ganz aus der Absicht und dem Entschluss des Autors entstehen, eine bestimmte Wirkung zu erzielen, andererseits gebe es eine Gattung von Kunstwerken, die dem Autor mehr oder weniger als Ganzes und Fertiges in die Feder flössen, sie erblickten das Licht der Welt voll gerüstet, wie Pallas Athene dem Haupte des Zeus entsprungen sei. In dem ersteren Fall sei der Dichter in seiner Tätigkeit identisch mit dem schöpferischen Prozess, da er den Stoff seiner künstlerischen Absicht unterwerfe, in dem letzteren sei der Autor nicht identisch mit dem Prozess der schöpferischen Gestaltung (Jung 1995: 83-84). Im letzteren Fall spricht Jung von „symbolischer Kunst“. Seiner Auffassung gemäß sei diese Kunst, die immer nur aus dem kollektiven Unbewussten hervorquelle, die einzig wahre Kunst (Jung 1995: 92).

Der Niederschrift des Zyklusses *Sehnsucht* durch den Protagonisten entspricht in der Beschreibung der Bergbesteigung das Erreichen der Höhe. Somit wird deutlich, dass Gernot durch seine künstlerische Tätigkeit sein Lebensziel erfüllt.

Nachdem Gernot seine Gedichte seinem ehemaligen Deutschlehrer zur Begutachtung vorlegt und ihm dieser ihren Wert bestätigt, träumt Gernot davon, sie herauszubringen und mit dem Erlös in den Süden zu reisen, wo er gesunden könnte. Er erwägt auch sein Leben mit Elisabeth zu verbinden, „die für ihn Muttererde war, in der er als Mensch und Künstler wurzelte, und die ihm erst eigentlich das Leben verliehen hatte“ (O: 95). Aus der „gewitterig[en]“ (O: 96) Stimmung im Geschäft, wo alles nur um den Profit kreist, rettet sich Gernot aus der Wirklichkeit in den Bereich der Kunst zu seinen Gedichten:

Den Kopf in die Hände gestützt, begann er die Gedichte durchzulesen, erfüllt von Entzücken, als stammten sie nicht von ihm, vielmehr von einem Unbekannten (O: 96).

Auch diese Darstellung der Lektüre der eigenen Gedichte, als hätte sie ein anderer geschrieben, entspricht dem Schaffensprozess nach Jung, in welchem der Autor nicht identisch mit dem Prozess der künstlerischen Gestaltung ist.

Als ihn der Geschäftsführer während der Arbeitszeit beim Lesen der Gedichte ertappt, wirft dieser sein Manuskript ins Feuer, aus wie er sagt, „reiner Güte“ (O: 97-98), um ihn vor Unannehmlichkeiten zu bewahren. Darauf wird Gernot ohnmächtig. Er ringt sich schließlich zu dem Entschluss durch, erneut Elisabeth aufzusuchen und sie um Hilfe zu bitten. Doch diese, die für ihn bis zu diesem Zeitpunkt in ihrer Erscheinungsform als Anima, als seine Muse aufgetreten war, kämpft nun selbst dafür, ihr Klavierspiel zur Meisterschaft emporzutreiben und dadurch eine „Künstlerin von Ruhm“ (O: 78) zu werden. Aus diesem Grunde verweigert sie es kategorisch, sich seelisch einem Andern als der Musik zu verpflichten.

So erscheint nun die Anima nicht mehr als Muse, als „femme inspiratrice“, die den schöpferischen Prozess ausgelöst und ihn zur Vollendung geführt hat, sondern als „femme fatale“, die den Protagonisten ins Verderben stürzt und seinen Untergang beschleunigt. Auch Jacobi weist darauf hin, dass das Seelenbild fast immer eine komplex-schillernde Erscheinung sei, „mit allen Eigenschaften gegensätzlichster Natur ausgestattet“:

Die Anima kann ebenso gut als süße Jungfrau, wie als Göttin, als Hexe, Engel, Dämon, Bettelweib, Hure, Gefährtin, Amazone usw. erscheinen (Jacobi 1967: 179).

In der Auffassung Elisabeths vom Künstlertum müsse der Künstler einsam seine Bahn vollenden:

Ihm kann niemand helfen und es darf es auch niemand. In hoher Abgeschiedenheit hat er sich zu hüten vor Befleckung durch Menschliches, wenn er nicht will, dass sein Künstlertum zerbricht (O: 109).

Der Notwendigkeit der völligen Abkapselung des Künstlers von dem Leben der Menschen stellt Gernot seine zutiefst humanisierte Auffassung vom Künstlertum entgegen:

Kunst ist letzte Selbstpreisgabe des Menschen an die Menschen. Zutiefst Mensch muss jeder Künstler sein (O: 110).

Schließlich gibt Elisabeth ihm den Rat, sich selbst in den Bergen zu finden:

Und wenn du glaubst, ihre Stille [der Berge] spreng dich, nimm die Schier und jage den steilsten Hang hinab (O: 110).

Dieser Rat mit seinem Angebot zur Selbstfindung stimmt eigentlich mit den innigsten Sehnsüchten des Protagonisten nach Weite und Höhe überein, die

ihn seit seiner Kindheit verfolgt haben. Er führt aber in Verbindung mit der Lungenkrankheit zum Untergang. Gernot erstickt, wie es von allem Anfang an vorgesehen war, in einem Meer von Luft als er den steilen Hang der größten Sprungschanze des Landes hinunterrast:

Als der flache Gegenhang die kindliche Gestalt auffing und wie einen Ball in das eisige Leuchten des Himmels schnellte, einige Male, ehe sie liegenblieb – ein toter Fleck – , war Gernot erstickt (O: 118).

Schlattner setzt in dieser Erzählung die leidvolle Erfahrung einer unerwiderten und abgewiesenen Liebe zu seiner Klassenkollegin in einen literarischen Text um und verarbeitet sie künstlerisch. Die äußere Erscheinungsform der Jugendliebe wird dabei in die innere Erscheinungsform des Seelenbildes des Protagonisten der Erzählung eingebettet, dem sich Elisabeth darbietet:

[...] als viellichtiges Wesen, nicht Kind und nicht Erwachsener, nicht Mädchen und nicht Frau, nicht Mensch und nicht Künstler, ein erregendes Spiel und Widerspiel, unfassbar, bezaubernd, fordernd, verwerfend, im Kerne kühl und unbewegbar (O: 78).

Gleichzeitig wird die Liebesgeschichte auch mit der Entwicklung eines Jugendlichen zum Dichter verschmolzen. Das mühevoll Finden der eigenen Bestimmung in einer Welt, die der inneren Stimme des Menschen nicht die gebührende Bedeutung zuordnet, wird in der Bergbesteigung des Protagonisten gespiegelt.

Es scheint wenig wahrscheinlich, dass sich der 24-jährige Autor, der sich nach dem Abbruch des Theologiestudiums Fächern wie der Mathematik und schließlich der Hydrologie zuwendet, in den 1950er Jahren mit der Analytischen Psychologie C. G. Jungs auseinandergesetzt hat. Umso mehr frappiert den psychologisch geschulten Leser die Eindringlichkeit, mit welcher der enge Bezug des Protagonisten zu seinem Seelenbild, seiner Anima, beschrieben wird, die ihn in Richtung des künstlerischen Schaffens führt. Die Parallele zur Auseinandersetzung mit der Anima im Rahmen des Jung'schen Individuationsprozesses ist nicht zu übersehen. Daher ist zu vermuten, dass das Unbewusste des Autors einen entscheidenden Anteil an der Entstehung dieses Textes hatte, was die dichterische Begabung des jungen Schlattner nur bestätigt.

Obwohl Liebesgeschichten sowohl in Schlattners Debutroman **Der geköpfte Hahn** (1998) als auch in dem **Klavier im Nebel** (2005) eine Rolle

spielen, werden sie jedoch nie um eine tiefenpsychologische Perspektive bereichert.

Literatur

- Jacobi, Jolande (1967): **Die Psychologie von C. G. Jung**, Zürich: Rascher.
- Jung, Carl Gustav (1995): **Gesammelte Werke**, Bd. 15: **Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft**, Düsseldorf: Walter.
- Klein, Christoph (2013): „Unter dem Zeichen des Segens. Deutung der Biografie von Eginald Schlattner anhand der frühen Erzählung ‚Odem‘“. In: **Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien**, 4. Oktober 2013, 10.
- Kory, Beate Petra (2006): „Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens – Wege zu seiner Ergründung“. In: Nubert, Roxana (Hrsg.): **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, Bd. 5, 317-324.
- Motzan, Peter (1976): *Vorwort*. In: Rilke, Rainer Maria: **Lyrik und Prosa**, Bukarest: Kriterion, 5-35.
- Nowotnick, Michaela (2012a): *Einführung*. In: Eginald Schlattner (2012): **Odem. Kritische Edition**, hrsg. von Michaela Nowotnick, Hermannstadt/ Bonn: Schiller, 7-14.
- Nowotnick, Michaela (2012b): *Ein Gespräch*. In: Eginald Schlattner (2012): **Odem. Kritische Edition**, hrsg. von Michaela Nowotnick, Hermannstadt/ Bonn: Schiller, 127-133.
- Nowotnick, Michaela (2012c): *Einführung zu den Erzählungen*. In: Eginald Schlattner (2012): **Mein Nachbar, der König. Verlassene Geschichten**, hrsg. von Michaela Nowotnick, Hermannstadt/ Bonn: Schiller, 172- 201.
- Nowotnick, Michaela (2012d): *Ein Gespräch*. In: Eginald Schlattner (2012): **Mein Nachbar, der König. Verlassene Geschichten**, hrsg. von Michaela Nowotnick, Hermannstadt/ Bonn: Schiller, 202-208.
- Schlattner, Eginald (2012): **Odem. Kritische Edition**, hrsg. von Michaela Nowotnick, Hermannstadt/ Bonn: Schiller. Zitiert mit der Sigle **O**.
- Schlattner, Eginald (2012): **Mein Nachbar, der König. Verlassene Geschichten**, hrsg. von Michaela Nowotnick, Hermannstadt/ Bonn: Schiller.
- Schmitt, Gerhard (1999): **Text als Psyche. Eine Einführung in die analytische Psychologie C. G. Jungs für Literaturwissenschaftler**, Aachen: Shaker.

Die Strategie versteckter Schreibweise: Zu Georg Schergs *Roman Paraskiv Paraskiv*¹

Abstract: The paper is based on the novel **Paraskiv Paraskiv** by the Transylvanian Saxon writer Georg Scherg. The novel is based on autobiographical events experienced during the authors' detention, which he introduces anonymized into the text structure. The author was sentenced to harsh imprisonment in 1956 along with other Romanian-German writers. His own memories flow alienating into the text. Using concealing writing style, allegorical staging, and the play with temporal planes Scherg succeeds in outwitting the watchful eye of censorship and to outline a panorama of the 1950s, which is dominated by the dictatorship of ideological dogma, fear and absurdity.

Keywords: dictatorship, concealing writing style, censorship, fear.

Der 1976 veröffentlichte Roman **Paraskiv Paraskiv** des siebenbürgisch-sächsischen Schriftstellers Georg Scherg basiert auf autobiografischen Ereignissen im Zusammenhang mit seiner Inhaftierung, welche der Autor verfremdend in das Textgefüge eingeschleust hat. Georg Scherg und weitere vier deutschsprachige Autoren aus Siebenbürgen – Andreas Birkner, Wolf von Aichelburg, Hans Bergel und Harald Siegmund – wurden 1959 in einem Geheimprozess wegen angeblicher Verschwörung und konterrevolutionärer Tätigkeit gegen das kommunistische Regime zu insgesamt 95 Jahren schwerer Haft und Zwangsarbeit verurteilt. Mittels stalinistisch inszenierter Schauprozesse zielte das Regime auf die Einschüchterung der Bevölkerung², die nach dem blutig niedergeschlagenen ungarischen

¹ Teile dieser Arbeit wurden bereits veröffentlicht (Predoiu 2014: 204-219).

² Siehe dazu die Äußerungen Georg Schergs: „Die Schockwirkung des Aufstandes in Ungarn bald danach mag beigetragen haben, dass nicht sofort Maßnahmen gegen uns ergriffen und wir noch nicht verhaftet wurden. Erstaunlich war, dass wir während der einjährigen Untersuchungshaft [...] voneinander nichts wussten, dennoch vor einen Wagen gespannt und der Verschwörung, der ideologischen Unterwühlung angeklagt und nach Paragraf 209 summa summarum zu fast hundert Jahren Zwangsarbeit, Enteignung des gesamten Vermögens und Verlust der bürgerlichen Rechte verurteilt wurden. Auf mich fielen 20 Jahre. [...] Die Absicht war klar: Einschüchterung der Bevölkerung durch die

Aufstand 1956 in dauernde Angst versetzt werden sollte. Dieser Beispielfall von Repression und Justizwillkür wurde zum „Urtrauma“ (Aeschit zit. nach Motzan 1998: 112) der rumäniendeutschen Literaturgeschichte. Auf die näheren Umstände, die zur Verhaftung geführt haben, geht Peter Motzan in dem Buch **Worte als Gefahr und Gefährdung** ein und schlussfolgert:

Es darf mit Sicherheit angenommen werden, [...] dass man in den Biografien der Fünf nach ‚Belastendem‘ fahndete und dass man ihre Texte – inklusive die Korrespondenz – durchbuchstabiert hatte. Als ergiebiger Vorwand scheint sich die Hermannstädter Zusammenkunft aus dem Sommer 1956 im Hause der Familie Wiesenmayer angeboten zu haben. [...] Die Prozesskonstruktion stützte sich auf Wirklichkeitssegmente, modelte diese zweckdienlich um, reicherte sie durch Übertreibungen, Unterstellungen, Erfindungen an. (Motzan 1993: 64-65)

Die siebenbürgisch-sächsischen Schriftsteller wurden vorzeitig entlassen und 1968 durch den Obersten Gerichtshof Rumäniens „wegen falscher, lügnerischer Zeugenaussage“ rehabilitiert (Windisch: 2003), wobei der Umstand einer temporären Tauwetterperiode, dem Machtantritt Nicolae Ceaușescu, zu verdanken ist.³

Auf diese Ereignisse greift Georg Scherg in **Paraskiv Paraskiv** zurück, wobei er die unter totalitären Systemen jeglicher Couleur vielfach genutzten Techniken der Camouflage, der ‚verdeckten‘ Schreibweise einsetzt, um die Kontrollinstanzen der Macht und Zensur zu überlisten und die kritische Aussage zu tarnen. Camouflage fungiert bei politisch opponierender Literatur als „Sprachversteck“, das erst durch ein Zwischen-den-Zeilen-Lesen seine semantische Mehrsinnigkeit enthüllt; manche Szenarien, die Metaphorik und die scheinbar naive Art zu erzählen, lassen sich dann auf einen verborgenen Sinnhorizont hin deuten.

In den 1970er Jahren hatte Georg Scherg vermehrt auf historische und antike Stoffe zurückgegriffen, um in deren Gewand aktuelle Erfahrungen und gesellschaftliche Probleme zur Sprache zu bringen. Die

Welle von Verhaftungen, die überall im Land gemacht wurden, und gewaltsame Durchsetzung politischer Ziele durch Staatsterror“ (Scherg 1997: 161-162).

³ Der rumänische Präsident reklamierte für sich die Rolle des Hoffnungsträgers und zeigte sich bewusst als kühner Verteidiger rumänischer Interessen gegen sowjetische Hegemonieansprüche. „Ein reformwilliger Sozialismus schien mit seinen selbstkritischen Ansätzen, innenpolitischen Lockerungen und außenpolitischen Öffnungstendenzen auch neue Lebensperspektiven zu eröffnen. Nur wenige sahen damals voraus, dass Liberalisierung im Kultursektor und populistische Anbietung Komponenten eines machtpolitischen Kalküls bildeten, dessen Endergebnis die absolute Verfügungsgewalt über ein Land war“ (Motzan 1999: 139).

Inhaftierung und die Angst, wieder als Sündenbock zu büßen, wie auch die Kontrollmechanismen der Zensur haben den Schriftsteller veranlasst, nach Einsichten und Ausdrucksformen zu suchen, um sie zu unterwandern und zu überlisten. Als Tarnungs- und Verschleierungsmanöver dienen dabei die Allegorie und die regionale Verkleidung, welche eine Ausuferung in Privat-Gefährliches ermöglichten.

Über seine List äußerte sich der siebenbürgisch-sächsische Schriftsteller im Nachhinein, „dass eine so unmissverständliche Sprache kein Lektor, kein Zensor, keine Kritik beanstandet oder verstanden hat“ (Scherg 1997: 162). Das heißt, dass die eigenen, hautnah erlebten und traumatisierenden Erfahrungen im Umgang mit der Diktatur verschleiert in den Roman eingeflossen sind, denn „man kann fester auf den Sack einschlagen und eindeutig den Esel meinen“ (Scherg 1997: 162), wie es der Schriftsteller zugespitzt geäußert hat. In den Mittelpunkt seines Romans rückt Georg Scherg die „verdeckte Schreibweise“, das literarische Verfahren der doppelten Codierung und doppelten Lesbarkeit eines Textes.

Damit ist die nach 1933 von Regimegegnern verschiedenster Einstellungen entwickelte „versteckte Schreibweise“, das „Zwischen-den-Zeilen-Schreiben“ oder die „Sklavensprache“ gemeint. Zu den Mitteln einer verdeckten Sprachweise gehören die Parodie und die Satire. Weitere Formen von Mimikry und Simulation, von nachahmend-nachmachender Darstellung, täuschender Nachahmung oder gespielter Anpassung sowie kunstvoll täuschende Verstellung tragen ebenfalls zum Wechselspiel von Maske und Authentizität bei (vgl. Heister/ Spies 2013). Somit wird der Roman in seinem Wortlaut zum Träger eines Subtextes, einer zweiten verborgenen Bedeutungsschicht. Diese in totalitären Gesellschaften und in der DDR häufig eingesetzte subversive Schreibart diente der Ausprobung getarnter Kommunikationsspielräume und der Übermittlung eines oppositionellen Beigeschmacks. Sie stellt die Autoren vor die Anforderung, bestimmten Lesegruppen kritische Aussagen zu übermitteln und zugleich den Lektoren in den staatlichen Kontrollinstitutionen die eigentliche Bedeutung dieser Aussagen vorzuenthalten (vgl. Ehrke-Rotermund/Rotermund 1999).

Auch die Wertungen in der Sekundärliteratur lassen sich auf das doppelte Spiel mit der Sprache ein: Peter Motzan formuliert mit der gebotenen Vorsicht, dass Georg Scherg für die rumäniendeutsche Literatur „thematisches Neuland“ (Motzan 1984: 145) erobere, denn das Buch spricht verfremdend über die Fehler und Vergehen der Vergangenheit, über

angebliche Schuld, über die erzwungene Anpassung an die neuen historischen Verhältnisse im Rumänien der 1970er Jahre.

Die Handlung ist im multikulturellen Siebenbürgen angelegt, in einer Gegend, die von Rumänen, Sachsen, Ungarn und auch Zigeunern bewohnt wird. Die Protagonisten tragen archaische, dem rumänischen Kulturbereich entnommene Namen, Paraskiv, Frossin, Domnita, welche der deutschen Schreibweise angepasst werden, wobei die Ortsnamen auch ins Deutsche übertragen wurden. Die Multikulturalität der Gegend schlägt sich in der Sprachenvielfalt nieder, zumal im Textgewebe rumänische und ungarische Redewendungen auftauchen, wobei die Schiene der Einsprachigkeit durchbrochen und anschauliche rumänische Redewendungen ins Deutsche übersetzt werden. Tragende Gestalten sind Rumänen und Ungarn, die Titelgestalt Paraskiv, der Pope Kyriak, der ungarische Buchhalter Türo. Die Lebensgeschichte Paraskivs entfaltet sich aus der Erinnerung an seine Jugend in einem bestimmten geografischen Raum. Der Roman pendelt zwischen dem Jetzt des Gefängnisses und dem Damals der unbeschwernten Zeit im Dorf.

Zeitlich verankert ist die Handlung in den geschichtsträchtigen 1950er Jahren in Poiana-Merilor, der Apfel-Au, nach der Enteignung der Landbevölkerung, die ihr Hab und Gut verloren und zu sozial Deklassierten geworden ist. Es gilt aber zu überleben, sich an die neuen Umstände anzupassen, das Ducken zu lernen, das Vergessen und Verzeihen. Damit ist eigentlich schon das Schuldmotiv angesprochen, das Verzeihen begangenen Unrechts, welches aber – aus Furcht vor der Zensur – verfremdend eingesetzt wurde:

Heikle Dinge wurden so gut in mehr oder weniger abenteuerliche Ereignisse eingebettet oder durch ironisch-komplizierte Satzführung verfremdet, was mir den Vorwurf eingetragen hat, ich schreibe zu oder so ‚schwer‘. Im Übrigen macht es mir Spaß, auch wenn der Leser sich gefrotzelt vorkommt, auf solche Weise schön verpackt die Wahrheit zu sagen (Scherg 1997: 163),

bekundete der Schriftsteller im bereits erwähnten Interview mit Stefan Sienerth.

Ineinander verschachtelt sind die Zeitebenen, die Verwirrung beim Lesen auslösen und den Lektürevorgang erschweren. Eine erste narrative Geschehnisfolge umfasst die unmittelbaren Nachkriegsjahre, die vom ortsansässigen Pferdehändler Paraskiv dominiert werden. Er folgt keineswegs dem Muster eines strahlenden Helden im sozialistischen Realismus, mit ihm tritt eher der Klassenfeind auf die Bühne. Er übt einen seit Kriegsende nicht

mehr zugelassenen und verpönten Beruf aus, er ist „Pferdehändler“ und „dschambasch“, also Schurke, wie es im Buch heißt. Seine wendige Geschichte zieht sich wie ein roter Faden durch den Roman, er fungiert als Bindeglied aller eingeschobenen und verschachtelten Episoden.

Den witzigen Protagonisten konstruiert der siebenbürgische Autor in der Tradition barocker Schelmenfiguren, da er sich über die Umstände mokiert, sich aus jeder absurden Situation befreien kann, pffiffig ist. Als Menschenkenner ist er gegen Heuchelei und Angeberei gefeit. Damit verkörpert er den Draufgänger-Typus, der mit Witz und Ironie bedacht, als Überlebenskünstler die widrigen Umstände meistern kann. Seine „Lebenslust und Lebenskraft, seine Sinnlichkeit [...] und seine Schlaueheit“ (Motzan 1984: 146) wappnen ihn gegen das Aufgeben in einer gefährlichen Zeit.

Zu Handlungsbeginn sitzt der Protagonist in Haft und berichtet seinem Zellenachbarn, dem ungarischen Buchhalter Türo, über die Umstände seiner Verhaftung. Schuldlos schuldig muss er über eine Schuld rasonieren:

Paraskiv konnte ein Wort mitreden. Nur gebrauchte er es nicht so gewunden wie die Rechtsgelehrten. Er gebrauchte eine andere Fachsprache. Er war Fuhrmann, also Pferdekennner, als erster Fachmann in der langen Gemeinde Poiana gepriesen, ein ‚Espert‘, wie die Bücher ihn vorschrieben. Er sagte zu den Leuten ins Gesicht: die Welt will immer noch beschissen werden. Das heißt, er hätte es sagen können, wenn man ihn gelassen hätte. Dass man es nicht tat, zerriss ihm fast das Herz. Man hatte ihn nämlich schon festgesetzt. (Scherg 1976: 5)

Ähnlich wie Kafkas Held Josef K., der sich keiner Schuld bewusst ist, sich aber dennoch dem Gericht stellt, muss Paraskiv eine Schuld protokollieren, sich den neuen Zeiten anpassen, die Verwirrung stiften und die Gefängnisse mit Unschuldigen füllen. Die Erzählerstimme urteilt mit auktorialer Überlegenheit, „richtig betrachtet war er also genau unschuldig“ (Scherg 1976: 5), nur muss Paraskiv seine Makellosigkeit vor den Vertretern des neuen Regimes unter Beweis stellen. Die Gespräche mit dem eingekerkerten Türo, die Verhöre und die bevorstehende Gerichtsverhandlung am Ende des Buches, die als eindeutige Anspielung auf Schergs Kronstädter Prozess zu lesen ist, die Zeitspanne seiner Haftzeit, bilden den Rahmen des Romans. Stilistisch hebt sich dieses Kapitel durch die experimentelle Schreibweise von der realistischen Erzählweise des Romans ab. Anhand antithetisch aneinandergereihter Adjektive, substantivischer Aufzählungen, der Parataxe wird die chaotische Situation eines inszenierten Gerichtsprozesses wiedergegeben. Dazu gesellt sich die teilweise fehlende Interpunktion, denn dem

Verzicht auf die Regeln der Interpunktion und der Grammatik entspricht das Aufgeben jeder Hoffnung und Ordnung:

Nach einer schlechten Nacht wimmelte es am Morgen wieder, schwarz weiß laut leise innen außen kalt heiß naß trocken süß sauer, durchs Schlüsselloch durchs Guckloch durch geschlossene Tür durch Augendeckel um sieben Ecken über Gänge und Treppen über Straßen rauh scharf stechend blendend. (Scherg 1976: 343-344)

Dreimal durchbricht Scherg die Rahmengeschichte, wobei drei Geschehnisse eingeblendet sind, die Paraskiv seinem Zellgenossen aus zeitlicher Distanz wiedergibt. Diese in die Rahmenhandlung eingeschobenen reflexiven Zeitebenen unterbrechen und stören absichtlich den Erzählfluss und sorgen ebenfalls für Verwirrung. Das Spiel mit den Zeitebenen fungiert als Strategie der poetischen Camouflage: Damit wird die Botschaft des Romans verschlüsselt, weil sich die eingeschobenen Rückblenden auf die Zeit in der Freiheit beziehen.

Auf diese in die Vergangenheit ausufernde Erzählweise kommt Georg Scherg Jahre später zu sprechen und deutet sie als ästhetisch-erzählerischen Gewinn seiner Inhaftierung: Ein Reh – während im Keller des Geheimdienstes die Verhafteten auf ihren Prozess warteten, liefen zum Schein des rechtlichen Friedens für die Außenwelt zahme Rehe herum – das durch ein Wunder in die Zelle gelangte, veranlasste Scherg zu folgender, für sein späteres Werk gewichtigen Überlegung:

Was brach da ein, die irrealen in eine reale oder die reale in eine irrealen Welt? Davon musst du erzählen, sagte etwas in mir, während alles um mich her versank, oder genauer, tief in mich hereinfiel, angesichts des staunend-unschuldigen Blicks dieser dunkelklaren Augen. Aber ich wusste schon, dass es mit der traditionellen linearen Erzählweise aus war. Ergebnis war *Die Spiegelkammer* und ihr komisches Gegenstück *Paraskiv der Rosstäuscher*. (vgl. Sienerth 1993: 93)

Die in die Haupthandlung eingeschobenen Episoden beleuchten den Charakter des Protagonisten und bestehen aus den Erzählungen um ein Fohlen und eine junge Frau, welche denselben Namen, Dominitza, tragen. Sie bilden den thematische Kreis um *Frossin und die Ikone* und die *Drei Marien*. Im Falle dieser Begebenheiten wird die Ich-Perspektive verlassen und die Begebenheiten in der dritten Person wiedergegeben, womit die Erinnerung objektiviert wird und die auktoriale Erzählweise Bewegungsfreiheit erhält, wie es Peter Motzan treffend auf den Punkt gebracht hatte (Motzan 1984: 147). Diese für die Darstellung von Paraskivs Charakter unentbehrlichen Episoden zeigen ihn als hilfsbereiten und unerschrockenen

Draufgänger, der in seinem Verhalten gegenüber dem anderen Geschlecht als Liebhaber und ehrlicher Mann auftritt. Deswegen ist eine Fokussierung auf diese Elemente für den epischen Fluss von Belang.

Die erste Erzählebene ist einem Stutenfohlen gewidmet, welches dem Käufer Jacob nur Unheil beschert. Vom Zigeuner Anton Bulibascha als gesundes Pferd gepriesen und verkauft, verstirbt es kurze Zeit danach. Bei der anschließend im Gasthaus stattgefundenen Rauferei zwischen Rumänen und Zigeunern setzt sich Paraskiv für seinen Freund ein.

Eine zweite den Erzählfluss durchbrechende Episode kreist um den jungen Bauer Frossin, welcher aus dem Krieg zurückkehrt und versucht, unter die Haube zu kommen und danach trachtet, sein Gut zu vermehren. Sein wirtschaftliche Lage steht im Zeichen der Armut. Vieles deutet auf Angst vor der Zwangsverstaatlichung seiner Güter:

Es zeigte sich, dass für Frossin die Dinge zu Hause gar nicht so ungünstig lagen. [...] Zwar war die Scheuer leer und im Stall nur das nötige Viehzeug, der Keller widerhallte dumpf und durch den Heuboden konnte man von unten den blauen Himmel sehn. Schwere Zeiten, wenn man das Seine verstecken muss, um es zu behalten. Die Truhen vergraben, die Räucherammer in der Sennhütte, oben in der Apfel-Au der Pferch. (Scherg 1976: 138)

Mit dem Verstecken der Truhen, in denen die Bauern ihre Ernte lagerten, wird darauf angespielt, dass sämtliche Bevölkerungsgruppen Rumäniens nach dem Zweiten Weltkrieg von der ausnahmslosen Enteignung ihres Besitzes und ihrer Produktionsmittel betroffen waren. So manches kritische Wort ist als Wagnis aufzufassen, wenn vom Verstecken und Vergraben der Habseligkeiten berichtet wird.

Deswegen wird es Frossin schwerfallen, Fuß zu fassen in der rumänischen Wirtschaft nach 1945, in welcher die traditionellen Werte abhanden gekommen sind und die Bürger sich der neuen Wirklichkeit schlecht anpassen. Er gerät dabei in Konflikt mit den Machthabern, nachdem er seine ehemalige Geliebte, die nun die Ehefrau des Gendarmen ist, besucht und bedrängt. Derjenige, welcher ihm aus der Schlinge hilft, ist Paraskiv, der ihn durch List in ein Spital einliefert und ihm so das Leben rettet. Nur durch eine Lüge kann der Held von den Irrungen und Wirrungen des Systems befreit werden. Das Kapitel *Sultan und Sultan* bezieht sich auf das Duell zweier Machtvertreter: des in der neu angebrochenen Zeit das Sagen verkörpernden Gendarmen und Paraskivs, für den Recht und Gerechtigkeit wichtiger sind als Geld und Macht.

Allmählich konturiert sich aus Rückblenden die Vorgeschichte des draufgängerischen Protagonisten. Da sein Vater im Krieg gefallen war, seine Mutter einen anderen ehelichte, ist er elternlos bei den Großeltern aufgewachsen. Als Hitzkopf lernt der junge Bursche alleine zurechtzukommen und wird zum Pferdekenner. Störrisch und jähzornig, von ansehnlicher Gestalt ist keine noch so schöne Frau aus der Gegend vor ihm in Sicherheit.

Die drei Marien, die als Leitmotiv in mehreren Kapiteln auftauchen, spielen in seinem Leben eine wesentliche Rolle. Es ist die schwarze Dorfschönheit Marie, die er ehelicht, die braune Maria, mit der er ein Verhältnis hat und die seinetwegen verprügelt wird, und die rote Maria aus Osana, der er ebenfalls zugetan ist. Sie bestimmen in emotioneller Weise Paraskivs Schicksal im Voraus, sei es, dass sie ihn auf die Anklagebank bringen, ihn seelisch erschüttern, oder ihm Mitleid entlocken.

Zum Schuldmotiv

Während der Witzbold die Erinnerungsspeicher seiner Lebensgeschichte öffnet, sitzt Paraskiv im Gefängnis und wird mehrmals verhört. Die Anklage lautet auf Mitwisserschaft, Unterlassung der Anzeige und Veruntreuung des Gemeindegüter. Ihm werden der Verkauf von 100 Pferden und die Aneignung des Geldes vorgeworfen. Auf dieses Vergehen steht die Todesstrafe.

Zu einer Zeit, wo mit alten Vorrechten und Vorurteilen abgerechnet werde, wo die arbeitende Klasse die endlich erworbenen Rechte zu sichern und zu verteidigen im Begriff stehe, habe er als Fuhrmann sich noch nicht eingeordnet und schädige sie fortgesetzt durch obskure Geschäfte (Scherg 1976: 347),

lautet das Parteilatein des Richters, der als Sprachrohr der Parteipropaganda die Errungenschaften und die politische Führung Rumäniens verherrlicht. Die Sprache wird im 20. Jahrhundert zu einem „Lieblingsrequisit des Totalitarismus“ (Zach 1998: 325) degradiert. Auch der Sprachmissbrauch durch Parteiangehörige und Untersuchungsrichter, die zu leeren Floskeln gewordenen Wörter können am Beispiel des Sprachgebrauchs aufgezeigt werden. Das Sich-Klammern an die Macht wurde durch rhetorische Mittel gerechtfertigt, indem ein fiktives Bild der sozialen Wirklichkeit vermittelt wurde. Die Methoden der durch Gehirnwäsche erfolgten Zurechtstufung des Einzelnen erinnern an jene der Gedächtnispolizei aus Orwells Roman **1984**. Das Buch lässt durchblicken, dass es Paraskiv gelingen wird, sich

auch aus dieser Sackgasse zu befreien, wie er es auch in anderen Situationen gemeistert hat.

Die versöhnende Leitidee des Buches wird dem ungarischen Protagonisten in den Mund gelegt und enthält die aus zeitlicher Distanz formulierte Botschaft: „Leben ist Fertigwerden mit Geschichte und nicht kaputt gehen“ (Scherg 1976: 196). Obzwar Traumata nicht verdrängt werden, soll nicht nach Schuld und Sühne geforscht werden, deswegen wird das Sich-Abfinden als Lebensphilosophie vorgeschlagen. Das Verzeihen kommt aus dem Geist der Bewertung, der intellektuellen und literarischen Bilanz. Es ist die Antwort, das Darüber-hinweg-Kommen eines Autors, dessen Lebensenergien durch die Freiheitsberaubung nicht vernichtet wurden, der zugibt, „ich möchte nicht nur gesessen haben, ich möchte für alle geschrieben haben“ (Scherg zit. nach Motzan 1983: 81). Damit hat der Autor seine moralische Integrität bewahrt und das Ende der Lügendiktatur erlebt.

Durch das Thema der Inhaftierung, durch die Verhöre, welche im Kapitel *Ein ehrlicher Dieb* zur Sprache kommen, kann das Buch wie Herta Müllers **Atemschaukel** der Lager- bzw. Gefängnisliteratur zugeordnet werden. Sigrid Weigel unterstreicht den Authentizitätscharakter der Gefängnisliteratur, welche sich durch die „Doppelrolle des Autors als Schreibobjekt und als Objekt der Bestrafungsinstanz und -methoden“ konstituiert, wobei die Gefängnisliteratur als Erfahrungsliteratur zu verstehen ist (Weigel 1982: 18). Das bestrafte Subjekt setzt sich während oder nach der Haft mit seiner eigenen Biografie auseinander, indem es sie versprachlicht. Dem Akt des Schreibens in oder nach dem Lageraufenthalt kommen zwei wesentliche Funktionen zu: die eigene Verarbeitung von zumeist traumatischen Erfahrungen und das Bezeugen des erlittenen Unrechts für die Nachwelt. Es ist als Versuch zu werten, erniedrigtes und versäumtes Leben literarisch zu kompensieren. Die ehemals Eingekerkerten erhofften sich eine psychische Bewältigung des Erlebten, eine Art Katharsis. Schreibend unternahmen Häftlinge den Versuch, ihre im Lageralltag beschädigte Identität wiederherzustellen und dadurch eine private Autonomie zu bewahren. Häftlinge ermöglichten sich zumindest auf geistiger Ebene den Rückzug in ein inneres Exil. Georg Scherg hat des Öfteren auf den Umstand verwiesen, dass er vier seiner Romane im Gefängnis als Kopfarbeit verfasst hat.

Auf die Deformierung der eigenen Worte, auf die Verfälschung der Aussage und das Auspressen entstellter Aussagen deutet Paraskiv im Gespräch mit dem Untersuchungsrichter hin. Im Zwiegespräch mit dem

Untersuchungsrichter Sfredel – zu Deutsch Bohrer, womit Assoziationen zu ausfragen, nachbohren erzeugt werden – muss Paraskiv seine Schuld zugeben:

Weil sie mich nicht sagen lassen, was ich zu sagen habe und mich zwingen, etwas zu sagen, was ich nicht weiß oder was nicht zur Sache gehört oder was nicht wahr ist. (Scherg 1976: 170)

Angespielt wird auf die Verhöre aus den berühmt berüchtigten stalinistischen Gefängnissen, jenen Disziplinargesellschaften Foucaults, welche der Schriftsteller Georg Scherg selbst erlebt und überlebt hatte, bei denen Folter und Prügel Szenen⁴ die beliebten Mittel waren, um die gewünschten Informationen aus den unschuldig Eingesperrten zu erpressen. Dabei geht es um die Auseinandersetzung mit der Macht:

Natürlich, sagte Paraskiv abschätzig, wenn ich etwas nicht weiß, verstelle ich mich. Dass man etwas nicht weiß, ist eine Lüge. Die muss man hinausprügeln wie im Mittelalter. Das habt ihr uns im zwanzigsten Jahrhundert gebracht. Das ist das Neue. (Scherg 1976: 172)

Den Untersuchungsrichter konstruiert Scherg vorsichtshalber etwas freundlicher als die unmenschlichen Täter aus den kommunistischen Gefängnissen. Paraskiv ahnt, dass man ihm etwas in die Schuhe schieben möchte, in ähnlicher Weise wie Scherg zum Klassenfeind abgestempelt wurde, weil er Regimekritisches gehegt und zu doppelbödigen Aussagen tendiert hätte. Indem der Protagonist seine Unschuld beteuert, verweist er auf die Zustände in den kommunistischen Gefängnissen, wo es den Eingekerkerten verboten war, einen Anwalt einzuschalten und sie keine Einsicht in ihre Unterlagen hatten:

⁴ Die absolute Macht einer im Sinne Foucaults verstandenen Disziplinargesellschaft stellt den Menschen in eine reine Negativ-Entwicklung, sie zwingt ihn in seiner Hilfslosigkeit zur Regression in einen infantilen Zustand, dessen Endziel das willenlose, ausgemergelte Individuum ist, welches der Willkür der Lagermacht unterliegt. Der Terror unterbindet die solidarische Struktur menschlicher Beziehungen und verwandelt den Menschen in ein passives Objekt. Der terrorisierte Lagerinsasse ist der manipulierte Idealtyp des Menschen, wie ihn laut Hannah Arendt jede Form von totaler Herrschaft anstrebt: „Alle Menschen in ihrer unendlichen Pluralität und Verschiedenheit so zu organisieren, als ob sie alle zusammen nur einen einzigen Menschen darstellen, ist nur möglich, wenn es gelingt, jeden Menschen auf eine sich gleichbleibende Identität von Reaktionen so zu reduzieren, so dass jedes dieser Reaktionsbündel mit jedem vertauschbar ist. Dieses Resultat versucht, die totale Herrschaft durch absoluten Terror in den Lagern zu erreichen“ (vgl. Arendt 2011: 644).

Sie haben leicht reden von Beweisen und lassen mich nicht einmal mit einem Anwalt reden. Wenn sie mir keinen Zugang zu den Akten erlauben. Es muss doch Rechnungen und Quittungen geben, die unterschrieben sind. Zeigen sie mir alle, die ich unterschrieben habe, und beweisen Sie, dass sie ungesetzlich sind. Zeigen Sie mir eine Ungesetzliche, die ich unterschrieben habe. (Scherg 1976: 175)

Bei Verhören muss Paraskiv eine ihm unbekannte „Verstrickung und Verfehlung in einer Sache“ (Scherg 1976: 171) preisgeben. Dem Vorwurf, Papiere und Beweismittel gefälscht zu haben, kann er sich nur durch seine Unschuldsbeteuerung widersetzen. Die Behörde wirft ihm vor, er habe durch den Verkauf von Pferden Schwarzgeld erhalten, worauf die Todesstrafe steht. Die Angst, welche über den Umständen schwebt, lässt sich auch im Buch verspüren, wenn in auktorialer Manier unterstrichen wird:

Schmetterlingsschuppen hingen sie da, überlappten sich. Hoben sich im leisesten Luftzug. Und wenn eine Tür ging, gab es ein Geraschel und Gezischel wie im Maisfeld, lauter als das Schlurfen der Schritte Paraskivs und der Hufeisen des Wärters. Ein bösesartiges feindseliges Zischeln. Gefährlich wie die Welt. In der nicht nur ein Tun, ein Wort, ein Hauch; in der schon Hilfe, in der die Absicht, ändern zu helfen, Gutes zu tun, einen Verrat bedeutete, einen Verrat des Gesetzes oder am Gesetz, einem Verrat am Menschen, einem Verrat an der Gesellschaft, einem Verrat an sich selbst gleichkam (Scherg 1976: 176).

Die Passage ist ein Meisterstück der erzählerischen Camouflage und des Spiels mit der Wahrheit. In der stalinistischen Diktatur der 1950er Jahre konnte jeder zum potenziellen Feind des Regimes werden, Denunziationen waren an der Tagesordnung, durch Lügen und Verrat am anderen versuchten die Menschen, ihre eigene Sicherheit zu erkaufen. Auch die Täter, die Vehikel der Macht, sind in demselben Teufelskreis der Angst eingesperrt, die „alles aufs Böse hinausdrehten, um sich selbst abzuschirmen gegen die Gefahr in der Gefährlichkeit dieser Welt“ (Scherg 1976: 176).

