

TEMESWARER
BEITRÄGE
ZUR
GERMANISTIK

Band 16

VERLAG

MIRTON

2019

**TEMESWARER BEITRÄGE
ZUR GERMANISTIK**

Band 16

Dank gebührt der Gesellschaft der Germanisten Rumäniens



und

**Frau Elke Sabiel, Ehrenvorsitzender des Vereins der
ehemaligen Russlanddeportierten, für die Förderung
der Druckkosten**

Die **Temeswarer Beiträge zur Germanistik** sind in internationalen Datenbanken (ZDB, BDSL, GiN, SCIPPIO, BASE, EZB, MLA, BLLDB u. a.) 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 Verfielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Romania

ISSN: 1453-7621

**TEMESWARER BEITRÄGE
ZUR GERMANISTIK**

Band 16

**Mirton Verlag
Temeswar 2019**

Herausgeberin

Prof. Dr. Roxana Nubert (West-Universität Temeswar)
Universitatea de Vest din Timișoara
Fachbereich Germanistik
Bd. V. Pârvan 4
RO-300223 Timișoara
E-Mail: roxana.nubert@e-uvt.ro

Redaktion

Doz. Dr. Marianne Marki (West-Universität Temeswar)
Dr. Alina Olenici-Crăciunescu (West-Universität Temeswar)
Dr. Ana-Maria Dascălu-Romițan (Polithenica-Universität Temeswar)
Dr. Kinga Gáll (West-Universität Temeswar)
Dr. Alwine Ivănescu (West-Universität Temeswar)
Dr. Beate Petra Kory (West-Universität Temeswar)
Dr. Karla Lușan (West-Universität Temeswar)
Dr. Gabriela Șandor (West-Universität Temeswar)
Dr. Mihaela Șandor (West-Universität Temeswar)
Dr. Maria Roxin (West-Universität Temeswar)

Abstract reviewer

Dr. Sorin Ciutacu (West-Universität Temeswar)

Redaktionsbeirat

Prof. Dr. Mariana-Virginia Lăzărescu (Universität Bukarest)
Prof. Dr. Maria Sass (Lucian-Blaga-Universität Hermannstadt)
Prof. Dr. Hermann Scheuringer (Universität Regensburg)

Sonstige Hinweise

Die Zeitschrift erscheint jährlich in einem Band.
Bestellungen nimmt der Germanistik-Lehrstuhl an der West-Universität entgegen.
Alle Informationen zur Zeitschrift sind online auf der Webseite des Germanistik-Lehrstuhls an der West-Universität Temeswar <https://litere.uvt.ro/publicatii/TBG/prezentare.htm> zu finden.

Druckvorlagenherstellung

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

Dozentin Dr. Angelika Ionas, zum 70. Geburtstag gewidmet

Inhaltsverzeichnis

Die historischen Dramen und Romane der Caroline Pichler (Wynfrid Kriegleder, Wien)	9
Ein Stern für die Unendlichkeit: Lenau – dem unsterblichen Dichter. Im 170. Todesjahr des Dichters Nikolaus Lenaus (1802 – 1850) gewidmet (Hans Dama, Wien)	31
Zwischen Spiel und Ernst: Von den Gefahren des Spiels in Arthur Schnitzlers <i>Fräulein Else</i> (Claudia Tulcan, Temeswar)	57
Die einsprachige Haupt- und Residenzstadt des vielsprachigen Reichs (Sigurd Paul Scheichl, Innsbruck)	71
Nicht identifizierte Bilder. Ein japanisches Motiv im Moskauer Museum (Erich Unglaub, Braunschweig).....	87
Zum 120. Geburtstag Erich Kästners: Das Zeitlos-Gültige seines lyrischen Schaffens (Beate Petra Kory, Temeswar)	117
Gedichte als Sprechtexte. Dialekt und Mundart in der experimentellen Lyrik der Wiener Gruppe und der Konkreten Poesie (Markus Fischer, Bukarest)	137
<i>mirabilia et monstra</i>: das Gruselkabinett Nora Gomringers (Paola Bozzi, Mailand)	165
Kein Kind unserer Zeit Melinda Nadj Abonjis <i>Schildkrötensoldat</i> (Elin Nesje Vestli, Halden)	183
Zwischen Toleranz und Vorurteilen: Der „deutsche“ Blick auf die Rumänen in den Erzählungen Otto Alschers und Oscar Walter Ciseks (Gabriela Șandor, Temeswar)	203

Das Bild Prags in Else Kornis' Erinnerungsbuch <i>Kindheit und Jugend im alten Prag</i> (Maria Roxin, Temeswar)	221
Übersetzung, Transkription und interkulturelles Verständnis (Ana-Maria Dascălu-Romițan, Temeswar)	235
Die Prüfung des Außerirdischen. Hermeneutische Betrachtungen am Rande einer Übersetzung (Paola di Mauro, Mailand)	253
Didaktische Vorschläge zur Entwicklung der kooperativen und der kollaborativen Arbeitsweise im Übersetzungsunterricht (Karla Lupșan, Temeswar)	271
Die Meinungsbildung steuernde sprachlich-rhetorische Mittel bei der Berichterstattung der Medien: Eine vergleichende Analyse von Nachrichtenüberschriften in deutschen und türkischen Zeitungen über den EU-Türkei-Gipfel (Barış Konukman, Istanbul)	287
Multimodalität in Fernsehwerbungen: Kontrastive Fallanalyse deutscher, italienischer und spanischer TV-Spots am Beispiel der Marke <i>Knorr</i> (Irem Atasoy, Istanbul)	305
Getrennt oder Zusammen? Zur Problematik der Univerbierung im Deutschen anhand des DaF-Unterrichts in Ägypten (Sakina Saleh, Sohag)	329
Rezensionen	359
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	373
Dank an externe Gutachterinnen und Gutachter der <i>Temeswarer Beiträge zur Germanistik</i>	383
Manuskripthinweise	385
Aufnahme der <i>TBG</i> in Datenbanken und Bibliotheken	389

Wynfrid Kriegleder

Wien

Die historischen Dramen und Romane der Caroline Pichler

Abstract: Although Caroline Pichler (1769 – 1843) was among the best-known Austrian writers of her generation, literary history quickly forgot her. She was only remembered for her autobiography, which has always been considered an important source of information about Viennese culture from the age of Maria Theresia until the Metternich period.

This paper analyzes some of Caroline Pichler's numerous plays and novels that deal with pivotal moments of Austrian history. Caroline Pichler was part of a movement that initiated a process of Austrian nation building around 1810 by constructing a coherent history of Austria from the Babenberg period to the present time. Like her contemporaries Joseph von Hormayr and Franz Grillparzer, Pichler was crucial in establishing a Habsburg myth. Her 1815 play **Ferdinand der Zweyte, König von Ungarn und Böhmen** and her 1814 libretto **Rudolph von Habsburg** both portray their protagonists as idealized Christian heroes. The subplots of these plays, however, are more ambivalent than the official ideological message. This is even more evident in Pichler's 1824 novel **Die Belagerung Wiens**, a book about the famous 1683 siege of Vienna by an Ottoman army. All these narratives about Austria being attacked by a foreign power abroad obviously refer implicitly to the Napoleonic wars. Although the narrative voice in **Die Belagerung Wiens** espouses traditional Christian values and rejects various positions held by the Enlightenment, a closer look shows that Caroline Pichler's value system was closer to enlightened positions than she herself was aware of.

Keywords: Austrian identity, Habsburg myth, historical novel, historical play.

Die österreichische Schriftstellerin Caroline Pichler (auch Karoline) (1769 – 1843) war eine der erfolgreichsten Autorinnen des frühen 19. Jahrhunderts. In einer Titelliste der in den Leihbibliotheken erfolgreichsten Romane des Zeitraums 1818 – 1864 liegt ihr Roman **Die Belagerung von Wien** hinter drei Romanen Carl Spindlers und Wilhelm Hauffs **Lichtenstein** an fünfter Stelle (Habitzel / Mühlberger 1996: 97). Noch zu ihren Lebzeiten erschienen zwei voluminöse Werkausgaben, die erste mit 24, die zweite mit 60 Bänden. Trotzdem ist sie in der Literaturgeschichte lange Zeit lediglich als Salondame und Verfasserin von Memoiren gewürdigt worden. Ihre **Denkwürdigkeiten aus meinem Leben** (1914) gelten zurecht als die bis

heute wichtigste Quelle für das kulturelle Leben im Wien der sogenannten Biedermeierzeit. Caroline Pichler war aber eine Autorin von Rang. Besonders produktiv war sie in einem Genre, das nach 1800 zunehmend an Bedeutung gewann: Dramen und Romane mit „vaterländischen“, patriotischen Themen, Erzählungen aus der österreichischen Geschichte.

Heute sind nur noch Franz Grillparzers Habsburgdramen bekannt. Einige Experten kennen vielleicht auch noch die **Rudolphias** des Johann Ladislaus Pyrker oder die Dramen des Matthäus von Collin, wenn auch nur aus zweiter Hand. Das Œuvre der Caroline Pichler ist dagegen aus dem Kanon verschwunden.¹ Dabei ist es ziemlich reichhaltig. Von 1812 bis 1815 verfasste sie insgesamt acht (allerdings nicht ausschließlich patriotische) Dramen: **Germanicus** (1812), **Heinrich von Hohenstaufen** (1813), **Das befreite Deutschland** (1813), **Mathilde** (1814), **Rudolph von Habsburg** (1814), **Wiedersehen** (1815), **Amalie von Mannsfeld** (1815) und **Ferdinand II.** (1815). Von 1824 bis 1834 folgten fünf ziemlich voluminöse Romane über Ereignisse der österreichischen Geschichte: 1824 **Die Belagerung Wiens**, 1826 **Die Schweden in Prag**, 1828 **Die Eroberung von Ofen**, 1831 **Friedrich der Streitbare** und 1834 **Elisabeth von Guttenstein**. Bevor ich näher auf einige dieser Texte eingehe, muss die Frage nach dem Grund für die Patriotismus-Konjunktur beantwortet werden.²

Seit etwa 1700 versuchten die Habsburger, ihre Territorien zu einem einheitlichen Staat zu fusionieren. Die *Pragmatische Sanktion* von 1713, ein habsburgisches Hausgesetz, das eine künftige Aufteilung des Besitzes verhindern sollte, war ein erster Schritt dazu. Mit der Reformpolitik Maria Theresias und vor allem Josephs II. wurden diese Bestrebungen in der zweiten Jahrhunderthälfte zum primären innenpolitischen Imperativ. Und seit dieser Zeit gab es auch Bestrebungen eines *nation building*, um diesen Begriff anachronistisch zu verwenden, also Versuche, die Untertanen zu Staatsbürgern zu modellieren und ihnen eine Identifikation mit der Monarchie einzuimpfen. Mit der Monarchie der Habsburger, wohlgemerkt – nicht mehr mit dem Heiligen Römischen Reich. Dieses *nation building*

¹ Allerdings lässt sich in den letzten Jahren ein verstärktes literaturwissenschaftliches Interesse an der Autorin konstatieren. Ich führe einige Beispiele an: Garrard 1996, Becker-Cantarino 1998, Gilleir 2002, Kriegleder 2006, Baumgartner 2004, Laukova 2011, Robertson 2017.

² Die folgenden Überlegungen basieren auf Kriegleder (2018).

erfolgte über die affektive Bindung an das Herrscherhaus (vgl. Heindl: 2002; 2006). Ein Habsburgermythos wurde kreiert.

Im 19. Jahrhundert sind die Habsburger freilich mit einem Problem konfrontiert: Zwar haben sie 1804 das erbliche Kaiserreich Österreich proklamiert und damit die mit der Pragmatischen Sanktion begonnenen Vereinigungsbestrebungen offiziell abgeschlossen. Aber ein mächtiges neues Paradigma ist inzwischen auf den Plan getreten: der Nationalismus, der die nationale Identität aufgrund der Zugehörigkeit zu einer Sprachgemeinschaft definierte. Das Vaterland weicht der Muttersprache. Seit 1804 kämpft der Habsburgerstaat daher zunehmend erfolglos gegen Nationalismen jeglicher Art, auch gegen den Deutschnationalismus.

Seit *Nation* ein sprachlich-ethnisches Konzept geworden ist, steht die Donaumonarchie auf verlorenem Posten. Die Rechnung wurde erst 1918 serviert. Aber die Ansätze liegen schon im späten 18. Jahrhundert. „Der Staat sollte die Nation verdecken“, formuliert Waltraud Heindl das ideologische Programm der Habsburger (Heindl 2002: 405). Der Habsburgermonarchie blieb nur der Versuch einer nicht-nationalen, sondern imperialen Identitätsstiftung mittels Rückbindung an das Herrscherhaus. Der Habsburgermythos hatte im frühen 19. Jahrhundert den Vorteil, dass er dem schon länger existierenden antihabsburgischen Mythos und dem auch nach 1815 prägnanten Napoleonkult ein Gegennarrativ bieten konnte. Der antihabsburgische Mythos war Teil der protestantischen *legenda negra*, die besonders in den spanischen Habsburgern die Personifikation allen Übels sah – eine katholische dunkle Macht, die den menschlichen Fortschritt verhinderte. Dagegen hatten schon die Romantiker das Idealbild eines vorreformatorischen, religiös geeinten Europa beschworen. Auch Napoleon konnte – nicht nur bei ultramontanen Reaktionären – als Zerstörer einer friedenssichernden Ordnung gelten. In diese nach 1815 verständliche Sehnsucht nach Stabilität stieß der neue Habsburgermythos.

Der Chefideologe des österreichischen Kaiserreichs war Joseph von Hormayr³. Der 1781 in Innsbruck geborene Hormayr arbeitete seit 1801 in der Österreichischen Staatskanzlei in Wien und wurde 1808 Direktor des Geheimen Haus-, Hof- und Staatsarchivs. Er war führend am Tiroler Aufstand Andreas Hofers gegen das mit Frankreich verbündete Bayern beteiligt. Nach 1810 betrieb er mit dem Erzherzog Johann das Projekt eines

³ Reich an biographischem und bibliographischem Material ist Adel (1969).

erneuten Tiroler Aufstands, was im Gegensatz zur Politik des neuen Außenministers Metternich stand. Hormayr wurde daher 1813 verhaftet und mehr als ein Jahr lang ohne Anklage zuerst in Munkacs und dann auf dem Spielberg bei Brünn inhaftiert. 1816 erhielt er in Wien die Stelle eines Reichshistoriographen, 1827 bewarb er sich vergeblich erneut um den Posten des Archivdirektors, den allerdings Friedrich Schlegel erhielt. Darauf trat er 1828 in bayrische Dienste und vertrat von nun an publizistisch eine scharfe metternich- und habsburgkritische Linie. Seine Zeitgenossen führten dies auf seine schlechte Erfahrung im österreichischen Dienst zurück. Jedenfalls wandte er sich von der Idee eines übernationalen Reichs völlig ab.

Ursprünglich aber war er ein Propagandist des Habsburgischen Kaiserreichs. Hormayr versucht, typisch für die Nationenbildung des gesamten 19. Jahrhunderts, die österreichische Identität auf eine gemeinsame Erinnerungskultur zu gründen. Er musste also eine österreichische Geschichte erfinden. Das war nicht einfach. Hormayr konstruierte in erster Linie eine dynastische Identität. Die österreichischen Herrscher, von den Babenbergern über die Habsburger bis zum Haus Habsburg-Lothringen, wurden in Herrscherporträts als kontinuierliche Inkarnationen des Österreichischen präsentiert. Das Medium dafür war eine 20-bändige Buchreihe, die Hormayr 1807 bis 1812 herausbrachte: **Oesterreichischer Plutarch, Oder, Leben Und Bildnisse Aller Regenten Und Der berühmtesten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten Und Künstler Des Österreichischen Kaiserstaates**. In diesem Werk wurden nicht nur die Herrscher, sondern auch andere Personen zu Österreichern gemacht, also austrifiziert. Die Nostrifizierung, auf Deutsch Verunsierung, von historischen Persönlichkeiten ist ja in jedem nationalen Narrativ eine spannende Sache – und in einem imperialen Narrativ erst recht. Ein schönes Beispiel im österreichischen Kontext ist der habsburgische Politiker und Feldherr Prinz Eugen von Savoyen, nach heutigen Begriffen wohl ein Italiener oder Franzose, der dann im 19. und 20. Jahrhundert gern zum *Deutschen* stilisiert wurde.

Hormayr begründete zwei weitere langjährige Publikationsreihen, die einen österreichischen Patriotismus dadurch erwecken wollten, dass sie die Leser mit der vielfältigen Geschichte und Geographie des Reichs bekannt machten: **Das Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst** (1809 – 1828) und das von 1811 bis 1848 bestehende **Taschenbuch für die**

vaterländische Geschichte. Auch diese beiden Reihen harren einer wissenschaftlichen Aufarbeitung. Zu untersuchen wäre, wie das *Vaterland*, ein von Kaiser Franz wegen seiner nationalistischen Konnotation abgelehnter Begriff, hier gefasst wird, welche Rolle Ungarn und die einzelnen Kronländer spielen, wie die Beiträger den Spagat zwischen Reichseinheit und Reichsvielfalt, zwischen nationalem Patriotismus (insbesondere dem Deutschnationalismus) und habsburgischer Loyalität meisterten.

Lucjan Puchalski hat sich in seiner Studie **Imaginärer Name Österreich** mit Hormayrs Beitrag zur literarischen Konstruktion Österreichs auseinandergesetzt und darauf aufmerksam gemacht, dass der **Oesterreichische Plutarch** ein alpenländisches Österreich entwirft. Hormayr stilisiert Rudolf I., den Stammvater der Habsburger, zum tugendhaften Prototyp und weist den von ihm positiv gezeichneten Figuren typisch *deutsche* Eigenschaften zu, bis hin zu deutschen Physiognomien (blaue Augen etc.), während er bei kritisch gezeichneten habsburgischen Herrschern wie Karl V., Rudolf II. oder Karl VI. den spanischen Einfluss auf deren Erziehung und Charakter bedauert. Übrigens wird auch Prinz Eugen die „Herzlichkeit und Treue eines Deutschen“ zugeschrieben.⁴ Hormayrs 20-bändiges Opus ist laut Puchalski ein Kompromiss zwischen der offiziellen, multiethnischen Machtphilosophie und der immer stärker werdenden deutsch-nationalen bürgerlichen Ideologie. Antinapoleonische und zivilisationskritische Züge sind unübersehbar. Hormayr säkularisiert die alte habsburgische Gottesgnadentum-Ideologie zugunsten einer Naturläufigkeit, die – im Sinn Montesquieus – die Beschaffenheit der Landschaft mit der Eigenart des Staates zusammendenkt: Sein konservativer, romantischer Österreichbegriff konstruiert einen Felsen in der Brandung der stürmischen Zeitläufte. Nach 1815, in den letzten Bänden seines **Österreichisch[en] Plutarch**, lässt Hormayr allerdings dieses alpenländische Österreichbild fallen und entwirft stattdessen in seiner Darstellung der Babenbergerzeit ein städtisch-bürgerliches, gegen fremdländische Barbaren gerichtetes, ökonomisch prosperierendes Ideal, das in vielem das spätere Selbstbild der Wiener Ringstraßenzeit und auch der Zwischenkriegszeit vorwegnimmt.

⁴ **Oesterreichischer Plutarch, Oder Leben Und Bildnisse aller Regenten Und der berühmtesten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten Und Künstler des österreichischen Kaiserstaates Plutarch**, Bd. 3, 1807: 150, zit. nach Puchalski 2000: 238.

Vor allem mit seinem **Oestereichisch[en] Plutarch** hat Hormayr unzähligen Malern, Dichtern und Dramatikern ein Reservoir österreichischer Stoffe geliefert, aus dem ein ganzes Jahrhundert lang geschöpft wurde. Die mit ihm befreundete Caroline Pichler stand am Beginn. Ihr erstes patriotisches Drama, **Heinrich von Hohenstaufen**, hatte am 27. Oktober 1813 im Burgtheater Premiere und wurde bis zum Jänner 1814 27mal aufgeführt. Die Premiere, kurz nach der sogenannten Völkerschlacht bei Leipzig, wurde mit einem Prolog eröffnet, der sich auf dieses Ereignis bezog und von der bekannten Schauspielerin Johanna Franul von Weißenthurn gesprochen wurde. (Baumgartner 2004: 1). Karin Baumgartner hat mit ihrer Einschätzung wohl recht, dass dieses Stück noch von dem in den *Befreiungskriegen* virulenten deutschen Nationalismus geprägt ist und den historischen Konflikt zwischen Kaiser Friedrich II. und seinem Sohn Heinrich als Folie für die Gegenwart verwendete: Ein mächtiger europäischer Herrscher (in der Gegenwart: Napoleon) strebt eine Hegemonie an, sein Sohn widersetzt sich als Verteidiger der deutschen Freiheit. Caroline Pichler vertritt hier eindeutig eine Position, die man später „großdeutsch“ nennen wird, und plädiert für ein geeintes Deutsches Reich unter habsburgischer Führung.

1815 schreibt sie das Schauspiel in fünf Aufzügen **Ferdinand der Zweyte, König von Ungarn und Böhmen**. Nun sieht die Situation anders aus, nun geht es um die österreichische Identität, um den Zusammenhalt der habsburgischen Besitzungen. Dass der Titelheld Ferdinand am Ende des Stücks, nachdem er den Belagerern Wiens standgehalten hat, zur Kaiserwahl und -krönung nach Frankfurt abreist, also deutscher Kaiser wird, hat nur sekundäre Bedeutung. Die Hauptsache ist, dass er sich als Beherrscher der habsburgischen Länder – Österreich, Böhmen und Ungarn – behaupten konnte.

Der historische Hintergrund sei kurz erläutert: Am Beginn des Dreißigjährigen Kriegs, im Juni 1619, wenige Monate nach dem Ausbruch des böhmischen Aufstands und dem Prager Fenstersturz, wurde Erzherzog Ferdinand, der gewählte, von den Ständen aber abgelehnte böhmische König, in der Wiener Hofburg von mehreren Seiten bedrängt. Die Armee der böhmischen Aufständischen unter Heinrich Matthias von Thurn belagerte Wien und die protestantischen Stände Österreichs verlangten von Ferdinand religionspolitische Zugeständnisse und einen Friedensschluss mit Thurn. Ferdinand, obwohl persönlich bedroht, weigerte sich und lehnte auch

eine Flucht aus Wien ab. Rettung für ihn kam in letzter Minute durch Hilfstruppen, die von dem kaiserlichen Offizier Gilbert de Saint-Hilaire in die Stadt geführt wurden.

Caroline Pichler verarbeitet diese Episode in ihrem Theaterstück. Ihre ausführliche Vorrede, datiert „Wien, im Julius 1815“ (Pichler 1822: 3 – 23), ist aus mehreren Gründen interessant. Pichler sieht in diesem Ereignis einen „Moment, in welchem es [...] um nichts Geringeres als um die Erhaltung oder den Sturz des regierenden Hauses“ Habsburg, also um „Weltgeschichte“ gegangen sei (Pichler 1822: 6). Das Sein oder Nicht-Sein *Österreichs* steht auf dem Spiel. Pichler bekennt aber auch, dass ihr Wunsch, ein vaterländisches Trauerspiel zu verfassen, schwierig sei. Denn in der Geschichte „des habsburgischen Regentenstamms“ habe sie keine „Catastrophe“ oder „Personen“ finden können, die „einen würdigen und passenden Gegenstand zu einem Trauerspiel hätten darbieten können“, „wenig von jener durchgreifenden oder leidenschaftlichen Gemüthsart, die in den Geschichten anderer Regentenhäuser so manchen tragischen Moment aus innerer Nothwendigkeit herbey geführt hat“ (Pichler 1822: 5). In einer Fußnote nennt sie nur zwei Beispiele, die tragödienwürdig seien: die Ermordung Albrechts I. durch seinen Neffen Johann Parricida und den Tod von Ladislaus Posthumus. Die „Zwistigkeiten“ zwischen Rudolph I. und Matthias „eignen sich auf keine Weise zur theatralischen Behandlung“ (Pichler 1822: 4 – 5), dekretiert sie. Wie wir wissen, war Franz Grillparzer anderer Meinung, als er etwa zehn Jahre später die Arbeit an seinem **Bruderzwist** begann. Für Pichler sind die Habsburger nicht tragödienfähig: „Verwickelungen“, „welche oft [...] auch bey tugendhaften Gesinnungen der handelnden Personen, diese in unselige Verhältnisse bringen, den Unschuldigen mit dem Schuldigen, und oft auch ohne diesen in einen Abgrund des Verderbens reißen“ – „mit solchen unglücksvollen Ereignungen hat die Vorsicht das Habsburgische Fürstenhaus, vielleicht eben um seiner menschlichen häuslichen Tugenden willen, verschont“ (Pichler 1822: 5). Die Habsburger haben schon immer dem biedermeierlichen Tugendideal entsprochen.

Pichlers Theaterstück ist daher auch keine Tragödie, sondern eine Panegyrik auf Ferdinand II., auf dessen Mut, Standhaftigkeit und Gottvertrauen. Es gibt einfach keinen potentiell tragischen Konflikt. In der Vorrede spricht sie zwar an, dass Kaiser Ferdinand II. in der protestantischen Geschichtsschreibung sehr negativ dargestellt werde. Sie

beruft sich allerdings sowohl auf neuere österreichische Historiker als auch auf protestantische Gewährsleute wie Friedrich Schiller oder Ernst Moritz Arndt, die in jüngerer Zeit zu einem ausgewogeneren Urteil gekommen seien. Und sie verweist in Fußnoten auf ihre Quellenstudien und betont die faktische Richtigkeit ihres Dramas. Wo sie von der historischen Wirklichkeit abweicht, gibt sie das penibel bekannt.

Dass Karoline Pichler nicht nur in diesem Stück, sondern auch in ihren späteren Romanen die historischen Konflikte mit privat-familiären Irrungen und Wirrungen verknüpft, hat ihr eine spätere, durchaus misogynie Literaturkritik immer wieder vorgeworfen: Sie schreibe eigentlich bürgerliche Rührstücke oder Familienromane, denen sie ein historisches Mäntelchen umhänge. Typisch Frau eben. Sie habe später auch erkannt, dass sie „das Theater zu wenig verstehe und die heroische Tragödie überhaupt etwas sei, dessen glückliche Bearbeitung über den Horizont weiblicher Kräfte gehe“, merkt etwa 1902 Karl Glossy an (Glossy1902: 225). Wie sehr eine solche Einschätzung den literaturhistorischen Befund ignoriert, zeigt sich daran, dass auch kanonisierte Autoren wie Schiller (im **Don Carlos** und in der **Maria Stuart**) oder Grillparzer (im **Ottokar** oder im **Bruderzwist**) das Politische mit dem Privaten verknüpfen und sich niemals diesem Vorwurf stellen mussten.

Trotzdem kann man natürlich Pichlers Stück (wie auch die Stücke von Schiller und Grillparzer) in dieser Hinsicht kritisieren. Ist die Einbeziehung der privaten Ebene notwendig, ist sie mehr als ein Zugeständnis an den Publikumsgeschmack? Bei Pichler geht, wie ich meine, der Versuch, die Habsburg-Panegyrik durch Elemente einer bürgerlich-sentimentalen Liebesgeschichte konsumierbar zu machen, zumindest im Fall des **Ferdinand** nicht wirklich auf. Allerdings verraten im **Ferdinand**, wie auch in den späteren Romanen, die historisch nicht korrekten, fiktionalen und privaten Momente des Plots mehr über die wirkliche Ideologie der Texte als die offizielle und quellenmäßig abgedeckte Ebene.

Kurz zu dem Schauspiel: Es ist in Blankversen verfasst, die allerdings häufig auch reimen, und spielt innerhalb weniger Tage in Wien, wo König Ferdinand in der Hofburg ausharrt und sich dem Rat seiner Mitarbeiter widersetzt, mit den Belagerern zu verhandeln und die Forderung der protestantischen Stände zu akzeptieren. Die (erfundene) private Handlung betrifft den späteren Retter des Königs, den jungen Offizier St. Hilaire. Er hat dereinst Marie von Hofkirchen, die Nichte des ehrgeizigen

protestantischen Führers Erasmus von Tschernembel, geliebt; der böse Onkel aber hat sein Mündel mit allerlei Druckmittel gezwungen, Protestantin zu werden, und will sie aus politischen Gründen an seinen fanatischen Glaubensgenossen, den jungen Andreas Thonradl von Ebergassing verheiraten. Ebergassing erscheint zunächst als ambivalente Figur, weil er sich trotz der religiösen Differenz als Waffenbruder St. Hilaire versteht. Als er aber erkennt, dass St. Hilaire ein potentieller Rivale ist, bricht seine wahre, leidenschaftliche und rachsüchtige Natur durch. St. Hilaire erkennt letztlich, dass Marie trotz allem im Herzen eine gute Katholikin geblieben ist. Sie leistet ihm die entscheidende Hilfe bei seinem wagemutigen Unternehmen, des Nachts aus Wien zu schleichen, den Donaukanal schwimmend zu überqueren und die Hilfstruppen aus Krems in die Stadt zu bringen. Dem Happy End steht nichts mehr im Weg, nachdem Ebergassing bei einer Audienz der Stände mit dem König, der historisch verbürgten sogenannten *Sturmpetition*, diesen physisch bedroht und von dem im letzten Moment erscheinenden St. Hilaire verhaftet wird. Damit fallen persönliches und politisches Glück zusammen. Gott hat das Erzhaus befreit, sagt der König in den letzten Versen des Stücks: „Er wird auch künftig über Östreich wachen, / Und größer noch und herrlicher es machen“ (Pichler 1822: 34). Schon vorher wurde in den Reden verschiedener Figuren mehrfach die Unentbehrlichkeit Österreich betont. „Ja, trotz der Widersacher kühnem Treiben, / Zum Wohl der Welt muß Östreichs stehen bleiben“ (Pichler 1822: 34), deklamiert St. Hilaire, und der loyale alte Landeshauptmann von Mähren Carl von Zierotin hält eine Lobrede auf Österreich, die die spätere Lobrede des Ottokar von Hornek aus Grillparzers Drama **König Ottokars Glück und Ende** vorwegnimmt:

Es sind die alten Ränke gegen Östreich,
Das ihnen [den Feinden, hier: den Franzosen] stets ein Dorn im Auge war,
Wie es in stiller Größ' und Herrlichkeit
Der Mittelpunkt, der Kern Europa's dasteht,
Zu wehren und zu wachen für sein Wohl.
Was dankt ihm nicht der Welttheil und die Menschheit?
Wie oft ist's nicht zum festen Wall geworden,
Zur Schutzwehr gegen die Barbaren-Horden,
Die aller Ordnung, Kunst und Sittlichkeit,
Dem Glauben selbst den Untergang gedräut?
Nie zum Erobern hat's sein Schwert gezogen,
Nie Menschenblut für eitlen Ruhm verspritzt.

Der mannigfachen Länder reicher Bogen,
Der es umringt, der fern ihm dienend nützt,
Durch sanfte Bande ward er angezogen,
Mit Recht erworben, und mit Kraft beschützt.
So hat von jeher Österreich gehandelt,
Fest, offen, treu, vor Gott und Welt gewandelt. (Pichler 1822: 33)

Die Gegner Österreichs sind daher vor allem die bösen Kräfte von außen: Die französische Regierung unter Kardinal Richelieu, der die Protestanten unterstützt, „Die er verfolgt in seinem eig’nen Land“, (Pichler 1822: 32) oder Graf Thurn, der zwar die böhmischen *Rebellen* anführt, selbst aber ein „eingedrung’ner Fremdling“ und kein Einheimischer ist (Pichler 1822: 26). Dass die einheimischen *Rebellen*, die böhmischen und österreichischen Stände, vielleicht Grund zur Klage haben, wird im Stück wortreich zurückgewiesen.

Pichlers überaus patriotisches Drama hatte erstaunlicherweise erhebliche Probleme mit der Wiener Zensur. Einen Konflikt zwischen Böhmen und den Habsburgern auf die Bühne zu bringen war nicht opportun – Grillparzer hatte bekanntlich aus denselben Gründen zehn Jahre später große Probleme mit seinem **Ottokar**. Dass ein habsburgischer Herrscher auf offener Bühne physisch bedroht wurde, war vermutlich ebenfalls viel zu bedenklich. Karin Baumgartner vermutet, dass auch eine implizite Botschaft des Stücks verdächtig war: Ferdinand verdankt sein Überleben sicherlich auch der Güte Gottes, vor allem aber der Loyalität der Wiener Bevölkerung. Der Herrscher hängt also vom Wohlwollen seiner Untertanen ab.

Caroline Pichlers Bericht über die Zensurprobleme in ihren 1844 posthum veröffentlichten **Denkwürdigkeiten aus meinem Leben** wurde ebenfalls von der Zensur gestrichen und ist erst seit der Neuedition der *Denkwürdigkeiten* durch Emil Karl Blümml im Jahr 1914 bekannt (Pichler 1914: 52 – 54 sowie 445, Anm. 107). Das Stück wurde am Hofburgtheater geprobt und Joseph Schreyvogel setzte sich für die Aufführung ein. Es wurde allerdings von der Staatskanzlei verboten, wofür Pichler den *böhmischen Patriotismus* des hohen Beamten Franz Josef von Bretfeld-Chlumczansky verantwortlich macht. Pichler sprach selbst bei Metternich vor, der ihr aber beschied, er müsse sich auf seinen Zensor, eben Bretfeld, verlassen. Die Erstaufführung erfolgte, offenbar auf Initiative Hormayrs, erst 1816 unter dem Titel **Wankelmuth und Vertrauen** in Graz. In Wien kam das Stück 1818 am Wiener Theaterin einer stark veränderten Form als

Christian, König von Dänemark oder: Fürstenmuth und Unterthanentreue heraus; Caroline Pichler distanzierte sich öffentlich empört von der Aufführung, die „ganz ohne mein Wissen und Wollen unternommen worden“ sei (Pichler 1914: 447).

Wir sind über die Sachlage auch durch die Briefe Hormays informiert, die er in dieser Zeit an Karoline Pichler schickte.⁵ Hormayr war, wie erwähnt, 1813 bis 1816 in Wien persona non grata und nach Brünn verbannt worden, von wo er mit Caroline Pichler ausgiebig korrespondierte, ihr Drama detailliert kommentierte, mit Verbesserungsvorschlägen nicht geizte und seinen Ärger über die Wiener Zensur ganz offen aussprach.

Nach diesen Erlebnissen hatte Pichler jedenfalls genug von den Zensurverhältnissen im Österreich Metternichs und verfasste keine Dramen mehr.

Als Fazit bleibt festzuhalten: **Ferdinand II.** ist ein habsburgtreues Stück ohne jegliches Verständnis für die Gegner, das in Pichlers späteren Romanen, wie zu zeigen sein wird, durchaus durchscheint. Dem unbeugsamen – man könnte auch sagen: sturen – Katholizismus Ferdinands wird keine Stimme entgegengestellt. Tschernembel ist ein prinzipienloser Machtmensch und Ebergassing ein von seinen Affekten gelenkter Gewaltmensch. Der alte Zierotin, loyal zum Herrscher, obwohl ein Protestant bzw. ein *mährischer Bruder*, bleibt ein Stichwortgeber für die Habsburgpanegyrik. Und Ferdinand selbst ist ausschließlich fromm, geduldig, standhaft und liebenswert, ein säkularer Heiliger, vermutlich eine Idealisierung von Pichlers eigenem Landesherrn Franz I., aber keine Figur mit einem tragischen Potential.

Ein kurzer Blick sei noch auf ein weiteres Theaterstück Caroline Pichlers geworfen – ihre „heroische Oper in drey Aufzügen“ **Rudolph von Habsburg** aus dem Jahr 1814 (Pichler 1822b), geht es hier doch, als Vorläufer von Franz Grillparzers **König Ottokars Glück und Ende**, um den habsburgischen Gründungsmythos par excellence. Sie schrieb das Libretto auf Wunsch des Komponisten und späteren Theaterdirektors Ignaz Franz von Mosel, obwohl sie, wie sie zumindest später in ihren **Denkwürdigkeiten** schreibt, der Meinung war, dass sich das Sujet „viel mehr zu epischer als dramatischer Behandlung eigne“, weil der Protagonist Rudolph von Habsburg „zu ruhig, zu klug, zu weise“ für einen dramatischen

⁵ Vgl. diverse Briefe Hormays an Caroline Pichler zwischen dem 28. Dezember 1814 und dem 4. Dezember 1815. In: Glossy (1902): 259 – 295.

Helden war (Pichler 1914, Bd. 2: 9). Trotzdem unterzog sie sich der Mühe: „Ich [...] tat mein Möglichstes, richtete mich (was jeder Dichter, der Ähnliches unternommen, für eine mißliche Aufgabe erkennen wird) nach den Fähigkeiten oder Wünschen der Sänger, welche damals zur Aufführung vorhanden waren, schaltete hier eine Arie, dort ein Duett nach Begehren ein, und – sei es nun, daß Moseln die Arbeit mißfiel, oder was für andere Hindernisse dazwischentrat – genug, nachdem ich mich ziemlich mit dieser Oper geplagt hatte, ward sie mir unter einem höflichen Vorwande, den ich vergessen habe, zurückgegeben“ (Pichler 1914, Bd. 2: 10).

Pichlers Stück beginnt mit dem (vorläufigen) Friedensschluss zwischen dem siegreichen Kaiser Rudolph und dem besiegten böhmischen König Ottokar auf einer Donauinsel, wo Ottokar das böhmische Lehen offiziell entgegennimmt – auch bei Grillparzer eine zentrale Szene. Bei Pichler hat der Friedensschluss auch eine private Komponente, denn Rudolphs Sohn Hartmann und Ottokars Tochter Kunigunde sind einander in empfindsamer Liebe verbunden und können nun heiraten. Doch die Glückserwartung ist nur kurz, der jähzornige Ottokar bricht den Frieden innerhalb weniger Minuten und droht, Kunigunde in ein Kloster zu stecken. Im zweiten Aufzug sammelt Rudolph in Wien all seine Verbündeten, darunter die Ungarn, und lehnt voller Empörung einen Antrag böhmischer Oppositioneller ab, die Ottokar ermorden wollen. Im dritten Aufzug feiert die glückliche Stadt Wien den Sieg Rudolphs in der Entscheidungsschlacht, Kunigunde ist unmittelbar vor dem Transport ins Kloster befreit worden und kann Hartmann heiraten. Ein Wermutstropfen ist nur, dass Ottokar in der Schlacht getötet wurde, freilich nicht von der Hand eines Österreichers, sondern „durch eines Böhmen Schwert, / Der lang die Rachbegier genährt“ (Pichler 1822b: 272).

Pichlers Narrativ, das sei nur nebenbei erwähnt, ist natürlich eine gehörige Geschichtsklitterung. Gleich am Beginn frohlockt der *Chor der Ritter*, „Denn der Feind verläßt das Land“. Tatsächlich war der Habsburger Rudolph der Eindringling von außen; Ottokars langjährige Herrschaft wurde in den österreichischen Ländern überaus positiv wahrgenommen und die Stadt Wien stand bis zuletzt auf seiner Seite (vgl. Dopsch 1999: 482). Aber im Bild von Ottokar als Eindringling scheint der Konflikt mit Napoleon durch. Daher heißt es am Ende wiederholt im *Chor der Bürger*: „Öst’reich hat gesiegt“, auch wenn die siegreiche Armee Rudolphs aus vielen Bundesgenossen bestand und mit „Öst’reich“ wenig zu tun hatte.

Pichlers heroische Oper arbeitet sich außerdem am Problem ab, wie sich das Österreichische mit dem Deutschen verbinden lasse. Rudolph tritt als deutscher Kaiser auf und beruft sich auf seine *Pflicht* dem Deutschen Reich gegenüber (Pichler 1822b: 230). Nach der Entscheidungsschlacht fliehen die böhmischen Kämpfer „der Deutschen Schwert, / Das in unsern Reihen wüthet“. (Pichler 1822b: 259) „Nur unter Deutschen Fürsten blühet / Für Deutsche Völker wahres Glück, / An die sie Sprach’ und Sitte ziehet, / Und von dem Fremden Herrscher flieheth / Des Volkes Liebe scheu zurück“ (Pichler 1822b: 262) deklamiert ein „Bürger von Wien“. Der alte österreichische Ritter Konrad von Haslau nennt Ottokar einen „Erob’rer / Von fremdem Stamm, von fremder Sitt’und Sprache, / Der ewig fern dem deutschen Sinne steht“ (Pichler 1822b: 256). Das war alles gut antinapoleonisch, aber innenpolitisch für die Habsburgermonarchie nach 1815 natürlich eine problematische Aussage.

Der Kontrast zwischen Rudolph und Ottokar ist, wie auch bei Grillparzer, der Kontrast zwischen einem milden, gottesfürchtigen Herrscher und einem von seinen Affekten beherrschten Gewaltmenschen. Oder, mit anderen Worten, Sarastro gegen die Königin der Nacht. Bei seinem letzten Auftritt singt Ottokar eine Arie, die an die berühmte Rachearie in der **Zauberflöte** erinnert: „Der Rache Geister, füllet / Mit Flammen meine Brust! / In Haß, der nie sich stillt, / Sucht meine Seele Lust“ (Pichler 1822b: 261). Schikaneder hätte das auch nicht besser gekonnt. Bei Schikaneder ist die Person, die sich nicht unter Kontrolle hat, freilich eine Frau – bei Caroline Pichler ein Mann.

Mitte der 1820er Jahre kehrte Karoline Pichler zu jenem Genre zurück, in dem sie schon am Beginn ihrer Karriere sehr erfolgreich gewesen war: zum historischen Roman. Neu war allerdings, dass sie nun, im Gefolge Walter Scotts, wie sie selbst sagte, die Gattung mit dem Interesse für vaterländische Geschichte verband.⁶ Ich werde im Folgenden nur den ersten der relevanten Romane näher analysieren, da er thematisch an den **Ferdinand** anschließt, denn auch hier wird die Haupt- und Residenzstadt Wien belagert.⁷

⁶ Die Romane sind: **Die Belagerung Wiens** (1824), **Die Schweden in Prag** (1826), **Die Eroberung von Ofen** (1828), **Friedrich der Streitbare** (1831) und **Elisabeth von Guttenstein** (1834).

⁷ Einzelne Passagen im folgenden Abschnitt stammen aus Kriegleder (2006).

Die Belagerung Wiens, 1824 veröffentlicht, behandelt eine für die kollektive Erinnerung in Österreich zentrale Episode: die *Türkenbelagerung* von 1683.⁸ Die historischen Ereignisse werden im Roman von einer privaten Handlung manchmal überwuchert – ein für das Genre, aber auch schon für Pichlers historische Dramen typisches Verfahren. Zwei ungleiche Schwestern aus einer österreichischen Landadeligenfamilie werden in das Geschehen hineingezogen. Die unproblematische Heldin Katharine von Volkersdorf verbringt die Monate der Belagerung in Wien, ehe sie am Ende ihren Geliebten, den mit Johann Sobieskis polnischem Entsatzheer heranziehenden Sandor Szalatsky heiraten kann. Die problematische Heldin Ludmilla lässt sich von dem jungen Grafen Zriny, einem Favoriten Kaiser Leopolds I., entführen und heimlich heiraten. Zriny, ein naher Verwandter des mit den Türken paktierenden ungarischen Magnaten Imre Tököly, steht knapp davor, seinen kaiserlichen Gönner zu verraten und den Feinden auszuliefern, ehe er reumütig zusammenbricht und bald darauf im Gefängnis stirbt, worauf sich seine Witwe Ludmilla ins Kloster zurückzieht.

Wie schon im **Ferdinand** ist der habsburgische Kaiser Leopold I. ein Ausbund an Frömmigkeit, Großherzigkeit und bürgerlicher Tugendhaftigkeit. Er spielt im Roman allerdings eine geringe Rolle, da er schon früh die belagerte Stadt verlässt. Im Grunde geht es erneut um die Bedrohung des habsburgischen Staates von außen, durch übermütige Feinde. Wiederum ist Napoleon ganz offensichtlich das ungenannte Angstbild. Ethnisch keineswegs eindeutig zu definierende Fremde bedrohen die Eigenen, und auch unter den Eigenen gibt es Leute, die mit den Fremden sympathisieren. *Fremd* und *Eigen* sind aber keine nationalen Kategorien, sondern werden mithilfe von Kategorien wie Religion und Tugendhaftigkeit konstruiert. Damit ist es möglich, auch ambivalente Charaktere zu zeichnen, was im **Ferdinand** nicht wirklich funktioniert hat. Gerade auf der Ebene der privaten Geschichte haben manche der *Guten* ziemlich problematische Züge.

Bedroht wird, daran lässt der Roman keine Zweifel, *Österreich*. Schon die ersten Sätze des Romans, eine Schilderung der Landschaft am Semmering, evozieren die alte Zeit der Babenberger, als Österreich wieder bevölkert wurde, nachdem „die Raubzüge der Awaren und Hunnen das Land

⁸ Zur Funktionalisierung des Gedenkens an dieses Ereignis im Lauf der österreichischen Geschichte vgl. Eybl (1994).

verödet hatten“ (Pichler 1824, Bd. 32: 7), und stellen dann in einer über die erzählte Zeit des Romans hinausgehenden Nennung Kaiser Karls VI. den Anschluss an die Gegenwart her. *Österreich*, das ist in erster Linie das *Haus Österreich*, das seit jeher „unter [des Allmächtigen] sichtbare[m] Schutze gestanden“ habe (Pichler 1824, Bd. 33: 47), und diese christlich-heilsgeschichtliche Identifikation des Landes mit der Herrscherdynastie und der christlichen Religion nimmt gegen Ende des Romans zu, wenn bei der Schilderung der Entscheidungsschlacht vor Wien immer wieder das „christliche Heer“ (Pichler 1824, Bd. 34: 145) „christliche Schaaren“ (Pichler 1824, Bd. 34:161), „die ganze christliche Armee“ (Pichler 1824, Bd. 34: 178) und die „christlichen Soldaten“ (Pichler 1824, Bd. 34: 184) angesprochen werden, wenn die „christlichen Helden“ am Tag vor der Schlacht „im Angesicht des Christenheeres“ (Pichler 1824, Bd. 34: 173) sich der Kirche anvertrauen und der Oberkommandierende, der polnische König Johann Sobieski, beim Gottesdienst „die Dienste des Ministranten“ verrichtet (Pichler 1824, Bd. 34: 175).

Die Gegner hingegen, die Türken, sind durch die Opposition zum Christentum definiert. Als „Erbfeind der Christenheit“ (Pichler 1824, Bd. 32: 24) bezeichnet sie die Erzählerstimme und stellt durch eine Anspielung auf das Alte Testament den heilsgeschichtlichen Kontext klar vor Augen. Am Abend vor der Entscheidungsschlacht trifft der türkische Oberkommandierende, Kara Mustapha, eine Entscheidung, die von der Erzählerstimme kommentiert wird als „eine jener Verblendungen, in die der Hochmuth [...] manchmal verfällt, und die uns [...] mit Schauern an jene Stelle der Bibel denken macht, wo Gott, wie es heißt, „das Herz des Pharao verstockte, damit er seine Zeichen unter diesem Volke thun möge, und sie es erkennen, daß er der Herr sey“ (Pichler 1824, Bd. 32: 164). Sogar der mit ihm paktierende Graf Zriny sieht Kara Mustapha als „aufgeblasenen Barbaren“ (Pichler 1824, Bd. 33: 82). Allerdings werden die Türken nicht dehumanisiert; sie seien, doziert Pater Isidor, eine der fiktionalen Figuren im Roman, nicht „nach dem Verfahren einer wilden Kriegshorde von Tartarn und Mongolen“ zu beurteilen, sondern „eben sowohl eine Europäische Macht, wie Frankreich und Österreich“ (Pichler 1824, Bd. 32: 103 – 104).

Zwischen den christlichen Österreichern bzw. dem Haus Österreich und dem Erbfeind der Christenheit stehen die verführten Ungarn, die sich mit den Türken in ein Bündnis gegen ihren „rechtmäßigen Monarchen“ einlassen (Pichler 1824, Bd. 32: 24). Der ungarische Patriotismus, der vor

allem Zriny treibt, wird vom Erzähler ernst genommen, und wenn Zriny seinem väterlichen Gönner, dem Kaiser, über „den Zustand der Dinge, wie *er* sie betrachtete, das Elend seines Vaterlandes, die Bedrückungen, die man sich ohne des Kaisers Wissen, ja gegen seinen Willen erlaubte“ (Pichler 1824, Bd. 33: 76 – 77) berichtet, dann ist die auktoriale Sympathie nicht zu verkennen. Die ungarischen „Malcontenten“ (Pichler 1824, Bd. 33: 41 u. ö.), die auf Revolution statt auf Evolution setzen und sich mit dem Erbfeind des Christentums verbünden, erkennen zu spät, dass ihr ungarischer Patriotismus von der türkischen Macht missbraucht wird: „Ein übermüthiger Barbar wollte ernten, wo Zriny für sein Vaterland gesäet zu haben meinte. Die österreichische Macht sollte vernichtet, sein kaiserlicher Wohlthäter einem schmähhlichen Schicksal preis gegeben worden [sic!]“ (Pichler 1824, Bd. 33: 97). Ja, Kara Mustapha erwartet sich gar, mit der Einnahme Wiens „den Weg zu nicht zu berechnenden Eroberungen, ja zur Besitznahme von Rom geöffnet“ (Pichler 1824, Bd. 33: 52).

Die Dreierkonstellation – Eigene / Feind von außen / unzufriedene Eigene, die, missgeleitet, dem Außenfeind helfen – spiegelt, wie gesagt, die Gegenwart der Autorin wider. Schon auf der Oberfläche sind Caroline Pichlers historische Romane Auseinandersetzungen mit der Französischen Revolution von 1789 und ihren Folgen. Das wird auch an einem letztlich anachronistischen Detail evident. Die beiden Gegner der habsburgischen Ordnung, Zriny und seine Geliebte Ludmilla, werden in Paris, am Hof Ludwigs XIV., verdorben. Denn dort werden sie mit Grundsätzen konfrontiert, die als Vorwegnahme aufklärerischer Prinzipien zu bewerten sind. In Paris, „weit über den gemeinen Menschentroß, über den kleinlichen Tand der gewöhnlichen Weiberwelt, über die Erbärmlichkeit ängstlicher Bigotterie erhoben“, hat Ludmilla nach eigenen Worten „erst gesehen, was ein Weib seyn kann und soll“, denn „hier lebt man ein höheres geistiges Leben“ (Pichler 1824, Bd. 32: 151 – 152). Hier ist die alte Ordnung der Dinge aufgehoben, das Individuum sucht seinen oder ihren Weg unabhängig von traditionellen Rücksichten. Die Erzählerstimme kommentiert ganz deutlich: Zriny wird in Paris angesteckt von den „Grundsätze[n], deren Resultate sich später in den Schriften der ausgezeichnetsten Geister kund gaben“; er will sich emanzipieren von „jene[n] strengeren Meinungen von Pflicht und Recht, jene[n] freywilligen Unterordnungen, welche die Lehren der Religion ihren Bekennern auferlegen“; er kommt so weit, „nichts mehr für wahr zu halten, als wovon seine Sinne ihn überzeugten“ (Pichler 1824,

Bd. 33: 18). Das aufgeklärte Bewusstsein Zriny's, das seinem Verrat vorausgeht, holt er sich in Frankreich.

Dem Bürgerlich-Braven gehört Caroline Pichlers Sympathie. In einem Brief an ihre langjährige Freundin, die Schriftstellerin Therese Huber, bekennt sie 1825, in der Figur der Katharine in der **Belagerung Wien** das Porträt ihrer eigenen geliebten Tochter Lotte gezeichnet zu haben (Leuschner 1995: 116). Die passive, alles über sich ergehen lassende Katharine, deren mühsam errungenes privates Glück nur durch einen Deus ex Machina, den römischen Papst, hergestellt werden kann, mag zwar das identifikatorische Zentrum des Romans verkörpern; wesentlich mehr fasziniert scheint die Erzählerstimme aber von Katharines ungeratener Schwester Ludmilla zu sein, die sich eben nicht passiv dem über sie Verhängten fügt, sondern sich von ihrem Geliebten entführen lässt und in Paris einen großen Salon führt. Ludmilla wird im Roman nicht verurteilt, im Gegenteil, die Erzählerstimme entlastet sie sogar von dem wohl unentschuldbaren Vorwurf sexueller Freizügigkeit, wenn sie andeutet, Ludmilla habe erst Monate nach ihrer Entführung, nach einer heimlich vollzogenen Heirat, mit ihrem Geliebten geschlafen: „Doch selbst in diesem wonnigen Rausche behauptete Ludmillens Reinheit, so wie Zriny's besseres Gefühl, ihr Recht, und kein Gedanke als an einen Besitz durch heilige Bande und den Schwur vor dem Altar Gottes kam in ihre Seelen“ (Pichler 1824, Bd. 33: 5). Zwar muss Ludmillas Lebensentwurf natürlich scheitern und sie geht am Ende des Romans in ein Kloster, aber keineswegs resignativ, sondern aus freiem Entschluss.⁹

Und sosehr die Erzählerstimme Tugendhaftigkeit und Katholizismus gleichsetzt, so fragwürdig erscheint der Katholizismus in einigen Ausprägungen, ja, er wird vereinzelt sogar mit Fanatismus identifiziert. Das war im **Ferdinand** nur den beiden Protestanten Tschernembel und Ebergassing unterstellt worden. Die Mutter der beiden Protagonistinnen, die Frau von Volkersdorf, hat ein Gelübde getan, ihre Tochter Ludmilla dem Klosterdienst zu weihen. Nachdem sich Ludmilla vom Grafen Zriny entführen hat lassen, überträgt die Mutter das Gelübde auf die jüngere

⁹ Ritchie Robertson (Robertson 2017) verweist anhand des Romans **Die Schweden in Prag** auf eine ähnliche Konstellation: Die brave weibliche Protagonistin Johanna findet am Ende ein bürgerliches Glück, indem sie die traditionelle Frauenrolle akzeptiert, während die problematische Helene als heimliche Hauptfigur unkonventionell, aber selbstbestimmt als einflussreiche Mätresse endet, was von der Erzählerstimme keineswegs verurteilt wird.

Tochter Katharine, die nun für das Kloster bestimmt wird, ungeachtet der Tatsache, dass Katharine bereits verlobt ist und dass diese Verlobung vor dem Sterbebett ihres Vaters bekräftigt wurde. Eine höchst dubiose Rolle bei diesen Geschäften spielt ein katholischer Geistlicher, Pater Isidor, der Frau von Volkersdorf mit „Scheingründen“ (Pichler 1824, Bd. 32: 91), so explizit die Erzählerstimme, beeinflusst und nicht davor zurückschreckt, mittels Verleumdungen Katharine und ihren Verlobten auseinander zu bringen. Zwar wird am Ende des Romans Pater Isidor einigermaßen unmotiviert zu einer positiven Figur umfunktioniert: Der offizielle Vertreter des Katholizismus kann angesichts des christlichen Siegs über den türkischen Erbfeind nicht im bösen Eck belassen werden. Hier dürfte aber eine klare Selbstzensur Caroline Pichlers vorliegen, denn die früheren negativen Taten und Äußerungen des Paters sind ja nicht getilgt. Aber die Lösung des Konflikts – der polnische Königs Johann Sobieski erreicht, dass der Papst höchstpersönlich das seinerzeitige Gelübde der Frau von Volkersdorf aufhebt – war wohl schon für die zeitgenössischen Leser schwer zu akzeptieren. Fazit bleibt, dass der Roman ein christlich-bürgerliches Familienleben beschwört, dass aber gerade die christliche Kirche diesem bürgerlichen Glück im Weg steht und es um ein Haar verhindert.

Caroline Pichlers historische Dramen und Romane konstruieren eine österreichische Identität auf imperialer (habsburgischer) und gerade nicht nationaler Grundlage. Der habsburgische Mythos, ein Nationen und Ethnien übergreifendes Wir-Gefühl, beruft sich auf bürgerliche Wertvorstellungen und die christliche Moral als einigendes Band. Die modernen Gedanken der Aufklärung, die eine Emanzipation von der alten Ordnung fordern – und eine solche moderne Vorstellung ist auch der Nationalismus – sind die Gegner des habsburgischen Mythos. Der Gegensatz ist von vorn herein in sich nicht stimmig, da ja gerade das proklamierte bürgerlich-tugendhafte Programm ebenso eine genuine Frucht der Aufklärung ist wie die Forderung nach einer vernünftigen, dem bürgerlichen Glück gedeihlichen Religion. Plakativ formuliert: Caroline Pichler war in viel höherem Ausmaß Aufklärerin, als sie das selbst je zugegeben hätte. Die Aufklärung ist bekanntlich untragisch, vertraut auf Evolution und stetige Verbesserung. Die habsburgische Geschichte ist untragisch, zumindest in den Augen der Caroline Pichler: keine Königsmorde, Revolutionen und Bürgerkriege wie in England oder Frankreich, sondern bürgerliche Stabilität schon seit dem Beginn der Dynastie mit Rudolph I. in den 1270er Jahren.

Ein möglicher tragischer Konflikt liegt freilich in der Identitätsfrage, die nach 1800 aufbrach: Wie lässt sich die deutsche (nationale) und die österreichische (imperiale) Identität der habsburgischen Herrscher und ihrer Untertanen vereinen? Und was ist mit jenen Untertanen, die sich nicht als Deutsche, sondern als Böhmen, Ungarn etc. identifizieren? Darauf wusste Caroline Pichler ebenso wenig eine Antwort wie ihre Zeitgenossen.

Literatur

- Adel, Kurt (Hrsg.) (1969): **Joseph Freiherr von Hormayr und die vaterländische Romantik in Österreich. Auswahl aus dem Werk**, Wien: Bergland.
- Baumgartner, Karin (2004): „Staging the German Nation: Caroline Pichler’s ‚Heinrich von Hohenstaufen‘ and ‚Ferdinand‘ II“. In: **Modern Austrian Literature**, Jg. 37, H. 1/2, 1 – 20.
- Becker-Cantarino, Barbara / Wolf, Gregory (1998): *Caroline Pichler*. In: **Major Figures of Nineteenth-Century Austrian Literature**. Edited with an Introduction by Donald Daviau, Riverside: Ariadne Press, 417 – 434.
- Dopsch, Heinz (1999): **Die Länder und das Reich. Der Ostalpenraum im Hochmittelalter. (Österreichische Geschichte. 1122 – 1278**. Herausgegeben von Herwig Wolfram), Wien: Ueberreuter.
- Eybl, Franz (1994): *Historie als literarische Gelegenheit. Die Wiener Türkenbelagerung 1683 in der Literatur der Jubiläumsjahre 1933 und 1983*. In: Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): **Der literarische Umgang der Österreicher mit Jahres- und Gedenktagen**, Wien: Pädagogischer Verlag, 25 – 40.
- Garrard, Malcolm (1996): „*Der Herrscher geheiligtes Haus*“. *Caroline Pichler and Austrian identity*. In: Margaret C. Ives (Hrsg.): **Women Writers of the Age of Goethe**, Department of Modern Languages, Lancaster University, 3 – 25.
- Gilleir, Anke (2002): „Geschlecht, Religion und Nation. Caroline Pichlers Agathokles als Antwort auf den Nationalismus der napoleonischen Ära in Österreich“. In: **Colloquia Germanica**, Jg. 35, 125 – 144.
- Glossy, Karl (1902): „Hormayr und Karoline Pichler“. In: **Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft**, Jg. 12, 212 – 343.

- Habitzel, Kurt / Mühlberger, Günter (1996): „Gewinner und Verlierer. Der historische Roman und sein Beitrag zum Literatursystem der Restaurationszeit (1815 – 1848/49)“. In: **IASL**, Jg. 21, 91 – 123.
- Heindl, Waltraud (2002): *Vom schwierigen Umgang mit (Helden-)Ahnen in der Zeit des Nationalismus*. In: Catherine Bosshart-Pfluger / Joseph Jung / Franziska Metzger (Hrsg.): **Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktionen von Identitäten. Festschrift für Urs Altermatt**, Frauenfeld / Stuttgart / Wien: Huber, 395 – 418.
- Heindl, Waltraud (2006): *Helden, Heldinnen und sonstige Idole. Bemerkungen zu Entwürfen heroischer Kultfiguren in Regionen der österreichischen Monarchie*. In Endre Hárs / Wolfgang Müller-Funk / Clemens Ruthner (Hrsg.): **Zentren, Peripherien und kollektive Identitäten in Österreich-Ungarn**, Tübingen / Basel: A. Francke, 145 – 158.
- Kriegleder, Wynfrid (2006): *Die „Eigenen“ und die „Fremden“ in den historischen Romanen der Caroline Pichler*. In: Christian Aspalter / Wolfgang Müller-Funk / Edith Saurer / Wendelin Schmidt-Dengler / Anton Tantner (Hrsg.): **Paradoxien der Romantik. Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert**, Wien: WUV, 401 – 420.
- Kriegleder, Wynfrid (2018): *Das Habsburger Imperium 1804 – 1825. Versuche seiner literarischen Legitimierung*. In: **Postimperiale Narrative im zentraleuropäischen Raum**. Herausgegeben von Marijan Bobinac / Johanna Chovanec / Wolfgang Müller-Funk / Jelena Spreicer, Tübingen: Narr Francke Attempto, 95 – 107.
- Laukova, Lucia (2011): „Der sterbende Schmetterling lehrt dich wahre Frauenliebe‘ Präsentationen weiblichen Glücks bei Caroline Pichler“. In: **seminar**, Jg. 47, 190 – 203.
- Leuschner, Brigitte (Hrsg.) (1995): **Schriftstellerinnen und Schwesterseelen. Der Briefwechsel zwischen Therese Huber (1764 – 1829) und Karoline Pichler (1769 – 1843)**, Marburg: Tectum.
- Pichler, Caroline (1822): **Ferdinand der Zweyte, König von Ungarn und Böhmen. (Sämmtliche Werke von Caroline Pichler, geboren von Greiner, Bd. 21)**, Wien: Anton Pichler.

- Pichler, Caroline (1822b): **Rudolph von Habsburg. Heroische Oper in drey Aufzügen (Sämmtliche Werke von Caroline Pichler, gebornen von Greiner, Bd. 20)**, Wien: Anton Pichler.
- Pichler, Caroline (1824): **Die Belagerung Wiens. (Sämmtliche Werke von Caroline Pichler, gebornen von Greiner, Bd. 32 – 34)**, Wien: Anton Pichler.
- Pichler, Caroline (1914): **Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Mit einer Einleitung und zahlreichen Anmerkungen nach dem Erstdruck und der Urschrift neu herausgegeben von Emil Karl Blümml**, München: Georg Müller.
- Puchalski, Lucjan (2000): **Imaginärer Name Österreich. Der literarische Österreichbegriff an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert** (Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, Bd. 8), Wien / Köln / Weimar: Böhlau.
- Robertson, Ritchie (2017): *The complexities of Caroline Pichler: Die Schweden in Prag (1827)*. In: Ders: **Enlightenment and Religion in German and Austrian Literature**, Cambridge: Legenda, 251 – 261.

Hans Dama

Wien

Ein Stern für die Unendlichkeit: Lenau – dem unsterblichen Dichter. Im 170. Todesjahr des Dichters Nikolaus Lenaus (1802 – 1850) gewidmet

Möchte wieder in die Gegend,
Wo ich einst so selig war,
Wo ich lebte, wo ich träumte
Meiner Jugend schönstes Jahr [...]
(Lenau)

Abstract: The aim of this work is to remind the readers of the life and work of the most important Austrian poet of the 19th century. On the basis of a biographical account of the poet's career, we immerse ourselves as it were in the **genesis of his works** and attempt to shed light on the motivations that enabled the poet to create **immortal works**. His deep emotional world, his "sensory" perceptions are being brought to the reader as poetic mirror images and expressive verses.

According to J. W. Goethe it could be proven that Nikolaus Lenau possessed the richest vocabulary of any German-speaking poet. Over **300 settings to music** by well-known composers such as Franz Liszt, Felix Mendelssohn - Bartholdy, Robert Schumann, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Hugo Wolf, Max Reger, Carl Orff et al.; only the *Schilflieder* (Reed Songs) were set to music over 150 times. No German poem could claim to enjoy this musical favor.

Keywords: genesis of Lenau's works, immortal works, 300 settings to music, *Schilflieder* (Reed Songs).

Sehnsucht quillt aus solchen Versen des spätromantisch-vormärzbehauchten Freiheitsdichters Franz Nikolaus Niembsch, ab 1820, nach seinem in Stockerau bei Wien ansässigen und daselbst geadelten Großvater väterlicherseits mit dem Prädikat *Edler von Strehlenau* ausgestattet, legte sich der von seinen Freunden liebevoll nur „lieber Niembsch“ gerufene Dichter seit 1930 das Pseudonym LENAU zu.

Im Wiener Silbernen Kaffeehaus pflegte der Dichter die Nachmittage mit gleichgesinnten Literaten und Freunden, zu denen sein späterer

Biograph Anastasius Grün (Alexander Graf von Auersperg: 1806 – 1876), Eduard von Bauernfeld (1892 – 1890), Ferdinand Raimund (1790 – 1836), Ernst Maria Johann Karl Freiherr von Feuchtersleben (1806 – 1849), Franz Grillparzer (1791 – 1872) zählten, beim Billard-Spiel, Kaffee und Pfeife-Rauchen zu verbringen, und weil die metternichsche Zensur die Biedermeierzeit (1815 – 1848) so gar nicht angenehm und lustig und vor allem scharf auf die Literaten war, musste sich der Dichter mittels angenommenem Namen aus der behördlichen Zensurumklammerung helfen, reichte es doch, dass man ihm, dem Verfasser der revolutionären *Polenlieder*, argwöhnte.

Lenau war nicht auf die Sonnenseite des Lebens gefallen, doch aus seinem wogengeschüttelten Dasein heraus wurden Verse ohnegleichen gemeistert: Lenau wurde, nach Goethe, der reichste Wortschatz unter allen deutschsprachigen Dichtern nachgewiesen, über 300 Vertonungen von bekannten Komponisten wie Franz Liszt, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Hugo Wolf, Max Reger, Carl Orff, Othmar Schoeck u. a. Allein die *Schilflieder* wurden über 150 Mal vertont. Kein deutsches Gedicht durfte sich dieser musikalischen Gunst erfreuen.

Lenaus tiefe Gefühlswelt, seine „sensorischen“ Wahrnehmungen werden in poetischen Spiegelbildern und ausdrucks-gewaltigen Versen an den Leser herangetragen, nehmen diesen gefangen, lassen eine imaginäre, symbolträchtige, von Idealen behaftete Welt entstehen, deren revolutionärer Zenit im Jahr 1848 von dem Dichter leider nicht mehr wahrgenommen werden konnte.

Am 22. August 2020 jährt sich zum 170. Mal der Todestag Nikolaus Lenaus (*13. August 1802; † 22. August 1850), des bedeutendsten österreichischen Dichters des 19. Jahrhunderts, der die Pußta – und die Zigeunerromantikliteratur salonfähig gemacht hat, der Melancholiker mit unbändigem Freiheitsdrang (**Faust**, **Savonarola**, **Die Albigenser**).

Der „ungarische Baron“, wie sich Lenau zeitlebens gerne zu bezeichnen pflegte, erblickte am 13. August 1802 im seinerzeitigen südungarischen Csátád (seit 1926 Lenauheim im Banat/Rumänien) bei Temeswar das Licht der Welt. Seine genealogischen Wurzeln aber liegen in Niederösterreich, mit dem er bis zu seinem Lebensende und darüber hinaus – sein Grab befindet sich in Weidling, einem Ortsteil der Stadt Klosterneuburg, nördlich vom Kahlenberg – unzertrennlich verbunden bleiben wird.

Balthasar Maigraber, um 1661 in Ebenfurth geboren, zog es ins nahe Maria Loretto, damals zu Ungarn gehörend (heute: Burgenland), wo er sich zu den Vermögenden zählen durfte. Sein Sohn Johannes übersiedelte als Bäcker nach Pest und ehelichte Maria Eva Josephi, die Tochter des aus Ungarisch–Altenburg (heute: Mosonmagyaróvár) stammenden Georg Josephi, Lenaus spätere Urgroßmutter. Dieser Ehe entstammten sechs Söhne; der einzig Überlebende, Franz Xaver, wurde Lenaus Großvater mütterlicherseits.

Dieser Franz Xaver Maigraber scheint in der Pester Bürgerrolle als Advocatus auf. Er heiratete am 16. Januar 1760 Maria Magdalena Schad aus Altofen und aus dieser Verbindung stammten drei Kinder, unter ihnen auch die am 4. Januar 1771 geborene Maria Theresia Antonia, die spätere Mutter Lenaus. Diese, ob ihrer Schönheit vielgepriesene, überaus leidenschaftliche Frau, ging als 27jährige am 6. August 1799 in Pest die Ehe mit dem erst 21-jährigen, am 20. Juli 1777 in Tartos (Oberungarn) geborenen ehemaligen Kadetten des Dragonerregiments „Lobkowitz“, Franz Niembsch, einem verschwenderisch – leichtsinnigen, unbekümmert – ausschweifenden Lebemann (der „schöne“ Niembsch), ein.

Die Familie Niembsch stammte aus Preußisch-Schlesien, doch Lenaus Großvater väterlicherseits – Joseph –, in den Niederlanden geboren, gelangte in jungen Jahren an die Wiener Neustädter k.u.k. Kadettenakademie und wurde dort 1768 als Unterleutnant ausgemustert. Aus seiner am 11. Januar 1774 mit der Freiin Katharina von Kellersperg geschlossenen Ehe entsprossen fünf Kinder, von denen bloß der nachmalige Vater Lenaus, Franz, überlebte.

Der Großvater des Dichters gelangte schließlich als Oberst Niembsch, Kommandant der „k. k. Militär – Monturs – Ökonomie – Hauptkommission“ nach Stockerau.

Die Eltern des Dichters setzten 1803 das bereits vor Lenaus Geburt begonnene ruhelose Wanderleben fort: von Altofen nach Uj-Pécs (Ujpetsch d. i. Neupetsch im Banat), von Lippa (Lipova) nach Csatád (Lenauheim), von dort nach Bogschan, über Buda, Pest, Tokaj und schließlich nach Stockerau.

Der spätere Dichter und seine Eltern werden das Banat *nie* wiedersehen, dochaus späteren Erzählungen seiner Mutter, der die Marosch – Landschaft um Lippa, sie an ihre Pester Heimat erinnernd, wohl bleibende optische Spuren hinterlassen hatte, wurde auch Niki damit konfrontiert.

Lenau hat das durch die Mutter überlieferte Bild in seinem Gedicht *Mischka an der Marosch* dichterisch gestaltet (vgl. Liebhard, Franz [1979]: 7 – 27).

Nach dem frühen Tode des vom ausschweifenden Leben gezeichneten Vaters (23. April 1807) heiratete Lenaus Mutter am 23. November 1811 in zweiter Ehe den Militärarzt Dr. med. Karl Vogel, übersiedelte mit den Kindern nach Pest, wo Niki das Piaristen-Gymnasium besuchte und Geige- und Gitarrenunterricht nahm, sich unter anderem dem Studium des Ungarischen und Lateinischen widmete.

Die Familie wechselt 1816 nach Tokaj und der 14-jährige Niki begegnet hier in der Person seines Privatlehrers, des Jurastudenten József Kövesdy, einem freiheitlich Gesinnten, der ihn zum Freund gewinnt und Nikis dichterische Begabung früh erkennt.

Die in der Theißebene gewonnenen Eindrücke prägten die spätere Dichtung, aber auch den Menschen Niembsch:

Hier lernte der Knabe das poetische Ungarn der
Rosen und Nachtigallen, des Weines und der schönen
Mädchen, der Husaren und Zigeuner kennen, wie sich
ihm auf der Hinreise das Bild der weiten Ebenen des
Alföld, der ungarischen Puszta, auf immer eingepägt hatte.

(Bischof 1920: 75)

In diese Kulisse bettet Lenau u. a. das spätere Gedicht *Mischka an der Theiß*:

In dem Lande der Magyaren,
Wo der Bodrog klare Wellen
Mit der Tissa grünen, klaren,
Freudig rauschend sich gesellen,
Wo auf sonnenfrohen Hängen
Die Tokajertraube lacht:
Reiten lustig in Gesängen
Drei Husaren in der Nacht[...]
(WB Bd. 2: 15)

Oft sehnt sich der Dichter in späteren Jahren nach dieser Zeit im fernen Ungarlande zurück: *Die Heideschenke*, *Husarenlieder*, *Mischka an der Marosch*, *Der Räuber im Bakony*, *Die drei Zigeuner* erinnern an jene Zeit sowie das stimmungsvolle Gedicht *Nach Süden*:

Dort nach Süden zieht der Regen,
Winde brausen südenwärts,
Nach des Donners fernen Schlägen,
Dort nach Süden will mein Herz[...]
(WB Bd. 1: 85)

Doch erneut muss die Familie nach Pest, wollte die Mutter doch Nikis Ausbildung forcieren. Trotz widriger Umstände – man hauste in einer ehemaligen Kapelle des Soldatenfriedhofs im Christental doch mit beieindruckender Ausschau auf das Landschaftsbild, mit Blick auf den Blocksberg und auf die Ofener Berge – schließt Lenau die 2. Humanitätsklasse erfolgreich ab, und der Direktor des Piaristengymnasiums, Pater Glycerius Eigel, bekräftigt Kövesdys Meinung, dass Niki ein Dichter werden würde.