Scherg entlarvt nicht nur die Verfehlungen des Systems am Einzelbeispiel Paraskivs, sondern bezieht sich auch auf das Leben der Landbevölkerung. Das zweite Kapitel *Neue Schläuche*, womit ironisch verfremdend auf die neuen Lebensbedingungen hingewiesen wird, ist den widrigen Lebensbedingungen nach 1945 gewidmet, dem gesellschaftlichen Leben in einer Gebirgsgegend, nach den leidvollen Erfahrungen der Kriege und der unmittelbaren Nachkriegszeit. Ein ganzer Rattenschwanz von Veränderungen, die Ratlosigkeit und Furcht vor Verhaftungen, die Undurchschaubarkeit der absurden Zustände wird durch die aus dem

Rumänischen übersetzte Redewendung „Der Teufel kannte sich noch aus“ (Scherg 1976: 14) (rum. „dracul ştie“) angedeutet, die Dörfler als „Verwirrte“ bezeichnet, den Absurditäten des Regimes schutzlos ausgeliefert, denn niemand hatte sie „das Umdenken“, das Anpassen gelehrt. Auch sind die Ausuferungen über den Teufel und seine Machtentfaltung im 20. Jahrhundert als Metapher für die Machtinszenierungen des Bösen, die wiederholt eingesetzte Wendung „in allem einen Pferdefuß finden“, wiederum als Strategie der poetischen Camouflage zu deuten, denn überall hat der Teufel die Hände im Spiel und kann nicht mehr wie in Goethes **Faust** überlistet werden. Durch die Aufzählung von Redewendungen rund um den Teufel, die Aneinanderreihung von Adjektiven, die teilweise fehlende Interpunktion, die Anspielung auf die gottlose Zeit, gelingt es Scherg, das Bild einer wirren Welt darzustellen, die den Einzelnen vernichtet:

Teufel schwarz Teufel farblos dreifach siebenmalgeschwänzt in einer gottlosen zersprungenen Welt. In der ausgerechnet der Teufel, und nur er, zurückgeblieben, und eine arme Seele, ihn sattzukriegen. Gestern war er zum Teufel eingesetzt worden, heute erschreckte er schon die Leute. Was würde er morgen tun. (Scherg 1976: 345)

Nachdem Kriegsteilnahme, Gefangenschaft, Prozesse, Enteignung die Menschen in Unstetigkeit versetzt und durcheinandergewirbelt hatte, heißt es von ihnen:

Sie waren Menschen von Fleisch und Blut gewesen, Bekannte mit Haus und Hof, mit menschlichen Bedürfnissen, nachbarlichen Gefühlen, mit einer Vergangenheit, an der für jeden von ihnen ein Stück seines eigenen Lebens gehangen hatte. Das war ihnen vertraut und fasslich wie ihre holzgeschnitzten Bocksbeutel oder ihre breit-hüftigen Feldkrüge. Den Inhalt eines in solcher Art fasslichen Lebens sollten sie nun umfüllen. Es gelang ihnen mehr schlecht als recht, zugleich aber waren sie sich keiner Schuld bewusst. (Scherg 1976: 15)

Jahrhundertlang geltende traditionelle Werte gewähren keinen Rückhalt mehr, die unheilvollen Verstrickungen der Gegenwart zwingen zum Umdenken. Überbleibsel bürgerlicher Weltanschauungen müssen bekämpft werden und zur Bewusstseinswandlung der Gruppe und zur Herausbildung einer neuartigen Kultur beitragen, welche den Leitsätzen der Zeit entsprach. Einrichten musste sich die Bevölkerung in den Grenzen der Zeit.

So waren auch die Begriffe, mit denen sie von den Ahnen her umgehen gelernt hatten: wasserklar, trüb bis molkig. Durch die Trübe, wenn sie in die Augen oder ins

Hirn kroch, hörten sie auch die neuen Ränge und Namen, die da über Nacht aufgetreten waren, sahen sie auf entrückten Sitzen thronen, und Thronen hieß drohen. Sie waren es nicht anders gewohnt, machten sich klein vor dieser Drohung, vor der neuen Macht, vor der klirrenden Härte, mit der sie den Kampf angesagt hatte. (Scherg 1976: 16)

Entgangen war die verkappte Kritik an der politischen Situation Rumäniens der wachsamen Zensur. Oder aber waren die literarischen Verschlüsselungsstrategien des verdeckten Schreibens absichtlich verkannt worden. Wenn davon berichtet wird, wie in den Gebirgsdörfern die Klassenunterschiede aufgehoben waren, bis dahin unbekannte Vokabeln wie „Klassenkampf“, „Kampf“ die Menschen verunsicherten, die zwar den Kreislauf der Natur verstanden, sich aber vor den neuen Machthabern fürchteten, so werden damit die Zustände der 1950er Jahre umrissen. Angst, Verunsicherung, Armut gehörten zum Alltag, die von den neuen Machthabern inszenierte Gerechtigkeit entsprach keineswegs der Realität. Das metonymisch eingesetzte „Frieren“ bündelt die Aussichtslosigkeit in dieser gottlosen Zeit:

Die Menge fror. Sie wusste auch nicht, was Kampf war: Sie kannten höchstens den Krieg. Schafe, Wölfe Unwetter, Dürre, Armut, Krankheit, der Leibhaftige, die klare, die trübe, die kalte, die heiße Zuika – alldem kam man mit Kampf nicht bei. Reiche gab es wenige in der Apfel-Au, eine Handvoll vielleicht in allen sieben Dörfern, und die betrogen ja auch. Aber wer hätte sie nicht wieder betrogen mit kleinen Listen, alles, was recht ist. Es fror sie vor der neuen Gerechtigkeit, die da kommen sollte, mit Heulen und Zähneklappern für sie und so. Irgendwie hatten sie sie nicht verdient und die alte war gut genug gewesen, meinten sie. Da brach diese herein, kalt, unberechenbar, unnachsichtig, bis an die Zähne bewaffnet, als fürchtete sie sich vor den kleinen Bauern – und die arme Menge wimmelte immer noch auf den zugigen Fluren, Treppen, Gängen vor verschlossenen Türen, hinter denen die neue Gerechtigkeit alle verwarf, die sich die alte mit List, mit schwacher Schläue und Tücke selbst verschafft hatten, dieser aber sich zu entziehen suchten. (Scherg 1976: 16)

Das Anliegen Schergs jenseits der Fabel zielt auf die zerstörerischen Folgen von Angst und Inhaftierung, auf das Aufzeigen der Mechanismen von Untersuchung, Einschüchterung und Verunsicherung in einem Polizeistaat. Er bedient sich der Camouflage, spielt mit den Zeitebenen, um das wachsame Auge der Macht zu umgehen. Trotz der üblen Zustände – so lässt es das Buch durchblicken – kann das Individuum durch Draufgängertum, Schlauheit, durch eine Existenz inmitten der als mythisch beschriebenen Natur und durch Freundschaft, hier als Liebe dargestellt, genesen und fortbestehen.

Literatur

- Arendt, Hannah (2011): **Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft**, München/Zürich: Piper.
- Ehrke-Rotermund, Heidrun/ Rotermund, Erwin (1999): *Einführung in die Poetik, Rhetorik und Hermeneutik der verdeckten Schreibweise*. In: Dies. (Hrsg.): **Zwischenreiche und Gegenwelten. Texte und Vorstudien zur „verdeckten Schreibweise“ im „Dritten Reich“**, München: Fink, 16-25.
- Foucault, Michel (1993): **Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Heister, Hans Werner/ Spies, Bernhard (Hrsg.) (2013): **Mimesis, Mimikry, Simulatio. Tarnung und Aufdeckung in den Künsten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert**, Berlin: Weidler.
- Motzan, Peter (1998): *Die vielen Wege in den Abschied. Die deutschen Literaturen in Rumänien in den Jahren 1919-1989*. In: Renate Florstedt (Hrsg.): **Wortreiche Landschaft. Deutsche Literatur aus Rumänien - Siebenbürgen, Banat, Bukowina; ein Überblick vom 12. Jahrhundert bis heute**, Leipzig: Förderverein BlickPunktBuch, 108-116.
- Motzan, Peter (1984): *Plädoyer für eine Auseinandersetzung. Zu dem Roman Paraskiv Paraskiv*. In: Emmerich Reichrath (Hrsg.): **Reflexe II. Aufsätze, Rezensionen und Interviews zur deutschen Literatur in Rumänien**, Cluj-Napoca: Dacia, 143-147.
- Motzan, Peter (1993): *Risikofaktor Schriftsteller. Ein Beispiel von Repression und Rechtswillkür*. In: Peter Motzan/ Stefan Sienerth (Hrsg.): **Worte als Gefahr und Gefährdung. Fünf deutsche Schriftsteller vor Gericht**, München: Südostdeutsches Kulturwerk, 51-83.
- Motzan, Peter (1999): *Von der Aneignung zur Abwendung. Der intertextuelle Dialog der rumäniendeutschen Lyrik mit Bertolt Brecht*. In: Ferenc Szasz/ Imre Kurdi (Hrsg.): **Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Mădl zum 70. Geburtstag**, Budapest: Germanistisches Institut, 139-165.
- Pauling, Sven (2012): **„Wir werden sie einkerkern, weil es sie gibt!“ Studie, Zeitzeugenberichte und Securitate-Akten zum Kronstädter Schriftstellerprozess 1959**, Berlin: Frank&Timme.

- Predoiu, Graziella (2014): „*Leben ist Fertigwerden mit Geschichte und nicht kaputtgehen.*“ *Georg Schergs Roman Paraskiv Paraskiv*. In: Dies.: **Erinnerung als Last und Lust. Beiträge zur Literatur aus Südosteuropa**, Timișoara: Mirton, 204-219.
- Scherg, Georg (1997): *Bücher können Jahrhundert warten. Interview mit Stefan Sienerth*. In: Stefan Sienerth (Hrsg.): „**Dass ich in diesen Raum hineingeboren wurde**“. **Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südosteuropa**, München: Südostdeutsches Kulturwerk, 149-165.
- Scherg, Georg (1976): **Paraskiv, Paraskiv**, Cluj-Napoca: Dacia.
- Sienerth, Stefan (1993): *Literatur in der Zelle*. In: Peter Motzan/ Stefan Sienerth (Hrsg.): **Worte als Gefahr und Gefährdung. Fünf deutsche Schriftsteller vor Gericht**, München: Südostdeutsches Kulturwerk, 87-95.
- Weigel, Sigrid (1982): „**Und selbst im Kerker frei ...!**“ **Schreiben im Gefängnis. Zur Theorie und Gattung der Gefängnisliteratur (1750-1933)**, Marburg: Lahn.
- Zach, Cornelius (1998): *Die Rhetorik der Diktatur. Anmerkungen zur politischen Sprache Marschall Antonescus*. In Krista Zach (Hrsg.): **Rumänien im Brennpunkt. Sprache und Politik. Identität und Ideologie im Wandel**, München: Südostdeutsches Kulturwerk, 325-335.

Internetquellen

- Windisch, Renate (2003): Siebenbürgen als Schicksal. Zum Tod des Schriftstellers Georg Scherg. Online unter: <http://www.nzz.ch/-aktuell/startseite/article8M0GJ-1.196179> [01.09.2014].

Paola Bozzi
Mailand

Im Namen der Dinge: Zur gebrechlichen Einrichtung der Welt im Werk Herta Müllers

Abstract: In Herta Müller's work, the materiality of objects does not refer to a static and stable zone, but acts as a space of possibilities, which refers to the potential or the dynamics of things and constantly encourages or forces new interpretations by the reader. The match between the actual, physical object that one can „touch once“, and the meaningful, changing thing that one must „let go twice“ produces a peculiar tension between enchantment and disenchantment that characterizes the entire production of Müller. The constructive moment of such metaphorical alienation leaves indelible marks and modifies the reception of the utterance: the reader is intellectually dynamised, the reading process intensified — from *objet* via *objeu* to *objoie* (Ponge). The lust of the sudden, surprising double perception of things, the cheerful excitement through the Scary can exert an unexpected appeal to the reader and open up new perspectives.

Keywords: Herta Müller, thing, object, metaphor, Ludwig Wittgenstein, Francis Ponge.

In dem Band **Der Teufel sitzt im Spiegel** findet sich ein Essay mit dem Titel *Gegenstände, wo die Haut zu Ende ist*, in dem Herta Müller folgende Alltagsszene aus ihrer Kindheit beschreibt:

Wie überrascht war ich manchmal am Morgen, wie fühlte ich mich gerettet, wenn ich die Augen öffnete und sah, daß da, wo die Haut zu Ende war, das Bett, das Zimmer begann. Daß die Welt da war. Ich zog Kreise mit den Augen. Immer weitere Kreise, den Gegenständen nach. Immer mehr Gegenstände. Und ich konnte atmen, weg von der Haut: Überall Gegenstände, wo die Haut zu Ende war. (Müller 1991: 91)

Durch ihre Materialität und ihre Partikularität erscheinen die hier von Müller genannten Dinge zunächst als die reinste Form von Objektivität, als Garanten von Präsenz bar aller Bedeutungsüberlagerungen (Bal 1994): Dinge ‚an sich‘, die Halt und Struktur geben und deshalb ‚für uns‘ sein können. Die von der Autorin aufgerufenen Gegenstände treten aber bald ‚für sich‘, in ihrem Bedeutungsüberschuss und ihrer Inkommensurabilität auf, sind – wie bereits bei Roland Barthes – keineswegs strikte Gegenbegriffe zu ihrer imaginären Konstruktion (Barthes 2010: 316). So

kann die Materialität der Objekte nicht auf eine stabile, wandlungsfreie Zone verweisen, sondern fungiert als ein Raum der Möglichkeiten, der auf das Potential bzw. die Dynamik der Dinge hindeutet (Brown 2001: 4-5) und ständig zu Neuinterpretationen anregt bzw. zwingt. So setzt Müller fort:

Es waren, gleich nach dem Aufwachen, Gegenstände ohne Bedingung. Im ersten Augen-Blick nach dem Aufwachen verlangten sie noch nichts von mir. Ja, ich wußte, daß sie das nachholen würden, deshalb gab es den Tag. (Müller 1991: 91-92)¹

Vom ‚Aufstand der Dinge‘ in der modernen Literatur ist immer wieder die Rede gewesen oder auch vom ‚Widerstand der Objekte‘ (Hegel 1986: 154)², der den Gegenständen fast buchstäblich eingeschrieben sei und Spannungen, Widersprüche, Positionswechsel und Transformationen zwischen Subjekten und Objekten provoziert. Dabei wird nicht immer ganz klar, ob die Dinge im Text der Handlung oder den Protagonisten Widerstand entgegensetzen, oder ob es vielmehr eine Art Widerständigkeit gegen Text und Sprache ist, die sich zu artikulieren versucht.

Als *Ding* (ahd. *dinc*, mhd. *dinc*, ags *þinc*, altnord. *þing*) wurden dem **Deutschen Wörterbuch** von Jacob und Wilhelm Grimm zufolge Volks- und Gerichtsversammlungen nach dem alten germanischen Recht bezeichnet.³ Diese Bedeutung im Staatswesen (die 13. der Liste) erklärt auch deren allzu häufigen Gebrauch und damit die Elastizität ihrer Inhalte. Die Unbestimmtheit, die unklare Abgrenzung des einzelnen Begriffsfeldes ist noch und sogar in erhöhtem Masse sichtbar, trotz der gewaltsamen Einschränkung des zu Bezeichnenden. Heute ist eine Sache, aber vor allem ein Ding, einerseits ein mehr oder weniger umrissenes ‚etwas‘ (4., 5., 9. Bedeutung im Grimm-Wörterbuch), andererseits (und gerade darin offenbart sich die vorhin genannte Sinnweite) dient der Begriff als Passepartout-Wort für einen Gegenstand, dessen Namen dem Sprecher im Moment entfällt (3. Bedeutung). ‚Ding‘ verliert also in diesem Zusammenhang an Bedeutungsichte, an Selbständigkeit; vermutlich überträgt sich sogar die Entwertung des Wortes rückwirkend auf den zu bezeichnenden Gegenstand selber, so dass dieser eine leicht depreziative Nuance bekommt

¹ Extrem zeigt sich das im anderen Kontext des Zwangsarbeitslagers (Müller 2009: 34-35, 39: „Wir leben so, wie der Zement es will. Er ist ein Dieb, er hat uns gestohlen, nicht wir ihn.“)

² Die Formulierung stammt aus den ab 1817 gehaltenen Vorlesungen, findet sich formal wie sachlich aber schon in den frühen Werken.

³ Vgl. dazu auch Krause (2005: 88).

und für nichtige, dumme Wesen gebraucht wird („ein dummes Ding“, „ein junges Ding“). Unabhängig von diesem Gefüge von Sinnübertragungen existiert eine andere Bedeutungsfunktion von ‚Ding‘. So wird auch ein gefürchtetes Wesen genannt, oder eine Krankheit, etwas Ungewöhnliches also, dessen Namen man sich auszusprechen scheut, um es nicht herbeizurufen (10. Bedeutung). Bereits im **Heliand** werden die bösen Geister „dernea wihti“, d. h. „verhüllte Dinger“ genannt (Hoffmann-Krayer/Bächthold-Stäubli 1974: Sp. 1033). Mit dem Begriff ‚Gegenstand‘ hat ‚Ding‘ darüber hinaus einen völlig neuen Aspekt gemeinsam: den philosophischen. Kant gebraucht sehr oft das Ding an sich, indem er von der Gesamtheit der Erscheinungsformen absieht, unter welcher es der Mensch auffasst. Für eine literarische Betrachtung über die Dinge scheint dieser Übergangsmoment in der Erkenntnislehre von ausschlaggebender Bedeutung zu sein. ‚Gegenstand‘, das was dem Menschen entgegensteht, widersteht, ist dem **Deutschen Wörterbuch** von Jacob und Wilhelm Grimm zufolge seit dem 16. Jahrhundert belegt und entsprang einem philosophischen Bedürfnis, das Außermenschliche, Augenfällige zu bezeichnen. Heute gleicht sich der engere Begriffskern von Gegenstand, Ding und Sache. Die Entwertung der ursprünglichen Bedeutungen und die Neubildung der Bezeichnungen für das, was dem Menschen gegenübersteht, brachten Ding und Sache, Gegenstand und Objekt in ein engeres Verwandtschaftsverhältnis.

Zurzeit decken sich *grosso modo* die Begriffssphären dieser Wörter, und die Nähe zwischen ihnen und den Menschen im täglichen Leben führt weiterhin zu ambivalenten Beziehungen, insbesondere wenn die Grenze vom Subjekt zum Objekt überschritten wird. Gegenstände treten aus ihrer gewöhnlichen Rolle heraus und können zum Gegenspieler oder Verbündeten werden. Seit Jahrhunderten werden personifizierten Dingen aller Art böse Absichten beigemessen. Hierher gehört auch die „Tücke des Objekts“, ein Begriff, den Friedrich Theodor Vischer in seinem Roman **Auch Einer** (1879) mehrfach verwendet und damit populär machte. In der zitierten Passage Müllers geht es aber vielmehr um den „Betrug der Dinge“ (Müller 1997b) und ihren alltäglichen Faschismus. Das Verwachsen der Personen mit den Dingen, das durch die Dauerhaftigkeit und Einfachheit der Gegenstände im Dorf möglich zu sein scheint, zählt bei der Autorin zum Mythos ‚Heim‘ bzw. ‚Heimat‘ als S(t)imulation. Während dieser Begriff in der repressiven banatschwäbischen Gemeinschaft zum verklärenden Terminus wurde und die Reflexion über die eigene Verstrickung in zur Zeit des Nationalsozialismus begangene Gräueltaten verhinderte, diente er dem

realsozialistischen Staat Rumäniens und seinen Medien dazu, die Menschen trotz aller sozialer Missstände und ethnischer Differenzen in Einigkeit zu wiegen. Denn Dinge sind nicht nur reine Präsenz, und ihnen kann als Akteuren bzw. Agenten Handlungsmacht zugestanden werden; sie werden also als dynamische Größen behandelt, und die an verschiedene Dingkomplexe angepassten Menschen in ihrer Rolle als Mittätige, Reagierende, dinglich vermittelten Sachabläufen Unterworfenen:

Der Verfolger muß nicht körperlich da sein, um zu bedrohen. Als Schatten sitzt er sowieso in den Dingen, er hat das Fürchten hineingetan ins Fahrrad, ins Haarebleichen, ins Parfum, in den Kühlschrank und gewöhnliche, tote Gegenstände zu drohenden gemacht. Die privaten Gegenstände des Bedrohten personifizieren den Verfolger. (Müller 2003: 138)

In diesem Sinne zeigt der am Anfang zitierte Passus, wie *unheimlich* die Welt der Objekte sein kann, wie wenig der Mensch als transzendental-empirische Doublette, als über sich und die Welt verfügendes Subjekt dort zu sagen hat, wie sehr die subtile Macht und Gewalt der alltäglichen Dinge unterschätzt wird: Der Text enthüllt den Grund inhumaner Natur, auf dem der Mensch sich einrichtet, wie Maurice Merleau-Ponty in seinem berühmten Aufsatz über den Zweifel bzw. die Bilder Cézannes und ihre Beziehung zu den Dingen schreibt (Merleau-Ponty 1966: 23).

Auch wenn eine solche Dezentrierung einem anthropozentrismuskritischen Impuls entspringt, zeitigt dieser einen Effekt der Anthropomorphisierung: Müller erregt in ihrem Werk eine wahre Sintflut von Anthropomorphismen, man denke nur an Titel wie **Barfüßiger Februar, Der Fuchs war damals schon der Jäger, Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt, Herztier, Im Haarknoten wohnt eine Dame, Atemschaukel**. Das Objekt lauert dann geduldig und durchaus mit Tücke auf Figuren und Leser, um mit anderen Dingen und Undingen in Korrespondenzen zu treten, greift dabei selbst auf die Bedingungen seiner Entstehung und Rezeption über. So erzeugt das Spiel zwischen dem tatsächlichen, materiellen Gegenstand, den man „einmal anfassen“ kann, und dem bedeutungsvollen, sich verändernden Ding, das man dann „zweimal loslassen“ (Müller 2003: 106-129) soll, jene Spannung von Ent- und Verzauberung, die die gesamte Produktion Müllers kennzeichnet. Sie beschreibt immer wieder, wie die nächsten Alltagsgegenstände fremd werden, wenn Sicherheiten und Selbstverständlichkeiten wegfallen; sie schildert Prozesse des „Fremdelns“ (Eddy 1999: 330) Bekanntem gegenüber, das „Fremdeln [...] als Folge mißratener Nähe“ (Müller 2003:

15)⁴, d. h. die Störung des ‚normalen‘, geschäftigen Hantierens mit den Dingen und eine andere Sicht auf die Gegenstände.

Lehrte spätestens die erkenntnisstheoretische Wende der Philosophie die Aufhebung der Entsprechung von Ding und Perzeption, so radikalisiert Müller diese Einsicht. Vor allem das Sehen, der Blick wird ständig in seiner Problematik bewusst gemacht, das Visuelle wird immer wieder fraglich (Müller 1991: 75-87: „Das Auge täuscht im Lidschlag“). Zugleich werden Gedanken einer Objektivität des Zufälligen entwickelt, die sich aus der Befreiung von der normierten und normierenden Blicklenkung ergibt (Müller 1991: 19). Der eigensinnige, „Fremde Blick“ einer „erfundenen Wahrnehmung“ durchstößt dann die Oberflächenstruktur und ermöglicht den Einbruch der Kontingenz in das sanktionierte Sehen. Indem er der Dinge – Nagelschere und Nuss, Fahrrad und Küchenstuhl, Türklinke und Fenster oder ein zerschnittenes Fuchsfell – in ihrer Materialität ansichtig wird, dringt er durch die Anonymität des Gewöhnlichen und die ewige Wiederkehr des Alltäglichen hindurch: Die wahrgenommene Welt wird dabei nur als eine von vielen möglichen, als akzidentelle Weltversion bzw. als Konstrukt ausgewiesen.

In der Tat spiegeln Müllers Texte jene „gebrechliche Einrichtung der Welt“ (Müller 1995b: 7-15), die Ludwig Wittgenstein in seinem **Tractatus** formuliert: „Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein. Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein. Es gibt keine Ordnung der Dinge a priori.“ (Wittgenstein 1990: 68, Abschn. 5.634)⁵ Wo die Entsprechung zwischen Ding und Perzeption aufgehoben wird, bedeutet Schreiben Rückführung der Sprache auf nicht immer sichtbare Diskontinuitäten durch die Trennungsarbeit des Parzellierens, Isolierens, Analysierens (Müller 1991: 25, 81; Apel 1991: 27): Das Insistieren auf dem Wert der Teile als Teile, nicht als Teil eines Ganzen oder Bausteine eines größeren Bauwerks, ist dabei sowohl ein geduldiges Anarbeiten gegen den großen Zusammenhang wie der anhaltende Protest gegen die Idee davon. So entwickelt Müller eine ausgeklügelte Technik, die geheime Korrespondenzen von Innenwelt und Außenwelt, von Gegenständen und Körpern bzw. Wahlverwandtschaften zwischen den verschiedensten Dingen entdeckt und

⁴ In dem Essay **Der Fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne** erklärt Müller: „Fremd ist für mich nicht das Gegenteil von bekannt, sondern das Gegenteil von vertraut. Unbekanntes muß nicht fremd sein, aber Bekanntes kann fremd werden.“ (Müller 2003: 136)

⁵ Vgl. dazu Müller (1989: 75): „Alles, was Irene sah, war ein Zufall. Es hätte auch anders sein können. Und es war auch anders, schon im nächsten Augenblick.“

dadurch andere Assoziationsräume schafft (Müller 2003: 9). In der Organisation der materiellen Existenz als einem Netz nicht von Angrenzenden, sondern von Analogien, Entgegensetzungen, Übereinstimmungen, entspricht der absteigende Zusammenhang des Angrenzenden dem aufsteigenden der Ähnlichkeit, die Identifikation der Nicht-Identität. Gegenstände sind dann zirkulierende Fragmente von Bedeutungen, gleitende Signifikanten, polyseme Bruchstücke, die allein auf ein Zusammentreffen mit anderen im Buch der Geschichte herumvagabundierenden Signifikanten warten. Der „Fremde Blick“ trennt, zerschneidet sie – und setzt sie neu zusammen. Peter Motzans Begriff einer „kombinatorischen Demontage“, mit dem der Literaturwissenschaftler bereits 1983 Müllers Schreibtechnik zu charakterisieren versucht hatte (Motzan 1983: 68), bezeichnet in prägnanter Weise das Verfahren einer solchen zugleich destruktiven wie konstruktiven Aggression.

Aus Gefundenem wird somit immer wieder Erfundenes: Diesen eigensinnigen Produktionsprozess stellen die lyrischen Collagen (Müller 2000) und die offene Postkartensammlung **Der Wächter nimmt seinen Kamm** (Müller 1993) regelrecht aus.⁶ Müller lenkt hier das Augenmerk auf das Haptische und das Gemachtsein von Kunstwerken, auf ihre ‚gespeicherte‘ Vergangenheit und ihren Alterswert. Das literarische Werk wird dabei im Tätigkeitsmodus als Sache und erst dann als Rezeptionsereignis verstanden.⁷ Bereits die Präsentationsform der Textcollagen auf 94 Karten in einer Schachtel mit Seidenbändchen zum schadlosen Herausziehen suggeriert einen netten Geschenkartikel, doch auf der Karte 72 ist zu lesen: „ab und zu kommt die Todesangst hält eine Schachtel / erinnert an die Straße in den Osten“. Die Texte aus ausgeschnittenen Wörtern ergeben „das nachgemachte Leben“ (Karte 81), kleben Wörter wie Angst, Flucht, Krieg mit Wörtern des alltäglichen Lebens zusammen in einem Spiel mit „Hintersinn“ (Karte 48). Mit den 94 Karten lassen sich neue, eigene Collagen (der Collagen) legen wie Patience, in der allerdings die „Angst / der / Sanftheit“ (wie es auf der Karte 25 steht) das Muster vorgibt. Erst dadurch, dass wir etwas eine Form geben, Sprachbilder schaffen, begreifen wir die Existenz, können sie also irgendwie in den Griff bekommen: Das

⁶ Bereits der Band der frühen Essays enthält Collagen (Müller 1991); die Autorin hat aber auch Collagenbücher veröffentlicht (Müller 2005).

⁷ Eine Sache wird hier spezifisch verstanden als das, was notwendigerweise produziert wird; damit ist eine Sache wesentlich poetisch. Dinge, auf der anderen Seite, werden verstanden als etwas, das nicht unbedingt von menschlicher Hand hervorgebracht worden sein muss. Deshalb kann gesagt werden: Sachen sind poetische Dinge.

Poetische gehört in diesem Sinne zum Fundamentalsten im Leben. „Ich habe die Jahre aus dem Osten in einem Bahnhofsschließfach / abgestellt“ bekennt die Person auf der Karte 49, die sich in den vorgefertigten Wörtern ausspricht, während ihre Biographie zur erlebten Gegenständlichkeit wird. „Einmal anfassen, zweimal loslassen“: Am Ende hat man als Leser nicht wirklich einen Geschenkartikel in der Hand, nur surreale Collagen von Collagen, die brüchige Texten und visuelle Elementen (Ausschnitte von Gegenständen, Körpern und Landschaften, Schattenrissen, Schraffuren und Zeichnungen) verbinden und Müllers Sinnlichkeit im Umgang mit der Materie zeigen. **Der Spiegel** und andere Journale liefern dafür die Materialbasis; die Schere ist das Werkzeug, das die Zeitungsausschnitte auf die kleinste semantische Einheit reduzieren und die literarische Formung bis in die Bereiche der Lexembildung und der Morphologie treiben kann. In der Tat sind es bei Müller weniger die Wörter selber als vielmehr deren Folge, die ‚Bedeutungen‘ herstellt und Prozesse der Bedeutungskonstitution und Bedeutungsentzifferung in Szene setzt. Anfassen, Fühlen, Riechen und Sehen weisen dabei auf die konkrete und kreative Interaktion von Autor bzw. Leser und Material, Körper und Gegenstand, Wort und Schrift hin. Eine solche dem Papier gewidmete „Materialzärtlichkeit“ (Heesen 2006: 18) ermöglicht durch den Respekt für das Papier erst recht den Glauben an das Zeichen und das Wort.

Artefakte, Objekte und Dinge sind sowohl Zeichen als auch keine Zeichen. Ihre materielle Seite schließt den Zeichencharakter nicht aus, aktiviert ihn aber auch nicht in jedem Fall. Die Zeichenhaftigkeit von Dingen lässt sich nicht abtrennen von ihrer materiellen Seite, ist aber durch diese auch nicht in ausreichendem Maße bestimmt. Dinge repräsentieren und reflektieren einerseits Muster kultureller Ordnung; andererseits transformiert das permanente Umordnen der Dinge im Gegenzug auch Strukturen kultureller Ordnung. Gerade in diesem Sinne macht die Autorin den „Fremden Blick“ auf Alltagsgegenstände zum Programm. Die Tatsache, dass nicht selten das Materielle und das Zeichenhafte nicht korrespondieren, wirkt irritierend. Dank einer eigensinnigen, höchst sensiblen Perzeption, die von den rubrizierenden, kategorisierenden Wahrnehmungsrastern eines objektivierenden Blicks nicht eingeschränkt wird, werden die Lücken zwischen Benennung und zu Benennendem sichtbar und zum permanenten Schreibanlass. Müllers Texte stehen somit diametral dem restaurativen Kult des Eigentlichen und jenen poetischen Versuchen gegenüber, eine Ursprünglichkeit in der Beziehung von Signifikant und Signifikat zu

restaurieren.⁸ Vielmehr verweist die „erfundene Wahrnehmung“ als Endprodukt auf ein dekonstruierendes Verfahren der Schrift, das die Zeichen von ihrer alten Funktion des *quid pro quo* erlöst und in Bewegung geraten lässt. Als Beispiel für diese Verwandlung mag folgende Passage dienen:

Die Straßen entlang werden fliegende Rehe tausendfach unerwartet zum Bild, das seine Grenzen überschreitet. Aus der Notwendigkeit gesetzt, als Hilfe für eine sichere Fahrt aus der Ahnungslosigkeit der Verkehrsplaner in die Ahnung. Sie erfinden sich, sie werden zum poetischen Bild. Das Mädchen ist größer als der Junge. Es zieht ihn hinter sich her. Dem Mädchen fliegt beim Gehen der Zopf. Auch das ist nur ein Verkehrsschild, das Stellen anzeigt, an denen Kinder die Straße überqueren. Vor Schulen stürzt sich dieses Bild in das hinein, was man Schule nennt. Es sprengt den sachlichen Umgang mit dem Wort „Schule“. (Müller 1991: 17)

Hier entsteht der Eindruck, dass auch der Dingwelt eine Falle gestellt werden sollte. Denn abgebildet wird im zitierten Text das im kreativen Prozess der Wortschöpfung beschäftigende Phänomen des „Fremdelns“ vor den Gegenständen. Das Schild steht dabei nicht allein in einem dienlichen Verhältnis zum Benutzer. Die in der Passage zitierte Kinese verwässert die festen Codes der herkömmlichen Verwendungsweisen, indem das Ding seinem ursprünglichen Signifikationsystem enthoben wird. Denn es kommt darauf an, Dinge und Wörter abzulauschen und nicht, ihnen ein System zu unterlegen. Das ist wiederum doch weiter nichts „als der den ‚normalen‘ Dingen zugestandene Wahn“ (Müller 1991: 13). Gerade hierin liegt das subversive und innovative Potential wilder Semiose. Sie

schafft ‚Inseln der Unordnung‘ innerhalb der sozial verordneten Wahrnehmung, immunisiert die Texte damit zugleich gegen die Mechanismen der (ästhetischen und politischen) Vereinnahmung, erschöpft sich aber nicht in den Effekten der De-Semantisierung und Polysemie, sondern öffnet gleichzeitig Freiräume der Kreativität. (Eke 2002: 68)⁹

Es scheint, als entblößen die Dinge ihre magischen Qualitäten in dem Moment, in dem sie materiell abwesend sind – und zwar von sich aus, von innen. Das darf nicht außer Acht gelassen werden: Im Verlauf des ästhetischen Prozesses sind die Dinge abhanden gekommen und durch

⁸ Vgl. Handke (1991: 24): „An dem geglückten Tag sollen die Catskills-Berge die Catskills sein, soll das Einbiegen zum Rastplatz das Einbiegen zum Rastplatz sein, soll die Sonntagszeitung die Sonntagszeitung sein, soll das Abendwerden das Abendwerden sein.“

⁹ Vgl. zum Thema auch Steinmayr (1997: 148).

Repräsentanten ersetzt worden. „Ceci n'est pas une pipe“: René Magritte hat es auf den Punkt gebracht. Erst in diesem Stadium, jenseits der Dinglichkeit der Dinge, jenseits ihrer Verfügbarkeit, scheint genau ihr Potential zur Anschauung zu kommen und somit ihre Magie, die nun vom vertrauten Gegenstand in die Kunst fließt – ein gelungener Kunstgriff.

Dinge rebellieren gegen ihre reine Funktionalisierung und erzeugen Situationen, welche die vermeintliche Herrschaft des Subjekts über die Objekte unterlaufen (Müller 1991: 25). Selbstvergessenheit im Sinne einer Gleichzeitigkeit größter Aufmerksamkeit und partieller Zerstreutheit ist dann in erster Linie die Bedingung der Wahrnehmung von Dingen. Die Bildaufnahme des Subjekts (Müller 1991: 97-99) ist dann vom Ichverlust bestimmt, während die Textstruktur den Verlust eines Kontextes bzw. sinnvollen Zusammenhangs, eines geschlossenen, kohärenten Selbst- und Weltverständnisses spiegelt:

Eisblumen spinnen ihr Dickicht über die Fenster. Ich fühle einen schönen Schauer auf der Haut. Mutter schneidet mir die Nägel so kurz, daß mir die Fingerspitzen wehtun. Ich fühle mit den frischgeschnittenen Fingernägeln, daß ich nicht richtig gehen kann.

Ich gehe immerzu auf den Händen. Ich fühle auch, daß ich mit diesen kurzen Nägeln nicht richtig reden und nicht richtig denken kann. Und der Tag ist nichts als eine riesengroße Anstrengung.

Die Eisblumen verschlingen ihre eigenen Blätter, sie haben das Gesicht milchiger blinder Augen.

Auf dem Tisch dampft die heiße Nudelsuppe. (Müller 1984: 43)

Das Menschliche und Dingliche gehen häufig bei Müller entgrenzend ineinander über, Grenzziehungen zwischen menschlichen Subjekten und Objekten verwischen sich. Das Kind ist hier „außerstande“, sich „ans Gewöhnliche zu halten“ (Müller 2003: 14), sieht deshalb detailscharf in die Dinge hinein und trifft dort auf deren geheimes und bedrohliches Eigenleben bzw. ihr inhärentes „Unmaß“ – ein *un-heimliches* Phänomen, das harmloser Beobachtung nicht zugänglich ist. Es geht dabei vor allem um verborgene Konstellationen (Müller 1995b: 54), denn der Tiefenraum unter der lebensweltlichen Wahrnehmung der Dinge (Müller 1991: 40-41), „der den ‚normalen‘ Dingen zugestandene Wahn“ (Müller 1991: 13), „[d]as Gedärm unter der Oberfläche ist überall.“ Anders als der Blick, der einen ungestörten Umgang mit den Alltagsgegenständen erlaubt, sieht der eigensinnige „Fremde Blick“ detailscharf in die Dinge hinein und trifft dort auf deren geheimes Eigenleben bzw. ihr inhärentes „Unmaß“ – das ist ein *un-heimliches* Phänomen, das harmloser Beobachtung nicht zugänglich ist.

Es geht hierbei vor allem um verborgene Konstellationen (Müller 1995b: 54), denn der Tiefenraum unter der lebensweltlichen Wahrnehmung der Dinge (Müller 1991: 40-41), „[d]as Gedärm unter der Oberfläche ist überall.“ (Müller 1991: 18) Die an der sichtbaren Oberfläche perfekt organisierte und stilistisch ausgeklügelte Musterung der Wirklichkeit schlägt dann in eine De-Realisierung dieser Wirklichkeit um: Die vertraute, aber poröse Wirklichkeit wird derart verfremdet, dass der gähnende und grimassierende Abgrund hinter den Dingen sichtbar wird. Literatur wird als Arena eines mitunter spektakulären Akts der Erkenntnis inszeniert, in dem Lesern deutlich werden soll, dass „Artefakte nicht stillstehen“ (Greenblatt 1995: 7). Es gibt in diesem Sinne für die Autorin kein „Stilleben“: „Der Begriff Stilleben hört sich für mich immer bedrohlich an. Wenn man genau, wenn man lange genug hinsieht, tobt etwas unter der Starre.“ (Müller 1991: 27) Die Entdeckung, dass kleinste Dinge über das Vermögen verfügen, ausdrucksvoll, belebt und vernehmlich zu sprechen, verdankt sich der Filmtechnik und der Großaufnahme, die bislang entfernte Winzigkeiten nah heranholt und ins Bildzentrum stellt.

Gerade in diesem Sinne produziert Müllers „Mikrologie des Nebenbei“ (Bloch 1982: 472) eine Grotteske abseits der diskursiv analysierenden Schreibformen. Auf der Fluchtlinie des „Fremden Blicks“, in dem sich Innen- und Außenperspektive, Erlebtes und Vorgestelltes verschränken und die Dimensionen zwischen Detail und Ganzem sich verschieben, gerät das Ich in den Sog einer alles erfassenden Auflösung, die es verdinglicht:

Die Nacht war am Erfrieren. In den Scheunen schürten leuchtende Katzenaugen das Feuer. Es schneite auf umherstreunende Hunde.

Ich hörte das Schwein. Es stöhnte.

Sein Widerstand war so klein, daß die Ketten überflüssig waren.

Ich lag im Bett. Ich fühlte das Messer an meiner Kehle. Es tat mir weh, der Schnitt ging immer tiefer, mein Fleisch wurde heiß, es begann zu kochen in meinem Hals.

Der Schnitt wurde weit größer als ich, er wuchs übers ganze Bett, er brannte unter der Decke, er stöhnte sich ins Zimmer.

Die zerrissenen Eingeweide rollten über den Teppich hin, sie dampften und rochen nach halbverdaulichem Mais.

Ein maisvoller Magen hing über dem Bett an einem Darm, der immer dünner wurde und zuckte.

Als der Darm abreißen wollte, zündete ich das Licht an.

Ich wischte mir mit dem Handrücken den Schweiß von der Stirn.

Ich zog mich an. Meine Hände zitterten beim Zuknöpfen. Meine Ärmel, meine Hosenbeine waren wie ein Sack. Meine ganzen Kleider waren wie ein Sack. Das ganze Zimmer war wie ein Sack. Ich selber war wie ein Sack. (Müller 1984: 31)

Die Verdinglichung, die Leblosigkeit, der Verlust funktionierender Identität, die Verwandlung in eine Aufzeichnungsmaschine ist die Bedingung für die Entdeckung der Dinge. Dabei ist der dialektische Umschlagpunkt in das Surreale immer schon immanent, denn „[d]as Surreale sitzt doch immer in der Realität drin. Es ist nichts Draufgesetztes oder Hineingeschobenes, sondern etwas Drinsteckendes“ (Müller 2010: 25), wie folgende Textstelle exemplarisch darstellt:

Der Agronom hatte einen hellgrauen Anzug mit dunkelgrauem Muster an. Es war ein Fischgrätmuster, und es war hell an den Schultern und dunkel am Rückgrat. Der Agronom ging mit schwarzen Wirbeln in seinen Fischgräten hinter der Kantorin her. (Müller 1987: 14)

Das Kind vergafft sich in dieses Muster, starrt es an, bis es sich zu bewegen beginnt, bis es sich lesen lässt nach den magischen Regeln, die im Reich der Kinder und der lebendigen Dinge herrschen.

Die Autorin folgt hier dem unerträglichen visuellen Zwang Kindheits-erlebnisse zu erinnern, bei denen der banalste Gegenstand die Rolle des optischen Provokateurs von Visionen im Wachtraum gespielt hatte, und geht der grotesken Symbolik dieses zwanghaften Vorgangs nach. Dabei ist die Annäherung zweier wesensfremder Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene, der Bildfügung und der verfremdenden Fokalisierung, und das daraus resultierende Wunderbare, das Überraschende, das Erstaunliche eine grundlegende Technik surrealistischer Ästhetik.¹⁰ Der surrealistische Weg ist der vom Ich zum Es, sein Ziel ist die Irritation des Vorhandenen, die Kultivierung einer systematischen Verfremdung, die keinesfalls ausschließlich in den **Niederungen**, sondern in sämtlichen Prosaarbeiten Müllers auszumachen ist. Alle Texte Müllers geben mit ihren Bildern Aufschluss über eine Archäologie des Unbewussten und graben in fiktionaler Überbietung der Wirklichkeit nach den Bildern des Verdrängten, des Tagesrests, des Traums.¹¹ Auslöser ihres Schreibens ist aber nicht das Seelenleben der Autorin, sondern das Bedürfnis nach

¹⁰ Zur eindeutig surrealen Qualität der Prosa Müllers vgl. Becker (1991: 32); Tudorică (1997: 92-98) und Renneke (2008: 298-299). Nach Stefan Gross (1991: 69) wären die Bilder Müllers vielmehr Teil eines universalen, analogischen Symbolismus, in dem Sinne, wie ihn, jenseits vom mittelalterlich theologischen Modell, Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck und Breton konzipiert haben.

¹¹ Vgl. z.B. Müller (1984: 12, 31, 58); Müller (1987); Müller (1995a: 24-25); Müller (1994: 14-17); Müller (1997a: 226-227).