Nach heftigem Widerstand trennte sich die Mutter schweren Herzens von ihren Kindern Therese (1801 – 1878), Magdalena (1804 – 1860) und von ihrem über alles geliebten Niki, die am 8. September 1818 zu den Großeltern nach Stockerau übersiedelten. Diese sollten für das Wohl der Kinder sorgen und ihnen eine gediegene Ausbildung ermöglichen.

In Stockerau – im Rohrwald, in der Au, im Teichambiente des Goldenen Bründls – sind Lenaus erst 1832 geschriebene und Charlotte Gmelin, dem „Schilflottchen“, einer Nichte Gustav Schwabs gewidmeten *Schilflieder*, angesiedelt:

Drüben geht die Sonne scheiden,(1)
Und der müde Tag entschlief.
Niederhangen hier die Weiden
In den Teich, so still, so tief[...]

Auf geheimem Waldespfade(3)
Schleich ich gern im Abendschein
An das öde Schilfgestade,
Mädchen, und gedenke dein! [...]

Auf dem Teich, dem regungslosen,(5)
Weilt des Mondes holder Glanz,
Flechtend seine bleichen Rosen
In des Schilfes grünen Kranz [...]
(WB Bd. 1: 41 – 42)

Nach Auseinandersetzungen im Herbst 1821 mit der adelsstolzen Großmutter unterbricht Lenau sein Philosophiestudium in Wien und geht zu seiner Mutter nach Pressburg, wo er sich dem Ungarischen Recht zuwendet. Doch schon zu Ostern 1822 kam es zur Aussöhnung mit der Großmutter.

Ab Herbst 1822 studierte Lenau an der Landwirtschafts-Akademie in Ungarisch Altenburg (Magyaróvár) während seine Eltern im benachbarten Wieselburg (Moson heute: Mosonmagyaróvár in Westungarn) wohnten. Hier verbrachte der Dichter eine ungetrübte Zeit und genoss die Landschaft während zahlreicher Ausritte und pflegte die Freundschaft mit Fritz Kleyle, in dessen Cousine Sophie von Löwenthal er sich zirka zehn Jahre später verlieben sollte und die Lenaus Leben nachhaltig prägen wird.

Neben dem Studium der Landwirtschaft schreibt Lenau, beeinflusst von Klopstock und Hölty, Gedichte, die wohl auch von dem 18-jährigen Ungarn Aufenthalt des Dichters geprägt waren.

Ein guter Beobachter in der Person des Landgutinspektors Ladislaus Veszely hält fest:

Niembsch konnte ausgelassen heiter sein, von
Herzen lachen und in der nächsten Minuten
nachdenklich, ja tieftraurig werden. Unvergeßliche
Stunden waren es, wenn er seine Violine hervorholte...
Er spielte allein nur uns vor und immer ohne Noten.
Aber er handhabte sein Instrument schön, rein kräftig
und gefühlvoll [...]
(Schurz 1885: 142)

Nach Wien zurückgekehrt, belegt Lenau erneut den Philosophiekurs und wendet sich ab dem Herbst 1824 auch dem Deutschen Recht zu, ohne die Poesie zu vernachlässigen: Es entstehen Oden, Liebesgedichte und gefühlvolle Lebensbilder.

Der Dichter weilte zwischen 1822 – 1824 häufig im Retzer Weinland (Niederösterreich): Sein aus Asparn a. d. Zaya stammender Schwager und erster Biograph Lenaus, Anton Xaver Schurz (1794 – 1859), selbst Dichter, ehelichte 1821 Lenaus ältere Schwester Therese, war mit dem Stockerauer Chorrektor, Lehrer und Hauptschuldirektor Johann Michael Plöch aus Breitenwaida verschwägert. Auf Einladung von Schurzens Vater, des herrschaftlichen Gutsverwalters, ehemaligen Stockerauer Postmeisters und

Magistratsrates Johann Paul Schurz aus Asparn a. d. Zaya, weilte der Dichter hin und wieder in Schrattenthal. Dort wurde Lenau auch von Dechant Holzinger, vormals Pfarrer in Stockerau, gebürtig (wie Adalbert Stifter) in Oberplan im Böhmerwald, vor dessen Kellerhaus bewirtet. (Der biedermeierliche Schrattenthaler Pfarrkeller, bekannt unter dem Namen Lenau – Keller, besteht heute noch.) Anton Xaver Schurz (1794 – 1859) erinnert sich:

[...] Wein, Gesang und Gedichte erquickten
uns die Herzen und befeuerten uns den Geist.
Nachdem ich einige Gedichte von mir vorgetragen,
ließ sich auch Niembsch überreden, ein paar seiner
Rosen uns zu reichen; es waren Rosen von
Gräbern, geweinten Taus voll [...]
(Schurz 1885: 142)

Es war dies bereits ein Vorgeschmack auf Lenaus Schwermut, ein *Markenzeichen* seiner überaus gefühlvollen Poesie, die ihm zu Weltruf verhelfen sollte.

In einem Gespräch mit Lenaus Schwester Therese in Schrattenthal erinnerte sich der Retzer Stadtpfarrer Vinzenz Weintridt seines ehemaligen Studenten an der Wiener Universität, dessen glänzender Begabung – Lenau hatte damals bereits einige Semester Philosophie, Ungarisches Recht, Jura, Landwirtschaft und Deutsches Recht studiert, ohne jedoch einen Abschluss zu erlangen – und erahnte, dem Dichter weissagend, eine unglückliche Zukunft. Und Weintridt sollte Recht behalten: Lenau schaffte anschließend sein Medizin Studium (zuletzt in Heidelberg) bis zur Abschlussprüfung, zu der er jedoch nicht mehr antreten wollte.

Der Dichter bevorzugte die Schreibkunst, ihr verschieb er sein Leben, sein von zahllosen Tiefschlägen und Enttäuschungen durchtränktes Dasein, das von unerfüllter Liebe, von Verdächtigungen seitens des metternichschen Polizeistaates ebenso geprägt worden war wie seine dauernde Besorgnis um die bedrohte Existenz. Ruhelos kehrte der Dichter immer wieder nach Schwaben, zum schwäbischen Dichterkreis um Justinus Kerner (1786 – 1862), Ludwig Uhland (1787 – 1862), Karl Friedrich Hartmann Mayer (1786 – 1870), Gustav Schwab (1792 – 1850), Alexander Graf von Württemberg (1801 – 1844), Gustav Pfitzer (1807 – 1890) zurück, in dem er stets freundliche, ja herzliche Aufnahme fand.

Ein Grund zur „Flucht“ aus dem beengten Wien war auch die Enttäuschung des Dichters nach seiner Liebesbeziehung zu Bertha Hauer (1823), einem armen 15-jährigen, ungebildeten Mädchen.

Anfangs stolz auf die ihm 1826 von dieser Jugendliebe Bertha Hauer geschenkte Tochter Adelheid Magdalena Niembsch (1826 – 1844), bezweifelte Lenau bald seine Vaterschaft und trennte sich von Bertha Hauer und Tochter:

[...] Nun ist's vorüber; in den Tagen,
Als ihr Betrug ins Herz mir schnitt,
Hab ich das süße Kind erschlagen,
Und mit dem Leben bin ich quitt.
Nicht mehr zum Lustschloß umgelogen,
Scheint mir die Erde, was sie ist:
Ein schwankes Zelt, das wir bezogen
– Tod habe Dank! – auf kurze Frist [...]
(*Unmuth*, in **WB** Bd. 1: 114)

Am 24. Oktober 1829 stirbt die über alles geliebte Mutter, bei der Lenau sich unendlicher Gegenliebe erfreuen durfte. In Gedichten wie *Der offene Schrank*, *Der Traum* und *Der Seelenkranke* findet der tiefempfundene Schmerz seinen Widerhall:

[...] Ich trag' im Herzen eine tiefe Wunde,
Und will sie stumm bis an mein Ende tragen;
Ich fühl' ihr rastlos immer tiefres Nagen,
Und wie das Leben bricht von Stund' zu Stunde [...]
(*Der Seelenkranke*, in **WB** Bd. 2: 97)

Den unaufhörlich Suchenden verband bis zu seinem Lebensende eine innige Freundschaft mit Anastasius Grün (Alexander Graf von Auersperg), dem späteren Biographen Lenaus. Beziehungen des Dichters zu Gleichgesinnten wie Eduard von Bauernfeld, Franz Grillparzer, Ferdinand Raimund, Johann Gabriel Seidl (1804 – 1875), Karl Johann Braun von Braunthal (1802 – 1866), Friedrich Witthauer (1793 – 1846), Ludwig August Ritter von Frankl (1810 – 1894), Josef Klemm (1821 – 1882), Ernst Freiherr von Feuchtersleben u. a. befruchteten sein geistiges Schaffen.

Es darf nicht verschwiegen werden, dass Franz Grillparzer hin und wieder zynische Äußerungen in Richtung Lenaus Schwermut und Träumereien von sich zu geben bemüht war.

Mit Schwager Anton Xaver Schurz (1794 – 1859) und Fritz Kleyle (circa 1780 – circa 1836) begannen ab 1826 Wanderungen durch das Hochgebirge: ab Vöslau über das Triestingtal nach Pottenstein, dann über Berndorf nach Gutenstein zum Schneeberg. Ein Jahr später führte die Wanderung von Berndorf über Hernstein nach Starhemberg und Gutenstein wieder zum Schneeberg. Nach nächtlicher Wanderung, beim Anblick der Burgruine ist Lenaus Gedicht *Vergänglichkeit* entstanden:

Vom Berge schaut hinaus in's tiefe Schweigen
Der mondbeseelten schönen Sommernacht
Die Burgruine; und in Tannenzweigen
Hinseufzt ein Lüftchen, das allein bewacht
Die trümmervolle Einsamkeit,
Den bangen Laut: ‚Vergänglichkeit!‘ [...]
(WB Bd. 1: 137)

Kuhschneeberg, das wildromantische Höllental, Preiner Alpen bis hinunter nach Gloggnitz hinterließen ihre poetischen Spuren, anderenmals (28. Juli 1835) ging es über Gießhübel nach Heiligenkreuz:

Vor Heiligenkreuz betraten wir das
lieblichste Wiesenwäldchen, das ich
mein Lebtag sah. Niembsch, auch ganz
entzückt davon, wollte Ähnliches gesehen
haben bei Tübingen, und er erinnerte
sich lebhaft Uhlands, Mayers und Schwabs
In Heiligenkreuz rief Niembsch ein paarmal aus:
Wenn (Justinus) Kerner bei uns doch wäre!
Der würde aufjauchzen: Das ist zu lieb.
(Schurz 1855: 305 – 306)

Die Eindrücke dieser bis zum Hochschwab fortgesetzten Wanderung wurden im Gedicht *Weib und Kind* verewigt:

[...] Ein schwüler Sommerabend war's, ein trüber,
Ich ging fußwandernd im Gebirg allein,
Und ich bedachte mir im Dämmerchein,
Was mir noch kommen soll, was schon vorüber [...]
(WB Bd. 2: 37)

Auf diesen ausgedehnten Wanderungen ins Hochalpine Niederösterreichs und im Salzkammergut lernte Lenau nette Menschen kennen, schloss Freundschaft mit dem Dichter Mathias Leopold Schleifer (1771 – 1842) und verliebte sich in die Gmundener Lehrerstochter Nanette Wolf, der er das Gedicht *An meine Rose* widmete:

Frohlocke, schöne junge Rose,
Dein Bild wird nicht verschwinden,
Wenn auch die Gluth, die dauerlose,
Verweht in Abendwinden[...]
(**WB** Bd. 1: 81)

Der engen Freundschaft mit dem jungen polnischen Adelligen Nikolaus Boloz von Antoniewicz (1801 oder 1804 – 1885), mit dem Lenau unter einem Dach wohnte, verdankt der Dichter die Anregung zu seinen *Polenliedern*, in denen sich Lenaus revolutionärer Geist bestätigt findet.

In dem 1830 in der **Wiener Moden-Zeitung** veröffentlichten Gedicht *Die Werbung* sowie in Spindlers *Damenzeitung* publizierte Allegorie *Glauben, Wissen, Handeln* zeichnet der Dichter erstmals mit **Lenau**.

Nach einer Erkrankung bricht der Dichter vor seinem letzten Examen das Medizinstudium ab, ohne es trotz späterer Versuche in Heidelberg je abzuschließen.

Nach dem Tod seiner Großmutter (23. September 1830) fällt Lenau ein kleines Vermögen zu und es scheint, als wäre der Dichter fortan finanziell abgesichert.

Die Reisetätigkeit des Dichters zwischen Wien und dem Schwäbischen wird ab August 1831 intensiv. Oft weilt Lenau bei Justinus Kerner in Weinsberg, im Hartmann-Reinbeckschen Haus in Stuttgart, wo er in der Dame des Hauses, Emilie Reinbeck (1794 – 1846), eine aufmerksame Gastgeberin und während seiner späteren Krankheit eine hingebungsvolle Pflegerin findet.

Lenau verliebt sich in Charlotte Gmelin („Schilflottchen“), eine Nichte von Gustav Schwabs Frau, und auf Schloss Serach bei Esslingen war Lenau häufiger Gast des Grafen Alexander von Württemberg, wo er vom Grafen und von dessen ungarischer Frau, der Gräfin Helene von Festetics-Tolna, liebevoll „Graf Miklós“ gerufen wurde.

Alexanders Schwester, Marie von Württemberg, zählte zu den zahlreichen Verehrerinnen Lenaus und der Dichter ließ sie als Königstochter Marie in seinem **Faust** in die Literatur eingehen. Später sollte Lenau an einer traurigen Auseinandersetzung, nämlich als Sekundant Alexanders in dessen Duell mit dem Geliebten seiner Frau, teilhaben.

Lenau fühlte sich aber wohl inmitten des Schwäbischen Dichterkreises: Justinus Kerner, Ludwig Uhland, Alexander Graf von Württemberg, Gustav Pfitzer, Karl Mayer u. a.

Gustav Schwab ebnet Lenau den Weg zum Cotta Verlag, einer der einflussreichsten Institutionen jener Zeit, nachdem Gustav Schwabs **Morgenblatt für gebildete Stände** einige Lenau Gedichte veröffentlicht hatte.

Aus dieser Zeit stammen Gedichte wie *In der Schenke*, *Am Grabe eines Ministers* (Anspielung auf Fürst Metternich), *Das Posthorn* u.a.

Nach dem erfolglosen Wiederaufnahmeversuch des Medizinstudiums in Heidelberg gibt es der Dichter endgültig auf: Er war eben für keinen bürgerlichen Beruf geeignet, trieb es ihn doch wie Faust dazu, sich alles Wissen aneignen zu wollen, um sein berufliches Scheitern einzugestehen. Diesbezüglich äußerte der Dichter die Meinung, dass er als Mediziner wohl einzelnen Menschen helfen, durch seine Dichtung jedoch die ganze Menschheit erfreuen kann.

Trotz starker Zuneigung zu Charlotte Gmelin, entschloss sich der „Europamüde“, die grenzenlose Freiheit in den nordamerikanischen Weiten zu suchen, reiste über Amsterdam und Baltimore nach Pittsburgh und erwarb in Crawford-Country einen zirka 162 ha großen Landbesitz, der später verpachtet wurde.

Aber auch in den Urwäldern und Weiten der Neuen Welt findet der Rastlose nicht das „wahre Glück“. Seine Sympathie für die Indianer und deren Heimat findet ihren Niederschlag in der Dichtkunst: *Der Indianerzug*, *Der Niagara*, *Der Urwald*, *Das Blockhaus*.

Für die Zuwanderer findet Lenau jedoch kein Verständnis:

[...] Die Bildung der Amerikaner ist bloß eine merkantile, eine technische. Hier entfaltet sich der praktische Mensch in seiner furchtbarsten Nüchternheit. Der Amerikaner kennt nichts, er sucht nichts, als Geld [...]

(Lenaus Brief vom 6. März 1833 an Joseph Klemm, **LHKA** Bd. 5/1: 244)

Und weiter urteilt der Dichter:

[...] Diese Amerikaner sind himmelanstinkende
Krämerseelen [...]

(Lenaus Brief an Schwager Anton Xaver Schurz vom 16. September.1832, **LHKA**
Bd. 5/1: 230 – 231)

Nach der großen Enttäuschung Amerika kehrte der Dichter nach dem Besuch der Niagara Fälle über New York und Bremen im Juli 1833 nach Europa zurück und über Württemberg gelangte er im September nach Wien.

Mittlerweile war 1832 bei Cotta sein erster Gedichtband erschienen und Lenau ein bekannter Mann geworden. Dementsprechend wurde er überall – auch in Wien – bestens aufgenommen.

1833 setzt eine arbeitsreiche Zeit ein: Lenaus Arbeit an seinem **Faust**. Am 27. November 1833 schreibt der Dichter an Justinus Kerner:

[...] schreibe gegenwärtig einen Faust, wo sich
Mephistopheles nicht übel macht. Da hab' ich
endlich einen Kerl gefunden, auf den ich
meinen ganzen Höllenstoff ablagern kann [...]
(Kerner, Justinus, **LHKA** Bd. 5/1: 297)

Dass auch Goethe einen **Faust** geschrieben hat, stört Lenau nicht, denn **Faust** sei kein Monopol Goethes, so der nüchterne Kommentar des Dichters.

Gleichzeitig mit Lenaus Arbeit an **Faust** tritt im Leben des Dichters eine schicksalbestimmende Wende ein: Er lernt die Base seines Jugendfreundes Fritz Kleyale, Sophie von Löwenthal (1810 – 1889), die Frau seines Freundes Max, ebenfalls literarisch und zwar in Sachen Dramatik tätig, kennen. Sophie, Mutter von drei Kindern und treue Ehegattin, und Lenau wissen von Anbeginn, dass ihre Liebe hoffnungslos bleiben muss, was den Dichter in zermürbende Seelenzustände versetzt, und der durch dieses Schicksal hervorgerufene Schmerz spiegelt sich auch in vielen, Sophie gewidmeten Gedichten wider, wie *An die Entfernte*, *Das dürre Blatt*, *Der schwere Abend*, *Der schwarze See*, *Verlorenes Glück*, *Traurige Wege*, schwermutgetränkte Lyrik eines Zerrissenen:

Diese Rose pflück' ich hier,
In der fremden Ferne;

Liebes Mädchen, dir, ach dir
Brächt‘ ich sie so gerne! [...]

„[...] Rosen wecken Sehnsucht hier,
Dort die Nachtigallen,
Mädchen, und ich möchte dir
In die Arme fallen! [...]
(*An die Entfernte* **WB** Bd. 2: 85)

Besondere Beachtung gefunden haben die sogenannten *Liebeszettel*, die Briefe des Dichters an Sophie, die viele Generationen von Literaturforschern beschäftigt haben, gesteht doch der Dichter selbst:

[...] Wer mich kennen will, muss diese Zettel gelesen [...]
(Lenau am 28. Januar 1838, **LHKA** Bd.4: 137)

Der Dichter gesteht Sophie gegenüber unter anderem, dass er ohne sie „*keinen Savonarola geschrieben hätte*“ (**LHKA** Bd. 6/1: 17).

Für den Dichter bedeutete die Auseinandersetzung mit dem Savonarola Stoff eine religiös-politische Herausforderung, gleichzeitig auch eine durch seine abgrundtiefe, doch aussichtslose Liebe zu Sophie, selbstaufgelegte Askese. Der florentinische Dominikanermönch Girolamo Savonarola (1452 – 1498) wird als Prediger rebell dem Papst und dem Hause Medici zu gefährlich und muss auf dem Ketzer Scheiterhaufen enden.

Lenau wurde unchristliche Haltung vorgeworfen, doch wertete man in den **Berliner Jahrbüchern** das Werk als eine Abrechnung mit der absolutistischen Herrschaft im damaligen Österreich.

Obwohl von Unruhe zwischen Wien und Schwaben hin- und hergepeitscht, brütet der Dichter über neuen Stoffen, den **Albigensern**.

Darin werden Ereignisse aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sprachgewaltig poetisiert: die Vernichtung der südfranzösischen Bewegung der Albigenser durch Papst Innozenz III. (1161 – 1216; Papst von 1198 – 1216).

Gleich den von der katholischen Lehre abweichenden, sich für Enthaltbarkeit und Armut einsetzenden Albigenser, die letztendlich den unausweichlichen Ruinerleiden mussten, wird auch der in seiner Liebe zu Sophie zur Askese verbannte Dichter eine Gemeinsamkeit mit den „Helden“ seiner episch-dramatischen Dichtung im gemeinsamen Schicksal erahnt haben.

Im *Schlussgesang* lässt Lenau die sich ihrer historischen Rolle für die Nachwelt bewusst werdenden Albigenser noch einmal zu Wort kommen :

[...] Geteiltes Los mit längst entschwundenen Streitem
Wird für die Nachwelt unsere Brust erweitern,
Daß wir im Unglück uns prophetisch freuen
Und Kampf und Schmerz,
sieglosen Tod nicht scheuen.
So wird dereinst in viel beglücktern Tagen
Die Nachwelt auch nach unserm Leide fragen [...]
(WB Bd. 4: 273 – 274)

In der Bergwelt des Salzkammergutes sucht Lenau im Sommer 1839 seelische Erholung und körperliche Frische, während er in Wien die ambivalente, belastend – beglückende Beziehung zu Sophie durch die Bekanntschaft mit der Sängerin Karoline Unger (1805 – 1877) abzuschwächen versucht. Der „vorübergehend“ beglückte und Heiratsabsichten hegende Dichter sollte um eine Enttäuschung reicher werden. Nicht nur, dass die voreilige und selbstbewusste Diva ihr Bildnis mit dem Namenszug „Karoline von Strehlenau, geborene Unger“ geschmückt hatte, sondern auch Sophie von Löwenthal erhob „Einspruch“ gegen diese Verbindung.

Und weiter ging's auf Reisen ins Württembergische, wo Lenau die Bekanntschaft der Schriftstellerin Emma von Suckow alias Emma Niendorf (1807 – 1876) gemacht hat, die später in einem Buch diese Begegnung mit Lenau veröffentlichen wird.

Zurück in Wien, beschäftigt sich der Dichter intensiv mit Hegels Philosophie.

Von einer Grippe befallen wird sich Lenau nie mehr so recht erholen können. Hinzu kommt 1841 in Stuttgart noch eine Scharlach-Plage, doch unermüdlich arbeitet Lenau an seinen neueren Gedichten und an Neuauflagen bereits erschienener.

Nachdem 1842 seine **Albigenser** bei Cotta erschienen sind, entstehen epische Gedichte wie *Der Räuber im Bakony*, *Mischka an der Marosch*, *Beethovens Büste* sowie *Johannes Ziska*.

Unter dem Einfluss Hegels und des utopischen Sozialismus beginnen Vorstudien zu **Don Juan**, jenem Werk, an dem er bis zum Ausbruch seiner Krankheit arbeiten sollte, das unvollendet bleiben muss, in dem ein letztes

Aufbäumen des Dichters unverkennbar erscheint: Sein **Don Juan** ist voll Lebensschwungkraft, sein Gott, seine Religion, seine Mythologie sind von dieser Welt, er weiß nichts von Sünde, darum kennt er auch kein Schuldbewusstsein. Mit keinem seiner Helden hatte Lenau sich so ohne jeden ideologischen und Gefühlsvorbehalt identifiziert wie mit **Don Juan** (vgl. Turóczi-Trostler 1961: 89).

Der Dichter weilte ab 1836 häufig bei Schwester Therese und beim Schwager Schurz in deren Sommerhaus in Kierling, unternahm Spaziergänge nach Weidling und Klosterneuburg. In Unterdöbling und im Kierlinger Eichenhain entstand der Zyklus **Waldlieder** (1843), erfüllt von Sehnsucht und Trauer: Über ein Jahrzehnt dauerte nun schon die unerfüllte Liebe zu Sophie von Löwenthal:

[...] Natur! will dir an's Herz mich legen!
Verzeih, daß ich dich konnte meiden,
Daß Heilung ich gesucht für Leiden,
Die du mir gabst zum herben Segen [...]
(*Waldlied I WB* Bd. 2: 309)

In seinem Brief vom 6. Juli 1843 aus Stuttgart an Sophie unterstreicht Lenau die Bedeutung seiner österreichischen Heimat als Nährboden für seine Lyrik, jene Heimat, der er unter den Zwängen des Spitzelstaates immer wieder flüchtend (nach Amerika oder Deutschland) den Rücken kehrte.

Diesbezüglich formuliert der Literaturhistoriker und Lenau-Forscher Nikolaus Britz treffend:

[...] Den grellen Misston von Welt und Herz, den Widerspruch von Natur und Mensch zu jener höheren geistigen Einheit zu bringen, wo sich beides begreifen läßt, gelang unserem Dichter unter dem Eindruck der grenzenlosen Einsamkeit der ungarischen Steppe, der Unendlichkeit des Meeres, seiner Liebe zu Sophie von Löwenthal und seiner Verehrung für Beethoven sowie endlich unter dem Eindruck der Erhabenheit der österreichischen Wälder und Alpen, denen er in Niederösterreich zuerst begegnet war, was mit ein Grund dafür

sein sollte, in diesem Bundesland auf Lenau
besonders stolz zu sein, sein Erbe zu pflegen und
an die kommenden Geschlechter als Vermächtnis
weiterzugeben [...]
(Britz 1974: 39)

Am 2. Juli 1844, in jenem Jahr, über das der Dichter in seinem Brief
vom 9. Januar 1844 an Emilie Reinbeck, wohl Schlimmes vorahnend, meint,

[...] Ich erwarte von diesem nicht viel Gutes:
schon die Zahl 44 ist so vierschrötig [...]
(LHKA 6/1: 334)

machte der Dichter in Baden-Baden die Bekanntschaft der sehr viel
jüngeren Frankfurterin Maria Behrends, mit der er sich am 5. August in
ihrer Heimatstadt verlobte.

Die geplante Hochzeit sollte im Oktober stattfinden.

Der noch immer im Banne von Sophie von Löwenthal stehende Lenau
reiste nach Wien (Lainz), um deren Zustimmung zur Vermählung (!)
erwirken zu können. Die Begegnung mit Sophie löste in seinem Innersten
wieder Zweifel und Gefühlsverwirrungen aus, die den sensiblen Dichter
vollends aus dem seelischen Gleichgewicht bringen und seinen Geist schwer
belasten sollten.

Der von Krankheit gezeichnete und daseinbezweifelnde Dichter, sein
baldiges Ende befürchtend oder gar als Erlösung vorausahnend, zwingt
seinen Seelenzustand dichterisch in die vier Strophen seines kurz vor
Ausbruch der Krankheit entstandenen Gedichtes; im September 1844, *Blick
in den Strom*:

Sahst du ein Glück vorübergehn,
Das nie sich wiederfindet,
Ist's gut, in einen Strom zu sehn,
Wo Alles wogt und schwindet.

O! starre nur hinein, hinein,
Du wirst es leichter missen,
Was dir, und soll's dein Liebstes sein,
Vom Herzen ward gerissen.

Blick‘ unverwandt hinab zum Fluß,
Bis deine Thränen fallen,
Und sieh durch ihren warmen Guß
Die Fluth hinunterwallen.

Hinträumend wird Vergessenheit
Des Herzens Wunde schließen;
Die Seele sieht in ihrem Leid
Sich selbst vorüberfließen.
(WB Bd. 2: 422)

Am 29. September 1844 erlitt Lenau im Hause Hartmann-Reinbeck in Stuttgart einen Schlaganfall, der die Lähmung der rechten Wange zur Folge hatte. Tiefe Verzweiflung, Halluzinationen und Selbstmordversuche lösten am 8. Oktober den Ausbruch des Wahnsinns aus. Nach Einlieferung in die Irrenanstalt Winnenthal am 22. Oktober diktierte der kranke Dichter während des Besuches (am 30. Oktober) von Justinus Kerner und Anton Xaver Schurz sein kurz nach der Niederschrift vernichtetes, letztes Gedicht *Eitel nichts*

[...] ‘s eitel nichts, wohin mein Aug‘ ich hefte!
Das Leben ist ein vielbesagtes Wandern,
Ein wüstes Jagen ist’s von dem zum andern,
Und unterwegs verlieren wir die Kräfte [...]
(WB Bd. 2: 423)

Im Mai 1847 wurde Lenau „im Namen der Familie“ von seinem Schwager Schurz und dem treuen Wärter Sachsenheim in die Heilanstalt Oberdöbling (später Bezirksgericht für den 19. Wiener Bezirk) gebracht.

In einem seiner „lichten Momente“ in Oberdöbling fragte Lenau, auf eine Büste im Empfangsraum des leitenden Arztes deutend: „Wer ist das?“ Die Antwort des Arztes –

„Plato“ – quittierte Lenau mit der
Bemerkung: „Ach, Plato!
Der die dumme Liebe erfunden hat.“
(vgl. Jelusich 1940: 61)

Dort hauchte er am 22. August 1850, um 6 Uhr morgens, in den Armen seines von ihm stets „Bruder“ genannten Schwagers Anton Xaver Schurz seine Seele aus.

Die Beisetzung erfolgte am 24. August auf dem Weidlinger Friedhof (Klosterneuburg zugehörend), in jenem Tal, in dem der Dichter so oft und gerne im Haus von Schwager und Schwester erholungsheischend weilte.

In der zum Friedhof führenden Weidlinger Lenaugasse erinnert eine Gedenktafel am ehemaligen Schurzschon Haus (Nr. 24): „Hier weilte oft und lange Nikolaus Lenau“.

Auf Lenaus Grabstätte – zwei Gräber weiter links ruhen Schwager Anton Xaver Schurz und Schwester Therese – liegt eine Rose auf einem aufgeschlagenen Buch aus Metall.

Auf dem linken Blatt, in leichter Abänderung zweier Strophen des vierzehnstrophigen Gedichts *An Fr(itz) Kleyle*:

Vergib, vergib, Geliebter, dem Gesange,
Der deines Schmerzes leisen Schlummer stört,
Der die Erinnerungen, süße, bange,
Herauf aus ihrer stillen Gruft beschwört!

Gedenkst du noch des Abends, den die Götter
Auf uns herabgestreut aus milder Hand,
So blühend, leicht, wie junge Rosenblätter,
Denkst du des Abends noch am Leithastrand?[...]
(WB Bd. 1: 117)

Und auf dem rechten Blatt einige Zeilen aus dem Gedicht *Vergänglichkeit*:

[...] Friedhof der entschlafnen Tage,
schweigende Vergangenheit!
Du begräbst des Herzens Klage,
ach, und seine Seligkeit!¹
(WB Bd. 1: 116)

In einem von der Universität Freiburg i. Br. durchgeführten Projekt Klassikerwortschatz –Lyrikkanon² (von Michael Mühlenthorst und Klemens

¹Nikolaus Lenau: Dritte Strophe aus dem Gedicht *Vergangenheit*. In: **WBHKG**, Bd. 1: **Gedichte**, 116.

Wolber, in:<http://www.ruf.uni-freiburg.de/klasswb/Lyrik.htm>) bezüglich der 1100 bedeutendsten Gedichte der deutsch(sprachig)en Literatur zwischen 1730 und 1900 ist Lenau in der Auswertung von 14 Gedichtanthologien sowie der von Anneliese Dühmert („Von wem ist das Gedicht?“) erstellten bibliographischen Zusammenfassung aus 50 deutschsprachigen Anthologien jeweils mit zwei bis zehn Gedichtnennungen vertreten.

Literatur

- Auer, Gerhard (1991): „*Mag poetischer sein Europa's Kettengeklirre,/ Aber tröstlicher ist Amerika's Thalgewirre*“. *Die Dichotomie in Lenaus Amerikabild*. In: **Begegnung mit dem „Fremden“**, Bd. 9, 67 – 77.
- Bischof, Heinrich (1920): **Nikolaus Lenaus Lyrik. Ihre Geschichte, Chronologie und Textkritik**, Bd. 1: **Geschichte der lyrischen Gedichte von N. Lenau**, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Britz, Nikolaus (1982): **Aus Lenaus familiengeschichtlicher Vergangenheit. Ein altösterreichisches Kulturbild**, Mattersburg: Wograndl.
- Buth, Matthias (1998): „Auf Lenaus Bank“. In: **Der Literat**, Jg. 40, H. 12, 24 – 27.
- Ciesla, Michal (1993): *Bilder aus Lenaus Banater Heimat. Nach Steubes Buch „Wanderschaften und Schicksale“*. In: „...**einen Stein für den großen Bau behauen**“. **Studien zur deutschen Literatur**, Wrocław (Germanica Wratislaviensia, 99; zgl. Acta Universitatis Wratislaviensis, 1436), 135 – 141.
- Dama, Hans (2001): „Lenaus Spuren in Niederösterreich“. In: **Morgen** 21, H.12, 8 – 40.
- Dama, Hans (2002): „Einst sang er kühn ... Zum 200.Geburtstag Nikolaus Lenaus (1802 – 1850)“. In: **Der Donauschwabe**, Jg. 52, H. 11 / 12, 12. Juni / 16. Juni.

²Vgl. Michael Mühlenthor und Klemens Wolber In:<http://www.ruf.uni-freiburg.de/klasswb/Lyrik.htm> [28.08.2019].

- Dama, Hans / Helmut Frisch (Hrsg.) (2002): **Lenau. Werdegang, Würdigungen. Wissenswertes. Wissensträger. Werke**, Wien: ARDI.
- Fassel, Horst/ Annemarie Röder (Hrsg.) (2002): **Europäische und regionale Bezugssysteme im Spiegel von Lenaus Dichtung. Beiträge der Stuttgarter Lenau-Tagung vom 25. und 26. Mai 2000. Materialien** 14, Tübingen: Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde.
- Fassel, Horst (2002): *Das Ungarnbild von Lenau und Graf Alexander von Württemberg*. In: Horst Fassel / Annemarie Röder (Hrsg.): **Europäische und regionale Bezugssysteme im Spiegel von Lenaus Dichtung. Beiträge der Stuttgarter Lenau-Tagung vom 25. und 26. Mai 2000. Materialien** 14. Tübingen: Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde, 47 – 65.
- Gombocz, István (1999): „Theologischer Anspruch und literarische Reflexion in Hans Lassen Martens *Faust*-Kritik“. In: **Lenau-Jahrbuch** 25, 153 – 161.
- Grieb, Harald (1989): **Nikolaus Lenau in Winnenthal**, Winnenden: Psychiatrisches Landeskrankenhaus.
- Grieb, Harald (2009): *Nikolaus Lenau in Winnental 1844 – 1847*. In: **175 Jahre Heilanstalt Winnenden**, 51 – 77.
- Griollet, Patrick (1994): „*Don Juan*“. *Voies de la quête et dévoiements de la conquête. Une étude comparative des oeuvres de Tirso de Molina, Molière, Pouchkine et Lenau*. In: Anna Jaubert (Hrsg.): **Don Juan. Actes du colloque Don Juan**, Nice, 87 – 112 (Publication de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humanes de Nice: N.S. 17).
- Grün, Anastasius (1910): **Nikolaus Lenau – Lebensgeschichtliche Umriss**, Stuttgart / Berlin: I. G. Cotta'sche Buchhandlung (Cotta'sche Handbibliothek, 21).
- Haika, Günter (1998): „Lenaus *Herbst*, Schuberts *Andantino* und der Freitod des *Schülers Gerber*. Beobachtungen über die stimmige Zusammenführung unterschiedlicher Kunstgattungen im Medium des Films“. In: **Lenau-Jahrbuch**, Jg. 24, 97 – 114.
- Harker, Klaus (1998): „Nikolaus Lenau und der „Brief eines russischen Literaten an H. Koenig“ (1840). In: **Lenau-Jahrbuch**, Jg. 24, 115 – 147.

- Hartmann, Petra (1998): **Faust und Don Juan. Ein Verschmelzungsprozeß, dargestellt anhand der Autoren: Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Wolfgang Goethe, Nikolaus Lenau, Christian Dietrich Grabbe, Gustav Kühne und Theodor Mundt**, Stuttgart: ibidem.
- Heinecke, Gudrun (2000): **Nikolaus Lenau heute gelesen**. Wien: Wilhelm Braumüller
- Heinecke, Gudrun (2002): *Nikolaus Lenau – heute gelesen. Über die Entstehung einer Anthologie zum 150. Todestag des Dichters*. In: Horst Fassel / Annemarie Röder (Hrsg.): **Europäische und regionale Bezugssysteme im Spiegel von Lenaus Dichtung. Beiträge der Stuttgarter Lenau-Tagung vom 25. und 26. Mai 2000. Materialien** 14, Tübingen: Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde, 113 – 118.
- Henning, Hans (1993): *Lenaus „Faust“*. In: Hans Hennig: **Faust-Variationen. Beiträge zur Editions-geschichte vom 16. bis zum 20. Jahrhundert**, München [u. a.]: K. G. Saur, 325 – 339.
- Herz, Julius M.(1998): *Nikolaus Lenau*. In: Daviau, Donald G. (Hrsg.): **Major figures of nineteenth-century Austrian literature**, Riverside: Ariadne Pr, 331 – 353 (Studies Austrian literature, culture and thought).
- Hiebler, Heinz (1993): *Sören Kierkegaards Don Juan- und Faust-Konzeption und ihr Bezug zur deutschen Literatur am Beispiel von Nikolaus Lenau, Max Frisch und Peter Härtling*. In: **Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992 (Wort und Musik)**, Salzburg: Anif, 153 – 164.
- Jelusich, Mirko (Hrsg.) (1940): **Geschichten aus dem Wiener Wald**, Wien / Leipzig: F. Speidel'sche Verlagsbuchhandlung, 61.
- Klein, Konrad (2002): „Ein unbekanntes fotografisches Portrait des Dichters Nikolaus Lenau“. In: **Südostdeutsche Vierteljahresblätter**, H. 2, 145 – 147.
- Kluge, Rolf-Dieter (2002): *Polen im Leben und Werk von Nikolaus Lenau vor dem Hintergrund der schwäbischen Polenbegeisterung 1830*. In: Horst Fassel / Annemarie Röder (Hrsg.): **Europäische und regionale Bezugssysteme im Spiegel von Lenaus Dichtung. Beiträge der Stuttgarter Lenau-Tagung vom 25. und 26. Mai 2000. Materialien**

- 14, Tübingen: Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde, 17 – 28.
- Kuragina, N. V.(1998): „Archetipy Fausta i Don Zuana v po mach Nikolausa Lenau“. In: **Nau nye doklady vysej.Filolog. nauki. God izd.40**, Moskau, H. 1, 41 – 49.
- Laube, Heinrich (1890): **Das Leben Lenaus**, Wien / Leipzig / Prag: Sigmund Bensinbger.
- Lenau, Nikolaus (1910 – 1923): **Sämtliche Werke und Briefe in 6 Bänden**. Hrsg. von Eduard Castle, Leipzig: Insel (**LHKA**).
- Lenau, Nikolaus (1995): **Werke und Briefe Historisch-kritische Gesamtausgabe**. Hrsg. im Auftrag der Internationalen Lenau-Gesellschaft von Helmut Brandt / Gerhard Kozierek / Antal Mádl / Norbert Oellers / Hartmut Steinecke / András Vizkelety / Hans-Georg Werner / Herbert Zemann, Bd. 1: **Gedichte bis 1834**, Wien: Franz Deuticke. (**WB** Bd. 1)
- Lenau, Nikolaus (1995): **Werke und Briefe Historisch-kritische Gesamtausgabe**, Bd. 2: **Neuere Gedichte und lyrische Nachlese**, Wien: Klett-Cotta (**WB** Bd. 2).
- Lenau Nikolaus (2004): **Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe**, Bd. 4: **Savonarola. Die Albigenser. Don Juan. Helena**, Wien: Klett-Cotta (**WB** Bd. 4).
- Lenau, Nicolaus (2012): **Nicolaus Lenau's Saemmtliche Werke**. Erster Band, Taschenbuch. Nachdruck der Ausgabe von 1855, Stuttgart: Cotta.
- Lescure, Hélène (1997): „Le Faust de Lenau joué en France“. In: **Austriaca** **22**, H. 44, 141 – 142.
- Liebhart, Franz (1979): „Kraschowa – Lippa – Lenauheim. Die Familie Niembsch im Banat“. In: **Neue Literatur**, H. 6, 7– 27.
- Mádl, Antal (1993): „Lenaus Ungarn-Thematik im Wandel“. In: „...**einen Stein für den großen Bau behauen**“. **Studien zur deutschen Literatur**, Wroclaw (Germanica Wratislaviensia, 99; zgl. Acta Universitatis Wratislaviensis, 1436), 261 – 266.
- Mádl, Antal (1995): *Anastasius Grün und Nikolaus Lenau. Eine Dichterfreundschaft*. In: Anton Janko / Anton Schwob / Carla Carnevale (Hrsg.): **Anastasius Grün und die politische Dichtung Österreichs in der Zeit des Vormärz**, München: Südostdeutsches

- Kulturwerk (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks. Reihe B, Wissenschaftliche Arbeiten, 68), 55 – 79.
- Mádl, Antal (1997): „Lenaus Aktualität heute“. In: **Jahrbuch der ungarischen Germanistik**, Budapest / Bonn, 23 – 32.
- Mádl, Antal (1999): „Meister Niklas (...) dein Lied (...) als Wahrheit leuchtend ‚steht es da.‘ Lenau als Vorbild der Achtundvierziger Österreichs“. In: **Lenau-Jahrbuch**, Jg. 25, 17 – 33.
- Mádl, Antal (1999): *Sprache, Heimat und Frage der Identität bei Nikolaus Lenau*. In: Antal Mádl / Peter Motzan (Hrsg.): **Schriftsteller zwischen zwei Sprachen und Kulturen**, München: Südostdeutsches Kulturwerk (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks. Reihe B, 74).
- Mahal, Günther (1998): *Notizen zu Lenaus „Faust“. Ein Versuch, einige Impressionen kontrolliert darzubieten (1985)*. In: Ders.: **Faust. Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema**, Neuried: ars una, 448 – 463.
- Mănuică, Dan (2002): *Lenau und Eminescu: eine negative Bilanz*. In: Horst Fassel / Annemarie Röder (Hrsg.): **Europäische und regionale Bezugssysteme im Spiegel von Lenaus Dichtung. Beiträge der Stuttgarter Lenau-Tagung vom 25. und 26. Mai 2000. Materialien 14**, Tübingen: Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde, 85 – 106.
- Masson, Jean-Yves (1994): *De Faust à „Don Juan“. Notes sur l'itinéraire de Lenau*. In: Anna Jaubert (Hrsg.): **Don Juan. Actes du colloque Don Juan**, 12. März 1994, Nice, 53 – 65 (Publication de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice: N.S.17).
- Mittermayer, Manfred (1993): „Aus meinem Totenhaus“. *Nikolaus Lenaus Faustfigur*. In: Ulrich Müller / Peter Csobadi (Hrsg.): **Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992**, Salzburg / Anif: Müller-Speiser, 451 – 460.
- Oellers, Norbert (1998): *Der zerstörte Traum. Nikolaus Lenaus Amerika-Abenteuer*. In: Karl Menges (Hrsg.): **Literatur und Geschichte. Festschrift für Wulf Koepke zum 70. Geburtstag**, Amsterdam / Atlanta GA, 139 – 153 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache u. Literatur, 133).

- Riedl, Gerda (1995): *Es ging ein Mann, es schlich ein Fuhrwerk. Zur parabolischen Deutung mißglückenden Daseins in Friedrich Rückerts „Parabel“ und Nikolaus Lenaus „Drey Zigeuner“*. In: Max-Rainer Uhrig (Hrsg.): **Gestörte Idylle. Interpretationen zur Lyrik Friedrich Rückerts**, Würzburg: Ergon, 93 – 107.
- Ritter, Michael (2000): „Mir bist du verfallen“. Ein Dichter im Wahnsinn. Betrachtungen zu Manfred Kargers *Lieber Niembsch* (1989) und Luigi Fortes *Störung* (1998)“. In: **Lenau-Jahrbuch**, Jg. 26, 47 – 55.
- Ritter, Michael (2002): **Zeit des Herbstes. Nikolaus-Lenau-Biographie**, Wien: Deuticke.
- Schmidt, Norbert (1998): *Lenau und die Musik*. In: **33. Kulturtagung 1997 im Haus der Donauschwaben Sindelfingen. Dokumentation**. Hrsg. von der Landsmannschaft der Banater Schwaben und dem Landesverband Baden-Württemberg, Stuttgart, 15 – 28.
- Schurz, Anton Xaver (1855): **Lenaus Leben**, Stuttgart / Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag.
- Schurz, Anton Xaver (1913): **Lenaus Leben**. Erneut und erweitert von Eduard Castle. Bd. 1: **1798 bis 1831**, Wien: Literarischer Verein (Schriften des Literarischen Vereins, 18).
- Schuster, Diana (2002): *Die Wurmlinger Kapelle und ihre Dichter*. In: Horst Fassel / Annemarie Röder (Hrsg.): **Europäische und regionale Bezugssysteme im Spiegel von Lenaus Dichtung. Beiträge der Stuttgarter Lenau-Tagung vom 25. und 26. Mai 2000. Materialien 14**. Tübingen: Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde, 107 – 112.
- Siegl-Mocavini, Susanne (2002): *Gotteslästerung und Kirchenschelte: Lenaus Albigenser im Urteil der römischen Index-Kongregation*. In: Horst Fassel / Annemarie Röder (Hrsg.): **Europäische und regionale Bezugssysteme im Spiegel von Lenaus Dichtung. Beiträge der Stuttgarter Lenau-Tagung vom 25. und 26. Mai 2000. Materialien 14**, Tübingen: Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde, 69 – 84.
- Steinecke, Hartmut (1997): *Keine neue Gemüthslage oder Denkweise. Notiz zu Immermann und Lenau*. In: Peter Hausbek (Hrsg.): **Epigontum und Originalität: Immermann und seine Zeit – Immermann und die Folgen**, Frankfurt am Main / Berlin [u. a.], 79 – 84.

- Steinecke, Hartmut (1999): „Lenau im Kontext der politischen Dichtung um 1848. Zur Einführung“. In: **Lenau-Jahrbuch**, Jg. 25, 9 – 16.
- Szász, Ferenc (2002): *Das „Organischlebendige“ in der Landschafts- und Menschendarstellung von Lenaus Ungarn-Gedichten*. In: Horst Fassel / Annemarie Röder (Hrsg.): **Europäische und regionale Bezugssysteme im Spiegel von Lenaus Dichtung. Beiträge der Stuttgarter Lenau-Tagung vom 25. und 26. Mai 2000. Materialien** 14, Tübingen: Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde, 29 – 45.
- Szendi, Zoltán (1995): *Zur Funktion der narrativen Elemente in den „Ungarn-Gedichten“ Lenaus*. In: Anton Janko / Anton Schwob / Carla Carnevale (Hrsg.): **Anastasius Grün und die politische Dichtung Österreichs in der Zeit des Vormärz**, München: Südostdeutsches Kulturwerk, 169 – 177 (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks. Reihe B, Wissenschaftliche Arbeiten, 68).
- Szendi, Zoltán (2000): *Zur Funktion der narrativen Elemente in den „Ungarn-Gedichten“ Lenaus*. In: Ders.: **Die Durchbrüche der Modernität in der österreichischen Literatur**, Wien: Edition Praesens, 13 – 22.
- Thissen, Paul (1998): **Zitatechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts**, Sinzig: Studio, 98 – 106.
- Trzeciakowski, Wiesław (1997): „Nikolaus Lenau, romantyczny kochanek i buntownik (Nikolaus Lenau, romantischer Liebhaber und Anführer)“. In: **Przegląd artystyczno-literacki**, H. 4, 9 – 13.
- Turóczi-Trostler, József (1961): **Lenau**, Berlin: Rütten & Loening.
- Vonhoff, Gert (Hrsg.) (1998): **Naturlyrik. Über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine** (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur), Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Wagner, Margarete (2000): „Nikolaus Lenau und der Wein“. In: **Lenau-Jahrbuch**, Jg. 26, 5 – 41.
- Wanka, Rudi (1997): „Kein Sinn für Kunstgerede: ... über den Weinviertler Autor Helmut Korherr und dessen ‚Lenau‘- Stück“. In: **Morgen**, Jg. 21, 26 – 28.
- Weiss, Walter (1995): *Nikolaus Lenau. Poesie und Politik*. In: Ders.: **Annäherung an die Literaturwissenschaft**, Bd. 2: **Österreichische Literatur**, Stuttgart: Heinz, 199 – 214.

Claudia Tulcan

Temeswar

Zwischen Spiel und Ernst: Von den Gefahren des Spiels in Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*

Abstract: The aim of this paper is to analyse the fine line that exists between playfulness and seriousness, and to present the dangers resulting out of the disregard of the game rules, as reflected in Arthur Schnitzler's novella **Fräulein Else**. This fact refers to two themes: love and death. The playful way in which Else treats these two serious subjects leads to her catastrophe in the way that her naive images and desires materialise to her disadvantage. She also has a playful attitude towards Herr von Dorsday, whose erotic game she joins, all these to later endure the tragic consequences in form of blackmail. The idea of gambling has also an important role in the novella, despite the fact that it emerges indirectly through the father figure.

Keywords: game, seriousness, danger, **Fräulein Else**, Arthur Schnitzler.

Einleitung

Die 1924 erschienene Novelle **Fräulein Else** gilt als eines der bekanntesten Werke Arthur Schnitzlers und als eines der bedeutendsten Werke der Wiener Moderne. Durch die literarische Technik des inneren Monologs gelingt es Schnitzler, den Innenraum einer weiblichen Gestalt, mit den unzähligen Unsicherheiten und Schwankungen, meisterhaft wiederzugeben. Der innere Monolog ermöglicht dem Leser an Elses Gedanken und inneren Konflikten unmittelbar teilzunehmen und ihre Entscheidungen besser zu verstehen.

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit dem Spiel in **Fräulein Else** und zeigt, warum dieses von entscheidender Bedeutung für Elses Los ist. Normalerweise, wenn man vom Spiel spricht, denkt man an etwas Entspannendes, ganz Harmloses, doch im Falle von Fräulein Else erweist sich diese Annahme als falsch. Hier ist das Spiel der Auslöser der Tragödie. Dafür werde ich mein Augenmerk auf eine andere Perspektive über das Spiel als die übliche lenken, und zwar auf seine gefährliche Seite. Zuerst

wird auf Elses Einstellungen zur Liebe und zum Tod eingegangen, danach wird die Beziehung Else – Dorsday analysiert und schließlich die Wichtigkeit der Glücksspiele in der Novelle hervorgehoben. Zuletzt werde ich die Schlussfolgerungen ziehen, zu denen ich infolge meiner Forschung gekommen bin.

Elses Einstellungen zur Liebe und zum Tod

Die Liebe und der Tod sind zwei Themen, auf welchen die Novelle basiert und welche Elses Gedanken prägen. Die zwei erwähnten Themen, Liebe und Tod, stellen zwei große und ernste Bereiche dar, mit denen Else in ihren Gedanken aber ganz spielerisch umgeht. Diese Haltung wird von der literarischen Technik des inneren Monologs ermöglicht, der die raschen Gedankensprünge und die inneren Gespräche in Elses Gedächtnis realitätsnah wiedergibt.

Die Liebe

Die Liebesvorstellungen und das Interesse für das andere Geschlecht nehmen einen umfangreichen Platz in den Gedanken der 19-jährigen Else ein, die sehr spielerisch mit diesen Themen umgeht. Sie empfindet ein wahres Vergnügen, den Männern zu gefallen und von ihnen bewundert zu werden. Das ist auch angesichts ihres Übergangs zu einer erwachsenen Frau zu verstehen (vgl. Heizmann 2009: 17). Sie wird sich ihrer Anziehungskraft immer bewusster und diese Tatsache fußt auch auf ihren Qualitäten. Else ist eine außerordentlich schöne und intelligente junge Dame. Somit postuliert sie sich als eine *Femme fatale*, die leidenschaftlich ist und welche zahlreiche Männer anzieht, aber welche sich zugleich von Männern angelockt fühlt (vgl. Tacke 2015: 143). Einerseits probiert sie ihre Anziehungskraft, indem sie mit Männern flirtet, andererseits hat sie keine realen Erfahrungen in diesem Bereich. Deshalb ist sie sich in ihren Vorstellungen von dem Idealmann ihres zukünftigen Lebens nicht einig, sondern eher widersprüchlich. Ihre Unreife wird anhand von zwei Beispielen deutlich. Als erstes Beispiel gilt ihre Einstellung zum Verliebtsein, ein Thema, das sie mehrmals anspricht. Ihre Kindlichkeit beweist Else, indem sie unter ihren aufgezählten ehemaligen Liebschaften auch literarische Figuren (vgl. Heizmann 2009: 17) oder Opersänger erwähnt, die sie vermutlich nur ein

Mal in ihrem Leben gesehen hat: „Mit dreizehn war ich vielleicht das einzige Mal wirklich verliebt. In den Van Dyck – oder vielmehr in den Abbé Des Grieux, und in die Renard auch“ (Schnitzler 2000: 44). Sie scheint in ihren Cousin Paul die ganze Novelle hindurch verliebt zu sein und ihn für ihren Geliebten zu halten. Sie ist der Meinung, dass er gut „mit dem offenen Kragen und dem Bösen-Jungen-Gesicht“ (Schnitzler 2000: 42) aussiehe und dass er für sie „Luft“ (Schnitzler 2000: 72) wäre. Jedoch betont sie mehrmals, dass er nicht der richtige Mann für sie wäre, denn sie möge seine Affektiertheit und Schüchternheit nicht und wünsche sich einen unternehmerischen Mann (vgl. Heizmann 2009: 26). Fred ist eine andere Gestalt, die in Elses Gedanken oft auftaucht. Obwohl er der einzige anständige Mann in ihrem Leben war, kann sich Else paradoxerweise genau deswegen nicht in ihn verlieben (vgl. Heizmann 2009: 25 – 26). Sie gibt offen zu, dass sie die Filous (Spitzbuben) bevorzugt: „Ach Gott, ich hab’ nichts gegen Filous, im Gegenteil“ (Schnitzler 2000: 49) und dass sie Fred mit so einem Typ wahrscheinlich betrügen wird: „Und dann käme ein Filou – und das Malheur wäre fertig“ (Schnitzler 2000: 65). Flüchtig erwähnt sie weitere Männer wie Albert, Brandel und einen gewissen „Apoll von Belvedere“ (Schnitzler 2000: 49), die aber nur vergängliche Liebschaften darstellen. Schließlich muss sie sich gestehen, dass sie nie verliebt war und glaubt auch, sich nicht verlieben zu können.

Das zweite Beispiel bezieht sich auf ihre Einstellungen zum Familienleben, wobei zwei Aspekte angeschnitten werden: die Heirat und die Mütterlichkeit. Das Heiraten stellt für Else eine Priorität dar, aber sie hat in dieser Hinsicht auch keine klaren Vorstellungen: „Nach Amerika würd’ ich ganz gern heiraten, aber keinen Amerikaner. Oder ich heirat’ einen Amerikaner und wir leben in Europa“ (Schnitzler 2000: 42). Als unentschlossen erweist sie sich auch, was den Kinderwunsch angeht. Else behauptet, keine mütterlichen Eigenschaften zu besitzen und will deswegen keine Kinder haben, um später steif und fest zu behaupten (vgl. Heizmann 2009: 17 – 18): „Einen Gutsbesitzer werde ich heiraten und Kinder werde ich haben.“ (Schnitzler 2000: 67). All diese Beispiele konturieren Else als unerfahrenes Mädchen, das sich ganz spielerisch diesen Sachen gegenüberstellt.

Ihr inkohärentes Verhalten ist außer dem altersgemäßen Grund auch auf die von der Gesellschaft verdrängten Sexualität zurückzuführen. Else verfügt innerhalb der „guten Gesellschaft“, in welcher sie lebt, über keine

selbstbestimmte Sexualität, obwohl auf die Attraktivität der Frau viel Wert gelegt wird (vgl. Scheffel 2012: 352). Weil sie sich ihres genauen Platzes in der Gesellschaft nicht bewusst ist, muss Else ihn finden (vgl. Scheffel 2012: 351). Die Tatsache, dass sie in keine der bisherig anerkannten Weiblichkeitskonzepte passt, sondern einer neuen Frauentypologie angehört, erweist sich als problematisch und versetzt Else in einen großen Zwiespalt. Else versinnbildlicht die nach Unabhängigkeit strebende Frau, die über ihr Leben und, ganz wichtig, über ihren Körper selbst bestimmen will (vgl. Scheffel 2012: 354). Mehrmals unterstreicht sie, dass sie sich nicht nur auf einen Geliebten beschränken will, sondern dass sie ein freies erotisches Leben führen möchte, um von womöglichst vielen Männern geliebt zu sein. Im Vergleich zu ihrer Mutter wird sie keine treue Frau sein, sondern sie will außer ihrem Ehemann noch hundert, sogar tausend Geliebte auf einmal haben, denn sie ist ihrer Schwäche für Filous bewusst: „Die Filous sind mir gefährlich“ (Schnitzler 2000: 64). Elses unreife, spielerische Stimme macht sich auch in der Aussage „Ich werde kein gemeinsames Schlafzimmer haben mit meinem Mann und mit meinen tausend Geliebten“ (Schnitzler 2000: 68) spürbar.

Ihr Triumph gegenüber so vielen Männern ist in erster Linie ihrer Schönheit zu verdanken. Else beginnt ihrem physischen Aussehen immer mehr Aufmerksamkeit zu geben und von ihrer Attraktivität bewusster zu werden. In Elses Augen ist diese Qualität nichts wert, wenn sie nicht für einen Mann da stehe: „Für wen habe ich sie denn, die herrlichen Schultern? Ich könnte einen Mann sehr glücklich machen. Wäre nur der rechte Mann da“ (Schnitzler 2000: 66). Ihr Wunsch, bewundert zu sein, ist mit der Idee der Nacktheit gleichzustellen, die in der Novelle von entscheidender Bedeutung ist. Alles dreht sich in Elses Kopf um ihr nacktes Körperbild und um ihren Wunsch, sich nackt zu zeigen. Beispielsweise träumt sie, in der Zukunft nackt auf den Marmorstufen einer Villa am Meer zu liegen. Auch vor dem Begegnen mit Dorsday, als sie sich in ihrem Zimmer umzieht, ist sie enttäuscht, dass es keine Männer draußen sind, die sie durch das Fenster beobachten. Doch die gleich danach folgenden Todesanspielungen, in Form der Gespenster-Visionen, erscheinen nicht zufällig in dieser Szene, sondern warnen vor der Gefahr, welche Else genau in Bezug auf ihre Nacktheit erwartet (vgl. Csúri 2013: 43).

Folglich wirkt Dorsdays Bedingung, Else für eine Viertelstunde nackt zu sehen, nicht überraschend, „weil Koketterie und Nacktheit, als Fakt oder

Möglichkeit, von vornherein Bestandteile der Erinnerungen, Wünsche und Fantasiebilder von Else sind“ (Csúri 2013: 44). Man könnte behaupten, ihr Wunsch sei in Erfüllung gegangen und teilweise stimmtes, aber näher betrachtet, doch nicht, denn er ist in die falsche Richtung geraten und ist gegen sie gerichtet. Obwohl sie sich das Nacktsein unzählige Male erträumt hatte, bereitet ihr das trotzdem Angst, aufgrund ihres Mangels an Erfahrungen. Das Verlangen Dorsdays ist auf die gleiche Ebene mit der Prostitution zu setzen und das wird Elses guten Ruf verderben und sie schließlich aus der hohen Gesellschaft ausschließen. In der folgenden Szene benimmt sich Else selbstironisch gegenüber ihrer missglückten Situation:

Ich muß mich jetzt sehr hübsch ausnehmen in der weiten Landschaft. Schade, daß keine Leute mehr im Freien sind. Dem Herrn dort am Waldesrand gefalle ich offenbar sehr gut. O, mein Herr, nackt bin ich noch viel schöner, und es kostet einen Spottpreis, dreißigtausend Gulden. Vielleicht bringen Sie Ihre Freunde mit, dann kommt es billiger. (Schnitzler 2000: 92)

Sie betrachtet aus einer anderen Sichtweise ein früheres Ereignis in Gmunden, wo sie sich gesteht, eine große Freude daran gehabt zu haben, als zwei Kahnleute sie zum Balkon hinauf nur in ihrem Nachthemd angeguckt haben:

Und wie war denn das heuer in Gmunden in der Früh um sechs auf dem Balkon, mein vornehmes Fräulein Else? Haben Sie die zwei jungen Leute im Kahn vielleicht gar nicht bemerkt, die Sie angestarrt haben? Mein Gesicht haben sie vom See aus freilich nicht genau ausnehmen können, aber daß ich im Hemd war, das haben sie schon bemerkt. Und ich hab mich gefreut. Ah, mehr als gefreut. Ich war wie berauscht. Mit beiden Händen hab ich mich über die Hüften gestrichen und vor mir selber hab ich getan, als wüßte ich nicht, daß man mich sieht. Und der Kahn hat sich nicht vom Fleck bewegt. Ja, so bin ich, so bin ich. Ein Luder, ja. (Schnitzler 2000: 93 – 94)

Und sie erkennt ihre Ambivalenz und ihren Schuldanteil an ihrem traurigen Schicksal:

Nun, Mademoiselle Else, was machen Sie denn für Geschichten? Sie waren doch schon bereit, auf und davon zu gehen, die Geliebte von fremden Männern zu werden, von einem nach dem andern. Und auf die Kleinigkeit, die Herr von Dorsday von Ihnen verlangt, kommt es Ihnen an? Für einen Perlenschmuck, für schöne Kleider, für eine Villa am Meer sind Sie bereit, sich zu verkaufen? Und das Leben

Ihres Vaters ist Ihnen nicht so viel wert? Es wäre gerade der richtige Anfang. Es wäre dann gleich die Rechtfertigung für alles andere. (Schnitzler 2000: 107)

Sie nennt sich mehrmals „Luder“, aber von dem Begriff „Dirne“ grenzt sie sich ab (vgl. Heizmann 2009: 10 – 11). Um Dorsday nicht die Genugtuung zu geben, entscheidet sich Else, ihre Schwäche in Stärke umzuwandeln, nämlich sie will sich nicht nur vor Dorsday, sondern auch vor anderen Menschen nackt zeigen, genau wie in ihren Vorstellungen: „Alle sollen mich sehen. Die ganze Welt soll mich sehen“ (Schnitzler 2000: 125). Genau das wird sie auch tun, indem sie sich im Musiksalon vor allen Hotelgästen entkleidet. Anscheinend hat sie Freude daran, aber, wie sich später herausstellt, schäme sie sich dafür. Die ganze Geschichte endet in einem hysterischen Anfall, gefolgt von ihrem Zusammenbruch und schließlich ihrem Tod.

Der Tod

Ebenfalls wie die Liebe ist der Tod ein anderes Thema, das Else spielhaft behandelt. Der Tod stellt ein ernstes, düsteres Thema dar, mit dem man normalerweise nicht scherzt. Else hingegen scheint diese Sache gar nicht für ernst zu halten. Sie hat ein wahres Vergnügen, die Rolle einer Toten zu spielen und sich dabei Todesszenarien zu machen. Ihr Todestrieb lässt sich schon kurz nach der Begegnung mit der Marchesa merken, als sie sich Gedanken über das Alter macht. Sie fragt sich dabei: „Wo werd’ ich mit fünfundvierzig sein? Vielleicht schon tot. Hoffentlich“ (Schnitzler 2000: 48). Diese Aussage wirkt für ein 19-jähriges Mädchen, das sich auf Urlaub befindet, ganz untypisch. Auch bevor sie den Expressbrief von ihrer Mutter öffnet, stellt sie sich ihren Tod in der Form eines Zeitungsartikels vor, wobei Elses Vergnügen, vor der Realität in Träumen zu entfliehen, deutlich wird:¹

Wie uns aus San Martino gemeldet wird, hat sich dort im Hotel Fratazza ein beklagenswerter Unfall ereignet. Fräulein Else T., ein neunzehnjähriges bildschönes Mädchen, Tochter des bekannten Advokaten ... Natürlich würde es heißen, ich hätte

¹vgl. Wenzel, Nils (2001): *Schnitzler, Arthur – Fräulein Else – Fokalisierung und Wahrnehmungsstrukturen. Psychologie und semantische Räume in Arthur Schnitzlers Fräulein Else*. <https://www.grin.com/document/106890> [25.09.2018].

mich umgebracht aus unglücklicher Liebe oder weil ich in der Hoffnung war. Unglückliche Liebe, ah nein. (Schnitzler 2000: 50 – 51)

Nachdem sie von Dorsdays Gegenleistung erfahren hat, verstärken sich Elses Todesvorstellungen, weil sie keinen anderen Ausweg aus dieser schweren Situation sieht. Ausschlaggebend ist der Tagtraum, den Else nach der Begegnung mit Dorsday auf einer Bank im Wald hat. Else lässt ihre Phantasien frei spielen und malt sich ihr Begräbnis ganz detailliert aus:

Wer wird weinen, wenn ich tot bin? Oh, wie schön wäre das, tot zu sein. Aufgebahrt liege ich im Salon, die Kerzen brennen. Lange Kerzen. Zwölf lange Kerzen. Unten steht schon der Leichenwagen. Vor dem Haustor stehen Leute. Wie alt war sie denn? Erst neunzehn. Wirklich erst neunzehn? – Denken Sie sich, ihr Papa ist im Zuchthaus. Warum hat sie sich denn umgebracht? Aus unglücklicher Liebe zu einem Filou. Aber was fällt Ihnen denn ein? Sie hätte ein Kind kriegen sollen. Nein, sie ist vom Cimone heruntergestürzt. Es ist ein Unglücksfall. (Schnitzler 2000: 101)

Allerdings ist ihre Vorstellung nicht realistisch, im Gegenteil. Sie ist zwar tot, aber sie steht auf und geht zum Fenster, läuft nackt auf dem Strand herum (um danach wieder schwarze Trauerkleider zu haben) und begibt sich selbst zum Friedhof.

Eine andere wichtige Episode für Elses Rollenspiel als Tote ist ihr imaginär gestaltetes Testament. Unter anderem vermacht sie Dorsday einen Blick auf ihre nackte Leiche. Dadurch wird es deutlich, wie irreversibel Dorsday Else mit seinem Verlangen psychisch zerstört hat. Else selbst erkennt durch ein ironisches Lachen die Pathetik des Testaments.

Ihre Kindstimme ist durch die folgende Frage immer noch hörbar: „Neugierig bin ich, wie sich Cissy benehmen wird. Nur werde ich es leider nicht erfahren. Gar nichts mehr werde ich erfahren. Oder vielleicht weiß man noch alles, solange man nicht begraben ist?“ (Schnitzler 2000: 115)

Viel merkwürdiger ist es aber, dass Else an ihren Todesszenarien eine große Freude empfindet: „Oh, wie schön wäre das, tot zu sein“ (Schnitzler 2000: 101). Else weist eine Art Selbstmitleid auf und füllt ihren Liebeshunger mit Visionen, in denen die Menschen sie bedauern, sie vermissen und ihr Aufmerksamkeit schenken – eigentlich was sie sich am meisten wünscht – auch wenn es in Form von Klatsch auftaucht.

Entsetzt stellt sie aber fest, dass sie zu schwach ist, ihren Wunsch in Tat umzusetzen: „Aber es ist ja leider alles nicht wahr. Ich werde nicht

scheintot sein und tot auch nicht. Ich werde mich überhaupt gar nicht umbringen, ich bin ja viel zu feig“ (Schnitzler 2000: 115). Ob es sich wirklich um einen Wunsch handelt, bleibt in Hinsicht der folgenden Äußerungen unklar. Je mehr sich Elses innerer Konflikt steigert, desto häufiger und inkohärenter sind die Schwankungen zwischen Todeswunsch und Todesangst. Einerseits sieht sie im Tod eine Flucht aus diesem Leben, andererseits möchte sie noch leben, denn sie ist jung, schön und voller Lebensfreude, wie es die folgenden Zitate auch veranschaulichen:

Am liebsten möcht ich tot sein. – Es ist ja gar nicht wahr. (Schnitzler 2000: 60 – 61)

Alle sollen sie mich sehen. Die ganze Welt soll mich sehen. Und dann kommt das Veronal. Nein, nicht das Veronal, – wozu denn?! dann kommt die Villa mit den Marmorstufen und die schönen Jünglinge und die Freiheit und die weite Welt! (Schnitzler 2000: 125)

Sehen Sie, meine Herrschaften, da steht das Glas mit dem Veronal. So, jetzt nehme ich es in die Hand. So, jetzt führe ich es an die Lippen. Ja, jeden Moment kann ich drüben sein, wo es keine Tanten gibt und keinen Dorsday und keinen Vater, der Mündelgelder defraudiert ... Aber ich werde mich nicht umbringen. Das habe ich nicht notwendig. (Schnitzler 2000: 124 – 125)

Elses wirklichkeitsentfernte Lebensweise in Bezug auf den Tod wird in der letzten Szene deutlich. Erst nur wenn sie das im Wasser aufgelöste Veronal trinkt, nimmt sie den Tod als wirklich wahr, bis jetzt hat sie sich den Tod vielmehr als etwas Phantastisches vorgestellt, das nur in den Träumen vorkommt. Jetzt ist Else ihres eigentlichen Wunsches bewusst: Sie will nicht sterben, sondern leben, denn sie hat noch so vieles vor, aber es ist zu spät:

[...] aber laßt mich nicht sterben. Ich bin noch so jung. Die Mama wird sich kränken. Ich will noch auf viele Berge klettern. Ich will noch tanzen. Ich will auch einmal heiraten. Ich will noch reisen. (Schnitzler 2000: 158)

Das Wort ‚Tod‘ verwendet Else auch spielerisch und rücksichtslos in verschiedenen Ausdrücken.² So würde sie sich ‚zu Tod‘ [...] schämen“

²vgl. Mau, Nadine (2000): *Todesmotiv in Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“*. [https://www.grin.com/document/103401\[10.09.2018\]](https://www.grin.com/document/103401[10.09.2018]).

(Schnitzler 2000: 58), falls sie mit Dorsday sprechen muss; „zu Tod lachen“ (Schnitzler 2000: 126) oder sie hätte „[d]en Tod [...] davon haben können“ (Schnitzler 2000: 120). Obwohl diese Ausdrücke auf den ersten Blick harmlos erscheinen, haben sie ihren Anteil an Elses tragischem Los.

Die Beziehung Else – Herr von Dorsday

Die Diskussion über Elses tragisches Ende wäre ohne die Erwähnung Dorsdays nicht vollständig. Aus Elses Beschreibungen erhalten wir ein unangenehmes Bild von Dorsday. Er ist ein widerwärtiger, perverser Mann, der seine Gemeinheit hinter dem edlen Schein verbirgt. Jedoch lässt sich Else davon nicht täuschen und erkennt Dorsdays wahren Charakter schon von Anfang an (vgl. Heizmann 2009: 20 – 21). Schon mit dem Anlass der ersten Begegnung, also nach dem Tennisspiel, setzt Dorsday sein erotisches Spiel ein, indem er Else ein sexuell konnotiertes Kompliment macht: „Wenn man mit dem Rakett so gut ausschaut, darf man es gewissermaßen auch als Schmuck tragen“ (Schnitzler 2000: 45).

Nachdem er von Elses Bitte erfahren hat, kommen zu Dorsdays erotisches Spiel auch Gemeinheiten hinzu. Obgleich er von Anfang an verstanden hat, was sie mit ihrer Bitte meint, bereitet es Dorsday eine große Freude, Else durch die Verzögerung seiner Antwort zu quälen. Er hat sich alle Informationen aus Elses Bitte gleich gemerkt, trotzdem stellt er Fragen, als ob er manche Sachen nicht mitbekommen hätte. So stellt er Fragen bezüglich des Datums – „Am fünften sagten Sie, Fräulein Else?“ (Schnitzler 2000: 81) und der Geldsumme – „Wieviel sagten Sie, Else?“ (Schnitzler 2000: 81).

Obwohl sie sich vor Dorsday übermäßig ekelt, macht Else bei seinem erotischen Spiel mit. Sie spottet ihn zwar an, aber zugleich flirtet sie mit ihm. Das passiert bei den beiden Begegnungen mit Dorsday, also sowohl vor dem Briefempfang als auch beim Erbitten der Anleihe (vgl. Csúri 2013: 42). Im letzteren Fall handelt es sich wirklich um eine ernste Situation, doch Else wählt sich genau diesen Moment, um einen Witz zu machen. Dabei spielt sie auch die Dumme: „Wie, Herr von Dorsday, ich habe noch nicht gesagt, wieviel? Eine Million. Warum sag ich das? Es ist doch jetzt nicht der Moment zum Spassen?“ (Schnitzler 2000: 80) Dann sollte man sich auch nicht wundern, dass Dorsday später auf ihren Scherz zurückgreift: „Vielleicht hätte ich heute oder morgen das Gleiche von Ihnen erbeten, was

ich jetzt erbitten will, auch wenn Sie nicht eine Million, pardon – dreißigtausend Gulden von mir gewünscht hätten“ (Schnitzler 2000: 86).

Auch ihre gewählte Toilette zeigt die Absicht, sich am Dorsdays erotischen Spiel zu beteiligen. Else bereitet ihre Kleidung ganz sorgfältig vor und achtet auf alle Details, bevor sie Dorsday zum zweiten Mal trifft, um ihn um die Darleihe zu bitten. Sie zieht ein schickes Kleid an, pudriert und parfümiert sich:

Was zieh' ich an? Das blaue oder das schwarze? Heut' wär vielleicht das schwarze richtiger. Zu dekolletiert? Toilette de circonstance heißt es in den französischen Romanen. Jedesfalls muß ich berückend aussehen, wenn ich mit Dorsday rede. Nach dem Dinner, nonchalant. Seine Augen werden sich in meinen Ausschnitt bohren. Widerlicher Kerl. Ich hasse ihn. Alle Menschen hasse ich. Muß es gerade Dorsday sein? Gibt es denn wirklich nur diesen Dorsday auf der Welt, der dreißigtausend Gulden hat? (Schnitzler 2000: 60)

Ich nehme den weißen Schal, der steht mir gut. Ganz ungezwungen lege ich ihn um meine herrlichen Schultern [...] Noch etwas Puder auf den Nacken und Hals, einen Tropfen Verveine ins Taschentuch [...] (Schnitzler 2000: 66)

Durch die Tatsache, dass sie sich für so ein provokatives Aussehen entscheidet, erhofft sich Else, Dorsdays Schwäche auszunutzen, um von ihm eine positive Antwort bezüglich des Darlehens zu bekommen. Zwar gelingt es ihr die Triebe des alten Lebemanns anzureizen, aber die Konsequenz ist ihr nicht von Vorteil. Es ist nicht überraschend, dass Dorsday sich ihr körperlich annähert: „Warum drückt er seine Knie an meine, während er da vor mir steht“ (Schnitzler 2000: 79), aber Elses Reaktion ist doch erstaunlich, denn sie akzeptiert es: „Ach, ich lasse es mir gefallen. Was tut' s! Wenn man einmal so tief gesunken ist“ (Schnitzler 2000: 79). In ihrer schwierigen Situation ist ihre Erniedrigung auch gewissermaßen zu verstehen.

In dem oben dargestellten Kontext kann man von einem Mann wie Dorsday keine anständige Gegenleistung erwarten. Sein Wunsch, Else für eine Viertelstunde nackt zu sehen, hebt seine sexuelle Begierde hervor, die durch Elses Benehmen und Aussehen nur verstärkt wurde. Folglich hat auch Else ihren Anteil an ihrem tragischen Schicksal. Obwohl sie keinen anderen Ausweg findet, als das Spiel Dorsdays bis zu Ende fortzusetzen, will sie „nach ihren eigenen Regeln“ (Irsigler / Orth 2015: 114) spielen. So

entkleidet sie sich im Musikzimmer nicht nur vor Dorsday, sondern vor allen Hotelgästen, bricht aber zusammen und letztendlich wählt sie den Freitod.

Glücksspiele

Elses tragisches Schicksal wird aber auch von einem anderen Spiel bestimmt, und zwar von dem Glücksspiel. Obwohl es nur indirekt durch die Figur des Vaters in der Handlung auftaucht, stellt es den grundlegenden Faktor für Elses verzweifelte Zustand dar. Die Spielschulden des Vaters, in dem Brief der Mutter angesprochen, sind der eigentliche Erreger von Elses Zwiespalt. Die Dualität dieser Art von Spielen wird hier deutlich. Sie bereiten zwar viel Freude für ihre Anhänger, so viel Freude, dass es zur Sucht kommt. In diesem Punkt angelangt, kann nicht mehr die Rede von etwas Harmlosem sein, denn, wie jede Art von Sucht, stellen auch die Glücksspiele eine Gefahr nicht nur für den Beteiligten, sondern auch für die Angehörigen dar. Besonders betroffen sind Familie und Freunde. In **Fräulein Else** spiegelt sich genau diese Tatsache wider. Die nur 19-jährige Else wird zum Opfer der Spielsucht ihres Vaters. Dieser, obwohl ein berühmter Anwalt, also Vertreter der hohen, gebildeten Gesellschaft, lässt seine Spielleidenschaft ins Extreme geraten. Schon seit sieben Jahren dauert diese Geschichte, wie wir es von Elses Gedanken erfahren, und sie hat sich im Laufe der Zeit verschlimmert. Der Vater spekuliert an der Börse und hat große Spielschulden. Er hat sich während dieser Zeit an verschiedene Verwandte und Freunde gewandt und von ihnen Geld ausgeliehen. Jetzt handelt es sich um eine größere Summe, dreißigtausend Gulden, aber keiner will ihm mehr helfen (vgl. Heizmann 2009: 22). Nun wendet er sich an seine Tochter und erwartet von ihr, dass sie sich, wenn nötig, auch prostituiert. Obwohl eine solche Tat seiner Tochter die Ausscheidung aus der Gesellschaft bringen könnte, scheint er dieser Sache nicht bewusst zu sein, vermutlich, weil er von seiner Sucht erblindet ist.

In seiner Sicht trägt er keine Schuld für diese Schulden und hält die Hilfe der anderen für selbstverständlich. Folglich wäre ein mögliches Darlehen Dorsdays nur eine Bestätigung seiner Meinung und er würde das Spiel fortsetzen. Doch Else meint, dass nicht einmal die Haftung etwas in seinem Verhalten bewirken wird, denn „es ist eine Art von Wahnsinn“ (Schnitzler 2000: 97), wie sie es nennt (vgl. Heizmann 2009: 23). So findet

Else eine Rechtfertigung für das Verlangen des Vaters und, als gute Tochter, gehorcht sie seiner Bitte mit dem Preis ihres Lebens, denn ein schändliches Leben nachher zu führen, ist für sie ausgeschlossen. Auf diese Weise kann ein banales Spiel, auf ersten Blick, eine Tragödie hervorrufen.

Schlussfolgerungen

Abschließend kann man behaupten, dass Elses tragisches Schicksal unter dem Vorzeichen des Spiels steht. In erster Linie handelt es sich um ihre Gedanken in Bezug auf Liebe und Tod. Sie spielt rücksichtslos mit diesen Themen, ist unfähig zwischen Traum und Wirklichkeit zu differenzieren und dadurch zieht sie diese in einer negativen Weise auch an. Zweitens ist sie spielerisch in ihrer Interaktion mit anderen Menschen, Dorsday in diesem Fall, und macht bei dessen erotischem Spiel auch mit. Und drittens wird sie indirekt von der Spielsucht des Vaters ruiniert. Das Spiel zeigt also in der Novelle **Fräulein Else** seine dunkle, gefährliche Seite. Deshalb muss man darauf achten, wo die Grenzen der Spielwelt liegen und bis wann das Spiel etwas Lustiges ist und wann es sich in eine Tragödie umwandelt, denn die Grenzen sind ziemlich dünn.

Literatur

- Csúri, Károly (2013): „Das ‚Spiel‘ als narratives Konstruktionsprinzip. Über Arthur Schnitzlers Fräulein Else“. In: **Österreich-Studien Szeged**, 7, 38 – 54.
http://acta.bibl.u-szeged.hu/32933/1/ost_studien_007_038-054.pdf
[12.06.2018].
- Heizmann, Bertold (2009): **Lektüreschlüssel. Arthur Schnitzler „Fräulein Else“**, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Irsigler, Ingo/ Orth, Dominik (2015): **Einführung in die Literatur der Wiener Moderne**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Mau, Nadine (2000): *Todesmotiv in Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“*, München: GRIN. <https://www.grin.com/document/103401>[10. 09. 2018].
- Scheffel, Michael (2012): *Nachwort*. In: Michael Scheffel (Hrsg.): **Arthur Schnitzler: Die großen Erzählungen**, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 345 – 366.

- Schnitzler, Arthur (2000): *Fräulein Else*. In: **Arthur Schnitzler: Fräulein Else und andere Erzählungen**, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 41 – 160.
- Tacke, Alexandra (2015): *Fräulein Elses Begehren: Kolorierungen von Emotionen in Arthur Schnitzlers Novelle und in Manuele Fiors Comic*. In: **Studia Germanica Posnaniensia**.
<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/sgp/article/viewFile/6402/6415>
[12.06.2018].
- Wenzel, Nils (2001): **Schnitzler, Arthur – Fräulein Else – Fokalisierung und Wahrnehmungsstrukturen. Psychologie und semantische Räume in Arthur Schnitzlers Fräulein Else**, München: GRIN
<https://www.grin.com/document/106890> [25.09.2018].

Sigurd Paul Scheichl

Innsbruck

Die einsprachige Haupt- und Residenzstadt des vielsprachigen Reichs

Abstract: The German-speaking citizens of Austria-Hungary did not accept the necessity of learning the other languages of their multilingual state, while the other nations learned German. The situation in the capital, which insisted on being German inspite of many immigrants, particularly from Bohemia and Moravia, was particularly serious for this linguistic conflict. Exchanges between the cultures and the literatures of the different peoples in Franz Joseph's empire suffered from this artificially maintained predominance of the German language in the state's most important city and the common features of Central-Europe developed mainly in areas for which the language was less important.

Keywords: Austria-Hungary, Vienna, multilingualism, monolingualism.

Der Präsident der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, der Orientalist Joseph v. Hammer-Purgstall, hielt 1852 im Rahmen der Akademie einen „Vortrag über die Vielsprachigkeit“, der ein kulturpolitisches und ein Bildungsprogramm entwickelte. Sein Plädoyer für das Erlernen der ‚anderen‘ Sprachen des Reichs ist umso bemerkenswerter, als 1852, mehr als ein Jahrzehnt vor dem Ausgleich mit Ungarn (freilich vier Jahre nach der Revolution in Ungarn), die Dominanz des Deutschen im Kaisertum Österreich noch unbestritten schien und einige der dort gesprochenen Sprachen gerade erst kodifiziert worden waren. In dem Vortrag heißt es:

[Die] Vielsprachigkeit ist in Österreich für die staatlichen Verhältnisse zur Nothwendigkeit geworden. Der lateinische Spruch: „Quot linguas calles, tot homines vales“ erhält weiteren und höheren Sinn durch die Anwendung auf die politischen Verhältnisse Österreichs. Er sagt: „Je mehr du Sprachen des österreichischen Kaisertums verstehst, desto mehr wirst du ein ganzer Österreicher.“ (Hammer-Purgstall 1852: 96)

Das war vor allem ein Appell an die Deutschen Österreichs, die Sprachen der anderen Völker zu lernen; denn diese – zumindest deren Eliten

– konnten ohnehin Deutsch. Dass Hammer-Purgstalls Appell nicht fruchtete, ist bekannt.

Texte wie dieser Vortrag des Akademie-Präsidenten führten trotz ihrer Folgenlosigkeit zu der Vorstellung, der Staat der Habsburger sei vielsprachig gewesen. Das war er selbstverständlich in dem Sinn, dass im Reich viele Sprachen gesprochen wurden; das war er nicht in dem Sinn, dass eine große Anzahl von Individuen der größten Sprachgruppe, also der Deutschen, andere im Reich gesprochene Sprachen beherrscht hätte. Die Vielsprachigkeit der Österreicher, zumal der deutschsprachigen Österreicher, und der literarische Austausch zwischen den von Kaiser/König Franz Joseph regierten Nationen sind zu einem Mythos der Literaturgeschichtsschreibung geworden, an dem ich Zweifel erwecken möchte. Ich konzentriere mich dabei auf das administrative und kulturelle Zentrum Wien, das, wie Moritz Csaky eindrucksvoll dargelegt hat (Csaky 2010: besonders 129 – 271), eine in hohem Maße „plurikulturelle“ Stadt gewesen ist, in der aber die Sprachen Zentraleuropas zwar von vielen gesprochen worden, aber sozial am Rand geblieben sind.¹

Zu Beginn ein konkretes Beispiel: die Erinnerungen des 1900 in Wien geborenen Komponisten Ernst Krenek. Sein Vater, bewusster Tscheche (Kreněk 1998: 20), Offizier und dann Militärbeamter im Ministerium in Wien, sprach zu Hause offenbar Deutsch. Aber:

Meine frühe Kindheit war zweisprachig, da meine Eltern mich Deutsch lehrten, die Sprache, die sie mit Rücksicht auf die Laufbahn meines Vaters angenommen hatten und in der ich meine Schulbildung erwerben sollte, während Großmutter Ther, die bei uns wohnte, lieber Tschechisch sprach. Ich weiß nicht, wie gut sie Deutsch sprach, und ich erinnere mich nicht, jemals gehört zu haben, daß sie diese Sprache in einer Unterhaltung gebrauchte. [...] Ich glaube, daß das meinem Vater insofern sehr recht war, als ich auf diese Weise ohne besondere Mühe und ohne Beeinträchtigung meiner deutschsprachigen Erziehung die Sprache meiner Vorfahren erlernen konnte. (Kreněk 1998: 26)

Kreněk wuchs also zweisprachig auf – doch legen die Umstände des Tschechischlernens die Vermutung nahe, dass seine Kenntnisse der

¹ Als Philologe schätze ich die Bedeutung der konkret gebrauchte(n) Sprache(n) wahrscheinlich höher ein als der Historiker Csaky (dessen Blick auf Zentraleuropa obendrein dadurch mitgeprägt ist, dass er als einer von wenigen mehrere zentraleuropäische Sprachen beherrscht).

Muttersprache der Eltern aufs Mündliche beschränkt blieben; Sprache der Schulbildung war das Deutsche. Insofern beschreibt der auf seine Zweisprachigkeit stolze Komponist hier doch die erste Stufe eines Sprachverlusts. Ob er in Wien seine Tschechischkenntnisse an eine weitere Generation hätte weiter geben können, ist fraglich.

Für Sprachverlust und das Vorhandensein von Resten anderer Sprachen ein Beispiel aus einem fiktionalen Text. In der wohl schon seinerzeit wenig beachteten, heute vollends vergessenen Erzählung **Sommeraufenthalt** (1914) des ebenfalls vergessenen Wiener Autors Hugo Wolf (1888 – 1946) findet sich ein für die Erzählung belangloser, für meine Fragestellung aber aufschlussreicher Satz über die Hauptfigur, einen Wiener namens Franck:

Mit einem ungarischen Fluchwort sprang er zur Seite – das Ungarische hatte er noch von seinem Vater her, aber er kannte nur noch ein paar Kraфтаusdrücke, die ihm manchmal unbewußt auf die Zunge kamen. (Wolf 1914: 6)

Die Stelle dürfte die sprachliche Situation vieler Wiener und Wienerinnen um 1900 recht genau treffen: Von der Sprache der zugewanderten Eltern (oder Großeltern) war ihnen im zwar keineswegs einsprachigen, aber Einsprachigkeit anstrebenden Umfeld der Haupt- und Residenzstadt nicht mehr viel geblieben, wahrscheinlich am häufigsten emotionales Vokabular wie eben Flüche.

Zwar ist in **Radetzkymarsch** und **Kapuzinergruft** nicht ausdrücklich davon die Rede, doch kann man vermuten, dass selbst Joseph Roths Trottas, Sohn und Enkel, das Slowenische nur noch eingeschränkt beherrschen – obwohl von der Thematik der beiden Romane her Vielsprachigkeit in ihnen eigentlich ein gewisses Gewicht haben sollte (was sie bei Roth ganz generell nicht hat).

Man könnte sich durchaus vorstellen, dass ein Mensch – oder eine Romanfigur – aus Lemberg, Brody oder Szeged ebenfalls nur noch über ein paar deutsche Wörter verfügte (eher keine Flüche), die er (sie) von den Großeltern her bewahrt hat; wahrscheinlich ist es aber nicht, denn die Kenntnis des Deutschen als verbindende Sprache der Habsburgermonarchie war in welchem Kronland immer, selbst in welchem Komitat immer von so großem Nutzen, das Deutsche war auch überall so präsent, dass man es nicht vergaß, selbst wenn der Enkel sich – beispielsweise – polonisiert hatte.

Dieser Aufsatz geht von der Beobachtung aus, dass bei den Deutschschreibenden Wiener Autorinnen und Autoren der Jahre von etwa 1850 bis 1930 sich recht wenig Spuren eines Austausches mit den anderen Sprachen und Kulturen des Reichs finden, selbst wenn in manchen Werken doch die Mehrsprachigkeit in der einen oder anderen nicht expliziten Form stecken mag, sozusagen als Einsprachigkeit auf mehrsprachiger Grundlage. In Ungarn dürfte das häufiger gewesen sein als diesseits der Leitha, etwa bei Autoren wie Franz Herczeg und mehreren aus der deutschen Sprachinsel Zips stammenden Schriftstellern (Klein 1939: 234), deren Muttersprache Deutsch oder ein deutscher Dialekt war, die aber Ungarisch schrieben. Außer Frage steht, dass zumal das Tschechische den Wiener Dialekt stark geprägt hat (u. a. Steinhauser 1978)² – und den Sprachen die meisten Wiener Literat*innen zwar nicht, doch sie hörten ihn ständig im Alltag, was ihr Sprachgefühl beeinflusst haben dürfte.

Grundsätzlich war die ‚Wiener Kultur‘ so offen sie sonst für die Zeichen der anderen zentraleuropäischen Kulturen war, aber weitgehend einsprachig oder verstand sich als einsprachig. Und das war – so meine These – einer der strukturellen Faktoren, der die Mehrsprachigkeit im Staat einschränkte.

Bevor ich auf diese Rolle der Haupt- und Residenzstadt eingehe, sind einige Bemerkungen zu anderen Strukturen Österreich-Ungarns und speziell Zisleithaniens erforderlich, die die Mehrsprachigkeit hinderten und die Stellung des Deutschen stärkten.

Ein ganz wichtiger und auch die Verhältnisse in Wien bestimmender Faktor war die zunächst nicht unbedingt nationalistisch begründete, aber doch einem „quasi-kolonialen Überlegenheitsgefühl“ (Csaky 2020: 123) entspringende Verachtung der Deutschen in der Monarchie für die anderen Sprachen (Judson 2016: 297) (mit Ausnahme des als große Literatursprache anerkannten Italienischen³), die zu erlernen sie sich selbst in mehrsprachigen Kronländern weigerten; man denke an die Badeni-Krise von 1897. (Die Ausnahme war Tirol, an dessen deutschsprachigen Höheren Schulen der Italienisch-Unterricht, eben der Italienisch-Unterricht, so obligatorisch war wie der Deutschunterricht an den italienischsprachigen

² Ob man deshalb – wie Csaky 2010: 236 – den Wiener Dialekt als ‚kreatolisierende‘ Sprache bezeichnen kann, möchte ich aber bezweifeln.

³ Ein spätes Echo dieser Sonderstellung des Italienischen ist Michaela Wolf (2012); Wolf konzentriert sich auf die österreichischen Übersetzungen aus dem Italienischen.

Gymnasien des Kronlands und in dem selbst ein rabiater Alldeutscher wie Arthur v. Wallpach Carducci übersetzt hat.) Man sollte einmal aufgrund der Jahresberichte der Gymnasien, Realschulen usw. zusammenstellen, an welchen deutschsprachigen Schulen Zisleithaniens Ungarisch, Tschechisch, Polnisch gelehrt wurden und welche Lehrmittel, etwa Schulbücher, dafür zur Verfügung standen. Ich fürchte, diese Suche brächte nicht viele Ergebnisse. Jedenfalls: „Die Bereitschaft der Deutschen, eine andere Landessprache zu lernen, war mehr als gering.“ (Urbantschitsch 1980: 82) Hammer-Purgstalls Rede von 1852 ist ein realitätsfernes Programm geblieben.

Diese Verweigerung des Lernens anderer Sprachen durch die Deutschen Zisleithaniens hatte freilich Gründe. Einer war, dass die slawischen Sprachen und erst recht das Magyarische als schwer galten. Ein anderer, dass die meisten anderen Sprachen erst seit Kurzem kodifiziert waren und ihnen daher leicht der Charakter einer Kultur- und Literatursprache abgesprochen werden konnte, dass man sich daher berechtigt fühlte die Nachbarsprachen (mit Ausnahme des Italienischen) abzuwerten oder sogar zu verachten – ein Faktor, der das Zusammenleben der Völker mit den Deutschsprachigen gewiss nicht erleichtert hat.

Vor allem aber: Man brauchte die – vielen – anderen Sprachen nicht, zumindest meinte man sie nicht zu brauchen. Die k. u. k. Monarchie mit ihrem knappen Dutzend Sprachen benötigte eine lingua franca – und die war aus historischen Gründen eben das Deutsche, mit dem man sich überall, und besonders in Politik und Verwaltung, verständigen konnte (vgl. Judson 2016: 293) und das, für die Sprecher anderer Sprachen, obendrein den Vorteil hatte, auch im westlichen Europa von vielen verstanden zu werden. Das galt in der Praxis auch nach 1879, als durch gesetzliche Änderungen „das Zeitalter der [...] Vorherrschaft des Deutschen als Reichsverwaltungssprache [...] zu Ende“ (Rumpler 2000: 775) war. Darüber hinaus sprach man in Schönbrunn Deutsch, was zum Prestige der Sprache des größten ‚Volksstamms‘ in der Monarchie beigetragen hat. Dass der Kaiser bei Reisen in die Kronländer gelegentlich bei Ansprachen sich der landesüblichen Sprachen bediente, von denen er einige beherrschte, beeinträchtigte das Prestige des Deutschen kaum.

Eine weitere Struktur, die die Dominanz einer Sprache förderte, war die k. u. k. Armee. Kommandosprache und weitgehend Dienstsprache war Deutsch, gewiss einer der Gründe dafür, dass ein Großteil der

Berufsoffiziere deutschsprachig waren (vgl. Allmayer-Beck 1987: 117, Anm. 485)⁴ (was angesichts des aufgeblasenen Sozialprestiges des Offizierskorps die soziale Geltung des Deutschen verstärkte). Wenn ein Berufsoffizier einem Regiment mit vorwiegend nichtdeutscher Mannschaft zugeteilt war, musste er zwar die Regimentssprache lernen; ob die Fähigkeit einiger Offiziere, Gespräche mit Rekruten zu führen, Einfluss auf den Status der Sprachen der Soldaten in der Öffentlichkeit hatte, bleibe dahingestellt. Für die im öffentlichen Leben viel präsenteren Reserveoffiziere bestand eine solche Verpflichtung nicht. Der eine oder andere Grazer Arzt, Budweiser Anwalt oder Wiener Literat mag aus seinem Einjährig-Freiwilligenjahr in einer slowakischen oder kroatischen Kaserne ein paar Brocken der Sprache seiner Rekruten gekannt haben, gewiss nur selten genug, um sich mit den geistigen Traditionen der betreffenden ‚Volksstämme‘ auseinanderzusetzen. Auf jeden Fall lernten die Soldaten, dass Deutsch die Kommandosprache war und daher sozusagen über der Muttersprache stand.

Wie die Armee nur partiell mehrsprachig gewesen ist, aber doch bewirkt hat, dass die Soldaten aller Sprachen mit der deutschen Sprache in Kontakt kamen, wirkten auch die Universitäten im Sinn der Einsprachigkeit oder besser: gegen die Mehrsprachigkeit. Wer in Zisleithanien Akademiker werden wollte, musste eine deutschsprachige Universität besuchen – allein polnische und ab 1882 tschechische Studenten konnten ihre Ausbildung in ihrer Muttersprache abschließen, in der anderen Reichshälfte nur ungarische und kroatische. Ivo Andrić, aus Bosnien-Herzegowina, hat in Graz studiert, von dieser Universität ist auch in Italo Svevos **Coscienza di Zeno** aus der Sicht von Triest mehrfach die Rede. Slowenische, rumänische und ukrainische Intellektuelle wurden durch ihr Studium ihrer Muttersprache entfremdet, selbst wenn gerade die Universitätsjahre und die Konfrontation mit den deutschnationalen Studienkollegen (und Professoren) das eigene Nationalbewusstsein förderten; es gab an den Universitäten auch nationsbewusste verbindungsähnliche Klubs nicht-deutschsprachiger Studenten. Dennoch: Die Sprache des Studiums und die erlernte Fachsprache waren Deutsch. An der Universität Wien waren 1906/07 immerhin 3,4% der Studenten Tschechen, 3,7% Polen und 8,3% Südslawen (vgl. Glettler 1972: 69). Vermutlich sind nicht wenige Absolventen in Wien

⁴ 78,7% der aktiven und 60,2% der Reserveoffiziere seien deutschsprachig gewesen, gegenüber beispielsweise 9,3% / 27,7% ungarischsprachigen Offizieren/Reserveoffizieren.

oder in den deutschsprachigen Kronländern geblieben und dort zur deutschen Sprache ‚übergelaufen‘.

Andrić hat das Serbokratische so wenig aufgegeben wie Joseph Roths Freund Wittlin das Polnische. Andererseits spielten noch in der Zweiten Republik der allerdings in Wien aufgewachsene Triestiner Piero Rismondo als angesehener Feuilletonist und der schon in Wien geborene Südslawe Milan Dubrović im Journalismus eine Rolle; beide, die schon in der Ersten Republik Zugang zu den literarischen und gesellschaftlichen Kreisen Wiens gehabt hatten, schrieben Deutsch.

Am häufigsten wurde wohl das Jiddische aufgegeben, wegen seiner Nähe zum Deutschen war es auch besonders leicht es aufzugeben. Zudem war es lange nicht kodifiziert, es war vor allem gesprochene Sprache und hatte ein geringes Prestige, wurde vielfach verspottet.

Gegen die Mehrsprachigkeit wirkte ferner, eher unabsichtlich, auch die Presse. Die ‚Weltblätter‘ der Monarchie, in denen man sich über das Geschehen in der Welt und nicht zuletzt über die wirtschaftlichen Entwicklungen im eigenen Land genau informieren konnte, erschienen in Wien, in deutscher Sprache. Geschäftsleute kamen nicht um die **Neue Freie Presse** herum, aus Canettis **Geretteter Zunge** wissen wir, dass sie auch in Rustschuk in Bulgarien gelesen wurde. In Prag und selbst in Budapest erschienen – **Prager Tagblatt**, **Bohemia**, **Pester Lloyd** – ebenfalls Tageszeitungen von überregionalem Gewicht in deutscher Sprache. Die ‚reichsweiten‘ Zeitungen (vgl. Ehrenpreis 2006: 1715) waren durchwegs in deutscher Sprache verfasst; noch 1913 waren mehr als 50% aller in der Monarchie erscheinenden Zeitungen und Zeitschriften deutschsprachig (vgl. Urbantschitsch 1980: 104). In unserem Zusammenhang sind die Überlegungen von Petronilla Ehrenpreis zum **Pester Lloyd** relevant: Dessen Bedeutung sei darin gelegen, dass er „in deutscher Sprache geschrieben war und daher auch im Ausland gelesen wurde. Der Pester Lloyd wurde so zum Sprachrohr Ungarns [...]“ (Ehrenpreis 2006: 1801), was er in ungarischer Sprache nicht hätte sein können. Gerade dieses Beispiel zeigt, dass es für die Angehörigen vieler Berufe unabdinglich war, Medien in deutscher Sprache zu lesen und entsprechend gut Deutsch zu können.

In die gegen die Mehrsprachigkeit wirkenden und das Deutsche stützende Faktoren reiht sich als ganz wesentlich die mehr oder minder einsprachige Haupt- und Residenzstadt Wien ein, die nicht nur politisches, sondern auch – nicht zuletzt als Sitz der führenden Universität –

intellektuelles Zentrum des Reichs und vor allem Residenz des Kaisers gewesen ist, in der zudem der Hochadel und die führenden Wirtschaftstreibenden einen größeren Teil des Jahres oder auch das ganze Jahr verbrachten. Daraus wuchs dem Deutschen ein hohes Sozialprestige zu, das es anderen Sprachen, die in Wien selbstverständlich von vielen gebraucht wurden, schwer machte mehr als Unterschichtensprache zu werden; sie blieben auf den Umgang in der Familie und im Freundeskreis beschränkt.

Vor allem lag Wien im einsprachig ‚deutschen‘ Kronland Österreich unter der Enns, einem von gerade vier nur deutschsprachigen Ländern Zisleithaniens. Der niederösterreichische Landtag, in dem viele Abgeordnete aus den bäuerlichen und kleinstädtischen Bezirken saßen, hatte keinerlei Interesse an der Förderung anderer Sprachen, die ja außerhalb von Wien nirgends im Kronland gesprochen wurden. So kam es 1896 zur lex Kolisko (vgl. Glettler 1972: 300), mit der die deutsche Sprache als alleinige Unterrichtssprache für öffentliche Schulen in Niederösterreich (und damit auch in Wien) festgelegt wurde; tschechische Eltern waren gezwungen, ihre Kinder entweder in deutsche Schulen zu schicken oder, was Kosten mit sich brachte, in tschechischsprachige Privatschulen, deren es, immerhin, einige gab.

Um dieses einsprachige Wien, das wegen des Gewichts der größten Stadt im Reich dessen Vielsprachigkeit relativierte, geht es in dieser Skizze. Es steht außer Frage, dass man in den Wiener Straßen nicht nur auffällige Akzente des Deutschen hörte – daran kann ich mich vereinzelt noch aus den 1960er Jahren erinnern –, sondern auch andere im Habsburgerreich gesprochene Sprachen (wenn auch wahrscheinlich wegen der geringeren Mobilität nicht so oft wie heute). Immerhin galt Wien um 1900 „als die größte tschechische Stadt“ (Glettler 2004: 83). In den Ministerien dürften nicht wenige vor allem höhere Beamte tätig gewesen sein, die aus den Kronländern in die Zentrale gezogen waren und ihre Sprachen bewahrten. Wieweit ihnen das auch für ihre Kinder gelungen ist, wissen wir nicht; der polnische Beamte Edward Rittner (1845 – 1899) hat seinen Sohn Tadeusz ins Theresianum geschickt, doch hat dieser später als Schriftsteller immerhin nicht nur das Deutsche, sondern beide Sprachen benützt und eigene Dramen selbst vom Polnischen ins Deutsche und vom Deutschen ins Polnische übertragen. Aber diese Entwicklung könnte eine Ausnahme gewesen sein – gestützt durch das Theresianum, dessen Schüler wohl zu

einem großen Teil nicht deutschsprachig waren. Ob das Polnisch oder Slowenisch der Sektionsräte öffentlich präsent war, möchte ich bezweifeln.

Ludwig von Janikowski (1868 – 1911; zu ihm Heindl-Langer 2013: 267 – 276) ein polnischer Beamter im Eisenbahnministerium, war mit Karl Kraus befreundet, der ihm **Sprüche und Widersprüche** gewidmet und einen berührenden Nachruf auf ihn geschrieben hat; mit dem Satiriker, mit dem er auch zusammengearbeitet hat, und mit den Bohemiens, mit denen er verkehrte, muss er Deutsch gesprochen haben, ein sehr differenziertes Deutsch. Auch der eben erwähnte zweisprachige Tadeusz Rittner (1873 – 1921) dürfte, schon weil er Kontakte zur deutschsprachigen Literaturszene brauchte, sich im Café des vollendet beherrschten Deutsch bedient haben, zumeist wohl auch im Eisenbahnministeriums in dem er als Sektionsrat tätig war (vgl. zu Rittner Damisch-Petry 1987). Obwohl er schon als Jugendlicher nach Wien gekommen war, gab er das Polnische nicht auf und optierte 1918/19 für Polen. Mit seiner Frau hat er Polnisch gesprochen.

Die bei weitem größte nicht-deutsche Sprachgruppe in Wien waren die Tschechen. Wie viele Tschechen in Wien lebten, ist nicht genau zu bestimmen, da die Angaben bei den Volkszählungen oft opportunistisch und manche Kategorien verfälschend waren. Für 1900 ist von 4,65% Tschechen in Niederösterreich (!) die Rede (die sicher so gut wie alle in Wien lebten, weshalb für die Stadt von einem wesentlich höheren Prozentsatz auszugehen ist), für 1910 von 3,75%. (Von den anderen Völkern hatten die Polen einen Anteil von 0,17%, alle anderen lagen unter 0,1%; Urbantschitz 1980: nach S. 38.) Glettler geht von einer wesentlich höheren Zahl von Tschechen aus; 1890 habe man geschätzt, dass in Wien 244.586 Tschechen lebten (vgl. Glettler 1972: 33 – 34). Der weit überwiegende Teil von ihnen waren Arbeiter und kleine Handwerker; Absolventen des akademischen Gymnasiums wie Thomas Masaryk – der trotz seiner deutschsprachigen Schulbildung dem Tschechentum gegenüber loyal blieb – dürften die große Ausnahme unter ihnen gewesen sein. Es gab zwar tschechischsprachige Medien, sie waren jedoch nur lokal relevant. Die schon erwähnten Schulgesetze machten es den Zuwanderern aus Böhmen, Mähren und Schlesien schwer ihre Muttersprache der nächsten Generation weiterzugeben.

Dazu zwei Zitate aus der Monografie von Monika Glettler: Sie spricht von „straff zentralistischen Germanisierungstendenzen der Reichsmetropole“ (Glettler 1972: 91) und von einem „unter Luegers Regie in Szene gesetzten Mythos vom deutschen Charakter der Stadt Wien“

(Glettler 1972: 299). Interessant ist eine tschechische Reaktion auf diese Sprach- und Schulpolitik der Stadt Wien, ein am 20. Juni 1907 in einem tschechischen Wiener Blatt erschiebener Offener Brief an den Bürgermeister (abgedruckt bei Glettler 1972: 552 – 553):

[...] haben Sie es für Ihre Pflicht erachtet, [...] die Residenzstadt auf das Niveau einer rein deutschen Hinterwälderstadt herabzudrücken, in der die Angehörigen anderer Volksstämme, in *erster* Linie aber wir Tschechen [...] nur geduldet sind.

Auf *Ihre* Veranlassung hin wurde im Statut der Stadt Wien eine besondere Bestimmung aufgenommen, derzufolge die Bewerber um das Bürgerrecht [...] verpflichtet sind, einen Eid abzulegen zur Erhaltung des „deutschen“ Charakters der Stadt Wien, [...]

Auf *Ihre* Veranlassung hin wird uns ständig der Anspruch auf unser *tschechisches Schulwesen* verweigert [...]

Aus heutiger Sicht überzeugt vor allem die Überlegung, dass die Sprachpolitik der Wiener Stadtverwaltung, ihre Ablehnung der Mehrsprachigkeit angesichts einer Minderheit von vielleicht 10% oder sogar mehr ein Schritt zur Provinzialisierung Wiens gewesen ist. Wien tat nichts dazu, den polyglotten deutschsprachigen Österreicher im Sinn Hammer-Purgstalls zu fördern, sondern tendierte eher dazu den polyglotten Tschechen oder Polen zum Deutschsprachigen, ja zum Deutschen zu machen. Auf jeden Fall musste dieses Bestehen auf dem rein deutschen Charakter Wiens über das Problem der tschechischen Schulen hinaus negativ auf das Bewusstsein der Mehrsprachigkeit des Reichs ausstrahlen, in dem Sinn, dass man das Gefühl hatte, ein Karrieresprung nach Wien würde das Aufgeben der Muttersprache bedeuten.

Wien als gegen die real doch selbstverständliche Mehrsprachigkeit wirkender Faktor schlägt sich auch in der in hohem Maße bewusstseinsprägenden Literaturszene nieder, von der ich ausgehe. Zwar hat ein wichtiger slowenischer Autor wie Ivan Cankar (1876 – 1918) lange Jahre in Wien gelebt, doch Kontakte zu den Jung-Wiener Zeitgenossen scheint es nicht gegeben haben. Der ebenfalls lange in Wien lebende Tscheche Josef Svatopluk Machar (1864 – 1942) war besser in die Wiener Literaturszene integriert, auch durch persönliche Kontakte, und hat mehrfach in der von Hermann Bahr und anderen 1894 gegründeten Wochenschrift **Die Zeit** veröffentlicht (vgl. Csaky 2010: 157-160), ein Gedicht ist in deutscher Übersetzung in Karl Kraus' **Fackel** erschienen; die

Präsenz dieses Tschechen in der literarischen Welt Wiens ist jedoch eher eine Ausnahme. Zweisprachige Autorinnen und Autoren wie Rittner dürften eher selten gewesen sein und sind auf jeden Fall kaum bekannt; das gilt zumal für den von Csaky (2010: 298 – 302) vorgestellten Ludwig v. Dóczy (1845 – 1919), einen hohen ungarischen Beamten in einem gemeinsamen Ministerium, dessen Veröffentlichungen in deutscher Sprache in Darstellungen der Literatur Österreichs nicht vorkommen und dessen Zweisprachigkeit ohnehin insofern ein Sonderfall ist, als er im heutigen Burgenland aufgewachsen ist, wo man im Alltag Deutsch gesprochen hat, so dass Ungarisch eher seine Bildungssprache war.

Bei den etablierten und bis heute kanonisierten österreichischen Schriftsteller*innen deutscher Sprache (die fast durchwegs zumindest zeitweise in Wien lebten) finden sich kaum Spuren der ‚anderen‘ Sprachen und der ‚anderen‘ Literaturen. Meines Wissens ist kaum jemand unter ihnen als Übersetzer*in hervorgetreten, wohl weil die meisten keine der ‚anderen‘ Sprachen gut genug kannten. Eine der wenigen Ausnahmen ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Anastasius Grün (1806 – 1876); er konnte (vielleicht nicht besonders gut) Slowenisch und interessierte sich für die Literatur in dieser Sprache. Selbst bei Marie v. Ebner-Eschenbach, die aus Zdislawitz ein bisschen Tschechisch gekonnt haben muss, um mit den Diensthofen zu reden, finden sich keine Spuren von Interesse an der tschechischen Sprache oder Literatur⁵, auch nicht in den Büchern, die wie **Das Gemeindkind** (1887) in einem tschechischen Milieu spielen, worauf eigentlich nur die Namen der Figuren hindeuten; soweit ich sehe, kommt dagegen kein einziges tschechisches Wort vor, um das Milieu zu charakterisieren. Immerhin war für die Zeitgenoss*innen zu erkennen, wo Pawel aufwächst – bei den meisten anderen Wiener Autor*innen gibt es nicht oder nur selten Schauplätze in den anderssprachigen Kronländern oder in Ungarn; sogar Figuren aus diesen Gegenden muss man suchen – und findet außer dem Diener Theodor in Hofmannsthals **Unbestechlichem** zumindest kaum Hauptfiguren nicht-deutscher Muttersprache. (In der eingangs erwähnten Erzählung von Hugo Wolf taucht eine leicht lächerlich gezeichnete Rumänin auf – aber Buch und Autor sind weit vom Kanon entfernt.) Ausnahmen sind die Werke von Karl Emil Franzos und (in der Ersten Republik) die Romane von Joseph Roth – sowie Bücher, in denen es

⁵ Im umfangreichen Briefwechsel Ebner-Eschenbach / Josephine von Knorr (2016) wird laut Register keine einzige Autorin und kein einziger Autor aus den ‚anderen‘ Literaturen des Reichs erwähnt.

um die Bedrohung des Deutschtums in der Untersteiermark oder im Banat geht; aber sie sind in unserem Zusammenhang nicht interessant, denn sie lehnen ja explizit die anderen Völker ab und nehmen Partei für die Deutschen.

Auch in der Wiener Presse der Zeit, die ich oft durchgesehen habe, allerdings nicht noch einmal speziell für diesen Aufsatz, fällt ein über die Tagesaktualität hinausgehendes Interesse an den nicht deutschsprachigen Ländern der Habsburgermonarchie und an ihren Kulturen nicht auf. In den deutschsprachigen ‚reichsweiten‘ Medien stehen auch nur selten Texte von slowenischen, rumänischen, ungarischen Verfasser*innen, obwohl die Literaturbeilagen der großen Blätter nicht wenige Übersetzungen enthalten – aus westeuropäischen Sprachen. In den genau ausgezählten üppigen Oster-, Pfingst- und Weihnachtsbeilagen der **Neuen Freien Presse** im Jahrzehnt 1901 bis 1910 findet sich beispielsweise kein einziger Text aus den ‚anderen‘ Literaturen des Reichs. Eine der seltenen Ausnahmen ist in den 90er Jahren die Zeitschrift **Die Zeit** (vgl. Csaky 2010: 157 – 160), die sich Übersetzungen aus dem Tschechischen, Ungarischen usw. öffnete.

Als besonderer Fall ist Roda Roda (1872 – 1945) zu nennen, der deutscher Muttersprache war, aber im heutigen Kroatien aufgewachsen ist und humorvolle Geschichtchen aus Südosteuropa zu seinem erfolgreichen Markenzeichen gemacht hat; er hat auch Texte südslawischer Autoren weniger übersetzt als bearbeitet. Immerhin konnte er mit einem gewissen Interesse seines Publikums an seinen Schauplätzen rechnen, wobei er, der lange nicht in Wien, sondern in München und Berlin lebte, womöglich mehr an Leser*innen in Deutschland als in Österreich dachte. Gregor v. Rezzori, in der Bukowina aufgewachsen, hat in seinen **Maghrebinischen Geschichten** auf ähnliche Weise ein etwas klischeehaftes Bild von Rumänien und den Rumänen gezeichnet, doch ist sein Werk erst nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden und daher hier nicht zu behandeln.

Eine Auseinandersetzung mit einer der Sprachen des Reichs und ihrer Literatur lässt sich bei den wichtigen Autoren Wiens überhaupt nicht nachweisen. Niemand von ihnen hat aus einer der Kontaktsprachen übersetzt⁶, kaum jemand scheint sich mit den ‚anderen‘ Literaturen näher beschäftigt zu haben. Auch Spuren der ‚anderen‘ Sprachen, etwa eingestreute tschechische, ungarische, polnische Wörter, finden sich kaum.

⁶ Im Österreichischen Literaturarchiv liegen zwei undatierte und wahrscheinlich unveröffentlichte Übersetzungen Robert Michels von Texten Jan Nerudas. Michels Roman **Die Häuser an der Džamija** (1915) und andere Bücher von ihm spielen in Bosnien – doch stehen Autor und Buch am Rand des Literaturbetriebs in Österreich.

(Dass es eine Fülle von amtlichen Übersetzungen gegeben hat – von juristischen, politischen und wohl auch wissenschaftlichen Texten –, ins Deutsche und noch mehr aus dem Deutschen, und dass sich in diesen Bereichen wahrscheinlich eine eigene nicht-literarische Übersetzungskultur entwickelt hat – vgl. Zup 2015 für das Rumänische –, steht auf einem anderen Blatt.)

Dass die Intellektuellen aus den nicht-deutschsprachigen Kronländern und aus Ungarn so das Gefühl bekommen mussten, in der Haupt- und Residenzstadt nicht ernst genommen zu werden, hat wohl zu ihrer Entfremdung von Wien beigetragen. Das mag durchaus politische Konsequenzen gehabt haben.

Umgekehrt war die Distanz der Schnitzler, Hofmannsthal, Kraus usw. zu den anderen Sprachen des Reichs auch eine Form von – nicht-staatlicher – Sprachpolitik. Pointiert könnte man sagen, dass die Mehrsprachigkeit eine Einbahnstraße war: von Wien nach Prag, Lemberg, Pressburg, Budapest, Agram deutschsprachig. Umgekehrt war sie nicht befahrbar – oder ebenfalls in deutscher Sprache. Die nicht zu leugnenden großen Gemeinsamkeiten Zentraleuropas haben sich auf anderen Ebenen herausgebildet, selbstverständlich auch und gerade in der Reichshauptstadt.

Ich schließe mit einem sehr erstaunlichen Beispiel. Mit der von Hugo von Hofmannsthal von 1915 bis 1917 im Insel Verlag herausgegebenen **Österreichischen Bibliothek**, einer Art Sonderreihe der weit verbreiteten Insel-Bücher, mit der der Dichter, im Sinne und vielleicht indirekt sogar im Auftrag seines Vaterlands, den deutschen Bundesgenossen über die Besonderheiten des Habsburger-Staates informieren wollte. Er hat in diese Reihe nur ein einziges Bändchen mit Übersetzungen aus den Sprachen der Monarchie aufgenommen⁷: die von Paul Eisner herausgegebene **Tschechische Anthologie** (Eisner 2017). Da in Hofmannsthals reichhaltiger Bibliothek (Hofmannsthal 2011) nur sehr wenige Bücher aus den Literaturen der k. u. k. Monarchie standen – und keines in der Originalsprache – könnte es nicht ganz zufällig sein, dass der polyglotte Hofmannsthal in der **Österreichischen Bibliothek** die anderen Sprachen seines Landes vergessen hat, weil er an ihnen einfach nicht interessiert war. Das ist ein Einzelfall, aber ein symptomatischer. Selbst wenn tschechische Literatur in der **Österreichischen Bibliothek** wegen tschechischen

⁷ Dazu kommt noch Band 13 mit Texten von Comenius und aus seinem Kreis.

Widerstrebens gegen Hofmannsthals auf Erhaltung der Monarchie abzielendes Projektfehl (vgl. Csaky 2010: 45), wäre immer noch die Abwesenheit ungarischer, polnischer, slowenischer, slowakischer, rumänischer, ukrainischer Literatur zu erklären.

In seine autobiografischen **Aufleuchtenden Details** von 2017 bezieht der ungarische Erzähler Péter Nádas viele Elemente aus der ungarischen Geschichte seit dem späten 19. Jahrhundert ein. Darunter einen Brief Theodor Herzls an einen ungarischen Politiker aus dem Jahr 1903. Hier interessiert die Formulierung: Herzl „schrieb das aus Wien, ins damals noch zweisprachige Budapest [...]“ (Nádas 2017: 125) Wäre von einem Brief des Budapester Adressaten an Herzl die Rede gewesen, wäre der Brief ebenfalls deutsch, aber das Attribut „damals noch zweisprachig“ für Wien nicht möglich gewesen. Während die Budapester Eliten in der Tat oft zweisprachig gewesen sind (zum polyglotten Budapest vgl. Csaky 2010: 275 – 298), nicht zum Nachteil der ungarischen Kultur, legte man in Wien, wahrscheinlich zum Nachteil der österreichischen Kultur, keinen Wert auf die Kenntnis anderer Sprachen (während man andere Elemente der Nachbarkulturen sehr schnell und sehr gründlich in die Wiener Kultur integrierte). Freilich waren es in Wien nicht die Eliten, die zweisprachig gewesen sind.

Betrachtet man die Mehrsprachigkeit des untergegangenen Staats aus österreichischer Sicht und besonders aus der Sicht der Literatur Österreichs, stößt man nicht auf Mehr-, sondern auf Einsprachigkeit. Deren Ursachen könnten etwas mit dem Untergang jenes Staats zu tun haben ...⁸

Literatur

Allmayer-Beck, Johann Christoph (1987): *Die bewaffnete Macht in Staat und Gesellschaft*. In: **Die Habsburgermonarchie**. Band 5: **Die bewaffnete Macht**, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1 – 141.

Csaky, Moritz (2010): **Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa**, Wien: Böhlau.

⁸ Ergänzte Fassung eines am 12.10.2018 im Rahmen der Tagung Mehrsprachigkeit in der Donaumonarchie. Wissen – Herrschaft – Soziale Praxis (1848 – 1918) an der Universität München gehaltenen Vortrags.

- Damisch-Petry, Monika (1987): *Studien zum dramatischen Werk Thaddäus Rittners*. Diss. (unveröff.) Innsbruck.
- Marie von Ebner-Eschenbach / Josephine von Knorr: Briefwechsel 1851-1908**. Kritische und kommentierte Ausgabe. 2016); Hrsg. von Ulrike Tanzer u. a. 2 Bände, Berlin: de Gruyter.
- Ehrenpreis, Petronilla (2006): *Die „reichsweite“ Presse in der Habsburgermonarchie*. In: **Die Habsburgermonarchie**. Bd. 8: **Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft**. 2. Teilband: **Die Presse als Faktor der Mobilisierung 1715 – 1818**, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Eisner, Paul (1917) (Hrsg.): **Tschechische Anthologie**, Leipzig: Insel (Österreichische Bibliothek 21).
- Glettler, Monika (1972): **Die Wiener Tschechen um 1900. Strukturanalyse einer nationalen Minderheit in der Großstadt**, München: Oldenbourg (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 28).
- Glettler, Monika (2004): *Das tschechische Wien historisch*. In: Christa Rothmeier (Hrsg.): **Die entzauberte Idylle. 160 Jahre Wien in der tschechischen Literatur**, Wien: Akademie, 77 – 108 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. Sitzungsberichte 712; Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft 24).
- Hammer-Purgstall, Joseph v. (1852): *Vortrag über die Vielsprachigkeit*. In: **Die Feierliche Sitzung der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften am 29. Mai 1852**, Wien: Braumüller, 87 – 100.
- Heindl-Langer, Waltraud (2013): *Bürokratie und Beamte*. In: **Österreich 2: Josephinische Mandarine 1848 – 1914**. Wien: Böhlau.
- Hofmannsthal, Hugo v. (2011): **Sämtliche Werke**. Bd. 40: **Bibliothek**. Hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt/Main: S. Fischer.
- Judson, Peter (2016): **The Habsburg Empire. A New History**, Cambridge Mass.: Belknap Press.
- Klein, Karl Kurt (1939): **Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland**, Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Krenek, Ernst (²1998): **Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne**. Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt von Friedrich Saathen, Sabine Schulte, Hamburg: Hoffmann und Campe.

- Nádas, Péter (2017): **Aufleuchtende Details. Memoiren eines Erzählers** (**Világló részletek**. Budapest: Jelenkor. Aus dem Ungarischen von Christina Viragh, Reinbek: Rowohlt.
- Rumpler, Helmut (2000): *Parlament und Regierung Cisleithaniens 1867 bis 1914*. In: **Die Habsburgermonarchie**. Hrsg. von Helmut Rumpler und Peter Urbantschitsch, Bd. 7: **Verfassungsrecht, Verfassungswirklichkeit, Zentrale Repräsentationskörperschaften**, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 667 – 894.
- Steinhauser, Walter (²1978): **Slawisches im Wienerischen**, Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs.
- Urbantschitsch, Peter (1980): *Die Deutschen in Österreich. Statistisch-deskriptiver Überblick*. In: **Die Habsburgermonarchie**, Bd. 3: **Die Völker des Reiches 1. Teilband**, Wien: Akademie, 33 – 153.
- Wolf, Hugo (1914): **Sommeraufenthalt Eine Erzählung**, Berlin: Hyperion.
- Wolf, Michaela (2012): **Die vielsprachige Seele Kakanien. Übersetzen und Dolmetschen in der Habsburgermonarchie 1848 bis 1918**, Wien: Böhlau.
- Zup, Iulia Elena (2015): **Traducerile legislației austriece în Bucovina habsburgică (1775 –1918)**, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“.

Erich Unglaub
Braunschweig

Nicht identifizierte Bilder. Ein japanisches Motiv im Moskauer Museum

Abstract: The interest of the poet Rainer Maria Rilke (1875 – 1926) for the Far East is mostly accredited in the research to have been sparked off by his visit to a collection of Japanese woodcuts with a collector from Düsseldorf in 1904. Scattered, mostly marginal references in his works were documented as early as 1897 – 1898. Left fading into the background was the fact that Rilke and his female companion, Lou Andreas-Salomé on their Russia trip (May 1900) saw a Japanese screen featuring a woman standing on a gold fish in the museum of P. I. Schtschukin. This event prompted Rilke to write “Goddess of Grace” and “Progress”. In the following paragraphs we shall document this event and discuss the iconography of this special fish motif. Thus we can advance the understanding of this enigmatic poem even if the object of this Japanese screen has not been found yet in the Far East rooms of the Russian museums.

Keywords: Rilke, poetry, Japan, Moscow, “Goddess of Grace”, “progress”.

Das akademische Studium des Dichters Rainer Maria Rilke begann im Wintersemester 1895 – 1896 mit der Einschreibung an der Deutschen Carl-Ferdinands-Universität in Prag. Diese Wahl war wohl keine freiwillige, denn noch immer schwebte über dem jungen Mann der Wunsch des verstorbenen Onkels und Gönners Dr. Jaroslav von Rilke, der ihn als Nachfolger in seiner renommierten Kanzlei ausersehen hatte und förderte. Allerdings ist bald erkennbar, dass Rilke diesen Weg nicht einschlagen wollte. So war die Fächerwahl eine andere. Rilke belegte Vorlesungen in Kunstgeschichte bei Professor Alwin Schultz (1838 – 1909), einem Spezialisten für die Kunst Schlesiens des 18. Jahrhunderts. Der Germanist August Sauer (1855 – 1926) wurde sein Mentor in Sachen Literatur, auch wenn Rilke zum Wintersemester 1896 – 1897 nach München wechselte, wo er sich für Kunstgeschichte einschrieb. Beim Juristen Professor Berthold Riehl (1850 – 1911) belegte er Veranstaltungen zur Geschichte der bildenden Künste im Zeitalter der Renaissance, in der Philosophie bei Professor Theodor Lipps (1851 – 1914) solche zu Grundlagen der Ästhetik.

Alles in ihrer Lehre keine ausgesprochenen Fachleute. Das geringe Interesse des Studiosus war wohl auch Ausdruck einer Abneigung – vielleicht auch Unfähigkeit – zu einem geordneten akademischen Studium. Gleichwohl blieb das Kunststudium für ihn ein Bezugspunkt, der ihn auch bei seinem Wechsel an die Universität Berlin nicht verließ und noch lange den Traum einer Promotion beim Breslauer Kunsthistoriker Richard Muther (1860 – 1909) wachhielt. Dieser engagierte Professor, dessen Werk über die **Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert** (1893 – 1894) Rilke auch für seine **Worpswede**-Monografie herangezogen hatte, war in der Fachwelt nicht unumstritten, jedoch ein umtriebiger Medienmensch, der mit einigen flott geschriebenen Kompendien ein breites Publikum beeindruckte. Etwas seriösere Kunsthistoriker wie der Chef der Bremer Kunsthalle, Gustav Pauli (1866 – 1938), förderten Rilke zwar, sahen aber früh, dass der junge Dichter kaum eine Karriere im Bereich der bildenden Kunst und ihrer Kritik machen würde.

Gleichwohl waren Rilkes Schriften über die Worpsweder Maler (1903) und den Bildhauer Auguste Rodin (1907) keine vergeblichen Versuche. Auch die posthum herausgegebenen Briefe über Cézanne (1952) fanden Beachtung. Kleinere Aufsätze für Zeitschriften hatten die Malerei und die Kunstkritik der Zeit zum Gegenstand.¹ Bemerkungen aus verschiedenen Anlässen betreffen einzelne Bilder.²

Dies betrifft das Tagesgeschäft eines Literaten, der um Aufmerksamkeit bemüht ist und um seine materielle Existenz kämpft. Die Kunst des Fernen Ostens³ gerät dabei nur ganz allgemein in den Blick,⁴ wenn Rilke über eine Ausstellung im Münchner Glaspalast (1897) schreibt: „Die Engländer und Japaner haben uns den Wert der ‚Linie‘ wieder

¹ Vgl. die Texte (1895 – 1903) in der Ausgabe Rainer Maria Rilke (1965): **Sämtliche Werke**. Herausgegeben vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 5, Frankfurt am Main: Insel (fortan: **SW**).

² Vgl. dazu die Sammlung von Rainer Stamm (Hrsg.) (2015): Rainer Maria Rilke, **Im ersten Augenblick. Bildbetrachtungen**, Berlin: Insel.

³ Thomas Pekar stellte fest, dass „eine ausführliche Untersuchung der wesentlichen Bezüge Rilkes zur japanischen Kultur“ noch ausstehe. Thomas Pekar: *Exotik und Moderne bei Hugo von Hofmannsthal*. In: Sabina Becker / Helmuth Kiesel (Hrsg.) (2007): **Literarische Moderne: Begriff und Phänomene**, Berlin / New York: de Gruyter, 130, Anm. 7.

⁴ Mizue Motoyoshi sieht die erste Erwähnung japanischer Kunst in der **Worpswede**-Monografie. Vgl. Mizue Motoyoshi: *Rilke in Japan und Japan in Rilke*. In: Manfred Engel / Dieter Lamping (Hrsg.) (1999): **Rilke und die Weltliteratur**, Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkle, 312.

schätzen gelehrt,⁵ und die Anwendung dieser Kenntnis wird dann die Form unserer Möbel und die Zeichnung der Stoffe bestimmen.“⁶ Die Mode des Japonismus⁷ ist ein Bezugspunkt, nahe dem englischen Jugendstil, dem der kontinentale mit der Betonung von Linie und Zeichnung in Buchillustration und Plakatkunst nacheifert.⁸ Die Grafik von Max Klinger ist für Rilke ein markantes Beispiel dieser Entwicklung, die sich gegen die abwertende Betrachtung von Radierung und Lithografie „als rein reproduktive Methoden“⁹ wendet. Auch der von Rilke geschätzte Kunsthistoriker Richard Muther unterstrich die Bedeutung der Linie in seinem Kapitel *Die Japaner*:

Wie die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts haben die Japaner die spielende Grazie, den Esprit des Pinsels, der über den Dingen schwebt, nur deren Essenz und Blüthenduft in sich aufnimmt, sie nur als Unterlage für selbständige Schönheitscapricen benutzt. Sie besitzen eine merkwürdige Fähigkeit, ohne dass eine Figur oder Landschaft den lokalen Accent verlöre – synthetisch zu sein, alles Schwere, Störende auszuschneiden. Sie halten den schärfsten Eindruck der Dinge fest, aber nur in großen zusammenfassenden Linien und ordnen dem Lichte, das sie beleuchtet, dem Schatten, der sie umfluthet, jede Einzelheit unter.¹⁰

Japanische Spuren finden sich in Rilkes erzählerischem Frühwerk. Fujikawa Hideo hat in der Erzählung *Ewald Tragy* (1898) zwar eine Erwähnung einer **Mikado** betitelten englischen Oper registriert, eine Nebenbemerkung, die wenig aussagekräftig zu Rilkes Interesse ist.¹¹ Denn vertieft wurde die Kenntnis japanischer Kunst durch Rilkes Prager Freund

⁵ Rilke geht darauf wieder in seinem Rodin-Buch ein. Vgl. Rainer Maria Rilke (2009): **Schriften zur Literatur und Kunst**. Herausgegeben von Torsten Hoffmann, Stuttgart: Reclam, 137, 222.

⁶ Münchner Kunstbrief (1897): **SW**, Bd. V: 323.

⁷ Vgl. dazu den Abriss von Agnes Matthias: *Emil Orlik – zwischen Japan und Amerika*. In: Agnes Matthias (Hrsg.) (2013): **Zwischen Japan und Amerika, Emil Orlik. Ein Künstler der Jahrhundertwende**, Bielefeld: Kerber, 14 – 20.

⁸ Zahlreiche Belege für die Zusammenhang von Japonismus und Jugendstil bei Rilke zeigt die Studie von Thomas Pekar (2003): **Der Japan-Diskurs im westlichen Kulturkontext (1860 – 1920). Reiseberichte – Literatur – Kunst**, München: Iudicium, 258 – 263.

⁹ **SW** Bd. V: 324.

¹⁰ Muther, Richard (1893): **Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert**, Bd. 2, München: G. Hirth Kunstverlag, 593 – 594.

¹¹ Vgl. Fujikawa Hideo (1980): *Rainer Maria Rilke und Japan*. In: Sagara Moro [u. a.] (Hrsg.) (1980): **Japanische Beiträge zur Germanistik 1980**, Tokio: Japanische Deutsche Gesellschaft, 37 – 40. Die erschöpfende Untersuchung erfasst allerdings nahezu alle Bezüge Rilkes zur japanischen Kunst und Kultur.

und erfolgreichen Maler und Grafiker Emil Orlik (1870 – 1932). Dieser hatte 1900 eine Japanreise unternommen. In einem Feuilleton berichtete Rilke von der Abreise: „So zog Emil Orlik aus. So wird er noch einigemal ausziehen, irgend einer rufenden Schönheit nach oder, um vor irgendeiner Größe sich zu verneigen, wie er es in diesem Jahre tat, wo seine Fahrt bis nach Japan geht.“¹² Davon hatte er nicht nur eigene Skizzen, sondern auch Farbholzschnitte aus dem 18. und 19. Jahrhundert mitgebracht. Rilke schrieb Ende Juni 1901 über „viel Schönes“ in Orliks Reisegaben.¹³

Plausibel wirkt ein Zusammenhang mit den neuen Eindrücken, die der Dichter mit seiner Übersiedlung in die französische Hauptstadt empfing.¹⁴ „Rilkes nächste bzw. erste ernsthafte Beschäftigung mit japanischer Kultur fällt in die Zeit seiner Übersiedlung nach Paris, die damalige Hauptstadt des Japonismus“¹⁵, stellt Andreas Wittbrodt fest. Die eingehende Beschäftigung mit den Farbholzschnitten des japanischen Malers Hokusai (1800 – 1848) wird gewöhnlich als markanter Ausgangspunkt Rilkes für die Wertschätzung der japanischen Malerei angesehen.¹⁶ Die Erwähnung „etwa wie jene ‚Geistererscheinung‘ auf dem bekannten Blatte des japanischen Meisters“¹⁷ in der **Worpswede**-Monografie gilt der Landschaftsmalerei. Eine Vertiefung in japanische Kunst kam später. Rilke hatte im Winter 1903 – 1904 in Rom das Atelier

¹² **SW**, Bd. V: 472.

¹³ Rilke an Arthur Holitscher, 26. August 1901. Der Prager ‚Malte-Graphiker‘ berichtete über seine Erfahrungen in dem Artikel „Anmerkungen über den Farbholzschnitt in Japan (1900)“ über „die prächtigen Drucke Harunobus“. In: **Die Graphischen Künste**, Jg. 25 (1902), 31 – 34; 33.

¹⁴ Vgl. Maja Wilkens: *Etappen einer Genieästhetik. Lebensstationen und Kunsterfahrungen Rilkes*. In: Gisela Götte / Jo-Anne Birnie Danzker (Hrsg.) (1997): **Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit**, München / New York: Prestel, 21.

¹⁵ Diese Zeitmarke stand auch am Anfang der Forschungen zu Rilkes Japan-Interesse. Vgl. Cornelius Ouwehand / Shizuko Kusunoki (1960): **Rilke in Japan. Versuch einer Bibliographie**, Berlin: Mouton, 7. Siehe auch: Andreas Wittbrodt (2005): **Hototogisu ist keine Nachtigall. Traditionelle japanische Gedichtformen in der deutschsprachigen Lyrik (1849 – 1999)**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 179.

¹⁶ Vgl. dazu Daniela Liguori (2013): **Rilke e l’Oriente**, Mailand / Udine: Mimesis, 21 – 59. Dort ist auch die relevante Forschungsliteratur eingearbeitet.

¹⁷ Vgl. Rainer Maria Rilke (1996): **Werke Kommentierte Ausgabe in vier Bänden**. Herausgegeben von Manfred Engel / Ulrich Fülleborn / Horst Nalewski / August Stahl, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel, 308 (fortan: **KA**). Hier bezieht sich Rilke auf Richard Muther (1899): **Geschichte der Kunst im 19. Jahrhundert**, Bd. 2, Leipzig: G. J. Göschen, 586 (Abbildung).

des Malers Otto Sohn-Rethel übernommen. Bei der Rückreise gab ihm dieser eine Empfehlung nach Düsseldorf mit, wo Rilke im Juni 1904 im Haus des Japan-Sammlers Georg Oeder (1846 – 1931) Drucke der japanischen Holzschneider Utamaro, Kionaga und Hokusai einsehen konnte. In Briefen an Lou Andreas-Salomé und Clara Rilke¹⁸ unterstreicht er die Bedeutung Hokusais für das eigene Schaffen, in den Briefen über Cézanne (19. Oktober 1907) setzt er ihn neben Leonardo da Vinci.¹⁹

Kunstgeschichte war nicht das ‚Hauptgeschäft‘ des Lyrikers. Rilkes Gedichte auf Bilder sind nicht sehr zahlreich, sie lassen sich überblicken, beziehen sich auf Bilder lokaler Maler oder Gestalten der Kunstgeschichte wie Beneš Knüpfer,²⁰ Karl Liebscher,²¹ Hermione von Preuschen,²² Hans Thoma,²³ Heinrich Vogeler²⁴ und Arnold Böcklin²⁵. Besondere Aufmerksamkeit fand das Gedicht *Zu der Zeichnung, John Keats im Tode darstellend*²⁶. An der Grenze zum Feuilleton stehen die Verse auf Bildern des Darmstädter Jugendstilmalers Ludwig von Hofmann (1861 – 1945).²⁷ In diesen Gedichten gibt Rilke Künstler und Sujet deutlich an. In anderen Gedichten lassen sie sich aus dem Text erschließen, wie in der *Geburt der Venus* nach einem Gemälde von Sandro Botticelli²⁸ oder in *Der Berg* von Hokusai.²⁹

Freilich bleiben Zweifel, die durch Rilkes sehr selektive Wiedergabe und Verschiebung³⁰ von Details entstehen. Geradezu verrätselt erscheint der Gegenstand in einigen Gedichten. In dem in St. Petersburg entstandenen Gedicht *Bildnis aus der Renaissance* ist nur bei Kenntnis der Vorlage zu erkennen, dass es sich um das Judith-Bild des italienischen Renaissance-

¹⁸ „Auch ich habe eine Menge von Hokusai gelernt in diesem Vorübergehen an der Mangwa.“ Rilke an Clara Rilke, 29. Juli 1904.

¹⁹ Vgl. KA Bd. 4: 625.

²⁰ Vgl. KA Bd. 1: 46.

²¹ Vgl. KA Bd. 1, 38.

²² Vgl. SW Bd. III: 544 – 545 und mit der Abbildung. In: Erich Unglaub (Hrsg.) (2006): **Rilkes Dresden**, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel, 8 – 9.

²³ Vgl. KA 1: 258.

²⁴ Vgl. SW III: 699; 707.

²⁵ Vgl. SW III: 733.

²⁶ Vgl. SW II: 7.

²⁷ Vgl. SW III: 621 – 627.

²⁸ Vgl. KA 1: 506 – 508.

²⁹ Vgl. KA Bd. I: 583.

³⁰ Vgl. den Kommentar KA Bd. I: 1002.

Malers Giorgione handelt, das in der Abteilung der italienischen Renaissance in der Eremitage hängt. Hier erzählt Rilke nicht die Geschichte aus dem **Alten Testament**, er nennt auch nicht den Namen der Heldin, sondern beschreibt Farben und Valeurs des Gemäldes. Da Rilke auf seiner ersten Russland-Reise die russische Malerei für sich entdeckt, geriet dieser scheinbare ‚Rückgriff‘ auf das Kunstinteresse zur Zeit des Wolfratshäuser Aufenthalts (Sommer 1897) und des **Florenzer Tagebuchs** (Frühjahr 1898) auch in den Schatten der Forschung. Er schien wenig stringent in Rilkes künstlerischer Entwicklung und nicht recht in das auch vom Dichter wiederholt ausgesprochene Interesse zu passen. Die neu entdeckte ‚Heimat‘ war Russland, nicht das Italien der Renaissance. Der Blick auf Rilkes Werk in dieser Zeit zeigt, dass die Interessen viel breiter gestreut waren und parallel nebeneinander bestanden.

Auf die Zeit der zweiten Russlandreise geht das Gedicht *Göttin der Grazie*³¹ zurück. Rilke hat es im Mai 1900 in Moskau verfasst:

GÖTTIN DER GRAZIE

Sie steht in tiefeblauen Gründen,
in denen viele Flüsse münden
aus Fernen, welche höher sind.
Ein grauer Fisch trägt sie durch Meere,
beglückt von ihrer schwachen Schwere,
die über seine Flossen rinnt.

Aus seinen Kiemen rauscht erregtes
Ausatmen – sprudelndes Gespül.
Aber in ihre Schönheit kühl
steigt sein in Wellen hinbewegtes,
ewig ebenes Gefühl.

Die Urschrift (?) ist vermutlich nicht vorhanden, eine Abschrift (?), die Rilke seiner Freundin und Reisebegleiterin Lou Andreas-Salomé vorgelesen hat, wurde erst im September 1900 in das **Worpsweder Tagebuch** – als Nachtrag zum *May 1900* – eingefügt.³² Welche Stellung das Gedicht nach Rilkes Vorstellung in seinem lyrischen Werk hatte, blieb

³¹ SW Bd. III: S. 686.

³² Vgl. auch George C. Schoolfield (2009): **Young Rilke and His Time**, Rochester: Camden House, 99.

somit unklar, zumindest war es offenbar nicht einfach, sie in einem geschlossenen Werkkomplex dem literarischen Publikum zu präsentieren. Das Gedicht wurde in keine Sammlung aufgenommen und erst 1933 posthum in der ersten Ausgabe der **Tagebücher aus der Frühzeit** erstmals publiziert.³³

Der Titel *Göttin der Grazie* verweist den europäischen Leser zunächst auf eine antike Tradition.³⁴ Der griechische Autor Hesiod sieht sie in der **Theogonie** als drei Töchter des Zeus und der Eurynome. Es sind Euphrosyne, Thalia und Aglaia. Als Begleiterinnen der Aphrodite standen sie für Anmut, Schönheit und Freude. Diese drei Chariten beflügelten die Kunst der Antike wie der italienischen Renaissance. Meist werden sie unbekleidet, in gemeinsamer Berührung und Umarmung dargestellt. Rilke kannte dieses kanonische Sujet aus seinem Aufenthalt in Florenz (1897) aus Botticellis Gemälde *Primavera* und – vermutlich – als Skulpturengruppe von Canova, aus der Eremitage in St. Petersburg.

Doch die weibliche Gestalt des Gedichts verbindet sich mit dieser Vorstellung keineswegs. Die antike Tradition kennt nicht das Wandeln einer Charitin auf dem Meer, auch nicht das Stehen auf einem Fisch. In Botticellis *Nascita di Venere* sind die Grazien abwesend, allerdings steht diese Göttin ohne ihre Begleiterinnen auf einer geöffneten Muschel am Strand mit dem Meer im Hintergrund. In einer weiten Auslegung des Titels mit seiner auch in der Grammatik mehrdeutigen Konstruktion könnte Rilkes Gedicht dieses Renaissance-Werk der bildenden Kunst den metaphorischen Hintergrund darstellen: Die Göttin der Schönheit als eine dem Meer entsprungene Gestalt.

Doch nicht die Darstellung der Göttin der Grazie ist das Thema des zweistrophigen Gedichts, sondern das dialektische Verhältnis der schönen Dame zum „grauen Fisch“, der sie beglückt durch die Meere trägt und doch mit seiner gleichförmigen Bewegung dem Ideal der Schönheit Kühle gibt: möglicherweise die Formulierung einer Dialektik von Emotion und Stilisierung.

So unsicher die textuellen und motivischen Bezüge zunächst bleiben, so unsicher erscheint auch Rilkes ‚Weg‘ zum Gedicht. Die Entstehung des

³³ Rilke, Rainer Maria (1933): **Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 bis 1902**. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel, 266.

³⁴ Vgl. auch Monika Schattenhofer (2004): *Ein einzigartiges Versprechen und drei Grazien*. In: Dies.: **Ach, es kostet eine Energie**, Flensburg: Futura Edition, 7 – 22.

Texts in Moskau ist mit Rilkes späterem Nachtrag im **Worpsweder Tagebuch** belegt. Die Datumsangabe wird ergänzt durch die Notiz: „Moskau, Museum Schtschukin: Angesichts des jap. Bildes im Oberlichtsaal“³⁵. Rilkes Begleiterin hielt in ihrem Kalender fest: „15. Mai: Morgens Schtschjukin, dann Umzug, Mme Prodjunisch!“³⁶

Der „Umzug“ war der Wechsel des Quartiers vom Moskauer ‚Grand Hôtel‘ zum ‚Möblierten Haus Amerika‘, das am Rondell vor dem Kremlltor lag. Hier scheint es zur ersten Fixierung der Zeilen gekommen zu sein. Rilke hielt in seinem Tagebuch-Nachtrag fest:

Als ich Dir das las im Haus Amerika, weißt Du noch, daß ich sagte: Ja, alles, was wirklich geschaut wurde, muß Gedicht werden!³⁷

Im Abstand von wenigen Wochen beurteilt das Tagebuch diesen Eindruck neu und relativiert ihn als möglicherweise falsche Annahme:

Oh, ich war so froh, als ich das sagte. Und ich kann immer noch nicht glauben, daß ich mich damals geirrt habe – obwohl ...