Irritation der seit der Kindheit vermittelten Normierungen und Wirklichkeitswahrnehmungen (Müller 1991 11-15), die beängstigenden und freiheitsbeschränkenden Verhältnisse – im Dorf wie in der Diktatur.¹² So fragt die freie Assoziation von Worten und Gegenständen nicht nach Sinn und Bedeutung, sondern nach Freiheit und Enthaltung der Phantasie, fordert auf, das Spiel weiterzuspielen. Die Autorin fordert in diesem Sinne unablässig die Einbildungskraft des Lesers und verlangt von ihm zugleich eine Antwort, die genauso viel an poetischer, imaginativer Sensibilität wie an soziopolitischer (Selbst-)Kritik voraussetzt.

Die Routine des automatischen Registrierens führt dazu, dass der Gegenstand im Alltag ‚verpackt‘ an uns vorbeigeht.¹³ So wird mit dem Blick einer Fremden (der gerade aus Rumänien in die BRD eingereisten Irene in **Reisende auf einem Bein**)¹⁴ eine Realität sichtbar, die unsere Sehgewohnheiten (vielleicht) nicht mehr wahrzunehmen imstande sind (Müller 1989: 25). Es bedarf gerade der bewussten Anstrengung des Blicks auf die Dinge des Alltags, um sie wahr-zu-nehmen. Distanz und Annäherung, Einklammerung und Verfremdung manipulieren die Erfahrung so, dass – obwohl die materielle Seite der Dinge ja gerade verloren geht – die irritierende Ambivalenz von Zeichen- und zugleich Nicht-Zeichenhaftigkeit der Dinge erst auffällt bzw. der Zusammenhang von ‚Ding-an-sich‘ und konkretem Ding unter anderen Aspekten verhandelt wird. Daraus ergibt sich eine besondere Form der Transformation, die erstaunlicherweise gerade das Sinnliche, Konkrete und Singuläre des Dings, aber keinen logischen Zusammenhang zu retten meint: Die Welt erscheint dann als chaotisch, zerfallend. Wenn die je partikularen rationalen Interessen zu einem irrationalen Ganzen zusammenfließen, dann erscheint es notwendig, mit der Methode der surrealistischen Wahrnehmung diesen partikularen Vernünftigkeiten auf die Pelle zu rücken (Müller 1989: 107) und sie so zusammenzubringen, wie sie tatsächlich sind: surreale Collage (Müller 1989: 47).

¹² Vgl. Haines (1998: 17): „Die erste Diktatur, die ich kannte, war das banatschwäbische Dorf“. Vgl. auch Müller (1991: 20): „In gewissem Sinn war das, was ich später als ‚totalitär‘ und als ‚Staat‘ bezeichnete, die Ausdehnung dessen, was ein abgelegenes, überschaubares Dorf ist.“ Der „Fremde Blick“ erwächst aus der randständigen Position des Kindes und ist keineswegs nur als Folge der Zweisprachigkeit im Allgemeinen zu deuten.

¹³ Vgl. Šklovskij (1988: 15): „Die Automatisierung frißt die Dinge, die Möbel, die Frau und die Schrecken des Krieges.“

¹⁴ Die Protagonistin fertigt Collagen an. **Reisende auf einem Bein** und **Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt** sind übrigens aus einzelnen Prosastücken montierte Collage-Romane.

Der Verlust eines gedankenlosen Selbstverständnisses im Umgang mit den Dingen ist aber zuerst schmerzhaft und hat fatale Auswirkungen – davon erzählt die Autorin in ihren Essays:

Niemand will Selbstverständlichkeit hergeben. Jeder ist auf Dinge angewiesen, die einem gefügig bleiben und ihre Natur nicht verlassen. Dinge, mit denen man hantieren kann, ohne sich darin zu spiegeln. (Müller 2003: 147)

In der Dorfsprache – so schien es mir als Kind – lagen bei allen Leuten um mich herum die Worte direkt auf den Dingen, die sie bezeichneten. Die Dinge hießen genauso, wie sie waren. Und sie waren genauso, wie sie hießen. Ein für immer geschlossenes Einverständnis. Es gab für die meisten Leute keine Lücke, durch die man zwischen Wort und Gegenstand hindurch schauen und ins Nichts starren mußte, als rutsche man aus seiner Haut ins Leere. (Müller 2003: 7)

Müller erzählt dabei auch, wie die alltägliche Angst und Einsamkeit des Kindes diese Übereinstimmung zwischen Wort und Ding in Frage zu stellen beginnt, wie es neue Bezeichnungen dafür sucht, weil ihm die bestehenden nicht zu passen scheinen, und wie aber auch die neu erfundenen Wörter das Einverständnis nicht wieder herzustellen vermögen. In der Dorf- und Staatssprache schafft die Benennung das Objekt und löscht es zugleich wieder aus. Die ergebnislose Suche des Kindes nach neuen Bezeichnungen wird als Initiation ins *Spiel der erfundenen Wahrnehmung* geschildert: „Das Material, aus dem die Gegenstände bestehen, erfuhr beim Hinsehen jene Zuspitzung, mit der im Kopf der Irrlauf beginnt. Das Gewöhnliche der Dinge platzte, ihr Material wurde zum Personal“ (Müller 2003: 49). Genau dieses Zusammentreffen von „Fremdem Blick“, von einem Überschuss an ästhetischem Sinn (Rohberg 1997: 30) und überschüssiger Materialität bzw. Dinghaftigkeit der Gegenstände, die nicht im Dienst des Subjekts aufgeht und sich der starren Einsortierung in ein Gefüge widersetzt, nutzt die Autorin in ihrer Prosa: Der Text setzt an die Stelle der festgeschriebenen Dingbedeutung dessen Einbindung in einen vielschichtigen Kontext und unterminiert durch solcherlei bodenlose, weglose und radikale Umcodierung die Ordnung der Dinge. In Auflehnung gegen die gewaltsame Herstellung und Durchsetzung sozialer Gleichförmigkeit und Wahrnehmungsmaßstäbe, gegen Definitionsmächte und totalitäre Machtansprüche, die Gegenstände in Dingordnungen formatieren, wird dann jedes Objekt, jedes *objet* zum *objeu*:

Es ist derjenige, bei dem das Objekt unserer Emotion zunächst in den Abgrund versetzt wird und die schwindelerregende Dichte und Absurdität der Sprache, als solche betrachtet, derart gehandhabt werden, daß durch die innere Vervielfachung der Bezüge, durch die Verknüpfungen, die sich auf der Ebene der Wurzeln bilden, und durch die unter doppeltem Verschuß gehaltenen Bedeutungen jenes

Funktionieren erzeugt wird, das allein über die substantielle Tiefe, über die Mannigfältigkeit [...] der Welt Rechenschaft abzulegen vermag. (Ponge 1968: 161)

Der Autorin geht es beim Schreiben nicht um die Abbildung bzw. eine Erklärung der Dinge, sondern darum, die Fiktionalität und Konstruktion von ihrer Wirklichkeit wahrnehmbar zu machen. Der ‚eigentliche Realismus‘ im Müllerschen Werk besteht folglich im (poetologischen) Insistieren auf der Herstellung bzw. Bauweise des Werks. So erfährt die These der sprachlichen Verfasstheit von Wirklichkeit eine Zuspitzung im Hinblick auf die Existenz dergestalt, dass die Sätze und die Wörter, die zugleich Bilder sind, aus den eigenen Texten bzw. aus denjenigen anderer Autoren „in die Dinge“ hinausgehen und in die Realität eindringen: „Nicht die Bilder im Kopf werden wie der Ort, sondern der Ort wird wie die Bilder im Kopf.“ (Müller 1991: 53) Die Realität der Dinge spiegelt also bei Müller die Fiktion wider und nicht umgekehrt. Raymond Federman schrieb seinerseits, „daß es die Fiktion eines Schriftstellers ist, die sein Leben bestimmt und nicht notwendigerweise sein Leben seine Fiktion.“ (Federman 1992: 133) Müller kann dies nur beteuern: „Es ist die lückenlose Unwirklichkeit, die mich, so scheint es, dennoch auffängt.“ (Müller 1991: 34)

Die Textstrategie Herta Müllers installiert einen fremden, detail-scharfen Blick als Medium einer sprachlichen Überbietung der Realität, die der Phantasie Platz macht und so „das Projekt eines ästhetischen Widerstands“ (Eke 1997: 495-496) verwirklicht. In diesem Sinne hebt Müllers Sprachartistik die Dinge aus ihrer Alltäglichkeit heraus zum Zwecke der poetischen, aber trostlosen und unsentimentalen „Verwandlung des Gegebenen“ (Henke 1984) dank eines dezidiert metaphorischen Stils – dafür sprechen Wendungen in ihren Texten wie „das Gehirn der Nüsse“ (Müller 1987: 24), „das Blut der Melonen“ (Müller 1992: 77), das „Proletariat der Blechschafe und Holzmelonen“ (Müller 1994: 37)¹⁵, „Hungerengel“ (Müller 2009: 14) oder Buchtitel wie **Niederungen**, **Barfüßiger Februar**, **Herztier**, **Reisende auf einem Bein**, **Atemschaukel**, denn „[d]as Fort-Schreiben der Gedanken, das Fort-Schreiben in Worten, ist ein Umsetzen der Bilder in Sätze“ (Müller 1991: 83). Metaphern setzen ein konstruktives bzw. kreatives Verhältnis zur Sprache voraus und sind in der Lage, den Blick zu erneuern, indem sie das „Unerwartete am Bekannten“

¹⁵ In diesem Sinne teile ich die Meinung von Anja Maier (2006: 178) nicht, denn Müller arbeitet m.E. keineswegs „mit Begriffen, die außerhalb des Erzählkontextes eher banal klingen oder, wie die Neologismen ‚Blechschafe‘ und ‚Holzmelonen‘, wenig assoziationsreich sind.“

(Iser 1976: 145) aufdecken und in ihm unbekannte Ansichten allererst preisgeben. Müllers Figürlichkeit, die diesem Kriterium durchaus entspricht, möchte ich daher nicht als poetisch, sondern als *poietisch* bezeichnen, damit der etymologische Aspekt der Kreativität besser zum Ausdruck gelangt. Diese innovative, lebendige Funktion der Metapher wird im Fall von Müllers Literatur in kurzen Sätzen virulent: „Das Abteil fuhr. Die Scheibe hetzte Bilder“ (Müller 1987: 5). Die Autorin fordert unablässig das metaphorische Bewusstsein des Lesers, damit „im Kopf der Irrlauf beginnt“ (Müller 2003: 49). Durch eine ungewöhnliche Fügung von Tenor und Vehikel wird der Leser für das in den Dingen aufscheinende Nichtidentische sensibilisiert, für die den Sinnen gegebene materielle Erscheinung der Dinge und die ihnen innewohnende Kraft, diese permanent zu transzendieren. Dieses Entfremdungserlebnis ist für das bewusstseinsmäßige Annähern von Tenor und Vehikel, für die Reduktion ihres gegenseitigen Fremdseins – für die Entfremdung verantwortlich.

Das Sehen, das nur etablierte Ordnungsgefüge erkennt, wird durch die Entkopplung des unmittelbaren Gegenstandsbezugs der Sprache auf dieser literarischen Ebene geradezu von den sprachgemeinschaftlichen Zwängen befreit: „Das, was wir sehen, überschreitet seine Grenzen“ (Müller 1991: 15). An Müllers Texten, Sätzen, Figuren und Bildern kann in der Tat das Vermögen geschult werden, Kipp-Potentiale, d. h. verdeckte Relationen und Konstellationen der Dinge auszumachen bzw. neu zu sehen und zu deuten. Ihre durch „lebendige Metaphern“ (Ricoeur 1975) angereicherte Sprache hält somit für ihre Leser einen Zugang zu einer dynamischen Sichtweise der Wirklichkeit bereit, sie ermöglicht die ent-fremdende Konfrontation mit einem metaphorischen Ereignis und eine ästhetische Erfahrung, die zum „Sehen-als“ avanciert. Es geht dabei keineswegs um eine den Kunstschaffenden vorbehaltene Sichtweise. Es sei „ein Mißverständnis der Literaturprofis [...] den Fremden Blick für eine Eigenart der Kunst [zu halten], eine Art Handwerk, das Schreibende von Nichtschreibenden unterscheidet“, schreibt die Autorin (Müller 2003: 144). Ihre poetischen Verfahren reichen aber auch weit über die Thematik der spezifischen Situation politisch Verfolgter hinaus, weil sie sich mit Wahrnehmungsstrukturen und mit dem Sehen von Bedeutungen im Allgemeinen befassen. Das selbstverständliche, alltägliche ‚Dies-Sehen‘ impliziert in seiner (kontextuellen) Determinierung wohl immer eine Art Blindheit für Aspekte, die auch gesehen werden könnten, aber in den Hintergrund treten. Unter bestimmten Umständen ist es nicht üblich, Objekte anders zu sehen. Die Metapher als Perspektive eines „fremden Blicks“ führt uns unterdessen vor

Augen, dass das Angesehene so oder anders betrachtet werden kann – dass es auf unterschiedlichste Weise gesehen werden kann, insbesondere wenn es in eine Fiktion eingehüllt wird, die seine Bedeutung ändert. In seinen **Philosophischen Untersuchungen** zeigt Wittgenstein, wie das Sehen sich seiner selbst bewusst wird, in seiner Hinsicht zutage tritt (1990: 514-544). Er spricht vom „Aufleuchten des Aspekts“ (1990: II, 520, 525), Müller vom „Aufblitzen und Abtauchen“ der Bilder und einem Sehen, das lieber in Worten als in Bildern fortgesetzt wird, denn „[d]as Fort-Schreiben der Gedanken, das Fort-Schreiben in Worten, ist ein Umsetzen der Bilder in Sätze“ (Müller 1991: 83).

Die spielerische Auseinandersetzung mit Sichtweisen der Welt ist ein Spezifikum der Werke Müllers und eine Form von *suspense*, die die offensichtliche, normierte Bedeutung von Dingen oder Situationen in der Schwebelässt. Die metaphorische Entfremdung gibt bei der Autorin nicht selten Anlass zu einer Verlangsamung des Leseprozesses – zu einer tatsächlichen Bedrohung des Verstehens: Der Text verliert seine Selbstverständlichkeit. Diese spezifische Verlangsamung des Lesens wird darüber hinaus von einem Gefühl der Ordnungslosigkeit und Regellosigkeit begleitet: Der Leser fühlt sich seines Halts beraubt. Das metaphorische Ereignis lässt sich deshalb als chaotisch charakterisieren, insofern das Chaos eine schöpferische Potenz aufweist. Infolge des Sichtbarwerdens ihrer metaphorischen Natur ergibt die Aussage im Bewusstsein des Lesers einen anomischen Zustand, der nicht nur verwirrend und befremdlich, sondern auch energiesteigernd und katalytisch wirkt. Die Entfremdung hat in interpretatorischer Hinsicht einen explosiven Effekt, der von der psychologisch orientierten Tropologie als ein kontinuierlicher Erregungsanstieg mit plötzlichem Abfall (*arousal jag*) bezeichnet wird. In seinem Aufsatz „Toward a Psychology of Metaphor“ behauptet Don R. Swanson, dass der Rezipient einer metaphorischen Aussage sich durch ihre Wirkung zu einem korrektiven Eingriff gezwungen fühle (1979: 162). Die Notwendigkeit des Entfremdungserlebnisses für die geistige Aktivierung des Rezipienten ist unbestreitbar (Ricoeur 1975: 236). Das entfremdende und das konstruktiv-interpretatorische Moment sind prinzipiell miteinander verbunden und lassen sich als komplementär, als zwei Seiten derselben Münze bezeichnen; in diese Komplementarität passt auch, dass sie simultan stattfinden.

In der Prosa Müllers werden Gegenstände wie beispielsweise Nuss oder Nagelschere durch eine Zurschaustellung der Prozesse, anhand derer sie mit Bedeutung aufgeladen werden, in ihrer Abhängigkeit vom

jeweiligen, immer anderen Bedeutungskontext, gezeigt. Die ent-fremdende Konfrontation stellt dabei das Ergebnis der Konzeptualisierungsstörung wie auch die Voraussetzung und den Ausgangspunkt des konstruktiven Rezeptionseingriffes dar: In ihr kulminiert mit anderen Worten die Verflechtung von aufgezwungener Entfremdung und unausweichlicher Deutung, von Erlebnis und ‚Überleben‘ – als Leser. Er findet die Fähigkeit wieder, das Konzeptualisierungsmuster des Textes erneut nachzuvollziehen – und kehrt zur Sprache des Werks zurück. Das Engagement des Lesers bildet hier den Motor nicht für die Weigerung, wie Wolfgang Beutin behauptet (2012: 348), sondern für die Fortsetzung der Lektüre, für die Neuaktivierung des literarischen Prozesses. Die Wirkungsambivalenz, welche die Metaphorik zur Schau trägt, ermöglicht dabei nach Aristoteles einen Vergleich zwischen Metapher und Rätsel (2002: III, 1405b 4-6; 1982: 1458a 25-29; Ricoeur 1975: 39). Auf sie können wir nach Ricoeurs Vorbild den zwingenden Appell zur Deutung, der von Müllers Metaphorik ausgeht, zurückführen: Wenn der Leser sie anerkennt, wird er (als Rezipient) zur lustvollen Verwertung der Figürlichkeit gedrängt. So fesselt die Autorin die Leser an ihre Texte: Seit Anfang der 90er Jahre und der Übersetzung ihrer Werke in mehr als 20 Sprachen gehört Müller zu den wichtigen Autoren im internationalen Literaturbetrieb.

Das Entfremdungsgefühl verschwindet aber in keinem Fall; nur wird ihm ein (interpretatives) Pendant entgegengestellt. Der Leser erlebt nun die virtuelle Wirklichkeit der Dinge im literarischen Werk grundsätzlich anders als vor der metaphorischen Entfremdung; zugleich wird seine Lust am Lesen ihrer Unschuld, ihrer (naiven) Einheitlichkeitsorientierung, ihres Verlangens nach Harmonie weitgehend beraubt: Der Leser richtet sich auf das Gefährliche, auf das Risiko, auf den metaphorischen Abgrund selber. Die Texte der Autorin stellen ein großes Potential an metaphorischen Weltdeutungen bereit, die uns Leser eine Distanz zu kulturellen Sinnentwürfen und neue Perspektiven eröffnet. Es geht letztendlich um eine „neue Ordnung der Worte und der Dinge“ (Henke 1984). So können wir die konkrete Welt im Lichte ihrer unrealisierten Möglichkeit sehen: „Überall, wo Menschen sich befinden, oder hinsehen, werden sie selbst, wird das, was sie sehen, eine Möglichkeit für das Unvorhersehbare“ (Müller 1991: 18). Der konstruktive Moment einer solchen metaphorischen Entfremdung hinterlässt unauslöschliche Spuren und modifiziert dadurch prinzipiell die Rezeption der sprachlichen Äußerung: Der Leser ist geistig dynamisiert, der Leseprozess intensiviert. Der konzeptuelle Friede und die sich auf ihn stützende, schlichte Freude am Lesen werden rücksichtslos zerstört, und

dennoch tritt ein neues, komplexeres Lustempfinden in den Vordergrund – vom *objet* über das *objeu* zur *objoie* (Ponge 1967: 126-128): die Lust der plötzlichen, überraschenden Doppelwahrnehmung der Dinge, die heitere Aufregung durch das Beängstigende, das eine ungeahnte Anziehungskraft auf den wachen Leser Müllers ausübt und ihm neue Perspektiven eröffnet.

Literatur

- Apel, Friedmar (1991): *Schreiben, Trennen. Zur Poetik des eigensinnigen Blicks bei Herta Müller*. In: Norbert O. Eke (Hrsg.): **Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller**, Paderborn: Igel, 22-31.
- Aristoteles (1982): **Poetik**, Stuttgart: Reclam.
- Aristoteles (2002): **Rhetorik. Werke in deutscher Übersetzung**, Bd. 4., Berlin: Akad.-Verl. 2002.
- Bal, Mieke (1994): *Telling Objects. A Narrative Perspective on Collecting*. In: John Elsner/ Roger Cardinal (Hrsg.): **The Cultures of Collecting**, London: Reaktion Books, 97-115.
- Barthes, Roland (2010): **Mythen des Alltags**, Berlin: Suhrkamp.
- Becker, Claudia (1991): „Serapiontisches Prinzip“ in *politischer Manier. Wirklichkeits- und Sprachbilder in „Niederungen“*. In: Norbert O. Eke (Hrsg.): **Die erfundene Wahrnehmung Annäherung an Herta Müller**, Paderborn: Igel Verlag, 32-41.
- Beutin, Wolfgang (2012): **Preisgekrönte: Zwölf Autoren und Autorinnen von Paul Heyse bis Herta Müller, ausgewählte Werke, sprachkritisch untersucht**, Frankfurt/Main: Lang, 339-360.
- Bloch, Ernst (1982): **Das Prinzip Hoffnung**, Bd. 1, Frankfurt/Main: Fischer.
- Brown, Bill (2001): „Thing Theory“. In: **Critical Inquiry** 28, 1-22.
- Eddy, Beverly D. (1999): „Die Schule der Angst“. Gespräch mit Herta Müller, den 14. April 1998“. In: **The German Quarterly** 72/4, 329-340.
- Eke, Norbert O. (1997): „Sein Leben machen / ist nicht, / sein Glück machen / mein Herr“. Zum Verhältnis von Ästhetik und Politik in Herta Müllers Nachrichten aus Rumänien“. In: **Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft XLI**, 481-509.
- Eke, Norbert O. (2002): „Schönheit der Verwund(er)ung. Herta Müllers Weg zum Gedicht“. In: **Text + Kritik** 155, 64-79.

- Federman, Raymond (1992): **Surfiction. Der Weg der Literatur**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Greenblatt, Stephen (1995): **Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern**, Frankfurt/Main: Fischer.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *ding bis dingen*. In: **Deutsches Wörterbuch**. 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971, Bd. 2, Sp. 1152 bis 1169 <http://woerterbuchnetz.de/-DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GD02497#XGD02497> [31.08.2015].
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *gegenstand bis gegenstellung*. In: **Deutsches Wörterbuch**. 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971, Bd. 5, Sp. 2263 bis 2269 <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG04493#XGG04493> [31.08.2015].
- Gross, Stefan (1991): *Dem Schmid ist Glut ins Aug gespritzt. Von realen und erfundenen Teufeln. Zur Erzählung „Die grosse schwarze Achse“*. In: Norbert O. Eke (Hrsg.): **Die erfundene Wahrnehmung Annäherung an Herta Müller**, Paderborn: Igel Verlag, 60-73.
- Haines, Brigid (1998): *Gespräch mit Herta Müller*. In: Brigid Haines (Hrsg.): **Herta Müller**, Cardiff: Univ. of Wales Press, 14-24.
- Handke, Peter (1991): **Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Heesen, Anke te (2006): **Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne**, Frankfurt/Main: Fischer.
- Hegel, Georg W. F. (1986): **Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke**. [1817-1829], Bd. 13, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Henke, Gebhard (1984): „Poetischer Ausbruch aus dem engen Banat. Herta Müllers Prosa-Debüt ‚Niederungen‘“. In: **Süddeutsche Zeitung**, 12.04.1984.
- Hoffmann-Krayer, Eduard/ Bächthold-Stäubli, Hans (1974): **Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens**, Berlin: de Gruyter.
- Iser, Wolfgang (1976): **Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung**, München: Fink.
- Krause, Arnulf (2005): **Die Geschichte der Germanen**, Frankfurt/Main: Campus.
- Maier, Anja (2006): „*Gegenstände, wo die Haut zu Ende ist*“. *Dinge und Körper in Herta Müllers Prosa*. In: Philip Bracher/ Florian Hertweck: **Materialität auf Reisen: zur Kulturellen Transformation der Dinge**, Berlin: LIT, 175-196.

- Merleau-Ponty, Maurice (⁶1966): **Sens et non-sens** [1948], Paris: Gallimard, 15-33.
- Motzan, Peter (1983): „,Und wo man etwas berührt, wird man verwundet“. Zu Herta Müller: **Niederungen**“. In: **Neue Literatur** 3, 67-72.
- Müller, Herta (1984): **Niederungen**, Berlin: Rotbuch.
- Müller, Herta (1987): **Barfüßiger Februar**, Berlin: Rotbuch.
- Müller, Herta (1989): **Reisende auf einem Bein**, Berlin: Rotbuch.
- Müller, Herta (1991): **Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet**, Berlin: Rotbuch.
- Müller, Herta (1992): **Der Fuchs war damals schon der Jäger**, Reinbek: Rowohlt.
- Müller, Herta (1993): **Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren**, Reinbek: Rowohlt.
- Müller, Herta (1994): **Herztier**, Reinbek: Rowohlt.
- Müller, Herta (1995a): **Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt** [1986], Reinbek: Rowohlt.
- Müller, Herta (1995b): **Hunger und Seide**, Reinbek: Rowohlt.
- Müller, Herta (1997a): **Heute wär ich mir lieber nicht begegnet**, Reinbek: Rowohlt.
- Müller, Herta (1997b): *Heimat oder Der Betrug der Dinge*. In: Gisela Ecker (Hrsg.): **Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?**, München: Fink, 213-219.
- Müller, Herta (2000): **Im Haarknoten wohnt eine Dame**, Reinbek: Rowohlt.
- Müller, Herta (2003): **Der König verneigt sich und tötet**, München: Hanser.
- Müller, Herta (2005): **Die blassen Herren mit den Mokkatassen**, München: Hanser.
- Müller, Herta (2009): **Atemschaukel**, München: Hanser.
- Müller, Herta (2010): **Lebensangst und Worthunger. Im Gespräch mit Michael Lentz** (Leipziger Poetikvorlesung 2009), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Ponge, Francis (1967): **Le Savon**, Paris: Gallimard.
- Ponge, Francis (1968): **Stücke. Methoden. Ausgewählte Werke**. Dt. von Gerd Henninger, Frankfurt/Main: Fischer.
- Renneke, Petra (2008): **Poesie und Wissen. Poetologie des Wissens der Moderne**, Heidelberg: Winter.
- Ricoeur, Paul (1975): **La Métaphore vive**, Paris: Éd. Du Seuil.

- Rohberg, Thomas (1997): *Bildlichkeit und verschwiegener Sinn in Herta Müllers Erzählung „Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt“*. In: Ralph Köhnen (Hrsg.): **Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers**, Frankfurt/Main: Lang, 27-42.
- Šklovskij, Viktor (1988): *Kunst als Verfahren*. In: Juri Striedter (Hrsg.): **Russischer Formalismus**, München: Fink, 3-35.
- Steinmayr, Markus (1997): „*Ich wollte in der Tiefe der Bilder verschwinden*“ – *Bildlichkeit als Lust am Text. Ein Versuch über Herta Müllers „Der Teufel sitzt im Spiegel oder Wie Wahrnehmung sich erfindet“*. In: Ralph Köhnen (Hrsg.): **Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers**, Frankfurt/Main: Lang, 139-153.
- Swanson, Don R. (1979): *Toward a Psychology of Metaphor*. In: Sheldon Sacks (Hrsg.): **On Metaphor**, Chicago: Univ. of Chicago Press, 161-164.
- Tudorică, Cristina (1997): **Rumäniendeutsche Literatur (1970-1990): Die letzte Epoche einer Minderheitenliteratur**, Tübingen: Francke.
- Wittgenstein, Ludwig (⁷1990): **Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen. Werk-ausgabe**, Bd. 1., Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Beiträge zur Rezeptions Österreichs im rumänischen Kulturraum

Motto
„Der Donaauraum [...] verbindet nicht nur West und Ost, er ist ein Fundament dieser
Verbindung.“
(Richard Wagner)

Abstract: Since the 19th century Vienna developed itself to a model both for important Romanian writers such as Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Liviu Rebreanu and for Romanian-German authors like Karl Wilhelm von Martini, Andreas A. Lillin and Richard Wagner. Therefore, the present paper focuses on these authors and analyses Eminescu's stay in Vienna during his study on the University of Vienna, the perception of Rainer Maria Rilke through the Romanian poet and philosopher Lucian Blaga, the description of the First World War in Rebreanu's masterwork **Pădurea spânzuraților**, the image of Vienna depicted by Lillin, the first reflection of the upturn of the Austro-Hungarian-Monarchy in Martini's novel **Pflanzer und Soldat. Bilder und Gestalten aus dem Banat** and last but not least, the description of the Austrian metropolis in Wagner's novel **Die Muren von Wien**.

Keywords: Austro-Hungarian-Monarchy, Vienna, First World War, perception of Austria in Literature, cultural transfer.

Der südosteuropäische Kulturraum ist historisch an Österreich gebunden. Siebenbürgen, das Banat und die Bukowina waren lange Zeit Teile der Habsburgermonarchie, deren geistiges und sozial-politisches Gepräge sich unmittelbar im rumänischen und hiesigen deutschsprachigen Schrifttum widerspiegelt.

Die Rumänen hatten einen ersten wichtigen Kontakt zu Österreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es handelt sich um die literarische Gesellschaft *Junimea* in Jassy, zu der der in Wien ausgebildete Literaturkritiker Titu Maiorescu (1840-1917) und der berühmte Dichter Mihai Eminescu (1850-1889) zählen.

Im Herbst des Jahres 1869 beginnt Mihai Eminescu¹ sein Studium an der Universität Wien, das mit Unterbrechungen bis zum Sommer 1872 gedauert hat. Er setzt eigentlich eine Familientradition fort, denn sein älterer Bruder hat auch hier studiert. Eminescu, der die griechisch-orientalische Schule, die Nationalhauptschule und ab 1860 das Obergymnasium in Czernowitz besucht hat, fühlt sich in der österreichischen Hauptstadt überhaupt nicht fremd. Viele seiner Klassenkollegen haben davon geträumt, sich in Wien aufzuhalten. Bekannte von ihm, wie Theodor Stefanelli, die Brüder Alexandru² (1823-1871), Constantin (1811-1869), Eudoxiu (1812-1874)³, Gheorghe (1817-1882) und Nicolae (1826-1909) sowie sein Lieblingslehrer Aron Pumnul (1818-1866), dem er eines seiner ersten Gedichte widmet, haben in Wien ihre Ausbildung gemacht. George Călinescu, einer der besten Kenner von Eminescus Werk, weist darauf hin, dass der Dichter in Wien einem authentischen deutschsprachigen Milieu begegnet sei, das sein Bild von einer bloß „verdeutschten“ Gesellschaft in Czernowitz entscheidend geprägt habe (Călinescu 1933: 63). Die Wiener Jahre wären die schönsten und fruchtbarsten seines Lebens gewesen, meint Călinescu (Ebd.: 63). Eminescus Deutsch- und Geschichtslehrer am Ersten Deutschen Staatsgymnasium in Czernowitz, der aus Iglau stammende Ernst Rudolf Neubauer (1828-1890) (vgl. Wagner 1989: 103-104), ist einer seiner ersten Wegweiser zur deutschsprachigen Kultur überhaupt. In Wien vertieft Eminescu seine Kenntnisse im Bereich der deutschsprachigen Philosophie und Kultur und hier nimmt er auch das Wesen eines multinationalen Staates wahr, zu dem auch seine Heimat, die Bukowina, gehörte. Damals hat es in ganz Europa keine andere Metropole gegeben, in der so viele rumänische Studenten (etwa 120) gelebt haben. Ihr beliebter Treffpunkt war das Café Troidl auf der Wollzeile, nicht weit von der Universität. Hier ist Eminescu im Jahr 1870 seinem Landsmann, dem Schriftsteller Iacob Negruzzi (1842-1932), begegnet (vgl. Munteanu 1992: 83).

Die Freundschaft zwischen Mihai Eminescu und dem aus dem Banat stammenden realistischen Schriftsteller Ioan Slavici (1848-1925) prägt entscheidend den Wiener Aufenthalt des Dichters.

¹ Ungefähr sieben Wohnungen hat der Dichter während seines dreijährigen Aufenthalts in Wien gewechselt: in der Porzellangasse, Wieden-Schaumburgergasse, Radetzkystraße, Dianagasse, Adamsgasse, Gärtnergasse und Kollergasse. Nur das in der Kollergasse 3 angeschlagene Schild erinnert an Mihai Eminescus Aufenthalt in der österreichischen Hauptstadt (vgl. Friedmann 1996: 523).

² Alexandru Hurmuzachi war Mitglied der Rumänischen Akademie.

³ Eudoxiu Hurmuzachi war Mitglied der Rumänischen Akademie.

Eminescu besucht regelmäßig auch die Gesellschaft rumänischer Studenten in Wien, *Societatea Jună*, deren Sitz unweit der Nationalbibliothek und des Volksgartens war. Dieser Park erinnert ihn unwillkürlich an die gleichnamige Gartenanlage in Czernowitz:

Anfangs denkt Eminescu noch, die Hauptstadt sei im wesentlichen nichts anderes als eine vergrößerte Kopie von Czernowitz, aber er begreift bald, daß er sich geirrt hat. (Friedmann 1996: 520)

Mihai Eminescu besucht als außerordentlicher Hörer an der Universität Wien die Vorlesungen des Romanisten Adolfo Mussafia (1835-1905), jene des Philosophen Robert Zimmermann (1824-1898) und interessiert sich für römisches Recht, das vom berühmten Professor Rudolf Ihering (1818-1892) vorgetragen wurde sowie für die Vorlesungen des Professors Aschbach (1801-1882) zur römischen Geschichte (vgl. Dumitrescu-Buşulenga 1989: 43, 46). Besonders die Hofbibliothek am Josefsplatz mit etwa 400.000 Bänden und ungefähr 20.000 Handschriften interessiert ihn. Er geht aber auch in die Universitätsbibliothek, in die Erzherzog-Albert-Bibliothek und in die Bibliothek der Akademie der Wissenschaften. Sicherlich hat Eminescu fast sein ganzes Geld, das er von zu Hause für seinen Unterhalt bekommen hat, für Bücher ausgegeben. Wesentlich ist in diesem Zusammenhang der Kontakt mit der deutschsprachigen Literatur. In der österreichischen Hauptstadt lernt der Dichter das Werk Nikolaus Lenaus (1802-1850), August von Platens (1796-1835), Emanuel Geibels (1815-1884), Joseph Victor Scheffels (1826-1886) u. a. kennen. Als er Bibliothekar einer Studentenvereinigung wurde, setzt er sich mit den Philosophen Immanuel Kant (1724-1804), Arthur Schopenhauer (1788-1860) und Friedrich Hegel (1770-1831) auseinander, die sein späteres Werk entscheidend beeinflussen werden.

Das Wiener Theater, besonders das Hof-Burgtheater, bietet dem ehemaligen Souffleur, Schauspieler⁴ und dem Übersetzer von H. T. Röschers Traktat **Die Kunst der dramatischen Darstellung. In ihrem organischen Zusammenhang wissenschaftlich entwickelt** (1864) eine große Auswahl. Er lernt die Schauspielerin Friederike Bogner⁵ kennen und widmet Auguste

⁴ Mihai Eminescu hat als Souffleur, Abschreiber von Texten und Schauspieler im Rahmen der Wandertruppe Mihail Pascalys (1830-1882) gewirkt, mit der er im Sommer des Jahres 1868 Siebenbürgen und das Banat durchquert hat.

⁵ Die deutsche Schauspielerin Friederike Bogner (1840-1914) ist ab 1858 im Wiener Hof-Burgtheater aufgetreten.

Wilbrandt-Baudius⁶ sogar Gedichte in deutscher Sprache (vgl. Dumitrescu-Buşulenga 1989: 31).

Die Stadt selbst ermöglicht Eminescu auch den direkten Kontakt zu Volksfesten, zur Musik und zur aktivsten Presse in ganz Europa. Gemeinsam mit seinem Czernowitzer Freund, dem Kirchenmaler Epaminonda Bucevski (1843 – 1891), besucht er die berühmten Museen der Stadt und lernt viele Künstler kennen, die zum Vorbild seiner späteren Malerfiguren werden. Eminescu behauptet des öfteren, dass ihm Maler wegen ihrer künstlerischen Phantasie näher gestanden hätten als Schriftsteller.

Die hervorragende Kennerin von Eminescus Werk, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, fasst den entscheidenden Einfluss Wiens auf den Dichter wie folgt zusammen:

Eine unerklärliche Hast zwang ihn dazu, alle der Erkenntnis zugänglichen Dinge zu verschlingen [...] Menschliche Beziehungen, Vorlesungen an der Universität, Vorträge, Theateraufführungen, Konzerte, Buchhandlungen, Antiquariate – alles erwies sich als brauchbar; er befand sich in einem Wettstreit mit der Zeit [...], um dem ihm zugeteilten flüchtigen Augenblick maximal zu nutzen. Die verschiedensten Kenntnisse eignete er sich wie im Fieber in ungeheuren Mengen an [...] (Dumitrescu-Buşulenga 1986: 7, 9) [Übersetzung R.N.]

Jahrzehntelang identifiziert das rumänische Leserpublikum das Österreichbild mit Hugo von Hofmannsthal (vgl. Lăzărescu 1996: 611-633) und Rainer Maria Rilkes (vgl. Franyo 1967: 5) Werk.

Bekannt ist vor allem Rilkes Rezeption durch den berühmten rumänischen Dichterphilosophen Lucian Blaga (1895-1961). Blagas Auseinandersetzung mit dem Verfasser der **Duineser Elegien** fällt in die Zeit seines Studiums an der Philosophischen Fakultät der Universität Wien (1917-1920). Damals hat er zum ersten Mal aus Rilke, nämlich aus dem **Buch der Lieder**, übersetzt.

Blagas Beziehungen zu Österreich sind sehr eng. Während des Ersten Weltkrieges war er gezwungen, sich in der österreichischen Hauptstadt niederzulassen, weil Wien für die Rumänen in Siebenbürgen die einzige europäische Großstadt dargestellt hat, die für sie relativ leicht erreichbar war. In seiner Selbstbiografie⁷ erinnert er sich an diesen Lebensabschnitt.

⁶ Die deutsch-österreichische Schauspielerin Auguste Wilbrandt-Baudius (1843-1937) hat im Zeitraum 1861-1878 am Burgtheater gewirkt.

⁷ Blaga, Lucian (1965): *Hronical şi cîntecul vîrstelor*, Bucureşti: Editura Tineretului, 170-205.

Im Sommer des Jahres 1916 wird Blaga von seinem Bruder Lionel nach Wien eingeladen und er steigt in einem Hotel in der Mariahilferstraße, in der Nähe eines Militärkrankenhauses, ab. Sein zweiter Wohnsitz in Wien wird in derselben Umgebung sein, in der Kirchengasse. Trotz der Mängel, die sich in Wien bemerkbar gemacht haben, hinterlässt diese von ihm zum ersten Mal besuchte Metropole einen tiefen Eindruck:

Der Verkehr war chaotisch [...] Ich ging durch die Allee, die einen inneren Kreis dem Ring entlang bildete [...] Ich gelangte vor das Parlamentsgebäude – eine Erscheinung, welche die Erinnerung an Griechenland wachruft – und erblickte flüchtig zwischen den Blättern eines Baumes das Profil eines riesigen, im eklektischen Stil errichteten Gebäudes: das Rathaus. Dann befand ich mich plötzlich vor dem Burgtheater. Die Spielzeit war schon vorbei, aber ein Plakat kündigte einen Monat im Voraus die Eröffnung des Theaters mit einem Stück von Grillparzer: Des Meeres und der Liebe Wellen. Der Titel fasste in einem einzigen Bild den Eindruck zusammen, den Wien in mir hinterließ. (Blaga 1965: 171) [Übersetzung R.N.]

Ganz vertraut sind Lucian Blaga die Universität, die Universitätsbibliothek und der Maximilian-Keller in der Nähe der Oper. Bemerkenswert ist die Beschreibung der typischen Atmosphäre in den Wiener Kaffeehäusern Palast und Museum:

[...] ich trat in das Kaffee Museum ein [...] Mich lockte der Wiener Künstlerkreis an, der sich in diesem Lokal traf. Ich erforschte die Physiognomien, die Mimik, die Gesten dieser Menschen, die durch ihr Auftreten versuchten, die Norm zu sprengen. [...] Ich kam aber auch aus einem anderen Grund in dieses Kaffeehaus. In einer entlegenen, für die Lektüre vorgesehenen Ecke entdeckte ich einen Haufen Kunstzeitschriften, darunter auch manche avantgardistische Publikationen. (Blaga 1965: 182-183) [Übersetzung R.N.]

Es gibt keinen eindeutigeren Beweis für Rilkes Rezeption als die Tatsache, dass mehrere rumänische Dichter in ihm das große Vorbild und die Verkörperung der Dichtung schlechthin gesehen haben. Die Gedichte von Ion Pillat (1891-1945), Vasile Voiculescu (1884-1963), Alexandru A. Phillippide (1900-1979), Dan (1907-1958) und Emil (1911-1977) Botta, Ștefan Augustin Doinaș (1922 – 2002), Ion Alexandru (1941-2000), Ion Caraion (1923 – 1986) und Nichita Stănescu (1933 – 1983) wurzeln in derselben Welt wie jene Rilkes. Es ist kein Zufall, dass Rilkes beste Exegeten im rumänischen Kulturraum eben Dichter waren.

Von ganz besonderer Bedeutung sind die Erinnerungen des Temeswarer Dichters und Übersetzers Franyó Zoltan (1887-1978) (vgl. Franyó 1967: 5), der die wenigen Wochen festhält, die er im Jahr 1915

zusammen mit Rilke und anderen in den Kriegsdienst eingezogenen österreichischen Schriftstellern, Alfred Polgar (1875-1955), Stefan Zweig (1881-1942) und Franz Theodor Csokor (1885-1969), verbracht hat.

Der Schriftsteller Liviu Rebreanu (1885 – 1944), ein Meister des modernen rumänischen Romans, verfasst 1922 das Buch **Pădurea spânzuraților (Der Wald der Gehenkten)**. Angeregt wurde der Autor durch den tragischen Tod seines Bruders, Emil Rebreanu, der im Jahr 1917 als Deserteur von den k. u. k. Militärbehörden an der rumänischen Front hingerichtet wurde.