Beide Möglichkeiten sind sehr armselig. Entweder ich habe seither nichts geschaut, wirklich, mit ganzem Wesen geschaut, oder mein Schauen hängt überhaupt nicht so fest mit dem Schaffen zusammen, als ich damals empfand.³⁸

Es ist die Frage, was Rilke am 15. Mai 1900 im Museum so wahrgenommen hat, dass es ein Eindruck wurde, der in ein Gedicht Eingang fand. Der Besuch in dieser auch damals sehr bekannten Sammlung war auch von Reiseführern empfohlen. Der von Rilke benutzte **Bædeker** gab die Information: „In der Málaja Grusínskaja [Nr. 15] das *Schtschukinsche Altertümer-Museum*; in Anwesenheit des Besitzers tägl. 10 – 12, 1 – 3 Uhr frei zugänglich.“³⁹

³⁵ Rilke, Rainer Maria: **Tagebücher aus der Frühzeit**, 266.

³⁶ Notiz im Goethe-Kalender von Lou Andreas-Salomé. Das Datum ist vermutlich nach dem Julianischen Kalender gesetzt. Vgl. die Abbildung bei Thomas Schmidt (Hrsg.) (2017): **Rilke und Russland**, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 80.

³⁷ Rilke, Rainer Maria: **Tagebücher aus der Frühzeit**, 266.

³⁸ Rilke, Rainer Maria: **Tagebücher aus der Frühzeit**, 266 – 267.

³⁹ Bædeker, Karl (41897): **Russland. Handbuch für Reisende**, Leipzig: Karl Baedeker, 294.



Abb. 1 Ehemaliges Schtschukin-Museum ‚Altbau‘ in Moskau

Rilke und Lou Andreas-Salomé waren bei dieser Reise zwar vor allem an russischer Kunst interessiert, aber diese bildete nicht allein die Sammlung dieses Museums.⁴⁰ Es war als privates Museum erbaut und stellte russische Altertümer, Kunstgewerbe und Bilder aus. Besitzer solcher Sammlungen waren zwei Brüder:

Berühmt durch seine private Sammlung von Avantgarde-Kunst ist heute Sergei Iwanowitsch Schtschukin (1854 – 1936 in Paris). Er hatte seine Sammlung in seinem privaten Palais Petrovskij Perelok 6⁴¹ untergebracht, das nach der Revolution 1918 enteignet wurde. Die Bilder wurden auf mehrere Museen aufgeteilt und erst 1993 wurden sie durch eine grandiose internationale Ausstellung zugänglich.

⁴⁰ Zu den Besuchen in Moskaus Museen vgl. Konstantin Asadowski (Hrsg.) (1986): **Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte**, Berlin / Weimar: Aufbau, 40.

⁴¹ Das von Joseph Bové im klassizistischen Stil für den Fürsten Trubetzkoy erbaute Stadtpalais wurde von Schtschukins Vater erworben.

Sein Bruder Pjotr Iwanowitsch Schtschukin (1853 – 1912) sammelte russische Altertümer und auch asiatische Kunst und ließ 1892 – 1893 dafür im Bezirk Lesser Gruziny vom Wiener Architekten Bernhard Freudenberg ein Museumsgebäude (Altbau) errichten.⁴² 1905 schenkte Schtschukin seine Sammlungen dem Staatlichen Historischen Museum und erarbeitete den Katalog⁴³ seiner Kunstobjekte. Es ist sicher, dass Rilke die Sammlung dieses Bruders gesehen hat.⁴⁴



Abb. 2 Pjotr Iwanowitsch Schtschukin

In der Kunstgeschichte werden die beiden Brüder nicht immer unterschieden. Freilich konnte diese russische Familie sich solche Extravaganzen leisten.

Die Schtschukins waren eine große Familie, und auch hier gab es, die prosperierende Tuchindustrie im Rücken, den heftigen Wunsche, durch die Kunst an einem anderen Leben teilzunehmen. Sergejs älterer Bruder Pjotr sammelte historische und volkskundliche Dokumente und Objekte, ließ für diese 23911

⁴² Hier wurden Grafiken, persische und japanische Kunst sowie russische Altertümer untergebracht. Bis 1905 entstanden noch ein ‚Neubau‘ und ein Museumsmagazin.

⁴³ Der gedruckte Katalog enthält nur genaue Angaben zu Büchern, bei anderen Objekten hat sich Schtschukin sehr im Allgemeinen gehalten.

⁴⁴ Vgl. <https://izi.travel/ru/9c61-dom-muzey-p-i-shchukina/ru>.
https://um.mos.ru/houses/timiryazevskiy_muzey/ [06.09.2019].

Nummern umfassende Sammlung ein Museum mit Nebengebäuden bauen, schenkte das alles dem Historischen Museum in Moskau und war selber, mit einer entsprechenden Uniform angetan, der Kustos. Als er seinen jüngeren Bruder Iwan in Paris besuchte, kaufte er, quasi zwischendurch, Bilder von Monet, Renoir, Degas, Pissarro und Sisley.⁴⁵

Die Kunst der Moderne scheint Rilke und seiner Begleiterin bei diesem Besuch weniger interessiert zu haben. Einen weiteren Hinweis über die Art der Ausstellungsbesuche gibt der Brief Rilkes an seine Mutter:

Überall, in allen Sammlungen, Museen werden wir vom Director oder sonst einer orientierten Persönlichkeit empfangen, und Du kannst Dir denken, wie man unter so sachverständiger Leitung alles besser und intimer sieht, als wenn man jedes Object mühsam in dem Reichthum der Schränke finden und isolieren soll.⁴⁶

Das Reisetagebuch von Lou Andreas-Salomé hat das Ereignis ebenfalls festgehalten:

Neulich in der Шукинъ (*Schtschukin*) Gallerie, bei der uns der Hausherr [Pjotr Iwanowitsch Schtschukin!]⁴⁷ selbst führte, berührte es seltsam, einzelne Bilder, z. B. ein paar Impressionisten & Symbolisten, in eingerichteten Gemächern, an der Schlafzimmerwand, zu finden: sie wirkten wie Traum beim Erwachen. Von außerordentlicher Kraft im japanischen Saal ist der Wandschirm mit der Göttin der Grazie; eine graue Gestalt, tief im grauen Wasser, auf einem Fisch dahingleitend, indem sie aufrecht steht. Ein Fisch ist nicht graziös, jedoch die Linie seiner Bewegung ist es, und diesen Rhythmus verkörpert die Gestalt. Auch die andren japanischen Sachen sind zum Theil schöner als ich sie je gesehen. Am reichhaltigsten in der Шукинъ (*Schtschukin*) G.[allerie] die Sääle mit den russ.[ischen] Alterthümern.⁴⁸

⁴⁵ Kipphoff, Petra (1993): „Zwei Herren aus Moskau, verrückt“. In: **Die Zeit**, Nr. 26, 25. Juni.

⁴⁶ Brief von Rilke an die Mutter, 21. Mai 1900. In: Rainer Maria Rilke (2009): **Weihnachtsbriefe an die Mutter** Herausgegeben von Hella Sieber-Rilke, Bd. 1, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel, 177.

⁴⁷ Stéphane Michaud schrieb dieses Museum irrtümlich dem Bruder Sergej Schtschukin zu. Vgl. Lou Andreas-Salomé (1999): **„Russland mit Rainer“ Tagebuch der Reise mit Rainer Maria Rilke im Jahre 1900**. Herausgegeben von Stéphane Michaud in Verbindung mit Dorothee Pfeiffer. Mit einem Vorwort von Brigitte Kronauer, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 35, Anm. 15.

⁴⁸ Andreas-Salomé, Lou (1999): **„Russland mit Rainer“ Tagebuch mit Rainer Maria Rilke im Jahre 1900**, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 35.

Es scheint, als habe die Begegnung mit dem japanischen Bild eine große Faszination ausgeübt, so dass Lou Andreas-Salomé diesem Werk als Bezeichnung Rilkes Gedichttitel gegeben hat.⁴⁹ Das Werk lässt sich nur schwer identifizieren, da Rilkes Angabe ‚Oberlichtsaal‘ heute nicht mehr zutrifft. Allerdings lässt sich über den Erwerb des ‚japanischen Wandschirms‘ (wie ihn Lou Andreas-Salomé bezeichnet) einiges in Erfahrung bringen. Pjotr Schtschukin berichtet in seinen Erinnerungen über den Erwerb seiner Ostasiatica:

Im Jahr 1889, als ich mich mit meinem Vater auf der Weltausstellung in Paris befand, kaufte ich in der japanischen Abteilung viele Kunstobjekte: Seidenschirme, gewebt und bestickt, auf der Vorderseite die vier Jahreszeiten darstellend, für 6000 Franken; weitere Schirme mit kunstvoll aus diversen mehrfarbigen Seidenstoffen gefertigten Figuren auf vergoldetem Grund, Szenen aus dem japanischen Leben darstellend, für 3000 Franken.⁵⁰

Allerdings war der Erwerb dieser Gegenstände noch keine Sensation. Die Kunstkorrespondenten in Paris kritisierten das japanische Angebot auf dieser Leistungsschau.⁵¹ Die ausgestellten Objekte wurden nun als bloßes Kunstgewerbe weniger geschätzt. Zudem hat man Ähnliches auch schon bei früheren Anlässen – zumal bei der Ausstellung von 1878 – vorgeführt bekommen. Es ist anzunehmen, dass der Wandschirm mit der *Göttin der Grazie* von Pjotr Schtschukin auf der Pariser Einkaufstour von 1889 erworben worden ist. So handelt es sich vermutlich nicht um ein Einzelstück, sondern um ein neu angefertigtes serielles Produkt, was aber in der Moskauer Museumspräsentation von 1900 ohnehin nicht so deutlich erkennbar wurde.

Zur Ikonografie, die Rilke offenbar besonders beeindruckte, kann die chinesisch-japanische Mythologie und Sagenwelt einige Aufklärung bringen. Freilich ist auch hier die Situation nicht eindeutig, wenn es um eine Dame geht, die auf einem Fisch steht. Denn das Motiv ist in der japanischen Kunst in mehrfacher Bedeutung anzutreffen.

⁴⁹ Möglicherweise stammt die Bezeichnung auch von einer Beschriftung in der Sammlung oder sie ist eine mündliche Erläuterung von Pjotr Iwanowitsch Schtschukin gewesen.

⁵⁰ Schtschukin, Pjotr Iwanowitsch (1912): **Erinnerungen**, Bd. 10, Moskau, 203 (aus der russischen Ausgabe übersetzt von Curdin Ebnetter).

⁵¹ Vgl. zum Hintergrund Beat Wyss (2010): **Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889**, Berlin: Insel, 24 – 26.

Eine Frauengestalt, die auf einem Fisch stehend, durch das Wasser gleitet, findet sich als Figur des Buddhismus. Kannon ist die im gesamten Mahayana Buddhismus bekannteste Bodhisattva-Figur. Es sind Mittlergestalten, die zur Erleuchtung verhelfen. Der Ursprung ist Indien, nach Japan kam diese Vorstellung über China und Korea am Ende des 6. Jahrhunderts. Kannon kann unterschiedliche Gestaltungen annehmen, wird aber in Japan vorwiegend weiblich gestaltet. Ihre Haupteigenschaft ist das Mitgefühl mit den Menschen, das Spenden von Trost und Glück. Deshalb ist Gyoran Kannon auch zu einer sehr populären Gestalt in der japanischen Kultur geworden. Dargestellt ist sie in einigen Versionen auf einem Fisch stehend, in anderen hält sie in der Hand einen Fischkorb.⁵²

In Europa wurde Gyoran Kannon vor allem durch einen Holzschnitt von Hokusai bekannt, der 1849 im 13. Band der **Mangwa** abgebildet wurde. Bedeutsamer wurde aus diesem Bild die Darstellung des Karpfen (Koi), die durch die das Motiv aufnehmende Glas-Vase *La carpe*, die bei der Weltausstellung (1879) von Émile Gallé präsentiert wurde und im Kunstgewerbe zahlreiche Nachahmung fand.



Abb. 3 Katsushika Hokusai: Manga

⁵² Mit Dank für nützliche Hinweise an Tatsuga Anke, Tokio. Die Göttin gilt auch als Patronin der Fischer und Matrosen. Vgl. Alan Scott Pate (2005): **Ningyo: The Art of the Japanese Doll**, North Clarendon: Tuttle, 201.

Rilke hatte während seines Besuchs beim Düsseldorfer Sammler Georg Oeder (1904) diese Sammlung begeistert studiert. In einer der für die europäische Kunstgeschichte einflussreichsten Darstellungen findet sich aber schon deutlich früher eine Reproduktion:



Abb. 4 Französische Grafik nach Hokusai: Kouanon. *La Déesse de la Grâce*

Es ist eine Abbildung in der Darstellung (1883) über japanische Kunst von Louis Gonse, dem Direktor der Galerie des Beaux-Arts in Paris. Die grafische Wiedergabe durch Henri Guérard hatte als Bildlegende: „KOUANON: LA DÉESSE DE LA GRACE (*D'après une gravure de Hokousai*)“⁵³. Paris bot natürlich noch eine weit größere Auswahl an Darstellungen,⁵⁴ unsicher war, was Rilke in den Bibliotheken von Prag,

⁵³ Gonse, Louis (1883): *L'art japonais*, Bd. 1, Paris: A. Quantin, 15.

⁵⁴ Vgl. Daniela Liguori: *L'influenza del pensiero orientale in Rainer Maria Rilke*, Univerista degli Studi, Salerno. <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/varia/liguori.pdf> 18, Anm. 56 [12.10.2019]

München und Berlin (bis 1900) einsehen konnte oder wollte. Im Jahr 1907 beschäftigte sich Rilke in Paris mit der Hokusai-Monografie von Edmond de Goncourt, der ebenfalls knapp auf diesen Holzschnitt einging: „Dans le treizième volume: deux beaux dessins, la divinité Kwannon sur une de ces carpes monumentales comme seul Hokusai sait les dessiner, et un tigre.“⁵⁵ Goncourt gab dem Bild keinen eigenen Titel. Ob Rilke die Titulierung durch Goncourt kannte, lässt sich nur vermuten.

Die Formulierung seines Gedichttitels *Göttin der Grazie* legt die Vermutung nahe. Dabei entwickelte sich ein sprachliches Dilemma. Französisch ‚grâce‘⁵⁶ besitzt die doppelte Bedeutung von ‚Anmut‘ und ‚Gnade‘. Dies lässt sich im Deutschen nicht in einem gemeinsamen Wort ausdrücken, auch im Russischen nicht.⁵⁷ Wie die Beschriftung des japanischen Wandschirms in Moskau gewesen ist – russisch und/oder französisch – lässt sich nicht rekonstruieren, ebensowenig ist zu erschließen, in welcher Sprache die Führung durch die Sammlung durch den Besitzer Schtschukin stattgefunden hat. Das damals entstandene Gedicht war nach Ansage und Inhalt ganz auf die ‚Schönheit‘ festgelegt. Für den europäischen Betrachter konnte dies damals durchaus die Priorität besitzen.⁵⁸

Eine andere Gestalt der japanischen Mythologie lässt sich mit diesem Motiv gleichfalls in Verbindung bringen.⁵⁹ Die Dame auf dem Fisch konnte durchaus in einen anderen Kontext verweisen.

⁵⁵ Goncourt, Edmond de (1896): **Hokusai: L'art japonais au XVIII^e siècle**, Paris: G. Charpentier / E. Fasquelle, 130.

⁵⁶ Heute ist für Bodhisattva Guan Yin der Ausdruck ‚déesse de la compassion‘ üblich.

⁵⁷ Freundlicher Hinweis von Curdin Ebner, Veyras sur Sierre.

⁵⁸ „De même, Hokusai fut le premier à rendre les déesses réellement belles, mêlant à leurs attributs traditionnels un peu de la grace et de la douceur des femmes qu'il voyait autour de lui.“ Charles John Holmes (2014) [1899]: **Hokusai**, New York: Parkstone International, 37.

⁵⁹ Vgl. Hiroshi, Nara (Hrsg.) (2007): **Inexorable Modernity: Japan's Grappling with Modernity in the Arts**, New York / Toronto: Lexington Books, 37 – 38.



Abbildung 5 Suzuki Harunobu: Mitateno Kinkô, Farbholzschnitt

Eine bekannte Version ist ein kolorierter Holzschnitt (1765)⁶⁰ von Suzuki Harunobu (1724 – 1770). Hier sitzt eine Kurtisane der Meiwa-Zeit (Schaffenszeit von Harunobu) auf einem riesigen Karpfen und liest in einem Liebesbrief.⁶¹ Die Farben variieren in den Drucken. Schon damals war die Szene eine Parodie auf einen im Taoismus Unsterblichen, Kinkô Sennin. Dieser chinesische Maler und Musiker der Zhou-Periode (1122 – 247 v. C.) mit dem Namen Qin Gao tauchte der Legende nach aus dem Wasser auf, ritt auf einem riesenhaften Karpfen und trug eine Schriftrolle mit einem Sutra-Text und einem Gesetz, das den Fischfang untersagte. Die frivole Interpretation dieses klassischen Themas in einem aktuellen Kontext ist typisch für die Mitate-e-Drucke (Travestiebilder) des 18. Jahrhunderts. Rilke kannte Harunobu-Drucke, wie er sich später erinnerte.⁶²

⁶⁰ Fahr-Becker, Gabriele (Hrsg.) (1993): **Japanische Farbholzschnitte**, Köln: Taschen, 64.

⁶¹ Vgl. die Interpretation von Gabriele Fahr-Becker (Hrsg.) a. a. O., 63. Hier wird die Schriftrolle als ein Buch, das die Kurtisane von einem Liebhaber erhalten hat, gedeutet.

⁶² Brief an Hermann Bünemann, 15. September 1922. In: Rainer Maria Rilke (1936): **Briefe aus Muzot 1921 bis 1926**. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel, 152.



Abbildung 6 Santo Kyoden: Forty-Eight Techniques for Success with Courtesans, Holzschnitt

Deutlicher sind die sprudelnden Luftblasen aus den Kiemen des Fisches in einem Holzschnitt von Santo Kyoden (1761 – 1816) zu sehen, der als Frontispiz des Buchs **Achtundvierzig Techniken für den Erfolg bei Kurtisanen** (1790) diente.⁶³

Eine solche (heitere) Szene konnte auch auf Gebrauchsgegenständen wie Tellern bis in die Gegenwart auch als europäisches Remake-Produkt wiederkehren.⁶⁴

⁶³ Vgl. **Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600-1900**. Edited with Introductions and Commentary by Haruo Shirane (2002), Columbia: University Press, 655 – 658.

⁶⁴ Vgl. <https://www.kickstarter.com/projects/779422445/dinnerware-of-japanese-folklore-plate-1-by-pat-cro> [03.09.2019].



Abbildung 7 Pat Crowell: Porzellanteller im japanischen Stil (2018)

Dargestellt ist auch hier eine Kurtisane, die auf einem Karpfen reitet. In ihr Gewand ist das Bild des Mondhasen eingestickt. In der chinesischen und japanischen Mythologie ist der Hase im Mond (Tsukino Usagi) dabei, in einem Stampfbottich ein Elixier der Unsterblichkeit zu bereiten.

Es ist durchaus möglich, dass ein solches Szenarium auch auf japanischen Wandschirmen des 19. Jahrhunderts wiederholt worden ist. In der Regel ist dabei auch das Attribut der Schriftrolle zu sehen, das in Rilkes Gedicht nicht eingegangen ist. So ist zweifelhaft, ob Rilke und Lou Andreas-Salomé den parodistischen Charakter des Sujets erkannt hätten. Das Gedicht *Göttin der Grazie* verbleibt in einer anderen Tonlage, die näher an der Darstellung durch Hokusai ist.

Doch das Motiv einer stehenden Gestalt auf einem Fisch findet bei Rilke noch weiter Verwendung. Es ist ebenfalls in Rilkes Tagebuch (27. September 1900) festgehalten und dort mit der Überschrift *Gebet* versehen,⁶⁵ bevor es im Druck einen neuen Titel erhält.⁶⁶

⁶⁵ Rilke, Rainer Maria: **Tagebücher aus der Frühzeit**, 342.

⁶⁶ **SW** Bd. I: 402. Schon im Erstdruck der Sammlung **Das Buch der Bilder** geht ein *Gebet* unmittelbar voraus, das sich an die Nacht wendet. Im Gegensatz dazu hat *Fortschritt* keinen Adressaten, was die Wahl eines anderen Titels durchaus rechtfertigt.

FORTSCHRITT

Und wieder rauscht mein tiefes Leben lauter,
als ob es jetzt in breitem Ufern ginge.
Immer verwandter werden mir die Dinge
und alle Bilder immer angeschauter.
Dem Namenlosen fühl ich mich vertrauter:
Mit meinen Sinnen, wie mit Vögeln, reiche
ich in die windigen Himmel aus der Eiche,
und in den abgebrochnen Tag der Teiche
sinkt, wie auf Fischen stehend, mein Gefühl.

Das Tagebuch umschreibt in den vorausgehenden Sätzen das Hochgefühl Rilkes, das sich aus der allgemeinen Zustimmung der Worpssweder Freunde, der Suche nach seiner Meinung und seinem Urteil speist:

Wie notwendig war ich ihnen. Und wie wurde ich unter dem Schutze ihres Vertrauens mächtig, alles zu sein, was sie brauchten, ihr Frohester zu sein und der Lebendigste unter ihnen. Alle Kräfte steigen in mir. Alles Leben versammelt sich zu meiner Stimme. Ich sage alles reich. Meine Worte sind wie bestickt mit dunklen Steinen. Ich spreche oft von wenigen Dingen und fühle: ‚Von großen Dingen sollst du groß reden oder schweigen‘, und ich sehe es ihnen manchmal an: ich habe groß geredet.⁶⁷

Das daraus folgende, im Sentiment gipfelnde Gedicht *Fortschritt* zeigt nun nicht die distanzierende Bewunderung eines Kunstgegenstandes und des sich in ihm darstellenden Sujets. Das Gedicht zeigt diesmal eine andere Perspektive, denn nun ist der Gegenstand das Leben des sich schon in der ersten Zeile vorstellenden lyrischen Ichs. Dessen Lebensaufgabe ist das ‚Schauen‘, das schon im Jahr zuvor im Moskauer Mai 1897 Gegenstand der Reflexion gewesen war: ‚Ja, alles, was wirklich geschaut wurde, muß Gedicht werden!‘⁶⁸ war die Erkenntnis nach der Lesung des Gedichts *Göttin der Grazie*. Jetzt scheint das Ich einen Schritt weiter zu sein: es werden ‚alle Bilder immer angeschauter,‘ das Geniegefühl des Schöpfers der Dichter ist beinahe unverhohlen formuliert: ‚Dem Namenlosen fühl ich mich

⁶⁷ Rilke, Rainer Maria: **Tagebücher aus der Frühzeit**, 342.

⁶⁸ Rilke, Rainer Maria: **Tagebücher aus der Frühzeit**, 345.

vertrauter“⁶⁹. Über die Schaffung von Dichtung dem Wesen Gottes näher gerückt („Fortschritt“) zu sein, drückt sich in der allumspannenden Geste, die Himmelshöhe und Wassertiefe umfasst, aus. Was in 8 Zeilen sich in Reime gebunden hatte, löst sich in der Schlusszeile im reimlosen Endwort „Gefühl“ auf, das kein sich gleiches gefunden hat. So ist das im *Fortschritt* herausgehobene Ich im Gedicht allein. Allerdings ist dieser Standpunkt mit einem seltsamen Fundament versehen, das sich mit im Wasser von Teichen untertauchenden Fischen vergleichen lässt.

Manchen Zeitgenossen ist dieses Gleichnis seltsam vorgekommen, als das Gedicht in der Sammlung **Das Buch der Bilder** (1902) erschienen ist. Der Rilke-Forscher und Herausgeber Ernst Zinn berichtet dazu eine ihm zugetragene Anekdote:

Einmal hätten zwei Bremer Damen über seine Gedichte gesprochen, das eben erschienene ‚Buch der Bilder‘ von Rilke lag auf dem Tisch, die eine schlug es auf und zeigte auf ein Gedicht und sagte halb belustigt und halb entrüstet: ‚Na, guck doch mal, was da s-teht: Und in dem abgestorbenen Tag der Teiche sinkt wie auf Fischen s-tehend mein Gefühl, – vers-tehst Du das? Die andere war natürlich ganz derselben Meinung, daß man das nicht vers-tehen könne.⁷⁰

Diese Verstelle ließ sich nicht mit alltäglichen Erfahrungen vom Bremer Fischmarkt erklären. Ernst Zinn hat dagegen in seiner eigenen Interpretation der Stelle auf das Motiv der *Göttin der Grazie* verwiesen, das sich in dem japanischen Bild in Moskau Rilke eingepägt hatte.⁷¹ Der intertextuelle Bezug und der Verweis auf das geschaute reale Bildwerk reichen möglicherweise zur Erklärung nicht ganz aus. Ist die ‚Dame, die auf einem Fisch steht‘, eine Parodie, dann ist es ratsam, auf deren Bezugspunkt zurückzugehen.

Es handelt sich um die Legende von Kinkô Sennin:

Kinkô lebte um das 12. Jahrhundert in den Bergen des nördlichen China. Er reiste im Land umher, sang Lieder und zeichnete Fisch-Bilder. Einmal badete Kinkô in

⁶⁹ Rilke, Rainer Maria: **Tagebücher aus der Frühzeit**, 351.

⁷⁰ Vortragsmanuskript von Ernst Zinn: Aus der Arbeit an einer Rilke-Ausgabe und über Rilkes Beziehungen zu Bremen (Rotary Club, Bremen, 25. Oktober 1963), 7 – 8. Ich danke Walter Simon (Tübingen) für den Einblick in dieses Manuskript.

⁷¹ Fujikawa Hideo sieht in dieser Zeile die Nähe zu japanischen Haikus. Vgl. Fujikawa Hideo (1980): „Rainer Maria Rilke und Japan“. In: **Japanische Beiträge zur Germanistik**, Tokyo: Japanische Deutsche Gesellschaft, 69.

einem Fluss nahe bei seinem Haus, als der Fisch-König sich ihm näherte und ihn einlud, ihm in sein Königreich zu folgen. Kinkô stimmte begeistert zu und, nachdem er seinen Schülern gesagt hatte, daß er eine Weile weg sein werde, nannte er ihnen den Tag seiner Rückkehr und tauchte in den Fluss ein.

Als der angekündigte Tag seiner Rückkehr kam, versammelten sich alle seine Schüler am Flussufer. Dort badeten und reinigten sie sich vor einer Ansammlung von über 6000 Leuten, die auf den Meister warteten. Endlich sah man Kinkô, wie er an die Oberfläche des Flusses kam, auf einem riesigen Karpfen reitend.

Der Weise blieb eine Weile bei seinen Anhängern, aber ihnen wurde bald klar, dass er sich danach sehnte, in das Königreich des Fisches zurückzukehren. Sie konnten nur raten, welche Freuden er dort erfahren hatte, denn keiner von ihnen war bereit, mit ihm zu gehen, da sie nicht zu den Unsterblichen gehörten. Bald versammelte Kinkô seine Schüler am Flussufer. Nachdem er von ihnen das feierliche Versprechen erhalten hatte, dass sie niemals mehr einen Fisch töten würden, tauchte er in das Wasser ein und verschwand für immer.⁷²

Der Karpfen (Koi) wurde zum begleitenden Emblem des Kinkô.⁷³ Der Charakter dieses Weisen war ganz besonders:

Kinkô, wie die Japaner diesen freundlichen chinesischen Weisen nennen, ist einer von der Art der ‚Sennin‘ oder Asketen, die der populäre Glaube im Orient in den Rang der Halbgötter ansiedelt und dem magische und übernatürliche Kräfte aller Art zugeschrieben werden – besonders die die Kraft, hunderttausend Jahre den Gesetzen des Todes und der Wiedergeburt zu entgehen. Ein perfekter Sennin ist fast ein Unsterblicher, der mit besonderen geistigen Gaben und Fähigkeiten ausgestattet ist. Unter diesen Unsterblichen wird Kinkô außerordentlich bewundert. Sein Emblem ist der Karpfen.⁷⁴

Eine andere Quelle ergänzt: Der taoistische unsterbliche Kinkô kehrte zurück und trug eine buddhistische Schriftrolle bei sich, die die Menschen ermahnte, Fischen kein Leid anzutun.⁷⁵

⁷² In: Barbanson, Adrienne (1961): **Fables in Ivory: Japanese Nesuke and Their Legends**, Rutland: Tuttle, 100. Originaltext in englischer Sprache. (Deutsche Übersetzung von Erich Unglaub.)

⁷³ Vgl. auch Tijs Volker (1950): **The Animal in Far Eastern Art**, Leiden: E. J. Brill, 24 – 25.

⁷⁴ Barbanson, Adrienne (1961): **Fables in Ivory: Japanese Nesuke and Their Legends**, Rutland: Tuttle, 100. Originaltext in englischer Sprache. (Deutsche Übersetzung von Erich Unglaub.)

⁷⁵ Herzlichen Dank für den Hinweis von Herrn Gordon Friese, Unna.

Zahlreiche Darstellungen dieser Szene finden sich bei den geschnitzten japanischen Miniaturen (Netsuke):



Abbildung 8 Sennin Kinko auf großem Karpfen, Buchsbaum

Kinkô Sennin, Netsuke, ca. 4 cm, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Solche Figuren waren um 1900 Sammelobjekte vieler europäischer Künstler und Freunde von *Ostasiatica*.

Die Ukiyo-e Künstler der Edo-Zeit (1760 – 1868) wandten sich in ihren vielen Farbholzschnitten dem Alltagsleben der Händler und Handwerker zu und priesen Lebensfreude und Genuss. Erst in dieser Zeit wurde das Kinkô-Sujet verändert. Aus dem alten Weisen wurde eine schöne Prostituierte. Die Figur der auf dem Fisch stehenden schönen Dame, wie sie Rilke und Lou Andreas-Salomé im Moskauer Museum gesehen haben, ist nur der zeitgemäße Vordergrund, dahinter steht das Sujet des auf dem Karpfen reitenden taoistischen Weisen. Mit einem solchen Unsterblichen könnte sich auch Rilke in der Euphorie der Worpssweder Tage vergleichen haben. Japanische Bildwerke dazu gab es, Farbholzschnitte und – besonders zahlreich und populär im 19. Jahrhundert – die geschnitzten Netsuke-Miniaturen.

Ein äußerer Anlass, die Frage nach einem möglichen Namenswechsel anlässlich der Hochzeit einer Freundin, lässt Rilke auf die Verbindung eines

japanischen Malers mit dem Fischmotiv zurückkehren. In einem Brief an Sidonie Nádherný von Borutin erläuterte er:

Unter Umständen hat es etwas Freies und Kühnes, eine neue Periode des Lebens auch unter das Symbol und den Schutz eines neuen Namens zu rücken. Als ich meinen Taufnamen René in Rainer umwandelte, so unterstützte mich das sehr im Bewußtsein eines neuen Abschnittes – , und auch heute noch, es würde mir eine eigenthümliche Heiterkeit bereiten, dürfte ich, in der Art Hok'sai's bei jeder Wandlung meiner Natur, mir, als einzigen Namen, diejenige Bezeichnung beilegen, die der augenblicklichen Erfülltheit oder Besessenheit am entsprechendsten wäre. Als dieser große Künstler, im höchsten Alter, die Schönheit der Fische zu erfassen meinte, legte er ‚Hok'sai‘ einfach ab und unterschrieb sich: der-in-die Fische-Verliebte, was im Japanischen ein knappes, gut aussprechbares Ideogramm zu bilden scheint!⁷⁶

Die Verbindung von Fisch, Künstler und ‚Fortschritt‘ war in Rilke zu dieser Zeit verfestigt. Es hatte sich nun aber nicht am Taoisten Kinkô Sennin, sondern an dem vom Dichter bevorzugten japanischen Maler Katsushika Hokusai festgemacht.

Erst spät ergab sich für Rilke eine Gelegenheit, auf einen anderen japanischem Maler einzugehen. 1922 fragte bei ihm der Münchner Kunsthistoriker und Sammler Hermann Bühnemann an, ob er bereit wäre, für ein (privates) Mappenwerk vorhandener Holzschnitte Gedichte zur Verfügung zu stellen. Rilke war nicht abgeneigt, diesen Auftrag anzunehmen und antwortete:

Zwar bin ich in den letzten und vorletzten Jahren weniger mit japanischer Kunst in Berührung gekommen; aber Beziehungen und Anschlüsse sind von früher her angelegt, und ich zweifle nicht, daß jene Frauen-Bildnisse des Harunobu (von denen mir wohl das eine und andere schon vorgekommen sein möchte),⁷⁷ im näheren

⁷⁶ Brief vom 20. November 1920. **Rainer Maria Rilke – Sidonie Nádherný von Borutin Briefwechsel 1906 – 1926** (2007). Herausgegeben und kommentiert von Joachim W. Stork unter Mitarbeit von Waltraud und Friedrich Pfäfflin, Göttingen: Wallstein, 365 – 366.

⁷⁷ Das von Rilke schon früh konsultierte Werk von Richard Muther (1893 – 1894): **Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert**, Bd. 2. München: Hirsh, 599 erwähnt den japanischen Maler der „eleganten, in kostbare Costüme gekleideten Schönheiten.“ Franz Blei hatte in der Zeitschrift **Die Insel**, Jg. 2 (April 1901), 82 einen Holzschnitt mit einer solchen Figurine gezeigt.

Umgang, eine Verfassung in mir entwickeln könnten, die sich [...] ausnutzen ließe.⁷⁸

Gedacht war, dass jeweils einem Frauenporträt von Harunobu Verse beigegeben würde. Bei Betrachtung dieser Gelegenheit ergriff er die Chance, solche Bild-Gedicht-Beziehung grundsätzlich zu reflektieren:

Überwindet sich doch der Dichter immer wieder zur bewegtesten Teilnahme an einer *erfundenen* Figur oder Gegend; wie sollte es ihm daher künstlicher sein, auf das aufrichtige Erlebnis eines wirklichen Menschen mit seinen beweglichen Mitteln einzugehen und sich ein anerkanntes und von jenem eigentümliche gefühltes Objekt *so*

diktieren zu lassen, daß er in der Lage sei, absichtlich, die Fähigkeiten des nächsten gesteigerten Moments dazu hinüberzuspinnen.⁷⁹

Bildschöpfung und Gedichtschöpfung sind hier als zwei „gesteigerte Momente“ charakterisiert. Die Beziehung zwischen beiden entstandenen Kunstwerken wird als ‚Spannung‘, freilich nicht als Gegensatz, sondern als Überwindung einer Distanz⁸⁰ gesehen. In Rilkes Argumentation bot dieses Unternehmen die Möglichkeit einer ‚Bild-Begleitung‘.⁸¹ Diesem Dichter war Lessings Traktat über die **Grenzen von Malerei und Poesie** längst vertraut und wusste mit der Problematik umzugehen. Als junger Journalist (1895) hatte er als Merksatz formuliert:

Da aber Gegenstand der Malerei schon nach Lessings Laokoon das Gegenständliche ist, die Lyrik aber sich gerade dieses Gegenständlichen ganz und gar enthält, glaube ich den Irrtum dieser Richtung [der impressionistischen Malerei] angedeutet zu haben.⁸²

⁷⁸ Brief an Hermann Bünemann, 15. September 1922. In: Rainer Maria Rilke (1936): **Briefe aus Muzot 1921 bis 1926**. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel, 152. Bünemann war ein erfolgreicher Herausgeber von Bildbänden zur deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts; er beschäftigte sich auch mit Auguste Rodin und August Macke.

⁷⁹ Rilke, Rainer Maria: **Briefe aus Muzot**, 153.

⁸⁰ Lessing, Gotthold Ephraim (1766): **Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie**, Berlin: Christian Friedrich Voss.

⁸¹ Rilke, Rainer Maria: **Briefe aus Muzot**, 153.

⁸² Rilke, Rainer Maria: **Böhmische Schlendertage, KA**, Bd. 4, 19.

Mit dem Abstand der Zeit ließ sich solche Grenzziehung sicher nicht mehr im eigenen lyrischen Werk strikt durchhalten. Doch bleibt bei Rilke in den Gedichten auf Bildern oft eine Diskretion des Sujets und eine unauffällige Auswahl der Details, die die Identifizierung mit einem bestimmten Bildwerk nicht als bloßes Wiedererkennen ermöglicht.

Leider ließ sich das Harunobu-Projekt nicht realisieren,⁸³ sonst wäre es vielleicht zu einer Wiederbegegnung mit dem Sujet der ‚Kurtisane auf dem Karpfen‘ gekommen. Vielleicht hat Rilke aber auch ein Sujet aufgegriffen, das Hokusai mit seiner *Göttin auf dem Karpfen* vorgegeben hatte. Sie könnten Rilke zu den Gedichten *Göttin der Grazie* und *Fortschritt* inspiriert haben.

Die Suche nach dem japanischen Wandschirm in Moskau wäre heute ein fast verzweifelter Versuch. Denn das Schicksal des Schtschukin-Museums war nicht so, wie es sein Stifter vorgesehen hatte. Nach Pjotr Iwanowitsch Schtschukins Tod (1912) blieb das Museum nicht lange in dem dafür erstellten Gebäude. Die Objekte wurden dem Historischen Museum übergeben, die Baulichkeiten anderen staatlichen Zwecken angepasst. Die Schtschukin-Sammlung, deren Dokumentation der Eigentümer selbst nicht mehr fertigstellen konnte, wurde aufgeteilt. Die vielen Einzelsammlungen des Historischen Museums nahmen sie auf. Die Exponate der ostasiatischen Abteilung gingen an das Museum für orientalische Kunst, die Tretjakow-Galerie nahm die russischen Gemälde auf, die Waffensammlung gehörte nun zur Kollektion für angewandte Kunst, die Musik wurde in der Bibliothek des Moskauer Konservatoriums untergebracht und die Buchkollektion an die Historische Bibliothek abgegeben. Die Gebäude an der Málaja Grusínskaja wurden vom Historischen Museum abgetrennt, 1934 wurde hier das Biologische Museum eingerichtet, das den Namen des Biologen K. A. Timiryazev erhielt.⁸⁴ Damit war der Zusammenhang der Schtschukin-Sammlung, die Rilke wahrgenommen hatte, aufgelöst, der von ihm erwähnte japanische Oberlichtsaal des Altbaus war nun gänzlich anderen Zwecken zugeführt.

⁸³ Eine Eloge auf den japanischen Frauentyp in den Farbholzschnitten formulierte Bünemann selbst Jahre später. Vgl. Hermann Bünemann (1949): „Kitagawa Utamaro“. In: **Die Kunst und das schöne Heim**, Bd. 4, 324 – 327.

⁸⁴ Informationen nach: http://www.artmaecenas.ru/schukin_family/schukin_pi/index.php [28.08.2019].

Das heutige Museum der orientalischen Kunst in Moskau⁸⁵ besitzt Ausstellungsräume mit japanischer Kunst, allerdings nicht in der Disposition, die Schtschukin für seine Sammlung getroffen hatte. Der japanische Wandschirm aus dem 19. Jahrhundert, der Rilke so beeindruckt hatte, könnte sich vielleicht in einem Depot befinden. Mit Hilfe von Rilkes Gedicht *Göttin der Grazie* ließe er sich identifizieren.

Abbildungen

Abbildung 1 https://de.wikipedia.org/wiki/Pjotr_Iwanowitsch_Schtschukin.

Abbildung 2 https://de.wikipedia.org/wiki/Pjotr_Iwanowitsch_Schtschukin.

Abbildung 3 Katsushika Hokusai: Manga. Bd. 13. 1849.

Abbildung 4 Louis Gonse: L'artjaponais. Bd. 1. Paris 1883, 15.

Abbildung 5 Gabriele Fahr-Becker (Hrsg.): Japanische Farbholzschnitte. Köln 1993, 64.

Abbildung 6 Early Modern Japanese Literature. An Anthology, 1600 – 1900. Edited with Introductions and Commentary by Haruo Shirane, New York 2002, 658.

Abbildung 7 <https://www.kickstarter.com/projects/779422445/dinnerware-of-japanese-folklore-plate-1-by-pat-cro>.

Abbildung 8 Van Ham und Kunsthandel Klefisch. Asiatische Kunst 366. Auktion (3. Dezember 2015), Nr. 2285.

Literatur

Eine Untersuchung auf Grenzgebieten benötigt Unterstützung. Ich bedanke mich für wichtige Hinweise, Besorgung von schwer zugänglicher Fachliteratur und vielerlei nützlichen Hilfen bei: Tatsuga Anke (Tokio), Curdin Ebnetter (Veyras sur Siere), Gordon Friese (Unna), Franziska Lepa (Wolfenbüttel), Thomas Schmidt (Marbach am Neckar, Walter Simon (Tübingen) und Stefan Wulle (Braunschweig).

⁸⁵ Vgl. Irina Baikowa (1983): **Die Museen von Moskau und seiner Umgebung. Reiseführer**, Moskau: Raduga, 79 – 80. Ein reich bebildeter Katalog zeigt keine japanischen Wandschirme: Ganevskaja, Evelina (1988): **Museum der Orientalischen Kunst Moskau Aus d. Russ. übertr. von Astrid Kurys**, Leningrad: Aurora.

Primärliteratur

- Rilke, Rainer Maria (1955 – 1966): **Sämtliche Werke**. Herausgegeben vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Bde. 1 – 6, Frankfurt am Main: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1996): **Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden**. Herausgegeben von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl, Bde. 1 – 4, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1933): **Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 bis 1902**. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1936): **Briefe aus Muzot 1921 bis 1926**. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel.
- Rainer Maria Rilke / Sidonie Nádherný von Borutin (2007): **Briefwechsel 1906-1926**. Herausgegeben und kommentiert von Joachim W. Stork unter Mitarbeit von Waltraud und Friedrich Pfäfflin, Göttingen: Wallstein.
- Rilke, Rainer Maria (2009): **Schriften zur Literatur und Kunst**. Herausgegeben von Torsten Hoffmann, Stuttgart: Reclam.
- Rainer Maria Rilke (2015): **„Im ersten Augenblick“: Bildbetrachtungen**. Herausgegeben von Rainer Stamm, Berlin: Insel.

Sekundärliteratur

- Andreas-Salomé, Lou (1999): **„Russland mit Rainer“ Tagebuch der Reise mit Rainer Maria Rilke im Jahre 1900**. Herausgegeben von Stéphane Michaud in Verbindung mit Dorothee Pfeiffer. Mit einem Vorwort von Brigitte Kronauer, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.
- Asadowski, Konstantin (Hrsg.) (1986): **Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte**, Berlin / Weimar: Aufbau.
- Baedeker, Karl (⁴1897): **Russland. Handbuch für Reisende**, Leipzig: Karl Baedeker.
- Baikowa, Irina (1983): **Die Museen von Moskau und seiner Umgebung. Reiseführer**, Moskau: Raduga.

- Barbanson, Adrienne (1961): **Fables in Ivory: Japanese Nesuke and Their Legends**, Rutland: Charles E. Tuttle Company.
- Bünemann, Hermann (1949): „Kitagawa Utamaro.“ In: **Die Kunst und das schöne Heim**, Bd. 54, 324 – 327.
- Fahr-Becker, Gabriele (1993) (Hrsg.): **Japanische Farbholzschnitte**, Köln: Taschen.
- Goncourt, Edmond de (1896): **Hokusai. L’art japonais au XVIII^e siècle**, Paris: Flammarion.
- Gonse, Louis (1883): **L’art japonais**, Bd. 1, Paris: A. Quantin.
- Hideo, Fujikawa (1980): „Rainer Maria Rilke und Japan.“ In: **Japanische Beiträge zur Germanistik**, 37 – 76.
- Hokusai, Katsushika (1849): **Manga**, Bd. 13, [Tokio].
- Holmes, Charles John [1899] (2014): **Hokusai**, New York: Parkstone International.
- Kipphoff, Petra (1993): „Zwei Herren aus Moskau, verrückt“. In: **Die Zeit**, Nr. 26, 25. Juni, 41.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766): **Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie**, Berlin: Christian Friedrich Voss.
- Liguori, Daniela (2013): **Rilke e l’Oriente**, Mailand / Udine: Mimesis.
- Liguori, Daniela: *L’influenza del pensiero orientale in Rainer Maria Rilke*. <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/varia/liguori.pdf> [27.07. 2019].
- Matthias, Agnes (2013): **Zwischen Japan und Amerika, Emil Orlik. Ein Künstler der Jahrhundertwende**, Bielefeld: Kerber.
- Motoyoshi, Mizue (1999): *Rilke in Japan und Japan in Rilke*. In: Manfred Engel, Dieter Lamping (Hrsg.): **Rilke und die Weltliteratur**, Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkler, 299 – 319.
- Museum der Orientalischen Kunst Moskau. [Katalog]** (1988): Leningrad.
- Muther, Richard (1893): **Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert**, Bd. 2, München: G. Hirth Kunstverlag .
- Nara, Hiroshi (Hrsg.) (2007): **Inexorable Modernity: Japan’s Grappling with Modernity in the Arts**, New York / Toronto: Lexington Books.
- Orlik, Emil (1902): „Anmerkungen über den Farbholzschnitt in Japan (1900)“. In: **Die Graphischen Künste**, Jg. 25, 31 – 34.
- Ouwehand, Cornelius / Shizuku Kusunoki (1960): **Rilke in Japan. Versuch einer Bibliographie**, ‘s-Gravenhage: Mouton & Co.

- Pate, Alan Scott (2005): **Ningyo: The Art of the Japanese Doll**, North Clarendon: Tuttle.
- Pekar, Thomas (2003): **Der Japan-Diskurs im westlichen Kulturkontext (1860 – 1920). Reiseberichte – Literatur – Kunst**, München: Iudicium.
- Pekar, Thomas (2007): *Exotik und Moderne bei Hugo von Hofmannsthal*. In: Sabina Becker / Helmuth Kiesel (Hrsg.): **Literarische Moderne: Begriff und Phänomene**, Berlin / New York: de Gruyter, 129 – 143.
- Schattenhofer, Monika (2004): *Ein einzigartiges Versprechen und drei Grazien*. In: Monika Schattenhofer: **Ach, es kostet eine Energie**, Wolfenbüttel: Futura Edition, 7 – 22.
- Schmidt, Thomas (Hrsg.) (2017): **Rilke und Russland**, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.
- Schoolfield, George C. (2009): **Young Rilke and His Time**, Rochester: Camden House.
- Schtschukin, Pjotr Iwanowitsch (1912): **Erinnerungen**, Bd. 10, Moskau, aus der russischen Ausgabe übersetzt von Curdin Ebner.
- Shirane, Haruo (2002): **Early Modern Japanese Literature. An Anthology, 1600 – 1900**. Edited with Introductions and Commentary, Columbia: University Press.
- Sieber, Carl (1940): „Rilke in Rußland“. In: **Der Deutsche im Osten**, Jg. 3, H. 5, 307 – 315.
- Unglaub, Erich (Hrsg.) (2006): **Rilkes Dresden**, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel.
- xxx **Van Ham und Kunsthandel Klefisch. Asiatische Kunst 366. Auktion (3. Dezember 2015)**, Nr. 2285.
- Volker, Tijs (1950): **The Animal in Far Eastern Art**, Leiden: E. J. Brill.
- Wilkens, Manja (1997): *Etappen einer Genieästhetik. Lebensstationen und Kunsterfahrungen Rilkes*. In: Gisela Götte / Jo-Anne Birnie Danzker (Hrsg.): **Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit**, München / New York: Prestel, 9 – 29.
- Wyss, Beat (2010): **Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889**, Berlin: Insel.
- Wittbrodt, Andreas (2005): **Hototogisu ist keine Nachtigall. Traditionelle japanische Gedichtformen in der deutschsprachigen Lyrik (1849 – 1999)**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Beate Petra Kory

Temeswar

Zum 120. Geburtstag Erich Kästners: Das Zeitlos-Gültige seines lyrischen Schaffens

Abstract: Erich Kästner is for sure one of the most popular writers of the literature during the Weimar Republic in Germany. Because of his great popularity the nazis detested him and burned his books on the 10th. May 1933 in the presence of the author. Unlike other condemned writers Kästner showed up to watch the book burning and refused to leave the country during the Third Reich. To the burned books belonged not only three of the four books of poems published before 1933 (**Herz auf Taille**, 1928; **Ein Mann gibt Auskunft**, 1930; **Gesang zwischen den Stühlen**, 1932) but also his satirical novel **Fabian** (1931), in which he analysis contemporary issues. In all this works Kästner vehemently and ironically opposes philistine moral, militarism and fascism. On the occasion of Kästner' s 120th. birthday present paper offers a survey over his lyrical work and places special emphasis on the atemporal qualities of his poems.

Keywords: Literature during the Weimar Republic, New Objectivity, The Third Reich, Functional poetry, Indirect poetry.

Erich Kästner gilt mit Sicherheit als einer der populärsten Schriftsteller der Literatur der Weimarer Republik. Seine Popularität hat er sich als Autor von Kinderbüchern – weltberühmt wurde er mit seinem ersten 1929 veröffentlichten Kinderroman **Emil und die Detektive** –, aber auch als Lyriker errungen. Das 1972 in Leipzig herausgegebene **Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart** führt die literarische Bedeutung Kästners vor allem auf sein Gedichtwerk zurück (vgl. **LdS**: 446), obwohl aus literaturwissenschaftlicher Perspektive auch Kästners zeitkritischer satirischer Roman **Fabian**, der sowohl mit der filmischen Technik der Montage als auch mit journalistischen Methoden arbeitet und daher für die Literatur der Neuen Sachlichkeit steht, zu erwähnen wäre. Hans Wagener schätzt Kästners Lyrik „in ihrer umgangssprachlich gehaltenen Mischung von Satire und Sentimentalität [als] überaus populär“ (Wagener 1993: 706) ein. Die große Bandbreite von Kästners Publikum „von den zornigen jungen Männern, die seinen

Gedichten manch polemischen Ton abgelauscht haben, bis zu den Kindern, die sich in seinen Büchern verantwortlich fühlen lernen, von den einzelgängerischen Moralisten, die den resignierten Optimismus seines Fabian teilen, bis zu den anspruchsvollsten – nämlich den einfachen – Lesern, die sich von einem Buch Humor, Güte und ein paar Körnchen Lebensweisheit versprechen” (Horst 1969: 357) führt Karl August Horst auf die Begabung des Autors zurück, im Leser das Gefühl zu erwecken, dass der Autor keiner geistigen Klasse – dem Volk, den Gebildeten, den Intellektuellen – sondern allen gleicherweise angehöre. Demgegenüber sieht Roland Tscherpel die Begeisterung nicht nur einer literarisch interessierten Minderheit, sondern auch ganzer Volksschichten für Kästners Verse in Merkmalen des literarischen Textes begründet, wie der leicht verständlichen sachlichen und milieugeprägten Alltagssprache, der bürgerlichen Perspektive Kästners auf die Welt sowie in dem meisterhaften Beherrschen der Klaviatur der komischen Töne vom heiteren Humor bis zum bitteren Sarkasmus (vgl. Tscherpel 2008: 574).

Wegen seiner großen Beliebtheit war Kästner den Nationalsozialisten verhasst, was dazu führte, dass seine Bücher am 10. Mai 1933 von diesen im Dabeisein des Autors, der sich in der Menschenmenge versteckte, dem Feuer übergeben wurden. Kästner war als einziger Autor zugegen, dessen Bücher verbrannt wurden. Zu den Büchern, die den Flammen zum Opfer fielen, zählten nicht zufällig seine wichtigsten Gedichtbände **Herz auf Taille** (1928), **Ein Mann gibt Auskunft** (1930) und **Gesang zwischen den Stühlen** (1932) aber auch sein satirischer und zeitkritischer Roman **Fabian** (1931). In diesen Büchern wendet sich Kästner mit treffsicherem Witz gegen spießbürgerliche Moral, Militarismus und Faschismus.

Ziel dieser Arbeit ist es, zum Anlass des 120. Geburtstages des Dichters, einen Überblick über das lyrische Werk Kästners zu bieten, wobei dessen zeitlos gültige Qualitäten in den Vordergrund gerückt werden sollen.

Nach seinem Studium der Geschichte, Philosophie, Germanistik und Theaterwissenschaft in Leipzig, Rostock und Berlin wird Kästner 1922 als Journalist und Theaterkritiker für das Feuilleton der **Neuen Leipziger Zeitung** angestellt. Fünf Jahre später wird er unter dem Vorwand der Veröffentlichung des frivolen Gedichts *Nachtgesang des Kammervirtuosen* illustriert mit einer entsprechend erotischen Zeichnung des Karikaturisten Erich Ohser entlassen und zieht nach Berlin (vgl. Hanuschek 2007: 253). Der Germanist und Erich Kästners Biograph Sven

Hanuschek¹ vermutet allerdings, dass Kästner nicht wegen des „geringfügig erotischen Gedichts“ und der Verhöhnung Beethovens entlassen worden sei, sondern vielmehr weil er mit seinen politischen Kommentaren bei seinen Chefs nicht sonderlich beliebt gewesen sei (Hanuschek 2007: 253). Zumal 1927 das 100 jährige Beethoven-Jubiläum gefeiert wurde, sprachen die strengen Sittenwächter der Leipziger Hohen Musik wegen der engen Verknüpfung des Namens von Beethoven mit dem Thema der Erotik sogar von Tempelschändung². Die Anrede der Geliebten durch das lyrische Ich mit „Du meine Neunte letzte Sinfonie“ (Kästner 1998a: 33) kann zwar als unpassend jedoch nicht als Verhöhnung des genialen Komponisten angesehen werden. Vielmehr drückt sich in dieser Anrede die absolute Wertschätzung der Geliebten aus, wie ja Beethovens Neunte die Krönung und Endsumme seines symphonischen Werks darstellt. Das Adjektiv „letzte“ hingegen verweist darauf, dass das lyrische Ich die Liebesbeziehung als bleibend betrachtet und keine anderen mehr eingehen möchte. Auch zeigt das Gedicht das Talent Kästners, das Liebesspiel mit Wörtern aus dem Bereich der Musik zu suggerieren:

Oh deine Klangfigur! Oh die Akkorde!
Und der Synkopen rhythmischer Kontrast!
Nun senkst du deine Lider ohne Worte ...
Sag einen Ton, falls du noch Töne hast! (Kästner 1998a: 33)

Im ironisch gefärbten Postscriptum des Gedichts: „In besonders vornehmer Gesellschaft ersetze man das Wort Hemd durch das Wort Kleid“ (Kästner 1998a: 33) nimmt Kästner die Prüderie der Gesellschaft aufs Korn, die sich an einzelnen Wörtern, so hier dem Wort Hemd für die Unterwäsche, stößt.

¹ 1999 zum 100. Geburtstag von Erich Kästner hat er die Biographie **Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners** im Carl Hanser Verlag herausgegeben, der 2004 eine zweite Biographie Erich Kästners im Rowohlt Verlag folgte.

² Vgl. Julke, Ralf: Plauen, Leipzig, Berlin und das tragische Ende in den Mühlen des NS. Zum ersten Mal würdigt eine opulente Werkausgabe den Künstler Erich Ohser, den fast jeder als e. o. plauen kennt. In: Leipziger Internet Zeitung, vom 17. März 2017 auf <https://www.l-iz.de/bildung/buecher/2017/03/Zum-ersten-Mal-wuerdigt-eine-opulente-Werkausgabe-den-Kuenstler-Erich-Ohser-den-fast-jeder-als-e-o-plauen-kennt-171034> [27.09.2019].

Kästners Berliner Jahre von 1927 bis zum Ende der Weimarer Republik 1933 gelten als seine produktivste Zeit. Hanuschek spricht von „gewissermaßen kraftgenialischen Jahren“, denn in dieser Zeit schreibt Kästner fast ununterbrochen (Hanuschek 2007: 255). 1928, mit 29 Jahren, veröffentlicht er seinen ersten Gedichtband **Herz auf Taille** mit Gedichten, die mehrfach noch in der Zeit seines Studiums in Leipzig entstanden sind und schon in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften publiziert wurden. Der Lyrikband wird von Erich Ohser illustriert. Zu dem gewählten Titel schreibt Kästner 1959 im Vorwort zur Taschenbuchausgabe von **Herz auf Taille**:

[...] das passte zur modischen Linie, zum Bubikopf, zum kurzen Rock, zur überlangen Zigarettenspitze, zum Onestep und zum Charleston. Herz á la mode, das bedeutete Skepsis, Einschränkung des Gefühls, Scheu vor Demaskierung, Selbstironie als Selbstschutz. (Kästner 1998a: 373)

Nach Hanuschek liegt die Wirkung dieser Gedichte in der nüchternen, klaren Sprache, dem Reim, der Affinität zur Alltagssprache, der Authentizität durch den autobiographischen Gestus, der aber oft als fingiert erscheint (vgl. Hanuschek 2007: 254).

Das Eröffnungsgedicht des Debutbandes, *Jahrgang 1899*, ist ein Rollengedicht „im rüde aggressiven, ja zynischen Ton“, in dem durch das „Wir“ ein Kollektiv zu Wort kommt, das „in der Rückschau von den Jahren eines verpfuschten Lebens“ spricht, „von Kriegsteilnahme, und -leid, von Pubertätswirren und Promiskuität, Revolution, Nachkrieg und Inflation, Hunger und Arbeitslosigkeit“ (Hartung 1998b: 382). Hinter der generationstypischen Maske verbirgt sich der Autor mit seiner eigenen Biographie. „Vom eigenen Geburtsjahr 1899 her gibt er die Stationen seiner Entwicklung: Schulzeit zu Kriegsbeginn, militärische Schnellausbildung, bureauangestelltes Nachtstudententum“ (Hartung 1998b: 383). Die zweite Strophe stellt eine bittere Anklage der Gesellschaft dar, bezüglich der Tatsache, dass 1917 auch schon 17 Jährige direkt von den Schulbänken zum Militär „als Kanonenfutter“ (Kästner 1998a: 10) einberufen wurden. Das Fehlen der Kriegsreserven veranlasste schon in Bertolt Brechts 1918 erschienenem Antikriegsgedicht *Legende vom toten Soldaten* das Ausgraben eines den Heldentod gestorbenen Soldaten, um diesen in den nächsten Tod zu schicken. Kästners direkte Anklage gegen die Gesellschaft wird in der

siebten und achten Strophe fortgeführt, wobei die belgische im Ersten Weltkrieg völlig zerstörte Stadt Ypern als Symbol für die Gräueltaten des Krieges gilt. Die letzte Strophe enthält die Schlussfolgerung der jungen Generation, die von der Schulbank in den Krieg geschickt wurde und jetzt dazu angehalten wird, ihre Leistungen im Leben vorzuzeigen. Das Vorzeigen dieser Leistung wird in einem zusätzlichen Vers, der den vier Zeilen der Strophe hinzugefügt wird, deutlich:

Die Alten behaupten, es würde nun Zeit
für uns zum Säen und Ernten.
Noch einen Moment. Bald sind wir bereit.
Noch einen Moment. Bald ist es so weit!
Dann zeigen wir euch, was wir lernten! (Kästner 1998a: 10)

In dieser zusätzlich hinzugefügten Zeile handelt es sich um eine Drohung, deren Ziel die Aktivierung des Lesers ist.

In dem Band finden sich dezidiert antimilitaristische Gedichte wie *Kennst Du das Land, wo die Kanonen blühen?* und *Stimmen aus dem Massengrab*, in welchen Kästner den politischen Zeitgeist kritisiert und satirisiert. Auch *Kennst Du das Land, wo die Kanonen blühen* endet mit einer Drohung, die als Warnung zu verstehen ist. Mit dem Gedicht *Stimmen aus dem Massengrab* schließt der erste Gedichtband gleichsam an einem Höhepunkt des Angriffs auf die Remilitarisierung Deutschlands nach dem Ersten Weltkrieg. Dieses Gedicht wurde 2012 von der Punkrockgruppe *Die Toten Hosen* vertont.³

Neben diesen antimilitaristischen Gedichten finden sich in **Herz auf Taille** auch solche von immerwährender Aktualität wie *Hymnus an die Zeit* oder *Die Zeit fährt Auto*.

Für den Vortrag des Gedichts *Hymnus an die Zeit* gibt Kästner die Anweisung, dass das Gedicht mit einer Kindertrompete zu singen sei. Dies erinnert an Günter Grass' Roman **Die Blechtrommel**, in dem der Protagonist gegen die Welt durch sein Trommeln protestiert. Das Trommeln bringt das wahre Gesicht des Nachkriegsdeutschland zum Vorschein, das sich der Verarbeitung des Krieges nicht stellen wollte. Ähnlich wie Oskar

³ Neumann, Olaf: *Campino im Gespräch*. „Man kriegt uns nicht aufs Glatteis“ vom 29.10.2015 auf <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.campino-im-gespraech-man-kriegt-uns-nicht-aufs-glatteis.d071f694-a68a-48e3-a2c5-bf889002146a.html> [30.09.2019].

Matzerath, der Protagonist der **Blechtrommel**, geht es auch Kästner in seiner Lyrik darum, seine Leser auf die Missstände in der Welt aufmerksam zu machen, der Welt den Spiegel vorzuhalten. Er gibt seinen Lesern ironische Ratschläge, wie sie sich besser an diese durch und durch verderbte Welt anpassen könnten:

Wem Gott ein Amt gibt, raubt er den Verstand.
In Geist ist kein Geschäft. Macht Ausverkauf!
Nehmt euren Kopf und haut ihn an die Wand!
Wenn dort kein Platz ist, setzt ihn wieder auf.
[...]
Macht einen Buckel. Denn die Welt ist rund.
Wir wollen leise miteinander sprechen:
Das Beste ist totaler Knochenschwund.
Das Rückgrat gilt moralisch als Verbrechen. (Kästner 1998a: 15)

Nach dem großen Erfolg seines ersten Gedichtbandes **Herz auf Taille** (1928) veröffentlicht Kästner bis 1933 noch weitere drei Gedichtbände **Lärm im Spiegel** (1929), **Ein Mann gibt Auskunft** (1930) und **Gesang zwischen den Stühlen** (1932).

Den zweiten Gedichtband eröffnet die *Sachliche Romanze*, die sich einer ungemeinen Popularität erfreute. Der Gegensatz zwischen der auf Objektivität bedachten Lyrik der Neuen Sachlichkeit und der romantischen Erlebnis- und Gefühlsliryk wird schon im Titel *Sachliche Romanze* angesprochen. Ähnlich wie das Thema des Gedichts, der Verlust der erotischen Spannung zwischen zwei Liebenden nach acht Jahren, ist auch die Sprache eine alltägliche (vgl. Kory 2016: 213). In einfachen Sätzen, die zu „vier volksliedartigen Strophen“ (Leiß / Stadler 2003: 377) mit Kreuzreim gruppiert sind, wird vom Abhandenkommen des Gefühls, das zwei Menschen miteinander verbunden hat, berichtet. Die erste Strophe gibt die Exposition des Gedichts (vgl. Hartung 1998b: 384). Es wird festgehalten, dass die Liebe verloren gegangen ist, wie man gedankenlos ein Objekt verliert, indem man es irgendwo liegen lässt: „Wie andern Leuten ein Stock oder Hut“. Die zweite Strophe beschreibt die Reaktion der beiden auf diesen emotionalen Verlust: Beide sind traurig, aber sie versuchen, ihre Traurigkeit durch Heiterkeit zu überspielen, sich gegenseitig über die Lage hinwegzutäuschen. Als auch die Täuschung des anderen schließlich sinnlos geworden ist, weint die Frau, die noch am ehesten fähig ist, ein Gefühl auszudrücken, und der Mann steht ausdrucksunfähig dabei (vgl. Hartung

1998b: 385). Die dritte Strophe verlagert den Blick nach außen, als eine Art Ablenkung von der eigenen trostlosen Innerlichkeit. Die visuelle Aufnahme der Außenwelt, der Schiffe im Hafen wird durch das Auditive, das Klavierspiel, das nebenan zu hören ist, ergänzt. Die letzte Strophe bringt durch ihre fünf Zeilen und den zusätzlich zum Kreuzreim eingeführten Paarreim (dort – Wort) die sprachlose Einsamkeit des Paares zum Ausdruck, die sich ins Unendliche verlängert.

Im dritten Lyrikband **Ein Mann gibt Auskunft** (1930) nimmt der autobiographische Gestus noch zu, wie Hanuschek hervorhebt (vgl. Hanuschek 2007: 255). Der Lyriker lässt sich ausdrücklich von seinen Lesern anreden, wie im Gedicht *Wo bleibt das Positive, Herr Kästner?* oder spricht deutlich über sich in *Kurzgefasster Lebenslauf*.

Auch in diesem Gedichtband findet sich ein Trennungsgedicht, das der *Sachlichen Romanze* gleichgestellt werden kann. Es handelt sich um das titelgebende Gedicht des dritten Bandes **Ein Mann gibt Auskunft**. Diese beiden Gedichte betrachtet Hanuschek als Höhepunkte des Bestrebens von Kästner, Gefühlsambivalenzen in Liebesbeziehungen darzustellen (vgl. Hanuschek 2007: 255). Während in der *Sachlichen Romanze* beide Partner zur Feststellung kommen, dass sie einander nicht mehr wie früher lieben und beide angesichts dieser Feststellung gleich ratlos sind, initiiert hier die Frau die Trennung, weil sie die „Kühle“ (Kästner 1998a: 131) ihres Partners nicht mehr aushält. Der männliche Part versucht sich damit herauszureden, dass er der Frau schon früher zur Trennung geraten habe angesichts ihrer tiefen Gefühle für ihn. In der sechsten und siebten Strophe zieht sich das lyrische Ich hinter das Wir des Männerkollektivs zurück und sieht die Gefühlsarmut oder die Angst der Männer vor Gefühlen als geschlechtstypisch, während er die Fähigkeit der Frauen zu lieben und zu leiden als beneidenswert betrachtet:

Es gibt auch and' re, die wie ich empfinden.
Wir sind um soviel ärmer, als ihr seid.
Wir suchen nicht, wir lassen uns bloß finden.
Wenn wir Euch leiden sehn, packt uns der Neid.

Ihr habt es gut, denn Ihr dürft alles fühlen.
Und wenn Ihr trauert, drückt uns nur der Schuh.
Ach, uns' re Seelen sitzen wie auf Stühlen
und sehn der Liebe zu. (Kästner 1998a: 132)

Im Lyrikband **Ein Mann gibt Auskunft** veröffentlicht Kästner auch das Gedicht *Die andere Möglichkeit*, das ihn nach Wolfgang Koeppen zu einer der verhasstesten, gefährlichsten Personen im nationalsozialistischen Deutschland machen sollte (zit. nach Hanuschek 2007: 252). Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg vertrat Alfred Andersch die Überzeugung, dass dieses Gedicht dem Militarismus mehr Schaden zugefügt habe als alle humanistisch-professoralen Essays zusammengenommen (zit. nach Hanuschek 2007: 252). Zweifelsohne liegt die große Wirkung dieses Gedichts wie auch im Fall von *Kennst Du das Land, wo die Kanonen blühen?* oder *Stimmen aus dem Massengrab* in der leicht verständlichen einfachen Sprache, die sich gleichermaßen an alle Bevölkerungsschichten wendet. Die andere Möglichkeit, die im Gedicht bildhaft ausgemalt wird, ist der Sieg Deutschlands im ersten Weltkrieg. Um die Verbreitung seines eigenen Gedichts zu unterstützen, greift Kästner in der ersten Strophe auf eine Anspielung auf die beiden Anfangszeilen von Max Schneckenburgers *Die Wacht am Rhein* (1840) zurück: „Es braust ein Ruf wie Donnerhall, / wie Schwertgeklirr und Wogenprall“⁴. Dieses Lied erfreute sich in der Vertonung von Carl Wilhelm im Deutschen Kaiserreich so einer außerordentlichen Beliebtheit, dass es sogar die Funktion einer inoffiziellen Nationalhymne hatte:

Wenn wir den Krieg gewonnen hätten,
mit Wogenprall und Sturmgebraus,
dann wäre Deutschland nicht zu retten
und gliche einem Irrenhaus. (Kästner 1998a: 121)

Die Pointe des Gedichts besteht in der letzten zusätzlich hinzugefügten Zeile:

Wenn wir den Krieg gewonnen hätten –
zum Glück gewannen wir ihn nicht! (Kästner 1998a: 122)

Am Schluss des Bandes steht das Gedicht *Das letzte Kapitel*, in dem die Selbstzerstörung der Menschheit durch Krieg vorgeführt wird.

Der vierte Band **Gesang zwischen den Stühlen** kam Ende 1932 „gerade noch zur Bücherverbrennung zurecht“ wie Kästner 1959 im

⁴ <https://deutschelieder.wordpress.com/2014/07/28/max-schneckenburger-die-wacht-am-rhein/> [21.10.2019].

Vorwort zur Taschenbuchausgabe **Herz auf Taille** schrieb (Kästner 1998a: 373). Der Titel, den der Autor und sein Verleger Curt Weller für diesen Gedichtband gewählt hatten, umschreibt die Position des Protagonisten von Kästners 1931 veröffentlichten Roman **Fabian** (vgl. Hartung 1998a: 437). Er setzt mit einem Epigramm unter dem Titel *Was auch geschieht!* ein:

Was auch immer geschieht:
Nie dürft ihr so tief sinken,
von dem Kakao, durch den man euch zieht,
auch noch zu trinken! (Kästner 1998a: 175)

Das Neue des Bandes besteht neben dieser neuen Form des Epigramms auch in dem hohen Anteil der politischen Lyrik. Neben antimilitaristischen Gedichten wie *Verdun, viele Jahre später*⁵ hat Kästner auch dezidiert antinazistische Gedichte aufgenommen wie *Das Führerproblem, genetisch betrachtet* und *Marschliedchen*. In Ersterem führt er die Katastrophe, die Deutschland unter den Nationalsozialisten ereilt hat, darauf zurück, dass Gott es versäumt hatte, einen Führer für das deutsche Volk zu erschaffen, wobei er die Begründung gab: „es muss halt ohne Führer gehn“ (siehe Kästner 1998a: 186). Letzteres zieht die Nationalsozialisten der Rückständigkeit: „Ihr und die Dummheit zieht in Viererreihen / in die Kasernen der Vergangenheit“ (Kästner 1998a: 220) und prophezeit den Untergang Deutschlands unter ihrer Führung:

Wie ihr' s euch träumt, wird Deutschland nicht erwachen.
Denn ihr seid dumm, und seid nicht auserwählt.
Die Zeit wird kommen, da man sich erzählt:
Mit diesen Leuten war kein Staat zu machen! (Kästner 1998a: 221)

In Kästners viertem Gedichtband **Gesang zwischen den Stühlen** befindet sich auch das Gedicht *Das Eisenbahngleichnis*, das zum Eingangsgedicht der 1936 in Zürich veröffentlichten Gedichtsammlung **Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke** wurde und das die Aufmerksamkeit des jungen Marcel Reich-Ranicki im Warschauer Ghetto auf sich gezogen hatte (vgl. Reich-Ranicki 2002: 40). Es ist typisch für

⁵ Die Schlacht um Verdun (Februar bis Dezember 1916) war eine der blutigsten und verlustreichsten Schlachten im Ersten Weltkrieg (vgl. Hartung 1998b: 446).

Kästners leicht verständlichen, humorvollen, unterhaltsamen, oft saloppen Stil, mittels dessen trotz der augenscheinlichen Einfachheit auch tiefe Gedanken vermittelt werden können. Obwohl das Gedicht ganz einfach anmutet, entbehrt es nicht einer gewissen Tiefe, denn es handelt sich ja nicht um eine physische Reise, sondern metaphorisch um eine Lebensreise, wie dies auch schon der Titel *Eisenbahngleichnis* andeutet. Der durch die Zeit fahrende Zug ist eigentlich eine Metapher für das menschliche Leben. Gleichzeitig ist in diesem Gedicht auch schon die Enttäuschung und Resignation des Autors angesichts der zugespitzten politischen Situation im Jahre 1932, ein Jahr vor Hitlers Machterschleichung ausgedrückt, durch den Satz: „Wir sahen genug“ (Kästner 1998a: 209). Den Menschen ist die Lust vergangen, zum Zugfenster hinauszublicken, denn das, was sie draußen sehen, schockiert sie. Die Menschen beschäftigen sich im Zug mit verschiedenen Aktivitäten: einer schläft, der andere klagt, ein Dritter redet viel. Das Gemeinsame aber aller ist, dass sie das Ziel, ihr Lebensziel nicht kennen. Während das Leben des Menschen begrenzt ist, jagt der Zug durch die Jahre, ohne je an sein Ziel zu kommen, denn das Leben ist ewig. Das Aussteigen der Toten könnte bedeuten, dass man sie im Laufe des Lebens vergisst, sie „am Bahnsteig der Vergangenheit“ (Kästner 1998a: 210) stumm zurücklässt. In der vorletzten Strophe wird der Unterschied zwischen den Reichen und den Armen hervorgehoben. Dies zeigt uns Kästner als Wortführer der kleinen Leute, der Angestellten, ja der Armen. Der dicke Herr sitzt fast allein im roten Plüsch der ersten Klasse, hat gesundheitliche Probleme wegen seiner Beileibtheit und leidet unter der Einsamkeit, während die Mehrheit der Fahrgäste auf billigen Holzbänken sitzt. Dieses Thema der Einsamkeit der Menschen, verbunden auch mit der Einsamkeit in der Paarbeziehung kommt in vielen Gedichten Kästners vor. Die letzte Strophe wiederholt dann einige Verse der Eingangstrophe und verweist darauf, dass die Menschen die Gegenwart nicht genießen können, sondern mit den Gedanken ständig bei der Zukunft sind. So reisen sie „zur Gegenwart in spe“ (Kästner 1998a: 210).