Zwei Galgen erwarten den Protagonisten Apostol Bologa, Oberleutnant der österreichisch-ungarischen Armee. Zu dem einen Galgen geht er als Richter, zum anderen als Verurteilter. Im Herbst 1916 stimmt Bologa als Mitglied eines Kriegsgerichts für die Hinrichtung eines Kameraden, des tschechischen Leutnants Swoboda. Ein Jahr später wird er selbst als Überläufer gestellt. Dazwischen liegen Monate seelischer Unruhen:

Niemand fällt leichten Herzens ein Urteil, sagte Apostol nachdenklich. Wenn die Schuld jedoch so offen zutage liegt, ist man dazu gezwungen. Denn über dem Menschen und seinen persönlichen Interessen steht der Staat. (Rebreanu 1966: 61)

Das, was sich im Inneren der zentralen Figur abspielt, wurzelt in der komplizierten sozial-politischen Struktur des Vielvölkerstaates der zahlreiche ethnische Gruppen in den Krieg getrieben hat, wobei die tschechischen, rumänischen, ruthenischen oder ungarischen Soldaten gegen ihre eigenen Brüder gekämpft haben:

Der Krieg an sich schon ein ungeheures Verbrechen, besonders der Krieg, den Österreich führt. Wenn ein Volk gleichen Blutes die Waffen ergreift, ob nun zu Recht oder zu Unrecht, so wissen doch alle, dass der Sieg dem Volke zugute kommen wird. Jeder Soldat kann daher in dem guten Glauben sterben, sich für das ganze Volk geopfert zu haben. Wir jedoch werden von verhassten Herren wie Sklaven in den Tod gejagt, damit sie unsere Ketten noch fester schmieden können! Was wiegt denn inmitten eines solchen Wusts von Verbrechen dieses eine, winzig kleine, das dir die Seele abdrückt? Wer kümmert sich denn hier überhaupt noch um unsere Seelen? (Rebreanu 1966: 92).

Die nationalen Widersprüche verschärfen sich durch den Krieg und diese absurde Situation wird Apostol Bologa, wie einst dem Bruder des Schriftstellers zum Verhängnis:

Seht euch um! Du bist Jude, der Herr Hauptmann ist Tscheche, der Doktor dort Deutscher, Tscherwenko Ruthene, Bologna Rumäne, ich bin Ungar. (Rebreanu 1966: 65)

Der Titel des Romans wurde Rebreanu durch ein Fotoalbum suggeriert, in dem grauenhafte Kriegsszenen festgehalten wurden, darunter ein Wald, an dessen Bäumen die Menschen aufgehängt worden waren. Ein solch grotesker Wald erhebt sich zum Symbol für den österreichisch-ungarischen Staat, dem es nicht gelungen ist, das Nationalitätenproblem zu lösen, und der sich in ein Gefängnis umgewandelt hat. Die Monarchie hat Verständnis für den Hass zwischen den einzelnen Völkern, regt diesen sogar an, um auf diese Weise das Gleichgewicht des Systems zu sichern.

Im Jahr 1968, als sich parallel zu Ceaușescus Eröffnungspolitik der allmähliche Durchbruch in der rumänischen Nachkriegsliteratur vollzogen hat, erscheint eine Sammlung österreichischer Epik, die Auszüge aus dem Prosawerk von 53 Autoren aus Österreich umfasst. Aufschlussreich ist das Österreich-Bild, das der Herausgeber des Bandes, der rumänien-deutsche Schriftsteller Dieter Schlesak (geb. 1934), im Vorwort entwirft. Er geht auf die Makrostruktur dieses Landes zurück, das Ludwig Börne „Europas China“ genannt hat und das 1867 „kaiserlich und königlich“ geworden ist (vgl. Schlesak 1968, V). So ähnlich wie das Reich der Zaren bei Dostojewskij ähnele das Reich von Franz Joseph eher einem Staat der Nachtwächter. Als mitteleuropäisches Land öffnete Österreich seine Tore sowohl den romanischen als auch den slawischen Völkern und erinnere abwechselnd an Byzanz, Rom, an das moderne Italien, an das in alten Traditionen verwurzelte Spanien oder an Frankreich. Eben in diesem Raum habe sich ein Lebensstil entwickelt, der eng mit dem Habsburger Mythos verbunden ist (siehe Schlesak 1968: V).

Das Symbol dieses Lebensstils, das von Franz Werfel und Joseph Roth festgehalten wurde, ist der pünktliche und korrekte Beamte, der den Schein erweckt, dass er so ähnlich wie der Kaiser Franz Joseph, das Heilmittel für alle Schmerzen dieser Welt besitzen würde. Zahlreiche Gestalten aus den verschiedenen sozialen Medien identifizieren sich mit der Figur des Kaisers. Dessen „heldenhafte Mediokrität“ erhebe sich zu einer Art Religion der Beamtenschaft, die sich einem absurden Ordnungssystem unterordnet. Franz Josephs Untergang und jener der Monarchie erfolgen parallel. Österreich wird zum „Land ohne Eigenschaften“, das in einem veralteten sozial-politischen System wurzelt.

Ein ähnliches Bild Wiens der Jahrhundertwende entwirft in den 1970er Jahren der deutschsprachige Banater Schriftsteller Andreas Alois Lillin (1915 – 1985):

Wien in den ersten Jahren nach dem fatalen Ausgang des Österreichisch-Preußischen Krieges, Regierungsmanöver, die den Staatskarren noch tiefer verfahren, politische Auseinandersetzungen in den Führungsspitzen, Geldmangel, soziale Unruhen. Selbst das Stadtbild ändert sich: Der Ring gewinnt mit jedem Tag an Pracht und Ausmaßen, die Vorstädte finden baulich ihren Anschluss an die alte gotische und barocke Stadtmitte.

Die Ring-Palais gehören freilich der Finanz-Oligarchie, die fortan die Schicksale der Doppel-Monarchie leiten wird. Gleich hinter den prächtigen Fassaden, die Verbindungsbrücke zur alten Wiedener-, Lerchenfelder- und Währingerstraße entlang und zwischen der Marxer Gasse und dem Donaukanal, zieht in rasch aufgeführte Familien- und Zinshäuser ein wahres Heer von Beamten und Händlern ein. Das kleinbürgerliche Wien der Jahrhundertwende nimmt damit seinen eigentlichen Anfang. (Lillin 1979: 23)

Der Aufschwung der Monarchie findet seinen ersten bedeutenden Niederschlag im Werk des Banater Schriftstellers Karl Wilhelm von Martini (1821-1885). Er gilt als Vorläufer Adam Müller-Guttenbrunns, als Bahnbrecher des Banater geschichtlichen Heimatromans, der zum ersten Mal die Ansiedlung der Banatdeutschen im 18. Jahrhundert literarisch gestaltet. Sein Meisterwerk, der Roman **Pflanzer und Soldat. Bilder und Gestalten aus dem Banat** (1854), ist die Geschichte seiner Vorfahren, die sich in der Regierungszeit Maria Theresias und Joseph II. inmitten rumänischer, türkischer und serbischer Völkergruppen in die neue Heimat niedergelassen haben. Es ist das erste banatdeutsche Buch, in dem das Erwachen des Donauschwabentums zum Selbstbewusstsein festgehalten wird. Die Anwesenheit der Österreicher an der Spitze mit dem Prinzen Eugen von Savoyen wirkt als ein geistiger Katalysator auf die deutsche Gemeinschaft des Banats.

Einzigartig ist der Entwurf der Großstadt Wien aus der Perspektive des aus Rumänien stammenden Schriftstellers Richard Wagner, der 1952 in Lowrin (Kreis Temesch) geboren ist und seit 1987 in West-Berlin lebt. Sein Roman die Muren von Wien erscheint im Jahr 1990 im Luchterhand Literaturverlag (Frankfurt/Main). Er behandelt, wie frühere Texte von Wagner, die Erfahrung des autoritären Regimes und den Verlust der Banater Heimat. Der Verfasser setzt sich mit der ihm so vertrauten Problematik der Überwindung der schwierigen Nachwirkungen der Auswanderung auseinander. Im Vergleich zu anderen rumäniendeutschen Autoren wie

Herta Müller hält Richard Wagner nicht nur die rumänische kommunistische Realität und die Konfrontation der Auswanderer mit West-Deutschland fest, sondern geht auch auf die Rolle ein, die Wien als Brückenschlag zwischen dem Osten (Rumänien) und dem Westen (der BR Deutschland) spielt. Für die Rumäniendeutschen stellt nämlich der Wiener Westbahnhof den ersten Kontakt mit der „anderen“, „fremden“, „kapitalistischen“ Welt (Wagner 1990: 18) dar, von der sie seit Jahrzehnten geträumt haben. Was eigentlich die Hauptgestalt Benda erlebt, die zur Zeit des Geschehens in München wohnhaft ist, könnte der Erfahrung der eben in Wien angekommenen rumäniendeutschen Auswanderer gleichgesetzt werden. Die häufigen Überschneidungen sind auffallend, weil das Banat-Bild als leitendes Motiv des Öfteren im Roman wiederkehrt und der im Banat geborene und aufgewachsene Benda die „fixe Idee“ hat nirgends dazugehören“ (Wagner 1990: 29). Aus diesem Grund wird bald ersichtlich, dass das eigentliche Thema des Buches nicht der Verlust der angeblich geliebten Frau, sondern der Verlust der angeblich gehassten Heimat ist:

Der Zug hielt in Wien, im Westbahnhof, Benda stand auf dem Bahnsteig. Er ging durch die Halle. Er hatte die schwere Reisetasche umhängen, er stand unschlüssig auf dem Bahnhofsvorplatz. Er sah die gelben Taxis, er horchte in den Verkehrslärm. Leute gingen an ihm vorbei. Benda hörte sie reden. Er überquerte den Bahnhofsvorplatz, ging in die Mariahilferstraße hinein. Er bog in eine Seitenstraße ab, dann in eine weitere Seitenstraße. In diesen Straßen begegnete er wenigen Passanten. Auch Autos fuhren kaum. Zeitweise hatte er den Eindruck, es stehen Leute hinter den Fenstern der Häuser und beobachten ihn durch die Gardinen. Er bog in eine weitere Seitenstraße ein. Im selben Augenblick bemerkte er das Schild am Gebäude gegenüber: HOTEL PENSION. Er überquerte die Straße. Er stand vor dem Eingang: Bitte klingeln. Benda klingelte. Er hörte den Türsummer, er betrat die Pension. Eine Frau kam ihm lächelnd entgegen. Sie sagte: Grüß Gott. (Wagner 1990: 32)

Das Selbstbildnis des Auswanderers war vollständig verwirrt. In dieser unmittelbaren Übergangszeit waren nämlich alle betroffen, die meisten aufgewühlt. Man blickte nach oben auf einen gewissen Wohlstand der westlichen Gesellschaft und nahm die Ausweglosigkeit des Schicksals des Rumäniendeutschen wie ein unabwendbares Fatum auf:

Er hatte lange gezögert, über die Grenze zu gehen. Man könnte sagen, es hatte ihm der Mut gefehlt, aber das wäre eine Vereinfachung. Es gehörte mehr als Mut dazu. Er hatte zuviel darüber nachgedacht, mehr als die meisten seiner Freunde. Die schrieben schräge Karten aus dem Westen: Hau doch ab, Alter, ce faci/ was machst Du/. Sie schrieben das rumäniendeutsche Kauderwelsch. Hier ist distractie/

Unterhaltung/, schrieben sie, was sitzt Du dort am Arsch der Welt. Wir erwarten Dich, das Bier ist schon kaltgestellt. (Wagner 1990: 53)

Die Konfrontation des aus dem Banat stammenden und jetzt in München lebenden Ingenieurs mit dem Wiener Alltag wurzelt in erster Linie in den sprachlichen Verschiedenheiten des Österreichischen. Von dieser Perspektive aus nimmt Benda die österreichische Realität als Westdeutscher, nicht nur als Rumäniendeutscher wahr:

In Wien war er fast mit Vergnügen Ausländer. Er ließ sich zufrieden von der Verkäuferin korrigieren, als er eine Wurst falsch benannt hatte. Auf die nächste zeigte er nur noch stumm mit dem Finger, und die junge Verkäuferin erklärte dem Fremden mit künstlich lauter Stimme, während sie die Wurst wog, es handele sich um eine Plattenseer Rohwurst. (Wagner 1990: 55)

Wiens Sehenswürdigkeiten bleiben auch von Benda nicht unbemerkt. Eine gewisse Ironie begleitet aber seine schroffe Haltung dem Dargebotenen gegenüber:

Er fuhr ziellos durch die Stadt. Er stand vor dem Stephansdom und dann vor dem Riesenrad. Er sah auf das Wasser der Donau, sein Blick streifte die Schaufenster des Grabens. Er sah die Leute durch die Kaffeehausscheiben. Er las Zeitungen, die er sonst nie las, schlechte österreichische Zeitungen. Er mischte sich unter die Fotografierenden vor dem Hundertwasser-Haus, er hatte das Klingeln der Straßenbahnen im Ohr, die Stimme, die die Haltestellen ansagte, die Stimme, wenn sie „Schwarzspaniergasse“ sagte. Er saß im Motiv-Kino, er war im Uhrenmuseum: Schlachtenuhr, Augenuhr. Er war in der Mariahilferstraße, und er war im Westbahnhof. (Wagner 1990: 61)

Trotz der scharf kritischen Auseinandersetzung mit der österreichischen Hauptstadt, wirkt diese durch die Tatsache, dass die Heimat des Protagonisten, das Banat, einst Teil der k. u. k. Monarchie war, familiär auf Benda. Wo immer er sich auch aufhält, denkt er unwillkürlich an seine Heimat. Alles, was Benda wahrnimmt, ist bloß ein Verweis auf ein Anderes, Vergangenes:

Das Bild des Kaisers Franz Joseph, Entwurf A. Scharff, Stich Professor Tautenhayn, war ihm aus der Briefmarkensammlung seiner Kindheit vertraut. Neben dem Bild des Kaisers war auf gelbem Grund die Kaiserhymne abgedruckt. In altertümlichen Rumänisch. (Wagner 1990: 54)

Das Vertrautsein mit Österreich ist als etwas Selbstverständliches aufzufassen:

Ja, sagte er, Vorarlberg und das Burgenland waren meine liebsten Bundesländer. Ich hatte sie nie gesehen, und ich wusste, dass ich sie wahrscheinlich auch nie sehen werde. Immer aber, wenn ein Brief von den Verwandten aus Österreich kam, schnitt ich die Briefmarke aus, löste sie mit warmem Wasser vom Papier, trocknete sie und klebte sie in ein Heft. Österreich war mein Briefmarkenland. Briefmarkenländer sind fern, die haben unnahbare Ränder. (Wagner 1990: 62-63)

Wien identifiziert sich in diesem Zusammenhang mit Bendas Kindheit schlechthin:

Wien ist ein Wort für Vergangenheit [...]. Du sagst „Wien“, und schon befindest du dich in deiner Kindheit, obwohl du in deiner Kindheit nie in Wien gewesen bist. Wien ist die erdabgewandte Seite deiner Kindheit. Du kannst nicht lachen in Wien, weil dein Lachen ein Echo hat und dieses Echo ein Kinderlachen ist. (Wagner 1990: 44)

Zwischen Temeswar, wo Wagner selbst die Hochschule besucht und längere Zeit gelebt hat, und der österreichischen Hauptstadt gibt es große Ähnlichkeiten. Jahrzehntlang war Temeswar als „Klein Wien“ bekannt:

Wien war die unerreichbare Stadt, die Stadt, die das Bekannte enthielt. Selbst die Vorstädte Temeswars trugen Wiener Namen. Nicht mehr offiziell, aber für die Einheimischen. Sie sagten nicht „Piata Unirii“, sondern „Domplatz“, nicht „Stefan Furtuna“, sondern „Küttl“. In den Zeitungen, auch in den deutschsprachigen, stand „Piata Unirii“, Platz der Vereinigung. [...] Aber die Einheimischen sagten „Domplatz“. (Wagner 1990: 67)

Rumänische und deutschsprachige Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts halten aus südosteuropäischer Perspektive ihre Erfahrungen mit Österreich fest. Von Erinnerungen (Stefan Munteanu, Franyó Zoltán), Monografien (George Călinescu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga), von der Darstellung historischer Ereignisse (Karl Wilhelm von Martini, Adam Müller-Guttenbrunn, Liviu Rebreanu), von autobiografisch geprägten Werken (Richard Wagner, Liviu Rebreanu), von der kritischen Rezeption (Dieter Schlesak, Andreas A. Lillin) bis zum introvertierten literarischen Reagieren (Liviu Rebreanu) fasst vorliegende Untersuchung die wesentlichen Aspekte einer Konfrontation mit einem „Land mit Eigenschaften“ zusammen.

Literatur

- Blaga, Lucian (1965): **Hronicul și cântecul vârstelor**, București: Editura tineretului, 170-205.
- Călinescu, George (1933): **Viața lui Mihai Eminescu**, București: Cultura Națională.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe (1986): **Eminescu și romantismul german**, București: Editura Eminescu.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe (1989): **Eminescu. Viața – Opera – Cultura**, București: Editura Eminescu.
- Friedman, Michail F. (1996): *Ein Rumäne in Wien. Mihail Eminescus Studentenjahre in der österreichischen Hauptstadt*. In: Gertraud Merinelli-König/ Nina Pavlova (Hrsg.): **Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa über die Stadt**, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Franyó, Zoltan (1967): „Mit Rainer Maria Rilke vor 50 Jahren“. In: **Romänische Revue**, 1/1967, 5.
- Lăzărescu, Mariana-Virginea (1996): *Hofmannsthal-Rezeption in Rumänien*. In: Donald G. Daviau/ Herbert Arlt (Hrsg.): **Geschichte der österreichischen Literatur**, Teil 2, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 11-633.
- Lillin, Andreas A. (1979): *Ein Leben auf Wahrhaftigkeit gestellt*. In: Nikolaus Berwanger (Hrsg.): **Adam Müller-Guttenbrunn. Sein Leben in Werk und Bild**, Bukarest: Kriterion.
- Munteanu, Ștefan (1992): **Scrisori vieneze**, Timișoara: Editura de Vest.
- Rebreanu, Liviu (1966): **Der Wald der Gehenkten**, Berlin: Aufbau.
- Schlesak, Dieter (1968): *Prefață*. In: Ders. (Hrsg.): **Amurgul imperiului. Proză austriacă modernă**, Bd. 1, București: Editura pentru tineret, II-VII.
- Wagner, Richard (1992): **Die Muren von Wien**, Frankfurt/Main: Luchterhand.
- Wagner, Richard (2014): **Habsburg Bibliothek einer verlorenen Welt**, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Wagner, Rudolf (1989): „Eminescus Schulzeit in Czernowitz und sein Lehrer Ernst Rudolf Neubauer“. In: **Südostdeutsche Vierteljahresblätter**, 2/1989, 103-104.

Paola di Mauro
Mailand

Cyber-postmoderner Kraus. Re-Writing, Übersetzung, Rezeption

Abstract: The present article provides an intertextual reading of the international success by Johnatan Franzen, **The Kraus-Projekt** (2013), translated into German by Bettina Abarbanell and entitled **Das Kraus Projekt. Aufsätze von Karl Kraus mit Anmerkungen von Jonathan Franzen** (2014).

In the light of a transdisciplinary reconstruction, the article discusses the intent of Jonathan Franzen to connect biographical, historical, artistic and cultural events related to the Austrian author Karl Kraus with the contemporary media world, especially that of the United States. Such a crossed and multiple perspective highlights all those postmodern elements of the writer which confer meaningful connections on themes and biographical elements present in Franzen's work, and represents a chance to reflect upon our contemporary media world, by analyzing the Habsburg empire at the time of Kraus.

Keywords: Jonathan Franzen, Karl Kraus, postmodern literature, massmedia, cyberworld.

Das Kraus-Projekt. Aufsätze von Karl Kraus¹ ist ein Buch, das vorwiegend aus Fußnoten zu zwei Aufsätzen von Karl Kraus, *Heine und die Folgen* (1910) und *Nestroy und die Nachwelt* (1912), besteht.

Ein derartig erstaunliches verlegerisches Unternehmen lässt eine erste Frage auftauchen: Ist Karl Kraus in den Vereinigten Staaten ausreichend bekannt, um eine solche Publikation zu rechtfertigen?

Das Kraus-Projekt – ein Werk, das man sich kaum von einem *Great American Novelist* erwartet – besitzt eine ausgeprägte Funktion, die in der auf Deutsch beim Rowohlt Verlag erschienenen Fassung zumindest teilweise wegfällt: Es will einem Autor, Karl Kraus, und der mit ihm verbundenen österreichischen Literaturhistorie, die im anglo-amerikanischen Raum allenfalls Experten ein Begriff sind, Aufmerksamkeit verschaffen.

¹Unter Mitarbeit von Paul Reitter und Daniel Kehlmann, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2014, übersetzt aus der englischen Fassung von Bettina Abarbanell **The Kraus Project: Essays by Karl Kraus**, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013.

In dieser Hinsicht spielen die erläuternden Fußnoten eine primäre Rolle. Sie machen den wesentlichen Inhalt des Buches aus und wurden von Franzen unter Mitarbeit des Germanisten Paul Reitter und des Schriftstellers Daniel Kehlmann redigiert.

Mit den Fußnoten im **Kraus-Projekt** möchte Franzen in der Tat die *Arbeitsmethode* des **Fackel**-Herausgebers fortführen und versucht, durch das synchrone Dreiergespräch mit Kehlmann und Reitter, eine weitere Intermedialität zu bringen. Während des Lesens hat man das Gefühl, dass man an einer Art assoziativ operierendem Brainstorming über Kraus' Schriften teilnimmt, das netzähnliche hypertextuelle Assoziationen aufweist und Kraft seiner Struktur eine Art Hypertext schafft.

Es ergeben sich somit extravagante historische Assoziationen zwischen der schwankenden Donaumonarchie zur Zeit Kraus' und den Vereinigten Staaten der Gegenwart, wobei Franzen die damalige Journalisten-Welt mit der gegenwärtigendigitalisierten Meinungsmache vergleicht: Wien vor hundert Jahren und das heutige Kalifornien erscheinen in diesem originellen Vergleich Parallelorte, die sich gegenseitig kommentieren lassen, wie es aus folgendem Beispiel hervorgeht:

Wien im Jahr 1910 war also ein Sonderfall. Man könnte allerdings die Ansicht vertreten, dass Amerika im Jahr 2013 ein ähnlicher Sonderfall sei: ein ebenfalls geschwächtes Imperium, das sich seine Einzigartigkeit einzureden versucht, während es auf eine Apokalypse zusteuert, sei sie finanziell oder epidemiologisch, klimatisch-ökologisch oder thermonuklear (Franzen 2014: 19).

Weitere kühne Analogien folgen in den Fußnoten des Buches und lassen **Das Kraus-Projekt** als eine Art internet-analoges Produkt erscheinen, in dem sich das Lesen durch kontinuierliche Assoziationen fortsetzt. Treffendes Beispiel dafür ist folgende Passage, in der Paul Reitter (im Text als PR erkennbar) und Jonathan Franzen über Kraus' Gründe *Heine und die Folgen* (das erste Buchskapitel von **Das Kraus-Projekt**) zu schreiben eine Art Smalltalk führen:

Heine begann ungefähr ein Jahrzehnt vor seiner Umsiedlung nach Paris, literarische Reiseberichte – das heißt feuilletonische Texte – zu schreiben: Seine Briefe aus Berlin erschienen 1822. Kraus und seine frühesten Leser werden sich dieser Tatsache bewusst gewesen sein – fast jeder, der Kraus las, hatte Heine gelesen –, und zumindest einige dürften sich gefragt haben, was es mit dieser Genealogie auf sich hatte. Versucht Kraus wirklich zu erzählen, wie das Feuilleton nach Deutschland kam? Oder macht er hier etwas anderes? PR

Ich lasse mich von Professor Reiters zwei pädagogisch gefärbten Fragen ködern und behaupte, Kraus macht etwas anders. [...] In Wirklichkeit vermengt Kraus hier

offenbar seinen Agon mit Heine und die Kritik an den Wiener Journalistenkonkurrenten, indem er seine Schein-Genealogie herstellt: Weil es eine Verwandtschaft zwischen Heines schlechten Texten und denen seiner feuilletonistischen Nachfolger gibt, tun wir doch einfach so, als handele es sich dabei um sein unmittelbares Erbe (Franzen 2014: 30-31).

Diese eindrückliche Passage – die außerdem das Deutungsgerüst dieses Buchsteils über den von Kraus verachteten feuilletonistischen Stil Heines darstellt – lässt **Das Kraus-Projekt** in entscheidender Weise als ein postmodernes Projekt erscheinen, in dem die zahlreichen Fußnoten nicht nur die gewöhnliche wissenschaftliche erklärende Funktion besitzen, die man gemäß der literaturwissenschaftlichen Regel erwartet.² In diesem Zusammenhang soll das Buch als ein *Väter-Projekt* betrachtet werden, wobei aber die Kommentare von Franzen, Reitter und Kehlmann – die zumeist die maßgebenden *väterlichen* Bezüge zu anderen Werken darstellen würden – hier keine Maßgeblichkeit besitzen, auf die man sich stützen kann. Die Fußnoten stellen die textuelle freie Schaffenskraft des Buches dar, während der *Vater* – die vermutliche Maßgeblichkeit – in den Worten des Kraus-Textes zu finden ist.

Vaterfiguren werden im Band auch andernorts gefunden: Franzen erklärt Schriftsteller wie Don De Lillo, Thomas Pinchon, Philip Roth, David Foster Wallace usw. zu seinen literarischen Vätern – unter denen sich Franzen anscheinend einordnen möchte. Sie alle gehören zum postmodernen Ambiente: Es handelt sich um den kulturellen Bezugsrahmen, in dem sich das amerikanische Publikum zurechtfinden kann. Es geht um eine ideelle Gruppe, die übrigens kürzlich von dem anerkannten US-amerikanischen Literaturwissenschaftler und -kritiker Harold Bloom nicht gut behandelt wurde: Bloom äußerte sich abfällig über die heutige Begeisterung für David Foster Wallace und Jonathan Franzen, indem er **Freedom** als eine Art Pynchon *in verwässerter Fassung* bezeichnete (Bloom 2011).

In größerem Umfang sind die Grenzen einer solchen Konstellation von postmodernen Autoren an und für sich schwierig zu definieren. Auch gibt es auf die Frage: Was wird unter Postmoderne verstanden? – keine eindeutige Antwort.

² Vgl. dazu Di Mauro, Paola: *Zwei Medien im Gespräch. Die zeitliche Reise des Feuilletons am Beispiel von Jonathan Franzens „Das Kraus-Projekt“*. In: **Akten der Tagung „Medium – Medialität – Intermedialität. Beiträge zur österreichischen Kulturgeschichte“**, Wien 27-28, März 2015. (In Druck.)

Mithilfe eines konkreten Beispiels könnte man allerdings versuchen, die bekannte Gegenüberstellung von Ihab Hassan zu präsentieren, die moderne und postmoderne Konzepte gegenüberstellt:

Form (closed) und Antiform (open), Hierarchy und Anarchy; Creation und Decreation, Presence und Absence; Centering und Dispersal; Root (Depth) und Rhizome (Surface); Interpretation und Against Interpretation; Reading und Misreading; Readerly und Writerly. (Hassan 1985: 119-32)

Obwohl Hassans Versuch – definitorische Züge der Postmoderne modernen Merkmalen gegenüberzustellen – als wichtiger Ausgangspunkt für weitere Diskussionen dient, die auch dazu verwendet werden können, um Franzens literarisches Experiment zu beschreiben,³ bildet ein solches Modell keinen selbstständigen Mechanismus.

Wie Peter V. Zima ausführlich gezeigt hat, verläuft zwischen der Moderne und der Postmoderne keine rigide Trennungslinie und daher kann die Entwicklung der literarischen Postmoderne eher in Form eines Kreises als in Form einer Geraden dargestellt werden: Insbesondere hat man es, was die praktischen erzählerischen Umsetzungen betrifft, mit konkreten literarischen Texten zu tun, in denen sich theoretisch unterschiedlich orientierte Ansätze überschneiden und zu Mischformen werden.

Obwohl die erwähnten Begriffe einen recht hohen Grad an Abstraktion besitzen, die in der realen literarischen Praxis zu relativieren ist, spiegelt Franzens Buch die anerkannteste Parole des postmodernen Beziehungsrahmens wider: Als Paradebeispiel schlägt der Band eine ständig ironische intertextuelle und an gewollten „Mißverständnissen“ reiche Lektüre vor, in der „rhizomatische“ intertextuelle Verbindungen eine beinahe immer höhere Dehnbarkeit anstreben: **Das Kraus-Projekt** lässt sich als offenes Werk – als ein offener Prozess und nicht als ein abgeschlossenes Produkt – definieren.

Darüber hinaus wirft Franzens Buch weitere postmoderne Fragen auf, die sich aus den Übersetzungen des Buches ergeben. Von diesem Gesichts-

³ Hassans Merkmalsliste hat nicht den Anspruch, die Postmoderne vollständig zu beschreiben, insofern sie die Problematik der Postmoderne durch eine vereinfachende Darstellung darlegt. Tatsächlich definiert sie die Literatur der Postmoderne ausschließlich auf stilistischer Ebene und historische, gesellschaftliche, politische und philosophische Entwicklungen werden nicht berücksichtigt. Außerdem finden sich in der Liste Merkmale, die sowohl für die Postmoderne als auch für die Moderne gelten: z.B. könnte Fragmentierung ebenfalls für Autoren der Moderne (bspw. Kafka und Musil) als charakteristisch gelten und ist keineswegs ein ausschließlich postmodernes Merkmal (Zima 2001).

punkt aus ist das Buch für deutschsprachige Leser viel zugänglicher als die 2013 erschienene englischsprachige Originalausgabe für das US-amerikanische Publikum. Man könnte die deutsche Ausgabe – in Anlehnung an Hassans Definition – auch als ein Re-Writing-Wagnis bezeichnen; die deutsche Übersetzung **Das Kraus-Projekt**, die sich vom Inhalt her kaum vom englischen Original **The Kraus Projekt** (2013) unterscheidet, ist letztlich ein durchaus anderes Buch.

Die erste selbstverständliche Unterscheidung zweier Fassungen basiert erstens auf einer unterschiedlichen Publikumsrezeption: Außer der oben erwähnten *Buchfunktion* der Originalausgabe – die Bekanntmachung des österreichischen Autors in der englischsprachigen Welt – ist wahrnehmbar, dass das Buch ursprünglich für ein amerikanisches und ansonsten nicht romanisch-sprachiges Publikum verfasst wurde. Einen Hinweis darauf liefert einer der ersten Kommentare, in dem der Verfasser, Paul Reitter, es anscheinend für nötig hält, den Spruch des römischen Dichters Horaz, *miscere utile dulci*, zu übersetzen und zu erklären, wie aus der Fußnote Nr. 8 hervorgeht: „Eine Wendung von Horaz (Ars Poetica), die bedeutet, dass ‚das Praktische mit dem Schönen‘ oder ‚das Nützliche mit dem Angenehmen‘ zu verbinden sei. PR“ (Franzen 2014: 22).

Nach dem hermeneutischen Übersetzungsansatz – der die Übersetzung als Re-Writing konzipiert – wird das Konzept von Authentizität in Frage gestellt, was andererseits auch eines von Kraus’ zentralen Themen war: Wie Paul Reitter in seiner brillanten Kraus-Studie **The Anti-Journalist** darlegt, habe Kraus schon einstmals die Gleichsetzung von Imitation mit Oberflächlichkeit und von Originalität mit Authentizität problematisiert, und zwar als eine mit seiner Rolle als jüdischer Intellektueller verbundene Frage:

Es ist, als hätte man als jüdischer Journalist eine wahrhaft radikale Position nur durchsetzen können, indem man einen avantgardistischen Standpunkt zu ebendiesen Themen einnahm, und zwar in der Theorie wie in der Praxis. (Franzen 2014: 95)

Das Ergebnis dieses Prozesses – so Reitter, dessen Anmerkungen über das kulturelle Umfeld von Kraus eine Kontextualisierung des **Fackel**-Herausgebers gewährleisten sollen – sei eine radikale Darstellung der deutsch-jüdischen Identität: Kraus’ *jüdisches Problem* als unterstützendes Element in seinem größeren aufgeklärten *Projekt* verbinde sich so auch mit seinem Versuch, die österreichische Heuchelei bloßzustellen. Damit ist insbesondere die problematische Beziehung mit dem Wiener jüdischen

Kreis seiner Zeit gemeint, gegen den Kraus einen großen Teil seines namhaften Zornes richtete.

Assimilationstendenzen und Journalismus sind diesem psychologisch argumentierten Bezugsrahmen zufolge aneinandergebunden:

Kraus hasste seine deutsch-jüdischen Schriftsteller-Kollegen aus vielen Gründen, nicht zuletzt, weil sie vergeudeten, was er selbst zu nutzen so wild entschlossen war: Privilegien. [...] Selbst wenn ihre Väter oft versuchten, sie in die Wirtschaft zu lotsen, wie Kraus in seinem Theaterstück *Literatur* thematisiert, gab es Ressourcen, auf die sie zurückgreifen konnten, was die Entscheidung, sich der Belletristik zuzuwenden, viel einfacher machte. Und es gab auch keinen Mangel an Talent; Kraus behauptete stets, die deutsch-jüdischen Literaten besäßen reichlich davon. Doch obwohl sie so viele Vorteile hatten, entscheiden sie sich zumeist dafür, auf Nummer sicher zu gehen, ein schlechtes feuilletonistisches Paradigma zu verfestigen [...] (Franzen 2014: 106-107)

Mit dem Angriff auf den schlechten feuilletonistischen Journalismus des Juden Heine richtet Kraus gleichzeitig eine scharfe Polemik gegen die damaligen Wiener Zeitungen, wobei er sich als „Anti-Journalist“ – nach Reiters’ Bezeichnung – darstellen möchte.

Übrigens polemisierte nicht nur Kraus gegen den überadjektivierten Stil des Feuilletons des *fin de siècle* sondern auch andere wie beispielsweise Carl Emil Schorske, der in seiner Studie **Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle** behauptet, dass die Kultur Wiens um 1900 in gewisser Weise ein Resultat des politischen Versagens war. Etliche Wiener *Söhne* seien vom Zusammenbruch der liberalen Regierungen desillusioniert gewesen und hätten sich nach innen gewandt; eine weniger günstige Entwicklung sei die Adjektiv-frohe, äußerst *subjektive* Haltung des Kritikers oder Reporters, des Feuilletonisten (Schorske 1982).

Was Kraus am feuilletonistischen Stil am meisten störte, war die stets betont persönliche Darstellungsform dieses Mediums, das Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten des Lebens in meinungsbetonender Weise schildert.

Hier brachte Kraus seine wohldurchdachte Kritik am Feuilleton am gründlichsten zum Ausdruck, wobei er auch die Unterschiede zwischen dem Feuilleton Heines und seinem eigenen künstlerischen Journalismus am deutlichsten erklärt:

Wer war als Konstrastfigur dann besser geeignet als Heine, jener leidenschaftlich geliebte und böse bekämpfte Ur-Feuilletonist der deutschen Kultur? (Franzen 2014: 278-279)

Kraus beschrieb seine publizistische Vision – die er mit seiner Zeitschrift realisieren wollte – schon in der ersten Nummer der **Fackel** (1899). Kraus trat für eine Art von Sprache und Literatur ein, die er für authentisch hielt, und wollte den *Phrasensumpf* der zeitgenössischen Presse – vor allem jenen der verhassten **Neue Freien Presse** – austrocknen.

Das Hauptkennzeichen des subjektiven, persönlich eingefärbten Wiener feuilletonistischen Stils, der nach Franzen auch die gegenwärtige Presse kennzeichne, war das Ziel von Kraus' ätzender Polemik gegen Heine, den – wie angedeutet – Kraus als Vorreiter des oberflächlichen Journalismus hielt.

Jonathan Franzen versucht alle ausführbaren Gemeinsamkeiten mit Kraus' Wahrnehmung des Zeitungswesens hervorzuheben: Damals wie heute seien Zeitungen wie die **Neue Freie Presse** an Börsenmanipulationen, Schmierenkampagnen, Immobilienspekulationen beteiligt; die damalige Wiener Presse hatte enormen politischen und finanziellen Einfluss – wie aktuell die Hearst-Zeitungen in Amerika (Franzen 2014: 44).

Durch etliche Parallelismen wird in **Das Kraus-Projekt** dargelegt, dass unabhängig von den verschiedenen Inhalten Kraus' Kritik über Jahre hinweg unverändert blieb. Franzens Wiederaktualisierung von Kraus' Schriften basiert auf der Verachtung eines Journalismus von fragwürdiger Qualität.

Immer wieder kreiert Franzen Parallelen mit seiner massenmedialen Gegenwart: „Die besten Beispiele ernst gemeinter Trivialität und subjektiver Selbstdarstellung, die Wiens liberale Presse ausmachten, finden sich heute im Kabelfernsehen und im Internet“ (Franzen 2014: 47).

Kraus' Rolle als postmoderner Prophet der Massenmedien nimmt Franzen zum Anstoß um die Grenzen der gegenwärtigen Medien wie Internet, Facebook und Smartphone-Reflexe genauer nachzuzeichnen. Franzen lenkt die Aufmerksamkeit auf das Internet, über das heutzutage die meisten Nachrichten verbreitet werden, und sieht eine tiefgründige Analogie zwischen dem damaligen Feuilleton und dem heutigen Blog:

In der Tat erleben wir mit der Vermischung von Blog-Journalismus und Nicht-Blog-Journalismus in den seriösesten Medien (etwa in der Online-Ausgabe des „New Yorker“ oder der „Times“) die Wiederkehr eines der Probleme, auf die Kraus fixiert war: den Vormarsch einer impressionistischen Journalismus-Abart, die institutionelles Gepräge hat, aber sowohl in puncto Reportage wie Selbstdarstellung von fragwürdiger Qualität ist. (Franzen 2014: 49)

Als Vorbild bewundert Franzen Kraus' einzigartige Arbeitsmethode, zumal der postmoderne Meister des Zitats und der Glosse mit seinem Abdrucken und Kommentieren von Presseauschnitten ähnlich wie heutige Blog-Autoren arbeitete.

Sogar die verlegerische Geschichte des Essays *Heine und die Folgen* kann als ein ständiges postmodernes Re-Writing gelten, weil das Pamphlet mehrfach von Kraus umgeschrieben wurde.

Aus der chronologischen Gestaltung dieser Schrift lässt sich eine stetige Entwicklung ablesen: So erschien die erste Fassung der Schrift im Jahr 1910 als eine kleine eigenständige Publikation; im Jahr darauf druckte Kraus den Aufsatz in der **Fackel** ab, mit dem ursprünglichen Nachwort als Vorwort. Noch einmal zehn Jahre später, als Kraus den Aufsatz in seiner Sammlung **Der Untergang der Welt durch schwarze Magie** (1922) erneut abdruckte, wurde aus dem Vorwort wieder ein Nachwort (Franzen 2014: 257).

Mit den Umarbeitungen nicht ausreichend zufrieden, beklagte sich Kraus in dem *Nachwort* von 1911 über eine von ihm nicht gewünschte Rezeption: „Die wenigen, die sich geärgert, und die vielen, die nicht gelesen hatten, haben bestätigt, was geschrieben war“ (Franzen 2014: 279).

Dass sich Kraus außerdem in einem in der **Fackel** erschienenen Nachwort beklagte, dass *Heine und die Folgen* keine Leser fand, entsprach nicht der Wirklichkeit, denn die beiden ersten Auflagen waren schnell vergriffen:

Die tiefste Bestätigung dessen, was in dieser Schrift gedacht und mit ihr getan ist, wurde ihr: sie fand keine Leser. [...] Und mag es sich durch alle äußere Vorzüge: den bequemen, noch in feindlicher Betrachtung genehmen Stoff, ein gefälliges Format und selbst durch den billigsten Preis empfehlen – das Publikum lässt sich nicht täuschen, es hat die feinste Nase gegen die Kunst, und sicherer als es den Kitsch zu finden weiß, geht es dem Wert aus dem Wege. (Franzen 2014: 57)

Wichtig erscheint bei dieser Abfolge von Selbstkommentaren und Umgestaltungen, dass es sich in Wirklichkeit von Anfang an um ein offen konzipiertes Werk handelt, das auf Wiederschreiben, Kritiken und Meinungsänderungen desselben Autors basiert, als ob sich alle möglichen autoriellen Antworten uneingeschränkt dehnen könnten.

Es ging um ein unendliches Schreiben und Wiederschreiben, das sich auch aus der Veränderung der eigenen Ansichten ergibt, und im Buch Franzens wiederum als Charakteristikum im Rahmen einer psychologischen

Intepretation der spezifischen Haltung des österreichischen Autors angesehen wird.

Das entspricht auch teilweise der Einstellung des Kraus-Essays (1931) von Walter Benjamin – der erstaunlicherweise in Franzens Buch nur einmal zitiert wird – in dem der Frankfurter Philosoph *Heine und die Folgen* als das Beste kennzeichnet, was je über Heine geschrieben worden sei:

Man versteht nichts von diesem Manne, solange man nicht erkennt, daß mit Notwendigkeit alles, ausnahmslos alles, Sprache und Sache, für ihn sich in der Sphäre des Rechts abspielt. Seine ganze feuerfressende, degenschluckende Philologie der Journale geht ja ebensosehr wie der Sprache dem Recht nach. [...] Kraus kennt kein System. Jeder Gedanke hat seine eigene Zelle. Aber jede Zelle kann im Nu, und scheinbar durch ein Nichts veranlaßt, zu einer Kammer, einer Gerichtskammer, werden, in welcher dann die Sprache den Vorsitz hat. (Benjamin 1977: 354)

Auch andere Denker der Frankfurter Schule bezogen sich auf Kraus' Gedanken über die Medienindustrie, wobei Kraus als Philosoph der modernen Medien zu betrachten sei, und unterstreichen, dass Kraus wirklich für die Nachwelt geschrieben habe: Seine Kritik an der damaligen Massenmedienwelt richtete sich gegen die unheilvolle Verbindung von Technologie, Kapital und Medien, wobei sich Reichtum und Macht in den Händen einiger weniger Einzelpersonen und Unternehmen konzentrierten.

Der österreichische Autor interessierte sich immer dafür, wie Nachrichten verbreitet wurden, und erkannte als Erster die ungeheure Macht der Massenmedien; vor hundert Jahren hatte er einige Gedanken darüber vorweggenommen, die ein Kritiker und Publizist wie Evgeny Morozov oder ein Informatiker wie Jaron Lanier unabhängig von ihm neu formuliert haben, um die gegenwärtigen politischen und sozialen Auswirkungen von Technik zu schildern. Kraus verstand, dass Massenmedien – unabhängig von dem einzelnen Funktionieren – Ideologien sind, was nach der zentralen These des kanadischen Philosophen Marshall McLuhan beinahe ein publizistischer Gemeinplatz geworden wäre: Massmedien sind keine unvor-eingenommenen Überträger und beeinflussen das menschliche Sensorium unterschiedlich (Mc Luhan 1964).