Der Band schließt mit dem Warngedicht *Das ohnmächtige Zwiegespräch*. In einem Dialog zwischen dem Chronisten und dem Fragesteller wird die fatal gewordene Situation vorgeführt, dass die Vernunft sich machtlos erweist.

Harald Hartung macht in seinem Nachwort *Der sachliche Romantiker. Erich Kästners Lyrik – wiedergelesen* auf den Aufbau der Gedichtbände

aufmerksam, die das Schlimmste gleichsam als Höhepunkt für den Schluss aufsparen. Dabei verweist er auch auf das sich verdüsternde Klima von einem Band zum anderen (Hartung 1998b: 381). Mit diesen vier Bänden liegt Kästners lyrisches Werk in seinem wesentlichen Teil schon vor der Hitler' schen Machterschleichung vor. Desgleichen spricht Hartung auch Kästners strenge Auswahl seiner Gedichte für diese vier Bände an, indem er die Aussage des Autors zitiert, ein Lyrikband erfordere „ausgewählte“ Gedichte und davon habe noch kein Dichter viele geschrieben (vgl. Hartung 1998b: 398). Darüber hinaus verweist er auch darauf, dass Kästner seine vier in der Weimarer Republik erschienenen Bände als seine zentrale lyrische Leistung verstanden wissen wollte (vgl. Hartung 1998b: 399). Mit diesen vier Gedichtbänden reiht sich Kästner neben Brecht und Kurt Tucholsky in die Gebrauchslyrik der Neuen Sachlichkeit ein. Ähnlich wie Bertolt Brecht versucht er unermüdlich, in die gesellschaftliche Wirklichkeit einzugreifen.

Im Vorwort zum Auswahlband **Bei Durchsicht meiner Bücher** im Jahr 1946 äußert sich Kästner aus dem Rückblick skeptisch zu seinen Versuchen, „durch Ironie, Kritik, Anklage, Hohn und Gelächter zu warnen“:

Dass derartige Versuche keinen Sinn haben, ist selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich ist, dass die Sinnlosigkeit solcher Versuche und das Wissen um diese Sinnlosigkeit einen Satiriker noch nie zum Schweigen gebracht haben und niemals dazu bringen werden. Außer man verbrennt seine Bücher.

Satiriker können nicht schweigen, weil sie Schulmeister sind. Und Schulmeister müssen schulmeistern. Ja, und im verstecktesten Winkel ihres Herzens blüht schüchtern und trotz allem Unfug der Welt die törichte, unsinnige Hoffnung, dass die Menschen vielleicht doch ein wenig, ein ganz klein wenig besser werden könnten, wenn man sie oft genug beschimpft, bittet, beleidigt und auslacht. Satiriker sind Idealisten. (Kästner 1998a: 371)

Im Unterschied zu Brecht beurteilt Kästner jedoch die Nützlichkeit des Gedichts nicht nur vom Standpunkt seiner gesellschaftlichen Wirkung. In seiner *Prosaischen Zwischenbemerkung* aus der Lyriksammlung **Lärm im Spiegel** nimmt Kästner ironisch Stellung zu der für die Gedichte der 1920er Jahre geprägten Bezeichnung „Gebrauchslyrik“. Er weist auf die Überflüssigkeit hin, wörtlich auf die Gebrauchsfähigkeit von Lyrik hinzudeuten, wenn in der jüngsten Vergangenheit wirkliche Lyrik nicht selten geworden wäre. Dabei versteht er unter „wirklicher Lyrik“ Verse, die

das Publikum lesen und hören könne, ohne einzuschlafen, da sie „seelisch verwendbar“ seien. Er stellt fest:

Es gibt wieder Verse, bei denen auch der literarisch unverdorbene Mensch Herzklopfen kriegt oder froh in die leere Stube lächelt. Es gibt wieder Lyriker, die wie natürliche Menschen empfinden und die Empfindungen (und Ansichten und Wünsche) in Stellvertretung ausdrücken. (Kästner 1998a: 88)

Mit dem Ausdrücken der Gefühle in Stellvertretung ist gemeint, dass der Dichter zum Sprachrohr einer ganzen Generation wird, wie beispielsweise Brecht im Gedicht *Vom armen B.B.*, das einige Jahr vor Kästners *Jahrgang 1899* entstanden ist.

Als „nützlich“ betrachtet Kästner von dem Standpunkt des Lyrikers aus das Aussprechen dessen, was ihn „bewegt und bedrückt“. Er begrüßt es, dass der neu geprägte Terminus der Gebrauchslyrik der Lyrik wieder einen Zweck beschert hat:

Die Lyriker haben wieder einen Zweck. Ihre Beschäftigung ist wieder ein Beruf. Sie sind wahrscheinlich nicht so notwendig wie die Bäcker und die Zahnärzte; aber nur, weil Magenknurren und Zahnreißen deutlicher Abhilfe fordern als nichtkörperliche Verstimmungen. Trotzdem dürfen die Gebrauchspoeten ein bisschen froh sein: sie rangieren unmittelbar nach den Handwerkern. (Kästner 1998a: 88)

Die „moderne Lyrik“ seiner Zeit bezeichnet Kästner in einer Rezension von 1928, die er als *Indirekte Lyrik* betitelt, als „eine Dichtung der Umwege“ und erklärt den Terminus „indirekte Lyrik“ folgendermaßen: „Der Lyriker spielt nur auf seine Gefühle an; er spricht sie nicht aus. Er verspottet sie eher, als sie unbedenklich zu beichten. Wenn seine Verse am sachlichsten klingen, gerade dann birgt sich dahinter Erschütterung. [...] Wer sich maskiert, will nicht erkannt werden. Es ist ihm weniger peinlich, für frech und gelegentlich albern, als für zart und traurig gehalten zu werden“ (Kästner 1998b: 132). So wird deutlich, dass die Bezeichnung daher stammt, dass der Dichter seine Gefühle nicht direkt ausdrücken soll, sondern sich vielmehr hinter eine Maske zu verbergen hat, um so Distanz zum dargestellten Thema zu schaffen.

In der Zeit zwischen Juni 1928 und April 1930 verfasst Kästner jede Woche für die letzte Seite der Zeitschrift **Montag Morgen** Gedichte (Hartung 1998b: 389). „Die meisten von ihnen beziehen sich auf aktuelle

Geschehnisse und sind daher vorwiegend aus dem zeitgeschichtlichen Kontext heraus zu verstehen“, wie Hartung betont (Hartung 1998a: 476). Unter diesen Auftrags- und Gelegenheitsgedichten, deren Aktualität in der Zeit verblasst ist, gibt es auch solche, die nach Hartung einen „anderen Kästner ahnen lassen“ wie beispielsweise das Gedicht *Herbst, vom Zug aus*, in welchem Kästner durch die „akkurate Beobachtung alltäglicher Realität“ die Versachlichung an ihre Spitze treibt (vgl. Hartung 1998b: 391). Doch Hartung hält fest, dass nicht das sachliche Festhalten der Realität „sein innerstes Interesse“ darstellte: „Er suchte Zuspitzung und Analyse, Satire und Sentiment, ihn interessierten die Liebe und die Gesellschaft; er wollte sich einmischen und hat das in fast allen seinen Gedichten auch getan“ (Hartung 1998b: 391).

Eine von Kästner bekanntesten Lyriksammlungen ist die 1936, drei Jahre nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten, im Schweizer Atrium Verlag erschienene **Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke**. Es handelt sich um eine Auswahl der unpolitischen früheren Gedichte mit wenigen neuen Arbeiten. Aus diesem Grund nimmt Kästner im Vorwort zu diesem Gedichtband eine Umdeutung des Brecht'schen Gebrauchswertes der Literatur vor, indem er sich weniger auf den gesellschaftlichen Einsatz der Gedichte konzentriert, als vielmehr auf ihre seelische Verwendbarkeit. Er bezeichnet den Gedichtband als ein „der Therapie dienendes Taschenbuch“, „ein Nachschlagewerk, das der Behandlung des durchschnittlichen Innenlebens gewidmet ist“ (Kästner 1998a: 365). Ähnlich wie Arzneimittel körperliche Schmerzen lindern, sollen die Gedichte des Bandes zur „Therapie des Privatlebens“ beitragen. Für die Linderung der Einsamkeit, Enttäuschung und des übrigen Herzeleids schlägt Kästner „Antitoxine“ wie „Humor, Zorn, Gleichgültigkeit, Ironie, Kontemplation und Übertreibung“ vor (Kästner 1998a: 365). Zu diesem Zweck stellt er ein aufgrund der „zu vielen Anlässe, mit sich selber und anderen zu hadern“ unvollständig bleibendes Schlagwortregister zusammen, das der Einleitung folgt und von A bis Z „Störungen des Innenlebens“ auflistet (Kästner 1998a: 366). So empfiehlt er für Situationen „wenn das Alter traurig stimmt“, „wenn man der Armut begegnet“, „wenn die Besserwisser ausgeredet haben“, „wenn man das Dasein überschaut“, „wenn die Ehe kaputtgeht“, „wenn man die Einsamkeit schwer erträgt“ (Kästner 1998a: 367) oder „wenn das Selbstvertrauen wackelt“ (Kästner 1998a: 369) die Lektüre bestimmter Gedichte.

Im Kapitel *Herr Kästner, seelisch verwendbar* seiner 1999 aufgelegten Autobiographie **Mein Leben** erzählt Marcel Reich-Ranicki von seiner Erfahrung mit diesem Gedichtband. Nachdem er 1938 in Berlin verhaftet und nach Polen deportiert wurde, entdeckte er im Warschauer Ghetto in der Bibliothek eines Bekannten **Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke**. Nachdem er das erste Gedicht der Sammlung **Das Eisenbahngleichnis** las, empfand er das Bedürfnis, dieses Buch unbedingt besitzen zu müssen. Reich-Ranicki lieh sich den Band aus und da er nicht zu kaufen war und auch in keinem Antiquariat im Ghetto gefunden werden konnte, schrieb seine spätere Frau die Gedichte des Bandes mit der Hand ab, illustrierte sie und schenkte sie ihm zu seinem 21. Geburtstag. Anschließend lasen sie gemeinsam die Gedichte des Bandes (vgl. Reich-Ranicki 2002: 39 – 41). 57 Jahre später, 1998, erreichte sie beide die Bitte des Autors und Verlegers Michael Krüger, der beabsichtigte, einen Band mit der Lyrik Kästners herauszugeben. Dafür sollte Reich-Ranickis Frau die Gedichte auswählen und Reich-Ranicki das Nachwort verfassen. Der Band erschien im Carl Hanser Verlag mit dem Titel, der eine Formulierung Kästners aufgreift, **Seelisch verwendbar** (vgl. Reich-Ranicki 2002: 46). Auf dem Buchumschlag ist karikaturistisch ein Mann in einem gelben Schlafrock mit grünen Sprenkeln abgebildet, der auf einem Sessel sitzend ein grün gebundenes Buch in der Hand hält, auf dem ein rotes Kreuz in einem weißen Kreis erscheint. Der mit dunkel- und hellblau kariertem Linoleum belegte Boden und die rudimentäre Glühbirne, die von der Decke hängt, lassen auf ein armseliges Krankenzimmer schließen. Diese Zeichnung ist eine Anspielung auf den Titel des 1936 in der Schweiz herausgegebenen Lyrikbandes **Doktor Erich Kästners lyrische Hausapotheke**, in welchem sich der Autor durch seine Gedichte als Psychoanalytiker positioniert. Beim ersten Treffen im Herbst 1957 mit dem Schriftsteller, als dieser nach dem Zweiten Weltkrieg wieder populär war und mit dem Georg-Büchner-Preis geehrt wurde, zeigt Reich-Ranicki dem Lyriker „das handgeschriebene, [...] und nun schon ziemlich ramponierte Exemplar seiner Lyrischen Hausapotheke“ (Reich-Ranicki 2002: 44). Kästner war überrascht und gerührt. „Allerlei habe er sich vorstellen können, nicht aber, dass im Warschauer Getto seine Verse gelesen wurden, ja, dass man sie sogar von Hand kopiert – wie man im Mittelalter literarische Texte abgeschrieben hatte“ (Reich-Ranicki 2002: 44).

Kästners erstes Buch, das er nach Kriegsende veröffentlicht, ist die Gedichtauswahl **Bei Durchsicht meiner Bücher. Eine Auswahl aus vier Verbänden** (1946), die als politischer Querschnitt seiner früheren Gedichte zu verstehen ist (Hanuschek 2007: 258) im Gegensatz zu seiner unpolitischen Lyriksammlung **Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke**.

1948 erschien in Olten das Bändchen **Kurz und bündig** (1948) mit Epigrammen. Im Vorwort setzt Kästner die beiden Ziele der Sammlung fest: Als erstes den „verzeihlichen Wunsch, Epigramme aus zwei Jahrzehnten einmal zu bündeln“ und als zweites „eine bemerkenswertere und grundsätzliche Absicht“, nämlich „die Leser, wenn nicht gar die Schriftsteller“, an eine verschollene Kunstform zu erinnern (Kästner 1998a: 270). Von seiner Hochschätzung des Epigramms als künstlerische Gattung sprechen Bezeichnungen wie „kunstvoll geschnittene Gemmen“ sowie „vollendet geschliffene Edelsteine“ (Kästner 1998a: 270). Im Vorwort erwähnt er Martial, der zwölfhundert epigrammträchtige Einfälle auf seiner Lebensstraße gefunden habe und selbstverständlich Lessing, nach dem jedes echte Epigramm zwei Regeln erfüllen müsse: Es soll Erwartung erwecken und pointierend Aufschluss geben (vgl. Kästner 1998a: 269).

Das am meisten zitierte Epigramm aus dieser Sammlung ist zweifelsohne jenes unter dem Titel *Moral* „Es gibt nichts Gutes/ außer: Man tut es“ (Kästner 1998a: 277), das Dolf Sternberger als „Meisterwerkchen“ (Sternberger 1994: 366) bezeichnet.

Von der Vielfalt der Themen, die Kästner in dieser Epigrammsammlung anschnidet, seien nur einige herausgegriffen.

Am Anfang der Epigrammsammlung steht programmatisch jenes, welches unter dem Titel *Präzision* die Kürze der literarischen Gattung zum Thema hat mitsamt dem Hinweis auf die längere Zeitspanne, welche für die Kürze erforderlich ist:

Wer was zu sagen hat,
hat keine Eile.
Er lässt sich Zeit und sagt' s
in einer Zeile. (Kästner 1998a: 271)

Das *Unsanftes Selbstgespräch* betitelte Epigramm erweist sich gerade heute im Zeitalter der Selfies als besonders aktuell:

Merk dir, du Schaf,
weil es immer gilt:
Der Fotograf
ist nie auf dem Bild. (Kästner 1998a: 273)

Kästner nimmt Stellung für die armen Leute in *Die Grenzen des Millionärs*:

Er könnt aus purer Lust am Prassen
sich gold' ne Beefsteaks braten lassen!
Jedoch er sollt
eins nicht vergessen:
Beefsteaks aus Gold
kann man nicht essen. (Kästner 1998a: 283)

Er wandelt das Sprichwort: „Reden ist Silber, Schweigen ist Gold“ ab und setzt dessen Allgemeingültigkeit in den spezifischen Kontext des Redens im Zorn ein:

Lernt, dass man still sein soll,
wenn man im Herzen Groll hat.
Man nimmt den Mund nicht voll,
wenn man die Schnauze voll hat. (Kästner 1998a: 283)

Desgleichen übt er Kritik an Schriftstellerkollegen, die ihre eigenen Gefühle in ihren Gedichten nicht genügend zurücknehmen:

Über gewisse Schriftsteller

Sie fahren das Erlebte und Erlernte
nicht in die Scheuern ein und nicht zur Mühle.
Sie zeigen ihre Felder statt der Ernte,
die noch am Halme wogenden Gefühle,
und sagen zu den Lesern stolz und fest:
„Das wär' s – nun fressst!“ (Kästner 1998a: 289)

Schließlich deutet er auch auf die Grenzen seiner Aufklärungsarbeit in dem Epigramm *Die Grenzen der Aufklärung*:

Ob Sonnenschein, ob Sterngefunkel:
Im Tunnel bleibt es immer dunkel. (Kästner 1998a: 293)

Kästners letzter vollständig neuer Lyrikband trägt den Titel **Die dreizehn Monate**. Die Gedichte waren Auftragsarbeiten für die **Schweizer Illustrierten Zeitung** in Zofingen, einem Städtchen im Kanton Aargau und erschienen in der Zeitschrift zwischen dem 30. Dezember 1952 und dem 7. Dezember 1953 als monatliche Serie illustriert mit Zeichnungen von Richard Seewald. Das Vorwort zu den **Dreizehn Monaten** und das Titelgedicht schrieb Kästner erst später für die Buchausgabe, die 1955 beim Atrium-Verlag in Zürich erschien (vgl. Hartung 1998a: 474 – 475). Darin beklagt er den Verlust des Kontakts des Großstadtmenschen mit der Natur durch das Hinausjagen der Sträucher, Bäume und Wiesen aus den Stadtmauern zu den Friedhöfen und Zoologischen Gärten vor der Stadt. Für den Großstädter wurde die Natur – so Kästner – ein Museum ohne Dach: „Die Jahreszeiten finden in der Markthalle statt. In den Blumenläden und auf den Gemüsekarren. Und zum Frühstück, als Wetterbericht“ (Kästner 1998a: 300). Zum Ziel seines Jahreszeitenzyklus setzt er sich demzufolge die erneute Annäherung des Großstädters an die Natur, damit dieser wieder spüren kann: „Die Zeit vergeht, und sie dauert, und beides geschieht in gleichem Atemzug. Der Flieder verwelkt, um zu blühen. Und er blüht, weil er welken wird. Der Sinn der Jahreszeiten übertrifft den Sinn der Jahrhunderte“ (Kästner 1998a: 300).

In diesen Gedichten kehrt Kästner zur Naturpoesie zurück und es gelingt ihm, den Leser auf der Reise durch das Jahr durch originelle Bilder und Metaphern zu bezaubern. Jedem Monat ist ein Gedicht gewidmet, in welchem die für den Monat spezifischen Feste, Elemente der Flora und Fauna Erwähnung finden. Oft erscheint der Monat personifiziert. In allen Gedichten wird das unaufhaltsame Vergehen der Zeit thematisiert. Der Bogen spannt sich von der Geburt des Jahres im Januar: „Das Jahr ist klein und liegt noch in der Wiege“ (Kästner 1998a: 301) bis zum Altern des Jahres im Dezember: „Das Jahr ward alt. Hat dünne Haar“ (Kästner 1998a: 312). So wird eine Analogie zwischen dem Vergehen der Jahreszeiten und dem menschlichen Leben hergestellt. Doch der Zyklus endet nicht wie erwartet mit dem 12. Monat, dem Dezember. Kästner fügt noch einen Monat, den dreizehnten Monat hinzu, einen Wunschmonat der puren Imagination und Phantasie. Dieser dreizehnte Monat ist logisch als ein „Schaltmonat“ (Kästner 1998a: 313) zu fassen. In manchen Zeitrechnungen kann analog zum Schalttag und zur Schaltsekunde ein Monat einem Schaltjahr hinzugefügt werden, um die Tagesbruchteile der Jahreslängen

auszugleichen (vgl. Hartung 1998a: 475 – 476). Der dreizehnte Monat enthält die schönsten Momente des vergangenen Jahres und kann individuell von jedem nach eigener Vorstellung gestaltet werden. Er ist der Sehnsucht nach räumlich-zeitlicher Entgrenzung entsprungen: „Dreizehnter Monat, lass uns an dich glauben! / Die Zeit hat Raum!“ (Kästner 1998a: 313). Erst mit der letzten Strophe schließt sich der Jahreszeitenzyklus:

Es tickt die Zeit. Das Jahr dreht sich im Kreise.
Und werden kann nur, was schon immer war.
Geduld, mein Herz. Im Kreise geht die Reise.
Und dem Dezember folgt der Januar. (Kästner 1998a: 314)

Von der Beliebtheit dieses Zyklus zeugen nicht nur die zahlreichen weiteren Auflagen des gleichen Verlags mit unterschiedlichen Illustratoren, sondern auch die verschiedenen Vertonungen.

Nach dem Krieg sah Kästner politische Wirkungsmöglichkeit nicht mehr in seinem belletristischen Werk, sondern bis 1948 in der Funktion als Feuilletonchef der **Neuen Zeitung** in München. Sein anfänglicher Optimismus in der unmittelbaren Nachkriegszeit verwandelt sich aber allmählich in Resignation angesichts des Wirtschaftswunders und vor allem der Remilitarisierung sowie des Vietnamkriegs. Seinem Bonmot entsprechend: „Es gibt nicht Gutes / außer: Man tut es. (Kästner 1998a: 277) artikuliert er politischen Protest nicht mehr in der literarischen Form, sondern begibt sich auf die Straße: Er protestiert gegen die drohende atomare Bewaffnung der Bundeswehr, schreibt einen Appell zum Gedenken an den Abwurf der Atombombe auf Hiroshima und beteiligt sich als einziger Schriftsteller seiner Generation und seiner Berühmtheit an einer Demonstration gegen den Vietnam-Krieg (vgl. Hanuschek 2007: 258). Seine Entscheidung für das politische Handeln könnte mit seiner Erfahrung zusammenhängen, dass Literatur kaum in gesellschaftliche Veränderungen eingreifen kann.

Obwohl er immer weniger publiziert, bleibt er sehr erfolgreich und wird mit zahlreichen Preisen geehrt unter anderem 1957 mit dem Georg Büchner-Preis.

Auch wenn Marcel Reich-Ranicki in seiner Autobiographie seine zu Kästners Lebzeiten oft verlautete Einordnung des Schriftstellers „zu den Klassikern der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts“ zurücknimmt in der Befürchtung, „zu dick aufgetragen“ zu haben, sieht er das Bleibende

seines Werkes in „gar nicht so wenige[n] seiner Gedichte“ (Reich-Ranicki 2002: 38). Dieser durchaus vorsichtigen Einschätzung Kästners steht die Hochachtung des Kästner-Biographen Sven Hanschek gegenüber, der die Auffassung vertritt, dass die Eleganz seines Stils seinen Gedichten Zeitlosigkeit und eine eigene Klassizität verliehen habe. Er bezeichnet Kästner als einen der großen Stilisten der deutschen Sprache, bei dem man Klarheit des Denkens und Sprechens lernen könne (vgl. Hanschek 2007: 259).

Literatur

- Hanschek, Sven (2007): *Erich Kästner*. In: Heulenkamp, Ursula / Geist, Peter (Hrsg.): **Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts**, Berlin: Erich Schmidt, 252 – 260.
- Hartung, Harald (1998a): *Kommentar*. In: Erich Kästner: **Zeitgenossen, haufenweise. Gedichte**. Herausgegeben von Harald Hartung in Zusammenarbeit mit Nicola Brinkmann, München / Wien: Carl Hanser, 401 – 488 (Hartung 1998a).
- Hartung, Harald (1998b): *Der sachliche Romantiker. Erich Kästners Lyrik – wiedergelesen*. In: Erich Kästner: **Zeitgenossen, haufenweise. Gedichte**. Herausgegeben von Harald Hartung in Zusammenarbeit mit Nicola Brinkmann, München / Wien: Carl Hanser, 377 – 400 (Hartung 1998b).
- Horst, Karl August (1969): *Erich Kästner*. In: **Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur**, Bd. 1, München: Nymphenburger Verlagshandlung, 356 – 357.
- Kästner, Erich (1998a): **Zeitgenossen, haufenweise. Gedichte**. Herausgegeben von Harald Hartung in Zusammenarbeit mit Nicola Brinkmann, München / Wien: Carl Hanser (Erich Kästner, **Werke**, Bd. 1 Herausgegeben von Franz Josef Görtz); (Kästner 1998a).
- Kästner, Erich (1998b): „*Indirekte*“ *Lyrik*. In: Ders.: **Splitter und Balken. Publizistik**. Herausgegeben von Sarkowicz und Franz Josef Görtz in Zusammenarbeit mit Anja Johann, München / Wien: Carl Hanser, 131 – 134. (Erich Kästner, **Werke**, Bd. 6. Herausgeben von Franz Josef Görtz); (Kästner 1998b)
- Kory, Beate Petra (2016): **Einführung in die Literatur des Expressionismus und der Zwanziger Jahre. Vorlesung zur**

- deutschen Literatur an der West-Universität Temeswar,** Timișoara: Editura Universității de Vest, 210 – 213.
- Leiss, Ingo / Stadler, Hermann (2003): **Deutsche Literaturgeschichte**, Bd. 9: **Weimarer Republik 1918 – 1933**, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart** (²1972), Bd. 1: **A – K**, Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 446 – 447 (**LdS**).
- Reich-Ranicki, Marcel (⁵2002): **Mein Leben**, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Sternberger, Dolf (1994): *Die praktische Vernunft in einer Nuss*. In: **1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretation**. Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki, Bd. 7: **Von Bertolt Brecht bis Marie Luise Kaschnitz**, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel, 365 – 368.
- Tscherpel, Roland (2008): *Erich Kästner*. In: **Literatur-Lexikon. Autoren und Begriffe in 6 Bänden**, Bd. 2, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 574 – 575.
- Wagener, Hans (1993): *Erich Kästner*. In: **Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart**. Herausgegeben von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max, Stuttgart: Philipp Reclam jun, 706 – 708.

Internetquellen

- Neumann, Olaf: *Campino im Gespräch. „Man kriegt uns nicht aufs Glatteis“* vom 29.10.2015 auf <https://www.stuttgarternachrichten.de/inhalt.campino-im-gespraech-man-kriegt-uns-nicht-aufs-glatteis.d071f694-a68a-48e3-a2c5-bf889002146a.html> [30.09.2019].
- Julke, Ralf: *Plauen, Leipzig, Berlin und das tragische Ende in den Mühlen des NS. Zum ersten Mal würdigt eine opulente Werkausgabe den Künstler Erich Ohser, den fast jeder als e. o. plauen kennt*. In: Leipziger Internet Zeitung vom 17. März 2017 auf <https://www.l-iz.de/bildung/buecher/2017/03/Zum-ersten-Mal-wuerdigt-eine-opulente-Werkausgabe-den-Kuenstler-Erich-Ohser-den-fast-jeder-als-e-o-plauen-kennt-171034> [27.09.2019].
- Text von Max Schneckenburgers *„Die Wacht am Rhein“* auf: <https://deutschelieder.wordpress.com/2014/07/28/max-schneckenburger-die-wacht-am-rhein/>[21.010.2019].

Markus Fischer

Bukarest

**Gedichte als Sprechtexte.
Dialekt und Mundart in der experimentellen Lyrik
der Wiener Gruppe und der Konkreten Poesie**

Abstract: This paper is concerned with a particular type of texts, namely with texts which we call ‘Sprechtexte’, employing the terminology of the so-called Concrete Poetry. We will hereby define ‘Sprechtexte’ as texts which can be fully understood mainly by readers who are – within the process of understanding – transforming the written language of the poem into spoken language. Thus the body of a true ‘Sprechtext’ comes about exclusively by making the letters and the words of the poem literally audible, be it internally or externally. After discussing two examples of poems written in Modern High German by Ernst Jandl and Eugen Gomringer the paper focuses on this particular phenomenon especially in the context of the dialectal poetry of the Vienna Group (Hans Carl Artmann, Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm) and in Ernst Jandl’s dialectal poems, calling to mind the fact that Gerhard Rühm has most notably characterised the dialect as being “gesprochene spreche” – as opposed to the “schriftspreche” – of the written language. This paper further deals with the Swabian dialect in experimental texts of Concrete Poetry written by Konrad Balder Schäuffelen and Georg Holzwarth, especially from the latter’s poetry volume titled **Denk dr no** and first published in 1975.

Keywords: ‘Sprechtext’, Vienna Group, Concrete Poetry, Hans Carl Artmann, Ernst Jandl, Georg Holzwarth.

Die experimentelle Lyrik der Konkreten Poesie geht neue Wege in der Rezeption von Literatur, insofern sie Gedichte nicht mehr nur mit dem Auge des Lesers betrachtet. Vielmehr widmet sie sich – in der Produktion wie in der Rezeption – darüber hinaus der optischen Gestalt wie auch der akustischen Form des jeweiligen poetischen Gebildes. So wie die Piktogramme und Permutationen, die Ideogramme und Konstellationen der Konkreten Poesie, die an lyrische Traditionen wie etwa die des barocken Figurengedichts oder der dadaistischen Collage anknüpfen, das Gedicht mit dem Auge des Betrachters wahrnehmen, so gewinnen zahlreiche experimentelle Gedichte der Konkreten Poesie, indem sie literarische

Traditionen wie etwa die kabarettistische Lautpoesie eines Christian Morgenstern oder das dadaistische Lautgedicht eines Hugo Ball, eines Kurt Schwitters oder eines Raoul Hausmann beerben, in ihren zu Recht so genannten Sprechtexten einen neuen Gesichts- und Blickpunkt. Sie betrachten die Sprache jener experimentellen lyrischen Gebilde über das bloße Lesen und reine Anschauen hinaus mit dem Auge des Sprechers.

Solche lyrischen Sprechtexte der Konkreten Poesie erschließen sich vornehmlich demjenigen, der die Sprache des Gedichts beim Lesen wortwörtlich ins Sprechen übergehen lässt. Gegenüber der Rezitation, dem im Idealfall künstlerischen Vortrag eines fertig vorliegenden Textes, entsteht der Text solcher Sprechgedichte erst im und durch das innere oder äußere Hörbarmachen des in ihm enthaltenen Buchstabenmaterials. Das Gedicht *buchstabiermonolog* des österreichischen Schriftstellers Ernst Jandl mag dies verdeutlichen:

B.H.G.K.N.M.
B.H.G.K.N.M.
B.H.G.K.N.M.

K.N.M.B.H.G.N.
K.N.M.B.H.G.N.
K.N.M.B.H.G.N.

K.N.R.B.H.G.N.
K.N.R.B.H.G.N.
K.N.R.B.H.G.N.

B.H.G.K.N.R.
B.H.G.K.N.R.
B.H.G.K.N.R.
(Jandl 1991: 59)

Der Sinn dieses am 14.1.1964 entstandenen und im Gedichtband **Sprechblasen** (1968) veröffentlichten Jandl'schen Gedichts erschließt sich nur demjenigen, der den Text des Sprechgedichts seinem Titel gemäß monologisch buchstabiert und dabei erkennt, dass es sich darin um zwei jeweils dreifach wiederholte Befehlssätze sowie Aussagesätze handelt, die den Leser auffordern, keinem und keiner zu behagen, d. h. niemandem zu Gefallen zu sein und niemandem nach dem Mund zu reden. Der von Jandl geschaffene Buchstabiermonolog hat dabei nicht nur eine sprachliche,

sondern auch eine ethische Dimension. Er buchstabiert dem Einzelnen vor, dass er und nur er allein das moralische Subjekt ist, das im Sinne des Kant'schen kategorischen Imperativs ausschließlich der Pflicht und niemals seiner Neigung zu folgen hat, was auch das Verbot der Verhaltensmotivation einschließt, sich die Anderen durch seine Handlungen geneigt machen zu wollen. Wer sich mittels solchen Buchstabierens selbst die Leviten liest, kann, noch bevor er zu sprechen bzw. zu handeln sich anschickt, seine Autonomie als sprachliches bzw. moralisches Subjekt bewahren.

Ein weiteres Beispiel für einen Sprechtext, der sich erst im sukzessiven Hörbarmachen des Buchstabenmaterials erschließt, ist Eugen Gomringers *ode III*.

odei
nhun
dert
zeic
hena
nzür
izwi
ngli
füss
ligo
ethe
jung
yoga
joyc
efoe
hnut
otok
yohö
nggd
adao
deon
rämi
str.
baur
aula

(Gomringer 1976: 62)

Die in 25 Verse unterteilte und aus 99 Buchstaben sowie einem Punkt bestehende *Ode in hundert Zeichen* von Eugen Gomringer aus dessen Gedichtband **worte sind schatten** (1969) ist eine einzige Hommage an die Stadt Zürich, wie dies die zürichdeutsche Sprachvariante *zür/i* (V. 6/7) für den Hauptort des Schweizer Kantons Zürich bereits im Anfangsteil des Sprechtextes deutlich macht. Gomringer stellt sich mit dieser Ode in die literarische Tradition der Zürich-Dichtungen, die sich von Klopstock und Goethe über Keller und Meyer, über Klabund und Ringelnatz bis in die Gegenwart fortschreiben lässt. Berühmten Bewohnern und Besuchern von Zürich wird in dieser Ode gehuldigt: dem Schweizer Theologen und ersten Reformator Zürichs Huldrych Zwingli; dem in Zürich geborenen und in Rom und London zu künstlerischem Ruhm gelangten Maler Johann Heinrich Füssli; dem jungen Goethe, der in der Nachfolge von Klopstocks Ode *Der Zürchersee* (1750) in und mit seinem Erlebnisgedicht *Auf dem See* (1789; erste Fassung: 1775) seine Frankfurter Verlobte Lili Schönemann auf seiner ersten Schweizer Reise zu vergessen suchte; dem Schweizer Psychiater und Psychoanalytiker Carl Gustav Jung, der in Zürich als Arzt und Professor wirkte; dem irischen Schriftsteller James Joyce, der während der beiden Weltkriege jeweils in Zürich Zuflucht suchte. Neben dieser Hommage an Personen wird in Gomringers Gedicht auch der Zürcher Landschaft und dem Klima gehuldigt: dem Föhn genannten trockenen Fallwind, der gelegentlich, besonders im Frühling, in Zürich weht; dem Zürcher Hausberg, dem oft auch Uto genannten Uetliberg; dem Zürcher Stadtquartier Höngg. Die literarische Dimension von Gomringers Zürcher Ode wird durch die Erwähnung von Dada, der 1916 im Cabaret Voltaire in der Zürcher Spiegelgasse 1 entstandenen literarisch-künstlerischen Bewegung, fortgeführt. Das im Sprechtext erwähnte Odeon bezieht sich auf das Grand Café Odeon am Bellevue in Zürich, in dem neben Schweizer Literaten und Intellektuellen auch zahlreiche Exilschriftsteller verkehrten. Unter dem im vorletzten Vers genannten „baur“ verbirgt sich das Zürcher Luxushotel Baur au Lac, in dem Thomas Mann und seine Frau Katia ihre Flitterwochen verbrachten und wo Erich Maria Remarque und Paulette Goddard sich ineinander verliebten. In der Zürcher Rämistraße Nummer 78 befindet sich die Aula, der Hauptrepräsentationsraum der Universität Zürich, in dem neben akademischen Vorlesungen und Feiern auch literarischen Lesungen ein Forum geboten wird. Bis auf den Stadtnamen Tokyo und den Internationalismus Yoga haben sich damit alle Wörter des

Gomringer'schen Sprechtextes auf die Weltstadt Zürich beziehen lassen, welche aufgrund ihrer globalen Bedeutung potentiell auch diesen beiden Namen Raum gibt. Man könnte Eugen Gomringers Ode auf Zürich durchaus mit der *Hymne auf einen italienischen Platz* (1975) von Rolf Dieter Brinkmann vergleichen, dessen Begeisterung für die Piazza Bologna in Rom sich in jenem Gedicht, wenngleich im Rahmen einer ganz anderen lyrischen Tradition, auf ähnlich radikale Weise Ausdruck verschafft.

Nicht nur fremde Orte, auch fremde Sprachen eroberten die Sprechtexte der experimentellen Lyrik der Konkreten Poesie. In Ernst Jandls Gedichtband **Laut und Luise** (1966) findet sich, und zwar in dessen *mit musik* überschriebenem erstem Teil, das Gedicht *calypso*, dessen Titel einen Assoziationsraum von der Meernymphe Kalypso, die sich in Odysseus verliebt und diesen auf ihrer Insel festhält, über die antike griechische Malerin desselben Namens bis hin zum Anfang des 20. Jahrhunderts auf Trinidad entstandenen afro-karibischen Musikstil Calypso eröffnet. Die ersten beiden Strophen des achtstrophigen Sprechtextes lauten:

ich was not yet
in brasilien
nach brasilien
wulld ich laik du go

wer de wimen
arr so ander
so quait ander
denn anderwo
(Jandl 1997a: 18)

Erst durch das innere Sprechen beim Lesen des Gedichts entzerren sich die beiden Sprachen, das Deutsche und das Englische, die in diesem Sprechtext miteinander amalgamiert sind. Interessant an diesem Textbeispiel ist, dass in der durch die englische Fremdsprache entstellten deutschen Hochsprache auch der hier in Frage kommende Dialekt, das Wienerische bzw. das Ostmittelbairische, hörbar wird. So dringt etwa im „was“ des ersten Verses lautlich das dialektale ‚woa‘ durch oder im „du“ des vierten Verses das dialektale weiche ‚d‘. Der Dialekt spielt dann eine zentrale und für das Verständnis konstitutive Rolle im *volkes stimme* überschriebenen zweiten Teil von Jandls **Laut und Luise**. Ohne Kenntnis

des fraglichen Dialekts sind folgende zwei titellose Gedichte aus dem zweiten Teil von **Laut und Luise** kaum zu verstehen.

doodngroowaaaaaaaaa
in määne sokkn
sann dmottn
i schbias
bisindbaaaaaaaaaaaaa
doodngroowaaaaaaaaa
bisindbaaaaaaaaaaaaa
schbiiri dmottn
din määne sokkn
saaa
doodngroowaaaaaaaaa
(Jandl 1997a: 30)

Dieser Sprechtext ist nur dann nachzuvollziehen, wenn man ihn beim Lesen bzw. Vorlesen aus der vorliegenden schriftlichen Form ins gesprochene Wort zurückübersetzt und sukzessive aus dem schriftlichen Sediment der Sprache den Fluss des dialektalen Sprechens zurückgewinnt. Der Gedichttext lässt sich dann in folgende hochsprachliche Form bringen: *Totengräber in meinen Socken sind die Motten, ich spür's bis in die Beine, Totengräber, bis in die Beine spür' ich die Motten, die in meinen Socken sind, Totengräber*. Die Leitmetapher *Totengräber* tritt dabei am Beginn, in der Mitte und am Ende des elfzeiligen Sprechtexts, formal betrachtet in der Anfangs-, Mittel- und Schlusszeile, pointiert hervor. Der Mittelvers (V. 6) fungiert dabei als zentrale Achse, um die sich der Inhalt des Textes spiegelbildlich gruppiert und redupliziert. Ein zweiter dialektaler Sprechtext aus Jandls **Laut und Luise** befasst sich mit toten Sprachen:

doode
schbrooooochn
doode
schbrooooochn
graaanzgrid
ladään
slirchenkaaawisch
doode
schbrooooochn
doode
schbrooooochn

graaaaaaaaaan
graaaaaaaaaan
graaaaaaaaaan
ooowa
swiad
nimma
innda
frrua
(Jandl 1997a: 31)

Auf die zweimalige Evokation von toten Sprachen allgemein am Beginn des Sprechtextes folgt in dessen weiterem Verlauf die konkrete Nennung, in entstellter Form, von dreien dieser im Text so genannten toten Sprachen, Sanskrit (V. 5), Latein (V. 6) und Altkirchenslawisch (V. 7), die freilich nicht im strengen Sinne ausgestorben sind, sondern ihren Untergang in gewisser Weise überlebt haben: das Lateinische in seinem Weiterwirken in den romanischen Sprachen, das Altkirchenslawische in seinem Weiterleben in der orthodoxen Liturgiesprache des Neukirchenslawischen, und Sanskrit, neben seiner Bedeutung für die Überlieferung religiöser, philosophischer und wissenschaftlicher Texte des indischen Altertums, sogar als Muttersprache von derzeit nahezu 25000 Sprechern in ganz Indien (vgl. <http://www.censusindia.gov.in/2011Census/Language-2011/Part-A.pdf>, S. 6; abgerufen am 28.3.2019). In der entstellten Form „graaanzgrid“ (V. 5) für Sanskrit scheint zugleich das Dialektwort *graunzen*, d. h. jammern, sich beklagen, auf, das sich zur situativen Gestaltung dieses Sprechtextes fügt. Ein Dialektsprecher erwacht am Morgen und lamentiert nicht nur über den Tod alter Sprachen, sondern vielmehr über den Schlummer seines eigenen dialektalen Sprechens, das nicht erwachen will, sondern gleichsam ins Gähnen zurückfällt (vgl. V. 12 – 14). Die Schlusszeilen des Textes konstatieren dann freilich mürrisch, dass daraus aber nichts mehr wird in der Früh (vgl. V. 15 – 19). Dass Dialektgedichte für Ernst Jandl grundsätzlich Sprechgedichte sind, wird auch aus einer im November 1978 entstandenen autobiographischen Notiz ersichtlich, in der Jandl schreibt: „Mach den Mund auf! Hieß es von Vater und Mutter, nicht wenn ich essen sollte, sondern um mich das deutliche Sprechen zu lehren, und so bin ich viele Jahre später zu den Sprechgedichten gelangt, von denen die Sage geht, keiner außer ich selbst könne sie sprechen“ (Jandl 1991: 90).

Dass Dialekt und Mundart in einem modernen und progressiven Sinne literatur- und poesiefähig wurden, ist das Verdienst der Wiener Gruppe, die

aus dem Art Club, einer Wiener Künstlervereinigung der unmittelbaren Nachkriegszeit, hervorging. Die Wiener Gruppe formierte sich Mitte der fünfziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts in der österreichischen Hauptstadt. Zu ihren Vertretern gehörten Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Zahlreiche österreichische Lyriker wie Friederike Mayröcker oder der bereits mehrfach erwähnte Ernst Jandl wurden von dieser radikalen künstlerischen Strömung der Gegenwartsliteratur beeinflusst. Die experimentellen und avantgardistischen Bestrebungen der Wiener Gruppe richteten sich vor allem auch auf den Dialekt, den sie nicht mehr in einem konservativen, rückwärtsgewandten, heimattümelnden Sinne verstanden wissen wollten, sondern als einen progressiven, aufklärerischen und emanzipativen Beitrag zur Gegenwartskultur. In der 1954 von Kurt Klinger und Hanns Weissenborn in Wien gegründeten Literaturzeitschrift **alpha** erschien in Folge 8 (Jänner 1956) sogar ein ganzes Heft, das, bis auf *Greguerías* des Spaniers Ramón Gómez de la Serna in Übertragungen von Hans Carl Artmann und Hanns Weissenborn, ausschließlich dem Dialekt als Kunstform gewidmet war. In einem Kurzesay mit dem Titel *Dialektdichtung* erläutert Gerhard Rühm in besagtem **alpha**-Heft diese Dialektpoesie neuen Stils, die nichts mehr mit der alten Mundartdichtung gemein hat, folgendermaßen:

[...] wir haben den dialekt für die moderne dichtung entdeckt. was uns am dialekt interessiert, ist vor allem sein lautlicher reichthum (besonders im wienerischen), der für jede aussage die typischen nuancen findet. selbst ein einziges wort kann in verschiedenen tönungen auftreten, also individualisiert sein (wir versuchen dies, soweit es mit 26 buchstaben möglich ist, durch eine phonetische schreibung darzustellen), während in der „schriftspreche“ – der dialekt ist eine „gesprochene spreche“ – jedes wort objektiviert und starr erscheint (aber gerade von der erkenntnis dieser ‚starre‘ der einzelnen worte sollte die neue ‚gehobene‘ dichtung ausgehen, bieten sie sich doch so in form kompakter bausteine an). der surrealismus, der sich stets auf das unterbewusste beruft, hat die nicht unwesentliche tatsache übersehen, dass der dialekt in unserem ‚täglichen‘ denken und daher auch in unserem unterbewusstsein eine eminente rolle spielt. seine wirklichkeitsnähe und unmittelbarkeit des ausdrucks schliesslich lässt die chance, durch neue gegenüberstellungen der werte eine verfremdung und damit eine neuwertung derselben zu erzielen, besonders hoch erscheinen. so glauben wir, dem dialekt ganz neue seiten abzugewinnen. (Weissenborn 1956: o.S.)

Der Verfremdungseffekt, der durch den Dialekt in dieser neuen und avantgardistischen Verwendung eintritt, soll die Erfahrungen des regionalen Sprachraums zur gesellschaftlichen Veränderung nutzen und der Sprach- wie der Bewusstseinskritik dienen. Hans Hiebel beschreibt die Differenz zwischen der traditionellen und der modernen Mundartdichtung mit folgenden Worten:

Unter diesem Blickwinkel gesehen, gehört die moderne Mundartdichtung im Grund sehr wohl der E-Literatur oder „Höhenkamm“-Literatur an: Sie arbeitet genauso mit Verfremdungen wie die expressionistische, hermetische oder gelehrte Dichtung, wie beispielsweise August Stramm oder Paul Celan; ihre Volksnähe und ihre Volkstümlichkeit sind reiner Schein; in Wirklichkeit ist sie anti-volkstümlich. Selbst dort, wo sie dem „Volk aufs Maul“ schaut und vom „Volksmund“ – das sei unbestritten – profitiert, wo sie die Metaphorik und Ausdruckskraft des Dialekts ausbeutet und die Schätze, die in der Volkssprache liegen, zutage fördert, unterscheidet sie sich vom naiven Dialektgebrauch durch ihren reflektierten, zitathaften und quasi metasprachlichen Umgang mit dem Sprachmaterial. Darin ist sie dem Dadaismus und der Konkreten Poesie sehr verwandt. Auch die raffinierte akustische Mimesis der gesprochenen Sprache, rein die Lautung betreffend (noch diesseits von Ausdruckskraft und Tropenreichtum), ist kein naives, sondern – wenn es gelingt – ein reflektiertes Unterfangen, geht es doch nicht um eine in Lautschrift notierte mündliche Äußerung in ihrer Natürlichkeit, sondern um das kunstvolle und artifizielle Fingieren einer gesprochenen Mitteilung (die nur den Schein von Natürlichkeit hat). (Hiebel 2006: 243)

Der erste Lyrikband, der sich der Mundart in dieser progressiven und avantgardistischen Weise bediente, war Hans Carl Artmanns Dialektgedichtband **med ana schwoazzn dintn** (1958), der bezeichnenderweise den Untertitel **gedichta r aus bradensee** trug: Gedichte also nicht etwa aus Wien, sondern aus dem Wiener Vorort Breitensee, wo Artmann geboren wurde und seine Kindheit verlebte. In dem Gedicht *frog me ned* (frag mich nicht) mischen sich Kindheitserinnerungen (vgl. Hiebel 2006: 246) des Autors, der als Bub von den Abbildungen böser männlicher Gestalten auf der Verkleidung von Jahrmarktskarussellen stark beeindruckt wurde, mit Erfahrungen des Todes, wie sie in kulturgeschichtlichen Darstellungen, etwa in der Totentanztradition, zum Ausdruck kommen. Das Gedicht lautet:

frog me ned
wos fia r a numara
da dod hod

i was nua
das ar a grins
kapö aufhod
und zwar r aung
wia r a grod

aung wia r a grod
a grins kapö
und a numara

de numa r is owa
scho soo schwoazz
das e s ned lesn kau
waun e a woit!

gib liawa
die frogarei auf
sunzt dales e s aum end
no wiaklech...
(Artmann 1958: 77)

In der Anfangs- und der Schlusstrophe des Gedichts fordert das lyrische Ich sein imaginäres Gegenüber auf, seine Fragerei bezüglich des Todes einzustellen. Die Gestalt des Todes zeichnet sich, dem Wissen des lyrischen Ichs nach, durch drei äußere Merkmale aus: eine grüne Kappe; zwei Augen wie die einer Kröte; und eine Nummer. Die Nummer freilich ist derart schwarz, dass das lyrische Ich sie nicht lesen kann, wenn es dies auch wollte. Daraus erschließt sich ein viertes äußeres Merkmal des Todes: seine ganz und gar schwarze Kleidung. Die letzten beiden Verse des Gedichts verbinden die Aufforderung an das Gegenüber des lyrischen Ichs, von seiner Fragerei abzulassen, mit der deutlichen Drohung, jene unlesbare Nummer am Ende vielleicht doch noch zu entziffern. Das Bedrohliche dieser traumhaft-surrealen Szenerie rührt nicht zuletzt daher, dass der Leser nirgends genau erfährt, was es mit dieser Nummer auf sich hat. Ist es eine Unglückszahl, ein symbolisches Nummernzeichen für den Tod, oder gar ein reales Todesdatum, sei es das des lyrischen Ichs, sei es das seines Gegenübers? Das Gedicht bleibt die Antwort darauf schuldig, wie das Wissen eines jeden Menschen um das Ende seines eigenen Lebens.

Das Makabre und Grotteske dieser Todesangst spiegelt sich bereits im Eröffnungsgedicht des Artmann'schen Lyrikbandes (vgl. Artmann 1958:

17), das den Titel *blauboad I* (Blaubart 1) trägt und ebenfalls auf die Kindheitsängste des Autors anspielt, die mit einem Ringelspiel, dem österreichischen Ausdruck für Karussell, zusammenhängen. Der „ringlgschbübsizza“ (Ringelspielbesitzer) des Anfangsverses entpuppt sich als Mörder aus zurückgewiesener Liebe, der bereits sieben Frauen erschlagen hat, weil ihm die erste einen Korb gab („wäu ma d easchte en gschids hod gem“, V. 10). Nun erwartet er das achte weibliche Opfer „zu einen libesdraum“ (V. 6), das er, nachdem er die Musik seines Jahrmarktskarussells angestellt hat, mit einem Hackebeil zerkleinern und dessen Gebeine er dann unter dem Schlafzimmerboden vergraben wird. Ein bisschen leidet der Karussellbesitzer als Serienmörder dann aber doch unter seinen Taten, denn er kann nachts nur bei Licht schlafen, weil er sich, wenn es so finster ist, vor den von ihm umgebrachten Frauen fürchtet. Daneben gibt es in Artmanns Dialektgedichtband aber auch Liebesgedichte, so etwa das erste der *drei gedichta fia d moni* (vgl. Artmann 1958: 30), dessen drei Strophen jeweils mit einer Aufforderung an die Geliebte beginnen: „gima dei hand“ (V. 1); „gima dein odn“ (V. 6); „gima dein mund“ (V. 11). Hand, Atem und Mund der Geliebten schenken dem lyrischen Ich romantische Metaphern des Liebesglücks: Nachtigall, Frühlingsluft und Rose.

Zu den Gedichten aus Artmanns Mundartlyrikband, die bereits auf die experimentelle Lyrik der Konkreten Poesie voraus weisen, zählt etwa das Gedicht *kawarebeag fotografian* (vgl. Artmann 1958: 65), das den vorösterlichen Fastenmarkt in der Wiener Kalvarienberggasse, auf dem Naschereien, Spiel- und Kurzwaren feilgeboten werden, zum Gegenstand hat. Das Gedicht lautet:

med ana kamara
 kawarebeag untn
 med ana kamara
 kawarebeag om
 med ana kamara
 auffe und owe
 med ana kamara
 geng an kawarebeag
 geng de bamgraxla
 geng an kawarebeag
 geng de rodn und
 d blaun und d göm
 und geng d grina

indeanahaumafedan
 med ana kamara
 auffe und owe und
 ume und iware und
 ausse und eine und
 schif und grod
 und linx fabei
 und rechz fabei
 und rundumadum um s dawanakl und
 duach n himö hoch
 und duach d höö has
 und kawarebeag unt
 und kawarebeag omad
 med ana kamarakamara

 bis das de brenesln
 aus n objegtif
 aussaschbrizzn!
 (Artmann 1958: 65)

Realien des Wiener Kalvarienbergmarktes wie etwa der so genannte Baumkraxler (ein hölzernes Kinderspielzeug), farbige Indianerhaubenfedern oder das Tabernakel, das an die religiöse Bedeutung des Marktes gemahnt, mischen sich in diesem Gedicht mit einer seriellen Verwendung von Lokaladverbien, die zumeist antithetisch gebraucht sind. Der Photograph erobert mit seiner Kamera, die in V. 27 als „kamarakamara“ sogar seriell verdoppelt erscheint, die visuelle Totalität des Kalvarienbergfestes. Wie zahlreiche serielle Gedichte der Konkreten Poesie, so endet auch Artmanns Kalvarienberggedicht in einer Schlusspointe, welche dem seriellen lyrischen Produktionsprozess, hier angedeutet durch die mit Punkten gefüllte Leerzeile (V. 28), unvermittelt ein Ende setzt, und zwar durch ein groteskes und surreales Bild: bis dass die Brennesseln aus dem Objektiv herauspritzen (vgl. V. 29-31)!

Ein schwäbisches Dialektgedicht der Konkreten Poesie, das über ein Jahrzehnt später entstanden ist, ließe sich mit Artmanns *kawarebeag fotografian* vergleichen. Das Gedicht entstammt dem 1969 bei Suhrkamp erschienenen Lyrikband **raus mit der sprache** von Konrad Balder Schäuuffelen und trägt den Titel *umulmrum*, der auf den Zungenbrecher „In Ulm, um Ulm und um Ulm herum“ anspielt. Konrad Balder Schäuuffelens Dialektgedicht lautet:

nach mencha nei
nach seflenga naus
nach schturgert nontr
 ens allgai nauf
 diller nauf

nach neiulm nom
 ens boirische niber
nach elchenge na
 dona na

(Gomringer 1976: 130)

Der serielle Charakter des Gedichts wird durch dessen typographische Präsentation noch unterstrichen. Schwäbische Lokaladverbien werden mit Stadt(teil)-, Landschafts- und Flussnamen seriell kombiniert, wobei in den Ortsangaben die subjektive Perspektive des Ulmers dominiert, vergleichbar etwa der lokalen Perspektive des Oxforders, der „up to London“ reist, obwohl Oxford nach Breitengrad nördlicher und nach Meter über Meer höher liegt als die britische Hauptstadt. Und um ein weiteres schwäbisches Gedicht zu zitieren, das sich auf dialektale Lokaladverbien kapriziert, sei hier auf Georg Holzwarths Poem *Nom ond rom* aus seinem 1975 erschienenen Lyrikband **Denk dr no** verwiesen:

Nom ond rom
ond
na ond nauf
ond
nei ond naus
ond
nauf ond nonter
ond
niber ond riber
ond
niber ond nonter
ond
driber ond dronter
dronter ond driber
(Holzwarth 1975: 92)

Der serielle Vorgang der permanenten Anstückung von durch die Kopula „und“ (und) verbundenen Paaren von Lokaladverbien, die ihrerseits durch die Kopula „und“ intern miteinander verbunden sind, wird im letzten Gedichtvers mit der umgangssprachlichen Redewendung „drunter und drüber“, die sich in chiasmischer Manier als Umkehrung des vorletzten Gedichtverses erweist, gleichsam stillgestellt. Die Metaphorisierung der wörtlichen Bedeutungen von *darunter* und *darüber* führt zum Abbruch der seriellen Produktion, mit der Schlusspointe, dass es sich in diesem Gedicht keinesfalls um planlose Kombinationen oder um ungeordnete Strukturen handelt, dass es also hier gerade nicht „drunter und drüber“ geht. Noch verknappter kommt dieser serielle Vorgang der Aufzählung von mundartlichen Lokaladverbien in Friedrich Achleitners Gedicht *aussö* (hinaus) zur poetischen Erscheinung. Hans Hiebel hat die darin realisierte Aneinanderreihung von österreichischen Dialektwörtern folgendermaßen ins hochsprachliche Deutsch übertragen: „hinab/ herum/ über// hinweg/ hinzu/ hinauf// hinein?/ nein“ (Hiebel 2006: 202). Der Gedichttext lautet im mundartlichen Original:

owö
umi
iwö

daonö
zuwö
auffö

ainö?
naa

(Gomringer 1976: 18)

Bevor wir uns im Folgenden gänzlich den Dialektgedichten der Konkreten Poesie zuwenden wollen, sei noch ein kurzer Seitenblick auf die im Lyrikband **stanzen** von Ernst Jandl versammelten Gedichte, die von August 1991 bis Januar 1992 entstanden sind, getan, nicht zuletzt um anzudeuten, dass die moderne Mundartdichtung in der österreichischen Literatur auch Jahrzehnte nach der Auflösung der Wiener Gruppe weiter fortlebt und sich fernerhin an weltliterarischen Maßstäben messen möchte, zumal die Stanze als aus Italien stammende Dichtungsform (Boccaccio, Ariost, Tasso) auch in die deutsche Literatur (Heinse, Goethe, Schiller,

Rückert, Platen, Rilke) Einzug gehalten hat. Im Nachwort zu seinen **stanzen** erwähnt Jandl zudem das Gstanzl, eine in Bayern und Österreich beheimatete Liedform lustig-derben, erotisch-übermütigen, epigrammatischen oder satirischen Inhalts, die Jandl mit folgender Kindheitserinnerung verbindet: „die stanze („das gschdanzl“), eine vierzeilige volkstümliche gedicht- und strophenform, lernte ich in meiner frühen kindheit (etwa bis 1929) während des jährlichen sommeraufenthaltes in niederösterreich auf bauernfestlichkeiten kennen und vergass [sic!] sie nicht wieder“ (Jandl 1997b: 283). Die Mundart spielt für diese volkstümliche Liedform, die auch aus dem Stegreif vorgetragen wurde, eine konstitutive Rolle: „diese stanzen wurden zu immer derselben melodie als eine art sprechgesang dargeboten, und dies natürlich im niederösterreichischen dialekt, der sich in einer gewissen nähe zu den wiener dialekten bewegte“ (Jandl 1997b: 283). Außerdem bezieht sich das aus dem rotwelschen „stenz“ für Stock abgeleitete Wort „Gschdenz“ in der Wiener Umgangssprache auf das männliche Geschlechtsorgan und das Verb „stanzen“ bedeutet in diesem obszönen Nebensinn nichts anderes als „Geschlechtsverkehr ausüben“. Und in der Tat spielt die Sexualität eine überragende Rolle in Jandls **stanzen**, die durchweg in der Wiener Mundart abgefasst sind, bis auf einige wenige Ausnahmen in englischer Sprache und ganz wenige Ausnahmen in deutscher Hochsprache. Skatologie, Urophilie, Koprophagie gehören dabei ebenso zum schillernden Spektrum der Sexualität in Jandls Gedichtband wie derbe Beschreibungen des Kopulierens und Kotens, wobei das Kotten nicht selten auch mit dem Dichten in Verbindung gebracht wird, wie aus den beiden folgenden Vierzeilern hervorgeht:

aus aian orphischn oaschloch
druckts es maunchmoe a batzal
nemtsas glei auf de zungen
olle lyrik gheat gsungen (Jandl 1997b: 195)

scheissn, und in kopf
is sofuat a neix gedicht doo
kunnt ma do net sogn „a gedicht scheissn“?
wauns a gschissanes gedicht is, joo.
(Jandl 1997b: 249)

Auch der Dialekt als experimentelle künstlerische Sprachform wird von Jandl in seinen **stanzen** reflektiert:

i hob do in mia
so ar oat dialekt
den howi ned von da muata griagd
howin grod east endeckt
(Jandl 1997b: 225)

Neben Gedichten mit obszöner Thematik, schwarzem Humor, makabrem Inhalt, surrealer Bildlichkeit und grotesker Phantasie finden sich in Jandls **stanzen** auch gesellschaftskritische Gedichte, die soziale Missstände anprangern wie etwa den sexuellen Missbrauch durch katholische Geistliche, wobei im ersten Fall ein in die Wand des Beichtstuhls gebohrtes ‚glory hole‘ eine wichtige Rolle spielt und im zweiten Fall ein pädophiler Geistlicher einen kleinen Jungen zum Oralverkehr nötigt:

da hea pfoara in sein beichtschdui
hod se einagsaglt a loch
fia de weiwa zum greiffn
hot da dea heit an schdeiffn (Jandl 1997b: 200)

ge fiachd di ned, biawal
bin jo beinoh da bopst
schdecksd dei zipferl in mein mund rein
sogsd ma daun, obsdas mogsd
(Jandl 1997b: 213)

Neben weiteren Gedichten mit homosexueller Thematik (vgl. Jandl 1997b: 220, 244, 252, 257) finden sich in Jandls Lyrikband auch zahlreiche Gedichte zum Nationalsozialismus in Österreich in der Zeit vor wie auch noch in der Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Ein *nach 45* betiteltes Gstanzl lautet:

des woa ima a sozi
um den brauch maruns ned schean
owa de oamen glaanen jungen nazi
mias ma brodeschian bis zu uns ghean
(Jandl 1997b: 206)

Wie die reichen alten großen Nazis in der unmittelbaren Nachkriegszeit die armen kleinen jungen Nazis zu protegieren sich bemühten, bis sie zu ihnen gehörten und damit für die Kontinuität des braunen Geistes in der republikanischen Gegenwart sorgen konnten, so hätte auch die alte Antisemitin gerne von den Juden die Bestätigung bekommen: „d’nazi hom uns nix daun“! (Jandl 1997b: 200) Die Kriegstreiberei der Nazis (vgl. Jandl 1997b: 208) wird dabei von Jandl im historisch-biographischen Rückblick ebenso verurteilt wie die nazistische Verführung und Gleichschaltung der Jugend, die aus Dollfußbuben über Nacht Hitlerjungen machte:

säd’s änich, hods ghassn
auf n oozächn von uns dollfussbuam
daun woammarolle bletzlich auf da schdrossn
hiddlabuam, und wia ma gschrian hom...
(Jandl 1997b: 248)

Nach diesen Mundartgedichten Ernst Jandls, die historisch auf den avantgardistischen Sprachexperimenten der Wiener Gruppe fußen, wollen wir uns im Folgenden nun ausgewählten Dialektgedichten der Konkreten Poesie zuwenden, die aus der Feder von Mitgliedern der Wiener Gruppe stammen. Eugen Gomringer hat in einem Katalogtext zu der Hamburger Ausstellung **visuelle poesie** im Jahr 1972 folgende Definition des konkreten Dialektgedichts gegeben:

dialektgedichte gehören zu den wiederentdeckungen der konkreten poesie. entgegen der erwartung sind sie in vielen fällen nicht nur sprechgedichte, sondern wesentlich visuelle dichtung. Von dialektgedichten traditioneller art unterscheiden sie sich wie alle visuelle poesie als teil der konkreten poesie durch die bewußte beobachtung des sprachmaterials (in mehrfacher hinsicht), womit die originalität und die sprachschöpferische basis der dialekte erst recht entdeckt werden. (Gomringer 1976: 163)

Ein markantes Beispiel in diesem Zusammenhang ist folgendes konkrete Gedicht von Friedrich Achleitner, das sich als sechsstrophige Permutation ausschließlich aus den drei dialektalen Gesprächs- und Ausdruckspartikeln „wos“, „na“ und „ge“ zusammensetzt:

wos
na
ge

ge
na
wos

na
wos
ge

ge
wos
na

wos
ge
na

na
ge
wos

(Gomringer 1976: 12)

Unzählige Gesprächssituationen ließen sich erfinden, in denen diese drei Partikeln in der im Gedicht angegebenen Reihenfolge mit unterschiedlicher Betonung, wechselnder Stimmgebung und differierenden Hebungen wie Senkungen eine plausible Rolle spielen könnten. Im immer wieder neuen und stets veränderten Sprechen dieses und anderer Sprechgedichte entfaltet sich dabei ein situativer Reichtum, der eine Vielfalt von Lektüren dieser lyrischen Gebilde ermöglicht und erfordert. Weitere Gedichte aus Friedrich Achleitners 1970 erschienenem Sammelband von Texten mit dem Titel **prosa, konstellationen, montagen, dialektgedichte, studien** gehen nach genau demselben Muster vor und spielen mit Gesprächs- und Ausdruckspartikeln wie „a“, „so“, „m“ und „hm“ (Gomringer 1976: 13) oder mit sprachlichen Versatzstücken wie „schau schau / da fraonz“ (Gomringer 1976: 14) oder auch mit Satzbausteinen wie „moang kind vilaichd“ (Gomringer 1976: 15). In demselben Sammelband Friedrich Achleitners findet sich folgender Sprechtext, der die aus dem späten Mittelalter stammende Redewendung „Keine Ahnung von Tuten und

Blasen“ aufgreift und diese in eine alltägliche Gesprächssituation mit aggressivem Unterton versetzt:

koa aounung
von
duddn und blasn
owa
a nosn
a nosn
middn im gsichd
(Willberg 1989: 97)

Und das folgende Kürzestgedicht von Friedrich Achleitner, bestehend aus vier einsilbigen Wörtern mit insgesamt nur zwölf Buchstaben, gibt eine alltägliche Situation auf einem Schießstand wieder, wo die Büchse „bum“ macht und der erfolglose Schütze mit dem im Bayerisch-Österreichischen gebräuchlichen Fluch „Kruzifix“ seiner Enttäuschung darüber Ausdruck verleiht, dass es auch diesmal wieder mit einem Treffer nichts geworden ist:

bix
bum
fix

nix
(Willberg 1989: 97)

Ein letztes Beispiel dieser Art von experimentellen dialektalen Sprechgedichten der Konkreten Poesie stammt von Gerhard Rühm und lautet:

amoe ka zweits moe
zwamoe ka drits moe
dreimoe ka viats moe
viamoe ka fümpfts moe
fünfmoe sexmoe sibm ocht neinmoe
zenmoe öfmoe des is schee
(Willberg 1989: 96)

Zum Abschluss des vorliegenden Beitrags wollen wir uns mit einem 1975 erschienenen Gedichtband der Konkreten Poesie beschäftigen, der

ebenfalls in einem oberdeutschen Dialekt abgefasst ist, jedoch nicht in einem bairischen, sondern einem schwäbischen Idiom. Es handelt sich um Georg Holzwarths **Gedichte in mittelschwäbischer Mundart** mit dem Titel **Denk dr no** (Denk dir nur). Zuvor seien aber noch einige Bemerkungen zum schwäbischen Dialekt im Allgemeinen vorausgeschickt. Für den Nichtschwaben klingt der schwäbische Dialekt „gemütlich, ulkig, maulfaul, lustig, derb, komisch und langsam“ (Troll 1967: 7), wie ihn einer der besten Kenner des Schwabentums, der deutsche Schriftsteller und schwäbische Mundartdichter Thaddäus Troll, rein äußerlich charakterisiert. Dazu tritt dann noch ein Merkmal, das im Schwäbischen vielleicht deutlicher hervortritt als in allen anderen deutschen Dialekten: das Bewusstsein des unüberbrückbaren Abstandes zur hochdeutschen Standardsprache. Das Stigma des Hinterwäldlerischen und Zurückgebliebenen, das dem Schwäbischen anhaftet, und das Trauma des Schwaben, sich im Bewusstsein der Andersredenden zum „deutschen Nationaldeppen“ (Troll 1967: 6) oder zum „deutschen Dorftrottel“ (Troll 1967: 7) gemacht zu sehen, ist sogar noch im 21. Jahrhundert virulent, was sich etwa im wengleich selbstironischen Slogan der jüngsten baden-württembergischen Landesmarketingkampagne zeigt, welcher lautet: „Wir können alles. Außer Hochdeutsch.“ Im Gegensatz zu Mundartdichtungen in anderen Dialekten ist der modernen schwäbischen Mundartdichtung von vornherein eine doppelte Distanz eingeschrieben: zum rückschrittlichen und konservativen Charakter der traditionellen Mundart einerseits sowie zur distanzierten Fremdheit der schriftdeutschen Hochsprache andererseits. „So sitzt der gebildete Schwabe sprachlich zwischen zwei Stühlen. Spricht er ein unzulängliches Hochdeutsch, so leidet er dem Fremden gegenüber unter dem Gefühl sprachlicher Unvollkommenheit, dem Landsmann gegenüber unter der Furcht, daß er als *geschwollen* gilt“ (Troll 1967: 11 – 12).

Der 1943 in Schwäbisch Gmünd geborene Schriftsteller und Hörspielautor Georg Holzwarth verlebte seine Jugend in einer stark dialektal geprägten Umgebung in Lautern auf der Schwäbischen Alb. Die hochdeutsche Schriftsprache lernte er erst auf der Schulbank kennen. Nach einem Studium der Geschichte, Germanistik und Philosophie trat er 1970 in den Schuldienst ein. Sein erster Gedichtband **Denk dr no** (1975), dem weitere Mundartgedichtbände sowie Erzählungen und Romane folgten, war von den Sprachspielen und -experimenten des Dadaismus, der Wiener Gruppe und der Konkreten Poesie geprägt. Die insgesamt 81 Gedichte

seines Lyrikbandes verteilen sich auf sechs Kapitel mit folgenden Überschriften: *Oigene, Andere, Was os bedrifft, Schbrichwörtlichs, Narreds ond Gwaltätigs, Etlich Schbielereia*. Die Themen der einzelnen Gedichte sind, neben Erziehung und Gewalt, Studenten und Ökologie, Frauen und Gesellschaft, vor allem die schwäbische Mentalität, außerdem und damit verbunden Probleme kultureller Alterität und differenter Identität, nicht zuletzt auch die Sprache selbst mit ihren speziellen Elementen, z. B. Partikeln, sowie in ihren vielfältigen Ausformungen: im Sprichwort, im Sprachspiel, oder in lyrisch-experimentellen Konstrukten der Konkreten Poesie (Permutationen, Konstellationen, serielle Strukturen, audiovisuelle Kompositionen).

Wir wollen uns im Folgenden vor allem mit der sprachlichen Dimension von Georg Holzwarths Gedichten befassen, eingedenk der in diesem Beitrag intendierten Konzentration auf Sprechgedichte, die bei ihrer Rezeption notwendig inneres Sprechen und Hören voraussetzen. Beginnen wir mit dem Gedicht *Mir send helenga gscheit*, das um das dialektale Adverb ‚hälingen‘, abgeleitet vom althochdeutschen ‚hälingon‘ bzw. vom mittelhochdeutschen ‚hēlec‘ (heimlich), kreist. Die Bedeutung des Adverbs ‚hälingen‘ im Schwäbischen bewegt sich innerhalb des durch die folgenden Adverbien abgesteckten semantischen Spektrums: verborgen, heimlich, still, leise, unauffällig, verstohlen, hinterhältig. Wer beispielsweise ‚hälingen reich‘ ist, stellt seinen Reichtum nicht zur Schau, sondern macht, aus welchen Gründen auch immer, einen Hehl daraus.

Mir send helenga gscheit
drhoim
ned laut
bloß fir os

mir send helenga
ned laut

mir send gscheit
bloß fir os

mir send
drhoim
(Holzwarth 1975: 60)

Das Stille und Zurückgezogene, das solipsistisch nach innen Gewendete, das hier zudem mit dem Heim verbunden ist, wie im mittelhochdeutschen Adverb ‚heimliche‘ (vertraut, heimlich), kommt auch im folgenden Gedicht mit dem Titel *Oiga* (Eigen) von Georg Holzwarth zum Ausdruck:

Der isch
recht oiga

der
sait nex

der
will nex

der
braucht nex

der
hot nex
oiga

der
isch
halt oiga
(Holzwarth 1975: 23)

Die Selbstgenügsamkeit und Autarkie desjenigen, der eigen ist, wird hier, insbesondere in der Formulierung ‚der hat nichts eigen‘, ins Negative gewendet, und zwar in Richtung auf das Seltsame, Sonderbare, Eigenbrötlerische. Die Dimension des Zutraulichen und Vertrauten, das dem schwäbischen Adverb ‚oiga‘ gleichfalls eignet, löst sich in der hier geschilderten Haltung der Ablehnung und Abschottung desjenigen, der eben eigen ist, völlig auf. Ein weiteres Gedicht von Georg Holzwarth, das Gedicht *Des Deng härt gar nemme auf*, spielt sprachlich mit der Polysemie der schwäbischen Derivate des Substantivs ‚Ding‘.

So	a	Deng
beir	a	Denge
denna vom	a	Denger

gibt vielleicht a Dengele
des scho bald en Dengeler
suacht mit em a
(Holzwarth 1975: 84)

Die schwäbische Umschreibung „Deng“ für das männliche Geschlechtsorgan (vgl. dazu auch Troll 1967: 117f. und 127) ist der Schlüssel für das Verständnis dieses Dialektgedichts, das den Kreislauf der Fortpflanzung beschreibt. Das „Deng“ von einem „Denger“ (Mann) „denna“ (drinnen) bei einer „Denge“ (Frau) gibt vielleicht ein „Dengele“ (kleines Mädchen), das schon bald einen „Dengeler“ (grobe Mannsperson) sucht mit einem – hier durch Apokope oder Aposiopese elliptisch ausgesparten – „Deng“, welches zirkulär wieder an den Anfang des Gedichts zurückverweist. Das schwäbische Suffix ‚-le‘, das die Diminutivform kennzeichnet, ist Gegenstand des konkreten Poems *Schwäbisch*, in dem Georg Holzwarth in den letzten beiden Versen auch ins Hochdeutsche gleitet.

Mäd
Biab
Menn
Kätz
Sipp
Biach
Heis
Schwätz
Gesch

Soda
Whisky mit sodale
(Holzwarth 1975: 76)

Ein Mädchen, ein Bübchen, ein kleiner Mann, ein Kätzchen, ein Süppchen, ein Büchlein, ein Häuslein, ein Schwätzchen, ein Mündchen – ihnen allen fehlt in der ersten Strophe des Gedichts das den Diminutiv anzeigende Suffix, weswegen die einzelnen schwäbischen Rumpfsubstantive auf den ersten Blick auch von einem Dialektsprecher nicht gleich zu erschließen sind. Das die zweite Strophe eröffnende Substantiv „Soda“, das in Verbindung mit „Whisky“ auf den klassischen Cocktail ‚Whisky mit Sodawasser‘ anspielt, kann, wie dies das letzte Wort

des Gedichts „sodale“ andeutet, zugleich als das Diminutiv der Interjektion ‚so‘ verstanden werden, das im Schwäbischen hauptsächlich in freundlicher Absicht gebraucht wird, z. B. in der Zweiwortfügung ‚sodele jetzetele‘, welche beiden nach einem schwäbischen Witz zu den drei Wörtern gehören, mit denen ein Schwabe an seinem Hochzeitstag auskommt: auf das ‚Ja‘ vor dem Altar folgt das ‚Sodele‘ vor dem Hochzeitsmahl und das ‚Jetzetele‘ vor der Hochzeitsnacht.

Das Gedicht *Nemme* von Georg Holzwarth kommt mit nur drei Buchstaben in unterschiedlicher Anordnung aus. Es lautet:

Nemm me nemme
nemmm me nemme
nemmm me nemme

nemmm me nemmm

nemmm me
nemmm me
nemmm me

nemme
nemme
nemme

nemmm

nemmm

nemmm
(Holzwarth 1975: 91)

Der zu Beginn des Gedichts dreifach negativ formulierte Imperativ (‚Nimm mich nicht mehr!‘) schlägt in der zweiten und dritten Strophe ins Positive (‚Nimm mich!‘) um, während die vierte Strophe, bestehend aus dem Wort „nemme“, Negation wie Position ins Ambige rückt. „Nemme“ kann im Schwäbischen nämlich sowohl als ‚nicht mehr‘ gedeutet werden wie auch als kontrahierte Form von ‚Nimm mich!‘. In diesem Verständnis erscheint plötzlich auch die erste Strophe durchweg positiv, insofern dort in jedem Vers der affirmierende Imperativ doppelt artikuliert ist: zunächst in der getrennten Langform „nemmm me“, sodann in der kontrahierten Kurzform „nemme“. Die aus einem einzigen Wort, „nemmm“, bestehenden

drei Einwortstropfen, die das Gedicht beschließen, bekräftigen nochmals den positiven Sinn ‚Nimm!‘, dessen konkreten Kontext jeder Leser selbst hinzuphantasieren mag. Das Gedicht *Gegasätz* von Georg Holzwarth entfaltet die im Titelwort evozierten Gegensätze aus Homonymien des ersten Gliedes der im Gedicht aufgezählten vier Gegensatzpaare:

Babbala ond Mammala
Grombiera ond Gradbiera
do Henna ond do Enta
heide nai ond heide naus
(Holzwarth 1975: 80)

Das Gedicht konstruiert aus dem hauptsächlich Kindern gegenüber verwendeten Adverb „babbala“ (fertig, aus, weg, leer gegessen) einen Gegensatz, indem es aus dem Wort der Kindersprache „babbala“ das Substantiv ‚Babba‘ (Papa) heraushört und aus dem dazugehörigen Pendant ‚Mamma‘ (Mama) das neologistische Kunstwort „Mammala“ bildet. Ähnlich verfährt auch die zweite Strophe, indem sie aus dem schwäbischen Wort für Kartoffeln („Grombiera“) das Adjektiv ‚krumm‘ heraushört und aus dessen Gegensatz ‚gerade‘ den Nonsense-Neologismus „Gradbiera“ bildet, obwohl sich das schwäbische Wort ‚Grombir‘ etymologisch von ‚Grundbir‘ ableitet, also von ‚Grundbirne‘, die genauso wie ‚Erdapfel‘ die Frucht der Kartoffelpflanze bezeichnet. Aus der schwäbischen Variante des Lokaladverbs ‚hier innen‘ („do henna“) hört das Gedicht den Plural ‚Hennen‘ („Henna“) heraus, zu dem die ‚Enten‘ („Enta“) den ornithologischen Gegensatz – flugunfähiges Haushuhn gegenüber flugfähigem Wasservogel – bilden. Der letzte Vers konstruiert aus der schwäbischen Interjektion „heida nei“, die sich von ‚Heiden nein‘ herleitet, den Gegensatz „heida naus“, wobei er die Negationspartikel „nei“ („nein“) als das Lokaladverb ‚hinein‘ deutet und jenes zugleich in sein Gegenteil „naus“ („hinaus“) verwandelt, was entweder keinen Sinn ergibt oder den antiheidnischen Affekt verstärkt: hinaus mit den Nichtchristen!

Serielle Transformationen, die aus zahlreichen experimentellen Gedichten der Konkreten Poesie bekannt sind, finden sich auch im Gedicht *Was sei muaß* von Georg Holzwarth, das auf der Redensart ‚Was sein muss, muss sein‘ (auf Plattdeutsch: ‚wat mutt, dat mutt‘) basiert:

Was sei muaß muß sei
sei muaß was sei muaß
was muaß sei was sei muaß

muaß was sei was sei muaß
muaß sei was sei muaß
(Holzwarth 1975: 56)

Durch die im Gedicht vorgenommenen syntaktischen Transformationen wird die in der Redensart ‚Was sein muss, muss sein‘ aufgestellte Behauptung sukzessive in eine Frage verwandelt, die jene Redensart und das in ihr mit gesetzte Realitätsverständnis gründlich in Frage stellt. In ähnlicher Weise funktionieren die Gedichte *Was mr ghärt* (Holzwarth 1975: 56), *Schaffa lassa bleiba* (Holzwarth 1975: 79), *Ha d Arbet muaß ma scho grendlich macha* (Holzwarth 1975: 83) und *Des nemmt au gar koi End* (Holzwarth 1975: 89), die gleichfalls im Stile von seriellen Transformationen und Permutationen das Spiel mit der Sprache in aufklärerischer Absicht betreiben. In die Nähe eines Lautgedichts gerät dabei das Gedicht *s isch wia s isch*, das nicht nur mit der Semantik, sondern auch geradezu zungenbrecherisch mit der Phonetik spielt: mit den Zischlauten, die die schwäbische Dialektfügung ‚s isch‘ aus dem Hochdeutschen ‚es ist‘ gewinnt.

s isch wia s isch
isch wia s isch
 wia s isch
 s isch
 isch
 isch wia
 isch wia s
 isch wia s isch
(Holzwarth 1975: 55)

Weitere Gedichte von Georg Holzwarth aus seiner Anthologie **Denk dr no** basieren, in Analogie zu der weiter oben besprochenen Permutation von Friedrich Achleitner, die mit den drei bairischen Partikeln ‚wos‘, ‚na‘ und ‚ge‘ operiert, auf Gesprächsfloskeln und Ausdruckspartikeln, die für das Schwäbische typisch sind. So spielt das Gedicht *Ha no* (Holzwarth 1975: 81) sprachlich und lautmalerisch mit der schwäbischen Interjektion ‚gell‘ (gelt), während das Gedicht *Obedengt* (Holzwarth 1975: 72) den insbesondere süddeutschen Sinn des Adverbs ‚unbedingt‘ (ja, natürlich, freilich, gewiss doch) hervorkehrt. Die typisch schwäbische Verwendung von ‚so so‘ und ‚ja ja‘, mit der das schwäbische Komikerduo ‚Häberle und Pfeleiderer‘ alias Oscar Heiler und Willy Reichert ganze Unterhaltungen

bestreiten konnte – man vergleiche etwa den Anfang des via YouTube zu genießenden Sketches *Die Friedenskonferenz* –, wird beispielsweise in den Gedichten *Sonntig* (Holzwarth 1975: 45), *Schwätza* (Holzwarth 1975: 74) und *Moischtens* (Holzwarth 1975: 88) im Stile der lyrisch-experimentellen Versuche der Konkreten Poesie ausführlich durchgenommen, man könnte fast sagen nach dem Schema der klassischen Sonatenhauptsatzform mit Exposition, Durchführung, Reprise und Coda.

Abschließend sei der hier vorliegende Beitrag noch einmal kurz resümiert. In seinem Zentrum stand eine besondere Sorte von Texten, die wir mit der Terminologie der Konkreten Poesie als ‚Sprechtexte‘ bezeichnet haben. Es handelt sich dabei um Texte, die sich vornehmlich demjenigen erschließen, der die Sprache des Gedichts beim Lesen wortwörtlich ins Sprechen übergehen lässt. Der Text solcher Sprechgedichte entsteht erst im und durch das innere oder äußere Hörbarmachen des in ihm enthaltenen Buchstabenmaterials. Nach zwei Gedichtbeispielen von Ernst Jandl und Eugen Gomringer haben wir dieses Textphänomen vor allem in Dialektgedichten der Wiener Gruppe (Hans Carl Artmann, Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm) sowie in Dialektgedichten von Ernst Jandl aufgesucht, zumal Gerhard Rühm in einem seiner Manifeste den Dialekt gegenüber der „schriftspreche“ als „gesprochene spreche“ bezeichnet hat. Neben dem bairischen hat sich der vorliegende Beitrag auch dem schwäbischen Dialekt zugewandt, und zwar anhand von lyrisch-experimentellen Texten der Konkreten Poesie aus der Feder von Konrad Balder Schäuffelen und Georg Holzwarth, insbesondere aus dessen Lyrikband **Denk dr no** aus dem Jahre 1975. An den behandelten Texten konnte man feststellen, dass der Rezipient als Sprecher mehr in, aus und von ihnen hört und sieht als der bloß lesende Rezipient.

Literatur

Primärliteratur

- Artmann, Hans Carl (^o1958): **med ana schwoazzn dintn. gedichta r aus bradnsee**, Salzburg: Otto Müller.
- Gomringer, Eugen (Hrsg.) (1976): **Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren. Anthologie**, Stuttgart: Reclam.

- Holzwarth, Georg (1975): **Denk dr no. Gedichte in mittelschwäbischer Mundart**, Reutlingen: Knödler.
- Jandl, Ernst (1991): **Sprechblasen**, Stuttgart: Reclam.
- Jandl, Ernst (1997a): **Laut und Luise. verstreute gedichte 2**, München: Luchterhand. (= Poetische Werke 2).
- Jandl, Ernst (1997b): **idyllen. Stanzen**, München: Luchterhand. (= Poetische Werke 9).
- Weissenborn, Hans (Hrsg.) 1956: **alpha. NEUE DICHTUNG**. Folge 8 (Jänner 1956), Wien: alpha.

Sekundärliteratur

- Fischer, Hermann (³1999): **Schwäbisches Handwörterbuch**, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Hiebel, Hans H. (2006): **Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900 – 2000 im internationalen Kontext der Moderne, Teil II (1945 – 2000)**. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kopfermann, Thomas (Hrsg.) (1974): **Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie**, Tübingen: Niemeyer.
- Lexner, Matthias (³⁵1979): **Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch**, Stuttgart: Hirzel.
- Rühm, Gerhard (Hrsg.) (1985): **Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen**, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schützeichel, Rudolf (1989): **Althochdeutsches Wörterbuch**, Tübingen: Max Niemeyer.
- Troll, Thaddäus (1967): **Deutschland deine Schwaben. Vordergründig und hinterrücks betrachtet**, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Willberg, Hans-Joachim (Hrsg.) (1989): **Deutsche Gegenwartsliteratur. Eine poetologische Einführung**, Stuttgart: Reclam.

Paola Bozzi

Mailand

***mirabilia et monstra: das Gruselkabinett* Nora Gomringer**

Abstract: While monsters and cyborgs of all kinds remained products of art and fantasy for centuries, this changed in the late 20th and early 21st centuries, when biotechnologies made it possible to produce hybrids and whimsical formations: the world of contemporary miracles is manifold. In her lyrical “trilogy of surfaces and invisibilities”, slam poet Nora Gomringer lists big and small *mirabilia* and *monstra* of our culture. She evokes inner, invisible beasts and very visible beings, a cabinet full of freaks. The horror that gives birth to the monster is indeed a *horror vacui*, that fear of emptiness that should at least be filled with lists and litanies. Enumerations, repetitions, series and accumulations of all kinds preserve moments of minimized language and at the same time bring ambiguity, dialogue and interaction back into play. Thus, the tension between a denotative language of knowledge and language in the full sense becomes fruitful, and Nora Gomringer certainly manages to confront the reader audience with its own taboos and voyeuristic needs.

Keywords: fashion, film, Hollywood, horror, illness, invisibility, list, litany, *mirabilia*, miracle, monster, popular culture, slam poetry, surface.

Die Wirklichkeit erscheint heute „als visuelle Oberfläche strukturiert“ (Reckwitz 2006: 386), das Leben unterliegt einer Diktatur des Sichtbaren, welche die außerbildliche Realität immer häufiger nach ikonografischen und medialen Regeln strukturiert und die Zonen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit permanent verschiebt. Im Schatten von Seh- und Schaulust, von Live-Faszination und ‚Orwellness‘ bleiben reflektierende Distanz und bildkritische Kompetenz weitestgehend ausgeblendet. Zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden, die Authentizität von Bilderzeugnissen zu überprüfen und kritische Distanz gegenüber den diversen Bilderwelten zu halten, gilt weder als erstrebenswert noch wird es systematisch erlernt. Dabei enthält die Bildlichkeit der medialen Welt drastische Anästhetisierungs-Potentiale. Unser Dasein, unser Bewusstsein – wenn man unter Bewusstsein die unmittelbare Wahrnehmung der Phänomene versteht – wird durch Beschleunigungsprozesse der visuellen Wahrnehmung gelähmt bzw. zum Verschwinden gebracht (Virilio 1986: 117).

Es fragt sich: Wie und unter welchen medialen Bedingungen kann man Oberflächen erschließen und wie kann man ihrer Materialität gerecht werden? Und was erschließen wir eigentlich an und auf ihnen? Welche Umgangsformen und Handlungsoptionen sind mit Oberflächen verbunden oder von diesen regelrecht induziert? Nora Gomringer, eine der wichtigsten Stimmen der Gegenwartslyrik, hat Oberflächen und Unsichtbarkeiten eine Trilogie gewidmet, die aus Gedichten zum Thema Monster (**Monster Poems**), Krankheiten (**Morbus**), Mode und Moden (**Moden**) besteht (Gomringer 2013, 2015, 2017). Es geht um eine Lyrik zum Anschauen, Lesen und Hören: Das Ostinato der alliterierenden Titel klingt wie Hip-Hop (*MoMoMo*), zu jedem Thema gibt es 25 Gedichte, dazu Illustrationen von Raimar Limmer und eine mitgelieferte CD-ROM. Die gesamte Trilogie befasst sich mit dem Phänomen Scheinen bzw. dem (populären) Schein, wobei jeder der drei Bände katalogisch aufgebaut und Sammlung im buchstäblichen Sinne des Wortes ist. Sammelnde Schreibweisen und die motivische Auseinandersetzung mit dem Sammeln bedingen sich wechselseitig. Folgerichtig trägt auch Gomringer allerlei Ungetüme und allerlei Staunenswertes aus Alltagskultur und Konsumgesellschaft, aus Gegenwart und Zeitgeschichte, aus Literatur und Filmindustrie zusammen. Es wird aufgelistet, dem schauernden Publikum aus ungewohnter Perspektive gezeigt und de-monstriert.

Unter Monstern stellen wir uns unheimliche, bedrohliche Erscheinungen vor, die sich meist durch ihre Körperlichkeit verraten. Sie sind hässlich und zeigen abnorme körperliche Eigenschaften oder bedrohliche Angewohnheiten.¹ Trotz dieser scheinbar leichten Identifizierbarkeit des Monsters durch seine Betrachter tut man sich schwer, wenn man das Monströse versucht zu definieren. Seine schier unendliche Formenvielfalt führte immer wieder zu Systematisierungs- und Kategorisierungsversuchen, auch wenn das Phänomen sich jeder endgültigen Typologie und Taxonomie entzieht. Definitionen sind immer

¹ Vgl. dazu beispielsweise Brittnacher (1994: 183 – 184): „Eine Gemeinsamkeit der vielen als ‚monströs‘ apostrophierten Wesen besteht in ihrer exzessiven Abweichung von der Norm physischer Integrität. Im körperlichen Extremismus des Monstrums verschränken sich die Sphären des Menschlichen und des Tierischen und wird die Idee eines in Arten geordneten Tierreichs revoziert. [...] wo diese Abweichung mehr als graduell ist, wo sie den Abstand zu anderen Niveaus biologischer Organisationen überschreitet, also zu einem Skandal in der Ordnung der Lebewesen wird, begreift man diese Abweichung als Deformation und das von ihr entstellte Wesen als Monstrum.“

wieder durch etymologische Ableitungen versucht worden. Das Wort ‚Monster‘ ist etymologisch mit den lateinischen Verben *monere* bzw. *monstrare* verwandt, die u. a. *zeigen* und *warnen* bedeuten, vor allem im Sinn der Übermittlung unheilvoller Vorzeichen. Als Monstren oder – für die Moderne – Monster gelten Tiere, Menschen und hybride Lebewesen, deren Erscheinung und Wesen als grundlegende Abweichung von einer Ordnung eingestuft werden. Zwei Typen von Monstern sind vor allem seit der Aufklärung oft kategorial unterschieden worden: Das sind zum einen seltsam gestaltete Fabelwesen, hässliche Dämonen und skurril gestaltete Geisterwesen, und zum anderen missgebildete Individuen, wie sie im Menschen-, Tier- und Pflanzenreich vorkommen. Erstere gelten aus einer aufklärerischen Perspektive als Produkte der Imagination, letztere als reale Produkte der Natur bzw. der von Naturgesetzen bestimmten Welt.

Während über Jahrhunderte Ungeheuer und Cyborgs aller Art Produkte der Kunst und Fantasie blieben, änderte sich dies Ende des 20. bzw. Anfang des 21. Jahrhunderts, als Biotechnologien wie Gentechnik und das Züchten von Gewebe-Kulturen es schrittweise ermöglichten, tatsächlich hybride Gebilde zu erzeugen: Die zeitgenössische Welt der Wunder ist vielfältig und bringt ihre eigenen *prodigia*, *portenta*, *miracula*, *mirabilia* bzw. *monstra* hervor. Forscher verschieben heute regelmäßig die Grenzen des Vorstellbaren: Sie arbeiten an Maschinen mit künstlicher Intelligenz, die sich selbst Strategiespiele beibringen und den menschlichen Geist bezwingen können. Sie klonen Lebewesen, kreieren das perfekte ‚Designer-Baby‘, versuchen Krankheiten auszurotten oder ausgestorbene Tiere wieder zum Leben zu erwecken. Semantiken des Wunders wie ‚Vision‘ und ‚Jenseits‘ konstituieren sich im Sinn des innerweltlichen Wunderbaren wie die Wortfelder des Rätselhaften und Geheimnisvollen: Ereignis und Metapher liegen eng beieinander, und selbst im Profanen schwingen Dimensionen des Transzendenten mit. Es zeigt sich aber auch die gegenläufige Tendenz, die Verflüchtigung der Wunderrhetorik, die mit Prozessen der Veralltäglichsung, aber auch mit einem Bewusstsein der Gefährdung durch die ‚Wunder des Fortschritts‘ einhergeht (Baumeister 2011: 420 – 421). Das Wunder erscheint so als eine andere Seite der Katastrophe, und das Monströse hat dabei Konjunktur. Davon zeugen nicht nur das öffentliche Entsetzen über die Erschaffung von ‚monströsen‘ Mensch-Tier-Hybriden in der embryonalen Stammzellenforschung und die mediale Inszenierung von Sittenmonstren im Zeichen von Inzest,

Kannibalismus und Pädophilie, sondern auch die Kritik am Turbokapitalismus mit seinen routinierten Metaphern des Monströsen: Finanzinvestoren fallen wie Heuschrecken über Unternehmen her; Börsenmanager mutieren zu Werwölfen; es grassiert ein von animalischer Gier getriebener Spekulationswahn fernab von jeder ökonomischen Vernunft; Zombies wandeln durch die Konsumtempel der Großstädte; und die Akteure und Märkte einer Raubtierwirtschaft sind gleich Bestien entfesselt worden und außer Kontrolle geraten.

Als Krisen- und Problemfiguren sind Monster allerdings von Mehrdeutigkeiten umgeben, zumal der Begriff, wie auch Gomringer betont (2013: LVIII), im Englischen positiv besetzt ist. Sie tauchen in ganz unterschiedlichen Diskursen, Praktiken und Medien auf und werden nicht zuletzt von unterschiedlichen Standpunkten aus in Stellung gebracht. Als ferne Fabelwesen oder kumpelhafte Krümelkreaturen, die ihr Unwesen in der Literatur, im Film oder in Fernsehserien treiben, sind Monster weiterhin faszinierend, unterhaltsam und beliebt. Ihre Geschichte ist also wechselhaft, komplex und mit vielen Themen verbunden. Sie verhandelt Form und Grenzen des Menschseins, formuliert und stellt Ordnungen aller Arten in Frage, spricht von Ambivalenzen und Emotionen, von Verwunderung, Staunen, freudiger Neugierde und Toleranz, von Grauen, Abscheu, Angst und Verstörung. Sie widerlegt jede Hypothese einer linearen affekthistorischen Entwicklung vom abergläubischen Schrecken zum wissenschaftlich-nüchternen Umgang mit Monstern; stattdessen scheint sie strukturiert durch eine Dialektik von Defiguration und Refiguration, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Denn „bereits zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts lässt sich eine Tendenz zur Invisibilisierung des Monströsen ausmachen“ (Howe 2016: 7). Vor allem medizinische Fallstudien wenden sich dann vom Konzept des singulären, exzeptionellen Monsters bzw. seines abweichenden Körpers ab und der Monstrosität, psychischer Deformation und Anormalität zu, deren Omnipräsenz im psychiatrischen Diskurs strukturell einer Universalisierung des Monströsen entspricht. Triebe beschreiben natürliche Anlagen zur Devianz, die unsichtbarer Bestandteil jedes normalen menschlichen Organismus sind. Die konsequente Streuung monströser Merkmale jedoch führt zu ihrer Banalisierung. Das Monster als Spiegel unserer Unruhe und Sorgen avanciert im Zuge dessen zum beliebten Motiv der Unterhaltungsindustrie, da es Filmemachern ermöglicht, ihre

Furcht einflößenden Attraktionen mit aufwendiger werdenden Effekten zum Leben zu erwecken.

So kommen die unheimlichen Wesen, die Gomringers **Monster Poems** bevölkern, vor allem aus Filmen als den dunklen Kammern unserer kollektiven Angstlust. Die Lyrikerin lässt sich von US-amerikanischen Horrorklassikern der 1930er Jahre², Science-Fiction-Streifen der 1950er³ und 1970er Jahre⁴, Psychothrillern aus den 1960ern⁵, Lichtspielreihen aus den 1980ern⁶, Hollywood-Kreaturen wie King Kong⁷ und dem Weissen Hai⁸, aber auch von Kinostars (Richard Gere)⁹ und -legenden (Godzilla)¹⁰ oder jüngeren deutschsprachigen Produktionen¹¹ inspirieren. Dabei ist Gomringers zentrale ästhetische Technik die Überblendung von realen und fiktiven Menschenmonstern. So gesellt sich der „Todesarzt“ Josef Mengele zur Horrorfilmfigur Freddy Krueger (*Wiedergänger*, Gomringer 2013: XIV), Böcklins auf die „Toteninsel“ zusteuern der Ruderer evoziert die Anschläge des rechtsterroristischen und islamfeindlichen Massenmörders Anders Behring Breivik auf der norwegischen Insel Utøya (*Versionen*, ebd.:

² **The Mummy** (dt. **Die Mumie**, 1932) ist ein US-amerikanischer Horrorfilm; Regie führte Karl Freund, die Hauptrolle spielte Boris Karloff.

³ **Them!** (dt. **Formicula**, 1954) ist ein US-amerikanischer Science-Fiction-Horrorfilm des Regisseurs Gordon Douglas, und **Attack oft he 50 Foot Woman** (dt.: **Angriff der 20-Meter-Frau**, 1958) ist ein Science-Fiction-Film des Regisseurs Natan H. Juran.

⁴ **Alien** (dt. **Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt**, 1979) ist ein amerikanisch-britischer Science-Fiction-Horrorfilm des Regisseurs Ridley Scott und der Beginn der gleichnamigen Filmreihe.

⁵ **Psycho** (1960) ist ein US-amerikanischer Spielfilm von Alfred Hitchcock.

⁶ **A Nightmare on Elm Street** ist eine populäre Horrorfilm-Reihe, die inzwischen sieben Kinofilme umfasst. Ausgangspunkt war der Erfolg des 1984 erschienenen Horrorfilms **Nightmare – Mörderische Träume** von Wes Craven.

⁷ **King Kong** (dt. **King Kong und die weiße Frau**; dt. Originalverleihstitel vom Jahresende 1933 **Die Fabel von King Kong – Ein amerikanischer Trick- und Sensationsfilm**) ist ein in Schwarzweiß gedrehter US-amerikanischer Abenteuer-, Horror- und Fantasyfilm der Regisseure und Produzenten Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack.

⁸ **Jaws** (dt. **Der weiße Hai**, 1975) ist ein US-amerikanischer Spielfilm, der unter der Regie von Steven Spielberg gedreht wurde.

⁹ *Richard the Gere* (Gomringer 2013: XX).

¹⁰ **Godzilla** ist ein japanisches Filmmonster, das bisher in 32 japanischen und drei amerikanischen Filmen aufgetreten ist und andere beliebte Monsterfilmreihen inspiriert hat. Der erste Godzilla-Film erschien 1954 unter der Regie von Ishirō Honda.

¹¹ **Michael** ist das Spielfilmdebüt des österreichischen Regisseurs und Drehbuchautors Markus Schleinzer aus dem Jahr 2011. Der Film stellt aus Täterperspektive das erzwungene Zusammenleben eines zehnjährigen Kindes mit einem Mann dar, der es wegsperert und missbraucht.

XXVI), und der irre Killer aus *Psycho* teilt „ein Zimmer in einer großen amerikanischen Stadt“ mit der Dichterin Sylvia Plath (*P*, ebd.: XL). Drachen, Vampire, Riesenameisen und Mumien treffen auf Homunkuli, Zombies, Mutanten und deren Schöpfer, die Gen-Ingenieure dieser Welt laufen zu einer Monsterparade auf. Hinzu treten auch Mythen (Eva, Midas, Golem)¹², Märchen (Rotkäppchen)¹³ und literarische Figuren (Faune, Elfen, Dracula, Frankenstein, Dorian Gray)¹⁴, die faszinierend wirken und aus der Populärkultur nicht mehr wegzudenken sind, wobei ebenfalls Hinweise auf menschliche Monster aus den alltäglichen Chroniken der Gewalt rekurren (Gomringer 2013: XLIV). Die Autorin setzt sprachliche Codes der Hoch- und Subkultur changierend ein, arbeitet assoziativ und baut Stimmungen durch imaginäre Bilder auf, die in verschiedene liminale, abseitige Kontexte eingerückt werden.

Das betrifft auch den zweiten Band der Trilogie, der eine Reihe von organischen und funktionellen Störungen der Gesundheit alphabetisch aufzählt bzw. versammelt: Adipositas, AIDS, Alzheimer, Autismus, Depression, Ebola, Herpes, Karies, Krebs, Lepra, Malaria, Morbus Basedow, (temporäres) Organversagen, Parasitenbefall, Pest, Polio, Schizophrenie, Spanische Grippe, (Zwangs-)Sterilisation, Syphilis, Tollwut, Trauma, Typhus I und II, Wahnsinn. Die bedichteten Krankheiten wählen aus dem gesamten Spektrum dessen aus, was Körper und Geist an Pathologien vorzeigen können, und stellen deshalb auch die Normalität, das Gesundsein infrage. Krankheit ist – wie die Monster zuvor – der andere Existenzzustand, der im gesunden Körper zu schlummern scheint, bis er eines Tages zum Vorschein kommt. Es ist all das, was uns fremd ist, aber jenseits unserer Identitätskonzepte auch ausmacht. Im plötzlichen, unbeherrschbaren Ausbruch liegt das Monströse der Krankheit, welches das Gedicht *Mutabor* (Gomringer 2015: 24) exemplarisch thematisiert:

Der Fehler im Gen
Der Fehler im eGn
Der Fehler im enG
Der Fehler im Gne
Der Fehler im neG

¹² *Evatar, Golden Boy, Es sprach der Rabbi Löw* (Gomringer 2013: XXX, XXXII, XXXIV).

¹³ *Jäger* (ebd.: XXXVI).

¹⁴ *Versäumnis, Karpate, Geschöpfter, Golden Boy* (ebd.: XXVIII, X, LIV, XXXII).

Der Fehler im im Gen
Der Fehler im im eGn im
Der Fehler im im enG imim
Der Fehler im im enG Gimim
Der Fehler im im enG GGimm
Mutavi

Ordnung und Unordnung gehen eine aparte Synthese ein, die Genmutation einer Krebszelle wird anhand einer Liste von 10 Zeilen protokolliert und im Stil konkreter Poesie durch Per-mutation, d. h. durch Umstellung oder Vertauschung von Groß- und Kleinbuchstaben („G“, „e“, „n“) und Satzteilen („im“) bzw. eine fortschreitende Kombination und Neuordnung von sprachlich-semantischen Elementen nachvollzogen. Obwohl ein Verb fehlt, markiert die Aufzählung in den 10 Versen ein Werden: Die Liste stellt den anti-pathetischen Versuch dar, die Krankheit in humorvoll-typologisierender Abbrivatur zu buchstabieren, gleichsam ein kompaktes Schöpfungsmodell zu erstellen. Indem sie sprachliche Momentaufnahmen fabriziert, ist die Liste in der Lage, größere Veränderungen an kleinen Details auf positivistische Weise sinnfällig zu machen, Abgeschlossenheit und Vollständigkeit zu evozieren, einen Realitätseffekt zu erzeugen. Das beginnt mit „Der Fehler im Gen“ im ersten Vers und endet zehn Zeilen später mit dem Vollzug: „Der Fehler im im enG GGimm“. Die enzyklopädische Geste greift vom Kleinen bis zum Großen, vom Konkreten bis zum Abstrakten aus und bezieht schließlich das (lyrische) Ich ein. Das Ende der Enumeration markiert die Stelle, an der die Präsupposition („Der Fehler im Gen“ als Raster und zugleich Motor des Textes) sich zu expliziter Behauptung bzw. Annahme in einem Verb materialisiert: „mutavi“ (1. Person Singular, Indikativ, Perfekt, Aktiv). Die systematische Überprüfung einer sprachlich fixierten Aussage („Der Fehler im Gen“) eröffnet zugleich im Sprachspiel eine andere Bedeutung, die den Charakter des (poetischen) Schreibens als Vollzug und Performanz versteht. Der Titel „mutabor“ (1. Person Singular, Indikativ, Futur I, Passiv) ‚wirbt‘ für einen viel versprechenden, lohnenden Inhalt: Das (lyrische) Ich wird gewechselt, geändert, getauscht, verändert, vertauscht, umgetauscht, umgeändert, abgewechselt, verwandelt werden, d.h. ein enthumanisiertes System genetischer Veränderung und gentechnischer Manipulation stellt die Zukunft des Individuums dar. Dass die Liste dann auch der Vergewisserung der eigenen Identität und Geschichte bzw. der prophylaktischen

Archivierung des Selbst dient, dürfte vor diesem Hintergrund deutlich geworden sein.

Wenn die Krankheit aber äußerlich sichtbar wird, bevor sie hoffentlich so schnell wieder verschwindet, wie sie gekommen ist, und „die gesamte Traumenergie einer Gesellschaft mit verdoppelter Vehemenz in d[as] lautlose Nebelreich“¹⁵ der Kleidungs- und Ausstattungsindustrie läuft, dann trägt sie die Züge der flüchtigen Mode. Als das alltäglichsste Medium der Konstruktion individueller Identität bleibt sie stets auf die Suggestion des Außergewöhnlichen angewiesen. Dabei unterliegt das Monstrum als exzentrische Figuration kollektiver Vorstellungen von Alterität einem permanenten Prozess der Banalisierung und Veralltäglicung. Nicht die angenehmste Haute Couture, sondern fünfundzwanzig Modeerscheinungen dieser Art bedenkt Gomringer mit ihren Gedichten: vom „kleinen Schwarzen“ (*Kleines schwarzes Etwas*, Gomringer 2017: 48) bis zur *Uniform* (ebd.: 42), vom Kimono (*Geisha*, ebd.: 44) bis zum Kleid, mit dem die Sprache das Bezeichnete ummantelt (*Seidenraupen*, ebd.: 56). Gomringers vielschichtige Dinggedichte spüren den – nackten? – Wahrheiten nach, die sich unter den Moden verbergen. So zählt das Gedicht *Eds Liste* (Gomringer 2017: 54) die Design-Kreationen des Mörders und Leichenschänders Ed Gein auf, der aus der Haut und den Knochen seiner Opfer alltägliche Gebrauchsgegenstände wie Schüssel, Stühle, Möbelüberzüge, Lampenschirme, aber auch Gürtel und Masken fertigte und dessen abnorme Taten das Vorbild für mehrere Bücher, Filme, Theater- und Musikstücke, Comics bzw. Videospiele lieferten:

Herrlicher Abfalleimer
Bequeme Sitze dank griffiger Überzüge
Exquisite Bettpfostenkugeln
Außergewöhnliches Korsett
Hinreißende Leggings
Hingucker! Masken!
Fein gearbeitete Gürtel
Ausgefallene Ziehapplikation am Rollo
Strahlender Lampenschirm

Aus Haut, Knorpel, Knochen

¹⁵ So erscheint sie bereits in Benjamins *Passagen-Werk* (1991: 113); vgl. dazu auch Philipp Ekardt (2006: 181).

Kunstvoll gefertigte, vielbeachtete Sammlung
Unterm Strich mit dem Verstand bezahlt
So manche gab auch das Leben

Wer allerdings nicht weiß, dass dieser „Ed“ der Schlächter von Plainfield ist, und nur „Eds Liste“ in der ersten Strophe liest, der könnte vielleicht denken, er sei ein Redakteur einer Design- bzw. Modezeitschrift, welcher eine derartige *In-* bzw. Shopping-Liste erstellt und veröffentlicht, um den Lesern Empfehlungen zu geben und Stil zu definieren (Sommer 2005: 245). Es reicht nämlich nicht aus, Mode und Design nur visuell auf Modenschauen und Designmessen oder in Zeitschriften vorzuführen. Die Fachleute müssen Übersichtlichkeit im unüberschaubaren Feld alternativer Wahlmöglichkeiten schaffen, der Masse auch verbal vermitteln, wohin der neue Trend geht: Kleider machen Leute. Sprache hilft nicht nur dabei, eine neue Mode einzuführen, sondern sie bietet auch Organisation, Ordnung, Klassifizierung, Wertschätzung, Kanonisierung bzw. Orientierung – und tut dies in Form von Listen. So ist im zweiten Vers der zweiten Strophe auch von einer „[k]unstvoll gefertigte[n], vielbeachtete[n] Sammlung“, d.h. von Wertobjekten und Prestigegütern die Rede. „Eds Liste“ erzeugt kommunikative Anschlussfähigkeit und ist zudem affektiv besetzt, da die populäre Listenkommunikation von Mode- und Designzeitschriften einen (Unterscheidungs-)Wert transportiert und ein Inklusions- und Partizipationsversprechen impliziert: Das Versprechen an den Erfolgen, der Beliebtheit, der Qualität, dem *Style*, dem richtigen Leben teilhaben zu können. Die Kleider sind hier aber aus Leuten gemacht, die Design-Kollektion besteht, wie man in der ersten Zeile der zweiten Strophe lesen kann, „[a]us Haut, Knorpel, Knochen“ und lässt unwillkürlich auch an Vernichtungslager und monströse Experimente denken. „Eds Liste“ zählt Realien auf und macht sich selbst dabei durchlässig und uninteressant. Doch genau das ist ihre List. Ihre Wahrheit besteht darin, dass sie die Zurichtung, die (makabre) Konstruktion von Realität gleichermaßen vergessen lässt und veranschaulichen kann. Eine solche Liste wiederum ist nicht zuletzt der Versuch, tiefgreifende Veränderungen unter der bürgerlichen Fassade nicht moralisch zu diskutieren, sondern als faszinierende Beispiele zeitgenössischer Psychopathologie zunächst einmal in das valorisierte Archiv, mithin in das kulturelle Gedächtnis zu überführen. Selbstverständlich entsteht Gomringers Katalog der Monster und Wunder

der Populärkultur aus einer anderen Haltung heraus als diejenige des Mittelalters. Denn ihre Trilogie ist eine postmoderne Sammlung von *mirabilia*: eine Auslese oder Galerie, die den Bedürfnissen der Aufmerksamkeitslenkung auf einem angebots- und reizüberfluteten Markt entspricht und zugleich eine Kultur des Eingedenkens in Zeiten wachsender Informations- bzw. Datenmengen und neuer ökonomischer Imperative inszeniert.

Gomringer, die Lyrikerin und Poetry Slam-Aktivistin, knüpft zwar an die Form der mittelalterlichen Wunderkammer an, sie tut es aber nicht, um damit primär sachliches Wissen darzustellen, sondern um das Darstellungsprinzip selbst zu thematisieren und zu reflektieren. In diesem Sinne nehmen ihre Gedichte als darstellungsreflexiver Katalog auch die Form der ‚poetischen‘ Liste an. Nach Umberto Eco jedoch erhält der Rückgriff auf die Liste der *mirabilia* bei zeitgenössischen Autoren eine „rein poetische Funktion, wenn sie das antike Wissen in dem Bewußtsein zitieren, daß diese Listen bloß ein Katalog des Imaginären sind, zu genießen als reiner Klang, als ‚flatus voci‘“ (Eco 2009: 156). Nora Gomringers Poesie ist zwar eine stimmlich-klanglich orientierte, dennoch geht es in ihr um mehr als um den Genuss ‚reiner Klänge‘. Denn wenn etwas ‚nur‘ durch seine sprachliche Repräsentation entsteht, dann heißt dies auch, dass man aus sprachlichen Benennungen und Beschreibungen Welten bauen kann. So steht am Anfang des Gedichts *Vom Zirkusleben* (Gomringer 2017: 18) als Anweisung für den Leser und zugleich auf einer metatextuellen Ebene die selbstreferenzielle Auseinandersetzung mit dem lyrischen Produktionsprozess im Fokus: „*Schauen Sie her! Lesen Sie selbst: / Erst wird aufgezählt und dann gereimt!*“ Die Enumeration avanciert, poetologisch gewendet, zur eigentlichen ‚Geburt‘ des Werkes. Die poetische Auflistung ist dazu da, um über sich selbst hinaus zu verweisen, um durch Aufzählung einer notgedrungen begrenzten Menge von Monstern und Mirabilien auf andere hinzuweisen, die nicht beschrieben werden und die vielleicht nicht einmal beschreibbar oder sogar schreibbar sind. Gomringers poetische und kontingente Kataloge weisen hin auf Grenzen der Darstellung und des Darstellbaren, auf das, was über positive Repräsentationen hinausgeht.

Denn jenseits der sprachlichen Unterscheidung zeigen sich Monster als solche Wesen, auf die kein Zeichen passt. Derrida (1992: 400) formuliert:

Un monstre c'est une espèce pour laquelle nous n'avons pas encore de nom, ce qui ne veut pas dire que l'espèce est anormale, à savoir la composition ou hybridation d'espèces déjà connues. Simplement elle se *montre* – c'est ce que veut dire le mot monstre –, elle se montre dans quelque chose qui ne s'est pas encore montré et qui donc ressemble à une hallucination, vient frapper la vue, effrayer précisément parce que aucune anticipation n'était prête pour identifier cette figure.¹⁶

In diesem Sinne eröffnet Gomringer ihren Gedichtband **Monster Poems** mit *Monster & Mädchen* (Gomringer 2013: VIII), einer litaneienhaften Reflexion zur Genese des weiblichen Ichs. Die Begegnung von Monstern und Mädchen gehört zu den typischen Motiven des klassischen Horrorfilms. Während es mit den Monstern in der Regel ein böses Ende nimmt, kommen die Mädchen nach ein wenig Schreierei (nahezu unerreicht hier: Fay Wray in *King Kong*) zumeist mit dem Schrecken davon. In einer „Man's Man's Man's World“ ist allerdings alles ganz anders, wie das kurze Eingangsgedicht beweist. Hier zeigt das Wortspiel, wie man von einem Wesen zum anderen werde – vom Mädchen zum Monster:

Ich bin das Mädchen
bin das Mädchen
das Mädchen bin ich
das du sortierdest
du sortierdest mich
es blieb mir nichts
nichts blieb mir

übrig bin ich

wer ich jetzt bin
ich jetzt bin
wer? fragst du mich
ich war das Mädchen
war das Mädchen

¹⁶ Derrida (1988: 53 – 55) zeigt auch, dass das Wort ‚monstre‘ auch mit ‚Zeichen‘ übersetzt werden kann, und zwar mit einem Zeichen, das auch nichts zeigt und durch diese Abweichung von seiner „Normalfunktion“ selbst eine „Monstrosität der Monstration“ darstellt.

das Mädchen war ich
sortiert hast du mich

so spricht das Monster

das Monster bin ich

Die jüngere feministische Forschung offenbart ein interessantes Phänomen, das der Text thematisiert: die Verschränkung von Weiblichkeit und Monströsem (Creed 2007: 1). In der griechisch-römischen Mythologie zeigt sich diese Verbindung beispielhaft an zahlreichen fantastischen Wesen: Sirenen, die ahnungslose Seefahrer betören, Amazonen, die mit ihrer (aggressiven) Erotik Männer in Fallen locken, die verschiedenen Formen der Medusa, deren reiner Anblick ausreicht, um Männer in Stein zu verwandeln. Als das Andere bzw. Monster passt sich das Bild der Frau an den Angst-Zeitgeist an und ändert stetig ihre Erscheinung. In jedem Fall steht es für alles Unterdrückte und Verdrängte, das früher oder später wieder an die Oberfläche gelangt und die Menschen heimsucht (Wood 1986: 71; Caputi 2004: 73).

Obwohl in den vergangenen Jahrzehnten vieles unternommen wurde, um die Gleichberechtigung voranzutreiben, hat sich in der gesellschaftlichen Wahrnehmung offenbar wenig verändert: Sie ist immer noch voll mit denselben Geschlechterklischees wie vor 60 Jahren, als sich die Furcht vor dem mysteriösen Unbekannten im Horror- und Science-Fiction-Film oft auf die Frau und den weiblichen Körper bezog. Hier setzt Gomringers Gedicht *Debütantin* (2013: XVIII) an, das auf den Klassiker *Attack of the 50 Foot Woman*¹⁷ anspielt (ebd.: LVIII). Nathan H. Jurans B-Movie ist eine interessante Metapher über den Ausbruch einer kleinen gutgläubigen Hausfrau, die sich aus einer Welt befreit, in der sie von Männern unterdrückt wird. Sie muss aber erst von Außerirdischen entführt und in eine Riesin verwandelt werden, um sich gegen die schlechte Behandlung ihres Vaters und ihres Ehegatten zu wehren und in bester Godzilla-Manier wütend der Psychiatrie zu entkommen. Sie läuft Amok, versetzt eine ganze Stadt in Panik und hinterlässt eine Schneise der Zerstörung, bevor der Sheriff auf einen Transformator feuert und sie mit einem Stromschlag tötet. Gomringer realisiert eine Hommage an eine zur Riesin mutierende Heldin

¹⁷ Vgl. Anm. 3.

als feministische Referenz und fragt weiterhin nach den aktuellen Möglichkeiten einer psychologischen Superfrau in der Kulisse des Normalen. Der Text zählt in der ersten Strophe geschlechtsstereotype Zuschreibungen und weibliche Rollenklischees auf, selegiert paradigmatisch jene Vorurteile, mit denen eine junge Frau ‚in die Gesellschaft eingeführt‘, d.h. diskursiv-machtvoll konstituiert wird. Eine solche kategorisierende Liste wiederholt eine Kette konventioneller Äußerungen und stellt jene performative Direktive dar, die sich als ‚das Gewöhnliche‘ sedimentiert hat. Kann die Frau endlich ihr erstes selbstbestimmtes Debüt haben? Kann sie heutzutage von ihrer Umwelt anders als laut, wahnsinnig und monströs wahrgenommen werden? Das Ende des Textes klingt in der Hinsicht jedenfalls weniger stolz und kämpferisch als der Ausgang jener Hymne des Feminismus, das noch im Jahr 1972 Robin Morgans Gedicht *Monster* darstellte und zum Handeln für die Frauenbewegung aufrief:

May we comprehend that we cannot be stopped.

May I learn how to survive until my part is finished.

May I realize that I

am a

monster. I am

a

monster.

I am a monster.

And I am proud. (Morgan 1972: 86)

Frauen werden immer noch durch eine an starren Kategorien orientierte, undifferenzierte Denkweise in bestimmte Schubladen sortiert, die für jeweils unterschiedliche Merkmale stehen. Folgerichtig greift Gomringer auch im Gedicht *Monster & Mädchen* (Gomringer 2013: VIII) ein solches „gendered monster“ auf, um anhand dessen die Logik der Iterabilität in performativen Akten und die Kontingenz der Signifikation lyrisch zu hinterfragen. Der Text zeigt, dass das Sein oder So-Sein des weiblichen Geschlechts kein ontologischer Status ist, der aus einer vordiskursiven Wirklichkeit schöpft, sondern das Ergebnis einer sprachlichen Zuordnung und einer performativen Inszenierung. Geschlechtsidentität erscheint somit als Resultat einer rituellen

Wiederholungspraxis, die im Text die Form der Liste und der Litanei annimmt. Die symmetrische Überkreuzstellung syntaktisch entsprechender Satzglieder im ersten und letzten Vers dient als Rahmen des Textes, der durch die Kombination von Wiederholung mit minimaler Variation bzw. Reduktion, Parallelismus und Chiasmus die Gegenüberstellung semantisch gegensätzlicher Worte dekonstruiert bzw. die Antithese von Mädchen und Monster aufhebt. Deutlich führt Gomringer vor, wie Wiederholungen eine intensive Wirksamkeit durch verstärkte Rhythmisierungen entfalten können, die das Gesagte zwischen Litanei und Geleier changieren lassen, bei dem die Bedeutung der Worte in den Hintergrund tritt. Diese Tendenz legt das Gedicht bloß, wenn es durch die einander widersprechenden Aussagen des ersten und letzten Verses die Auflösung jeglicher Bedeutung des Textes zu vollziehen scheint.

Spricht man von Monstern, steht die Unterscheidungsleistung des Zeichens, die für alle Bezeichnung unabdingbar ist, doch gewissermaßen im Vordergrund. Etwas ‚Monster‘ zu nennen ist nicht nur eine Sachaussage, sondern zugleich eine Zuschreibung. Sie will nicht nur etwas bezeichnen, sondern eine Unterscheidung setzen (ein Monster ist kein Mensch, nicht normal).¹⁸ Unterscheidungen zu setzen, gerade da, wo sie verschwimmen, und das Nicht-Unterschiedene zu bezeichnen (und zu unterscheiden), ist der zentrale Zweck einer Monsterattribuierung. Der Rekurs auf den Begriff ‚Monster‘ ist damit zugleich ein performativer Metakommentar zur Monstrosität der Sprache selbst, nämlich ein Hinweis darauf, dass man sich nun in einem Bereich bewegt, in dem die üblichen sprachlichen Unterscheidungen überstiegen werden. Das Wort ‚Monster‘, so sieht es schon John Locke (1988: 231), hat keinen Referenten, sondern fungiert als bloße Konstruktion eines solchen. Was immer es bedeutet, es hat in jedem Fall einen hohen *affektiven* Gehalt. Es verweist auf die Gefühle, die angesichts der Tatsache entstehen, dass Unterscheidungen kontingente Setzungen sind, die auf diese Kontingenz hin beobachtbar sind, und die daher zugleich als Reflexionsbarrieren eben dieser Gegenbeobachtbarkeit fungieren.¹⁹ Mit der Attribuierung ‚Monster‘ soll der Taumel und der

¹⁸ Daher die Verneinungspartikel in den deutschen Übersetzungen von *monstrum*: Ungeheuer, Miss-geburt, Un-mensch, Miss-mensch etc.

¹⁹ Vgl. dazu Peter Fuchs (2004: 101 und 106): „Gefühl ist der Ausdruck (die Bezeichnung) für die mitlaufende Registratur des Sinnverlustes, der sich einstellt, wenn Wahrnehmungen durch Beobachtung auf Markierungen im Rahmen von Unterscheidungen reduziert werden.“

Schwindel einbrechender Grenzziehung (etwa zwischen Mann und Frau) stillgestellt werden.

Das Gedicht *Lycanthropie* (Gomringer 2013: XLVI) lädt ebenfalls den Leser bzw. Hörer ein, über die Sprache und das Zustandekommen ihrer Grenzziehungen nachzudenken. Der Text macht deutlich, dass diese dehnbare und rissige Nähte bilden, und dass der Mensch Sprache braucht, um die Unterscheidung zwischen Innen und Außen überhaupt aufrechtzuerhalten. Allerdings erscheint die Sprache dann nicht mehr einfach als Instrument menschlicher Freiheit und Unterscheidungsfähigkeit, sondern selbst als Element eines gleichsam organischen Reflexes eines (natürlichen und daher immer auch monströsen) Organismus, im Bestreben Innen und Außen zur Fortsetzung der eigenen Autopoiesis aufrechtzuerhalten. Das aber gibt Auskunft auch über die Monster des Menschen bzw. das Monster im Menschen:

auch du ein Fellchen
auch du ein Hündchen
auch du ein Mörderlein
auch du ein Krallchen
auch du ein Zähnchen
auch du ein Fresserlein
auch du ein Quellchen
auch du ein Kügelchen

auch du ein Silberling

auch du ein Wolf

Wenn wir dem Wolf begegnen, sehen wir nie nur das Tier, sondern immer ein ganzes Bündel an mehr oder weniger negativen Zuschreibungen. Diese listet das Gedicht auf, verfremdet sie zugleich mit dem Diminutivsuffix „-chen“, das die klassischen Attribute verniedlicht, und mit Assoziationen, die in unerwartete Richtungen ausscheren (die Wolf ist ein rechter Nebenfluss der Kinzig im Schwarzwald; der Silberling als Tonträger verweist auf die Musik des Rappers „Wolf“ bzw. des Schlagersängers Jörg Wolf). Klangwiederholung und Rhythmus („auch du ein“) werden bewusst in den Dienst einer appellativen Beschwörung gestellt. Hier zählt weniger das Signifikat als der Signifikant, der ausholende Gestus des „nochmal“ und „noch mehr“, bis das Sagbare an seine Grenzen stößt, sich erschöpft, und

das Raubtier in der letzten Zeile ohne Verkleinerung auftaucht: Die Verwandlung ist vollzogen. (Nicht nur) lyrische Grenzüberschreitung und fundamentale Gesetze des Zusammenlebens werden reflektiert: Als Unterhaltungsmaschine entzückt dieses Pointengedicht ein breites Publikum und hat sich bezeichnenderweise auch in Poetry Slams bewahrt, gleichzeitig zielt es, gemäß der kritischen Haltung einer Avantgarde, auf Kritik und Vergnügen durch Brechung oder Reibung am gewohnte Strukturen suchenden und reproduzierenden Denken. Mit dem Wolf ist zudem ein Tier gewählt, das in der kulturellen Imagination wie im Mythos dem Menschen als Antagonist gegenübersteht. Im Spiel der metaphysischen Polaritäten zwischen zivilisierter Geborgenheit und Wildnis muss der Wolf seit jeher eine bestimmte, ihm vom Menschen zugeordnete Rolle verkörpern: Jene der düsteren Kreatur, die von draußen kommt, und die auch draußen bleiben muss. Mehr noch: Der Wolf ist die Symbolisierung der peripheren Bedrohung aus der nächtlichen Finsternis. Als *lupus in fabula* ist er deshalb nicht nur in der Literatur sprichwörtlich geworden. Wer zum Wolf wird, nimmt Charakteristika an, die dem menschlichen Zusammenleben widersprechen. Er übertritt Grenzen, die Menschen nicht übertreten, entfernt sich vom Mensch-Sein und wird zum Monster.

Menschen haben Monster, weil sie sich auf ihre Außenwelt mit kontingenten sprachlichen Vermittlungen beziehen und hierbei aufgrund ihrer Offenheit zur Welt in Probleme der Grenzziehung geraten. Menschen imaginieren daher – gleichsam als Gegenwesen jenseits solcher Schwierigkeiten – Monster als Organismen sprachloser System-Umwelt- bzw. Innen-Außenvermittlung. In ihnen können sie sich einerseits spiegeln und andererseits das spezifisch Menschliche vom Monster unterscheiden, sie können sich so vom Monster und vom Tier und von der Maschine *als Mensch* abschneiden und lostrennen. So funktioniert die „anthropologische Maschine“ (Agamben 2002: 35 – 43). Monster sind gemäß diesen Imaginationen Wesen, die keine Monster brauchen, die – als Gegenbild des Menschen – mit einem ganz auf das Außen bezogenen leeren Innen funktionieren, ohne alle Unterscheidungs- und Bezeichnungsprobleme. Aber auch die Sprache selbst öffnet mit dieser ihrer Unterscheidungsleistung lediglich ein leeres Innen, das auf ein Außen und die Aufrechterhaltung der Unterscheidung zwischen beiden bezogen ist. Hier funktioniert die Sprache nicht wie das menschliche Zeigen, das die menschliche Hand vom Greifarm des Affen unterscheidet (Derrida 1988: 57 und 59), sondern hier zeigt sich

die Sprache als gleichsam organische Funktion, die das Außen abtastet und ‚entscheidet‘, was inkorporiert wird und was nicht. Die innere Leere des Monsters ist zugleich die Leere des Menschen. So trifft der Mensch „als leeres (deutungsloses, wie Hölderlin sagt) Zeichen auf die Monstrosität des eigenen Abgrunds. Er trifft auf sich als Signifikanten einer irreduziblen Leere. Er ist das Subjekt dieser Leere“ (Steinweg 2003: 96). Der Horror, der das Monster gebiert, ist ein *horror vacui*, jene Angst vor einer Leere, die nicht zuletzt mit Listen und Litaneien gefüllt werden soll.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2002): **L’aperto: l’uomo e l’animale**, Torino: Bollati Boringhieri.
- Baumeister, Martin (2011): *Epilog: Wunder als Ereignis, Erfahrung und rhetorisches Muster*. In: Alexander C. T. Geppert/ Till Kössler (Hrsg.): **Wunder. Poetik und Politik des Staunens im 20. Jahrhundert**, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 419 – 426.
- Benjamin, Walter (1991): **Gesammelte Schriften**, Bd. 5.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhauser, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brittnacher, Hans Richard (1994): **Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur**, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Caputi, Jane (2004): **Goddesses and Monsters: Women, Myth, Power, and Popular Culture**, Madison: University of Wisconsin Press.
- Creed, Barbara (2007): **The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis**, London: Routledge.
- Derrida, Jacques (1988): *Heideggers Hand (Geschlecht II)*. In: Ders.: **Geschlecht (Heidegger)**, Wien: Passagen, 45 – 100.
- Derrida, Jacques (1992): *Passages – du traumatisme à la promesse*. In: Ders.: **Points de suspension. Entretiens**, Paris: Galilée, 385 – 409.
- Eco, Umberto (2009): **Die unendliche Liste**, München: Hanser.
- Ekardt, Philipp (2006): *Fashion/Time-Differentials, from Simmel’s ‘Philosophie der Mode’ to Benjamin*. In: David Kim (Hrsg.): **Georg Simmel in Translation**, Cambridge: Cambridge Scholars Press, 173 – 186.

- Fuchs, Peter (2004): „Wer hat und wieso überhaupt Gefühle“. In: **Soziale Systeme**, H. 10, 89 – 110.
- Gomringer, Nora (2013): **Monster Poems**, Dresden / Leipzig: Voland & Quist.
- Gomringer, Nora (2015): **Morbus**, Dresden / Leipzig: Voland & Quist.
- Gomringer, Nora (2017): **Moden**, Dresden / Leipzig: Voland & Quist.
- Howe, Jan Niklas (2016): **Monstrosität: Abweichung in Literatur und Wissenschaften des 19. Jahrhunderts**, Berlin/ Boston: De Gruyter.
- Locke, John (⁴1988): **Versuch über den menschlichen Verstand in vier Büchern**, übersetzt und bearbeitet v. Julius Hermann von Kirchmann, Bd. II, Buch III und IV, Hamburg: Meiner (Philosophische Bibliothek Bd. 76).
- Morgan, Robin (1972): **Monster. Poems**, New York: Random House.
- Reckwitz, Andrea (2006): **Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne**, Weilerswist: Velbrück Wiss.
- Sommer, Carlo Michael (2005): *Mode*. In: Dieter Frey/ Carl Graf Hoyos (Hrsg.): **Psychologie in Gesellschaft, Kultur und Umwelt**, Weinheim: Beltz PVU, 245 – 252.
- Steinweg, Markus (2003): **Bataille Maschine**, Berlin: Merve.
- Virilio Paul (1986): **Ästhetik des Verschwindens**, Berlin, Merve.
- Wood, Robin (1986): **Hollywood from Vietnam to Reagan**, New York: Columbia University Press.

Elin Nesje Vestli
Halden

Kein Kind unserer Zeit. **Melinda Nadj Abonjis *Schildkrötensoldat***

Abstract: This article explores the work **Schildkrötensoldat** (Turtle Soldier) by the Swiss author Melinda Nadj Abonji. She started working with her topic as early as in 2011 and has developed the story of her protagonist, the young man Zoltán Kertész, in three versions: **Schildkrötensoldat**, a text written in 2014 for the Basel Theatre; the novel with the same title, which was published in 2017; and finally, the theatre adaption **Soldat Kertész! Monolog eines Verstummten** (Soldier Kertész! The Monologue of One Who Was Silenced), staged in 2018. After a comparative overview of the three versions, the article, focusing mainly on the novel, discusses how Nadj Abonji uses the Yugoslav wars as a point of departure, exploring them as a violent rupture in civilization as well as an existential interruption in the biographies of the two protagonists, both Zoltán Kertész and his cousin Anna, who acts as a second narrator in the novel.

Keywords: Melinda Nadj Abonji, Schildkrötensoldat, Soldat Kertész, Yugoslav wars.

1. Einleitung

In diesem Beitrag steht das genreübergreifende und mehrfach bearbeitete Literaturprojekt **Schildkrötensoldat** von Melinda Nadj Abonji im Zentrum. Nach einer kurzen Präsentation von der Autorin und ihrem Werk wird der Entstehungsprozess rekonstruiert und den unterschiedlichen Bearbeitungen – vom 2014 entstandenen Theatertext über den 2017 erschienenen Roman bis zum 2018 uraufgeführten Theatermonolog **Soldat Kertész! Monolog eines Verstummten** – nachgegangen. Dabei werden ebenfalls die verschiedenen szenischen Realisierungen und deren Rezeption erörtert. In einem zweiten Teil wird die literarische Auseinandersetzung mit den Jugoslawienkriegen analysiert, sowohl als Zivilisationsbruch als auch als existentielle Brucherfahrung in der Biografie der zwei Hauptpersonen.

2. Autorin und Werk

Melinda Nadj Abonji wurde 1968 in der Vojvodina, im ehemaligen Jugoslawien geboren. Ihre Familie gehörte dort zur ungarischen Minderheit,

ihre Erstsprache ist Ungarisch. 1973 übersiedelte sie in die Schweiz, wo die Eltern seit einigen Jahren arbeiteten. Seitdem lebt sie in Zürich als freie Schriftstellerin, als Musikerin (Geige und Gesang) und als Performerin.¹

Als Autorin debütierte Nadj Abonji 2004 mit dem Roman **Im Schaufenster im Frühling**. Im Vorfeld hatte sie bei den Tagen der deutschen Literatur (bzw. Ingeborg-Bachmann-Preis) in Klagenfurt einen Auszug vorgelesen, jedoch ein mehrheitlich kritisches Urteil erfahren.² Der Roman, in dem es um frühe Traumatisierungen und deren Folgen geht, weist ein auch später im Werk wiederkehrendes kompositorisches Prinzip auf: Der Text spürt dem Prozess der schwierigen Erinnerung verdrängter Erlebnisse nach und zeigt durch zyklische Wiederholungen, wie frühe Traumata und Erfahrungen das Leben des Einzelnen prägen und beeinträchtigen. Das kompositorische Prinzip, das u.a. durch eine chronologische Verschachtelung und die Verwendung einer Rahmenhandlung gekennzeichnet ist, geht mit einem assoziativen, nicht-linearen Erinnern einher. Mit dem 2010 durch den Deutschen Buchpreis und den Schweizerischen Buchpreis ausgezeichneten Roman **Tauben fliegen auf** erlangte Melinda Nadj Abonji als „Überraschungssiegerin“ (Mangold 2010) den Durchbruch: „Ein deutscher Integrations-Roman gewinnt“, schrieb Daniel Haas (Haas 2010), „Einwanderer schreiben mutiger“, so Martin Ebel (Ebel 2010). Der vielfach übersetzte Roman machte die Autorin auch über den Grenzen des deutschsprachigen Raumes bekannt. Die Verleihung des Deutschen Buchpreises an eine Autorin mit Migrationshintergrund sei eine „Auszeichnung wie gerufen“, meinte Adrian Riklin (Riklin 2010). Zwar wurde die Autorin durch die beiden Preisverleihungen als Vertreterin der sogenannten Migrationsliteratur „schubladiert“ (Rakusa 2008: 151), um Ilma Rakusas schon früh geäußerte Kritik am Begriff der Migrationsliteratur heranzuziehen, allerdings bedeuteten die prestigeträchtigen Würdigungen, dass AutorInnen mit einer anderen Erstsprache als Deutsch und mit Migrations- und Integrationserfahrungen letztendlich in den deutschsprachigen Literaturbetrieb angekommen sind. Nun ist **Tauben fliegen auf** weit mehr als eine authentische Darstellung von Migrations- und Integrationserfahrungen. Die Entwicklung der jungen Protagonistin, deren

¹ Zur Biografie vgl. Vestli 2018.

² Vgl. dazu u. a. Langner 2004.

Kindheit und Jugend durch Migration, Entwurzelung, Sprachverlust und Sprachaneignung erschwert wird, und die letztendlich durch einen Akt der Befreiung sich gegen Fremdpositionierungen auflehnt, wird als adoleszente Identitätsfindung sensibel dargestellt; der Roman geht damit weit über den Rahmen einer Migrationsgeschichte hinaus.³ Mit ihrem dritten Roman, **Schildkrötensoldat**, greift Nadj Abonji die politische Entwicklung auf dem Balkan und die Jugoslawienkriege wieder auf.

Die drei bisherigen Romane machen den Schwerpunkt ihres literarischen Schaffens aus. Die Schriftstellerin kann aber auch eine vielfältige Bühnenproduktion und -erfahrung aufweisen. Seit 1998 arbeitet sie als Performerin mit dem Raplyriker und Beatboxer Jurczok 1001 (Roland Jurczok) zusammen, seit 2010 auch gelegentlich mit dem Perkussionisten Balts Nill (Ueli Balsiger). Innerhalb der letzten zwanzig Jahre sind mehrere Texte für die Bühne entstanden, sowohl im Team als auch als selbständige Projekte.⁴ Die bis jetzt bedeutsamste Theaterarbeit ist zweifellos **Verhören**, eine literarisch-musikalische Komposition, die Nadj Abonji 2012 zusammen mit Balts Nill entwickelte und in der sie ebenfalls als Performerin in Erscheinung trat. **Verhören** spürt dem Schicksal von der Frau Trina Rüedi nach, die 1652 im schweizerischen Avers Opfer der Hexenverfolgung wurde. Zwei Jahre nach der Uraufführung im Rahmen der sogenannten Hexexperimente in Avers gaben Nadj Abonji und Balts Nill eine CD-Produktion mit dem gleichen Titel heraus.⁵

Das hier kurz skizzierte Werk, das als genreübergreifend charakterisiert werden kann und sich an der Schnittstelle zwischen Text, Stimme und Körper entwickelt, zeugt von einer experimentierfreudigen Autorin, die neuen Formen gegenüber aufgeschlossen ist. Diese multimediale Arbeitsweise hat zur Entwicklung der vielfältigen Realisierungen des **Schildkrötensoldat**-Stoffes, die im Folgenden näher beschrieben werden, entschieden beigetragen.

³ Vgl. dazu u.a. Bühler-Dietrich 2012, Decock 2013, Vestli 2016.

⁴ Eine vollständige Übersicht bis 2018 bei Vestli 2018. Im November 2019 hat im Rahmen des Festivals „unerhört festival“ im Theater Ribiblick Melinda Nadj Abonjis Text **„Mit allen zehn Fingern dem Weltklavier in die Tasten fallen, dass es dröhnt“ Hommage an Rosa Luxemburg und Galina Ustwolskaja** Premiere. Der Text wird von der Autorin vorgeführt und musikalisch begleitet von Simone Keller (Piano) und Michael Flury (Posaune). Vgl. Internet-Plattform https://masterplanet.ch/melinda/news#eid_531 [1.11.2019].

⁵ Melinda Nadj Abonji/Balts Nill (2014): **Verhören** (CD). Intakt Records (Intakt CD 240).

3. Schildkrötensoldat: Entstehungsgeschichte und Rezeption

In einem Interview weist Melinda Nadj Abonji darauf hin, dass ein erstes **Schildkröten**-Fragment schon 2011 entstand (vgl. Hohendahl-Tesch 2017); die Geschichte von Zoltán Kertész hat sie demnach mindestens sieben Jahre beschäftigt. Im Folgenden werden die drei publizierten Fassungen vom **Schildkrötensoldat** – der frühe Bühnentext (2014), der Roman (2017) und letztendlich die unter Mitarbeit der Autorin entstandene Bühnenadaption (2018) – erörtert und verglichen; auch die zwei Inszenierungen (2014 und 2018) werden herangezogen.

3.1. Schildkrötensoldat: Bühnentext (2014)

2013 – 2014 war Melinda Nadj Abonji Hausautorin am Basler Theater. Das Engagement fand im Rahmen des Förderprogramms Stück Labor statt, eines Programms, das seit 2008 jungen Schweizer DramatikerInnen die Möglichkeit gibt, eine Saison als HausautorIn an einem der Theater Basel, Bern oder Luzern zu wirken. Die ausgewählten NachwuchsdramatikerInnen entwickeln, in enger Zusammenarbeit mit dem Theater, einen Text, der abschließend dort uraufgeführt wird.⁶ Im Laufe dieses Engagements entstand der Theatertext **Schildkrötensoldat**, der in der Regie von Patrick Gusset am Theater Basel 2014 uraufgeführt wurde. Zeitgleich wurde der Text in der Zeitschrift **Theater der Zeit** abgedruckt.

Bei der ersten Bühnenfassung handelt es sich um einen umfangreichen Text, in Abschnitten eingeteilt, die durch kurze Zwischentitel gekennzeichnet sind. Im Text sind einige Worte durch gesperrte Drucktypen visuell hervorgehoben, die Versalien sind wiederum durch Bindestriche verbunden. Diese groß geschriebenen Wörter ziehen sich visuell leitmotivisch durch den Fließtext und zeugen sowohl von der sprachschöpferischen Kreativität als auch vom Stottern der Hauptperson, Zoltán Kertész. Es handelt sich um einen weitgehend monologischen Theatertext,⁷ angelegt als den Erinnerungsmonolog des Protagonisten, in dem jedoch auch die Stimmen anderer Personen widerhallen, vor allem ihre

⁶ Zum Förderprogramm vgl. Internet-Plattform <https://www.stuecklaborbasel.ch/> [1.11.2019].

⁷ Zum Begriff *monologischer Theatertext* vgl. Poschmann 1997: 227 – 233.

Zuschreibungen, Anforderungen und Drohungen, die Zoltán letztendlich in den Tod getrieben haben. Zoltáns Redefluss wird lediglich durch kurze Anreden an die Zuschauer, eher rhetorische Fragen, unterbrochen – z. B. „das werde ich Ihnen sicher noch erzählen, wenn Sie Geduld haben“ (Nadj Abonji 2014: 48) – sowie durch zwei kurze monologische Sequenzen einer zweiten Figur. Bei dieser Figur handelt sich um jemanden, der / die nach dem Tod von Zoltán die Persönlichkeit des Verstorbenen festzuhalten versucht (vgl. Nadj Abonji 2014: 50, 52).

Der Text hat keine explizite Rollenverteilung und Bühnenanweisungen; es gibt weder Handlung noch Plot im traditionellen Sinne. Die herkömmlichen Merkmale eines Dramas fehlen. Es handelt sich eher um eine Textfläche⁸; man könnte, wenn man den hochpoetischen Charakter des Textes berücksichtigt, den von Hans-This Lehmann im Rahmen seiner Theorie des postdramatischen Theaters entwickelten Begriff der Klanglandschaft (vgl. Lehmann 1999: 273) heranziehen. Durch diese erste Fassung, die die Struktur des späteren Romans schon erahnen lässt, zeigt Nadj Abonji ihre Vorliebe für epische und lyrische Formen, für eine hohe sprachliche Komplexität und eine poetische Bildsprache. Allerdings erweisen sich gerade die episch-lyrische Textfläche und die vielschichtige Bildsprache bei der szenischen Darstellung als Herausforderung.

Schildkrötensoldat hatte am 16. Mai 2014 am Theater Basel Premiere. Für das Bühnenbild zeichnete Chasper Bertschinger verantwortlich, für die Kostüme Svenja Gassen. Musikalisch untermalt wurde Gussets Inszenierung von Jannik Giger und Lukas Huber. Patrick Gusset hatte den Text gekürzt und auf zwei Schauspieler aufgeteilt, wobei er durch die Rollenbesetzung auch eine Verfremdung erzielte: Zoltán wurde von einer Schauspielerin (Joanna Kapsch) gespielt, seine Mutter dagegen von einem Schauspieler (David Berger), der auch die Figuren des Bäckermeisters, des Leutnants und des Arztes verkörperte. Durch diese Verteilung des Textes auf zwei Schauspieler wurde die im Ausgangspunkt monologische Textfläche, die im Rahmen eines Erinnerungsmonologs verschiedene Zeitebenen umfasst, den herkömmlichen Bedürfnissen des Theaters angepasst.

⁸ Der Begriff „Textfläche“ wird oft herangezogen, um zum Beispiel Elfriede Jelineks Texte zu beschreiben, Jelinek verwendet ihn auch selbst, vgl. Internet-Plattform <https://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm> [1.11.2019].

Die Rezensionen gingen weit auseinander. Michael Baas kritisierte den Bühnentext als solchen und sprach der Autorin kurzerhand dramatisches Können ab, dafür lobte er den Regisseur für seine Bemühungen den seiner Ansicht nach schwachen Text durch theatralische Mittel zu kompensieren (vgl. Baas 2014). Martin Halter attestierte die der Inszenierung kluge Schärfe, um den seiner Meinung nach fehlenden Plot auszugleichen (vgl. Halter 2014). Gegenstimmen waren u. a. Elisabeth Maier und Alfred Schlienger, die gerade die poetische Qualität des Textes hervorhoben, dessen Potenzial ihrer Ansicht nach durch das Bühnengeschehen nicht eingelöst wurde. „Die Sprachgewalt der Autorin sperrt sich eigentlich gegen einen dynamisch gestrickten Plot. Dass Gusset in seiner Textfassung dennoch einen findet, geht auf Kosten der Poesie und der Atmosphäre“, schrieb Elisabeth Maier (Maier 2014). Alfred Schlienger monierte sowohl die Kürzung des Textes als auch die Verteilung des inneren Monologs auf mehrere Rollenfiguren, „als traute man der Imaginationskraft der Sprache – und des Publikums – nicht wirklich“ (Schlienger 2014). Den Text würdigte er als „ein ungemein bildstarkes Stück Prosa, das wie ein grosses, rhythmisches Gedicht dahinfließt, stockt, einem den Atem verschlägt, weiterfließt und dabei die Innenwelt eines Geschundenen offenbart“ (Schlienger 2014).