Kraus trug seinerzeit zu dieser Diskussion die Erkenntnis bei, dass der Aufstieg der Massenmedien-Maschinerie ein zentraler Teil eines weiteren Prozesses ist: Er war der erste, der die apokalyptisch erscheinende Konfrontation von Geist und moderner Medien-Maschinerie reflektierte. Vor etwa hundert Jahren prangerte Kraus in seiner Zeitschrift **Die Fackel** den Einfluss der Massenmedien an, kritisierte die entmenschlichenden Folgen

von Technik und Konsumkapitalismus sowie die chauvinistische Rhetorik in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg bis in die Weimarer Republik (Franzen 2014: 272).

Kraus stellte sich von diesem Gesichtspunkt aus gesehen als vielleicht einziger Autor in Europa von der ersten Minute an gegen den Ersten Weltkrieg und erkannte die fatalen Kosequenzen der damaligen Medienverzerrung: Hätten die Massenmedien in Deutschland und Österreich anders berichtet, wäre es wahrscheinlich nicht zum Ersten Weltkrieg gekommen. Man machte den manipulierten Massen, die im Ersten Weltkrieg litten und starben, weis, sie würden gescheiter und freier.

In Anbetracht dessen ist auch das Erscheinen eines Reprints der renommierten Publikation **Die Fackel** im Jahr 2001 zu verstehen: Die von 1899 bis 1936 von Kraus herausgegebene satirische Zeitschrift, die sich gegen den Untergang der Kultur und des Abendlandes, den Niedergang der Sprache richtete, ist eine für das gegenwärtige Medienszenario geeignete Publikation.

Kraus' Beispiel ermutigt Franzen, unpopuläre Wahrheiten auszusprechen, wobei dem US-amerikanischen Schriftsteller zufolge die Anschauungen des Fackel-Herausgebers höchst aktuell sind. Franzen schreibt dem Wiener Autor in seinem Buch die Rolle eines Publizistik-Gurus zu, wobei er weitere historische Parallelen durch die Einbeziehung von Konzernen wie Amazon, Google, Apple, Facebook hervorhebt, durch deren Produkte die Menschen vermeintlich besser leben.

Im zweiten im Buch enthaltenen Essay *Nestroy und die Nachwelt* – dem Versuch einer Ehrenrettung eines als Komödienschreiber verbrämten Satirikers – ist diesbezüglich die folgende Passage aus einer von Franzen redigierten Fußnote zu zitieren:

Kraus war das erste große Beispiel eines Schriftstellers, der voll und ganz miterlebte, wie die Moderne, deren Wesen das ständig wachsende Tempo der Veränderung ist, die Bedingungen für die persönliche Apokalypse selbst schafft. Da er der Erste war, kamen ihm diese Veränderungen natürlich und einzigartig vor, aber de facto registrierte er damals etwas, das inzwischen ein unabänderliches Merkmal der Moderne geworden ist. Die Erfahrung jeder nachfolgenden Generation ist von derjenigen ihrer Vorgänger derart verschieden, dass es immer Menschen geben wird, die glauben, die Leitwerte seien verlorengegangen und eine Nachwelt könne es nicht mehr geben. Solange die Moderne andauert, werden alle Tage von irgendjemandem für die letzten Tage der Menschheit gehalten werden. Die schon von Kraus empfundene Wut und sein Gefühl, die Welt sei dem Untergang und der Apokalypse geweiht, mögen das Gegenteil der optimistischen Fortschrittsrhetorik

sein, aber wie diese sind sie eine bleidende Modalität der Moderne. (Franzen 2014: 271-272)

Jonathan Franzen unterstreicht die Aktualität der von Kraus vor 53 Jahren angekündigten Apokalypse, die noch immer besteht, wobei die Gefahr in direkter Verbindung mit den gegenwärtigen Massenmedien zu sehen ist.

Franzen meint z. B., Amazon sei auf dem besten Weg, Schriftsteller zu perspektivlosen Arbeitern ohne Jobsicherheit zu machen, die ihrerseits einer Bevölkerung entsprechen, die sich nämlich wegen des eigenen schweren Lebens immer nur sofortige Lieferungen wünscht und sich keine Zeit für Buchläden nimmt.

So zerstöre Amazon die sechs großen amerikanischen Verlagshäuser, so verschwinden unabhängige Buchläden, so lande das gedruckte Buch auf der Liste der gefährdeten Arten:

[...] ein nagendes Gefühl, dass die Apokalypse, nachdem sie eine Zeitlang in weite Ferne gerückt zu sein schien, noch immer gegenwärtig ist. In meinem eigenen kleinen Winkel der Welt, sprich der amerikanischen Literatur, ist Jeff Bezos von Amazon vielleicht nicht der Antichrist, aber er sieht eindeutig aus wie einer der vier apokalyptischen Reiter. Amazon wünscht sich eine Welt, in der Bücher entweder von den Autoren selbst oder von Amazon verlegt werden, mit Lesern, deren Bücherauswahl von Amazon-Rezensionen abhängt, und Autoren, die für ihre eigene Werbung verantwortlich sind. In dieser Welt wird die Arbeit von Quasslern und Twitterern und Angebern sowie von Leuten, die genug Geld haben, um jemanden dafür zu bezahlen, dass er Hunderte Fünf-Sterne-Rezensionen für sie produziert, florieren. Kraus' Diktum ‚Sing Vogel, oder stirb‘ könnte heute lauten: ‚Twitter, Vogel, oder stirb‘. (Franzen 2014: 266-267)

In dieser Hinsicht verwendet Franzen Kraus' prophezeiende Kraft für die Nachwelt. Der US-amerikanische Schriftsteller stellt sich als Kraus' ideelles Sprachrohr vor und versucht seinen Stil nachzuahmen, wie beispielsweise in einer Fußnote, in der er eine Art Monolog über die existenziellen Auswirkungen des Internets und anderer Medien auf die Schriftstellerschaffenskraft führt, die stilmäßig von Kraus selbst stammen könnte:

Ich möchte hinzufügen, dass die Tyrannei der Nettigkeit in der Gegenwartsliteratur vom Internet und seiner Neuntklässler-Dynamik brachial durchgesetzt wird. Schriftsteller, die befürchten, mit Bloggern und Twitterern in Konflikt zu geraten und weltweit als nicht netter Mensch bekannt zu werden, können sich mit rühmlichen Standpunkten verteidigen: Lese-, Schreib- und Ausdrucksvermögen sind gut, Engstirnigkeit ist schlecht, arbeitende Menschen sind das Salz der Erde, Liebe ist wichtiger als Geld, Technik macht Spaß, Gentrifizierung ist ein ernstzunehmendes

Problem, Tiere haben Gefühle, Kinder sind weniger verdorben als Erwachsene und so weiter. Wer den Versuch einer harschen Kritik an der Herrschaft der Elektronik unternimmt, die Schriftsteller auf diese Gemeinplätze reduziert, riskiert, Bekanntheit als Hasser und Einzelgänger, als keiner von uns zu erlangen. (Franzen 2014 :109-110)

Franzen möchte offensichtlich als *Hasser* und einzelgängerischer Schriftsteller wahrgenommen werden, und das gelingt mit Erfolg: Die literaturwissenschaftliche Kritik hat Franzens verlegerisches Wagnis nicht immer *nett* rezipiert. Diesbezüglich hat es nach der Veröffentlichung des Buches auch einige dezidiert negative Kritiken gegeben.

Das Kraus-Projekt ist insgesamt skeptisch wahrgenommen worden, wie beispielsweise aus dem Titel eines Internet-Artikels des Online-Literatur-Journalisten Peter Münder hervorgeht: Franzens Idealisierung des großen Hassers wird in Form einer zweifelhaften, sehr skeptischen Frage dargestellt: „Ein Krauses Projekt?“ (Münder 2014). Geringschätzig äußert sich der deutsche Journalist über das spannende, faszinierende, aber über weite Strecken enttäuschende **Kraus-Projekt**, „weil die ausgewählten beiden Essays, auf die sich Franzen kapriziert, einen eher marginalen Stellenwert im Kraus-Opus einnehmen und der viel bedeutendere Aufsatz *Sittlichkeit und Kriminalität* ausgeblendet wird“ (Münder 2014).

Mithilfe eines konkreten Gegenbeispiels könnte man kurz auf andere online-journalistische Rezeptionen hinweisen, die das Buch Franzens wohlwollend aufnehmen: Dominik Kamalzadeh findet es in einem Artikel des **Standard** aus österreichischer Sicht interessanter, wo Franzen Kraus' Aktualität sieht und wo er Analogien zur Gegenwart zieht (Kamalzadeh 2014); was letztlich auch die zugrunde liegende Hypothese des vorangegangenen Darlegungsversuches gewesen ist.

Abschließend soll in Hinblick auf bereits angeführte Aspekte noch Erwähnung finden, dass Kraus' Stil eine Textualität generierte, die wie ein postmodernes puzzlehaftes Patchwork funktioniert: Seine Texte, die anfangs meist undurchdringlich scheinen, geben bei jeder Lektüre ein wenig mehr preis – als würde man eben ein Puzzle lösen – bis sie am Ende einen klaren Sinn ergeben. Die Undurchdringlichkeit von Kraus' Essays wird mithilfe der Kommentare in diesem Buch *korrigiert*, so dass die Rätselhaftigkeit der Texte bleibt, während die Anmerkungen von Jonathan Franzen, Paul Reitter und Daniel Kehlmann als eine Art Gebrauchsanweisung gedacht sind, um Kraus' Scharfsinn aufzudröseln.

Literatur

- Benjamin, Walter (1977): *Karl Kraus (1931)*. In: **Gesammelte Werke**, Bd. II.1, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 334-367.
- Di Mauro, Paola (2016): *Zwei Medien im Gespräch. Die zeitliche Reise des Feuilletons am Beispiel von Jonathan Franzens „Das Kraus-Projekt“*. In: **Akten der Tagung „Medium – Medialität – Intermedialität. Beiträge zur österreichischen Kulturgeschichte“**, Wien 27-28. März 2015 (In Druck).
- Franzen, Jonathan (2014): **Das Kraus-Projekt**, übersetzt aus dem Englischen von Bettina Abarbanell, **The Kraus-Projekt** (2013), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hassan, Ihab (1985): „The culture of Postmodernism“. In: **Theory, Culture and Society**, 2(3)/1985, 119-32.
- Kamalzadeh, Dominik: „Jonathan-Franzens-Kraus-Projekt-Ein-Modell-fuer-wuetenden-Widerstand“. Internet-Plattform **Der Standard.at**. Online unter: <http://derstandard.at/2000009274225/Jonathan-Franzens-Kraus-Projekt-Ein-Modell-fuer-wuetenden-Widerstand> [29.08.2015].
- Monda, Antonio: „Harold Bloom. Perché non mi piacciono Foster Wallace e Franzen“. Internet-Plattform **La Repubblica.it**. Online unter: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/04/19/harold-bloom-perche-non-mi-piacciono-foster.135harold.html> [29.08.2015].
- McLuhan, Marshall (1964): **Understanding Media**, London: Routledge.
- Münder, Peter: *Idealisierung des großen Hassers: Ein krauses Projekt?* Online unter: <http://culturmag.de/rubriken/buecher/jonathan-franzen-mit-paul-reitter-und-daniel-kehlmann-das-kraus-projekt/85059> [29.08.2015].
- Schorske, Carl E. (1982): **Wien: Geist und Gesellschaft im Fin de siècle**, Frankfurt/Main: Fischer.
- Zima, Peter (2001): **Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne**, Tübingen/ Basel: Francke.

Lorette Brădiceanu-Persem

Temeswar

Der Hunger in der Literatur – Versuch einer Klassifizierung¹

Abstract: This paper attempts an overview over the theme of hunger in literature. It analyses the phenomenon of hunger, its forms and manifestations in several texts from the literature of different countries. It also attempts to classify the various forms and causes of hunger. The conclusions of this first stage of work centred on texts such as **The Bible**, Knut Hamsun's **Hunger**, **Molloy** by Samuel Beckett, or **The Hunger Games** by Suzanne Collins, will be developed later on in the deeper analysis of the theme of hunger especially in texts like Knut Hamsun's **Hunger**, Franz Kafka's **A Hunger Artist** and Herta Müller's **The Hunger Angel**.

Keywords: hunger, theme in literature, fate, Bible, hungergames, rebellion, hungerartist, hungerangel.

Als eines der Grundbedürfnisse des Menschen erscheint der Hunger sehr häufig unter den unterschiedlichsten Aspekten und Formen in verschiedenen Texten der Weltliteratur. Der vorliegende Beitrag ermöglicht es, einen Einblick in eine zukünftige viel weitläufigere Analyse des Motivs des Hungers in der Literatur zu gewinnen. Es werden folgende Texte berücksichtigt: Knut Hamsuns Roman **Hunger** (1890), Franz Kafkas Kurzprosatext *Der Hungerkünstler* (1922) und Herta Müllers Roman **Atemschaudel** (2009). In diesem Beitrag wird auf einige Klassifizierungsversuche des Motivs des Hungers eingegangen.

1. Hunger: Begriffsbestimmung

Laut **Duden** ist der Hunger ein „[unangenehmes] Gefühl in der Magen- gegend, das durch das Bedürfnis nach Nahrung hervorgerufen wird; Verlangen, etwas zu essen“ (**Duden – Deutsches Universalwörterbuch** 2003: 809). Außerdem gibt das Wörterbuch als umgangssprachliche

¹ Danksagung: Diese Arbeit wurde vom Europäischen Sozialfonds durch das sektorale operationelle Programm für die Entwicklung von Humanressourcen 2007-2013 kofinanziert, Projektnummer POSDRU/187/1.5/S/155559, Wettbewerbsfähige Interdisziplinäre Doktoratsforschung in Europa.

Bedeutung die Lust, etwas Bestimmtes zu essen, weil man Appetit darauf hat, an. Im abstrakten Sinn bezeichnet der Begriff auch die Hungersnot im Allgemeinen.

In eine ganz andere Richtung geht die homonyme gehobene Bedeutung des Wortes als ‚Begierde und heftiges, leidenschaftliches Verlangen nach etwas, das über das natürliche Bedürfnis der Nahrungszufuhr hinausgeht, z.B. Hunger nach Gerechtigkeit‘ (vgl. **Duden – Deutsches Universalwörterbuch** 2003: 809). Diese Art von Hunger im metaphorischen Sinn ist eigentlich Ansporn für die Weiterentwicklung des Menschen und wird auch in vielen literarischen Werken angetroffen. Das wahrscheinlich berühmteste Beispiel dafür aus der deutschen Literatur ist Johann Wolfgang Goethes Drama **Faust. Der Tragödie erster Teil**. Den unersättlichen Forscher hungert es förmlich nach mehr Erfassungsvermögen, der Wissensdrang führt ihn in andere Sphären, er schreckt weder vor Magie, noch vor dem Pakt mit dem Teufel zurück, um zu erkennen „was die Welt/ Im Innersten zusammenhält“ (Goethe ²2000: 13).

Ähnliche Definitionen des Hungers im konkreten Sinne findet man sowohl im **Brockhaus**: „Bedürfnis, Verlangen nach Aufnahme von Nahrung; Gier, Bedürfnis, Hang nach etwas; Fehlen von Nahrung, Hungersnot“ (**Sprach-Brockhaus** o.J.: 275), als auch bei Wahrig: „Verlangen nach Nahrung; das Entbehren von Nahrung, der Mangel, das Fehlen von Nahrung; (fig., geh.) Begierde, starkes Bedürfnis“ (Wahrig 1993: 424). Obwohl etwa 50 Jahre zwischen den beiden Wörterbüchern liegen, da der untersuchte **Sprach-Brockhaus** höchstwahrscheinlich eine Neuauflage aus dem Jahr 1940 ist, klingen die Begriffsdefinitionen ähnlich.

Eine der ältesten Definitionen zum Thema *Hunger* stammt aus dem Jahre 1853: „Hunger (fames) ist das Gefühl des Bedürfnisses der Nahrung, welches man im gesunden Zustande dann empfindet, wenn der Magen leer wird“ (**Conversations-Lexikon** 1853: Bd. 8, 145). Wenn er als bloße Esslust entstehe, sei er kein unangenehmes Gefühl, behauptet der Lexikonartikel. Wenn dafür aber der Mangel an Nahrungsstoff ansteige, würde der Magen empfindlicher, „es folgen heftige Kopfschmerzen, Delirien und Tobsucht, Ohnmachten, Krämpfe, und ein fürchterlicher Tod endigt diesen Zustand (Verhungerung)“ (**Conversations-Lexikon** 1853: Bd. 8, 145). Der prekäre medizinischen Entwicklungsstand jener Zeit wird auch darin deutlich, dass im Lexikonartikel vom Hungertyphus, einer Form anhaltenden Fiebers, gesprochen wird, der durch das Zusammenwirken des Elends, der ungesunden Nahrungsmittel und Getränke, der mangelnden Hygiene und des zusammengedrängten Lebens vieler Personen entstehe,

und „häufig, fast einheimisch unter den armen Landbauern in Irland [sei]; außerdem bisweilen unter andern armen Bevölkerungen, z.B. neuerdings einmal sehr heftig unter den Webern im schlesischen Gebirge“ (**Conversations-Lexikon** 1853: Bd. 8, 145) herrsche. Ein schlichter Wörterbucheintrag hat somit für den modernen Leser nicht nur eine erklärende Rolle, sondern gilt auch als Zeitzeuge jener Periode.

Die Hungersnot der schlesischen Weber findet ihren Niederschlag in mehreren literarischen Texten. Zum einen geht es um Lyrik, sei es Ferdinand Freiligraths *Aus dem schlesischen Gebirge* oder Heinrich Heines revolutionäres Gedicht *Die schlesischen Weber*. Zum anderen befasst sich auch Gerhart Hauptmann in seinem Drama **Die Weber** mit dem Hungerleiden und der Arbeitslosigkeit der schlesischen Weber.

Auch die Erläuterung des Begriffes *Hunger* in **Meyers Konversations-Lexikon** aus dem Jahr 1888 zeugt vom noch schwach entwickelten Stand der Forschung Ende des 19. Jahrhunderts:

[...] das Gefühl, durch welches das Bedürfnis nach Nahrung zum Bewusstsein gebracht wird. Durch welche Teile des Nervensystems dieses Gefühl vermittelt wird, ist noch nicht genügend aufgeklärt. (**Meyers Konversations-Lexikon** 1888: Bd. 8, 806)

Dafür werden aber in demselben Eintrag sehr ausführlich die Symptome des Hungers dargestellt: von Mattigkeit und Muskelschwäche zu Kopfschmerzen, Aufregung, irres Reden und Tobsucht. Das Gesicht falle ein, der Speichel werde bitter, „der Atem übelriechend, der Harn sehr konzentriert, dunkel gefärbt, scharf“ (**Meyers Konversations-Lexikon** 1888: Bd. 8, 806). Einige dieser Beschreibungen trifft man auch in literarischen Texten an, die sich mit dem Motiv des Hungers auseinandersetzen, z.B. in Knut Hamsuns Roman **Hunger**, in dem der hungernde Ich-Erzähler sämtliche Etappen des Hungerns erlebt.

Einen Schritt weiter in der Definition des Begriffes *Hunger* geht **Meyers großes Taschenlexikon**, wenn es diesen als ein „subjektiv [...] auftretende[s] Verlangen nach Nahrung“ (**Meyers großes Taschenlexikon** 1995: Bd. 10, 87) beschreibt, das nach der Nahrungsaufnahme durch das Sättigungsgefühl verdrängt werde. Hier wird sogar behauptet, dass ein durchschnittlicher gesunder Mensch bei vollständigem Nahrungsentzug rund 50 Tage überleben könne, da ihm seine Energiereserven so lange ausreichen würden (vgl. **Meyers großes Taschenlexikon** 1995: Bd. 10, 87), während man fast 150 Jahre früher noch glaubte, dass der Hungertod bei vollkommener Nahrungslosigkeit ungefähr nach einer Woche eintrete (vgl.

Conversations-Lexikon 1853: Bd. 8, 145) und 30 Jahre später, also vor etwa 120 Jahren, behauptet wurde, der Mensch erliege nach 20-21 Tagen dem Hungertod, aber bei Genuss von Wasser halte man den Hunger 40 Tage und mehr aus (vgl. **Meyers Konversations-Lexikon** 1888: Bd. 8, 806). Trotzdem spielen dabei auch andere Faktoren, wie Flüssigkeitszufuhr und die Außentemperatur eine wichtige Rolle, ergänzt der Lexikonartikel.

Auch von einem natürlichen Bedürfnis spricht im Falle des Hungers das Lexikon **Literatur und Medizin** und definiert das Wort als „die Zeitspanne des totalen oder teilweisen Nahrungsentzugs“ (**Literatur und Medizin** 2005: 374), aber auch als Empfindung nach einer längeren Zeit des Nicht-Essens. Interessant ist hier, dass auch auf die physiologischen Bedingungen des Hungergefühls eingegangen wird, seien es Magenkontraktionen, Veränderungen in den Körperzellen insgesamt oder sei es die Rolle des Zentralnervensystems (vgl. **Literatur und Medizin** 2005: 374). Außerdem gebe es unterschiedliche Motivationen zum „freiwilligen Fasten und beim zwangsweisen Hungern“ (**Literatur und Medizin** 2005: 374), aber auch die eher kurzfristige oder länger andauernde Zeitspanne spiele eine entscheidende Rolle, was die Definierung des Hungers anbelangt. Das Hungergefühl über längere Zeit beeinflusse viel mehr als nur die Organe des Verdauungsapparates: Die motorische Tätigkeit des Körpers werde verlangsamt, die geistige Leistungsfähigkeit beeinträchtigt, selbst die Sexualität trete zurück, um das Befriedigen des Bedürfnisses nach Nahrung in den Vordergrund treten zu lassen. Chronischer Hunger könne sogar zu Depression und Psychosen führen (vgl. **Literatur und Medizin** 2005: 374-375), was oft auch in literarischen Texten, die das Motiv des Hungers anschneiden, zum Ausdruck kommt.

Schlussfolgernd lässt sich zusammenfassen, dass der Hunger eine Folge des natürlichen Bedürfnisses des Menschen, aber insgesamt aller Lebewesen, sich zu ernähren, bei längerem Andauern als negatives Gefühl empfunden wird, das einerseits weitere unangenehme, sogar belastende Symptome, wie Unbehagen, Übelkeit, Kopfschmerzen, Brechreiz usw. mit sich bringen kann, aber auch bis hin zu Lustlosigkeit und Sexualitätsverlust führt, und dadurch zu unterschiedlichen Reaktionen und Handlungen zwingt, sei es körperlicher oder psychischer Natur. Somit kann es zu Schwindelanfällen und Psychosen kommen, sodass der (chronisch) hungerrnde Mensch zusammenbricht, lebensmüde wird oder verzweifelt.

2. Das Motiv des Hungers in der Literatur – ein Annäherungsversuch

Zumal der Hunger ein natürliches Empfinden des Menschen darstellt, das physisch zwar nicht der Normalfall ist, sondern als Folge der mangelnden Nahrung auftritt, wird auch das Hungergefühl seit Anbeginn der Zeiten in literarischen Texten verwendet. Somit wird untersucht, wie sich das Motiv des Hungers in der Literatur entwickelt und welche Funktion es in den unterschiedlichen Texten und literaturhistorischen Epochen einnimmt. Dabei geht die Recherche auf verschiedene Bedeutungen des Hungers für die Handlungsmotivation unterschiedlicher literarischer Gestalten ein und versucht dabei, klassifizierend vorzugehen.

2.1 Der Hunger als unabwendbares Schicksal

Viele religiöse und zutiefst gläubige Menschen sind sich dessen sicher, dass es im Leben unerklärliche Situationen gebe, die man nicht selbst verschulde, die man vielleicht gar nicht verdiene und die trotzdem als Wille Gottes widerstandslos hingenommen werden. Die großen Hungerepidemien im alten Ägypten, wie sie in der **Bibel** dargestellt werden, gehören in diese Kategorie.

2.1.1 Die biblische Josephsgeschichte

In der **Heiligen Schrift** im **Alten Testament** erscheint das Motiv des Hungers im ersten Buch Mose in den Kapiteln 37-50. Die genaue Datierung des Originaltextes fällt selbst den Fachleuten schwer:

Die Vorschläge reichen von der sogenannten „davidisch-salomonischen Aufklärung“ im 10./9. Jh. v. Chr. [...] bis in die Perserzeit des ausgehenden 6./5. Jh. v. Chr. [...], oder gar erst in die hellenistische Epoche des 3. Jh. v. Chr. [...]. (WiBiLex, <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/228000/>)

In der Bibelgeschichte geht es um Jakobs geliebtesten Sohn, den siebzehnjährigen Joseph, der aus Hass von seinen Brüdern zwar nicht umgebracht, dafür aber an Kaufleute verkauft wird und so aus Kanaan nach Ägypten kommt. Er wird an Potifar, einen Hofbeamten des Pharaos, weiterverkauft und landet wegen falscher Beschuldigungen im Gefängnis. Ihm wird nämlich vorgeworfen, dass er die Frau seines Herrn begehrt habe, wobei er diese aber eigentlich verschmäht hat. Er fällt in der Gefangenschaft dadurch auf, dass er Träume sehr gut deuten kann. Als niemand einen beun-

ruhigenden Traum des Pharaos deuten kann, in dem sieben fette und sieben magere Kühe sowie sieben volle und sieben dürftige Ähren erscheinen, wird der bereits dreißigjährige Joseph zum König Ägyptens gerufen und er prophezeit nach der Schilderung des Traums: „Es werden sieben Jahre der Hungersnot sein. [...] Was Gott tun will, hat er den Pharao sehen lassen“ (**Die Bibel** 2006: 48). Durch diese Deutung sichert sich Joseph eine privilegierte Stellung, er wird zur rechten Hand des Pharaos. Als Verwalter des Landes lässt er große Mengen an Getreide ansammeln, um Ägypten auf die Dürrezeit vorzubereiten. Er vergibt seinen Brüdern einige Jahre später während der Hungersnot, nachdem er sich durch eine Probe ihrer Standhaftigkeit vergewissert, und bringt seine gesamte Familie aus Kanaan nach Ägypten, wo er auch bis ins Alter von 110 Jahren lebt.

Gerade diese Hungersperiode und die Vorkehrungen, die Joseph eine geräumige Zeit davor trifft, heben seine Auserwähltheit nicht nur seitens des Pharaos, sondern hauptsächlich durch Gott hervor. Es geht um die „Bewährung des Tugendhaften“ (Frenzel 2005: 454): Joseph beweist seine Unschuld und Größe.

Außerdem entnimmt man dem Bibeltext die Unbedingtheit der bevorstehenden Hungersnot, die Unabwendbarkeit des auferlegten Schicksals, der sogar wiederholte Traum des Pharaos „bedeutet, dass die Sache von Seiten Gottes fest beschlossen ist“ (**Die Bibel** 2006: 48). Der Mensch ist seinem Schicksal ohnmächtig ausgeliefert. Das Motiv des Hungers tritt somit hier „als unfreiwilliges Hungern und passives Erleiden dieses Mangels“ (**Literatur und Medizin** 2005: 376) auf.

Was die Hungersnot in der Heiligen Schrift anbelangt, so sind auch weitere Stellen in der Bibel zu finden, die das Thema ansprechen, auch wenn es sich dabei nicht mehr um Ägypten handelt. Im zweiten Buch der Könige Kapitel 8 verlautbart Elisa, der Mann Gottes, einer Frau, deren Sohn er wieder zum Leben erweckt hatte, „der Herr hat eine Hungersnot herbeigerufen, und sie kommt auch ins Land sieben Jahre lang“ (**Die Bibel** 2006: 420). Was hier wiederum als unabwendbares Schicksal dargestellt wird, erscheint an weiterer Stelle im zweiten Buch Samuel, Kapitel 24, als Wahl: David, der vor Gott gesündigt hat, darf sich eine Strafe aussuchen, ein Übel ist aber zwingend:

Sollen dir sieben Jahre Hungersnot in dein Land kommen? Oder willst du drei Monate vor deinen Bedrängern fliehen, indem sie dir nachjagen? Oder soll drei Tage Pest in deinem Land sein? (**Die Bibel** 2006: 372)

Weil sich David dafür entscheidet, nicht den Menschen, sondern dem Herrn in die Hände zu fallen, schickt Gott einen Engel mit der Pest nach Israel und lässt 70.000 Leute sterben; Davids Brand- und Friedensopfer besänftigen ihn aber, sodass er die Plage unterbricht. Aber eines steht fest: Auch wenn David die siebenjährige Hungersnot ablehnt, so ist sie doch eine Möglichkeit der Strafe gewesen und in diesem Sinne ein aufgezwungenes Schicksal, dem man sich nicht entziehen kann.

2.1.2 Die Hungersnotstele

In engem Zusammenhang mit dieser Josephsgeschichte steht die Hungersnotstele, eine hieroglyphische Felsinschrift auf der Nilinsel Sehelarti, „die vom Nil aus gut sichtbar, in 32 Kolumnen“ (Peust 2004: 208) eingraviert ist. Sie stammt wahrscheinlich aus dem dritten Jahrhundert vor Christus, wurde aber erst 1889 vom Ägyptologen Charles Edwin Wilbour entdeckt. Ihre fiktive Handlung geht auf etwa 2700 v. Chr. zurück und berichtet, wie der erste altägyptische Pharao Djoser dem Gott Chnum oder Chenemu das sogenannte Zwölfmeilenland zwischen Ägypten und Nubien stiftete, als Dank dafür, dass dieser das Land nach sieben Jahren Hungersnot wieder vom Nil umspülen ließ. Oberhalb des Textes stellt eine Opferszene den oben genannten König dar, der besagtem Gott einen Räucherarm entgegenhält.

Die Parallelen zum Bibeltext sind einerseits die siebenjährige Hungerszeit, aber auch die helfende Gestalt, in diesem Fall Djosers Architekt und Beamter Imhotep, die Joseph entspricht, sowie der Traum, wobei der darin erscheinende Gott Chnum aber nicht wie im Bibeltext die Dürrezeit voraussagt, sondern das Ende der Hungersnot andeutet, wofür zum Schluss der Pharao dem Gott auch dankt.

Erneut sind der Hunger und die damit verbundene Not unabdingbar und unausweichlich und erst eine höhere Instanz entscheidet darüber, ob und wann das Übel beseitigt wird.

2.1.3 Der hungernde Odysseus

Homers **Odyssee** (um 750 v. Chr.) ist kurz gefasst die Geschichte „des zehn Jahre lang umhergetriebenen, innere und äußere Gefahren überwindenden Dulders und schließlich siegreichen Heimkehrers“ (Frenzel 2005: 683). Odysseus ist somit ein Herumirrender, der willenlos seinem Schicksal ausgeliefert ist und der jahrelang eine anscheinend sehr lange Reise

unternommen hat, bis er endlich in seine Heimat, das Inselreich Ithaka im Westen Griechenlands, zurückkehrt. Die zwei deutschen Homer-Deuter Hans-Helmut und Armin Wolf hingegen behaupten 1968 in ihrem Buch **Der Weg des Odysseus**, dass ihren Ermittlungen gemäß der griechische Held eigentlich nur von Kap Maleia aus „mit einigen Umwegen eine Seefahrt um die Insel Sizilien“ (**Der Spiegel** 41/1968: 185) gemacht habe. Somit soll er laut Brüder Wolf nur 4250 km zurückgelegt haben, Stürme und Winde hätten ihn herumirren lassen.

Was aber für unser behandeltes Thema noch viel wichtiger erscheint, ist die Tatsache, dass den Odysseus aus Homers **Ilias** der Hunger nicht in Ruhe lässt, da ihn sein leerer Magen immer wieder beschäftigt. Er wird „quasi die Verkörperung des *brennenden* Hungers“ (vgl. Skempis 2010: 230).

Genauso ergeht es dem Griechen in der **Odyssee**, als er z.B., vom Hunger getrieben, selbst stehlen geht, oder nicht davor zurückschreckt, nackt vor unbekanntem Frauen zu erscheinen, unter denen sich auch die Königstochter Nausikaa im Lande der Phäaken befindet, wie es in Homers sechstem Gesang zu lesen ist:

[...] ihn spornet der Hunger
Selbst in verschlossene Höf, ein kleines Vieh zu erhaschen:
Also ging der Held, in den Kreis schönlockiger Jungfrau
Sich zu mischen, so nackend er war; ihn spornte die Not an. (Homer, 6. Gesang, Z. 133-136)

An weiterer Stelle, als er von der Königstochter in den Palast ihrer Eltern gebracht wird, fleht Odysseus sogar um Essen, da ihn der Hunger plagt:

Aber erlaubt mir nun zu essen [...]
Denn nichts ist unbändiger, als der zürnende Hunger,
Der mit tyrannischer Wut an sich die Menschen erinnert,
[...] beständig
Fordert er Speis und Trank, der Wüterich! [...] (Homer, 7. Gesang, Z. 215-220)

Somit wird ersichtlich, dass der griechische Held nicht nur seinem Schicksal ausgeliefert ist und zehn Jahre lang fast ziellos herumirrt, ohne nach Hause zu gelangen, sondern auch, dass er dem natürlichen menschlichen Bedürfnis Hunger machtlos unterliegt. Seine Not veranlasst ihn zu Taten, die eines Helden unwürdig sind: zu stehlen, zu betteln oder gar nackt vor fremden Frauen zu erscheinen. Der Instinkt ist stärker als der Wille, das Gemüt

versagt, der Hunger wird als unabwendbares Schicksal hingenommen und der schwache Mensch unterliegt.

Obzwar an dieser Stelle noch die Mentalität früherer Zeiten deutlich wird, dass Gott dem Menschen das Schicksal auferlegt, wird sich später in Richtung Moderne diese Einstellung verändern, u. zw. im Sinne, dass der Mensch beginnt, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen, dass er sich gegen sein Schicksal auflehnt, sei es auch nur gegen die Hungersnot, und nichts widerstandslos über sich ergehen lässt, auch wenn ihm im Nachhinein für seine Taten und Reaktionen oft eine Strafe droht.

2.2 Der chronische Hunger als Lebenssituation

Es gibt Fälle in der Literatur, in denen der Protagonist unter chronischem Hunger leidet. Oft sind die Umstände, die diese Notsituation ausgelöst haben, nicht mehr deutlich, der Hungernde kämpft verzweifelt gegen seine Mittellosigkeit an, aber das Leben verweigert ihm jede Chance. Manchmal erlebt die betroffene Gestalt einen Augenblick des Hoffnungsschimmers, aber im Grunde genommen vertieft sie sich in immer akuter werdendes Leiden, das vom Hunger ausgelöst wird.

2.2.1 Hunger – eine psychologische Studie

In seinem 1890 erschienenen Debütroman **Hunger** lässt der norwegische Schriftsteller Knut Hamsun den Ich-Erzähler, der sich Andreas Tangen nennt und dabei lügt, durch die Straßen von Kristiania, dem heutigen Oslo, hungrig und verzweifelt umherirren:

Es war zu jener Zeit, als ich in Kristiania umherging und hungerte, in dieser seltsamen Stadt, die keiner verlässt, ehe er von ihr gezeichnet worden ist [...] (Hamsun 2012: 5).

Der junge Mann versucht durch kleine Artikel, die er regelmäßig Zeitungsredakteuren abgibt, sein tägliches Brot zu verdienen, er schafft es aber immer wieder nicht, zu Geld zu kommen, und um Almosen will er nicht bitten: „Zum Betteln ist er zu stolz, lieber nimmt er den Hunger auf sich, der ihn zusehends in die geistige Verwirrung treibt“ (Thünker 2009).

Somit geht der Herumirrende in seiner Hungersnot unterschiedliche Etappen körperlicher Schwäche durch, so wie sie, wie bereits im Vorfeld erwähnt, in verschiedenen Lexikonartikeln definiert vorliegen (vgl. **Meyers Konversations-Lexikon** 1888: Bd. 8, 806 oder **Literatur und Medizin**

2005: 374-375): von Schwindelanfällen, Mattigkeit, Kraftlosigkeit, Erschöpfung und Schmerz bis hin zu Halluzinationen, Delirien, Phantasien und Wahnsinn.

Durch den Hunger wird der Ich-Erzähler so weit gebracht, extreme Entscheidungen treffen zu müssen, die im Normalfall kein Mensch treffen würde:

Der Hunger nagte unerträglich und ließ mich nicht in Frieden. Immer wieder schluckte ich Spucke, um mich dadurch ein bisschen satt zu machen, und mir war, als ob dies hülfte. (Hamsun 2012: 72)

Ich hungerte gewaltig und suchte mir auf der Straße einen Holzspan, um darauf zu kauen. Das half. (Hamsun 2012: 85)

[...] ich fing an, den Knochen abzunagen. (Hamsun 2012: 160)

Eine andere Besonderheit der Hauptfigur ist, sich den Hunger nicht nur mit der eigenen, zum Genuss hinuntergeschluckten Spucke oder mit von der Straße aufgesammelten Hobelspänen zu besänftigen, sondern das nagende Hungergefühl selbst mit Steinen zu stillen: „Ich hatte mir einen kleinen Stein gesucht, den ich abputzte und in den Mund steckte, um etwas zum Nuckeln zu haben [...]“ (Hamsun 2012: 104).

In einem späteren Werk Samuel Becketts wird dessen Ich-Erzähler Molloy aus dem gleichnamigen Roman zum selben Zweck dasselbe tun: „Ich nahm ein Steinchen aus meiner Tasche und lutschte daran“ (Beckett 2005: 34). Wie in Kapitel 2.2.2 erklärt wird, stellt dieser sogar ein eigenes System auf, um unterschiedliche Steine in den Mund zu stecken, um den Eindruck zu haben, nicht dasselbe zu essen.

Knut Hamsun aber bleibt in der Beschreibung seiner Gestalt nicht nur im Bereich der vom Hunger ausgelösten Symptome, sondern er geht im Sinne einer psychologischen Studie so weit, dass er den beginnenden Wahnsinn des jungen Schreibenden durch dessen immer aggressiver werdende, selbstzerstörerische Taten darstellt:

Ich fing wieder an, mich zu martern, rannte mutwillig meine Stirn gegen die Laternenpfähle, grub die Nägel tief in meine Handrücken, zerbiss im Wahnsinn meine Zunge, wenn sie nicht deutlich sprach, und jedes Mal, wenn es einigermaßen weh tat, lachte ich wütend. (Hamsun 2012: 106)

Zuletzt steckte ich den Zeigefinger in den Mund und nuckelte an ihm. [...] Und ohne einen Augenblick zu überlegen kniff ich die Augen zu und schlug die Zähne aufeinander.

[...] Es sickerte ein bisschen Blut aus dem Finger, und ich leckte es ab. (Hamsun 2012: 128)

Es kommt auch so weit, dass der Mann das Essen, das er von Zeit zu Zeit nach langen Hungertagen zu sich nimmt, gleich nach dem Verzehr ausspuckt, weil sein Magen es nicht mehr vertragen kann. Er verkommt förmlich, auch seine Kleidung wird dermaßen zerschlissen, dass er sie nicht einmal mehr gegen wenig Geld eintauschen kann. Trotzdem verzichtet er nicht auf seinen Stolz: Er verschenkt oft das Bisschen, das er hat, an andere, um den Anschein zu bewahren, er sei keiner von den Elenden.

Nicht die Handlung ist wichtig in diesem Roman, sondern die Darstellung des Hungers unter den verschiedensten Aspekten. Der innere Monolog und die erlebte Rede Knut Hamsuns werden als Vorbild für Samuel Beckett hauptsächlich in seinem Roman **Molloy** dienen (vgl. Thünker 2009). Der norwegische Schriftsteller gilt somit als Bahnbrecher für die Moderne, er schafft es im wahren Sinne des Wortes, eine psychologische Studie des Hungers darzubieten.

2.2.2 Molloy's Lutschsteine

Wie bereits erwähnt, findet man in Samuel Becketts 1951 erschienenem Roman **Molloy**, dem ersten seiner Trilogie, Elemente des im Vorfeld angesprochenen Romans **Hunger** von Knut Hamsun aus dem Jahr 1890. Zuallererst erkennt man den hungernden Ich-Erzähler, der, genauso wie sein Vorgänger, nicht nur nichts zum Essen hat, sondern auch zunehmend körperlich verkommt. Bei ihm stellt sich aber weit mehr der Verfall seines Körpers ein, es kommt sogar zum „Abfallen der Zehen an meinem linken Fuß – nein, ich täusche mich, es ist der rechte –,“ (Beckett 2005: 76) und, wie aus dem Zitat ersichtlich wird, quält ihn eine immer häufiger auftretende Konfusion.

Im Gegensatz zum Ich-Erzähler Hamsuns lässt sich Molloy herabwürdigen und sogar zum Tier degradieren. Als er versehentlich seines wehen Beines wegen mit seinem Fahrrad den Hund einer Frau verunglückt, die er weiterhin Lousse nennt, weil er ganz einfach nicht mehr weiß, wie sie heißt, akzeptiert er es, zu ihr nach Hause zu gehen, aber nicht nur, um den Hund zu begraben, sondern um „irgendwie den Hund [zu] ersetzen, den ich getötet und den sie als Kind betrachtet hatte“ (Beckett 2005: 64-65).

Eine weitere Ähnlichkeit zwischen den Gestalten besteht im Lutschen der Steine. Wenn aber bei Hamsun der junge Mann Steinchen nur als Ersatz

für die Hobelspäne nimmt, so werden die Steine für Molloy fast Sinn und Zweck seiner Existenz. Er entwickelt ein eigenartiges System für sie. Es beginnt banal, wird sich aber steigern:

Ein kleines, rundes, glattes Steinchen im Mund – das beruhigt, erfrischt, vertreibt den Hunger und täuscht über den Durst hinweg. (Beckett 2005: 34)

Wenn ich einen Stein aus der rechten Manteltasche nahm und in den Mund steckte, so ersetzte ich ihn in der rechten Manteltasche durch einen Stein aus der rechten Hosentasche, den ich durch einen Stein aus der linken Hosentasche ersetzte, den ich durch einen Stein aus der linken Manteltasche ersetzte, den ich wiederum durch den Stein in meinem Mund ersetzte, sobald ich mit dem Lutschen fertig war. (Beckett 2005: 95-96)

Diese Methode des Steinewechsels führt Molloy aus dem Grund ein, dass es zu keiner Routine und Monotonie kommt, sondern abwechslungsreich wirkt, wenn er seine Steine lutscht, um sich selbst vorzutäuschen, Unterschiedliches zu sich genommen zu haben.