In einem nachträglich geführten Interview äußerte sich die Autorin zu ihrer Poetik und dazu, wie diese an den Ansprüchen des Theaters aneckt. Um den „Text mit all seinen Implikationen zu verstehen“ bzw. zu inszenieren, wäre eine „Hingabe an den Text“ erforderlich, den sie im heutigen Theaterbetrieb nicht erkennen könnte (Starz 2014: 47). Angesichts der kurzen Probezeit und der Diskrepanz zwischen ihren Vorstellungen und den Anforderungen der Bühne wären die Rahmenbedingungen für dieses Projekt für sie nicht die richtigen gewesen (vgl. Starz 2014: 47).

3.2. *Schildkrötensoldat: Roman (2017)*

Nach den zwiespältigen Erfahrungen in Basel kehrte Melinda Nadj Abonji zum Text zurück. Mit der Ausnahme vom zusammen mit Balts Nill entwickelten Projekt **Verhören** (2014), bei dem sie sowohl den Text als auch die Verkörperung auf der Bühne selbst in der Hand hatte, sind in den folgenden Jahren keine weiteren Theatertexte entstanden. Im Gespräch mit Ingo Starz betonte sie ihre Vorliebe für die Konzentration auf einen Text mit

„Tiefenstruktur [...], nicht nur die thematischen Strömungen und Schichtungen, sondern auch die musikalische Bewegung – wie die Satzzeichensetzung, die Vokabelabfolgen, der spezifischen Gebrauch der klingenden Konsonanten“ (Starz 2014: 47), Reflexionen, die sie zeitgleich im kurzen poetologischen Essay *Das Papier, die Bühne* ebenfalls formulierte. In der Form eines Romans führte sie 2017 ihr schon 2014 geäußertes Vorhaben aus, nämlich die Geschichte aus der Perspektive von Zoltán Kertész zu erzählen und zwar als monologische „Polyfonie“ (Starz 2014: 47). Die Erzählhaltung entsteht aus dem Paradox, „dass einer erzählt, der nicht mehr erzählen kann, der schon verstummt, bereits von der ‚Bühne‘ abgetreten ist“ (Starz 2014: 47). Denn Zoltán, auch Zoli genannt, ist schon tot, als die Handlung einsetzt. Sein Monolog wird durch die Stimmen, die ihn in den Tod getrieben haben, zersetzt, wobei ein polyfones und poetisches Stimmgeflecht entsteht, in dem sich nicht nur mehrere Stimmen, sondern auch mehrere Zeitebenen verbinden.

Der zweimal im Bühnentext auftretende Zeuge wird im Roman ausgebaut und erhält eine größere Rolle durch die Entwicklung einer Rahmengeschichte. Anna (oder Hanna, wie Zoltán sie nennt (vgl. Nadj Abonji 2017: 28)), in Jugoslawien aufgewachsen, seit vielen Jahren in der Schweiz ansässig, wird vom Tod ihres Cousins⁹ telefonisch benachrichtigt und bricht zu einer Reise in ihre alte Heimat auf. Die Reise dient der Wahrheitsfindung über Zolis Tod: „Ich möchte wissen, wann dein Sterben begonnen hat“ (Nadj Abonji 2017: 29), heißt es in der imaginären Anrede an den verstorbenen Cousin. Gleichzeitig werden Erinnerungen sowohl an Zoli als auch an die Kindheit in dem Land, das bald nicht mehr sein wird, wach. Im Vergleich zur Bühnenfassung teilt der Roman, so Verena Stössinger, den „Zoli-Stoff auf zwei Stimmen [...] – zur erlebenden Stimme des jungen Mannes kommt die recherchierende, reflektierende Stimme seiner Cousine Anna“ (Stössinger 2018: 14). Die beiden sind, auch wenn Zolis Schicksal im Mittelpunkt steht, gleichberechtigte Erzählerfiguren. Sein Bericht findet, als Binnenhandlung, in Annas Reise, Erinnerung und Recherchen seinen Platz.

Der Roman besteht aus zwölf nummerierten Kapiteln unterschiedlicher Länge, noch dazu kommt ein Epilog mit der Überschrift

⁹ Während in der Bühnenfassung Zoltán „Sohn meiner Cousine“ (Nadj Abonji 2014: 50) ist, ist er im Roman der Cousin von Anna (vgl. Nadj Abonji 2017: 8).

„Kertész Zoltán“ (Nadj Abonji 2017: 171 – 173). Alle werden durch die Stimme von Anna eingeleitet, die als homodiegetische Erzählerin in Erscheinung tritt. Durch Annas Blick wird eine Kontextualisierung vorgenommen, etwa indem sie eine bestimmte Perspektive auf Zoli anlegt (z. B. seine blauen Augen (Kap. 2)) oder aber ihre eigene Position verortet (z. B. reisebereit in Zürich (Kap. 8), im Bus auf dem Weg nach Zrenjanin (Kap. 6 und 7)). Einige Kapitel werden gänzlich aus Annas Perspektive erzählt (Kap. 2, 4, 7, 8, 10, 12 und der Epilog); andere werden nach Annas einleitenden Abschnitten aus Zolis Perspektive weitererzählt. Sein Monolog ist wiederum durch kurze Zwischenüberschriften in gesperrten Versalien gekennzeichnet, etwa Z-W-E-T-S-C-H-E-N-K-N-Ö-D-E-L-T-A-G (Nadj Abonji 2017: 12) oder F-A-H-N-E-N-F-U-R-C-H-T (Nadj Abonji 2017: 79). Auch im Fließtext sind manchmal gesperrte Wörter eingeflochten, etwa „ich bin ein -I-D-I-O-T- ein -L-U-M-P- ein -BA-S-T-A-R-D- ein -T-A-U-G-E-N-I-C-H-T-S- (Nadj Abonji 2017: 40). Diese poetischen Zwischentitel waren schon in der Bühnenversion von 2014 vorhanden, „als atmosphärische Färbungen zu verstehen“ (Starz 2014: 47),¹⁰ und werden im Roman beibehalten. Das gilt ebenfalls für die vielen durch gesperrten Buchstaben hervorgehobenen Wörter, die sich optisch leitmotivisch durch den Roman ziehen. Visuell geben sie Assoziationen zu den Kreuzworträtseln, die Zoli gerne löst.

Schildkrötensoldat war Nadj Abonjis erste große Arbeit seit 2010. Die Erwartungen an den neuen Roman der mehrfachen Preisträgerin waren hoch¹¹ und wurden eingelöst: „ein Requiem für ein verschwundenes Land, für seine Gerüche, sein Licht, seine Menschen“, so Nicole Henneberg (Henneberg: 2017); „eine fulminante Verteidigung der Literatur“, schreibt Philip Theison (Theison: 2017). Melanie Weidemüller lobt den Protagonisten als „eine unvergessliche Romanfigur“ (Weidemüller: 2017); Frank Riedel beschreibt den Roman als „ein Meisterwerk der Stille, der Verlorenheit eines Landes und Volkes kurz nach dem Zerfall Jugoslawiens“

¹⁰ Auch wenn sich diese Aussage der Autorin auf den ersten Bühnentext bezieht, hat sie auch für den Roman Gültigkeit.

¹¹ „Nur wenige Bücher tragen zum Zeitpunkt ihres Erscheinens eine grössere Hypothek mit sich als Melinda Nadj Abonjis ‚Schildkrötensoldat‘. Immerhin handelt es sich um den Nachfolger des sowohl mit dem Deutschen als auch mit dem Schweizer Buchpreis prämierten ‚Tauben fliegen auf‘ (2010), das mittlerweile zu einem kanonischen Titel der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur avanciert ist.“ (Theison 2017)

(Riedel 2019). Für den Roman wurde die Schriftstellerin mit dem mit 10.000 Franken dotierten Schillerpreis der Zürcher Kantonalbank (ZKB-Schillerpreis) 2018 ausgezeichnet.

3.3. Soldat Kertész! Monolog eines Verstummen: Bühnenadaption (2018)

Die in der Regie von Ursina Greuel aufgeführte Bühnenadaption erfolgte im Rahmen des Schweizer Autorentheaters Stückbox. Die 2015 gegründete Stückbox, spezialisiert auf zeitgenössische Dramatik, gestaltet viermal jährlich im Teamarbeit einen neuen Text, der „in roher offener Spiel-Form“ (Stückbox 2018: 47) auf die Bühne gebracht wird; die Vorstellungen gehen auf Tour und werden auf kleinen Bühnen in der Schweiz gespielt. Es handelt sich ausdrücklich um ein Autorentheater bzw. ein literarisches Theater,¹² dessen Aufführungen durch enge Zusammenarbeit mit den jeweiligen AutorInnen, durch eine minimale Ausstattung, kurze Probenzeit und durch die „Konzentration auf das Wesentliche“ (Naegeli 2018: 37) gekennzeichnet sind.

Die Premiere vom **Soldat Kertész! Monolog eines Verstummen** fand am 11. Januar 2018 im newestheater in Dornach statt.¹³ Regie führte Ursina Greuel; Sibylle Burkart hatte die dramaturgische Begleitung (Oeilexterieur). Jonas Gygas verkörperte Zoltán; Robert Baranowski nahm eine stumme Rolle ein. Verantwortlich für die Kostüme war Cornelia Peter, für Beleuchtung und Technik war Jens Seiler zuständig. Der Text, der der Inszenierung zugrundeliegt, befindet sich komplett im Heft **Stückbox 11**.

Die szenische Adaption, in Zusammenarbeit mit der Autorin entstanden, konzentriert sich auf die Perspektive Zoltáns und besteht aus Auszügen von seinem im Roman vorhandenen Monolog, dem „Monolog eines Verstummen“ (Nadj Abonji, 2018:3). Die Rahmenhandlung des Romans wird ganz ausgespart, die Aufmerksamkeit auf die psychische Entwicklung des Protagonisten gerichtet. Durch den Verzicht auf die Rahmenhandlung wird Zolis Tod nicht explizit zum Ausdruck gebracht (im

¹²Vgl. Internet-Plattform <https://www.sogar.ch/> [1.11.2019].

¹³ Die Inszenierung wurde später auch an anderen Bühnen gezeigt, u.a. im Theater Winkelwiese (Zürich) in der Spielzeit 2017/2018, im Frühjahr 2019 im Kulturhaus Central (Ulster) und im Schlachthaus Theater Bern, im Herbst 2019 im sogar Theater (Zürich). Im Januar 2020 wird die Vorstellung in La Vouta in Graubünden gespielt.

Roman besucht Anna zum Schluss sein Grab (vgl. Nadj Abonji 2017: 171)). Die Adaption schließt dagegen mit leicht überarbeiteten Auszügen aus dem 11. Kapitel (dem vorletzten) des Romans: „ich lege meinen Kopf auf den Tisch, kitzle weiter, beisse mir auf die Lippen, damit nichts, aber auch gar nichts über meine Lippen kommt, kein Schrei, kein Lied, nichts, ganz bestimmt ist aber alles in mir enthalten, für immer“ (Nadj Abonji 2018: 43).

Die Inszenierung war, dem Konzept der Stückbox entsprechend, möglichst schlicht. Das Bühnenbild bestand aus einem Tisch und einem Stuhl, am Rande der Bühne ein Tischchen mit einem Ofen, in dem das während der Vorstellung geknetete Brot gebacken wurde. Die beiden Rollenfiguren arbeiteten während fast der ganzen Spieldauer mit dem Teig, der immer wieder geknetet wurde, zu neuen Broten bzw. Brötchen geformt wurde, und der zwischendurch auch als Ball zwischen den beiden hin und her geworfen wurde. Die Interaktion zwischen den beiden war non-verbal, durch Gestik und Blicke bestimmt. Jonas Gyax trug den Text als Monolog vor; einige Auszüge (u.a. die Geschichte von der Steinsuppe) las er aus dem Roman vor.¹⁴ Während Zolis Monolog erlangte die zweite Rollenfigur gerade durch seine Stummheit eine intensive Bühnenpräsenz. Vordergründig ließen sich in diese stumme Rolle abwechselnd der Bäckermeister, der Befehlshaber in der Militärkaserne und Zolis Freund Jenő hineinlesen; wichtiger war jedoch seine Funktion als Projektionsfläche für Zolis Emotionen und Gefühle. Dadurch wurde auch das Paradox der Handlung dem Publikum vor Augen geführt: Der Monolog eines Verstummen, wie es Zoli ja ist, obwohl er auf der Bühne redet, wurde durch eine stumme Rollenfigur begleitet.

Im Gegensatz zu Gussets Inszenierung 2014 wurde die Aufführung von **Soldat Kertész! Monolog eines Verstummen** von der Kritik einhellig als eine dem Stoff bzw. dem Roman gerecht gewordene Bühnenadaption gelobt: „Und das tut diesem [Text] nicht nur unheimlich gut, sondern zeigt darüberhinaus, dass Literatur und Bühne noch lange nicht in Widerspruch zueinander stehen müssen“ (Egolf 2018). Auch die Autorin äußerte sich mehrfach sehr positiv.¹⁵

¹⁴ Im Podiumsgespräch zwischen Autorin und Regisseurin nach der Vorstellung am 27.10.2019 erzählte Ursina Greuel, dass sie von Anfang an wollte, dass der Schauspieler Jonas Gyax die Rolle des Zoltan spielen sollte. Die Adaption wurde demnach mit einem bestimmten Schauspieler vor Augen konzipiert.

¹⁵ Dies wurde im Rahmen des Podiumsgesprächs zwischen Autorin und Regisseurin nach der Vorstellung am 27.10.2019 nochmals bestätigt.

4. Der Krieg als Zäsur und Zivilisationsbruch

Die Handlung in **Schildkrötensoldat** spielt vor dem geschichtlichen Hintergrund der Jugoslawienkriege und des Zerfalls der Sozialistischen Föderalen Republik Jugoslawien. Konkret handelt es sich bei den Jugoslawien- bzw. Balkankriegen um den Slovenienkonflikt (1991), den Kroatienkrieg (1991 – 1995), den Bosnienkrieg (1992 – 1995) und den Kosovokrieg (1998 – 1999). Die Romanhandlung spielt 1991 – 1992; sie setzt einige Zeit vor der Schlacht um Vukovar (14. September – 20. November 1991) ein und spielt vor dem Hintergrund des Konflikts zwischen Serben und Kroaten. Zoli stirbt am 5. April 1992 (vgl. Nadj Abonji 2017: 171). Am 26. April 1992, drei Wochen nach Zolis Tod, ist die Sozialistische Föderale Republik Jugoslawien Vergangenheit. Die Föderation zerfällt darauf in Einzel- bzw. Nachfolgestaaten. Annas Rückkehr nach Jugoslawien erfolgt im Sommer 1992. Darüber hinaus gibt es im Roman Rückblicke bzw. Erinnerungen an die Zeit, als der Staat Jugoslawien noch intakt war, Erinnerungen an die Kindheit von Zoli (1970 geboren) und von Anna, die einige Jahre älter als ihr Cousin ist.

Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen steht die Frage, wie diese historisch-politischen Ereignisse literarisch verhandelt werden. Der Ausgangspunkt ist, dass diese Zäsur sowohl als Zivilisationsbruch als auch als existentielle biografische Brucherfahrung im Hinblick auf die zwei Erzählerfiguren in Erscheinung tritt. Dabei muss allerdings unterstrichen werden, dass die Strukturen und Machthierarchien, die in **Schildkrötensoldat** angeprangert werden, sich nicht nur auf die Verhältnisse im ehemaligen Jugoslawien beziehen, sondern dass hier Strukturen und Haltungen zur Sprache kommen, die weit über den konkreten historischen Kontext hinausgehen. So verweist die Autorin ausdrücklich darauf, dass sie bei den Vorarbeiten u. a. über mehrere Vorfälle im schweizerischen Militär gelesen habe, vor allem über einen sich in den 1990er Jahren in einer Rekrutenschule in der französischen Schweiz ereigneten Fall, bei dem ein Soldat zu Tode geschleift wurde.¹⁶ Auch die sinnlose Bestrafung von Zoli, als er innerhalb von wenigen Stunden eine

¹⁶ Vgl. Podiumsgespräch zwischen Autorin und Regisseurin nach der Vorstellung am 27.10.2019. Nadj Abonji wies in diesem Gespräch darauf hin, dass sie im Vorfeld viel recherchiert hat, aber aus Rücksicht auf die Betroffenen darauf verzichtet hat den konkreten Fall namentlich wieder aufzurollen.

Menge Pfannkuchen backen muss, sei – so Nadj Abonji – eine recherchierte Geschichte, die sich nicht im Rahmen der Jugoslawienkriege zutrug.¹⁷ Die vielen literarischen Bezüge, vor allem auf Ödön von Horváths Roman **Kind unserer Zeit** (1938), aus dem mehrfach zitiert wird, bestätigen diesen überzeitlichen Charakter. Dennoch ist die Handlung im ehemaligen Jugoslawien verortet, sogar durch Ortsnamen, Zeitangaben und konkrete Hinweise auf Meilensteine des Bürgerkriegs explizit festgemacht.

Während in **Tauben fliegen auf** die politische Entwicklung im ehemaligen Jugoslawien von der Schweiz aus betrachtet wird, spielt in **Schildkrötensoldat** die Handlung überwiegend vor Ort. In der Binnenhandlung kommt der Krieg erst durch den Einzug von Zoli zur Rekrutenausbildung zur Sprache. Der Krieg klingt zwar durch Vorausdeutungen an, u. a. durch Worte wie Kanone („blöd geworden wie eine Kanone“ (Nadj Abonji 2017: 16)) und durch die leitmotivische Wiederholung des Wortes Blut (vgl. Nadj Abonji 2017: 16 – 20); der Bäckermeister, der Zoli körperlich bestraft, antizipiert das Benehmen des Leutnants in der Kaserne. Zolis Einbeziehung zum Militär wird dennoch ohne ausdrückliche Hinweise auf die aktuelle politische Situation geschildert. Auch die ersten Szenen in der Kaserne in Zrenjanin sind durch einen überzeitlichen militärischen Drill gekennzeichnet; hier herrscht eine streng hierarchische Ordnung, durch die den jungen Männern Disziplin und Gehorsam beigebracht werden soll (vgl. Nadj Abonji 2017: 116). Diese militärische Zucht, zunächst losgelöst vom aktuellen politischen Kontext, wird durch die Geschichte des Kasernenbaus in Zrenjanin unterstrichen. Die Kaserne wurde zur Zeit der Donaumonarchie gebaut. Hier hatten Soldaten der österreichisch-ungarischen Armee, der deutschen Wehrmacht wie der jugoslawischen Volksarmee ihre militärische Ausbildung bekommen (vgl. Nadj Abonji 2017: 127). Jetzt werden hier Soldaten der ehemaligen Brüdervölker ausgebildet um sich gegenseitig umzubringen. Die politischen Ideologien wechseln einander ab; die Brutalität des Krieges bleibt.

Während Zoli unvorbereitet in die Rekrutenschule geschickt wird, verfolgt Anna schon von der Schweiz aus die Ereignisse in ihrem alten Heimatland und muss diese bei ihrer Reiseplanung berücksichtigen (vgl. Nadj Abonji 2017: 41 – 42). Während der Fahrt reflektiert sie darüber, dass

¹⁷ Vgl. das Podiumsgespräch zwischen Autorin und Regisseurin nach der Vorstellung am 27.10.2019.

„nur ein paar Kilometer weiter entfernt [...] geschossen, gemordet“ (Nadj Abonji 2017: 67) wird, „dass seit einem Jahr eine haltlose Zerstörung in Gang ist“ (Nadj Abonji 2017: 69). Begleitet werden diese Beobachtungen durch ihre Horváth-Lektüre: „Denn wir lieben den Frieden, genau wie wir unser Vaterland lieben, nämlich über alles in der Welt. Und wir führen keine Kriege mehr, wir säubern ja nur“ (Nadj Abonji 2017: 89). Das Zitat hallt im Abschnitt „Jugoslawien. Touristische Karte“ nach: Die Kriegsereignisse legen sich wie ein dunkler Schatten über die alte Schulkarte aus den 1970er Jahren: „Städte, die mittlerweile ‚ethnisch gesäubert‘ sind“ (Nadj Abonji 2017: 114).

Der Bürgerkrieg wird im Roman als Zivilisationsbruch und als Bruderkrieg dargestellt. Es handelt sich um einen Krieg „um sich selbst und die Menschen im eigenen Land zu töten“ (Nadj Abonji 2017:127), um einen Krieg, in dem „wir uns gegenseitig abschlachten“ (Nadj Abonji 2017: 110). Erwartet wird, dass die Soldaten Verwandte und Freunde töten. Der Zerfall der Föderation wird im Roman nicht zuletzt anhand der jugoslawischen Volksarmee dargestellt. Die Volksarmee, eine multiethnische Organisation, nahm im Ausgangspunkt eine Pufferfunktion zwischen den einzelnen Volksgruppen ein, wurde aber bis zu ihrer Auflösung zunehmend Teil des Konflikts. Dieser Entwicklung wird im Roman nachgespürt, die kontradiktorischen Positionen exemplifiziert durch Zolis einzigen Freund, Jenő, der den bevorstehenden Beschuss von Vukovar, wo er Familie und Freunde hat, fürchtet (vgl. Nadj Abonji 2017: 111) und – als Gegenposition – Milos, der Vukovar „platt“ (Nadj Abonji 2017: 102) machen will. Dadurch zeigt Nadj Abonji, wie schon in **Tauben fliegen auf**, die Komplexität der identitätsstiftenden Elemente Sprache(n) und Kultur(en) in der Föderation, wie auch die Brüchigkeit des Nationenbegriffes angesichts der zunehmenden nationalistischen Spannungen.¹⁸ Während in **Tauben fliegen auf** die unterschiedlichen Gruppen sehr differenziert dargestellt werden, etwa durch die Beschreibung von Ildikós Freund Dalibor, dem Serben, der in Kroatien lebt und deshalb von ihrem Vater, dem Vojvodiner Ungar, nie akzeptiert werden kann (vgl. Nadj Abonji 2010: 204), bezieht sich Anna mehrmals ausdrücklich auf Jugoslawien als das Land ihrer Kindheit. Diese Besinnung auf Jugoslawien darf jedoch nicht als sogenannte

¹⁸ Vgl. dazu Kazmierczak 2012: 3 (Kazmierczak bezieht sich allerdings auf **Tauben fliegen auf**).

Jugo-Nostalgie verstanden werden, als eine idealisierende und sentimental verklärende rückwärts gewandte Sehnsucht zu der Zeit, als Tito den Vielvölkerstaat fest im Griff hatte.¹⁹ Die Melancholie, die in Sätzen wie „Jugoslawien, das Land in dem du geboren und aufgewachsen bist, existiert nicht mehr“ (Nadj Abonji 2017: 69) nachklingt, ist keine Sehnsucht nach einem bestimmten politischen System, sondern vielmehr Trauer über die unwiederbringlich verlorene Zeit und über Zolis sinnlosen Tod. Durch den Hinweis auf die alte Schulkarte (vgl. Nadj Abonji 2017: 114 – 115) entsteht auch in diesem Roman, was Bettina Spoerri in **Tauben fliegen auf** als eine „mnemografische Landschaft, die nicht nur die persönliche Geschichte [...] spiegelt, sondern auf einer (zweiten) Verweisebene auch die verlorenen Landschafts- und Kulturräume der Menschen im ehemaligen Jugoslawien meint, welche mehrheitlich nur noch in der individuellen bzw. kollektiven Erinnerung existieren können“ (Spoerri 2012: 68) beschreibt. Während Spoerri diese mnemografische Landschaft in **Tauben fliegen auf** als einen dritten Ort im Sinne von Homi K. Bhabha (vgl. Spoerri 2012: 69) interpretiert, handelt es sich in **Schildkrötensoldat** eher um Verlustempfindungen und Schuldgefühlen, um Erinnerungen an den Garten der Kindheit, zu dem sowohl Zoli als auch Anna jetzt keinen Zugang mehr haben. Zoli ist tot, und Anna tritt als eine Entwurzelte in Erscheinung: Obwohl sie ihren aktuellen Mittelpunkt in der Schweiz (Arbeit und Freund) hat, scheint in ihrem Leben etwas zu fehlen (sie nimmt Antidepressiva und ist in psychologischer Betreuung).

Für die zwei Protagonisten sind der Bürgerkrieg und der Zerfall des ehemaligen Jugoslawien eine existentielle biografische Zäsur. Zoli ist allerdings schon lange vor den schicksalhaften Ereignissen, die ihn letztendlich zerbrechen, ein Außenseiter. Schon seine Eltern sind gesellschaftlich marginalisiert. Beide Eltern trinken, scheinen nur unregelmäßig einer Arbeit nachzugehen, die Familie ist arm. Davon zeugt das Haus: Es hat Risse, der Verputz, „hinter dem die matten Ziegel zum Vorschein kamen“ (Nadj Abonji 2017: 25), bröckelt. Sein Vater ist Rom, und sowohl Vater als auch Sohn erfahren – schon lange bevor die ethnischen Konflikte im Land sich zuspitzen – pejorative Zuschreibungen: „Zigeunerbastard! elender Lumpensammler! Hundesohn eines Analphabeten! [...] Zigeunerschwuchtel!“ (Nadj Abonji 2017: 36 – 37).

¹⁹ Zum Begriff *Jugo-Nostalgia* vgl. Bošković 2013.

Dennoch bestehen seine Eltern darauf, ihr Sohn solle die unterlegene Position der Familie ausgleichen. Durch eine Bäckerlehre solle er durch das weiße Mehl dem Vater „sein Zigeunerblut [...] abwaschen“ (Nadj Abonji 2017: 19). Als Zoli durch die Schläge des Bäckermeisters krank wird,²⁰ suchen seine Eltern nach einer neuen Möglichkeit aus ihrem Sohn nicht nur einen Mann, sondern – angeregt durch die nationalistischen Strömungen der Zeit – gleich einen Helden zu machen und befürworten seine Einbeziehung ins Militär. Dabei schließen sie die Augen vor der Tatsache, dass Zoli, als Sohn eines Roms, in einer Zeit der ethnischen Säuberungen stigmatisiert und gefährdet ist;²¹ die Vorstellung, der angebliche Makel der Herkunft lasse sich durch Tapferkeit im Kampf ausgleichen, hat sich im Laufe der Geschichte des 20. Jahrhunderts schon längst als Irrtum bestätigt. Durch die Priorisierung ihrer eigenen Bedürfnisse und Wünschetragen Zolis Eltern zu seiner Zerstörung bei; ihre unrealistischen Erwartungen zwingen den jungen Mann in Rollen, in denen er zum Scheitern verurteilt ist.²²

Die Demütigung in der Kaserne, durch die Befehlshaber und die anderen Soldaten – mit einer Ausnahme: Jenö – befestigt und verstärkt die früheren Herabwürdigungen und beschleunigen seinen Ich-Zerfall.²³ Er leidet unter dem soldatischen Zwang, unter den Übergriffen der anderen Soldaten und den sinnlosen Bestrafungen der Befehlshaber. Nur durch Jenö hat er noch einen gewissen Halt. Als Jenö stirbt, festgebunden an Zolis Rucksack während eines Trainingmarsches, bricht er endgültig zusammen. Sein fragiler Identitätswurf, der auf seiner Liebe zur Natur, auf seiner Kreativität („Du stotterst nicht, wenn du singst“ (Nadj Abonji 2017: 108) basiert ist, kann angesichts der Brutalität nicht bestehen. Auch seine Sprache, die er mit der Hilfe von den Kreuzworträtseln entwickelt, entzieht

²⁰ Die Schläge lösen vermutlich Epilepsie bzw. Fallsucht aus. Zoli fällt kurz nach der Misshandlung vom Hintersitz eines Motorrads (vgl. Nadj Abonji 2017: 12).

²¹ Vgl. „alle reden ja davon, dass es bald Krieg geben wird, und das sind die ersten, die man einziehen wird in die jugoslawische Volksarmee, so einen Halb-Zigeuner heisst man willkommen“ (Nadj Abonji 2010: 130-131).

²² Durch die Entscheidung für einen jungen, naiven und unschuldigen Protagonisten reiht sich Nadj Abonji in eine literarische Tradition ein, die in den Literaturen des ehemaligen Jugoslawiens nach 1992 „einen weiteren Aufschwung erlebt, offenbar nicht zuletzt deshalb, weil so die umfassenden gesellschaftlichen Veränderungen und die damit verbundenen tiefgreifenden persönlichen Erfahrungen künstlerisch neu wahrnehmbar gemacht werden“ (Hansen-Kokorus, Popovska 2013: 9).

²³ Vgl. Mare 2015.

sich ihm: Er verstummt. Die sprachliche Kreativität versiegt – die letzten Wörter sind „Krüppel“, „Leistung“, „Marsch“ (Nadj Abonji 2017: 155 – 157) – und wird letztendlich durch die nüchterne Grabinschrift, „KertészZoltán 15.12.1970 – 5.4.1992“ (Nadj Abonji 2017: 171), ausgelöscht. Zurück bleiben die „begrabenen Geschichten“ (Nadj Abonji 2017: 171).

Anna versucht durch ihre Recherchen ihre Erinnerungen an Zoli zu bewahren und mehr über seine letzte Zeit zu erfahren, stößt aber immer wieder auf Grenzen. Durch die kunstvolle Verschachtelung der beiden Monologe kommen Annas Erinnerungennicht chronologisch zum Ausdruck, sondern im „stockende[n] Rhythmus der Erinnerungen“ (Assmann 2009: 53). Damit greift Nadj Abonji das schon in ihrem Debüt, **Im Schaufenster im Frühling**, entwickelte poetische Verfahren wieder auf, das dem komplexen und langwierigen Prozess der Erinnerung verdrängter Erlebnisse nachspürt. Dabei entsteht ein „Rückspulen und Überschreiben“ (Langner 2004). „Man müsste so lange graben, bis das Ungesagte, Totgeschwiegene zum Vorschein kommt“ (Nadj Abonji 2017: 171), heißt es im **Schildkrötensoldat**.

Wie gezeigt wurde, werden die kriegerischen Auseinandersetzungen in Jugoslawien in diesem Roman als Zäsur behandelt, als Zivilisationsbruch und als existenzieller Bruch in den Biografien der Protagonisten. Aber auch wenn durch Namen und Zeitangaben auf die Jugoslawienkriege rekurriert wird, stellt die Autorin die historischen Ereignisse in einen überepochalen Zusammenhang. Dies macht sie durch intertextuelle Verweise sowohl expliziter als auch impliziter Art. Eine zentrale Rolle spielt Ödön von Horváths **Ein Kind unserer Zeit**, den Anna durch Zufall auf der Durchreise in Wien findet. Der kurz vor dem Anfang des Zweiten Weltkrieges erschienene Roman über den jungen Soldaten, dessen Leben durch den Krieg dominiert wird, der sich unreflektiert in den Dienst des Krieges stellt und jegliche Verantwortung von sich weist, wird ein intertextueller Kommentar zum unreflektierten Gehorsam und zum menschenvernichtenden Wesen des Krieges. Dadurch wird eine Kontinuität vom Nationalismus und Militarismus der späten 1930er Jahre bis zum jugoslawischen Bürgerkrieg aufgezeigt unter besonderer Berücksichtigung der nationalen Spannungen im Vielvölkerstaat Jugoslawien, verdeutlicht durch den Hinweis auf den Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn und auf den Ersten Weltkrieg: „der Erste Weltkrieg pflanzt sich fort“ (Nadj Abonji

2017: 110). Eine weitere geschichtliche Kontinuität entsteht durch die Namensgebung von Zolis Freund: Jenö. Sein Name erinnert an Wolfdietrich Schnurres Kurzgeschichte **Jenö war mein Freund**. In dieser 1958 herausgegebenen und schon früh kanonisierten Kurzgeschichte wird der nationalsozialistische Völkermord an den Roma und Sinti anhand von einer Freundschaft zwischen zwei Jungen während des Zweiten Weltkrieges thematisiert. Jenö, ein Sinto, wird deportiert. Der Ich-Erzähler vergisst ihn nie, und erinnert sich an eine bedingungslose Freundschaft, die durch sogenannte Säuberungen, Nationalismus und Krieg zerstört wurde. Schnurres Jenö und Nadj Abonjis Jenö sterben als eine direkte Folge von einer inhumanen Ideologie, die den Wert und die Würde des Einzelnen nicht achtet. Sie sind, wie auch Zoli, Opfer ihrer Zeit, sie vertreten diejenigen, die – im Gegensatz zu Horvaths Protagonisten, der das vorherrschende Gedankengut unreflektiert in sich aufnimmt, obwohl er letztlich daran zu Grunde geht – für die kein Platz vorgesehen ist.

Literatur

- Assmann, Aleida (2009): *Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman*. In: Andreas Kraft/Mark Weißhaupt (Hrsg.): **Generationen: Erfahrung – Erzählung – Identität**, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 49 – 69.
- Bošković, Aleksandar (2013): „Yugonostalgia and Yugoslav Cultural Memory: *Lexicon of YuMythology*“. In: **Slavic Review**, Bd. 72, H. 1, 54 – 78.
- Bühler-Dietrich, Annette (2012): „Verlusterfahrungen in den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić“. In: **Germanica** (Lille), H. 51, 35 – 46.
- Decock, Sofie (2013): *Sich Wohn- und Erzählraum schaffen. Zur Bewältigung von Alterität in Melinda Nadj Abonjis Roman ,Tauben fliegen auf*. In: Arteel, Inge (Hrsg.): **Alterität: Festschrift für Heidy Margrit Müller**, Tübingen: Stauffenburg, 113 – 126.
- Ebel, Martin (2011): „Bücher, über die Lehrer ihre Schüler abfragen können“. In: **Tagesanzeiger**, 18.1.2011.
- Ebel, Martin (2010): „Einwanderer schreiben mutiger“. In: **Tagesanzeiger**, 6.10.2010.
- Egolf, Kathrin (2018): „Zu-g-hörig-keit“. In: **Buchjahr**, 29.1.2018.

- Haas, Daniel (2010): „Ein deutscher Integrations-Roman gewinnt“. In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 5.10.2010.
- Hansen-Krokorus, Renate /Popovska, Elena (Hrsg.) (2012): **Kind und Jugendlicher in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens**, Hamburg: Dr. Kovač (=Hansen-Krokorus, Renate (Hrsg.): **Schriftenreihe Grazer Studien zur Slawistik**, Bd. 1.).
- Henneberg, Nicole (2017): „Bei uns bekommt die Moral Keuchhusten!“. In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 2.12.2017.
- Hohendahl-Tesch, Sandra (2017): „Befehl, Glaube und Gehorsam liegen sehr nahe beieinander“. In: **reformiert**, 27.11.2017
- Kazmierczak, Madlen (2012): „Nation als Identitätskarte? Zur literarischen Auseinandersetzung mit ‚Nation‘ und ‚Geschichte‘ bei Marica Bodrožić und Melinda Nadj Abonji“. In: **Germanica**, H. 51, 21 – 33.
- Kegelmann, René (2012): „Wenn nämlich bereit sein Wort keine Entsprechung findet, wie soll dann ein halbes Leben in der neuen Sprache erzählt werden?“ Zur Prosa Melinda Nadj Abonjis“. In: **Germanica**, H. 51, 9 – 20.
- Langner, Beatrix (2004): „Verschwommene Landschaft“. In: **Neue Zürcher Zeitung**, 21.9.2004.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): **Postdramatisches Theater**, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Maier, Elisabeth (2014): „Hilflos auf dem Rücken“. In: **Nachtkritik.de**, 16.5.2014.
- Mangold, Ijoma (2010): „Deutscher Buchpreis 2010. Ein hoher Preis. Überraschungssiegerin: Melinda Nadj Abonjis ‚Tauben fliegen auf““. In: **Die Zeit**, 7.10.2010.
- Mare, Raffaella (2015): „**Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also**“. **Chronotopi der Angst – Kriegstraumata in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**, Marburg: Tectum (= Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 37), 168 – 171).
- Naegeli, Fabienne (2018): „König aller Kreuzworträtsel“. In: **Ensuite. Zeitschrift zu Kultur & Kunst**, Januar, 36 – 37.
- Nadj Abonji, Melinda: „Das Papier, die Bühne“. Internet-Plattform <http://www.logbuch-suhrkamp.de/melinda-nadj-abonji/das-papier-die-buehne/> [1.11.2019].

- Nadj Abonji, Melinda (2014): „Schildkrötensoldat“. In: **Theater der Zeit**, H. 6, 48 – 60.
- Nadj Abonji, Melinda (2017): **Schildkrötensoldat**. Roman, Berlin: Suhrkamp.
- Nadj Abonji, Melinda (2018): „Soldat Kertész. Monolog eines Verstummen“. In: **Stückbox**, H. 11, 6 – 43.
- Poschmann, Gerda (1977): **Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse**. Tübingen: Max Niemeyer 1977 (= Hans-Peter Bayerdörfer/Dieter Borchmeyer/Andreas Höfele (Hrsg.): **Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste**, Bd. 22).
- Radisch, Iris (2010): „Neue Heimat, weiblich“. In: **Die Zeit**, 30.9.2010.
- Rakusa, Ilma (2009): „Die Vielfalt der ‚Migrantenliteratur‘. Eine anthologische Annäherung“. In: **Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 2008**, Göttingen: Wallstein, 151 – 159.
- Riedel, Frank (2019): „Sätze ohne Verschnaufpause Melinda Nadj Abonji schildert in ‚Schildkrötensoldat‘, wie man zum Kind seiner Zeit gemacht wird“. In: **literaturkritik.de**, 4.11.2019. Internet-Plattform https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=26175 [1.11.2019].
- Riklin, Adrian (2010): „Deutscher Buchpreis 2010. Eine Auszeichnung wie gerufen“. In: **Die Wochenzeitung**, 7.10.2010.
- Schlienger, Alfred (2014): „Monolog eines Verstummen – verspielt“. In: **Neue Zürcher Zeitung**, 19.5.2014.
- Spoerri, Bettina: (2012): *Eine mnemografische Landschaft mitten in Europa – eine narrativ-analytische Lektüre von Melinda Nadj Abonjis Roman ‚Tauben fliegen auf‘*. In: Cornejo, Renata /Piontek, Slawoir/Vlasta, Sandra (Hrsg.): **Aussiger Beiträge. Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre (Ústí nad Labem)**, Jg. 6, H. 6. 65 – 80.
- Starz, Ingo (2014): „Bericht eines Verstummen“. Interview. In: **Theater der Zeit**, H. 6, 46 – 47.
- Stössinger, Verena (2018): „Vom Scheitern singen“. In: **Programm Zeitung**, Januar.
- Theisohn, Philipp (2017): „Melinda Nadj Abonji verwandelt einen Bühnenstoff ins grosse Romanformat“. In: **Neue Zürcher Zeitung**, 6.10.2017.

- Vestli, Elin Nesje (2018): *Melinda Nadj Abonji*. In: **Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)** 120. Nachlieferung, Oktober 2018 (10/18).
- Vestli, Elin Nesje (2016): *Transit auf dem Rücksitz. Sibylle Lewitscharoffs ‚Apostoloff‘ und Melinda Nadj Abonjis, Tauben fliegen auf‘ im Vergleich*. In: Gillian Pye / Christiane Schönfeld (Hrsg.): **Germanistik in Ireland. Jahrbuch der German Studies Association in Ireland. Transit oder Transformation? Sprachliche und literarische Grenzüberschreitungen. Transit or Transformation? Border Crossings in Language and Literature**, Bd. 11, 75 – 88.
- Weidemüller, Melanie (2017): „Nachruf auf einen ungehorsamen Poeten“. In: **Deutschlandfunk**, 23.10.2017. Internet-Plattform https://www.deutschlandfunk.de/melinda-nadj-abonji-schildkroetensoldat-nachruf-auf-einen.700.de.html?dram:article_id=398712 [1.11.2019].

Zwischen Toleranz und Vorurteilen: Der „deutsche“ Blick auf die Rumänen in den Erzählungen Otto Alschers und Oscar Walter Ciseks

Abstract: At a first look, the writer, journalist and graphic artist Otto Alscher (1880 – 1944) and the author, art critic and translator Oscar Walter Cisek (1897 – 1966) have nothing in common: the one coming from the historical province Banat and returning, after sojourns in Vienna and Budapest, to his “Gratzka” and its people and nature, the other being through and through a cosmopolitan born in the Romanian Capital Bucharest. Both writers are, however, shaped by their very different multicultural surroundings. None of them writes about the German populations, to which they both belong, but about the culturally different, the other, the foreign: Gypsies (Alscher), Tartars, Turks, Jews, Greeks and others (Cisek), and, of course, Romanians. The present article focuses on the portrayal of Romanians in some of the stories and novellas of both writers.

Keywords: Oscar Walter Cisek, Otto Alscher, tolerance, prejudice, stereotype, narrative approach.

1. Warum Alscher und Cisek?

Wenn man den Lebenslauf der deutschsprachigen Schriftsteller Otto Alscher und Oscar Walter Cisek betrachtet, kann man auf einen ersten Blick kaum Gemeinsamkeiten feststellen. Die beiden gehören unterschiedlichen Generationen an: Alscher wurde 1880 in Perlasz, einer kleinen Ortschaft im zur österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie gehörenden historischen Banat (heute Serbien) geboren¹, während Cisek 17 Jahre später, 1897, in Bukarest, der Hauptstadt des rumänischen Altreichs, das Licht der Welt erblickte. Alschers Vater war ein ehemaliger k. k. Rechnungsunteroffizier und Wanderfotograf aus „Österreichisch-Schlesien“ (Heinz 1974: 31), der

¹ Vgl. <https://kulturportal-west-ost.eu/biographien/alscher-otto-3> [29.01.2020].

erst ab 1891 in Orschowa sesshaft wurde (vgl. Korodi 2012: 1); sein Sohn Otto besuchte hier die ungarische Schule, studierte später in Wien Fotografie und Grafik und ließ sich vorübergehend als Redakteur des **Pester Llyod**, dann Herausgeber des **Budapester Tageblatts** in Budapest nieder, um nach Ende des Ersten Weltkriegs nach Orschowa, in die „Gratzka“ zurückzukehren². Zu diesem Zeitpunkt war Alscher zwar im Banat noch eher unbekannt, hatte aber an verschiedenen deutschsprachigen Publikationen (wie z. B. Fickers **Brenner** oder Pfemferts **Die Aktion**) mitgearbeitet (vgl. ebd.) und etliche Prosabände in binnendeutschen Verlagen veröffentlicht: die Romane **Ich bin ein Flüchtling** (1909), **Gogan und das Tier** (1912) und die Erzählbände **Mühselige und Beladene** (Novellen, 1910), **Zigeuner** (Erzählungen, 1914), **Wie wir leben und lebten** (Erzählungen, 1915), **Die Kluft. Rufe von Menschen und Tieren** (1917).

Der aus einer deutsch-böhmischen Kaufmannsfamilie stammende Cisek besuchte in dieser Zeit das deutsche Evangelische Gymnasium in Bukarest (vgl. Motzan1999: 131 – 132), wollte aber – nach eigenen Angaben – „etwas anderes als [s]eine Angehörigen sich für [ihn] ausgedacht hatten“ (Cisek 1953: 58 – 59). Er hörte in München Vorlesungen zu Germanistik und Kunstgeschichte und begann schon früh seine Tätigkeit als Dichter, Literatur- und Kunstkritiker (vgl. Nişcov 1983: 142 – 143), unternahm ausgedehnte Reisen in die Türkei, Tschechoslowakei, nach Griechenland, Italien, Österreich, Deutschland. Als „Begründer der rumänischen Kunstkritik“ (Stiehler 2009: 237) wirkte Cisek in Bukarest und war dann als Kultur- und Presseattaché in Wien, Prag und Berlin und als Generalkonsul in Bern tätig.

Alscher setzte sich schon während seiner publizistischen Tätigkeit in Budapest aktiv für die Rechte der deutschen Minderheit in Ungarn ein – er musste sogar deswegen Ungarn verlassen (vgl. Fassel 2005: 30 – 31). Sein deutschnationales politisches Engagement artete in den 1930er Jahren in eine „peinlich wirkende Deutschtümelei“ aus– so Alscher-Forscher Franz Heinz (1974: 40), der sogar „die rassische Überheblichkeit und jene Sehnsucht nach einer starken Führung, die geradlinig auf die faschistische Diktatur zusteuert“ (ebd.) in den Manuskripten jener Jahre bemerkt. Nach der Wende vom 23. August 1944 wurde Alscher als „aktives Mitglied der

² Vgl. <https://kulturportal-west-ost.eu/biographien/alscher-otto-3> [29.01.2020].

deutschen Volksgruppe in Rumänien“ im kommunistischen Lager Târgu Jiu interniert (vgl. ebd. 35). In seinem Versuch, den Schriftsteller Alscher in den 1970er Jahren zu rehabilitieren bzw. neu zu entdecken, geht Heinz sogar so weit, zu behaupten: „Alscher erträgt die politische Wende mit Gelassenheit“ (ebd.). Der Tod Alschers im Lager an einer Gehirnblutung wird nur beiläufig erwähnt. Ein ganz anderes Bild über die letzten Lebensmonate Alschers zeichnet Helga Korodi (2012):

Er selbst floh im September 1944, im Alter von 64 Jahren, aus dem kommunistischen Internierungslager in Târgu Jiu und ging, etwa 100 km weit, zu Fuß nach Hause. Im Oktober wurde er in der Innenstadt Orșovas erneut verhaftet. Laut seiner Tochter Edith waren in dem Koffer, den er noch packen durfte, hauptsächlich Schriftstücke. Ende Dezember 1944 starb er, abgeschnitten von den lebendigen, natürlichen Veränderungen der Natur, die ihn ein Leben lang begeistert hatten.³

Oscar Walter Cisek nahm als Diplomat und Vermittler zwischen deutscher und rumänischer Kultur⁴ an den historischen Ereignissen der 1920er und 1930er Jahre zwar teil, schaffte es aber, sich von keiner politischen Ideologie vereinnahmen zu lassen:

Sein kulturelles Weltbild [...] war das eines politikfernen Ästheten, der sich andererseits auch nicht veranlaßt fühlte, die historischen Bedingungen und Grundlagen von Gesellschaftsformationen kritisch zu hinterfragen. (Motzan 1999: 136)

Trotzdem durfte er ab 1948 nicht mehr publizieren, wurde 1952 verhaftet, um 1954 ohne Prozess und Urteil entlassen zu werden (vgl. Motzan 2002: 375). Motzan zufolge würden „die zweijährigen Haftbefahrungen in sieben Gefängnissen“ (Motzan 1999: 141) die minimalen Zugeständnisse Ciseks an die „kulturpolitischen Forderungen des Einparteienstaates“ erklären (ebd. 136). Diese Zugeständnisse (zu denen man den Roman **Reisigfeuer** zählen kann) erlaubten es Cisek, sein Dasein als Schriftsteller bis zu seinem Tod 1966 zu fristen.

³ <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/HKorodi1> [29.05.2018].

⁴ Mehr dazu in: Roxana Nubert (1994): **Oscar Walter Cisek als Mittler zwischen deutscher und rumänischer Kultur**, Regensburg: S. Roderer.

2. Beziehungen zwischen Oscar Walter Cisek und Otto Alscher

2.1. Expressionistische Anfänge

In einem seiner frühesten Texte, dem ersten „Ostdeutschen Brief aus Rumänien“, schrieb Cisek 1920 im Berliner **Literarischen Echo**:

Das neue Europa, das auf Grund der Prinzipien von Versailles politisch aufgebaut wurde, hat durch seine staatliche Einteilung manche bisher unbekanntem Begriffe für völkische Ganzheiten mit sich gebracht. Eine dieser frischgeschmiedeten Umschreibungen für einen ideellen und politischen Komplex ist die des Ostdeutchtums in Groß-Rumänien. Durch die Angliederung Siebenbürgens, des Banates, der Bukowina und Bessarabiens kam es, daß nunmehr in Rumänien ungefähr 900 000 Deutsche leben, die, zwar wie auf Inseln verstreut, sich als Einheit betrachten. Ein förderndes Zusammenarbeiten auf allen Gebieten wird vorgenommen, und wenn auch die Eigenart der verschiedenen Volksstämme die mittelbare Kristallisierung ihrer Erlebnisse in wenig verwandten Ausdrucksformen offenbart, können wir doch von einer ostdeutschen Literatur in Rumänien sprechen. (Cisek 1920: 1448)

Als prominente Vertreter der Banater Literatur nennt Cisek neben Nikolaus Lenau weitere „unverkennbare Persönlichkeiten wie Stephan Milow, Adam Müller-Guttenbrunn, Otto Alscher und Franz Xaver Kappus“ (ebd.), stellt ein besonderes Interesse der Siebenbürger-Sachsen für Dichtung fest, ohne aber Namen anzugeben, ebenso im Falle der deutschen und deutschsprachigen jüdischen Dichter der Bukowina. Als Vertreter der deutschsprachigen Literatur im rumänischen Altreich nennt Cisek sich selbst: „Alt-Rumänien wird augenblicklich nur durch mich vertreten“ (ebd.).

Der Name Alschers erscheint mehrmals in beiden „Ostdeutschen Briefen“ Ciseks als Mitarbeiter an deutschsprachigen literarischen Publikationen auf dem Gebiet Großrumäniens (**Das Ziel** später **Das Neue Ziel**, **Ostland**, **Deutsche Tagespost**, **Frühling. Blätter für Menschlichkeit**). In der **Deutschen Tagespost** und im **Frühling** hatte der 20jährige Cisek selbst schon einige Essays, bzw. Gedichte und Prosa veröffentlicht (vgl. Cisek 1920: 1448 – 1450 und Cisek 1921: 1393 – 1395). Die expressionistische Prägung der Texte, die beide Autoren im **Frühling** (und später in der **Deutschen Tagespost**) veröffentlicht haben, ist eine erste Gemeinsamkeit.

2.2. Thematik

Die vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen Erzählungen und Romane Alschers, von Franz Heinz als „der Zigeuner-Exotik verpflichtet“ (Heinz 1974: 40) bezeichnet, stellen den weniger bekannten Teil des Gesamtwerks Alschers dar und treten hinter den späteren Tier- und Jagdgeschichten zurück. Alscher gilt – sowohl im Privaten, als auch im Literarischen – als Einzelgänger und Außenseiter, der, anders als viele Banater Autoren,

[...] nicht in Mundart [schrieb], und wir finden bei ihm kaum spezifische Probleme des Banats oder der deutschen Bevölkerung des Banats behandelt. [...]

Und dennoch ist das Banat und das Banater Bergland um Orschowa im Lebenswerk Alschers weitaus mehr als nur Kulisse. Von hier ausgehend entdeckt er die Welt, hier findet er zu seinem großen Dialog mit der Natur, das vielnationale Grenzland an der Donau läßt ihn hellhörig für das Andersgeartete werden [...]. (Heinz 1974: 30 – 31)

Cisek überwindet relativ schnell seine expressionistischen Anfänge, da er keinen Verleger für seinen expressionistischen Roman **Vermenschung** findet (vgl. Motzan 2002: 352 – 353), und wendet sich, beeinflusst von seiner Mitarbeit an der konservativen rumänischen Zeitschrift **Gândirea**, anderen Themenbereichen und Gestaltungsformen zu. Er schildert Menschen und Landschaften seiner Umgebung – ob es nun die Landeshauptstadt Bukarest ist, oder die Hafenstadt Galatz an der Donau, das Donaudelta, die exotische Hafenstadt Balcik am Schwarzen Meer oder das Land der Eichen (Țara Oașului) in der Maramuresch.

Ciseks „weltoffene Art“, seine „mühelose Orientierung in neuer Umgebung“ führt Joachim Wittstock (1974: 34) auf die „Mobilität des Kaufmannstandes“, dem Ciseks Eltern angehörten, zurück. Alfred Kittner (1956: 5) verweist auf die Tatsache, dass Cisek einer Familie entstammt, „die erst in zweiter Generationsfolge in Rumänien ansässig ist“ und somit „seine Umwelt vielfach noch aus dem Blickwinkel des wißbegierig umherspähenden Kömmlings“ sieht. Dasselbe gilt auch für Alscher: Sein Vater war als Wanderfotograf im Banat unterwegs und ließ sich erst 1891 – Otto war zu diesem Zeitpunkt elf Jahre alt – in Orschowa nieder. Weder Alscher noch Cisek gehörten zur alteingesessenen deutschen Bevölkerung des Banats bzw. des rumänischen Altreichs und wählten ihre literarischen Stoffe entsprechend nicht aus deren Lebensbereich.

Gerade diese „undeutsche“ Stoffwahl wird beiden Autoren in den 1930er Jahren vorgeworfen, u. a. von Wilhelm Schneider in seinem Buch **Die auslanddeutsche Dichtung unserer Zeit** (1936). Cisek wird hier paradoxerweise als einer der Schriftsteller erwähnt, die „auf dem Boden der deutschen Kultur noch nicht ganz festen Fuß fassen können und [...] zwischen zwei Kulturwelten unsicher hin und her [tappen]“ (Schneider 1936: 143). Obwohl Cisek in einer *Selbstanzeige* zu seinem Debütband **Die Tatarin** (1929) unterstreicht, dass der Horizont seiner Erzählungen jenem der dargestellten Menschen entspricht, seine Gestaltungsweise jedoch „von Außen und mit den Augen und Mitteln eines Deutschen“ erfolge (Cisek 1930: 313), geht Schneider fast so weit, ihm die deutsche Volkszugehörigkeit abzusprechen:

Nicht das läßt ihn als undeutsch erscheinen, daß er eine undeutsche Welt darstellt – das tun andere auslanddeutsche Dichter auch, wenigstens gelegentlich, z. B. Zillich und Alscher den Zigeuner, Witting den rumänischen Hirten, Zoege von Manteuffel den estnischen Bauern – sondern daß diese fremde Welt nicht mit deutschen Augen angesehen wird, daß sie vielmehr seine eigene Welt zu sein scheint: jene halborientalische Welt, in der Trägheit, Triebhaftigkeit und körperliche und seelische Unreinlichkeit mit dem brüchigen Lack französischer Zivilisation überzogen sind. (Schneider 1936: 142)

Im Vergleich dazu schneidet Alscher etwas besser ab:

Otto Alscher nimmt unter den Banater Schriftstellern eine Sonderstellung ein, die der Emil Wittings unter den Siebenbürgern entspricht. Nicht die Welt ihrer deutschen Heimatgenossen ist in ihren Büchern gestaltet, sondern das Leben der Tiere und der tiernahen Menschen einer primitiven Kultur in ihrem Wohnraum, bei Witting der rumänischen Hirten, bei Alscher der Zigeuner. (ebd. 233)

Zwar moniert Schneider Alschers nicht systemtreue Interpretation der Philosophie Nietzsches und des Rasse-Motivs in den Romanen **Gogan und das Tier** (1912) und **Zwei Mörder in der Wildnis** (1934) als „nicht von der Seite behandelt, die uns Deutsche am meisten angeht“ (ebd. 236), unterstreicht aber den originellen Wert seiner Jagd- und Tiergeschichten:

Nicht in der epischen Verwirklichung dieser einzelgängerischen Lebensanschauung liegt Alschers Bedeutung, sondern im Erfühlen des fremdartigen Wesens des Zigeuners und der Tierseele. Alscher ist einer der besten Tierschilderer der gesamten Literatur. Seine Tiergeschichten füllen eine Lücke in der deutschen Literatur, die an gehaltvollen Tiergeschichten so arm ist, daß es dem Dänen Svend Fleuron nicht

schwer wurde, Heimatrecht bei uns zu erwerben. Die nach innen gerichtete Schau hat in der deutschen Tierdichtung keine Vorbilder. Auch der Siebenbürger Witting reicht nicht an ihn heran [...]. (ebd. 140 – 141)

Harald Krassner lobt in einem 1936 im **Klingsor** erschienenen Artikel („Die auslanddeutsche Dichtung und ihre Geltung im Reich“) Schneiders Feingefühl für „Grenzfälle auslanddeutscher Schriftstellerei“, nennt Cisek (neben Kappus) einen der „nicht ganz erfreulichen“ Grenzfälle und erwähnt Alscher nur beiläufig (vgl. Krassner 1936: 224). Die explizite völkische Absicht der beiden Publikationen erübrigt jede weitere Stellungnahme.

3. Das multikulturelle Umfeld der Erzählungen

3.1. Kulissen

Das Erzählwerk beider Autoren ist von ihrem multikulturellen Lebensraum geprägt: Bei Alscher ist es Orschowa an der Donau und die Umgebung, das damals zum Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn gehörende Banat, aber auch Ungarn, Siebenbürgen und das Gebiet jenseits der Grenze zum rumänischen Altreich.

Bei Cisek ist es v. a. seine Geburtsstadt Bukarest: in den Erzählungen *Spiel in der Sonne* (1925), *Das entfallene Gesicht / BorumHumarians Liebestod* (1931), *Das Ellenmaß* (1948) und *Die Himmelsöffnung / Am neuen Ufer*. Interessant ist die Tatsache, dass in der 1930 im **Klingsor** unter dem Titel *Die Himmelsöffnung* erschienenen Erzählung jeglicher konkrete Hinweis auf Bukarest als Handlungsort fehlt, während in der überarbeiteten Variante *Am neuen Ufer* aus dem gleichnamigen Band von 1956 diesbezüglich sehr genaue Angaben gemacht werden: „Freilich, man war in Bukarest, man zählte das Jahr 1927“ (Cisek 1956: 33). Auch andere Gebiete Rumäniens sind Handlungsorte der Prosatexte Ciseks, z. B. Balcic in der Novelle *Die Tatarin* (1927) oder die Maramuresch – genauer lokalisiert durch die Erwähnung der Dörfer Moişeni, Certeze und Cărmăzana (vgl. Cisek 1966: 178) – in der Erzählung *Auf dem Steg der Einfalt* (1947), die an den Roman **Vor den Toren** anschließt. Nicht näher bestimmt bleiben die Handlungsorte der *Entlastung* (1923) und der *Levantinischen Novelle* (1948 – 1950). In der *Entlastung* wird die Steppe nirgends Bărăgan-Steppe genannt, während der Handlungsort der 2002 posthum veröffentlichten

Levantinischen Novelle eine exotische, ebenfalls ungenannte levantinische Hafenstadt ist. Die Tatsache, dass hier Geld als „Drachmen“ (Cisek 2002: 149) bezeichnet wird, deutet eine griechische Kulisse an, doch soll diese Währungseinheit auch in der Dobrudscha verwendet worden sein.⁵ Eine Ausnahme bildet die aus der Ich-Perspektive geschriebene Erzählung *Der neue Spiegel* (1926), deren Kulisse die italienische Gegend zwischen Castellammare und Pompeji bildet.

Eine ähnliche Ausnahme im Erzählwerk Alschers bildet Budapest als Handlungsort der Erzählung *Er fährt heim* aus dem Band **Zigeuner** (1914). In den restlichen Erzählungen Alschers sind die Ortsangaben selten so genau. Die Handlung spielt meist in einem rumänischen Dorf: im Banater Bergland (*Moșu Manole*, *Ohnmacht*) oder Flachland (*Die Geschlechter*, *Die Toaka*, *Tanz in der Nacht*), in den Bergen und Tälern Siebenbürgens (*Zigeuner*, *Sie kamen über den Acker*), im rumänischen Altreich (*Wo er sie wieder fand*), im Donaukessel (*Der Zigeuner und sein Gott*) oder in einer geographisch nicht näher bestimmbareren Gegend (*Rasse*, *Afrem und das Wasser*, *Das Mädchen im Walde*, *Witterung*) oder sogar im Lager der Wanderzigeuner (*Der Greis und das Mädchen*, *Demashebári*). In einigen wenigen Texten gibt es genaue Hinweise auf Ortschaften: Moșu Manole stammt z. B. aus Siebenbürgen, ist ein „Ardelean“, der aber auch in Rumänien war, um dann ins Banater Bergland zu kommen (vgl. Alscher 1910: 69 – 70); Radianu, der Maler aus der Erzählung *Wo er sie wieder fand*, ein „vornehme[r] Bukarester Herr“ (ebd. 211 – 212), unterhält sich mit dem Eremiten, der in seiner Jugend in Craiova studiert hatte, über einen Mordfall in „Csernisora“ (ebd. 215 – 216); der Zigeuner Nisture Serakovan aus *Ohnmacht* ist nach Prigor unterwegs, sein rumänischer Begleiter nach „Raduleni“ (vgl. Alscher 1914: 82).

3.2. Menschen

Als ethnische Kontrastgruppen erscheinen in Alschers frühen Erzählungen vor allem die rumänischen Bauern – „gaishi“ (Alscher 1910: 52) – und die

⁵ Vgl. die Definition für „drahmă“: „1 (În Grecia antică) Monedă de argint, care a circulat și în Dobrogea și în sudul Moldovei, a cărei valoare și greutate varia de la oraș la oraș. 2 Unitate monetară în Grecia modernă. 3 Veche unitate de măsură pentru greutate (cu valori variabile)“, in: **Micul dicționar academic**, online unter: <https://dexonline.ro/definitie/drahma> [02.06.2019].

Zigeuner – „rom“ (ebd. 62) –, manchmal auch Ungarn und die „Herren“ oder „Fremden“ oder Städter – „ray“ (ebd. 50) –, bei denen eine ethnische Zuordnung schwierig ist.

Deutsche werden nur selten erwähnt, z. B. die Sachsen in *Sie kamen über den Acker* (**Zigeuner**, 1914), die einen sehr gepflegten Wald besitzen, sehr „pffiffig“ und „streng“ sind, wenn es darum geht, ihren Besitz zu hüten, sich aber um die benachbarten Rumänen und Zigeuner nicht kümmern. Sie stehen – als Vertreter des technischen Fortschritts und einer perfekten, auf Eigentumsdenken beruhenden gesellschaftlichen Ordnung – in Alschers „Hierarchie des Natürlichen“ (Fassel 2005: 32) an letzter Stelle, da sie den Kontakt zur Natur verloren haben.

Die Zigeuner⁶, denen die Sympathie des Erzählers gilt, sind gesellschaftlich unangepasst – nicht „Geschöpfe der Erde, sondern des Windes und des Wetters“ (Wittstock 1977: 81). Sie folgen den Gesetzen der Natur, streben nach Freiheit, haben aber stets mit Vorurteilen und Verfolgung zu kämpfen – sind „Mühselige und Beladene“. Obwohl die Zigeuner außerhalb der gesellschaftlichen Konventionen nach eigenen Gesetzen leben, sind sie nicht wirklich frei, sondern gefangen in einem Netz von Vorurteilen und Ablehnung.

Die Rumänen werden meist aus der Perspektive der Zigeuner geschildert, bei denen ihre Lebensweise ebenfalls auf Unverständnis stößt:

„Kurz ist der Weg des Rumänen. Vom Feld zum Dorf, vom Dorf zum Feld. Und immer warten sie, die Gaishi. Sie warten auf den Frühling, damit sie anbauen können, auf den Sommer, wenn der Mais reif wird. Und haben sie geerntet, wieder erwarten sie den Frühling. Sie könnten nicht leben, hätten sie das Warten nicht.“ (Alscher 1914: 33)

Interessant ist die Tatsache, dass Rumänen und Zigeuner sich gegenseitig des Diebstahls verdächtigen – oft berechtigterweise. In *Demashebári* (Alscher 1910: 52) heißt es: „Böse sind die Rumänen, sie sind Diebe ... gaishisanjor!“. Die Übersetzung erscheint in einer Fußnote: „Die Bauern sind Diebe“ (ebd.). Dies bestätigt sich in der Erzählung *Die Toaka*, als eine rumänische Bäuerin beim Wäschewaschen am Fluss der anderen die

⁶Mehr dazu vgl. Gabriela Șandor: „Mühselige und Beladene“ – *Das Zigeunerbild in Otto Alschers frühen Erzählungen*. In: George Guțu / Thomas Schares (Hrsg.) (2010): **Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumänien**, H. 9, Bukarest: Paideia, 170-187.

Seife stiehlt und die Zigeunerkinder beschuldigt. In *Ohnmacht* wird der Zigeuner Nisture Serakovan von einem rumänischen Bauern um seinen durch ehrliche Arbeit verdienten Lohn betrogen, von zwei anderen Rumänen verprügelt und misshandelt. Schon die Zigeunerkinder in *Die Toaka* wissen: „die gaishis sind unsere Feinde“ (ebd. 94).

Echte Beziehungen zwischen Zigeunern und Rumänen gibt es nicht, es sei denn, es handelt sich um illegitime Liebesbeziehungen: Der Alte aus *Der Greis und das Mädchen* hatte eine langjährige Beziehung zu einer verheirateten Rumänin, während der rumänische, im Dienst der Sachsen stehende Förster in *Sie kamen über den Acker* über das beim Holzdiebstahl erwischte Zigeunermädchen denkt: „Du kannst ja doch mit ihr machen, was du willst. Sie ist ja eine Zigeunerin!“ (Alscher 1914: 146)

In den Erzählungen Ciseks erscheinen fast immer Menschen verschiedener Volkszugehörigkeit: In *Die Tatarin* sind es Tataren, Türken, Griechen, bulgarische Kaufleute und Bauern und sogar ein fremder Herr unbekannter Herkunft. In *Das entfallene Gesicht / Borum Humarians Liebestod* verliebt sich der alternde armenische Händler Borum Humarian in das rumänische Dienstmädchen Anica. In *Spiel in der Sonne* ist Soficas Verlobter, Herr Sadukian, „griechisch-armenischer Herkunft“ (Cisek 1966: 15), während der rumänische Hauptmann Dimitriu die Zigeunerin Tinca, das Dienstmädchen, ständig als „faule Krähe“, „Krähenjunges“, „zu blöd, zu kopflos“ und „dämlich“ beschimpft und durch Schläge misshandelt (vgl. ebd. 59).

Am Rande einer ausschließlich rumänischen Dorfgemeinschaft ist die späte Erzählung *Auf dem Steg der Einfalt* angesiedelt: Es handelt sich um das Dorf Moişeni in der Maramuresch und den inzwischen erwachsenen Waisenjungen Petru aus dem Roman **Vor den Toren**. *Der neue Spiegel* bildet insofern eine Ausnahme, dass die Protagonisten Italiener (Giovanni, Lucetta und Eleonora) und der namenlose Ich-Erzähler ein deutscher Ingenieur sind.

In weiteren Erzählungen suggerieren die Namen der Personen ihre Volkszugehörigkeit: In *Das Ellenmaß* leben der Steuerbeamte Haralamb, seine Schwester und seine Nichte Aurelia in einer nicht explizit genannten großen Stadt – wahrscheinlich Bukarest. Eine bemerkenswerte Änderung nimmt Cisek erneut im Fall der Erzählung *Am neuen Ufer* vor: Während in der unter dem Titel *Die Himmelsöffnung* publizierten Variante die Personen und der Handlungsort nicht benannt werden, trägt die alternde Geliebte des

26jährigen einarmigen Bettlers in der überarbeiteten Fassung den rumänischen Namen Dumitra.

Ein internationales Gepräge hat die *Levantinische Novelle*: In der Hafenstadt spricht man „griechisch, armenisch, türkisch, bulgarisch, albanisch, rumänisch, jiddisch, italienisch, maltesisch, arabisch“ (Cisek 2002: 217). Es gibt hier Armenier, Albanesen, Mazedonier, Bulgaren, „Rumänen, Italiener, Holländer, Schweden“ (ebd. 165). Die Protagonisten sind der Leutnant a. D. Pitu Asnavorian, seine Mutter, seine flatterhafte Frau Liddy, die sich „mit der schönsten Bukaresterin zu vergleichen“ (ebd. 183) wünscht, ihr gemeinsames Kind Victor, genannt Zinzi, der Anwalt, der mit Vornamen Nikita heißt, und seine namenlose Frau. Die ehemalige Ordonanz des Leutnants ist Barbu, „der vierundzwanzigjährige rumänische Bauernsohn aus den mazedonischen Bergen“ (ebd. 152). Und dann gibt es noch den seltsamen Mieter aus dem zweiten Stock, einen „Mann schwer bestimmbar Alters, der vielleicht vierzig, vielleicht fünfzig Jahre eines wunderlichen Lebens hinter sich gebracht hatte“, dessen „bartloses Gesicht“, das „wahrlich nichts Balkanisches noch Kleinasiatiches enthielt“, einen „heimatlosen Schnitt“ hat (ebd. 186 – 187). Trotz seiner Höflichkeit und Zurückhaltung – oder gerade deswegen – erscheint er seinen Nachbarn suspekt: „Mit solchen Fremden, den Angehörigen ferner und verstockter Völker, war beim besten Willen eben nichts anzufangen!“ (ebd. 189). Seinen Namen, „der eigentlich weder armenisch noch griechisch, noch albanisch, noch auch türkisch klinge“ (ebd. 187), erfährt man erst am Ende, als der Fremde aus seiner Wohnung auszieht:

„Es ist ein Name, der mir sonst nie zu Ohren kam. Er hört sich dürftig und ärmlich an, besonders wenn man ihn mit armenischen, griechischen, bulgarischen oder arabischen Namen vergleicht, die doch immerhin etwas Feierliches an sich haben. [...] Cisek heißt er, Oscar Walter Cisek.“ (ebd. 339)

Während Cisek sich selbst hier als eigenbrötlerischen Sonderling, eine Randfigur in der Handlung, inszeniert und in der Erzählung *Der neue Spiegel* nicht mit der Ich-Erzählinstanz identifizierbar ist, kann man Otto Alscher mit dem „ray“, dem Herrn gleichsetzen, der in der Novelle *Zigeuner* der Ich-Erzähler ist. Alscher begleitete die Wanderzigeuner zeitweise, teilte ihre Zelte und erlernte ihre Sprache (vgl. Stănescu 1970: 48).

3.3. Das Problem der Freiheit – das Individuum und die Gemeinschaft

Ciseks Protagonisten sind v. a. im Netz ihrer eigenen Leidenschaft und Triebhaftigkeit gefangen. Gesellschaftliche Missstände treten eher selten in den Vordergrund, sondern werden eher beiläufig und zum dargestellten Milieu passend geschildert: Die von ihrem Mann verlassene Tatarin Muhibe, die hart um ihr und ihres Kindes Überleben kämpfen muss, verlässt bei der Rückkehr ihres Mannes mit ihrer Tochter die Hütte, bricht mit allen gesellschaftlichen Konventionen, die die Frau zum Besitz des Mannes stempeln, und wählt ein Leben im Dienst eines bulgarischen Bauern. Das Zigeunermädchen Tinca ist als Dienstmädchen den Launen und Handgreiflichkeiten ihrer rumänischen Herrschaft ausgesetzt, während in der selben Erzählung „Zigeunermütter“, die ihre Kinder säugten, „indes sie ihre Männer erwarteten, die ihr letztes Geld vertranken“ (Cisek 1966: 64), das Bild der von Sommerhitze geplagten Bukarester Peripherie ergänzen.

Die Unrast, unbestimmte Wut und Aggressionsbereitschaft des cisekschen Schmieds aus *Die Entlastung* kann man mit den Gefühlen des Mosu Manole aus der gleichnamigen Erzählung Alschers vergleichen. Überhaupt lassen sich einige weitere Parallelen zwischen den beiden Texten feststellen: Wenn der junge Schmied die Regeln der Gesellschaft, in der er lebt, bricht, keine Verantwortung für die von ihm geschwängerte Frau und das ungeborene Kind übernimmt, seine Eltern ohne ein Wort des Abschieds verlässt und sogar ein Huhn als Wegzehrung stiehlt, übt der „Aredelean“ Mosu Manole in seiner Jugend selbst Gerechtigkeit gegen den diebischen „Primare“, indem er ihn zusammenschlägt und infolgedessen nach Rumänien fliehen muss, um sich zuletzt im Banater Bergland als Wächter eines Weingartens niederzulassen (Alscher 1910: 65 – 67). Wenn der Schmied seinen Weg in der sengenden Hitze der Steppe verliert und als veränderter Mensch in den Tod geht, irrt Mosu Manole – symbolisch für sein Alter – durch eine schneebedeckte Winterlandschaft, um am Rande des Waldes von einem Wolf niedergerissen zu werden.

Gesellschaftliche Konventionen, Traditionen und Regeln spielen in den Erzählungen Alschers eine größere Rolle als bei Cisek. So gibt es eine klare Trennung zwischen den rumänischen Bauern, die im Dorf leben, und den Dorfzigeunern, die am Dorfrand ihre Hütten haben, oder den Wanderzigeunern, die ihr Lager außerhalb des Dorfes aufschlagen müssen. Leitmotivisch erscheint bei Alscher die Mauer als Symbol der

unüberbrückbaren Differenzen zwischen Rumänen und Zigeunern (vgl. *Die Toaka*) und der Begriff „Ghetto“ (vgl. *Zigeuner*) für das Außenseitertum der Zigeuner.