Bei Beckett treten in der Beschreibung des Hungers weit mehr Nebenwirkungen auf als bei Hamsun. Wie bereits im einleitenden Teil erwähnt, wirkt sich das chronisch gewordene Hungergefühl auch auf andere Organe aus (vgl. **Meyers Konversations-Lexikon** 1888: Bd. 8, 806). So passiert es auch im Falle Molloy: Wie im Lexikon spricht er von der Veränderung des Harns oder des Speichels:

Ich will Ihnen etwas verraten, ich pisse nicht mehr, Ehrenwort. Aber aus meiner Vorhaut, satverbum, sickert Urin, Tag und Nacht, wenigstens glaube ich, dass es Urin ist, es riecht nach Niere. Ich, der ich den Geruch verloren habe. [...] Mein Schweiß hatte ebenfalls einen höchst seltsamen Geruch, und ich schwitze immerzu. Und ich glaube, dass mein immer schon reichlicher Speichel auch so riecht. (Beckett 2005: 112)

Aber selbst auf die Sexualität soll sich der Nahrungsmangel auswirken (vgl. **Literatur und Medizin** 2005: 374-375). Den Lexikonartikel bestätigt Beckett in seinem Roman mit seiner typischen Sprache. Molloy führt eher notgedrungen eine Liebesbeziehung mit einer Frau, die er Ruth oder Edith nennt, aber er ist sich des Namens nicht sicher. Er lernt mit ihr den Sexualakt kennen, weiß aber nicht sicher, ob er ihn mag und kennt sich auch nicht besonders gut darin aus:

Sie hatte ein Loch zwischen den Beinen, oh, nicht ein Spundloch, wie ich es mir immer vorgestellt hatte, sondern eine Ritze, und ich steckte, oder vielmehr sie steckte mein sogenanntes männliches Glied hinein, nicht ohne Mühe, und ich stieß

und strengte mich mit Keuchen an, bis ich einen Erguss hatte oder bis ich es aufgab oder sie mich anflehte aufzuhören. Ein saudummes Spiel, finde ich, und noch dazu auf die Dauer ermüdend. [...] ich stieß von hinten in sie hinein. [...] Ich fand das natürlich, denn ich hatte den Hunden zugesehen, und ich war erstaunt, als sie mir anvertraute, dass man die Sache auch anders anfangen könne. Ich frage mich, was sie genau damit gemeint hat. Vielleicht führte sie mich einfach in ihr Rectum ein. Das war mir im höchsten Grade gleichgültig, wie Sie sich denken können. (Beckett 2005: 78)

Aber in Becketts Roman **Molloy** verkommt nicht nur der Namensgeber des Buches physisch und psychisch wegen des Hungers; auch dem Agenten, der im zweiten Teil des Romans zum neuen Ich-Erzähler wird und der sich auf die Suche des Ersteren begibt, ergeht es genauso, auch wenn diesem das Essen nicht fehlt.

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass es Hamsun und Beckett trefflich gelingt, die Nebenwirkungen des Nahrungsentzugs literarisch zu verarbeiten. Sie meistern die Beschreibung des akuten Hungers und dessen unmittelbarer Folgen körperlicher und geistiger Art, die den Menschen nicht nur belasten, sondern ihn sogar zum Teil zum Unmenschen werden lassen. Das Hungergefühl zehrt am Leben des Menschen, bis es dieses völlig auffrisst.

2.3 Der Hunger als Auslöser unkontrollierter Reaktionen

Wie bereits angedeutet, ist der hungrige Mensch oft dazu imstande, unvorhersehbare Taten zu vollbringen, die einem normalerweise unzumutbar wären. Er reagiert übertrieben, unkontrolliert und unkontrollierbar, er handelt instinktiv und unüberlegt, er rastet aus und denkt nicht an die Folgen seiner Handlungen. Er gelangt zwangsweise in Extremsituationen und kämpft, im wahren Sinne des Wortes, ums Überleben.

2.3.1 Die schlesischen Weber

Ganz gleich, ob es um den hungrigen verzweifelten Jungen geht, der in Ferdinand Freiligraths Gedicht *Aus dem schlesischen Gebirge* (1844) Rübezahl erfolglos ruft und auf dessen Hilfe wartet, ob es sich um Heinrich Heines hasserfüllte schlesische Weber handelt, die auch 1844 dem dreifach verfluchten Deutschland das Leichentuch weben, oder ob Gerhart Hauptmann 1892 in seinem Drama **Die Weber** den hungernden Mittellosen

zur Seite steht, Tatsache ist, dass der Weberaufstand in Schlesien als Beweis dafür gilt, dass der Hunger zu extremen Taten führen kann.

Selbst die Kleinsten versuchen, wie es in Freiligraths Gedicht über einen dreizehnjährigen Jungen zu lesen ist, auf ihre eigene Art und Weise, der Hungersnot ihrer Familie ein Ende zu setzen, damit die Mutter wieder lächelt, der Vater nicht mehr flucht, die kleinen Brüder jauchzen und eine Mahlzeit aufgetischt werden kann. Somit schreckt der Knabe nicht davor zurück, die Sagengestalt Rubezahl heraufzubeschwören, die er aus den Geschichten seiner Großmutter kennt. Allein und furchtlos wagt er sich ins Waldesdickicht und ruft mehrmals nach dem Berggeist, der sich aber zur Verzweiflung des Kindes nicht zeigt, sodass der Kleine hilflos seiner aussichtslosen Situation überlassen bleibt.

Wenn die vorhin erwähnte Situation recht harmlos verläuft, auch wenn sie den extremen Mut eines Jungen unter Beweis stellt, so wird die Lage in Heinrich Heines Lied des Vormärz, *Die schlesischen Weber*, etwas bedrohlicher. Zwar arbeiten die Männer weiter, sie brechen aber den dreifachen Treueeid, den sie Gott, dem König und dem Vaterland geleistet haben, und weben Deutschland ein Leichentuch, wobei sie hasserfüllt die Zähne fletschen (vgl. Heine 1991: 178-179).

Am radikalsten wird der Wutausbruch hungernder Menschen in Gerhart Hauptmanns Drama **Die Weber** dargestellt. Eine Textstelle wie „Mich hungert aso, Mutterle!“ (Hauptmann 1971: 23), die der kleine Fritz Baumert äußert, wirkt sehr rührend. Noch aufrüttelnder erscheint die Tatsache, dass man vor Hunger gewillt ist, die eigenen Haustiere zu essen, die eigentlich in unserer europäischen Mentalität nicht zum Verzehr gedacht sind: „Da hab ich halt unser Hundl schlacht'n lassen. Viel is nie dran, a war o halb d'rhungert. 's war a klee, nettes Hundl. Selber abstechen mocht ich'n nich“ (Hauptmann 1971: 13). Zwar behauptet der alte Baumert, er habe sein Haushündchen nicht selber umbringen können, aber gegessen hat es seine hungrige Familie trotzdem, auch wenn es selbst ausgehungert war und nicht viel Fleisch hergegeben hat. Der Hunger zwingt also zu extremen Taten.

Die Not führt aber auch in andere Richtungen: Langsam begehren die ausgehungerten Weber auf. Der starke Bäcker greift zuerst den Fabrikanten Dreißiger verbal an, danach verprügelt er einen Gerichtsbeamten, dann wird das Weberlied gesungen und schließlich gipfelt alles damit, dass Dreißigers Haus gestürmt und geplündert wird. Hauptmann lässt sein Drama in dem Sinne positiv ausklingen, dass die Weber das Militär vertreiben, in Wirklichkeit wurde aber kurz danach der Weberaufstand unterdrückt. Wichtig ist trotzdem, dass die Menschen rebelliert haben: Sie haben sich,

vom Hungergefühl angetrieben, gegen ihre Ausbeuter aufgelehnt und sind zumindest für eine Zeit lang zu einer mutigen und ernst zu nehmenden Masse geworden, die ihre Macht bewiesen hat.

2.3.2 Die Hungerspiele

Doch nicht nur zur Zeit des Vormärz bis hin zum Naturalismus löst der Hunger ungewöhnliche Reaktionen aus, sondern auch in der im Original 2008-2010 erschienenen Romantrilogie **Die Tribute von Panem** von Suzanne Collins. Auch wenn der amerikanischen Schriftstellerin vorgeworfen wird, dass die Parallelen zum 1999 in Japan erschienenen Roman **Battle Royale** dermaßen stark seien, dass man im Internet sogar von einem ungeschminkten Plagiat spricht (vgl. Dominus 2011), so hat sie mit ihrer dystopischen Geschichte der Hungerspiele in einem zukünftigen größtenteils durch Naturkatastrophen zerstörten Nordamerika beim Leserpublikum den Durchbruch geschafft.

Die diktatorische Gesellschaft Panem mit der Hauptstadt Kapitol organisiert alljährlich als Zeichen der Unterdrückung und des Sieges über die beherrschten 12 (ehemals 13) Distrikte einen Wettkampf zwischen Jugendlichen, in dem es um Leben und Tod geht. Vor laufender Kamera müssen sich die größtenteils ausgehungerten Jungen und Mädchen durch lebensgefährliche Situationen schlagen, vom Organisationsteam ausgeklügelte Hindernisse überwinden und die Gegner bekämpfen, zumal es nur einen Sieger geben kann: den einzigen Überlebenden.

Genauso wie es im antiken Römischen Reich „Panem et circenses“ hieß, da das Volk durch Brot und Spiele gegen mögliche Aufstände besänftigt werden sollte, so geschieht es auch in diesem Roman: Das Kapitol bekommt seine Unterhaltung durch die Live-Show:

Die Regeln der Hungerspiele sind einfach. Zur Strafe für den Aufstand muss jeder der 12 Distrikte ein Mädchen und einen Jungen für die Teilnahme stellen, die sogenannten Tribute. Diese vierundzwanzig Tribute werden in einer riesigen Freilichtarena eingesperrt, bei der es sich um jede Art von Gelände handeln kann, von glühender Wüste bis zu eisiger Ödnis. Über mehrere Wochen hinweg müssen die Konkurrenten einander bis auf den Tod bekämpfen. Der Tribut, der als letzter übrig bleibt, hat gewonnen. (Collins 2010: 24)

Die sechzehnjährige Katniss Everdeen aus Distrikt 12, einem der ärmsten aus Panem, schildert als Ich-Erzählerin ihr vom Hunger geprägtes Leben vor den Spielen und danach ihren Kampf ums Überleben. Bereits als Kind

geht sie mit ihrem Jugendfreund Gale jagen, um sich, ihrer Mutter und ihrer Schwester Prim das tägliche Brot zu sichern. Das erlegte Wild eignet sich auch gut als Tauschware, da die mittellose Familie kein Einkommen hat. Vom Hungergefühl verfolgt und geprägt („Hungertod ist kein ungewöhnliches Schicksal in Distrikt 12“ Collins 2010: 34), wird sich die Protagonistin jedes Mal heißhungrig auf die leckeren Mahlzeiten stürzen, die den Teilnehmern vor den Hungerspielen aufgetischt werden. Dabei wird ihr aber immer wieder schlecht, weil ihr Magen gar nicht mehr viel Nahrung verträgt.

Aber gerade die Tatsache, dass sie sich im Waldesdickicht allein durchschlagen und vor den wilden Tieren wehren gelernt hat, rettet Katniss in der Arena das Leben: Sie weiß, wo sie Wasser finden kann, welche Waldesfrüchte genießbar sind und wie man mit Pfeil und Bogen tötet, auch wenn es diesmal nicht mehr Tiere sind, sondern 12- bis 18-Jährige, die sie jagen und erlegen muss oder vor denen sie sich schützen soll.

Extremsituationen fordern somit extreme Handlungen. Nicht nur dass die Heldin alle folgenden Hungerspiele überlebt, da sie lernt, kaltblütig andere Menschen umzubringen, sie wird sogar zur als „Spotttölpel“ bezeichneten Anführerin der Rebellion gegen das Kapitol auserkoren, das am Ende der Trilogie auch wirklich besiegt wird.

2.3.3 Die sieben Kannibalen

Ein weiteres, noch erschütternderes Beispiel unmenschlicher Reaktionen in Extremsituationen stellt Barry Collins' Theaterstück **Das Urteil** dar, dessen Uraufführung 1975 in London stattgefunden hat. Es beruht auf einer wahren Begebenheit, von der Georg Steiner und Alexander Solschenizyn berichten: Einige russische Offiziere werden zwei Monate lang in einem Kloster in Südpolen nackt und ohne Nahrung gefangengehalten. Verzweifelt vor Hunger und in den Wahnsinn getrieben ernähren sie sich vom Fleisch ihrer Kollegen. Sie werden somit zu regelrechten Kannibalen. Dabei werden mögliche Fragen, wie folgt, aufgeworfen: Sind die zwei Überlebenden als zurechnungsfähig zu betrachten? Kann man sie beschuldigen? Fällt es einem leicht, eindeutig über sie zu urteilen?

Das Deutsche Staatstheater Temeswar hat dieses Stück 2007 unter der Spielleitung Alexander Hausvaters auf die Bühne gebracht. Auf der Homepage des Theaters gibt es folgenden Hinweis:

Ein erschütterndes Bekenntnis über den Kampf ums Überleben in Extremsituationen. Eine wahre Geschichte, in der der Kannibalismus nur als Vorwand dient, um die Komplexität der menschlichen Seele, die Überwindung von Grenzen in Extremsituationen und die Gräueltaten des Krieges auf der Bühne in den Vordergrund zu stellen. (<http://www.deutschestheater.ro/>)

So weit kann es also der Hunger treiben, dass ein Mensch dazu fähig ist, einen anderen Artgenossen zu verzehren, und das in einer Gesellschaft, in der solch ein Gehabe als abscheulich und krankhaft verdammt wird. Der Überlebensinstinkt erwacht, der Verstand wird ausgeschaltet, der Hunger ist größer als jede Menschlichkeit. Er überwältigt den Ausgehungerten, er verleitet ihn zu Gräueltaten, er macht ihn blind und lässt ihn die Ethik und Moral vergessen. In solchen Fällen kann man getrost von Wolfshunger, von unkontrollierbarer Begierde sprechen, der Mensch wird zum Tier.

Man bemerkt also, dass in Extremsituationen, wenn es um Leben oder Tod geht, der Hunger sehr oft die Oberhand gewinnen kann. Der Mensch fleht und bittet um ein Stück Brot, man isst seinen eigenen Hund auf, oder man schreckt schließlich auch nicht mehr davor zurück, seine eigenen Kameraden zu verzehren.

2.4 Das Hungern als Kunst

Zumindest anscheinend in eine angenehmere Richtung geht dieses Unterkapitel, denn es untersucht den Hunger und das Hungern als Kunstform oder aus der Sicht eines Künstlers. Das heißt, dass es einerseits Menschen gibt, die die erlittene Hungersnot als Kunst darbieten, weil sie dieses eigentlich eher unangenehme Empfinden auf eine künstlerische Ebene erheben. Andererseits kommt gerade durch die äußerst intensive Auseinandersetzung mit dem Hunger die künstlerische Fähigkeit einiger Schriftsteller zur Geltung.

2.4.1 Der Hungerkünstler

Als 1924 Franz Kafkas Erzählung *Ein Hungerkünstler* erschienen ist, in der der hungernde Künstler hinter Gittern vor einem interessierten Publikum tagelang vor sich hin hungert, muss sie für viele Leser im Kontext der Armut und Hungersnot der Nachkriegszeit eher zynisch oder irritierend gewirkt haben. Das Thema ist auch heute aufrüttelnd und unverständlich: Der Hungerkünstler lässt sich von den Leuten begutachten, betasten, bewachen, während er in seinem Käfig herumlungert und höflich Fragen

beantwortet. Er benetzt manchmal nur seine Lippen, aber ansonsten weiß man,

[...] daß der Hungerkünstler während der Hungerzeit niemals, unter keinen Umständen, selbst unter Zwang nicht, auch das geringste nur gegessen hätte; die Ehre seiner Kunst verbot dies. (Kafka 1993: 127-128)

So wie es auch in Lexikonartikel vermerkt ist (vgl. **Meyers Konversations-Lexikon** 1888: Bd. 8, 806), soll ein Mensch aber nicht länger als vierzig Tage ohne Nahrungszufuhr überleben können. Darum unterbricht ihn sein Impresario in seinem Vorhaben, was den Hungerkünstler zutiefst beleidigt und seelisch zu belasten beginnt.

Sein Ruhm dauert zwar noch einige Jahre an, doch danach verblasst sein Hungerkünstlertum. Er verbringt sein weiteres Leben auf dem Stroh der Zirkustiere, während die neue Attraktion an seiner Stelle ein kräftiger Panther wird.

Kurz vor seinem Lebensende spricht ihn ein Aufseher an und behauptet, dass er ihn und seine Kunst bewundere. Das versteht der Hungerkünstler aber nicht, da er aus einem einzigen Grund gehungert hatte:

[...] weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle. (Kafka 1993: 136)

Auch wenn mit diesem ehrlichen Bekenntnis der Glanz des Hungerns als Kunst im Grunde genommen verblasst, so wird in Kafkas Erzählung doch eindeutig, dass das Künstlertum einerseits nicht richtig beachtet, und andererseits nicht wirklich verstanden wird. Dem Hungerkünstler fällt zwar das Hungern leicht, es ist gar keine Kunst für ihn, aber das heißt noch lange nicht, dass es für andere kein Kunstwerk ist, tagelang zu hungern, aus dem einfachen Grund, dass sie nicht imstande wären, diese Art von Kunststück zu vollbringen.

2.4.2 Der Hungerengel

Im zweiten Werk, das dieser Kategorie zugeordnet wird, geht es nicht mehr um das Hungern als Kunst, sondern darum, dass das Buch, das den Hunger so plastisch darstellt, zum Kunstwerk wird: Es geht um Herta Müllers Roman **Atemschaukel** und ihre künstlerische Schöpfung des Hungerengels.

Was im Falle dieses Begriffs auffällt, ist seine Dualität: Die negative Komponente „Hunger“ assoziiert man mit der Plage des Menschen, während die Komponente „Engel“ die Tatsache suggeriert, dass dieser den Menschen schützt. (Nubert/ Dascălu-Romițan 2013: 46)

Selbstverständlich spielt dieser Hungerengel für den Lagerinsassen und Protagonisten des Buches Leopold Auberg eine wichtige Rolle, da er durch diesen einerseits eine Art Unterstützung hat, („Der Hungerengel half mir“, Müller 2009: 158), andererseits ist es aber auch eine Gestalt, die man für seine erlittene Not beschuldigen kann. Dieser Hungerengel nimmt unterschiedliche Formen an „und steckt in jedem Detail“ (Nubert/ Dascălu-Romițan 2013: 47), er begleitet den Protagonisten auf Schritt und Tritt, er scheint sich zu vergrößern und zu vermehren, er dominiert das Lager, sodass man gar nicht mehr genau nachvollziehen kann, ob es nur einen Hungerengel gibt, oder ob jeder Mensch seinen persönlichen Hungerengel besitzt.

Diese künstlerische Darstellung des Hungers hat die Funktion, das chronische Hungergefühl mit allen seinen Nebenwirkungen im russischen Arbeitslager hervorzuheben. Herta Müller erhebt den akuten Hunger zum Rang einer regelrechten Gestalt, sogar zu einem Protagonisten, der selbst einigen Kapiteln die Überschrift verleiht. Es geht nicht mehr nur um ein menschliches, natürliches Bedürfnis nach Nahrung, sondern um eine alltägliche Lebenssituation: Neben dem Hungerengel verblassen andere Sorgen und Probleme, nur das Heimweh wütet manchmal mehr.

Im Lager ist das Hungern keine Kunst, aber die Verkörperung des Hungers wird zum Kunstwerk.

3. Schlussfolgerungen

Ganz gleich, ob es sich also um einen herumirrenden Bettler handelt, wie z.B. einen Odysseus, einen Molloy oder einen jungen mittellosen Journalisten bei Hamsun, ob es um einen schlesischen Weber oder um ein jagendes mutiges Mädchen geht, ob der Mensch leidet oder daraus eine Kunst macht, eines haben alle bisher erwähnten Gestalten und besprochenen Texte gemeinsam: das Motiv des Hungers.

So erklärt sich auch der unternommene Versuch einer Klassifizierung dieses Hungergefühls in einigen der vielen Werke der Weltliteratur, die dieses Thema anschneiden, beinhalten oder ausarbeiten. Wie aber bereits anfangs erwähnt, ist diese Einteilung weder für alle Werke verbindlich,

noch sind die Unterarten ausgeschöpft; die vorliegende Arbeit stellt nur eine Anfangsphase einer späteren Vertiefung und Erweiterung des Themas dar.

Deswegen haben hier einerseits Werke wie Le Clézios **Lied vom Hunger**, Amélie Nothombs **Biographie des Hungers**, deutsche Kurzgeschichten der Trümmerliteratur oder russische Autoren noch nicht ihren Platz gefunden, andererseits sind einige der bereits erwähnten Werke nicht zur Genüge ausgearbeitet worden, was das Thema Hunger anbelangt.

Außerdem ist es auch selbstverständlich, dass diesen Kategorien andere hinzugefügt, oder dass unterschiedliche Werke mehreren Klassifizierungen zugeordnet werden können, da das Motiv des Hungers oft unter verschiedenen Aspekten in ein und demselben Text erscheinen kann. So kann z.B. Herta Müllers **Atemschaukel** sowohl der Unterteilung Hungern als Kunst als auch dem Hunger im Lager oder dem metaphorischen Hungern nach Freiheit zugeordnet werden.

Zusammenfassend ergibt sich aber, ausgehend von den unterschiedlichen Definitionen aus verschiedenen Lexika und Zeitspannen, ein roter Faden in den mannigfaltigen Texten: Der Hunger wird oft im konkreten Sinne angetroffen (z.B. sieben Jahre Hungersnot), kann aber auch metaphorisch ausgeweitet werden (z.B. der Wunsch des Künstlers nach Anerkennung). Das Wort *Hunger* als solches wird sehr häufig wiederholt, oder die Nebenwirkungen kommen sehr oft und deutlich zum Ausdruck (z.B. in Hamsuns **Hunger**). Insgesamt wird der Hunger immer als ein Auslöser unterschiedlichster Reaktionen behandelt, sei es Betteln, Stehlen, Plündern, Jagen, Töten oder selbst Kannibalismus.

Eines steht fest: Der Hunger ist eines der ältesten und doch auch eines der aktuellsten Themen, die zum Gegenstand der Weltliteratur geworden sind.

Literatur

- *** (1853): **Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon**, 10., verbesserte und vermehrte Aufl., 15 Bde, Leipzig: F. A. Brockhaus.
- *** (o.J.): **Sprach-Brockhaus. Deutsches Bildwörterbuch für jedermann**, Leipzig: F. A. Brockhaus.
- *** (1968): „Odyssee. Strecke vermessen“. In: **Der Spiegel**, 41/1968, 185-186.

- *** (2006): **Die Bibel. Die Heilige Schrift**, aus dem Grundtext übersetzt, Eberfelder Übersetzung, Hückeswagen: Christliche Schriftenverbreitung.
- Beckett, Samuel (2005): *Molloy*. In: Ders., **Molloy. Malone stirbt. Der Namenlose. Drei Romane**, aus dem Französischen von Erich Franzen, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 5-243.
- Collins, Suzanne (2009): **Die Tribute von Panem. Tödliche Spiele**, deutsch von Sylke Hachmeister u. Peter Klöss, Hamburg: Oetinger.
- Dominus, Suzan (2011): „Suzanne Collins’s War Stories for Kids“. In: **The New York Times**. 8. April 2011. Online unter: <http://www.nytimes.com/2011/04/10/magazine/mag-10collins-t.html> [29.09.2015].
- Duden (⁵2003): **Duden – Deutsches Universalwörterbuch**, Mannheim/Leipzig/ Wien/ Zürich: Duden.
- Freiligrath, Ferdinand (1996): **Gedichte**, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Frenzel, Elisabeth (¹⁰2005): **Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte**, Stuttgart: Alfred Kröner.
- Goethe, Johann Wolfgang (²2000): **Faust. Der Tragödie erster Teil**, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Hamsun, Knut (²2012): **Hunger. Roman**, aus dem Norwegischen von Siegfried Weibel, Berlin: List Taschenbuch.
- Hauptmann, Gerhart (1971): **Die Weber. Schauspiel aus den vierziger Jahren**. In: Ders.: **Dramen**, Berlin/ Weimar: Aufbau, 5-99.
- Heine, Heinrich (1991): **Heines Werke in fünf Bänden**, 1. Bd.: **Gedichte**, Berlin/ Weimar: Aufbau.
- Homer (1990): **Ilias**, Übersetzung von Johann Heinrich Voß aus 1793, Frankfurt/Main: Insel.
- Homer (1990): **Odyssee**, Übersetzung von Johann Heinrich Voß aus 1781, Frankfurt/Main: Insel.
- Jagow, Bettina von/ Steger, Florian (2005) (Hrsg.): **Literatur und Medizin. Ein Lexikon**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kafka, Franz (1993): *Ein Hungerkünstler*. In: Kafka, Franz, **Das Urteil und andere Erzählungen**, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch, 127-137.
- Meyer (⁴1888): **Meyers Konversations-Lexikon – Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens**, Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Meyer (⁵1995): **Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden**, Mannheim: B.I.-Taschenbuch.
- Müller, Herta (2009): **Atemschaukel**, München: Carl Hanser.

- Nubert, Roxana/ Dascălu-Romițan, Ana-Maria (2013): „Der Nobelpreis für Literatur: Atemschaukel“. In: **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, Bd. 10, 33-58.
- Peust, Carsten (2004): *Hungersnotstele*. In: Manfred Dietrich/ Helmut Freydank (Hrsg.): **Texte aus der Umwelt des Alten Testaments**. N.F., Bd. 1: **Texte zum Rechts- und Wirtschaftsleben**, Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus Mohn, 208-217.
- Skempis, Marios (2010): „**Kleine Leute**“ und **große Helden in Homers *Odysee* und Kalimachos' *Hekale***, Berlin/ New York: de Gryter.
- Thünker, Arnold (2009): „Irrwege durch Kristiania“. In: Deutschlandfunk, 02.08.2009. <http://www.deutschlandfunk.de/> [27.09.2015].
- Wahrig, Gerhard (Hrsg.) (1993): **Wörterbuch der deutschen Sprache**, München: dtv.

Internetquellen

- <http://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/> [12.09.2015].
- http://www.deutschestheater.ro/repertoire.html?no_cache=1&L=2&action=single_view&spectacol_id=47 [29.09.2015].
- <http://www.nytimes.com/2011/04/10/magazine/mag-10collins-t.html> [29.09.2015].

Methoden und Verfahren der Fremddarstellung im Reisebericht

Abstract: Present paper presents various methods and procedures for the representation of foreignness in travel reports. The first chapter analyses the notions „Fremdheit“ and „Fremdverstehen“, while the second chapter provides an clear insight into Stefan Deeg’s article about the depiction of strangeness in travel reports. Based on Deeg’s theoretical reflections the paper focuses on the description of the strategies ostracism, construction and mediation, all methods used by an author in order to depict his travel experiences.

Keywords: the experience of foreignness, strangeness, external perceptions, strategies for the representation of the foreignness, travel report.

Das Interesse für das *Andere*, für das *Fremde* hat den Menschen schon immer dazu bewegt, die eigene Heimat zu verlassen und das Neue, das Unbekannte zu erkunden. Durch das Kennenlernen einer fremden Welt, sammelt der Mensch nicht nur viele Erfahrungen, sondern entdeckt auch eine andere Seite seines Ichs. Daher kann der Reisende durch die Auseinandersetzung mit dem Anderen, neben der Bekanntschaft des Fremden, auch eine neue Seite des Eigenen erkennen und das Vertraute aus einer neuen Perspektive betrachten.

Im 18. und 19. Jahrhundert erreichte die Verbreitung des Reiseberichts durch das Verfassen von Reisebeschreibungen seinen Höhepunkt. Pilgerreisen, Entdeckungsreisen, Missionen und Kolonialisierung trugen zur geographischen, kulturellen und soziologischen Erfassung der Fremde bei. Der Reisebericht erlebt in der Entwicklung der Literaturwissenschaft jener Zeit einen bedeutenden Aufschwung, da er die Begegnung des Reisenden mit der Fremde festhält und sie dem Leser vermittelt.

Vorliegender Beitrag stellt verschiedene Methoden und Verfahren der Fremddarstellung im Reisebericht vor, wobei im ersten Kapitel die Begriffe Fremdheit und Fremdverstehen näher untersucht werden, während das zweite Kapitel einen übersichtlichen Einblick in Stefan Deegs Beitrag über die Darstellung der Fremde im Reisebericht bietet. Ausgehend von Deegs theoretischen Überlegungen entfaltet sich der Schwerpunkt der Arbeit in der

Beschreibung der Strategien *Ausgrenzen*, *Entwerfen* und *Vermitteln*, Verfahren, die der reisende Autor in seinen Reiseberichten verwendet, um dem Leser seine Reiseerlebnisse wiederzugeben. Dabei werden unterschiedliche Etappen der Auseinandersetzung mit dem Fremden hervorgehoben und die Arten der Fremderfahrung bzw. der Fremddarstellung beleuchtet.

1. Fremdheit und Fremdverstehen – Theoretische Ansätze

Was ist eigentlich *das Fremde*? Kann man nicht einfach von dem *Anderen* sprechen?

In der Beantwortung dieser Fragen, muss man neben der allgemeinen Begriffserklärung auch die Tatsache berücksichtigen, dass der Begriff *fremd* in der deutschen Sprache einen deutlich weiteren Sinn hat als in anderen Sprachen. Nach Bernhard Waldenfels weist dieses Feld drei Bedeutungen auf: *Fremd* ist erstens, was außerhalb des eigenen Bereichs liegt; zweitens, was einem Anderen gehört; drittens, was von fremder Art, unbekannt, fremdartig, seltsam, ungewöhnlich ist. Dementsprechend lässt sich das Fremde nach Ort, Besitz und Art aufgliedern, eine Feststellung, die sich in jeder Fremderfahrung wiederfindet. Ein Bereich kann dabei als fremd erscheinen, ein anderer dagegen vertraut sein. In diesem Sinne hebt Waldenfels den Begriff der *Topographie des Fremden* hervor, wobei sich aus dem Kontrast zwischen dem Eigenen und dem Fremden auch andere Aspekte, wie Erfahrung und Aneignung des Fremden, Eigenheit und Fremdheit, Ein- und Ausgrenzung, Alltäglich und Nichtalltäglich, das Normale und das Fremde, die Andersheit u. a. ableiten lassen.

Die *Fremdheit* an und für sich ist nicht existentiell greifbar, sie besteht nur im Verhältnis zum Bekannten und ist eigentlich nur eine Frage der Perspektive. Nichts ist seinem Wesen nach fremd, sondern immer nur aus einem bestimmten Blickwinkel heraus betrachtet. Eine Sprache ist immer nur für einen größeren oder kleineren Teil der Menschheit eine Fremdsprache. Wenn man beispielsweise Spanisch als Fremdsprache lernt, stehen einem Menschen Millionen andere gegenüber, die Spanisch als Muttersprache sprechen. Keine Sprache und auch kein Mensch sind an sich fremd. Der Begriff der Fremdheit ist dementsprechend keine wertneutrale Kategorie. Fremd kann etwas nur dann für jemanden (einen einzelnen oder eine Gruppe) sein, wenn man es dem Vertrauten gegenüberstellt. Infolgedessen spricht man erst dann von Fremdheit, wenn das Eigene, das Bekannte, dem Anderen, dem Unbekannten gegenübertritt.

Bernhard Waldenfels erkennt diese Problematik und nimmt im Unterkapitel *Das Paradox einer Wissenschaft vom Fremden* eine ganz genaue Begriffsanalyse vor, wobei er zu folgenden Schlußfolgerungen gelangt:

[...] das Fremde ist stets relativ und okasionell wie die Rollenverteilung von Ich und Du; jemand hat sein Fremdes, wie er seine Freunde oder Feinde hat. Die Fremdheit ist keine Eigenschaft, die einer Sache oder einer Person schlechthin zugesprochen werden kann. Selbst die Extremform einer 'völlig fremden Natur' hat ihre Fremdheit nur in Bezug auf den Menschen, und dies unter historisch variablen Bedingungen. (Waldenfels 1997: 96)

Fremdheit beruht immer auf einer Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Anderen, zwischen mir und dem, was mir als fremd, als unbekannt erscheint. Bereits Einstein hatte schon gezeigt, dass das Fremde immer eine Relation, ein Verhältnis ausdrückt. Dinge sind daher nicht fremd an sich, sondern erst in Relation zu unseren Vorstellungen und Wahrnehmungen. Demzufolge ist Fremdheit *ein Beziehungsmodus*, ein relationaler Begriff, der sich aus dem Verhältnis bekannt – unbekannt, eigen – fremd entwickelt:

Fremdheit ist ein relationaler Begriff, dessen Bedeutung sich nur dann voll erschließt, wenn man seine eigenen Anteile in diesem Beziehungsverhältnis mit zu berücksichtigen vermag. Es geht dabei um die Fähigkeit, seine eigene Position und Sichtweise als eine Möglichkeit u. a. zu erkennen und dabei zu sehen, dass das, was ich und wie ich es als fremd erlebe, sehr wesentlich von meiner eigenen Geschichte abhängt. Fremdheit ist somit ein historisch gebundenes Phänomen. Es ist die jeweilige personale und soziale Identität, die erst die Fremdartigkeit des Anderen hervorruft. (Schäffter 1991:12)

Im Begriff *Fremderfahrung* scheint deshalb zunächst ein Widerspruch verborgen zu sein. Fremdheit ist, wie Schäffter betont, keine Eigenschaft, kein Charakterzug, sondern eine Relation, sie ist nicht als eigenständiges Merkmal erkennbar, sondern sie existiert nur in Verbindung zum Eigenen, sie ergibt sich nur aus dem Verhältnis zur eigenen Perspektive. Diese aber verändert sich von Grund auf während des Prozesses der Fremderfahrung. Ein Medium, das diese Grenzüberschreitung festhält und die verschiedenen Arten der Fremdwahrnehmung reflektiert, ist der Reisebericht, der zur Vermittlung des Gesehenen und des Erfahrenen dient.

Verwunderung und Staunen resultieren aus der Faszination des Unbekannten, aus dem, was wir nicht kennen und was uns zum Verstehen reizt. Das „Andere“ muss jedoch nicht unbedingt von vornherein ganz

fremd sein, es kann im Bezug zum Eigenen sowohl bekannte oder gemeinsame, als auch fremde, neue, ungewöhnliche Aspekte aufweisen.

Das Fremde ist nicht mit objektiven Kriterien, sondern nur im Verhältnis zum Eigenen beschreibbar. Julia Kristeva zeigt, dass selbst das Eigene einem nicht immer ganz bekannt ist, sondern zum Teil immer auch als fremd, als „die verborgene Seite unserer Identität“ (Kristeva 1990: 11) erscheint. Dadurch hat die Beschäftigung mit dem Anderen auch immer etwas mit dem Eigenen zu tun, wobei man hier eine doppelte Fremdheit aufdecken kann, die *eigene* und die *andere Fremdheit*.

Wenn man die Sprache als Vermittlerin zwischen dem Eigenen und dem Fremden betrachtet und die Literatur dementsprechend als Medium der Fremdwahrnehmung anerkennt, das uns ermöglicht, nicht nur das Fremde zu erkunden, sondern auch das Vertraute neu zu erleben, so lassen sich die besondere Rolle der Sprache und der Literatur aus einer anderen Perspektive hervorheben. Im Rahmen dieses komplexen Prozesses der Fremderfahrung und des interkulturellen Verständnisses übernimmt die Literatur eine ausschlaggebende Vermittlungsfunktion, innerhalb welcher sie Wege in andere Länder, in andere Literaturen und Kulturen eröffnet.

Eine andere Frage, die sich aus der Auseinandersetzung mit dem Fremden ergibt, ist folgende: Ist es überhaupt möglich, *Fremde, Fremdes* zu verstehen? Ein Verstehensprozess schließt sich an eine solche Begegnung oder Konfrontation mit dem Fremden nun keinesfalls automatisch an, sondern hängt von mehreren Faktoren ab. Indem sich der reisende Autor einem fremden Land, einer fremden Kultur und Literatur nähert, erkennt er, dass er nicht nur etwas darüber erfahren muss, sondern, dass er sich auch mit Ansichten, Begriffen, Konzepten und Paradigmen auseinanderzusetzen hat, um das Fremde zu verstehen. Dieser Prozess muss vom Autor eingesehen werden und dies kann ihm nur dann gelingen, wenn er mit den Anderen in einen Dialog tritt. Gleichzeitig muss er sich seiner Vorkenntnisse und eventuell auch seinen Vorurteilen gegenüber der neuen Welt bewusst sein, um in der Wahrnehmung des Neuen nicht eingeschränkt zu werden. Interkulturelles Verstehen ist nur dann möglich, wenn man das Fremde und die Fremden, das unbekannte Land, die fremde Kultur, die ungewohnten Verhaltensweisen usw. mit der eigenen Denkweise und dem eigenen Handeln, mit dem Bekannten, mit der eigenen Kultur, mit dem Eigenen verbindet, diese darin einbezieht und schrittweise dessen Eigenheit und Besonderheit nachvollzieht:

Interkulturelles Verstehen kommt [...] nicht dadurch zustande, daß wir von unseren Sichtweisen absehen, sondern vielmehr dadurch, dass wir sie beim Verstehen der Anderen ins Spiel bringen und damit aufs Spiel setzen. (Bredella 1996: 60)

Innerhalb der kulturellen Überschneidung kann man bemerken, dass sich das Eigene und das Fremde gegenseitig beeinflussen, was nicht nur innerhalb des Wahrnehmungsprozesses, sondern auch im Denken, im Handeln, in den Verhaltensweisen, in den Gefühlen usw. deutlich ist. Hans Hunfeld unterstreicht dabei die wichtige Rolle der Literatur im interkulturellen Dialog:

Selten will sie (die Literatur) dessen Welterfahrung und Weltsicht nur als richtig und gültig bestätigen. Sie lockt Leser in ihre eigene Welt, indem sie diese neugierig macht, etwa dadurch, dass sie zunächst scheinbare Einverständnisse schafft, oder, ganz im Gegenteil, sich scheinbar hermetisch abschließt. Eben jene Literatur, die ihrem Leser spontanes Verstehen verbietet, zunächst also bewußt Distanz markiert, von ihm Mühe verlangt, scheint mir besonders geeignet [...]. (Hunfeld 1990: 62)

Jürgen Grzesik dagegen ist der Meinung, dass das *Fremdverstehen* lehr- und lernbar ist bzw. ebenso gelernt werden kann wie andere Formen der Welterfahrung und der Auseinandersetzung mit neuen Erlebnissen:

Die Gruppierung von geistigen Operationen für bestimmte Zwecke des Fremdverstehens kann [...] geschult werden und kann sich auch zurückbilden und wieder verlorengehen, z. B. dann, wenn ein ideologisches Vorurteil beherrschend wird oder ein alter Mensch die anderen durch die Brille lebenslang gehärteter Klischees sieht. (Grzesik 1990: 13)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Literatur ein ideales Medium des Fremdverstehens ist, weil sie dem Leser Bilder unbekannter Welten und Kulturen näher bringt und ihm dadurch hilft, das Fremde kennenzulernen, zu erfassen und nachzufühlen. Dementsprechend bietet der Reisebericht als literarische Gattung die deutlichste Form der Fremddarstellung, die dem Leser das Eigene und das Andere, das Bekannte und das Fremde in einem faszinierenden Gegenspiel vorstellt.

2. Methoden und Verfahren der Fremddarstellung bei Stefan Deeg

Stefan Deegs Beitrag **Das Eigene und das Andere. Strategien der Fremddarstellung in Reiseberichten** stellt verschiedene Verfahren der Fremddarstellung in Reiseberichten vor, die dem Leser mehrere Arten von Fremderfahrung und Fremdwahrnehmung aufzeigen. Deegs Vorhaben

besteht darin, die Abbildungsmuster zu beschreiben, die ein Autor benutzen kann, um seine Reiseerfahrungen im Reisebericht festzuhalten und anderen Menschen zu vermitteln.

Die Fragestellung: „Wie kann ich als Autor dem Leser, der meinem Kulturkreis angehört und mein Weltbild, meine Normen und Traditionen weitestgehend teilt, die fremde Welt darstellen?“ (Deeg 1992: 163) bildet den Ausgangspunkt von Deegs Recherche. Der Reisende muss erstmals das Fremde wahrnehmen und kennenlernen, um später im Reisebericht ein Bild dieser neuen Umgebung zu entwerfen. Dafür stehen den reisenden Autoren eine beschränkte Anzahl von Strategien und Verfahren zur Verfügung, auf die sie immer wieder zurückgreifen können, um das Bild der Fremde weiterzugeben.

Deeg teilt seine Analyse in drei Kapiteln ein: Zu Beginn seiner Untersuchung erläutert er die Indikatoren der fremden Welt, die dem Reisenden sichtbar werden können; im zweiten Kapitel setzt er sich mit den unterschiedlichen Wahrnehmungsbedingungen des Reisenden auseinander und im letzten Teil erklärt er die Abbildungsstrategien, die der Reisende verwendet, um seine Erfahrungen in der Fremde und seine Eindrücke im Reisebericht darzustellen. Die Indikatoren lassen den Reisenden erkennen, dass er das Eigene verlassen hat und zeigen ihm die wesentlichen Merkmale der neuen Umgebung. Zu den wichtigsten Indikatoren zählen: das Verlassen des eigenen Sprachraumes, die räumliche und zeitliche Entfernung von zuhause, der Klimawechsel, das Antreffen einer neuen Sprache, Kultur, Religion, neuer Traditionen und unbekannter gesellschaftlicher Normen.

2.1 Anstoß nehmen am Fremden

Die Reise beginnt ...

Zunächst aber muss man versuchen, die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Anderen zu bestimmen. Nach Deeg wird der Eintritt in die fremde Umgebung von jedem Reisenden anders wahrgenommen und dementsprechend wird die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Unbekannten unterschiedlich festgelegt:

Wo das eine aufhört, beginnt das andere, und der Übergang ist in jedem Reisebericht neu zu bestimmen. (Deeg 1992: 164)

Das Verlassen der eigenen Heimat und das Betreten einer fremden Stadt oder eines fremden Landes eröffnen dem Reisenden den Einblick in eine neue Welt. Um ihm diesen Übergang vom Eigenen zum Fremden zu

erleichtern, kann man gewisse Indikatoren ermitteln, die ihm zeigen, dass er sich mit einer fremden Realität auseinandersetzt. Das Betreten eines neuen Sprachraums ist der wichtigste Indikator für eine Grenzüberschreitung. Weitere Indikatoren, die dem Reisenden das Fremde offenbaren, sind: Veränderung des Klimas, Antreffen einer anderen Kultur, Religion, Tradition, Anstoß auf fremde Verhaltensweisen und auf unbekannte gesellschaftliche Normen und politische Strukturen, und nicht zuletzt die räumliche und zeitliche Entfernung von zuhause:

Die Indikatoren zeigen, dass der Reisende die eigene Welt verlässt, und erst damit stellt sich ihm die Aufgabe, eine in den wesentlichen Belangen fremde Welt dem Publikum zuhause zu vermitteln – falls er sich überhaupt dazu entschließt, einen Bericht über seine Reise zu schreiben. (Deeg 1992: 165)

Die Indikatoren kennzeichnen somit den Aufenthalt des Reisenden in der Fremde und bestimmen zugleich die Abgrenzung zum Bekannten, zum Vertrauten. Der Reisebericht erfasst diesen komplexen Vermittlungsprozess, innerhalb dessen alle Erlebnisse, Wahrnehmungen und Erfahrungen festgehalten und an die anderen Menschen daheim weitergegeben werden. Demzufolge wird der Reisebericht zu einem Spiegel des Fremden und regt darüber hinaus zu einer Neuentdeckung des Eigenen an.

Für die Entstehung von Reiseberichten sind zwei Faktoren ausschlaggebend: einerseits die Kenntnis der Autoren von bereits existierenden Berichten und andererseits der Zeitpunkt der Niederschrift. Unter Berücksichtigung des ersten Faktors sind die Verfasser von Reiseberichten mit den Erwartungen des Lesers, mit Beispielen von unterschiedlichen Erzählmustern und Strategien der Fremddarstellung vertraut und können somit ein eigenes Bild der Fremderfahrung in ihren Berichten entstehen lassen. Die Niederschrift der gesammelten Eindrücke findet bei manchen Autoren schon während der Reise statt (z. B. in Tagebüchern, in Briefen), bei anderen aber erst nach der Rückkehr in die Heimat (z. B. in Reiseberichten, im Reiseroman, in Reportagen usw.). Dementsprechend entstehen viele Reiseberichte zuerst in mündlich erzählter Form, um erst später auch schriftlich verfasst zu werden.

Folgende Abbildung versucht, die Beziehung zwischen der eigenen, bekannten, vertrauten Umgebung und der fremden, unbekanntem Welt – die sich mithilfe von Indikatoren und anhand verschiedener Strategien wahrnehmen lässt – visuell zu veranschaulichen und hebt zugleich die Funktion des Reiseberichtes hervor, der dabei als Endprodukt der Informations-

übermittlung und der Interaktion zwischen dem Eigenen und dem Fremden erscheint:

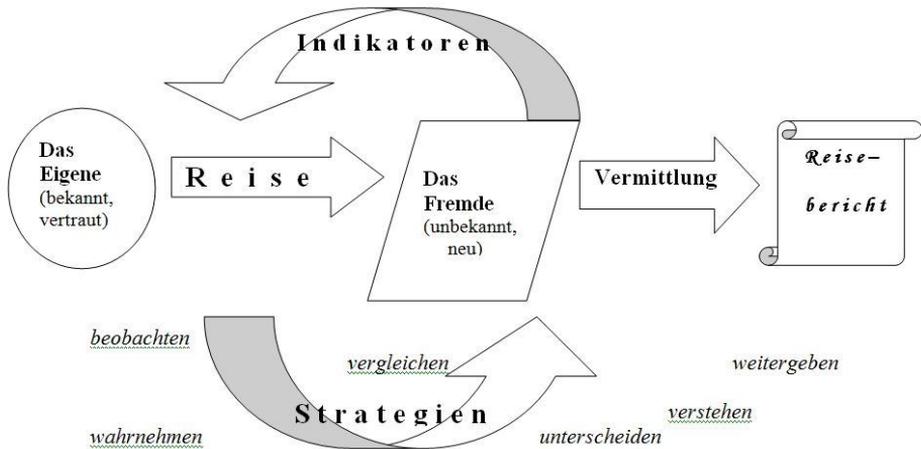


Abb. 1: Entdeckung der Fremde

2.2 Prämissen der Wahrnehmung

Deeg spricht in seinem Beitrag ein wichtiges Problem des Reiseberichtes an, nämlich die Subjektivität des Autors im Verhältnis zum Erlebten:

Die Wahrnehmung des Reisenden kann nie objektiv sein, ist immer gewissen Bedingungen unterworfen. Bewusste Wahrnehmung knüpft an Vertrautem, oder stößt an am Fremden. (Deeg 1992: 166)

Seine Argumentation fußt in der Begründung, dass die Rekonstruktion des Fremden für jeden Reisenden anders ist, weil jeder Mensch das Fremde unterschiedlich aufnimmt. Die Wahrnehmungsbedingungen stehen dabei im Verhältnis zur Reaktion des Reisenden auf die verschiedenen Indikatoren, die ihm den Eintritt in die neue Welt anzeigen. Aus diesem Grund erkennt man in den Reiseberichten differenzierende Züge. Deeg nennt dafür Felix Fabri und Hans Ulrich Krafft als Beispiel, zwei Autoren, die ihre Reise ins Heilige Land auf eine unterschiedliche Art und Weise darstellen.

Vergleicht man aber Reiseberichte von Autoren, die aus derselben Gegend stammen, kann man viele Ähnlichkeiten bemerken, weil der Bezugspunkt der Fremddarstellung für beide Verfasser der gleiche ist:

nämlich die eigene Heimat. Die Berichte der Pilger¹ wären dafür ein gutes Beispiel.

Überraschend ist jedoch die Tatsache, dass man hier trotz vieler Gemeinsamkeiten, auch einige Unterschiede bemerken kann, die sich aus dem verschiedenen Beobachtungs- und Empfindungsvermögen der Reisenden entwickeln. Daraus lässt sich schließen, dass die Wahrnehmungsbedingungen des Einzelnen im Entwurf des Reiseberichtes eine wesentliche Rolle spielen, weil jeder Mensch seine Umgebung anders wahrnimmt.

Die Herkunft des Reisenden und seine Stellung in der Gesellschaft bilden nach Deeg die bedeutendsten Prämissen der Wahrnehmung:

Als wichtigste Prämissen der Wahrnehmung des Reisenden erscheinen familiäre Herkunft, Bildungsstand und Beruf, also sein sozialer Status und seine Funktion in der eigenen Gesellschaft (Deeg 1992: 167),

wobei die individuellen Anlagen des Reisenden die Art seiner Wahrnehmung auch beeinflussen.

Zu jeder Zeit ist die Betrachtung und Empfindung des Reisenden durch einschränkende Wahrnehmungsfaktoren begrenzt. Die Reisemodalität gehört zu den wichtigsten Faktoren, weil die Wahl des Reisemittels für die Darstellung des Berichts ausschlaggebend ist. Außerdem lässt sich eine differenzierte Wahrnehmung feststellen, wenn der Reisende in einer Gruppe oder alleine reist. Die Einbindung in die Gruppenmentalität erschwert die Wahrnehmung, weil sie den Reisenden in der Aufnahme der fremden Welt hemmt. Auch die Erwartungen des Reisenden wirken, neben seinem Vorwissen und seinen Vorurteilen der neuen Umgebung gegenüber, auf seine Erfahrung einschränkend. Das Kennenlernen der fremden Welt durch einen Vermittler (Dolmetscher oder Reiseleiter) beschränkt ebenfalls die Wahrnehmung, da diese Vermittler bereits vorentscheiden können, was der Reisende sehen und vernehmen soll:

Dolmetscher oder Führer treten auf und < übersetzen > die fremde Welt in diejenige des Reisenden. Damit wählen sie bereits aus und entscheiden so, was der Reisende wahrnimmt. (Deeg 1992: 169)

¹ Vgl. dazu: Arnold Esch (1984): *Gemeinsames Erlebnis – individueller Bericht. Vier Parallelberichte aus einer Reisegruppe von Jerusalempilgern 1480*. In: **Zeitschrift für historische Forschung** 11, 385-416.

Die Standortgebundenheit kann die Wahrnehmung auch erschweren, weil das Eigene nicht ganz aufgegeben werden kann und immer zum vergleichenden Bezugspunkt wird:

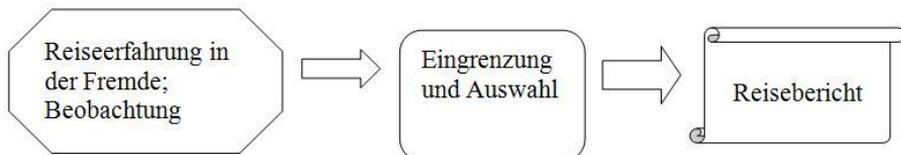
Standortgebundenheit kann geradezu definiert werden als die Unfähigkeit, den eigenen Standpunkt aufzugeben, so dass es unmöglich wird, die Sicht des anderen auf die eigene Welt einzunehmen. (Deeg 1992: 170)

Diese Einschränkungen der realen Wahrnehmung sind in jedem Reisebericht zu finden, da eine objektive Einstellung des Autors zum Dargestellten schon von Anfang an auszuschließen ist.

Falls der Reisende seine Erfahrungen schriftlich aufzeichnen will, wird er, neben den bereits erwähnten wahrnehmungseinschränkenden Faktoren einer neuen Restriktion unterworfen, nämlich der Festlegung der Form des Berichtes. Der Reisebericht muss in einer bestimmten literarischen Form verfasst werden, die den Autor vor zwei wichtige Entscheidungen stellt: Einerseits muss er das Beobachtete in einem bestimmten Raum- und Zeitgefüge strukturieren und andererseits muss er festlegen, welche Erfahrungen in der Niederschrift beschrieben werden:

Der Bericht wird in einer literarischen Form erstellt, die ihn einerseits zwingt, das im Ablauf der Zeit und an unterschiedlichen Orten Beobachtete zu strukturieren; andererseits muss er aus der Fülle auswählen. (Deeg 1992: 170)

Erst nachdem der Autor beschlossen hat, was er innerhalb des Reiseberichts repräsentieren möchte, kann er mehrere Verfahren auswählen, um die Glaubwürdigkeit des Erzählten zu steigern. Das Betrachten mit den eigenen Augen gilt dabei als das Merkmal höchster Glaubwürdigkeit, wobei Reiseberichte „als vermittelte Autopsie“ (Deeg 1992: 171) zu betrachten sind.



2.3 Strategien und Verfahren

Deeg erläutert verschiedene Strategien und Verfahren, die der reisende Autor in seinem Bericht anwenden kann, um dem Leser ein Abbild der fremden Welt vermitteln zu können. Er entwirft dabei eine Übersicht dieser

Abbildungsmuster, die er später einzeln analysiert und mit Beispielen belegt.

Folgende Skizze soll die verschiedenen Strategien, Verfahren und sprachlichen Muster veranschaulichen, die laut Deeg die Wahrnehmung der Fremde ermöglichen:

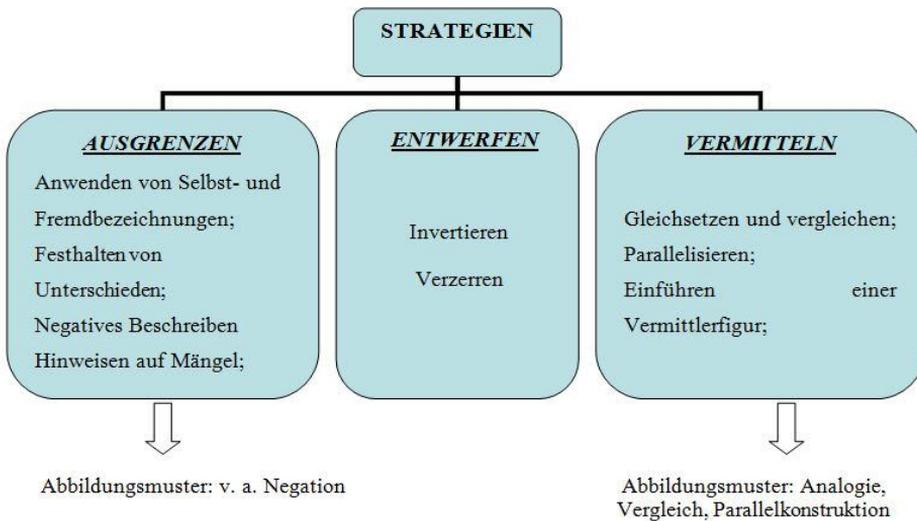


Abb. 2: Übersicht über die verschiedenen Strategien, Verfahren und sprachlichen Abbildungsmuster

2.3.1 Strategie: *Ausgrenzen*

Das Fremde wird durch diese Strategie als etwas vom Eigenen verschieden definiert, als das, was sich vom Vertrauten, Bekannten abgrenzt. Dieses Verfahren lässt sich bereits in der Verwendung von Fremdbezeichnungen betrachten, die schon ausschließende Komponenten in der Bedeutung aufweisen, wie z. B.: *Ausländer, Sonderlinge, nach der Mode vieler Eingeborener u. a.* (Deeg 1992: 172). Dieses Verfahren kann aber auch Selbstbezeichnungen einführen.

Als nächste Methode der Ausgrenzung gilt das Festhalten von Unterschieden in der Tradition, der Kultur und den Weltauffassungen der Menschen, die in der fremden Welt leben. Diese Beschreibungen erstrecken sich von „banalen Beobachtungen bis zum Festhalten identitätskonstruierender Züge“ (ebd.). Als Beispiel dafür gibt Deeg den Reisebericht

von Nasir E. Chosrou, der von Beduinen durch die Yamama begleitet wird und dort seltsame Essgewohnheiten kennenlernt, die ihm über die nomadische Lebensweise Auskunft geben.

Die Ausgrenzung durch das Festhalten von Unterschieden ist eine Strategie, die keine Wertung in sich trägt und das Fremde nur einfach beschreibt und so darstellt, wie es sich dem Reisenden eröffnet. Eine genaue Analyse und Wertung ist hier nicht zu bemerken: „Das Festhalten von Unterschieden ist ein Verfahren der Fremddarstellung, das noch frei von Wertung ist: Das Andere wird bloß in seiner Andersartigkeit beschrieben.“ (Deeg 1992: 174)

Wenn aber der Autor das Fremde als negativ empfindet und auch dementsprechend darstellt, beginnt damit die Wertung und die Kritik gegenüber der unbekanntem Umgebung. Die Negation als Verfahren enthält eine Bewertung in sich, die in ein Festhalten von Mängeln übergeht, wenn ein wichtiges Element, das dem reisenden Autor von zuhause her vertraut ist, in der fremden Welt fehlt.

Demnach kann man bemerken, dass das Fremde durch diese Strategie als etwas vom Eigenen Verschiedenes ausgegrenzt wird, wobei der Autor das Neue, das Unbekannte positiv oder negativ bewerten kann.

2.3.2 Strategie: Entwerfen

Die fremde Welt wird durch dieses Verfahren als eine *Gegenwelt entworfen*, indem das Andere zu einer Abwandlung oder Verkehrung des Eigenen wird. Diese Strategie ist in den Reiseberichten zu finden, welche die Darstellung des Anderen als Gegenbild zum Eigenen erfassen:

Auf die Reiseberichte übertragen heißt das, dass der Reisende aufhört, Unterschiede wahrzunehmen und darzustellen, sondern beginnt, im Anderen eigene Normen, Verhaltensweisen und Werte in umgekehrter Form realisiert zu sehen. Noch einmal anders gesagt: Er geht von der Schilderung der Verschiedenheit über zur Produktion der Gegensätzlichkeit. (Deeg 1992: 175)

Diesem Gedanken entspringt das Verfahren *Invertieren*, durch welches das Andere als Gegenstück des Eigenen betrachtet wird. Um diese Strategie mit Beispielen zu belegen, wählt Deeg die Darstellung des Islam-Bildes im Mittelalter. Er bezieht sich dabei auf die Untersuchungen von Grunebaum², welche die Annahme bestätigen, dass die mittelalterlichen Autoren bei der

² Vgl. Grunebaum, G. E. von (1963): **Der Islam im Mittelalter**, Zürich: Artemis, 47-83.

Darstellung des Islam-Bildes invertierend vorgegangen sind. Gleichzeitig lässt sich aus diesen Beispielen erschließen, dass das Fremde sowohl als Gegenwelt, als auch als Zerrbild entworfen werden kann.

All diese Überlegungen deuten auf ein wichtiges Problem der Fremddarstellung in Reiseberichten hin, und zwar auf die Schwierigkeit, die verschiedenen Beschreibungs- und Interpretationsmöglichkeiten, die sich durch die Anwendung dieser Strategie ergeben, zu beurteilen. Es stellt sich zugleich auch die Frage, ob das Fremde genau dem Gegenbild des Eigenen entspricht und als solches betrachtet werden kann.

2.3.3 Strategie: *Vermitteln*

Diese Strategie ist mit dem Wunsch verbunden, nach der Begegnung der fremden Welt, je mehr daraus – mittels des Reiseberichtes – in die eigene Welt zu übertragen:

Auf das Andere treffen bietet aber auch die Chance einer echten Begegnung, die vom Versuch gekennzeichnet ist, möglichst viel der fremden Welt in die eigene zu vermitteln. (Deeg 1992: 183)

Durch dieses Verfahren versucht der Autor trotz der vielen Einschränkungen, die auf die Unzugänglichkeit des Fremden hindeuten, eine Brücke zwischen dem Eigenen und dem Anderen, zwischen der bekannten und der fremden Welt zu schlagen. Durch das Verständnis und das Akzeptieren der Gegensätze dieser beiden Lebensräume entsteht die Relation zwischen diesen beiden Welten, durch welche die Erfahrung der Fremde überhaupt möglich ist. Diese Verbindung lässt sich durch die Erinnerung an ein Element aus der vertrauten Heimat aufbauen:

Ein Element der fremden Welt kann den Autor an einen Zug aus seiner Welt erinnern. Streicht er diese Beziehung heraus, kann er auf einfachste Weise zwei real disparate oder polarisiert dargestellte Welten verknüpfen. (Deeg 1992: 183)

Deeg begründet seine Aussage, indem er Hans Tuchers Reisebericht über Jerusalem als Beispiel verwendet. Tucher versucht dem Leser, eine möglichst genaue Darstellung des Heiligen Grabes in Jerusalem zu präsentieren, wobei er es mit einem Element vergleicht, das dem heimischen Leser bekannt ist:

Darnach giengen wir im tempel mitt der processen herab. Als wer in sant Sebolts kirchen zuo Nuernberg von sant Steffans altar herab biss zuo vnser frauen thuer gegen der schuol. (Deeg 1992: 183-184)

Der Vergleich mit der Sebaldskirche in Nürnberg erleichtert es dem Leser, sich ein Bild vom Heiligen Grab zu machen, da er einen Bezugspunkt in der eigenen Stadt findet.

Eine weitere Besonderheit dieser Strategie ist das Parallelisieren, bei dem der Vergleich auf Verhältnisse erweitert wird. Der Bezug zum Eigenen kann jedoch in diesen Gegenüberstellungen so stark sein, dass man sich fragt, ob das Fremde dadurch wirklich aufgefasst und vermittelt wird. An dieser Stelle taucht ein weiteres Problem auf, nämlich die Auswechslung der fremden Welt durch die eigene:

Ist es nicht vielmehr so, dass einfach das Eigene an die Stelle des Fremden gesetzt wird? (Deeg 1992: 185)

Dies kann vor allem dann geschehen, wenn die reisenden Autoren Bezeichnungen und Systeme der eigenen Welt auf die fremde übertragen und somit das Andere als bekannt wahrgenommen wird.

Das Verständnis der Fremde kann auch durch die Begegnung eines Vermittlers erleichtert werden, wobei der Reisende so zu neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten gelangt. In vielen Reiseberichten erscheinen Bekannte, Diener, Dolmetscher, Reiseleiter, welche diese Vermittlerrolle übernehmen. Wird man jedoch in die Lage versetzt, einen fiktiven Reisebericht schreiben zu müssen, so kann man ebenfalls die Figur eines Vermittlers einführen.

Dieses Verfahren beruht auf mehreren Aspekten, die sich aus der Beziehung zwischen dem Reisenden und dem Vermittler ergeben. Die Vermittlerfigur muss beiden Welten angehören, um die Übertragung zu gestatten bzw. um eine Übersetzung zu ermöglichen.

Die Kenntnisse des Dolmetschers, des Reiseleiters vertiefen das Dargestellte und der Reisende kann dadurch Informationen über die fremde Welt bekommen, die er nicht aus nächster Umgebung ablesen könnte. Gleichzeitig ist der Vermittler „ein Garant der Authentizität“ (Deeg 1992: 186), die Gewähr für den Wirklichkeitsbezug, für die realitätsgetreue Wiedergabe des Wahrgenommenen.

Durch das Fragen-Antwort-System zwischen dem Reisenden und dem Vermittler können unterschiedliche Wahrnehmungsprozesse erzielt werden, wobei durch den Dolmetscher alle Sprachbarrieren wegfallen und die

Kommunikation erleichtert wird. Zugleich kann die Darstellung der Fremde innerhalb eines Gesprächs erfolgen, so dass das Bild der Fremde dem Leser viel einfacher übermittelt werden kann.

Der Vermittler erscheint aber auch im nicht-fiktiven Reisebericht als beliebtes Verfahren der Fremddarstellung, um die Glaubwürdigkeit des Dargestellten zu erhöhen: „Die Vermittlerfigur erscheint so als ein literarisches Instrument, das es erlaubt, abwechslungsreich und glaubwürdig Information zu präsentieren, ohne belehrend zu wirken.“ (Deeg 1992: 186)

Zu den wichtigsten Aufgaben des Vermittlers zählt die Beseitigung der Sprachbarrieren, um neben der Übersetzung auch dabei zu helfen, eventuelle Missverständnisse und Auseinandersetzungen zwischen dem Reisenden und den Einheimischen aufzuheben. Dieser Auftrag des Vermittlers wird in vielen Reiseberichten hervorgehoben.

3. Schlussfolgerungen

Die Erfahrung der Fremdheit eröffnet dem Reisenden den Einblick in eine neue Welt, in der er auf eine fremde Kultur, auf unbekannte Verhaltensweisen und auf fremde gesellschaftliche Normen stößt. Wie man Stefan Deegs Beitrag entnimmt, wird der Übergang vom Eigenen zum Fremden durch verschiedene Indikatoren angezeigt, die dem Reisenden das Betreten einer neuen Umgebung enthüllen. Außerdem sind die Betrachtung und die Empfindung des Reisenden durch mehrere einschränkende Wahrnehmungsfaktoren begrenzt, die ihn in seiner Beobachtung beeinflussen. Diese Einschränkungen der Wahrnehmung sind in jedem Reisebericht zu finden, da eine objektive Einstellung des Autors zum Dargestellten schon von Anfang an ausgeschlossen ist.

Die Aufgabe des Reisenden besteht in der Weitervermittlung der gesammelten Reiseerfahrungen, um dem Leser ein möglichst wirklichkeitsgenaues Bild der Fremde wiederzugeben. Nach einer genauen Untersuchung von Deegs theoretischen Überlegungen über die verschiedenen Verfahren der Fremddarstellung kann man vermerken, dass dem reisenden Autor unterschiedliche Möglichkeiten zur Verfügung stehen, um die Erlebnisse seiner Reise im Bericht festzuhalten. Zuerst aber muss er das Beobachtete in einem bestimmten Raum- und Zeitgefüge strukturieren und sich entscheiden, welche Erfahrungen in der Niederschrift beschrieben werden. Die Auswahl der Verfahren der Fremddarstellung ermöglicht dem reisenden Autor die Beschreibung der Fremderfahrungen auf eine sehr persönliche Art und Weise, die dem Leser unterschiedliche Bilder der Fremde aufdecken.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass jeder unbekannte Ort den Besucher zu einer faszinierenden Entdeckungsreise einlädt, wobei sich das Eigene und das Fremde in jedem Erlebnis widerspiegeln und unterschiedliche Wahrnehmungsaspekte auslösen. In der Auseinandersetzung mit der Fremde spiegelt der Reisebericht dabei sowohl die Grenzen der *Fremd-erfahrung* als auch jene der *Selbsterfahrung* wider. Erst durch die Abgrenzung zum Vertrauten, zum Eigenen wird die Fremdheit zur außergewöhnlichen Erfahrung. Ob positive oder negative, fröhliche oder traurige Erlebnisse, eins steht fest: Nichts ist so faszinierend und bedeutsam wie der Weg, wie das Reisen selbst!

Und wo eine Reise endet, beginnt schon die nächste ...

Literatur

- Abendroth-Timmer, Dagmar (2001): **Handlungsorientierung und Mehrsprachigkeit: fremd- und mehrsprachliches Handeln in interkulturellen Kontexten**, Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Bredella, Lothar (1996): **Begegnungen mit dem Fremden**, Gießen: Ferber.
- Deeg, Stefan (1992): *Das Eigene und das Andere. Strategien der Fremddarstellung in Reiseberichten*. In: Paul Michel (Hrsg.): **Symbolik von Weg und Reise. Schriften zur Symbolforschung**, Bd. 8, Bern: Peter Lang, 163-191.
- Grzesik, Jürgen (1990): **Textverstehen lernen und lehren: geistige Operationen im Prozess des Textverstehens und typische Methoden für die Schulung zum kompetenten Leser**, Stuttgart: Klett.
- Hunfeld, Hans (1990): **Literatur als Sprachlehre: Ansätze eines hermeneutisch orientierten Fremdsprachenunterrichts**, Berlin: Langenscheidt.
- Kristeva, Julia (1990): **Fremde sind wir uns selbst**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Schäffter, Otfried (1991): **Das Fremde: Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung**, Opladen: Westdeutscher.
- Waldenfels, Bernhard (1997): **Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden**, Band 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft.

Walter Engel, *Blickpunkt Banat. Beiträge zur rumäniendeutschen Literatur und Kultur. Studien-Aufsätze-Gespräche-Rezensionen (1968-2012)*, Banater Bibliothek 11, München: Mediengruppe Universal, 2013, 566 Seiten, ISBN 3-922979-67-X.

Schon durch den Titel **Blickpunkt Banat** lenkt der aus dem Banat stammende anerkannte Germanist, Literaturwissenschaftler, Publizist und langjähriger Direktor des Düsseldorfer Gerhart-Hauptmann-Hauses Walter Engel die Aufmerksamkeit des Lesers auf die historische Region des rumänischen Banats in Mitteleuropa und lässt diese zu einer Art Brennpunkt werden, um den sich die literaturwissenschaftlichen und publizistischen Beiträge sowie Autorenprofile zu markanten Persönlichkeiten dieser Region gruppieren.

Der Band bietet einen repräsentativen Querschnitt durch das umfangreiche und beeindruckende Lebenswerk Engels, indem dem Leser eine Auswahl von Beiträgen zur Literatur und Kultur der Rumäniendeutschen aus einer Zeitspanne von fast viereinhalb Jahrzehnten (1968-2012) zur Verfügung gestellt wird, die in Sammelbänden, Zeitschriften und Zeitungen in Rumänien, Deutschland, Österreich und in der Schweiz erschienen sind.

Wie der Verfasser im Nachwort betont, soll die Zusammenführung der zu verschiedenen Zeiten, unter grundverschiedenen gesellschaftspolitischen Bedingungen, in verschiedenen Ländern veröffentlichten Texte dem Zweck dienen, Aspekte der rumäniendeutschen Literaturentwicklung, vor allem des literarischen und kulturellen Lebens der Banater Schwaben, in einer historischen Phase des radikalen Wandels und Umbruchs zu vermitteln.

Dem Sammelband ist eine Einführung vorangestellt, der vier gattungsmäßig gegliederte Sektionen folgen. Während in der Einführung und im zweiten Abschnitt der Studien und Aufsätze das Bildmaterial nur sporadisch den Text begleitet, wird ab der dritten Sektion jedem vorgestellten Autor auch dessen Foto zugeordnet, bzw. in der Sektion der Rezensionen, jeder Buchbesprechung das entsprechende Foto des Buches beigelegt.

Die Einführung wird von einem Vorwort Eduard Schneiders eröffnet, das den Lebenslauf Engels beleuchtet und dabei auf dessen verschiedene Tätigkeitsbereiche eingeht – als Kulturredakteur und Feuilletonleiter der „Hermannstädter Zeitung“, Wissenschaftler, Hochschullehrer, Literaturkritiker, Theaterrezensent und engagierter Akteur in der öffentlichen

Kulturarbeit – die gleichzeitig auch eine Erklärung für die Gattungsvielfalt des Bandes abgeben.

Dem Vorwort folgt das Gespräch Walter Engels mit Stefan Sienerth, das mit den Begriffen Heimatbezug und Weltoffenheit überschrieben ist. Obwohl diese Begriffe auf den ersten Blick antithetisch angelegt scheinen, da der ausschließliche Blick auf die Heimat zur provinziellen Enge führt und dadurch gerade die Aufgeschlossenheit dem Anderen gegenüber verhindert, spiegeln sie die lebenslänglichen Bemühungen des Verfassers, nicht nur die banatdeutsche Literatur und Kultur seiner Heimat im deutschen Sprachraum zu vermitteln, sondern gleichzeitig auch zum Literatur- und Kulturdialog zwischen den historischen deutschen Ostprovinzen beizutragen. Durch die gut vorbereiteten Fragen vermag es dieses Gespräch, die im Vorwort von Eduard Schneider angedeuteten Lebensetappen Engels aus der persönlichen Perspektive zu ergänzen.

Die mit Einführung überschriebene erste Sektion des Bandes wird noch durch die beiden Reden Engels am Auswanderer-Denkmal in Ulm anlässlich des Bundes-Heimattreffens 1986 und 2004 abgerundet. Während die erste Rede von der Spannung zwischen Heimatverlust und Heimatgewinn getragen ist, zwischen dem Abschied von der Banater Heimat und der Heimkehr in das Land der Vorfahren, das sich zunächst als Fremde erweist und als neue Heimat erobert werden will, konzentriert sich die 18 Jahre später gehaltene auf die Aufgaben in der Zukunft, die darin liegen, nicht nur die leidvollen Erinnerungen der Banater Schwaben weiterzugeben, sondern vor allem ihre Kultur, Literatur und Kunst in Deutschland zu vermitteln und damit zu einem Teil der deutschen Kultur werden zu lassen. Dadurch ernennt sich Engel zum Wortführer der Banater Schwaben und legt deren Brückenfunktion nicht nur zwischen der Banater Heimat und Deutschland fest, sondern auch allgemein zwischen Ländern und Kulturen.

Den Schwerpunkt des Bandes bildet die zweite Sektion, welche neun literaturwissenschaftliche Studien und Aufsätze zur rumäniendeutschen Literatur einerseits und drei zu den deutsch-rumänischen Literaturbeziehungen andererseits enthält.

Die erste Studie stellt Überlegungen zur Regionalliteratur der Banater Deutschen zum Zweck der Erstellung einer regionalen rumäniendeutschen Literaturgeschichte an. Dabei erweise es sich als notwendig – so Walter Engel – die Geschichte der Banater Literatur von einem neuen Standort aus, in einem grundlegend veränderten gesellschaftlich-kulturellen sowie historischen Kontext und unter Berücksichtigung der inzwischen erreichten theoretischen Ansprüche in der uns zeitlich am nächsten liegenden Phase zu

schreiben, nämlich für die Zeitspanne 1944-1989 sowie auch für die Literatur nach der Wende 1989. Angesichts der vielfältigen Warnungen vor der Gefahr provinzieller Abschottung durch Überbetonung des Regionalen schlägt Engel vor, den regionalen Forschungsgegenstand aufgrund entsprechender überregionaler literaturwissenschaftlicher Legitimation und Akzeptanz in den nationalen oder auch europäischen Kreislauf einzubetten. Gleichzeitig legt er den zukünftigen Literaturgeschichtsschreibern auch nahe, die Diskussionen über außendeutsche Regionalliteraturen neben einem deutschen auch nach einem europäischen, wenn auch nur ostmittel- oder südeuropäischen Bezugssystem auszurichten, um einerseits der beschleunigten Europäisierung und andererseits der Besinnung auf die Region zu entsprechen. Darüber hinaus betont der Verfasser, dass auch die literarischen und kulturellen Berührungspunkte und gegenseitigen Einwirkungen der Banater Deutschen mit anderen Ethnien, sei es als Bereicherung, aber auch als Konfliktpotential, in die Literaturgeschichte der Deutschen des Banats einzuarbeiten seien.

In dem zweiten Beitrag stellt Engel eine Parallele der banatdeutschen Regionalliteratur zur Literatur im deutschen Sprachraum her am Beispiel der literarischen Beiträge in den Kriegsjahrgängen (1914-1918) der Temeswarer von Viktor Orendi-Hommenau gegründeten Zeitschrift „Von der Heide“. Er untersucht dabei die Lyrik anhand enthusiastischer Kriegshymnen und verzweifelter Klagelieder und widmet sich der dramatischen Fronterzählung Otto Alschers *Der Krieger und der Frühling* sowie der Erzählung *Mutter Erde* von Franz Xaver Kappus.

Zwei sich auf die regionale Literaturgeschichtsschreibung fördernd auswirkende Faktoren, die Übernahme der „kulturgeographischen“ Methode aus der Kulturwissenschaft und die Zuwendung großer Autoren wie Siegfried Lenz und Horst Bienek der Heimatthematik, veranlassen Engel unter dem Titel *Poetische Landvermessung* die Raumtopoi in der Lyrik des Banats im frühen 20. Jahrhundert zu erkunden. Die Studie schlägt einen Bogen vom Gedichtband Josef Gabriel d. Ä. aus dem Jahre 1889 über Josef Gabriel d. J., Peter Jung, Peter Barth bis in die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts, als Rudolf Hollinger, Hans Diplich und Hans Wolfram Hockl verstorben sind und zeigt die sich wandelnden Formen der Raumtopoi in der literarischen Landschaft der Banater Schwaben auf, wie der Verfasser schlussfolgernd betont „immer wieder organisch verknüpft mit der Siedlungsgeschichte und dem Werdegang der banatschwäbischen Gemeinschaft bis hin zur massiven Rücksiedlung und dem Heimatverlust im ausgehenden 20. Jahrhundert“.

Der vierte Beitrag der Sektion geht den literarischen Kontakten zwischen Siebenbürgen und dem Banat nach, angesichts der Tatsache, dass in der Literaturgeschichtsschreibung der schwäbisch-sächsische Austausch entweder gar nicht oder nur sporadisch dargestellt und auch die Vermittlung des Bildes des jeweils anderen eher vermieden worden ist. Engel führt zwei der wenigen literarischen Beispiele an, in welchen Siebenbürgen jeweils aus der Perspektive eines Banater Schwaben vorgestellt wird, so in Adam Müller-Guttenbrunns viel gelesenen Erzählung *Der kleine Schwab* (1910) und in der in Meschendorf'sers Zeitschrift „Karpathen“ erschienenen Erzählung *Heimweh* des im serbischen Mramorak geborenen Ludwig Schmidt. Im Folgenden widmet er sich der Untersuchung des Beitrags der deutschen Literaturzeitschriften des Banats und Siebenbürgens zum literarischen Austausch zwischen Schwaben und Sachsen.

Auch auf den Randbereich des Literaturbetriebs und der Literaturgeschichtsschreibung, der Mundartdichtung, richtet sich der aufmerksame Forscherblick Engels in der fünften Studie, welche die Themen und Formen banatschwäbischer Mundartlyrik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts untersucht.

Im Mittelpunkt des nächsten Beitrages stehen die drei ersten Jahrgänge der „Hermannstädter Zeitung“ 1968-1970, deren Literaturteil wesentlich zum Verständnis der literarischen Moderne beigetragen und der rumäniendeutschen Literatur wichtige Impulse gegeben hat. Walter Engel lenkt dabei die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Tatsache, dass es dieser Zeitung in ihrem Kultur- und Literaturbereich gelungen ist, sich vom kommunistischen, ideologiesteuerten Alltag fast völlig abzukoppeln, wobei sie in der Lyrik „die eigentliche Nische für einen Rest freien Denkens“ entdeckte. Erwähnenswert ist darüber hinaus, dass auf den Seiten dieser Zeitung das Interview Engels mit Günter Grass abgedruckt ist anlässlich seines Hermannstadt-Besuches im November 1969 sowie Interpretationen zur modernen deutschen Lyrik von dem damaligen Studenten der Klausenburger Germanistik, Peter Motzan, zu lesen sind.

Die siebente Studie widmet sich der Situation der rumäniendeutschen Literatur um 1980, die zwischen Aufbruchstimmung und Zukunftspessimismus, zwischen Engagement und Resignation verortet wird.

Ein anderer Beitrag geht der Problematik der Aussiedlung Banater Autoren und ihrer Ankunft im Westen anhand von Richard Wagners Erzählung *Begrüßungsgeld*, Herta Müllers Roman *Reisende auf einem Bein* und Franz Heinz' Erzählung *Lieb Heimatland, ade* nach.

Die letzte Studie dieser Gruppe untersucht Texte von Balthasar Waitz und Esther Kinsky.

Die Gruppe der Beiträge zu den deutsch-rumänischen Literaturbeziehungen fasst erstens die Monatsschrift „Romänische Revue“ (1885-1894) ins Auge, die der Verfasser als eine Pionierleistung im rumänisch-deutschen Literaturaustausch einstuft, zweitens wird Hans Diplich als Förderer der deutsch-rumänischen Kulturbeziehungen und Vermittler zwischen den Kulturen gewürdigt und drittens werden einige Schwerpunkte der Rezeption deutscher Literatur in Rumänien im Zeitraum 1945 – 1980 unter dem vom Barock bis in die Gegenwart gespannten Bogen von Grimmelshausen bis Grass beleuchtet.

Die dritte Sektion des Bandes *Profile und Porträts* stellt namhafte Schriftsteller und Dichter der Banater Literatur vor wie Adam Müller-Guttenbrunn, Otto Alscher, Josef Gabriel d. Ä., Josef Gabriel d. J., Peter Barth, Franz Liebhard, Franz Heinz, den in Siebenbürgen geborenen Herausgeber der Banater Zeitschrift *Von der Heide* (1909-1919, 1922-1927, 1937) Viktor Orendi-Hommenau, der auch als Kulturpolitiker, Dichter und Übersetzer tätig war, die hervorragenden Pädagogen der Temeswarer Germanistik, Dr. Johann Wolf und Josef Zirenner, den verdienstvollen Pädagogen und Publizisten Nikolaus Engelmann, den Dichter, Übersetzer und Kulturhistoriker Hans Diplich, geht auf Kurzprosatexte Rudolf Hollingers ein, auf den Werdegang des Theatermannes Stefan Heinz-Kehrer, auf den Maler Franz Kumher, aber auch den rumänischen Dichter Petre Stoica, der sich als Übersetzer für die Vermittlung moderner deutschsprachiger Lyrik in Rumänien eingesetzt hat und den rumänischen Literaturhistoriker und Kritiker Cornel Ungureanu. Neben den Persönlichkeiten, welche das Banater Kulturleben bereichert haben, stehen jedoch auch der Dichter aus der Bukowina Alfred Kittner und der Siebenbürger-Sachse Wolf Aichelburg.

Die vierte Sektion mit dem Titel *Gespräche über Literatur und Kunst* besteht vornehmlich aus publizistischen Arbeiten der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, in welchen Walter Engel einen Dialog mit dem Temeswarer Dichter und Übersetzer Zoltán Franyó sucht, mit dem Dichter Franz Liebhard, dem Germanisten Dr. Johann Wolf, mit dem siebenbürgisch-sächsischen Lyriker Wolf Aichelburg, dem Dramatiker Hans Kehrer, mit dem noch vor der Zuerkennung des Nobelpreises stehenden Günter Grass, dem Kronstädter Schriftsteller Arnold Hauser und seiner Gattin Hedi Hauser, der Chefredakteurin der deutschen Abteilung des Bukarester Kriterion Verlags, mit dem rumänischen Dichter Marin Sorescu, mit Joachim Wittstock in seiner Qualität als Lyriker, mit dem in

Hermannstadt geborenen Dichter Christian Maurer und der Banater Dichterin Ilse Hehn, mit dem Gastregisseur an dem Deutschen Staatstheater Temeswar Prof. Rudolf Penka aus der DDR, mit der Dozentin für deutsche Literatur an der Universität Temeswar Eva Marschang, mit Hans Kehrer in seiner dreifachen Rolle als Darsteller, Bühnenautor und Regisseur, mit der Schauspielerin Margot Göttlinger und mit dem Bühnenbildner am Hermannstädter Theater Helmut Stürmer.

Aber auch Gespräche neueren Datums werden aufgenommen wie jenes mit dem Schriftsteller Richard Wagner aus dem Jahr 1996 oder 2001 mit Helmut Braun, dem Verleger und Biographen der Bukowiner Dichterin Rose Ausländer, und 2005 mit dem renommierten Literaturkritiker und -historiker Cornel Ungureanu, Professor der West-Universität Temeswar über das Banater Kulturleben fünfzehn Jahre nach der rumänischen Revolution.

Der fünfte Abschnitt des Bandes umfasst sechzehn Rezensionen zur rumäniendeutschen Literatur angefangen mit den späten sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bis 2011 sowie auch zu elf Sachbüchern aus dem gleichen breit gefassten Zeitraum. Schließlich ergänzen Theaterkritiken zu Aufführungen am Temeswarer und Hermannstädter Theater die Interviews aus der vorherigen Sektion, in welchen Dramatiker, Schauspieler oder Regisseure zu Wort gekommen sind, da das Theater einen bedeutenden Faktor des deutschen Kulturlebens in Rumänien darstellt.

Das Buch wird durch einen Anhang abgerundet, in welchem der Autor sein Nachwort platziert, den nachschlagewilligen Lesern und vor allem Forschern mit einem umfangreichen Personenregister zur Hilfe kommt, sowie mit einem Quellenverzeichnis, in welchem die bibliographischen Angaben zur Erstveröffentlichung der jeweiligen Beiträge aufgeführt sind.

Dieser auf das vierundvierzigjährige Schaffen des Verfassers zurückblickende Sammelband erweist sich als ein unverzichtbares Nachschlagewerk für jeden Forscher und Literaturkritiker, der sich mit der rumäniendeutschen Literatur auseinandersetzt, aber vermag es auch gleichzeitig dem an der Banater Kultur und Literatur interessierten Durchschnittsleser einen hochwertigen literarischen Genuss verschaffen, nicht zuletzt durch die Dialoge mit den rumäniendeutschen Schriftstellern, die ungeahnte Einblicke in deren Literaturwerkstatt bieten.

So stellt sich das Erwerben dieses jeder Bibliothek zu Ehre gereichenden Buches als absolutes Muss sowohl für den Kenner als auch für den Nichtfachmann heraus.

Beate Petra Kory (Temeswar)

Bianca Bican: *Deutschsprachige kulturelle Presse Transsilvaniens. Einblicke in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und in die Zwischenkriegszeit*, Wien/ Berlin: LIT 2013 (Transkulturelle Forschungen an den Österreich-Bibliotheken im Ausland, Bd. 10), 174 Seiten, ISBN: 978-3-643.90473-7.

Wie die Autorin selbst in der Einführung darauf hinweist, bietet die vorliegende wissenschaftliche Studie „einen kritischen Einblick in die regionale kulturelle Presse Transsilvaniens“ (S. 9) in den beiden im Titel erwähnten Zeitspannen und „ihr Fokus liegt auf dem deutschsprachigen Kulturfeld“ (S. 14). Die Untersuchung ist dabei auf die „kulturelle Öffentlichkeit“ (S. 12) ausgerichtet, mit dem Forschungsvorhaben, „diese Öffentlichkeit in ihren Widersprüchen und Gegensätzen zu erfassen“ (S. 12), d. h. „vielmehr zwei ‚Epochen‘ mit eigenen thematischen Schwerpunkten und mittels eines variablen Methodenzugangs“ (S. 12) zu erschließen.

Obwohl nicht rein pressegeschichtlich ausgerichtet, bietet das Buch bereits im ersten Kapitel (*Vergessene Vorgänger*) eine Einführung in den zeitlichen Kontext, der die Entstehung und die Anfänge der Publikation *Magazin für Geschichte, Literatur und alle Denk- und Merkwürdigkeiten Siebenbürgens* geprägt hat. Für den Leser wird dadurch der Einstieg in die eigentliche Problematik des Buches erleichtert, da er dem Zeitgeist näher gebracht wird. Darüber hinaus ist das Unterkapitel 1.4. *Zensur und Presse in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* nicht bloß für das Beschreiben und Verstehen der siebenbürgischen Presse jener Zeit von Interesse oder Bedeutung, sondern auch für die des Banats.

Die eigentliche Zeitreise beginnt die Autorin im zweiten Kapitel, *Deutschsprachige kulturelle Presse Transsilvaniens (1860-1910)*. Der schlicht und bescheiden formulierte Titel lässt nicht vermuten, welche Fülle an Informationen (und wieviel Arbeit!) dahinter steht. Mit der monographischen Darstellung der Kulturzeitschriften *Akademische Blätter*, (das bereits im ersten Kapitel erwähnte) *Magazin für Geschichte, Literatur und alle Denk- und Merkwürdigkeiten Siebenbürgens*, *Transsilvania*, *Romänische Jahrbücher*, *Schul- und Kirchen-Bote für das Sachsenland* sowie *Die Bergglocke* im ersten Unterkapitel (*Übersicht und Kurzmonographien in Auswahl*) bezweckt die Autorin das Umreißen „der Tendenzen, die das deutschsprachige Kulturfeld Transsilvaniens in dieser Zeitspanne geprägt [...] haben“ (S. 31). Die Beschreibung der einzelnen Publikationen erfasst all die Aspekte, die ein solches Vorhaben zu beachten hat: Erscheinungsdauer und eventuelle Änderungen des Titels, Schriftleiter, Herausgeber und Verleger,

programmatische Zielsetzungen, Aufbau und Inhalte, jeweils mit Textstellen belegt. Kurze, aber umfassende Darstellungen dieser Art, die das Wesentliche betonen, können zwar ihren primären Zweck erfüllend die betreffende Publikation im Überblick skizzieren, doch sie erwecken auch das Interesse des Lesers am betreffenden Blatt im Besonderen oder an alten Publikationen im Allgemeinen.

Das zweite Unterkapitel ist der in Hermannstadt erscheinenden Zeitschrift *Akademische Blätter. Organ der siebenbürgisch-sächsischen Hochschüler*, einer der langlebigsten deutschsprachigen Zeitschriften aus Siebenbürgen, gewidmet. Auf 35 Seiten bietet die Verfasserin mittels dieser Publikation einen Einblick in die Zeitspanne 1896-1910 ihrer Erscheinung. Der Leser (vor allem, wenn er pressekundlich bewandert ist) erkennt in dieser Darstellung wiederum die Schwierigkeiten eines solchen Vorhabens. Hier handelt es sich jedoch nicht um eine einfache Beschreibung der 15 Erscheinungsjahre dieser Monatsschrift im Überblick, sondern um eine kritische Auseinandersetzung mit deren Werdegang. Die annähernd 150 Fußnoten und Anmerkungen, die dieses Unterkapitel ergänzen, belegen das eindeutig.

Die Beschreibung der *Akademischen Blätter*, „des Organs der siebenbürgisch-sächsischen Hochschüler“ (S. 56), umfasst, beginnend mit der Absichtserklärung in der ersten Ausgabe, chronologisch die wechselnden Zielsetzungen und darauf beruhenden Schwerpunkte der Zeitschrift. Anfangs war das Blatt am weiten Themenkreis des akademischen Lebens interessiert (beispielsweise an den Verhältnissen im siebenbürgischen und internationalen Hochschulwesen) und es sprach hauptsächlich die aus Studenten, Lehrern oder Pfarrern bestehende Bildungsschicht an, doch im Laufe der Zeit (vor allem nach 1900) übernahm es immer mehr eine politische Aufgabe, die mit einer „Abwendung von akademischen und eine[r] engagierte[n] Hinwendung zu nationalen Fragen“ (S. 58) einherging. Im Mittelpunkt der Betrachtungen stand konstant die siebenbürgisch-sächsische Gesellschaft, so auch in der veröffentlichten Literatur, die sowohl Primärtexte als auch Rezensionen umfasste. Das Gepräge war trotzdem das einer Kultur- und nicht einer Literaturzeitschrift geblieben, da außer Literatur auch Theater und Kunst (insbesondere Musik) zur Diskussion kamen.

Die Verfasserin untersucht weiterhin die Funktion der *Akademischen Blätter* als Vermittler zwischen Kulturen und betont dabei, dass „die Thematik des kulturellen Transfers in den akademischen Periodika um 1900 kein Novum“ (S. 67), sondern „ein Hauptanliegen der Akademiker“ (ebd.) war. Konkret wird auf die Rolle der im Ausland (in Deutschland oder in

Österreich) Studierenden als Bindeglied zwischen Heimat und Fremde, eigentlich zwischen zwei Kulturräumen, eingegangen. Die Gesinnung der jungen Akademiker um 1900 sowie die mehr oder weniger streng vorgeschriebenen Richtlinien zu ihrer Identitätsbildung, die in den Ausführungen der Autorin durch zahlreiche (wiederum kritisch ausgewertete) Textbelege erfasst werden, haben kulturhistorischen Wert, da sie das Zeitbild skizzieren.

Dieses Zeitbild wird durch die *Reale und symbolische Präsenz von Frauen in den Akademischen Blättern* (Unterkapitel 2.2.3.) ergänzt. Die Untersuchungen der Autorin ergeben diesbezüglich „ein ernüchterndes Ergebnis“ (S. 80). Die Frauenfrage, so wie sie um die Jahrhundertwende in den Beiträgen der Zeitschrift zur Diskussion stand, hebt die konservativen Anschauungen der siebenbürgischen Gesellschaft im Hinblick auf Selbstständigkeit oder Berufstätigkeit der Frauen hervor. Es wird ein stereotypes, in einigen Fällen sogar abwertendes, von männlicher Überheblichkeit geprägtes Frauenbild gezeichnet: Dem entsprechend betrifft die Bildungsfrage (Bildung als soziale Aufgabe und als Möglichkeit der freien und individuellen geistigen Entfaltung betrachtet) die Frauen nicht. Sie stellen „für die männlichen Intellektuellen ein kollektives Projekt“ dar (S. 86) und hierzu bemerkt die Autorin treffend: „Frauen sollten demnach von den Männern lernen, wie sie als Frauen zu sein haben.“ (S. 86) Dass die Stimmen der Frauen nahezu unhörbar waren, zeigt auch die Tatsache, dass die wenigen von Frauen verfassten Artikel in den *Blättern* generell anonym erschienen. Außerdem wurden sie in der Zeitschrift weder in Nekrologen noch in Würdigungen erwähnt.

Anschließend widmet die Autorin im Unterkapitel 2.3. einen Exkurs der Schriftstellerin Regine Ziegler. Die Berliner Korrespondentin des *Siebenbürgisch-Deutschen Tageblattes* aus Hermannstadt, die auch in den *Akademischen Blättern* durch – unterzeichnete, nicht anonyme – Literaturbeiträge publizistisch präsent war, wird als weibliche Gegenstimme zur vorhin besprochenen Frauenfrage beschrieben. Dieser Exkurs, der auf die emanzipatorischen Bemühungen einer Siebenbürgerin eingeht und das vorherige Unterkapitel können als eine willkommene Ergänzung zur bisherigen Diskussion betrachtet werden. Die Ausführungen der Verfasserin haben diesmal nicht bloß kultur- und zeit-, sondern auch frauengeschichtliche Bedeutung.

Das umfassende dritte Kapitel *Einblicke in die Zwischenkriegszeit* setzt mit einer kommentierten Darstellung mehrerer Studien von Emil Sigerus über die siebenbürgisch-deutsche Presse an. Die Persönlichkeit des

Verfassers, dessen Fachuntersuchungen für die Geschichte der deutschsprachigen Presse Siebenbürgens „als sekundärliterarische Grundlagentexte“ (S. 101) gelten, wird kurz umrissen. Die vom Verfasser in Siebenbürgen bzw. im Ausland veröffentlichten Texte werden im Vergleich dargestellt, wobei das Anliegen der Autorin über das Hervorheben des dokumentarischen Beitrags von Sigerus zur siebenbürgischen deutschsprachigen Presseforschung hinausgeht. Die Schriften des anerkannten Forschers werden von ihr als zeittypische Dokumente betrachtet und kritisch untersucht. Dasselbe gilt für die politische Bedeutung, die Sigerus der Publizistik zuweist oder die schwankenden (doppelsinnigen oder widersprüchlichen) Bewertungen seines Forschungsgegenstandes. Die Verfasserin hebt deutlich hervor, dass diese Schriften den zeitgeschichtlichen Kontext verständlich machen, da sie „in der publizistischen Öffentlichkeit der Zwischenkriegszeit allgemein geläufig“ (S. 112) sind.

Das zweite Unterkapitel, *Marginalitätskonstrukte im deutschsprachigen Kulturfeld Transsilvaniens*, kann auch als Synthese der deutschsprachigen Presselandschaft in Siebenbürgen nach 1918 betrachtet werden, in deren Mittelpunkt (zwecks vorliegender Untersuchung) die Zeitschrift *Frühling* steht. Auf die Publikation wird von der Autorin erstens dadurch hingewiesen, dass sie wegen ihrer Kurzlebigkeit (was in mancher Sicht der Wertlosigkeit gleichgesetzt wird) in den bisherigen Untersuchungen kaum erfasst worden ist.

Die Zeitschrift, die den Untertitel *Blätter für Menschlichkeit* trug, verfolgte keine politischen Zielsetzungen. Sie war als interdisziplinäre Publikation geplant, da zu ihren Mitarbeitern nicht ausschließlich Dichter und Schriftsteller (aber keine Debütanten!) zählten, sondern auch bildende Künstler. Die mitwirkenden Autoren sollten überregional vereint werden, indem viele davon Studienaufenthalte an deutschen Universitäten oder kulturelle Tätigkeiten außerhalb Siebenbürgens verzeichnet hatten, andere hingegen in Rumänien (außerhalb Siebenbürgens) beruflich tätig waren.

Die Autorin geht selbstverständlich auch auf den regionalen und publizistischen Kontext des Erscheinens dieser Zeitschrift ein. Ursprünglich als eine Heftfolge, als ein Zyklus von sechs Einzelheften mit durchlaufender Seitenzählung im Jahr 1920 geplant, ist sie ab Nummer 4 eingestellt worden. Die Verspätung der letzten Nummer und die Änderungen in der Redaktion betrachtet die Verfasserin als Indizien dafür, dass die Zeitschrift bereits ein halbes Jahr nach ihrer Ersterscheinung Schwierigkeiten hatte. Als einen weiteren möglichen Grund für die Einstellung betrachtet sie die Zensur, obwohl darauf beruhende inhaltliche Veränderungen nicht zu bemerken seien. Schließlich könnte das gescheiterte Weiterbestehen, meint sie,

„zumindest zum Teil durch die Politisierung Hermannstädter Kulturverhältnisse“ (S. 125) zu erklärt werden.

Ganz besonders betont die Verfasserin „das elegante Heftformat“ sowie „die zurückhaltende graphische Gestaltung des Einbandes“ (S. 121) der Zeitschrift. Das lässt ihres Erachtens die Annahme zu, „dass der *Frühling* ein Forum des ästhetischen Austausches sein wollte und nicht auf Breitenwirkung bedacht war“ (S. 122). Das wird auch durch die Inhalte – Prosa und Lyrik – bestätigt.

Die weitere Untersuchung der Autorin verfolgt einerseits die literaturgeschichtliche Einschätzung des *Frühlings* und andererseits die Profile der Herausgeber durch quellenkritische Überlegungen. Die kulturelle Präsenz der Brüder Norbert von Hannenheim (Herausgeber der ersten drei Hefte) und Stefan von Hannenheim (Herausgeber des Dezember-Heftes 1920) in Hermannstadt ergibt sich aus der Heranziehung und vorsichtigen Auswertung der vorhandenen Nachweise.

Das dritte Kapitel schließt abermals mit einem einer Frau gewidmeten Exkurs, wodurch nach Aussage der Autorin „ein weiteres literaturhistorisches Defizit kritisch beleuchtet werden“ (S. 137) soll. Diesmal handelt es sich um Helene Burmaz, eine in der Fachliteratur wenig bekannte Autorin, die innerhalb des deutschsprachigen Kulturfeldes in den 1920er Jahren, also in der Erscheinungszeit der Zeitschrift *Frühling* eine Rolle gespielt hat. Die Autorin wertet Archiv-Unterlagen für eine biographische Übersicht aus und fasst mehrere Prosaschriften der Helene Burmaz in Kurzdarstellungen zusammen. Diese ermöglichen dem Leser einen Einblick in ihre Erzählungen und wecken gleichzeitig die Neugier auf mehr. Diese „vergessene und verkannte“ (S. 137) Schriftstellerin wird durch ihre Aufnahme in den vorliegenden Band quasi für die Nachwelt gerettet. Die Autorin weist nachdrücklich darauf hin, dass die literarischen und publizistischen Schriften der Helene Burmaz nicht nur für eine Frauenliteraturgeschichte der Region, sondern auch als Primärliteratur Beachtung verdienen. In wenigen, aber wesentlichen Zügen (die auf vielfältigem und reichlichem Quellenmaterial beruhen) wird das Bild einer Autorin und implizite einer Frau gezeichnet, deren „Marginalisierung in der literaturhistorischen Nachwirkung“ (S. 139) zu recht „revisionsbedürftig“ (ebd.) ist.

Das abschließende vierte Kapitel, *Grundzüge der deutschsprachigen Kultur Transsilvaniens in der Zwischenkriegszeit*, kann gleichwohl als Rückblick auf die pressekundlichen Ausführungen oder auch als umfassende Synthese betrachtet werden. Im Blickpunkt steht zu Beginn die *Kontinuität und Diskontinuität in siebenbürgisch-sächsischen Identitäts-*

diskursen (Unterkapitel 4.1.) im ersten Jahrzehnt der Zwischenkriegszeit in Transsilvanien, in der sich die „Übergangsphase“ (S. 145) „nicht nur in der objektiven Geschichtsentwicklung, sondern auch an subjektiven kollektiven Neubestimmungen [...] der Intellektuellen [...] erkennen lässt.“ (ebd.) Die Veränderungen der inter- und intraregionalen Kräfteverhältnisse mit lokaler Schwerpunktsetzung werden anhand der Publikationen *Ostland* (1919-1921, Hermannstadt) und *Das Ziel* (1919, Kronstadt) erörtert. Für die Erklärung der Herausbildung der Gruppenidentität und der darauf beruhenden positiven Selbstwahrnehmung führt die Autorin Schriften von Adolf Schullerus und Emil Sigerus an. Sie kommt nochmals auf die *Akademischen Blätter* zurück, in denen ein „reduktionistisches Frauenbild“ (S. 153) entworfen wird und auf die beiden untersuchten Autorinnen Regine Ziegler und Helene Burmaz, die „schon in den 30er Jahren aus dem regionalen Kanon ausgeschlossen worden“ (ebd.) waren.

Unter *Relationale Strukturen der regionalen Kultur Transsilvaniens* (Unterkapitel 4.2) fasst die Autorin mit dem Ziel Fakten zusammen, um „ein mögliches Paradigma für das Verhältnis der deutschen Kultur und Literatur in Transsilvanien zur deutschsprachigen zu identifizieren“ (S. 155). Sie geht auf die Relationierung der deutschen regionalen Kultur mit der binnendeutschen ein und betont deren „explizite Anlehnung“ (S. 155) an „Inhalte und Interpretationen, die als charakteristisch für die deutsche Kultur empfunden werden und denen [...] eine symbolische Vorbildrolle zugeschrieben wird.“ (ebd.) Ebenso werden die brieflichen Kontakte der Intellektuellen zu Autoren, Wissenschaftlern und Künstlern der Universitätsstädte, wo sie studiert und am kulturellen Leben teilgenommen haben als „Aufbau von impliziten, indirekten Relationen“ (S. 156) erwähnt. Aus dem Spannungsverhältnis „zwischen heimatlicher Enge und erlebter Weltoffenheit“ (ebd.) entsteht eine Neudefinierung der eigenen Rolle und das führt zu dem „gezielten Aufbau einer regionalen kulturellen Identität“ (S. 159). Abschließend bezieht sich die Autorin kurz auch auf die Bukowina, um „regionalspezifische Unterschiede“ (S. 157) in der Neudefinierung der Zentrum-Rand-Bezüge zu vermerken.

Das Buch ergibt ein einheitliches Gesamtbild, das trotzdem unzählige Details aufweist, die allesamt den spezifischen Interessen der Leser entsprechend auf die erfragten Informationen Bezug nehmen. Es bietet sowohl in presse- als auch in literatur- und gleichwohl in kulturgeschichtlicher Hinsicht dokumentarisch und kritisch fundiertes Wissen.

Kinga Gáll (Temeswar)

Nelu Bradean-Ebinger: *LOVE STORY in Budapest. Der Volksgruppenführer und die Jüdin*, Budapest, 2014, 101 Seiten, ISBN: 978-96387776-4-5.

Nelu Bradean-Ebingers Buch ist ein historischer Tatsachenroman und fußt auf den Akten des Volksgerichtsprozesses gegen Franz Anton Basch¹, der Dissertation von Norbert Spannenberger: *Der Volksbund der Deutschen in Ungarn 1938-1944 unter Horthy und Hitler*², bzw. den Akten der Historikertagung über den Volksbund der Deutschen in Ungarn 1938-1945³ und den Akten der Historikertagung zum Verhältnis von Ungarndeutschen und Juden in Ungarn⁴.

Der aus der Banater Großgemeinde Bogarosch (Bulgăruş) stammende Prof. Dr. Nelu Bradean-Ebinger studierte nach dem Gymnasium in Hatzfeld (Jimbolia) u. a. Finno-Ugristik, Hungarologie und allgemeine Germanistik an den Universitäten in Bukarest, Helsinki und Budapest; seit Jahrzehnten ist er Professor am Lehrstuhl für Fremdsprachen der Corvinus - Universität in Budapest und Professor für germanische Linguistik an der Universität Miskolc. 1997/98 war er Gastprofessor an der Universität Lyon III. Außer zahlreichen Fachpublikationen in verschiedenen Sprachen veröffentlichte Nelu Bradean-Ebinger auch Lyrik und Prosa.

Die Handlung des Romans *Love story in Budapest. Der Volksgruppenführer und die Jüdin* spinnt ihren Ablauf um die Liebesgeschichte des ungarndeutschen Volksgruppenführers Franz Anton Basch, ein am 13. Juli 1901 in Zürich geborener und in Hatzfeld, der Banater Heimat seines Vaters, aufgewachsener und von der multiethnischen Gesellschaft in der damaligen Donaumonarchie geprägter junger Franz Anton Basch, und der Budapester Jüdin Klara Spieler.

Toni Basch – zweisprachig – im ländlichen Milieu mit der Familiensprache Deutsch und der ungarischen Staatssprache aufgewachsen und Klara, der der mondänen Weltstadt Budapest bzw. einer jüdischen Bürgerfamilie entstammenden Tochter, finden trotz gesellschaftlicher und sozialer

¹ **Akten des Volksgerichtsprozesses gegen Franz Anton Basch**, hrsg. von Gerhard Seewann und Norbert Spannenberger, München: R. Oldenbourg Verlag, 1999.

² Norbert Spannenberger (2002): **Der Volksbund der Deutschen in Ungarn 1938-1944 unter Horthy und Hitler**, München: R. Oldenbourg Verlag.

³ **Akten der Historikertagung über den Volksbund der Deutschen in Ungarn 1938-1945**, hrsg. von Nelu Bradean-Ebinger, Budapest: Jakob Bleyer Gemeinschaft, 2007.

⁴ **Akten der Historikertagung zum Verhältnis von Ungarndeutschen und Juden in Ungarn**, hrsg. von Nelu Bradean-Ebinger, Budapest: Jakob Bleyer Gemeinschaft, 2008.

Turbulenzen jener Zwischenkriegszeit zueinander. Toni gelingt es, sich trotz seiner Funktion der nationalsozialistischen Mitgliedschaft zu entziehen: vorerst.

Dass Franz Anton Basch vom glühenden Ungarn zum bewussten Ungarndeutschen mutiert, ist auch und besonders Jakob Bleyer und dessen Kreis der Ungarländischen Deutschen Volksbildungsverein (UDV) zu verdanken. Basch klagte darüber, „dass das heimische Deutschtum in sehr vielen Gegenden nicht einmal mehr die reine Mundart spricht, sein Gefühl für Kultur völlig versiegt ist“ (S. 6).

In einem 1926 in München gehaltenen Vortrag über das ungarländische Deutschtum unterstreicht Basch: „Ruhe und Frieden schätzt er (der ungarländische Schwabe) denn auch intuitiv höher als Begeisterung, Widerstand und Radikalismus. Ein Schwabe kämpft gegen die Natur, gegen Wetter und Not, aber er verabscheut den verhältniswidrigen Kampf gegen die Autorität der Macht“ (S. 7).

Franz Anton Basch kam 1927 als Kultursekretär zum UDV, wurde beim Schwabenvolk bekannt und beliebt, jedoch bei den von der Regierung „eingebauten“ Vertrauensleuten „machte er sich durch seine realistischen Anschauungen und sein Draufgängertum unbeliebt“ (S. 8). Sein Aufstieg war jedoch nicht zu stoppen, obwohl ihm besonders seitens der Nationalsozialisten anhaltendes Misstrauen entgegengebracht wurde. Dazu Klara Spieler am 19. Oktober 1945 als Zeugin im Prozess gegen Basch: „Franz Basch lebte ständig in Angst. Unentwegt betonte er, jeder seiner Schritte werde überwacht. Als Grund dafür gab er an, die Deutschen seien mit ihm nicht zufrieden. Er erklärte, den deutschen Anweisungen nicht einmal zu Viertel nachzukommen, weil sie seiner Anschauung zuwider liefen“ (S. 9). Es wurde die Frage gestellt, warum Basch als Volksgruppenführer nicht zurückgetreten ist, worauf Klara aussagte, dass er

[...] aus Anhänglichkeit und Treue zu den Schwaben und zu seinen Mitarbeitern nicht zurücktreten zu können. Er hatte auch deshalb Angst vor einem Rücktritt, weil er überzeugt war, dass die Deutschen dem nicht so einfach zustimmen würden und sich folglich daraus für ihn schwere Konsequenzen ergäben. Basch wollte – meiner Meinung nach – mit der Bewegung kulturellen völkischen Zielen dienen und entsprechendes verwirklichen. Die Kriegereignisse brachten ihn von der Verwirklichung seines Ziels ab und trieben ihn zu Extremen. (S. 10)

Toni Basch pflegte eine einfache Lebensweise, wohnte weiter in Untermiete – in einem Zimmer ohne Hitler-Bild –, ließ sich nicht von dem ihm zustehenden Wagen von der Wohnung abholen und „enthielt sich wohl der

Förmlichkeiten, des Tragens von Uniform und Hakenkreuz, der Grußform der Nazis, den Einwirkungen seiner Umgebung jedoch konnte er sich nicht entziehen“ (S. 10).

Und weil Basch in ständiger Angst lebte, „schob [er] die deutschen Wünsche auf die lange Bank, um sie dann nach Möglichkeit nicht zu erfüllen – so nahm er z. B. nicht Stellung zur Judenfrage, obwohl er dazu ziemlich häufig von mehreren Seiten aufgefordert [wurde]“ (S. 11).

Vor Reisen nach Deutschland verabschiedete er sich von seiner Hausfrau und von Klara stets so, als würde er nie wieder zurückkehren, denn „Er wusste, wie die Deutschen mit Leuten verfahren, von denen herauskam, dass sie keine Hundertprozentigen waren, und in seinem Fall trat das Verhältnis mit mir noch erschwerend hinzu. Seine Angst verließ ihn auch zu Hause (in Ungarn) nicht, er war ständig in Furcht vor Gestapo-Spionen, die ihn seiner Unzuverlässigkeit wegen beschatteten“ (S. 11). Mehrmals versuche Toni Basch zurückzutreten, doch erfolglos, der musste die Rolle weiter spielen, „die ihm so gar nicht entsprach“ (S. 11).

Ungewöhnlich war auch die Haltung von Toni Basch in der Funktion, die er innehatte, gegenüber dem Krieg: „Er lehnte den Krieg völlig ab und glaubte an einen deutsch-russischen Sonderfrieden“ (S. 13).

Der Autor führt den Leser zurück in die ungarische Nationalitätenpolitik und zitiert den aus Siebenbürgern stammenden Grafen, Prof. Dr. Pál Téleki, den nachmaligen Ministerpräsidenten Ungarns in Bezug auf dessen Minderheitenthese, der bereits 1921 den Begriff der ungarischen politischen Nation wie folgt relativierte:

Das Kriterium der Zusammengehörigkeit und des Gemeinschaftsgefühls der Menschen ist nicht nur die Sprache und die sprachliche Zusammengehörigkeit, sondern die Tradition sowie auch Gleichheit der Umgebung und des Vaterlandes. [...] Aus dieser Definition erging die ideologische Grundlage für die Bekämpfung der Minderheitenbestrebungen, die in einer der ungarischen Tradition fremder Weise Sonderrechte einforderten. (S.14)

Für Téleki waren traditioneller Minderheit

[...] jene, die mit einem Mehrheitsvolk mehrere Jahrhunderte zusammenlebten, ohne Minderheitencharakter, Sprache, Brauchtum, Lebensform zu verlieren. Doch kamen die beisammen wohnenden Minderheits- und Mehrheitsvölker durch Jahrhunderte in ihren Lebensformen einander näher, glichen sich an, wie z.B. die Siebenbürger Sachsen. Unter freiwilliger Minderheit verstand er wiederum eine solche, die ungerufen oder gerufen, aber nicht in Form von Zwangskolonisierung in ein Land einzeln, in kleineren Gruppen oder größeren Massen einwanderte. Dazu zählte er die Schwaben (Ungarndeutschen). Nach dem Ersten Weltkrieg aber soll eine neue

Kategorie entstanden sein, nämlich die der ‚Zwangsminderheiten‘, denen aufgrund willkürlicher Grenzziehung dieses Schicksal zuteilwurde. Diese waren die ungarischen Minderheiten der Nachbarstaaten. (S. 15)

Darüber war der leicht aufbrausende Basch, damals Kultursekretär des Ungarländischen Deutschen Volksbildungsvereins (UDV) unter der Leitung von Gustav Gratz, ehemaliger Außenminister Ungarns und Prof. Dr. Jakob Bleyer, ehemaliger Nationalitätenminister, derart empört, dass er ausrief: „Nun, da haben wir es! Unsere Schwaben haben keine andere Wahl: entweder werden sie zu Magyaren oder sie werden als Volksgruppe untergehen“ (S. 15).

So gesehen, darf es keinesfalls verwunderlich sein, dass Basch sich unter diesen Umständen radikalisierte, indem er sich vehement für die Rechte der deutschen Volksgruppe in Ungarn einsetzte, die zu jenem Zeitpunkt 7% der Gesamtbevölkerung, d. h. eine halbe Million ausmachte.

Nelu Bradean-Ebinger verfolgt also in seinem Buch auch minutiös die Entwicklung der Nationalitätenfragen in Ungarn, nimmt Bezug auf die von Kulturminister Klebelsberg 1923 erstellten Schultypen in der Verordnung der Minderheitenschule, wonach praktisch nur eine kleine Minderheit der deutschen Nationalitätenkinder die Möglichkeit hatten, in ihrer Muttersprache unterrichtet zu werden (vgl. S. 14).

Der Hauptheld des Romans wird als personifizierte Bescheidenheit dargestellt, der seit seiner Studentenzeit „in einer Mietwohnung im XII, Bezirk in der Jagellóút 26, [...] in einem kleinen Zimmer vollgestopft mit Büchern“ wohnte (S. 17). Klara waren diese Verhältnisse bekannt, doch wichtiger erscheint für sie die innere Beziehung zu ihrem Geliebten.

Baschs Vermieterin, Frau Beczkóy Józsefiné äußerte sich am 17.10.1945 als Zeugin beim Prozess gegen Toni in anerkennenden Worten, unterstrich, dass ihm 1942/43 die ungarische Regierung zugetan sei, „weil er recht kräftig für die ungarischen Interessen eintrete“ (S. 19). Basch hoffte auf einen deutsch-russischen Frieden.

Was Franz Anton Basch von Uniformen hielt, erfährt der Leser ebenfalls aus den Aussagen der Zeugin Beczkóy Józsefiné: „Uniform legte er nur für Auftritte bei Versammlungen oder zu anderen offiziellen Anlässen an. Ein Abzeichen trug er höchstens an seinem dunklen Anzug, wenn er irgendwohin ausging“ (S. 20-22).

Als Jakob Bleyer am 9.05.1933 in einer kritischen Parlamentsrede eine Intervention der Deutschen Reiches zu provozieren versuchte und die ungarische politische Klasse für das Scheitern in der Nationalitätenpolitik verantwortlich gemacht hatte, zog er „endgültig den Hass und die

Ablehnung der Politischen Elite auf sich“ (S. 22). Kurz danach starb Bleyer am 5.12.1933, und somit hatte Basch seinen Förderer und Gönner verloren.

Aufsehen erregte seine Rede an der 11. ordentlichen Jahresversammlung des Vereins im August 1934: „Wir brauchen ähnliche Rahmenbedingungen für unseren Verein, über die auch andere Minderheiten in den Nachbarstaaten verfügen, nämlich über uneingeschränkte Organisationsmöglichkeiten im sprachlich-kulturellen, wirtschaftlichen, sozialen und notfalls auch im politischen Bereich“ (S. 25).

Der ungarische Historiker Béla Bellér wies darauf hin, dass der ungarische Staat „unterschiedliche Maßstäbe in der Minderheitenpolitik bezüglich der magyarischen Minderheiten in den Nachbarstaaten und der Minderheiten innerhalb Rumpfungarns setzte“ (S. 26).

In der ungarischen Öffentlichkeit setzte nun eine starke Offensive populistischer Intellektuellenkreise gegen den Volksbildungsverein und gegen die deutsche Minderheit ein. Diese geht auf das Jahr 1919, als Dezső Szabó seinen Bestseller Das fortgeschwemmte Dorf (Az elsodortfalú) veröffentlicht hatte, zurück.

Einige Tage vor Bleyers Tod hatte Basch gegen die Namensmagyarisierung gewettert, was ihm im April 1935 „wegen Demütigung der ungarischen Nation in zweiter Instanz eine Verurteilung zu fünf Monaten Gefängnis und zum Verlust seiner politischen Rechte auf drei Jahre eingebracht hatte“ (S. 28).

Toni trat seine Strafe in Fünfkirchen (Pécs) an und stand plötzlich im Zentrum der internationalen Aufmerksamkeit. Dadurch wurde er „für seine zahlreichen Anhänger [...] zum Mythos“, eine Führerpersönlichkeit, in die man Vertrauen hatte. „Die Geburtshelfer des ‚Basch Mythos‘ war ausgerechnet die Gömbös-Regierung“, die ihn und seine Vertrauten vernichten wollte; doch das Gegenteil war der Fall“ (S. 30).

Im Gefängnis reifte in Basch der Plan, seine gesamte Tätigkeit auf dem Gebiet des Minderheiten-Rechtsschutzes auszuüben, war er doch zur Überzeugung gelangt, „dass es in Anpassung an die historische Geisteshaltung der ungarischen Nation und den Grundcharakter des staatstragenden magyarischen Volkes nur mit einer Politik der Geduld möglich sein würde, beim Fortgang der heimischen deutschen Minderheitenbewegung Ergebnisse zu erzielen“ (S. 31).

Zum Gedächtnis an Baschs Inhaftierung wurde entweder in Deutschland, Österreich oder in Rumänien eine Gedenkmarke herausgegeben, auf der Basch als deutscher Nationalheld und Märtyrer der ungarischen Nationalitätenpolitik dargestellt wurde (vgl. S. 32). Im

Gefängnis, mit dem Erscheinen dieser Marke konfrontiert, versicherte Basch dem Oberstaatsanwalt, dass diese Marke ohne sein Wissen herausgegeben worden war und er gegen die Hersteller und Verbreiter der Marke ein Verfahren einleiten möchte, denn diese Marke schade ihm persönlich und der gemeinsamen Sache der Ungarndeutschen (vgl. S. 33).

Finanziell wurde der Volksbildungsverein durch Zuwendungen vom Auswertigen Amt in Berlin und besonders von den Volksbildungsverbänden aus dem Reich unterstützt, obwohl die ungarische Regierung „mit der Begründung, sie würde den Volksbildungsverein finanzieren, sich auch die Lenkung des Vereins vorbehielt, jedoch nur geringe Mittel hierfür gewährte“ (S. 34).

Die Schulfrage wurde zum Grundproblem der deutschen Bewegung in Ungarn, d. h. der Unterricht in der deutschen Muttersprache. Diesbezüglich blieb der ungarische Staat hartnäckig, sodass die Ungarndeutschen zu radikalen Maßnahmen gezwungen worden waren. Dazu schrieb der Kanonikus Johannes Huber 1937 im Neuen Sonntagsblatt:

Diejenigen, deren unleugbares Endziel es ist, dem ungarländischen Deutschtum seine Muttersprache zu nehmen und es auch sprachlich gänzlich einzuschmelzen, werden gerade das Gegenteil erleben. Der Radikalismus wird von oben an kommen. Was Brücke hätte sein sollen, wird zur trennenden Kluft. Diese Entwicklung wird kommen, weil man es versäumt hat, dem ungarländischen Deutschtum zur rechten Zeit seine sprachlichen Rechte nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis zu sichern. Noch nicht es so weit, aber wir stehen auf dem Scheideweg. (S. 35)

Zweigespalten kämpfte der Volksbildungsverein ums Überleben: Die Volksdeutsche Kameradschaft – die Basch-Gruppe. Und im anderen Lager die amtliche, von der Regierung favorisierte Führung. Der Konflikt zwischen beiden spitzte sich 1937/39 zu: Die alten Konservativen unter Gustav Gratz und die jungen aufstrebenden, volksbewussten Intellektuellen der Kameradschaft. Für die Volksdeutsche Kameradschaft stand „das Bewusstsein der Zusammengehörigkeit aller Deutschen, sowohl innerhalb Ungarns, als auch mit denen im Reich bzw. in den Nachbarländern Ungarns als Ideal an erster Stelle“ (S. 35-37).

Den Zielsetzungen der Volksdeutschen Kameradschaft um Anton Basch und Richard Huß (Professor an der Universität Debrecin/Debrecen) kam die Entwicklung der internationalen Lage dahingehend zu Hilfe, dass durch den Wiener Schiedsspruch an der Trianoner „Ungerechtigkeit“ gerüttelt wurde, indem Ungarn mit Hilfe Deutschlands „1938 einen Teil des

bis dahin zur Tschechoslowakei gehörenden Oberungarns (heute Slowakei) zurück“ erhalten hatte (vgl. S. 36-37).

Im November 1938 wurde schließlich durch die Zusammenfügung beider Lager der neue Verein „Volksbund der Deutschen in Ungarn“ ins Leben gerufen. Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurden „dank des Wohlwollens des in der II. Sektion des Ministerpräsidenten tätigen Sektionsrats Dr. László Ottlik 25 Ortsgruppen gegründet“ (S. 40). Leider wurden bis ins Frühjahr 1945 die ursprünglich geplanten Statuten des Volksbundes nicht genehmigt.

Basch versuchte seine Unschuld in dem während des Prozesses geäußerten Anschuldigungen zu beweisen:

Ich fühle mich insofern schuldig, als ich dem Druck der beiden radikaleren Gruppen bei uns – darunter verstehe ich die schon von der nationalsozialistischen Weltanschauung infizierte Jugend und die aus der Batschka sowie Nordsiebenbürgen in unser Vaterland zurückgekehrten, bereits im Nazi-Geist geschulten und organisierten Volksgruppenteile – nachgegeben habe und nach außen hin, um die konservative Rolle der alten Führungsgruppe wahren zu können, nicht umhin konnte, Äußerlichkeiten einzuführen, die in der ungarischen öffentlichen Meinung ganz allgemein und zum Teil auch bei den heimischen Deutschen den Eindruck erwecken konnten, seit 1941 habe der Nazi-Geist begonnen, den Volksbund mehr und mehr zu durchdringen [...] (S. 41)

Obwohl Basch sich nach vielen Jahren von Klara zugunsten seiner jungen Sekretärin getrennt hatte, ließ er ihr auch weiterhin Lebensmittelpakete und Gegenstände des täglichen Gebrauchs zukommen, denn scheinbar bestand die innere Bindung zu ihr auch weiterhin.

Er vertrat hinsichtlich der Einziehung ungarländischer Volksdeutschen zur deutschen Wehrmacht den Standpunkt, „dass es eine der unseligen Bestrebungen ist, in einem Land Soldaten für die Armee eines anderen Landes zu rekrutieren und diese ihrer Staatsbürgerschaft zu berauben“ (S. 43).

Auch diese Auffassung von Toni Basch trug maßgeblich zum Missfallen den Nazis gegenüber dem deutschen Volksgruppenführer in Ungarn bei, der stets mit der Angst lebte, man könne ihn verhaften lassen. Schon die Tatsache, dass der Volksbund nicht mit dem deutschen Sicherheitsdienst in Verbindung stand, war diesen ein Dorn im Auge, und Basch hatte allen Grund zur Beunruhigung.

Beim Herannahen der Ostfront wechselte Basch mit seinem Stab im Dezember 1944 von Budapest nach Ödenburg/Sopron und im März 1945 nach Weyregg am Attersee (in Österreich). Für seine sich auf der Flucht

befindenden Landsleute und für seinen Stab bat er in einem am 23.04.1945 an die Westmächte gerichteten Memorandum um Schutz und Verständnis. Es ist jedoch anzunehmen, dass dieses die Adressaten nie erreicht habe (vgl. S. 89).

Nach seiner am 17.05.1945 durch die amerikanische Armee erfolgten Verhaftung und dem Gang in verschiedene bayerische und österreichische Internierungslager und Gefängnisse, wurde Basch schließlich am 9.10.1945 nach Ungarn überstellt, wo ihm u. a. der Prozess wegen Hochverrats gemacht wurde. Der Angeklagte verteidigte sich und brachte Argumente, die seine patriotische Einstellung zum ungarischen Vaterland und die daraus erwachsene Handlungsweise unter Beweis stellen sollten. Man brauchte ein Opfer und fand es in der Person des Toni Basch, der Samstag, dem 26.04.1946, um 7 Uhr im Hof des Gefängnisses in der Budapester Markogasse vor einem johlenden Haufen zugelassener Schaulustiger erschossen wurde.

Der Verfasser, in bester Kenntnis der Prozessakte, gestaltet den Stoff packend, der sich wie ein Krimi liest; akribisch genaue Vorgangsschilderungen, argumentativ gut gestaffelte Dialoge, die wiederholt auf die Entwicklung der deutschen Volksgruppe in Ungarn in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Bezug nehmen unter Miteinbeziehung der gesellschaftlich-politischen Ereignisse im Lande.

Die Milieuschilderungen, z. B. die Herkunft, seine Studentenbude, Baschs Wohnung in Untermiete, seine Gepflogenheiten und schriftstellerischen Neigungen, seine Einstellungen zu politischen, sozialen und wirtschaftlichen Vorgängen jener Zeit, lassen im Zuge der Lektüre den Leser einen Hauch von Sympathie gegenüber dem Haupthelden aufkommen. Es gelingt ihm, sich nicht auf die Seite der Nazis zu schlagen, mehr noch, seine Vorbehalte gegenüber deren Politik offen zu äußern, was für ihn schon ein Todesurteil bedeutet hätte. Das wiederum wurde seitens der ungarischen Behörden eingeleitet und vollstreckt – nicht nur, weil er, der Volksgruppenvertreter, als Exponent des Deutschen Reiches gegolten, sondern weil er es gewagt hatte, sich für die Rechte einer Minderheit, der deutschen, vehement einzusetzen und so der offiziellen Politik der ungarischen Behörden entschieden entgegen getreten war.

Hans Dama (Wien)

Adressen der Autorinnen und Autoren

Sabine Anselm: sabine.anselm@germanistik.uni-muenchen.de
Herbert Bockel: herbert.bockel@t-online.de
Paola Bozzi: paola.bozzi@unimi.it
Lorette Brădiceanu-Persem: bplorette@yahoo.de
Laura Cheie: laura.cheie@gmail.com
Hans Dama: hans.dama@gmx.at
Ana-Maria Dascălu-Romițan: ana_romitan@yahoo.de
Cora Dietl: Cora.Dietl@germanistik.uni-giessen.de
Markus Fischer: drmarkusfischer@yahoo.de
Kinga Gáll: gallkinga@yahoo.de
Klaus H. Kiefer: khkiefer@germanistik.uni-muenchen.de
Beate Petra Kory: bpetrakory@yahoo.de
Paola di Mauro: pdimauro@unime.it
Roxana Nubert: roxana.nubert@e-uvt.ro
Simona Olaru-Poșiar: simona.posiar@yahoo.com
Graziella Predoiu: graziella_predoiu@yahoo.de
Margit Riedel: mriedel@lrz.uni-muenchen.de
Sigurd Paul Scheichl: [SigurdP. Scheichl@uibk.ac.at](mailto:SigurdP.Scheichl@uibk.ac.at)
Elin Nesje Vestli: elin.n.vestli@hiof.no
Christiane Wittmer: wittmer.christiane@hotmail.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.

Die Redaktion

Manuskripthinweise 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 Freixemplar 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 Lippert – 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**. Online unter: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MCar1.pdf> [9.10.2015].