Bei Alscher wird das Leben der rumänischen Bauern in erster Linie von ihrer schweren Arbeit bestimmt, aber auch von Brauchtum und Traditionen. Wenn die Rumänen Siebenbürgens ihren „Postitu“, d. h. die Fastenzeit, feiern, übernimmt das Hämmern der „Toaka“ die Rolle des Glockengeläuts (vgl. *Die Toaka, Zigeuner*). Die Kirchweih, die „nedje“, dauert drei Tage (vgl. *Tanz in der Nacht*). Der „jocu“ oder Tanz beginnt in Anwesenheit des Popen, des Lehrers und des Dorfvorstands und endet, wenn diese sich zurückziehen. Wenn ein Bursche mit einem Mädchen tanzen will, muss er ihr nur „mit dem Kopfe, der Hand oder den Augen“ zuwinken – „das war ja bei den Rumänen so Sitte“ (Alscher 1910: 149). Getanzt werden verschiedene Tänze, die sich im Rhythmus kaum voneinander unterscheiden und von den Tänzern Durchhaltevermögen abverlangen:

Bursche und Mädchen aber tanzten unablässig fort, tanzten die Hora, den Briu, den Argelean, die sich nur wenig voneinander unterschieden, im Takt fast gleich, alle von der gleichen Langatmigkeit sind. Doch die Rumänen suchen im Tanze nicht Abwechslung, nur Dauer, denn in der Unermülichkeit des Tanzes liegt ihr Vergnügen. (ebd.)

Die Kleidung der Dorfbewohner muss den Festtagen entsprechen: „Für die *nedje* zieht man sich doch anders an“ (ebd. 151). Kenta, der Hirte aus den Bergen, erscheint zum Tanz „nicht feiertägig gekleidet, sondern im verstaubten Leinwandhemd und Hose, die sonnverbrannte Brust breit offen, die Lodenweste leicht über die Schulter geworfen“ (ebd. 150) – und erregt Anstoß bei den „herausgeputzten Burschen“ aus dem Dorf. Er bricht auch weitere Konventionen, indem er – obwohl verheiratet – die Nacht mit der Dorfschönheit Florea verbringt, die eigentlich mit dem Tischler Alimpi Sabeu verlobt ist.

Die wilde Sinnlichkeit eines anderen Mädchens, Lisa, kann mit jener von Ciseks Tatarin Muhibe verglichen werden. Lisas erste Liebeserfahrung im Wald ist von Aggressivität (seitens der Frau) geprägt, ebenso wie in Ciseks *Auf dem Steg der Einfalt* die Waldfrau den Hirten Petru überfällt und Muhibe, die sich zum Türken Fevzulah hingezogen fühlt, dies durch einen Fausthieb ausdrückt.

4. Die Sprache

Ein letzter Aspekt, auf den an dieser Stelle kurz eingegangen werden soll, ist die von den beiden Autoren verwendete Sprache.

Cisek, der als brillanter Literatur- und Kunstkritiker sowohl in rumänischer, als auch in deutscher Sprache schreibt, verfasst seine literarischen Werke ausschließlich auf Deutsch. Er beschreibt die rumänische (und exotische) Welt seiner Erzählungen und Novellen in einer deutschen Sprache, deren „Kultiviertes“, „Hochnivelliertes“ (Maaß 1929: 22), deren „Übermeisterschaft“ von einigen Rezensenten als „überfüttert, uncharakteristisch, oft geradezu störend üppig“ (Weiß 1929: o. S.), von anderen zugleich als „Qualität und Mangel“ (Süskind 1929: 169) empfunden wurde. Andere wiederum loben Ciseks „Augengier“ (Rühle-Gerstel 1929: 7) und seinen „Drang“, „das anschaulich Erfasste und von sich Gegebene im Nachsatz noch anschaulicher zu sagen, das sinnlich Wahrgenommene noch sinnlicher zu machen“ (Wittstock 1974: 31).

Alscher bedient sich als Publizist und Schriftsteller des Deutschen. Seine Sprache passt sich dem Inhalt der Erzählungen an und ist reich an Sätzen, Ausdrücken und Wörtern in den Sprachen der Gebiete, die die Kulisse seiner Texte bilden. Da das Banat vor Ende des Ersten Weltkriegs als Teil Österreich-Ungarns zu Ungarn gehörte, besuchte Alscher in Orschowa die Schule in ungarischer Sprache. So ist es nicht verwunderlich, dass z. B. in der in Budapest spielenden Erzählung *Er fährt heim* ungarische Ausdrücke verwendet werden, die nicht konsequent ins Deutsche übersetzt werden. Außergewöhnlich ist Alschers gute Kenntnis der Sprache der Zigeuner. Wörter, die häufig erscheinen, werden nicht immer übersetzt, während Ausdrücke, Kinderreime usw. in Fußnoten ins Deutsche übertragen werden. Rumänische Wörter und Sätze werden ebenfalls erklärt. Interessant ist die Tatsache, dass nicht das Schriftrumänische verwendet wird, sondern die Regionalsprache der jeweiligen rumänischen Bauern – oft mit den Mitteln des Deutschen geschrieben: „die Toaka“, „nedje“, „Argelean“. Der Unterschied zwischen deutsch- und anderssprachigen Wörtern wird auf formaler Ebene durch verschiedene Schriftarten gemacht: Für das Deutsche wird die Frakturschrift verwendet, während für das Fremdsprachige – nicht immer konsequent – das lateinische Alphabet gebraucht wird.

5. Fazit

Schlussfolgernd kann behauptet werden, dass beide Schriftsteller ihre Umgebung mit dem Blick des Künstlers betrachten: Alscher als Fotograf und Grafiker, Cisek als Kunstkritiker. Auf verschiedenem Wege und mit unterschiedlichen sprachlichen Mitteln erschaffen beide lebendige Bilder, in denen die Menschen – Cisek nannte sie „Geschöpfe, die einfach atmen und da sind und leben wollen“ (Cisek 1930: 313) – als oft ausgegrenzter Teil eines größeren Ganzen ihr Dasein fristen. Im Unterschied zu den Zigeunern, die durch Rastlosigkeit und Freiheitsdrang charakterisiert werden, sind Alschers rumänische Bauern wie jene Ciseks erdgebundene Geschöpfe, fest in der Natur verankert, aber doch nicht so naturverbunden und echt wie die Zigeuner.

Literatur

- Academia Română (2004): **Dicționarul general al literaturii române**, București: Univers Enciclopedic, Bd. 2: **C – D**: 114; 273 – 274; Bd. 5: **P – R**: 642 – 644.
- Alscher, Otto (1910): **Mühselige und Beladene. Novellen**, Berlin: Egon Fleischel & Co.
- Alscher, Otto (1914): **Zigeuner. Novellen**, München: Albert Langen.
- Cisek, Oskar Walter (1920): „Ostdeutscher Brief aus Rumänien“. In: **Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde**, Jg. 22, H. 23/ 1. September, 1448 – 1450.
- Cisek, Oskar Walter (1921): „Ostdeutscher Brief aus Rumänien“. In: **Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde**, Jg. 23, H. 22/ 15. August, 1393 – 1395.
- Cisek, Oscar Walter (1930): „Selbstanzeige. Oscar Walter Cisek: Die Tatarin. Erzählungen. Gebrüder Enoch Verlag, Hamburg“. In: **Das Tagebuch**, Berlin, Jg. 11, H. 8/ 22. Februar, 313.
- Cisek, Oscar Walter (1953): „Mein Lebenslauf“. In: **Dichten und Trachten. Jahresschau des Suhrkamp Verlages Berlin und Frankfurt am Main**, 56 – 60.
- Cisek, Oscar Walter (1956): **Am neuen Ufer. Erzählungen**, Bukarest: ESPLA / Staatsverlag für Kunst und Literatur.

- Cisek, Oscar Walter (1966): **Die Tatarin. Erzählungen**, Bukarest: Literaturverlag.
- Fassel, Horst: *Alscher, Otto*. In: **Kulturportal West-Ost: Ostdeutsche Biographie**, online unter: <https://kulturportal-west-ost.eu/biographien/alscher-otto-3> [29.01.2020].
- Fassel, Horst (2005): *Alscher, Otto*. In: Alexandru Ruja / Horst Fassel (Hrsg.): **Dicționar al Scriitorilor din Banat**, Timișoara: Editura Universității de Vest, 29 – 36.
- Heinz, Franz (1974): „Otto Alscher – ein Banater Schriftsteller. Versuch einer Bestandaufnahme nach dreißig Jahren“. In: **Neue Literatur**, Jg. 25, H. 12 / Dezember, 30 – 44.
- Kittner, Alfred (1956): *Begleitwort*. In: Oscar Walter Cisek: **Am neuen Ufer. Erzählungen**, Bukarest: ESPLA / Staatsverlag für Kunst und Literatur, 4 – 28.
- Korodi, Helga (2012): Otto Alschers Wanderung durch die Karpaten Kakaniens, <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/HKorodi1.pdf> [29.05.2018].
- Krasser, Harald (1936): *Die auslanddeutsche Dichtung und ihre Geltung im Reich*. In: **Klingsor. Siebenbürgische Zeitschrift**, Jg. 13, H. 6/ Juni, 220 – 224.
- Maaß, Joachim (1929): „Exotische Erzählungen“. In: **Hamburger Fremdenblatt**, Jg. 101, H. 290/ 19. Oktober (Abendausgabe), 22.
- Motzan, Peter (1999): *Identität als Vielfalt. Versuch über Oscar Walter Cisek (1897 – 1966)*. In: **Südostdeutsche Vierteljahresblätter**, München, Jg. 48, H. 2, 131 – 143.
- Motzan, Peter (2002): *Nachwort*. In: Oscar Walter Cisek: **Das entfallene Gesicht. Erzählungen**, München: Südostdeutsches Kulturwerk, 341 – 377.
- Nubert, Roxana (1994): **Oscar Walter Cisek als Mittler zwischen deutscher und rumänischer Kultur**, Regensburg: S. Roderer.
- Nișcov, Viorica (1983): *Oscar Walter Cisek*. In: Zoe Dumitrescu-Buşulenga / Marin Bucur (Hrsg.): **Literatur Rumäniens 1944 bis 1980. Einzeldarstellungen**, Berlin: Volk und Wissen, 142 – 489.
- Rühle-Gerstel, Alice (1929): „Oscar Walter Cisek: Die Tatarin“. In: **Die literarische Welt**, Jg. 5, H. 49/ 6. Dezember, 7.
- Schneider, Wilhelm (1936): **Die auslanddeutsche Dichtung unserer Zeit**, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

- Stănescu, Heinz (1970): „Das Literatur-Lexikon ‚Volk und Kultur‘: Otto Alscher“. In: **Volk und Kultur. Zeitschrift des Staatskomitees für Kultur und Kunst**, Jg. 22, H. 9/ September, 48 – 50.
- Stiehler, Heinrich (2009): *Mehrsprachigkeit in den Literaturen Rumäniens am Beispiel Panait Istratis, Oscar Walter Ciseks und Paul Celans*. In: Thede Kahl (Hrsg.): **Das Rumänische und seine Nachbarn. Beiträge der Sektion „Sprachwandel und Sprachkontakt in der Südost-Romania“ am XXX. Deutschen Romanistentag**, Berlin: Frank & Timme. Verlag für wissenschaftliche Literatur, 233 – 244.
- Süskind, W. E. (1929): „Die Tatarin. Erzählungen. Von Oscar Walter Cisek“. In: **Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde**, Jg. 32, H. 3/ (Dezember), 169 – 170.
- Șandor, Gabriela (2010): „*Mühselige und Beladene*“ – *Das Zigeunerbild in Otto Alschers Erzählungen*. In: George Guțu / Thomas Schares (Hrsg.): **Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumänien**, H. 9, Bukarest: Paideia, 170 – 187.
- Weiß, Ernst (1929): „Ein Preisgekrönter“. In: **Berliner Börsen-Courier**, Nr. 501.
- Wittstock, Joachim (1974): *Distanz und Bindung*. In: Ders.: **Erwin Wittstock – Das erzählerische Werk**. Cluj-Napoca: Dacia, 31 – 49.
- Wittstock, Joachim (1977): *Die Erzählungen Otto Alschers (Zu „Die Straße der Menschen und andere Erzählungen“)*. In: Emmerich Reichrath (Hrsg.): **Reflexe. Kritische Beiträge zur rumäniendeutschen Gegenwartsliteratur**, Bukarest: Kriterion, 80 – 86.
- *** **Micul dicționar academic**, online unter: <https://dexonline.ro/definitie/drahmă> [02.06.2019].

Maria Roxin

Temeswar

Das Bild Prags in Else Kornis' Erinnerungsbuch *Kindheit und Jugend im alten Prag*

Mein Atem hängt
an den Wänden,
auf dem Boden
liegt mein Traum,
verlassene Liebe flattert
im ausgehöhlten Raum.¹ (Kornis)

Abstract: The present paper focuses on the image of Prague as depicted by the German-writing author Else Kornis in her autobiographical work **Kindheit und Jugend im alten Prag/ Childhood and Youth in Old Prague**. Kornis was born 1889 in a Jewish family in Prague. Due to the difficult financial situation of her family she had to accept a convenience marriage and moved to Timișoara, a multiethnic city in the Banat region, where she became a well-known translator and author of children's books. Thus, Prague became a recurrent theme of her writings. Kornis gives a vivid picture of this unique city and recreates the colorful cultural atmosphere of Prague in the first decade of the 20th century.

Keywords: autobiography, Prague, multilingualism, Ernst Polak, Prague german literary scene, Else Kornis.

Prag, die zauberhafte Stadt der hundert Türme, hat das Leben und Schaffen zahlreicher Schriftsteller und Künstler geprägt. Es ist also kein Wunder, dass das Bild der goldenen Stadt in vielen autobiografischen Aufzeichnungen und Tagebüchern eine Sonderstellung einnimmt. Max Brod, Rudolf Fuchs, Willy Haas, Franz Kafka, Egon Erwin Kisch, Salomon Kohn, Oskar Kraus, Paul Leppin, Alfred Meißner, Rainer Maria Rilke, Friedrich Torberg, Johannes Urzidil, Franz Werfel, Oskar Wiener (vgl.

¹ Dieses titellose Gedicht entstammt dem Band **Tagebuchblätter**, den Kornis im Alter von 92 Jahren publizierte.

Kittner 1972: 128 – 137) sind nur einige namhafte Autoren, die der Stadt Prag Weltgeltung verschafft haben.

Eine weniger bekannte, heute weitgehend in Vergessenheit geratene deutschsprachige Autorin, die Prag ein literarisches Denkmal gesetzt hat, ist Else Kornis. Sie war Dichterin, geschätzte Kinderbuchautorin und hochbegabte Übersetzerin. Kornis wurde am 24. Januar 1889 geboren. Schon mit 24 Jahren verließ sie ihr geliebtes Prag, um nach Temeswar² zu heiraten. Obwohl sie mehr als die Hälfte ihres Lebens in Rumänien verbrachte, wo sie eine rege literarische Tätigkeit³ entfaltete, blieb ihr Herz in ihrer Geburtsstadt Prag.

Im Alter von 81 Jahren begann Kornis ihre Erinnerungen an die Stadt ihrer Kindheit und Jugend niederzuschreiben. Sie hatte ein reiches Leben mit Höhen und Tiefen hinter sich, auf das sie mit Klarheit, vollkommener Gemütsruhe und leichter Nostalgie zurückblickt. Ihr Erinnerungsbuch **Kindheit und Jugend im alten Prag** erschien 1972 im Bukarester Kriterion Verlag. Kornis' Aufzeichnungen sind in drei Teile gegliedert. Der erste Teil, der sich auf die Zeitspanne 1889 – 1903 erstreckt, ist der Kindheit der Autorin gewidmet. Der zweite Teil umfasst die autobiografischen Aufzeichnungen ihres Vaters Adolf Pereles, die gelegentlich mit kurzen Kommentaren Else Kornis' versehen sind, und der letzte Teil des Erinnerungsbuches schildert die Schulzeit und die Jugendjahre der Autorin.

Die ersten Erinnerungen Kornis' sind mit der Nähwerkstatt ihrer Mutter verbunden, welche die Autorin als „Heimat“ wahrnimmt (Kornis 1972: 5). Der Vater konnte aus gesundheitlichen Gründen den Lebensunterhalt der Familie nicht sichern, so dass ihre Mutter Mathilde gezwungen war, eine kleine, aber erfolgreiche Nähwerkstatt zu betreiben. Kornis' Haus, wie ganz Prag in der damaligen Zeit, war Treffpunkt der jüdischen, deutschen und der tschechischen Kultur, die aufeinander

² Ihre literarische Tätigkeit begann Kornis 1922, als sie durch die Vermittlung des Schriftstellers Franz Xaver Kappus die Übersetzung eines Gedichts von Ady Endre in der **Temesvarer Zeitung** veröffentlichte. Es folgten weitere Übersetzungen aus dem Ungarischen und dem Rumänischen ins Deutsche, 13 Kinderbücher, 5 Lyrikbände und über 30 Übersetzungen von Kinderbüchern. 1975 verließ sie das damals kommunistische Rumänien und reiste in die USA aus. Sie kehrte jedoch nach Europa zurück und ließ sich in Deutschland nieder, wo sie in einem Ökumenischen Zentrum in Ottmaring bei Augsburg aufgenommen wurde.

einwirkten. Die Autorin erinnert sich an die tschechischen Volkslieder, welche ihr Božena, eine der Näherinnen, die in der Werkstatt ihrer Mutter arbeiteten, sang. Mit ihr sprach Kornis abwechselnd Tschechisch und Deutsch, weil die Mehrsprachigkeit in der Familie als eine Selbstverständlichkeit galt:

Vater kehrt sein Gesicht der Wand zu und Mutter legt den Finger an den Mund. So schweige ich eben auch, nehme den leeren Teller und trage ihn in die Küche.

„Božena, was ist das, eine Sommerfrische?“

Ich spreche natürlich tschechisch, gebrauche aber das deutsche Wort „Sommerfrische“.

„Na venkov“, sagt Božena phlegmatisch.

„Ein schönes Dorf, wo die Herrschaften in eleganten Kleidern spazieren gehen.“

„Schöner als unsre Stromovka?“ (Kornis 1972: 18)

Um 1890 war der Bilingualismus vor allem unter der jüdischen Bevölkerung Prags noch ein übliches Phänomen. Die sprachliche Situation änderte sich allmählich, als die Anzahl der Grund- und Mittelschulen mit tschechischer Unterrichtssprache zunahm (vgl. Stöhr 2010: 228). Anfang des 20. Jahrhunderts war der Sprachnationalismus immer präsenter und das Verhältnis zwischen der deutschen und tschechischen Bevölkerung wurde von Tag zu Tag gespannter. Diesbezüglich schreibt Kornis:

Drei oder vier Tage sitzt die Neue, ohne ein Wort zu sprechen, neben mir. Schließlich wird sie in Heimatkunde angerufen. Sie hat gelernt, aber sie sagt alles halb auswendig in einem Gemisch von Deutsch und Tschechisch her. [...]

„Else, das ist eine schreckliche Schule, und sie (die Lehrerin) kann mich nicht leiden. Sie ...“

„Ona ...“ Es klingt als wolle Marianne den Bösen nicht beim Namen nennen.

„Sie möchte halt, daß du deutsch lernst.“

„Ich will aber nicht. Ich heiß nicht Marianne Pullmann, ich heiß Mařenka Pulmanová.“

Und ich höre, wie schön es auf dem Dorf war, eine tschechische Lehrerin, eine gute, freundliche, tschechische Kinder ... Mařenka beginnt vor Heimweh zu heulen.

„Scheußlich ist euer Prag.“ (Kornis 1972: 24 – 25)

Mehr über das deutsch-tschechische Mit- und Gegeneinander erfährt Kornis jedoch am nächsten Schultag, als sie ihrer Mitschülerin ein schwieriges deutsches Wort zu erklären versucht. Die Deutschlehrerin tadelt die neue Schülerin für das Stören des Unterrichts und Kornis wird zum ersten Mal den Animositäten zwischen Deutschen und Tschechen bewusst:

„Schwäz nicht, Else“, fährt die Lehrerin mich an. Ich fühle, wie ich blaß und rot werde, Fräulein Gerhardt erhebt selten die Stimme, überdies bin ich ihr Liebling. Endlich schlage ich die wohl nicht mehr ganz trockenen Augen auf und sehe, daß die Lehrerin nicht mich, sondern Mařenka, die nicht mal den Mund aufgetan hat, mit ganz unpädagogischer Gehässigkeit mustert. (Kornis 1972: 25 – 26)

Aus Kornis' Aufzeichnungen geht deutlich hervor, dass die gespannte Beziehung zwischen der deutschen und tschechischen Bevölkerung kein Gesprächsthema im Elternhaus war:

Ich habe keine Ahnung, was es in Prag für Reibereien zwischen Deutschen und Tschechen gibt, bei uns zu Hause wird nie darüber gesprochen, aber ich nehme mir vor, dieser Mařenka zu beweisen, was für Dummheiten sie sich einreden läßt. Karzer! Als ob es in unsrer Schule überhaupt einen Karzer gäbe! (Kornis 1972: 25)

Dieser Vorfall blieb Kornis jedoch im Gedächtnis haften. Daraus erschließt sich, dass die Schilderung der Schulzeit einen beträchtlichen Teil ihrer Erinnerungen ausmacht. Obwohl die Autorin sich hauptsächlich auf die Beschreibung der persönlichen Erinnerungen konzentriert und den direkten Bezug auf soziale und politische Zusammenhänge vermeidet, gelingt es ihr mit wenigen Streiflichtern die Zeitatmosphäre anzudeuten. So kommen zum Beispiel wichtige Hinweise auf die Bildungsmöglichkeiten der Frauen im ausgehenden 19. Jahrhundert zum Vorschein. Das Besuchen einer Schule mit deutscher Unterrichtssprache war für die meisten Prager Kinder, die aus jüdischen Familien stammten, eine Selbstverständlichkeit. Auch Kornis erinnert sich sehnsüchtig an den Deutschunterricht:

Die Jahre in der Bürgerschule gehören zu den schönsten und unbeschwertesten Jahren meines Lebens. Es sind Jahre mit Schüleraufführungen, Gedichtvorträgen und einer reinen Freude am Lernen. [...] Dem Deutschlehrer, einem etwas mürrischen und anspruchsvollen alten Herrn verdanke ich die Vertiefung meines Sprachgefühls. Sein Lob bedeutet mir viel, gerade weil er damit geizt. (Kornis 1972: 37)

Als Klassenbeste träumte sie heimlich davon, das Gymnasium oder ein Mädchenlyzeum zu besuchen. Kornis hatte eigentlich keine konkreten Berufspläne, was für Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht unüblich war. In Prag wurde 1890 das erste Mädchengymnasium der österreichisch-

ungarischen Monarchie⁴ eröffnet. Dennoch waren die Berufswahlmöglichkeiten der Frauen relativ begrenzt. Der Großteil der Gesellschaft stand dieser Entwicklung noch immer skeptisch gegenüber. Ein weiterer wichtiger Faktor war auch die bescheidene finanzielle Lage zahlreicher Familien.

Auch Kornis blieb der Weg zur gymnasialen Ausbildung aus finanziellen Erwägungen versperrt. Damals erhoffte sie sich Hilfe vom Heiligen Nepomuk, vor dessen Statue sie mehrmals auf der Karlsbrücke gebetet hatte. Die erwartete Hilfe kam jedoch nicht und sie musste sich der Entscheidung ihres Bruders Fritz fügen, der nach der Erkrankung des Vaters die Rolle des Familienoberhaupts übernahm:

Ich werfe meinem Freund Nepomuk einen kühlen Blick zu. Er tut ja keine Wunder, und ich strafe ihn und seine Gefährten mit Nichtachtung. Erst viel später werde ich die Brückenheiligen wieder lieb gewinnen und in ihnen das sehen, was sie sind: ein Stück Barock, ein vertrautes Stück Kunst, ein Stück Prag. (Kornis 1972: 45)

Dieses tief verankerte Bild der gehorsamen, sich aufopfernden Tochter wird auch von Liese, ihrer besten Freundin, bestätigt und bekräftigt. Die gewagten Träume Kornis' werden erneut zunichtegemacht:

Liese hilft längst im Haushalt, sie macht alle Besorgungen für ihre schon recht schwerfällige Mutter. Nein, Liese hat keine Rosinen im Kopf, sie will ein Handwerk lernen. Was für eines? Oh, das würde sich schon finden, vielleicht wird sie Modistin. [...]
Lang habe ich an meiner Enttäuschung gewürgt, nun ist sie überwunden. Und erst jetzt spreche ich mit Liese darüber.
„Was ist dir eingefallen“, lacht sie mir ins Gesicht, „das ist noch nichts für uns. Taxen, Bücher, vielleicht Nachhilfestunden. Wo hätten deine Leute das Geld hernehmen sollen, das alles zu bezahlen?“ (Kornis 1972: 43 – 44)

Kornis konnte sich gegen die Pläne ihres Bruders nicht wehren, so dass sie die Fortbildungsklasse der Bürgerschule und später die Handelsschule besuchte. Im Anschluss machte sie auch eine zweijährige Ausbildung als Modistin. Ihr Werdegang war typisch für die damaligen

⁴ Das *Minerva-Gymnasium* war eine Bildungsanstalt mit tschechischer Unterrichtssprache und wurde 1890 von dem Frauenverein *Minerva* gegründet.

gesellschaftlichen Verhältnisse, wie Kornis selbst Jahrzehnte danach in ihren Memoiren festhielt:

Erst gegen Ende der fünften Klasse beginne ich an der Allmacht der Zensuren zu zweifeln. Wir alle rücken sang- und klanglos in die Bürgerschule auf, einige Mädchen, darunter zwei mäßig begabte, würden, so heißt es, ins Lyzeum gehen. Also wurde das alles schon vorher entschieden. (Kornis 1972: 35)

Zum Trost durfte sie einen Tanzkurs besuchen, der sich nicht nur als eine Flucht aus der prosaischen Existenz erwies, sondern auch als Anlass, einige der größten Persönlichkeiten Prags kennenzulernen. Sie traf Egon Erwin Kisch, den exzentrischen tschechischen Schriftsteller und Journalisten Jaroslav Hašek, den Schriftsteller und Arzt Hugo Salus. Es werden auch die zahlreichen Lesungen, Theater- und Opernaufführungen erwähnt, an denen Kornis voller Begeisterung teilnahm:

Ich ergatterte im Laufe der Zeit mit Herzklopfen, mit Rot- und Blaßwerden Autogramme vom Theaterpapst Angelo Neumann, von seiner Frau, der schönen, schon nicht mehr jungen Schauspielerin Johanna Buska und ... Salus. Salus gehört zur Vätergeneration und wird am Literatentisch des Café Central belächelt. Er ist so wie ein Spätromantiker oder Heimatdichter. (Kornis 1972: 89)

Mit dieser Etappe ihres Lebens verbindet die Autorin viele glückliche Erinnerungen. In dieser Zeit trat auch eine deutliche Besserung des Gesundheitszustandes ihres Vaters ein. Ihren schweigsamen Vater lernte Kornis erst mit drei Jahren kennen, als er aus einer psychiatrischen Anstalt entlassen wurde. Seitdem mied der kränkliche, übermäßig sensible und scheue Adolf Pereles den Kontakt zur Außenwelt. Die Einzigen, mit denen er noch ab und zu kommunizierte, waren seine Frau und die kleine Else. Allmählich wandte er sich der Lektüre zu und begann sogar seine Lebensgeschichte niederzuschreiben, eine wichtige Phase seines Genesungsprozesses. Diese Aufzeichnungen, die Kornis nach seinem Tod findet, werden mit minimalen Änderungen in den zweiten Teil ihres Erinnerungsbuches integriert.

Der Leser wird auf diese Weise Augenzeuge der sozialen und wirtschaftlichen Umbrüche, die das Schicksal vieler Prager im 19. Jahrhundert stark beeinflusst haben. Adolf Pereles stammt aus einer altjüdischen Kaufmannsfamilie, deren Geschäft 1852 in Konkurs ging. Mitte des 19. Jahrhunderts war die Wirtschaft von den Schwankungen der

Agrarproduktion im beträchtlichen Ausmaß beeinflusst, so dass die schlechten Ernten in Ungarn und Galizien zum finanziellen Zusammenbruch der Familie führten. Kornis' Vater hält in seinen Aufzeichnungen auch weitere Zeitereignisse fest, wie die Schlacht von Königgrätz, den Prager Krach aus dem Jahr 1872, den amerikanischen Bürgerkrieg zwischen den Nord- und Südstaaten und dessen Auswirkungen auf Europas Wirtschaft. Zu diesen sozialen und politischen Begebenheiten äußert sich auch Kornis durch die Kommentare, die sie zu den Betrachtungen und Reflexionen ihres Vaters einfügt:

Interessant scheint mir aber, wie sehr dieser Mitte des 19. Jahrhunderts in einem fernen Erdteil geführte Krieg noch zur Zeit meiner Jugend und die Gemüter aller Prager bewegte. Und sie, die oft so Uneinigen, waren durchaus einig in ihrer Sympathie für den Norden.

Herr Kraliček, der Hausmeister, Fräulein Condré, die Französischlehrerin aus dem zweiten Stock, meine Brüder und sogar meine Mutter, die sich meist nur um das Nächstliegende kümmerte – sie alle sahen im Sieg des Nordens ihren eigenen Sieg. (Kornis 1972: 60)

An die wirtschaftlichen Auf- und Abschwünge und vor allem an die Instabilität des Baumwollmarktes in den 1870er Jahren konnten sich nur wenige Kaufleute anpassen. Kornis' Vater, der zum zweiten Mal in seinem Leben vor der Pleite stand, verfiel in eine tiefe Depression und wurde in eine psychiatrische Klinik eingewiesen:

Ich befand mich mitunter in hocharistokratischer Gesellschaft; so waren zum Beispiel vor, gleichzeitig und nach mir eine Fürstin und eine Prinzessin Lobcowitz dort, eine junge Gräfin Nostitz, ein Graf Eszterházi, ein Großindustrieller aus Prag, der seine Feindschaft über mich ergoß. [...] Mein Zimmergenosse war ein M. U. Dr. Kunze, Sohn eines Bankiers in Dresden, ein gebildeter, verträglicher Mann, mit dem ich leidlich auskam, Schach spielte und, wenn seine Schwester ihn besuchte, auch Tarock und Skat. (Kornis 1972: 79 – 80)

Der Vater findet in seinen Aufzeichnungen einen heimlichen Partner, der ihm das verlorene Gleichgewicht wiedergibt. Durch das Niederschreiben dieser Erinnerungen und Reflexionen befreit er sich von den Schuldgefühlen seiner Familie gegenüber. Pereles' autobiografische Skizze, die den Titel *Mein Leben. Wahrheit, ohne Dichtung* trägt, beschreibt nach Kornis' (vgl. 1972: 48) ein für den Prager Bürger des 19. Jahrhunderts typisches Leben,

das von Unsicherheit, ständigem Wandel und finanziellem Mangel geprägt war.

In seinem aufschlussreichen Nachwort an Kornis' Erinnerungsbuch hebt Alfred Kittner den dokumentarischen Wert des „etwas trockenen und dennoch von einer zeitbedingten, ein wenig hausbackenen Sentimentalität übergänzten Lebensberichtes ihres Vaters“ (1972: 143) hervor. Während sich Kornis im ersten Teil ihrer Aufzeichnungen hauptsächlich auf die Schilderung des familiären Alltags und des Lebens ihres in der damaligen Zeit noch kleinen Bekanntenkreises konzentriert, ohne auf die politischen, sozialen oder kulturellen Zusammenhänge ausdrücklich einzugehen, stellt der Vater seine Lebensgeschichte in den komplexen historischen und gesellschaftlichen Kontext Böhmens und vermittelt ein authentisches Bild des Lebens jüdisch-deutscher Kaufleute im 19. Jahrhundert.

Im letzten Teil der Aufzeichnungen schildert Kornis ihre Jugendjahre. Erinnerungen an Opernaufführungen, zahlreiche Theaterbesuche, Tanzkurse im prächtigen Palais Colloredo-Mansfeld, Lesungen und Konzerte werden wachgerufen. Auch dieses Mal gelingt es der Autorin, ihre Lebensgeschichte mit dem kulturellen und sozialen Kontext zu verweben, ohne dass sie Stellung zu den sozialen und politischen Begebenheiten bezieht. In dieser Hinsicht schließen wir uns der Ansicht von Kittner (vgl. 1972: 141) an, der die Zurückhaltung der Autorin als Ausdruck ihrer Bescheidenheit betrachtet. Kornis lässt dennoch andere Autoren zu Wort kommen und führt Zitate aus Texten bekannter Prager Schriftsteller wie Egon Erwin Kisch, Max Brod oder Franz Werfel in ihre Autobiografie an. Dadurch wird auch der Einblick in die Zeitatmosphäre erweitert. Kornis' Wahrnehmung der Stadt Prag unterscheidet sich in mancher Hinsicht grundsätzlich von den Auffassungen anderer zeitgenössischer Schriftsteller: „Ich bin sechzehn Jahre alt, ich kann mir meine Heimatstadt gar nicht anders vorstellen, als sie ist, ich liebe sie mit ihrem Baumgarten, ihren Brückenheiligen, ihren sanften Moldaufuern. In Frau Fantls Hutsalon sprechen wir, bald deutsch, bald tschechisch, über Ausflüge, Kleider, Burschen“ (Kornis 1972: 99). An einer anderen Stelle findet Kornis auch eine Erklärung dafür:

Mag sein, daß Vater, wie er in seinen Erinnerungen zugibt, zur Zeit seines Zusammenbruchs „ein turbulenter Geselle“ war. Ich aber habe aus seinem Mund nie ein lautes Wort gehört, ich sehe seine schönen, traurigen Augen in ewiger Bitte um

Verzeihung auf Mutter und Fritz gerichtet. In meinem Leben war er kein Faktor. Ich habe ihn weder geliebt noch bewundert, aber auch nie gefürchtet oder gar gehaßt. Dabei ist Prag die Stadt des „Vaterhasses“, allerdings mehr des Hasses zwischen Söhnen und Vätern – die Mädchen zählen da nicht so recht mit –, insbesondere der unüberbrückbaren Feindschaft zwischen Söhnen und reichen, also „mächtigen“ Vätern. Der unsre ist nur ein stiller, einsamer Mann. Vaterhaß, der erbitterte Kampf zwischen den Generationen, zieht wie ein roter Faden durch die Werke der Prager Schriftsteller. (Kornis 1972: 92 – 93)

Kornis betrachtet das alte Prag des angehenden 20. Jahrhunderts als eine faszinierende, auf kulturellem Gebiet unglaublich dynamische Stadt:

Prag ist eben eine kleine Großstadt oder eine große Kleinstadt. Täglich kann man den dunkelhäutigen, hageren Franz Kafka allein oder mit seinem Bewunderer Max Brod durch die Straßen schlendern sehen, einige Jahre später die ebenso unzertrennlichen Freunde Franz Werfel und Willy Haas. (Kornis 1972: 89)

Der Dichter, der ihr lyrisches Schaffen entscheidend prägen wird, ist aber Rainer Maria Rilke. Sie hatte die Gelegenheit den „Einsamen, den unendlich Menschenscheuen“ (Kornis 1972: 90) mehrmals zu sehen, als dieser 1905 in der Wassergasse wohnte. Der Hutsalon, in dem Kornis damals arbeitete, befand sich gegenüber dem von Rilke bewohnten Hofzimmer, so dass sie ihn oft beobachtete, als er traurig am Fenster stand.⁵

Der Anstoß zum Schreiben kam aber von einer anderen markanten Figur des Prager literarischen Lebens, von dem namhaften Literaturkritiker Ernst Polak⁶. Dieser „eigentlich unschöne Mensch mit tiefen, forschenden Augen“ (Kornis 1972: 99), den sie am Anfang für überheblich hielt, wurde ihre große Liebe. Polak war der Bruder ihrer guten Freundin und Kollegin Liese und stammte wie sie aus einer bescheidenen Kaufmannsfamilie, so

⁵ Rilkes wesentlicher Einfluss auf Kornis wird von dem Germanisten und Schriftsteller Johannes Heiner in den Studien „*Lieder, die das Leben singt*“ – *Else Kornis und Rainer Maria Rilke* und *Else Kornis – Dichterin der Begegnung* ausführlich behandelt (vgl. http://lyrikrilke.de/index.php?option=com_content&view=article&id=114&Itemid=111 [21.09.2019] und http://www.lyrikrilke.de/index.php?option=com_content&view=article&id=115:else-kornis-dichterin-der-begegnung&catid=55:studien-zu-weiteren-autoren&Itemid=110 [21.09.2019]).

⁶ Im vorliegenden Aufsatz wird die tschechische Namensform „Polak“ verwendet. Für diese Schreibweise entschied sich der Literat selbst 1938, als er über Prag nach England emigrierte.

dass ihre Beziehung von Anfang an aussichtslos war. Noch Jahrzehnte danach erinnert sich Kornis an die „schönsten und innigsten Post-Restante, unter der Chiffre 44“ (1972: 107). Die Briefe, die ihr Polak schrieb, wurden sorgfältig aufbewahrt und nach Temeswar mitgenommen, wo sie später heiratete. Die Erinnerung an Polaks faszinierende Persönlichkeit wird sie zeitlebens begleiten:

Nie vorher und nie nachher habe ich jemanden so nuanciert grüßen sehn: mit väterlichem Wohlwollen die literaturbeflissene Jugend, betont kameradschaftlich Schriftsteller, die mehr oder weniger stolz auf vieldiskutierte Veröffentlichungen zurückblicken, mit ausgesuchter Höflichkeit Hugo Salus und Rainer Maria Rilke, fast ehrerbietig den anrühigen und skandalumwitterten Bankier Mayer, der später im „Golem“ und in der „Walpurgisnacht“ dem Prager Mythos neues Leben einhauchen sollte. (Kornis 1972: 107)

Polaks außergewöhnliche Ausstrahlung wirkte sich jedoch nicht nur auf Kornis aus, sondern auch auf viele andere Prager Schriftsteller. Er war eine zentrale Figur der Literatenkaffeehäuser *Central* und *Arco* und hochgeschätzter Berater einiger der bedeutendsten Vertreter der kulturellen Elite um 1910, wie Franz Werfel und Willy Haas. Im dritten Teil ihrer Aufzeichnungen gewährt Kornis dem Leser einen Blick in das Leben dieser Prager Schriftstellergeneration. Sie erwähnt ihre Begegnung mit Paul Kornfeld, das Wiedersehen mit ihrem ehemaligen Spielkameraden Franz Werfel und das Treffen mit Kafka anlässlich einer Lesung im engeren Kreis, als sie die Gelegenheit hatte, sich den Entwurf *Der Verwandlung* anzuhören:

Die Lesung findet ohne alle Feierlichkeit in einem kleinen Extrazimmer des Café Stefan statt. Kafka, das wissen wir alle, ist ein verschworener Feind des Theaters, insbesondere von Shakespeare, er geht selten in Konzerte, er hält sich für unmusikalisch, was kaum glaubhaft klingt; sehr schwer entschließt er sich zu einer Lesung in größerem Kreis.

Aber nun ist es ja auch kein großer Kreis, der sich an diesem Sonntagvormittag an einem Kaffeetisch versammelt hat: drei Studenten, ich, als das einzige Mädchen, und Ernst P. Bei einer Schale Schwarzem hören wir zu, was Ernst über die Verwandlung zu sagen hat. (Kornis 1972: 108 – 109)

Kornis (vgl. 1972: 117) zeichnet ein vielschichtiges Bild des Literaturkritikers. Zu diesem Zweck zieht sie auch Textstellen aus Willy Haas' Autobiografie **Die literarische Welt** und Johannes Urzidils Band **Da**

geht Kafka heran. Aus diesen Zitaten geht Polaks widerspruchsvolle und facettenreiche Persönlichkeit hervor. Er wurde bewundert und beneidet, obwohl er wegen der hohen Ansprüche, die er an sich stellte, literarisch unproduktiv blieb:

Es gibt Literaten, die es zu keiner Litera bringen, zumindest zu keiner gedruckten, die aber doch vermöge ihres Herumwanderns oder Herumsitzens im Gelände des Schrifttums, durch ihr Sprechen oder vernehmbares Denken, durch überraschende Bemerkungen, Handlungen oder Verhaltensweisen eine gewisse Wirkung üben, die mitunter von Person zu Person stärker sein kann als die geschriebener oder gedruckter Aussagen. In Prag gab es eine ganze Anzahl solcher Figuren. Der überbelesene Ernst Pollak war eine solche, ein ganz und gar unschöpferischer, aber höchlichst angestaunter Zyniker, ein Viel- und Besserwisser von stupender Behendigkeit, ein in allen Sätteln gerechter intellektueller Bankbeamter, scharfgesichtig, kleingestaltig, aber einen lebenskünstlerischen Rastignac erfolgreich mimend, auf den eine ganze Reihe hübscher und liebenswerter, sogar kluger Frauen hereinfiel [...]. (zit. nach Kornis 1972: 119)

Die Autorin lässt auch Franz Kafka zu Wort kommen:

Was ich über Deine ‚Rede‘ , gesagt habe, war allerdings ernst (immer wieder schiebt sich ‚ernst‘ in den Brief). Ich tue ihm vielleicht – ich kann darüber nicht nachdenken – schreckliches Unrecht, aber fast ebenso stark ist das Gefühl, daß ich nun mit ihm verbunden bin und immer fester, fast hätte ich gesagt: auf Leben und Tod. Könnte ich mit ihm sprechen! Aber ich fürchte mich vor ihm, er ist mir sehr überlegen. [...] (zit. nach Kornis 1972: 121)

Kornis beschreibt auch die langen Spaziergänge durch das verschneite Prag, die Nachmittagskonzerte und Theaterbesuche in Polaks Begleitung. Ihre glücklichen Tage in Prag näherten sich aber dem Ende zu. Kornis' Vater starb infolge einer Embolie und sie stand vor einem Wendepunkt ihres Lebens. Aufgrund der schwierigen finanziellen Lage ihrer Familie musste sich Kornis für eine Konvenienzehe entscheiden. Mit 24 Jahren heiratete sie Oskar Kornis, einen friedfertigen, anständigen Kaufmann aus dem Banat. Die Autorin betrachtete Temeswar als die beste Zuflucht, eine entfernte Stadt der Österreich-Ungarischen Monarchie, in die sie sich „verkriechen“ (Kornis 1972: 111) konnte, um ihre große Liebe endgültig zu vergessen. Kornis' Aufzeichnungen enden jedoch nicht mit ihrer Reise ins Banat. Es folgt ein zeitlicher Sprung, der dem Leser einen Blick in die Atmosphäre der Zwischenkriegszeit gewährt. Kornis trifft sich mit Polak und dessen Frau

Milena Jesenská im Café Herrenhof, einem der Mittelpunkte des damaligen Wiener Kulturlebens:

Denn Ernst, der Ehefeind, der zur Ehe ganz Untaugliche, hat nach Kriegsende doch geheiratet: die schöne und interessante Tschechin Milena J. [...]

Und noch ein vierter sitzt mit uns am Marmortische, ein Toter: Franz Kafka, Milenas glücklicher, unglücklicher Geliebter, dessen Briefe an sie zu den schönsten der Weltliteratur gehören. [...]

Wir sprechen über „Die letzten Tage der Menschheit“. Milena schwärmt für Karl Kraus, soweit das Wort „schwärmen“ überhaupt zu ihr paßt. Ernst und Milena erzählen mir von den unzähligen kleinen Bühnen, wo Modernes und Allermodernstes geboten wird. Ich höre zum erstenmal den Namen Bert Brecht und vergesse ihn gleich wieder. Es ist lang vor der ersten Aufführung der „Dreigroschenoper“. (Kornis 1972: 118)

Fast ein halbes Jahrhundert nach diesem rührenden Wiedersehen beschließt Kornis ihre Kindheits- und Jugenderlebnisse niederzuschreiben. Die lebendigen Erinnerungen an Ernst Polak, die langen Spaziergänge durch den Stadtpark, die Brückenheiligen, Theateraufführungen, die Bürgerschule, die menschen scheuen Rilke und Kafka, das sagenumwobene Goldmachergässchen mit seinen winzigen Häusern ergeben ein rührendes Bild und versetzen den Leser in die einzigartige Atmosphäre des alten Prag.

Literatur

Kittner, Alfred (1972): *Am Rande von Else Kornis Prager Jugenderinnerungen notiert*. In: Else Kornis: **Kindheit und Jugend im alten Prag. Erinnerungen**, Bukarest: Kriterion, 127 – 143.

Kornis, Else (1972): **Kindheit und Jugend im alten Prag. Erinnerungen**, Bukarest: Kriterion.

Kornis, Else (1981): **Tagebuchblätter**, Augsburg: Negele-Druck.

Nubert, Roxana / Graziella Predoiu / Ana-Maria Dascălu-Romițan (Hrsg.) (2017): **Deutschsprachige Literatur im rumänischen Kulturraum (19. – 21. Jahrhundert) / Interkulturelle Begegnungen**, Temeswar: Mirton.

Schneider, Eduard (Hrsg.) (2003): **Literatur in der „Temesvarer Zeitung“ (1918 – 1949). Einführung, Texte, Bibliographie. Eine**

Dokumentation von Eduard Schneider, München: IKGS Verlag, 453 – 454.

Stöhr, Ingrid (2010): **Zweisprachigkeit in Böhmen. Deutsche Volksschulen und Gymnasien im Prag der Kafka-Zeit**, Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau.

Internetquellen:

Heiner, Johannes (2008a): „*Lieder, die das Leben singt*“ – *Else Kornis und Rainer Maria Rilke*. http://lyrikrilke.de/index.php?option=com_content&view=article&id=114&Itemid=111 [21.09.2019].

Heiner, Johannes (2008b): Else Kornis – Dichterin der Begegnung. http://www.lyrikrilke.de/index.php?option=com_content&view=article&id=115:else-kornis-dichterin-der-begegnung&catid=55:studien-zu-weiteren-autoren&Itemid=110 [21.09.2019].

Übersetzung, Transkription und interkulturelles Verständnis

Abstract: The main idea of this paper is to afford an insight into the complexity of the Translation science and to show that the Translation science is an interdisciplinary subject, which by far exceeds the domains of translating and interpreting, that it includes many specialties, subjects and domains and hence it breaks through the boundaries of languages and cultures.

Keywords: translation, transcription, Translation science.

Die Translatologie ist eine umfassende, verzweigte, vielseitige Wissenschaft, in der nicht nur sprachliche Fachkompetenzen, sondern vor allem auch Kultur- und Wissenstransfer, Kommunikation, interkulturelle Kompetenz, Recherchekompetenz und Fachkenntnisse eine bedeutende Rolle spielen.

Als Übersetzer und Herausgeber steht man oft vor zahlreichen Herausforderungen, die an mehrere Forschungsgebiete grenzen, verschiedene Kompetenzen und eine tiefgründige Recherchearbeit voraussetzen. Ein Beispiel dafür ist die Übersetzung und Transkription des Tagebuchs von Titu Maiorescu (1840 – 1917), ein umfangreiches Forschungsprojekt, das die Vielseitigkeit des Übersetzens widerspiegelt. Die Übertragung von Maiorescus *Diarium* ist zugleich auch als ein interkultureller Prozess zu betrachten.

Der Schwerpunkt dieses Beitrags besteht darin, anhand des Tagebuchs¹ von Titu Maiorescu, einen Einblick in die Komplexität der Translationswissenschaft zu gewähren und damit zu zeigen, dass die

¹ Dascălu, Ana-Maria / Bogdan Mihai Dascălu (Hrsg.) (2013): **Titu Maiorescu. Opere. I. Jurnal**, Bd. I: **1855 – 1882**. Wissenschaftliche Edition. Koordination Bogdan Mihai Dascălu. Erstellung des Textes, Übersetzung, Anmerkungen zur Ausgabe, Fußnoten, Glossar, Personenregister und Ortsregister Ana-Maria Dascălu und Bogdan Mihai Dascălu. Vorwort von Eugen Simion, București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.

Translatologie als Interdisziplin weit über die Bereiche des Übersetzens und Dolmetschens hinweggeht, zahlreiche Fachrichtungen, Disziplinen und Bereiche einschließt und somit Sprach- und Kulturgrenzen durchbricht.

Im Rahmen dieses Beitrags werden drei Aufgabenfelder zur Diskussion gestellt: *die Transkription bzw. die Transkriptionsprobleme, die Übersetzung bzw. die Übersetzungsprobleme, das interkulturelle Verständnis und der interkulturelle Transfer*. Wenn man sich mit Texten bzw. mit handschriftlichen Manuskripten aus früheren Jahrhunderten auseinandersetzt, so ist die Übertragung von der Ausgangssprache in die Zielsprache umso komplexer und schwieriger, da zuerst der Quelltext entziffert werden muss. Die Transkription dieser Texte ist daher die erste große Hürde, welche der Übersetzer überwinden muss, um überhaupt an den Originaltext heranzukommen, um ihn lesen und verstehen zu können. Da es sich in unserem Fall um einen Text aus dem 19. Jh. handelt, standen wir als Übersetzer vor zwei großen Herausforderungen: die Transkriptionsprobleme einerseits und die Übersetzungsprobleme von der Ausgangs- in die Zielsprache andererseits.

Transkription und Transkriptionsprobleme

Die Transkription erscheint als Phänomen in mehreren Bereichen: von der Sprach- und Editionswissenschaft bis hin zur Biologie, Musik, Filmanalyse und Sozialwissenschaft, wobei sie auch bei der Erstellung von Protokollen, Radio- und Filmarbeiten verwendet wird. Uns interessiert der Begriff aus sprachwissenschaftlicher Perspektive und aus dem Blickwinkel der Editionswissenschaft. Der Begriff Transkription ist auf das Lateinische *transcripti*² (Lat. *trans* – hinüber und *scribere* – schreiben) zurückzuführen und bedeutet Umschreibung bzw. Übertragung sprachlicher Ausdrücke von einem Schriftsystem in das andere.

Aus linguistischer Sicht bedeutet Transkribieren Verschriftlichung, Umwandlung (von Text zu Text oder von Ton zu Text) bzw. Verschriftlichung von Gesprächen. Die angewandte Linguistik lässt hier noch einen weiteren Unterschied erkennen, nämlich zwischen Transliteration und Transkription. Die Transliteration wird als buchstabengetreue Umwandlung eines Wortes aus einer Schrift in die

² Bußman, Hadumod (³2002): **Lexikon der Sprachwissenschaft**, Stuttgart: Kröner.

andere betrachtet, während hier die Transkription als lautgetreue (phonetische) Wiedergabe eines Wortes zu verstehen ist. Je nach Bereich und Verwendungszweck gibt es verschiedene Transkriptionssysteme, Transliterationssysteme und Normen, die den Wissenschaftlern und Übersetzern die Transkription komplexer Texte vereinfachen und ermöglichen.

In der Editionswissenschaft wird die Transkription als getreue Abschrift eines Originaltextes betrachtet, wobei man dafür verschiedene Transkriptionsregeln verwendet, die in der Einleitung der Edition angegeben und erklärt werden. Im vorliegenden Beitrag wird der Begriff Transkription aus der Perspektive der Editionswissenschaft verwendet. Darüber hinaus werden dafür auch andere Bereiche der Sprachwissenschaft herangezogen, wobei auf die deutschen Rechtschreibformen vom Ende des 18. Jh. bis zum Beginn des 20. Jh. eingegangen wird.

Erst nach der Transkription des Manuskripts und nach der Erstellung der Transkriptionsregeln können die Übersetzungsprobleme gelöst und den Lesern der Zugang zum Text in der Zielsprache ermöglicht werden.

Die Arbeit untersucht die Transkriptions- und Übersetzungsprobleme im Zusammenhang mit Titu Maiorescus Tagebuch, einem Manuskript aus dem 19. Jh., das im Rahmen eines Projektes an der Rumänischen Akademie vorliegt.

Übersetzungen im rumänischen Sprach- und Kulturraum

Bevor auf die Aufgabenfelder näher eingegangen wird, möchte ich kurz einige Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte der Übersetzungen im rumänischen Sprach- und Kulturraum machen. Ich beziehe mich dabei nicht auf die Anfänge, sondern schlage den Bogen ins 19. Jh., weil es sich im Fall dieses Beitrags um einen Text handelt, der damals entstanden ist.

Bis ins 17. Jh. war die Entwicklung der rumänischen Sprache durch den Kontakt mit dem Griechischen, Lateinischen und Slawischen, später mit dem Deutschen und Ungarischen geprägt. Zugleich ist die Entstehung und Verbreitung der Übersetzungen im rumänischen Sprach- und Kulturraum unter dem Einfluss folgender historischer Begebenheiten zu betrachten: die Abwendung von der osmanischen Herrschaft (Ende des 18. Jh.) und die Modernisierung der rumänischen Fürstentümer, der Einfluss Österreichs und der Habsburger, die Rumänische Revolution von 1848, die Vereinigung der

Donaufürstentümer, der Einfluss der Österreich-Ungarischen Doppelmonarchie, die Entstehung und Entwicklung des Königreichs Rumänien (1881 – 1947) und die Gründung des modernen rumänischen Staates (1918).

Einen wichtigen und entscheidenden Beitrag zur Entstehung der rumänischen Übersetzungswissenschaft und der rumänischen Translatologie leisten die literarischen Übersetzungen, die im 19. Jh. entstanden sind. Das kann man anhand der intensiven Übersetzungstätigkeit zahlreicher bedeutender rumänischer Schriftsteller und Philosophen (wie z. B. Mihai Eminescu, Titu Maiorescu, Vasile Alecsandri, George Coșbuc u. a.) nachvollziehen. Viele rumänische Schriftsteller haben sich im 19. Jh. der Übersetzungstätigkeit gewidmet und vor allem Texte aus dem Französischen, Deutschen, Spanischen und Italienischen ins Rumänische übersetzt. Der Bezug zu Frankreich spiegelt nicht nur die intensive Übersetzungstätigkeit der Schriftsteller aus dem Französischen ins Rumänische wider, sondern verkörpert indirekt auch das Bestreben der rumänischen Elite, ihr Land nach französischem Vorbild zu verändern und zu modernisieren. Nach Paul Cornea³ entstanden im Zeitraum 1780 – 1860 ca. 680 Buchübersetzungen von etwa 300 Übersetzern.

Für die rumänische Übersetzungsgeschichte sind die Übersetzungen, die im 18. und 19. Jh. entstanden sind, von großer Bedeutung, vor allem da sie den Grundstein der späteren translationswissenschaftlichen Reflexionen in unserem Land darstellen⁴.

Demzufolge kann man erkennen, dass die Entstehungsgeschichte der rumänischen Traduktologie parallel zur Sprach- und Literaturgeschichte bzw. parallel zur Entstehung der Nationalsprache und -literatur verläuft. Zugleich wurde dadurch auch der interkulturelle Austausch zwischen Rumänien und den anderen Ländern Europas ermöglicht.

³ Cornea, Paul (1962): **Studii de literatură română modernă**, București: Editura pentru Literatură, 35.

⁴ Lungu, Badea, Georgiana (2014): *Rumänische Übersetzungsmethoden im 18. und 19. Jahrhundert. Politische, sprachliche, ethische und ästhetische Problemstellungen*. In: Larisa Schippel / Magda Jeanrenaud / Julia Richter: **„Traducerile au cuget să împlânzească obiceiurile...” Rumänische Übersetzungsgeschichte – Prozesse, Produkte, Akteure**, Berlin: Frank & Timme.

Titu Maiorescus Wirken, Werk und Einfluss. Das Tagebuch als Spiegelbild interkultureller Begegnungen und interkulturellen Denkens

All diese Tendenzen lassen sich auch in Titu Maiorescus Tagebuch erkennen, wobei das Tagebuch nicht nur als ein Abriss der rumänischen Literatur-, Sprach- und Kulturgeschichte, sondern auch als ein Stück europäischer Geschichte zu betrachten ist.

Als Universitätsprofessor, als Dekan und Rektor der Universität Jassy und Bukarest, als Literaturkritiker, Philosoph, Anwalt, Kultus- und Premierminister, als Gründer des Literaturkreises *Junimea* und Herausgeber der Zeitschrift **Convorbiri literare** und als Mitglied der Rumänischen Akademie hat Titu Maiorescu (1840 – 1917) einen großen Einfluss auf die Entwicklung des kulturellen und politischen Lebens Rumäniens ausgeübt. Er hat das kulturelle, literarische, soziale und politische Leben Rumäniens Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts wesentlich geprägt und der rumänischen Gesellschaft und Kultur den Weg in die Moderne eröffnet. In seinem Bestreben, die Bereiche Literatur, Sprache und Kultur zu reformieren und zu modernisieren, übernahm Maiorescu auch eine entscheidende Brückenfunktion zwischen der rumänischen und der deutschsprachigen Kultur: Der deutschsprachige Kulturraum prägte ihn seit seiner Kindheit und zu ihm fühlte er sich bis zu seinem Tod verbunden. Daraus entspringt zugleich auch Maiorescus Rolle als Vermittler europäischen Denkens, als Mittler zwischen Ländern und Kulturen.

Weniger bekannt ist Maiorescus Tagebuch, das nicht nur als autobiografisches Werk, sondern auch als komplexes literarisches und linguistisches Projekt, als biografisch-historische Chronik der Zeit, als ein Abriss rumänischer und europäischer Geschichte anzusehen ist. Über ein halbes Jahrhundert lang führte Maiorescu Tagebuch: 1855, im Alter von 15 Jahren, begann er in Wien sein Tagebuch und schrieb daran bis zum Ende seines Lebens, 1917. Es handelt sich um ein Tagebuch, das zahlreiche kulturelle, geschichtliche und politische Momente dokumentiert und dadurch die beeindruckende Persönlichkeitsentwicklung Maiorescus durch den Kontakt zu anderen Ländern und Kulturen darstellt. Daher erweckt sein *Jurnal* nicht nur aus autobiografischer Sicht, sondern auch aus linguistischer, interkultureller und translatologischer Sicht unsere Aufmerksamkeit.

Eine ausführliche, originalgetreue Fassung des Tagebuchs und seine Übersetzung findet man in der philologisch-wissenschaftlichen Ausgabe Titu Maiorescus: **Opere. Jurnal**, die von der Rumänischen Akademie herausgegeben wurde.⁵ Diese Ausgabe enthält neben der originalgetreuen Wiedergabe des Manuskriptes und der Transkription und Übersetzung des Tagebuchs ins Rumänische auch zahlreiche Ergänzungen und Sachkommentare, die dem Leser Auskunft über erwähnte Personen, Ereignisse, Werke usw. geben und ihm dadurch das Verständnis erleichtern.

Maiorescus Ausbildung beginnt in Rumänien, in Kronstadt und Craiova, wird jedoch weiter in Wien fortgesetzt, weil der Vater, Ioan Maiorescu, als Beamter und Übersetzer im Justizministerium angestellt wurde. 1851 zog Titu Maiorescu nach Wien, wo er die Theresianische Akademie (das Theresianum) besuchte und 1858 absolvierte. Wie man anhand des Tagebuchs, der schriftstellerischen und übersetzerischen Tätigkeit feststellen kann, war der Einfluss der deutschen Sprache auf Maiorescus Entwicklung und Bildung entscheidend, denn durch sie findet der junge Maiorescu den Zugang zu einer neuen Sprach- und Kulturlandschaft und zur Weltliteratur. Die Verbindung zu Österreich, Deutschland und Frankreich ist eine Konstante in Titu Maiorescus Leben, deren Einfluss sich im Verlauf des ganzen Tagebuchs nachverfolgen lässt.

Maiorescu gehört zu den Schriftstellern und Philosophen, die mittels der deutschen Sprache und der Übersetzungen aus dem Deutschen ins Rumänische die Entwicklung der rumänischen Literatur- und Übersetzungswissenschaft möglich gemacht hat. 1854, in Wien, fängt der zukünftige Literaturkritiker an, zu schreiben (**Încercări literare**) [Literarische Versuche], und ein Jahr später sein Tagebuch aufzuzeichnen. Neben der großen Liebe für das Theater, die Musik und die Oper entdeckt Maiorescu in der österreichischen Hauptstadt auch seine Leidenschaft für die Literatur und für die Philosophie. Seine Lieblingsautoren aus der deutschen Literatur sind: Johann Wolfgang Goethe, Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Schiller, Heinrich Heine, Johann Gottfried Herder, Adelbert von Chamisso, E. T. A. Hoffmann, Wilhelm von Humboldt, Heinrich von Kleist, Friedrich Gottlieb Klopstock, Nikolaus Lenau, Christoph Martin Wieland, August von Kotzebue, Eduard Grisebach, Ludwig Uhland u. a. Neben der deutschen Literatur beschäftigt er sich auch mit der französischen, englischen und italienischen Literatur.

⁵ Siehe Fußnote 1.

Das Tagebuch informiert uns auch über die intensive Übersetzungstätigkeit Maiorescus, vor allem aus der deutschen Literatur ins Rumänische. Er übersetzt Goethe, Schiller, Lessing, Klopstock u. a. Autoren ins Rumänische. „Ich übersetzte ins Romanische 2 kleine elegische Gedichte Goethes – und fing eine Ode von Klopstock an“⁶, notiert Maiorescu in seinem Tagebuch am 5. November 1856.

Weitere Beispiele für Maiorescus Tätigkeit als Übersetzer und für seine große Vorliebe für die deutsche Literatur finden wir in mehreren Übersetzungen, die in den **Traduceri** [Übersetzungen] und **Încercări literare** [Literarische Versuche] veröffentlicht wurden⁷.

Eines der wichtigsten Beweise für Maiorescus Tätigkeit als Übersetzer aus dem Deutschen ins Rumänische und für seine Rolle als Mittler zwischen dem deutschen und rumänischen Sprach- und Kulturraum stellt die Übersetzung von Schopenhauers **Aphorismen zur Lebensweisheit** dar. Diese Übersetzung wurde zuerst in der Zeitschrift **Convorbiri literare**⁸ (1872; 1876 – 1877) und später in mehreren Ausgaben im Socec Verlag in Bukarest⁹ (1890, 1891, 1912) publiziert.

Maiorescus Begeisterung für die englische Literatur spiegelt sich in der Übersetzung von Charles Dickens erstem Roman **The Pickwick Papers** (1855) wider.

Bei einer näheren Betrachtung des Tagebuchs kann man feststellen, dass alle interkulturellen Begegnungen, die Maiorescu in Österreich, Deutschland, Frankreich, Italien und anderen Städten Europas erlebt, den interkulturellen Bildungsprozess und die persönliche Entfaltung des späteren Literaturkritikers und Politikers bestimmt haben. Somit stellt das Tagebuch nicht nur eine Rekonstruktion von Lebensverläufen, einen Ort der Erinnerung, der Vertrautheit und Fremdheit, sondern auch einen Abriss interkultureller Momente dar. Diese interkulturellen Aspekte müssen auch

⁶ Dascălu, Ana-Maria / Bogdan Mihai Dascălu (Hrsg.) (2013): **Titu Maiorescu. Opere. I. Jurnal, Bd. I: 1855 – 1882**, a. a. O., 709.

⁷ Maiorescu, Titu (2005): **Opere II. Traduceri. Încercări literare**. Herausgegeben von D. Vatamaniuc. Einleitung von Eugen Simion, București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic.

⁸ Schopenhauer, Arthur (1872): **Aforisme pentru înțelepciunea în viață**. Übersetzung von T. Maiorescu. In: **Convorbiri literare**, Jg. 6, H. 8.

⁹ Schopenhauer, Arthur (1890): **Aforisme asupra înțelepciunii în viață**. Übersetzung von T. Maiorescu, București: Editura Librăriei Socecu & Comp.

anhand der Übersetzung an den rumänischen Leser und Textrezipienten vermittelt werden.

Transkriptionsprobleme in Titu Maiorescus Tagebuch

Die Transkriptionsprobleme bei der Herausgabe von Titu Maiorescus Tagebuch haben einerseits mit einem Jahrhundert deutscher und rumänischer orthographischer Reformen zu tun, die im Diarium erscheinen, andererseits sind sie auf die schwer leserliche Handschrift und auf die zahlreichen Korrekturen und Streichungen zurückzuführen.

Für die Bewältigung dieser Transkriptionsschwierigkeiten war die Kenntnis der deutschen Rechtschreibreformen vom Ende des 18. Jh./Anfang des 19. Jh. bis ins 20. Jh. nötig. Daher setzt sich der Herausgeber und Übersetzer nicht nur mit den Entzifferungsschwierigkeiten des Manuskriptes auseinander, sondern er muss auch die Rechtschreibreformen heranziehen und eine intensive Rechercharbeit in mehreren Bereichen und Fachrichtungen (Linguistik, Mehrsprachigkeit, Literatur, Politik, Geschichte usw.) leisten.

Die vielseitigen Entzifferungs- und Transkriptionsschwierigkeiten sind auf unterschiedliche Ursachen zurückzuführen. Zu den wichtigsten Problemen, mit denen sich die Übersetzer und Herausgeber bei der Transkription des Tagebuchs von Maiorescu auseinandergesetzt haben, gehören:

1. Die Besonderheiten der Orthographie und die Schreibreformen

Die großen Probleme bei der Übersetzung und Herausgabe des Tagebuchs waren die Besonderheiten der Orthographie und die verschiedenen Schreibreformen, die sich sowohl auf die deutschen als auch auf die rumänischen Passagen beziehen. Was die deutsche Sprache betrifft, kann man anhand von Maiorescus Tagebuch ein Stück Geschichte der deutschen Rechtschreibreformen nachvollziehen. Dazu gehören: 1. Die Rechtschreibreformen, die Ende des 18. Jh. verbreitet waren (z. B. die Rechtschreibreformen von Johann Adelung (Bsp. –iren statt –ieren bei Verben – reserviren statt reservieren), die adelungsche s-Schreibung: „ß geschrieben nach einem gedehnten Vokal oder Diphthongen und am Ende einer Silbe oder vor einem Konsonanten“); 2. Rechtschreibreformen aus

dem frühen 19. Jh. (Orthographische Reformen der Brüder Grimm, z. B. die gemäßigte Kleinschreibung; die Schreibung der Substantive mit kleinem Anfangsbuchstaben); 3. Die Änderungen der Rechtschreibung nach der Ersten Orthographischen Konferenz von 1876 (z. B. das th im Anlaut vor einfachen Vokalen: That, thun; die Endung –niß wird –nis geschrieben: Geständnis); und schließlich die 4. Orthographieanweisungen, die nach der 2. Orthographischen Konferenz von 1901 eingeführt wurden und die deutsche Schriftsprache erstmals einheitlich geregelt haben bzw. bis zur 5. Neuen Orthographie nach Konrad Duden, die 1903 im deutschen Sprachraum eingeführt wurde und zur 6. Sütterlin-Schrift (die fast nur in Handschriften anzutreffen ist; z. B. ß kann auch als ss geschrieben werden; die Umlaute ä, ü, ö tragen zwei Punkte oder werden ersatzweise ae, ue, oe geschrieben).

Um diese Transkriptionsprobleme zu meistern und das Manuskript lesen zu können, musste sich der Übersetzer erstmals mit all diesen Rechtschreibreformen und den verschiedenen Schriftarten bzw. mit der gotischen Handschrift und der Deutschen Kurrentschrift im 19. Jh. auseinandersetzen. Dazu gehörte eine intensive Recherchearbeit, die natürlich viel Zeit und Geduld in Anspruch genommen hat.

2. Der Wechsel zwischen verschiedenen Schriften

Das zweite Hindernis bei der Transkription stellt der Wechsel zwischen diesen verschiedenen Schriften dar. Hinzu kommt das Problem der persönlichen Handschrift, die im Falle von Maiorescu oft sehr unleserlich und schwer verständlich ist. All diese Aspekte erschweren das Lesen und das Entziffern des Manuskriptes und konfrontieren den Übersetzer mit vielen Herausforderungen noch lange bevor der Übersetzungsakt an sich überhaupt beginnen kann.

3. Die Streichungen, Überschreibungen und Korrekturen

Weitere Transkriptionsprobleme bestanden in den Streichungen, Überschreibungen und Korrekturen, die im Tagebuch sehr oft zu finden sind. Weil für Maiorescu das Tagebuch als Werk an sich sehr wichtig war, kommt der Autor immer wieder darauf zurück, er liest und verbessert es mehrere Male, allein oder gemeinsam mit seiner Tochter und seiner zweiten

Frau, er macht zahlreiche Korrekturen, die zum Teil als Sofortkorrekturen, andererseits als nachträgliche Verbesserungen bzw. Ergänzungen (mit verschiedenen Stiften) im Laufe der Jahre bearbeitet wurden. An manchen Stellen lassen sich die ersten Schreibvarianten kaum noch erkennen und in einigen Fällen wurden sogar Passagen aus dem Tagebuch herausgeschnitten bzw. ganze Seiten entfernt.

4. Andere Transkriptionsprobleme

Zu den Transkriptionsproblemen gehören auch die Ununterscheidbarkeit von Graphen (m-n, s-r usw.) und das Wortende, das manchmal zusammengezogen aber auch als Krümmung / Bogen erscheint, wobei oft nicht zu erkennen ist, um welche Buchstaben es sich handelt (z. B. s oder n).

Transkriptionsprobleme und die Ausgabe einer kritischen Edition

Die Herausgabe dieser Edition stellte in vieler Hinsicht eine Herausforderung dar: die Entzifferung der Handschrift, die Transkription des Manuskriptes, die Transkription des rumänischen Textes, die Übersetzung der fremdsprachlichen Texte ins Rumänische und die Erstellung des Fußnotenapparats bzw. die Ergänzung / Kommentierung wichtiger politischer Ereignisse, repräsentativer Werke, zahlreicher Personen, die im Tagebuch erscheinen (in Form von Fußnoten).

Mit der kritischen Edition, die im Rahmen unserer Forschungstätigkeit an der Rumänischen Akademie herausgegeben wurde und von welcher bis jetzt schon 3 Bände erschienen sind, ist die Transkription von Maiorescu Tagebuch zum ersten Mal originalgetreu erschienen. Unsere Ausgabe ist in zwei Abschnitte geteilt, in einem Teil findet der Leser die 1 zu 1 originalgetreue Fassung des Manuskriptes (Transkription des Manuskriptes in allen Sprachen, mit allen Korrekturen, Fehlern, Ergänzungen, Streichungen usw.) und in einem anderen Teil findet man die rumänische Transkription und die Übersetzung des Textes ins Rumänische mit einem umfassenden Fußnotenapparat. In diesem Fußnotenapparat werden alle Varianten verzeichnet, mit allen Korrekturen, Streichungen, die Maiorescu gemacht hat, aber auch Informationen über Personen, Ereignisse, Orte, Theaterstücke, Bücher, Übersetzungen usw. sind hier zu finden.

Was die Transkription des rumänischen Textes betrifft, so wurden die Transkriptionsregeln in der Einleitung der wissenschaftlichen Edition vorgestellt und anhand von Beispielen erklärt (Phonetik, Morphologie, Lexik, Rechtschreibung, Satzzeichen, Abkürzungen usw.).

Übersetzungsprobleme

Als Übersetzer des Tagebuchs von Titu Maiorescu muss man sich nicht nur mit den Transkriptionsschwierigkeiten konfrontieren, sondern während der Sprach- und Kulturmittlung auch zahlreiche Übersetzungsprobleme bewältigen. Dieser Teil des Beitrags bezieht sich auf die Übersetzungsprobleme, die nicht nur beim Transfer von einer Sprache in die andere nachzuweisen sind, sondern auch innerhalb der einzelnen Sprachen existieren. Nach Christiane Nord¹⁰ werden diese Schwierigkeiten als objektive Probleme beschrieben, die in den Sprachen selbst existieren und unabhängig von den Kompetenzen des Übersetzers und von seinem Umfeld anzutreffen sind (vgl. Nord 1993: 208).

Sprachkompetenz und Mehrsprachigkeit

Ein wesentliches Merkmal, das dem Leser bei der genauen Betrachtung des Tagebuchs von Maiorescu auffällt, ist die Tatsache, dass der Autor sein Tagebuch in mehreren Sprachen verfasst, auf Deutsch, Rumänisch und Französisch und immer wieder auch das Englische, das Lateinische oder das Italienische heranzieht. Daher bilden die Sprachkompetenz und die Mehrsprachigkeit das erste Problem, mit welchem sich der Übersetzer konfrontieren muss. Maiorescus Vorliebe für Fremdsprachen lässt sich schon aus den ersten Seiten des Tagebuchs erkennen, so dass das Verständnis des Manuskriptes und dessen Übersetzung ins Rumänische die Kenntnis mehrerer Fremdsprachen voraussetzt. In dieser Hinsicht stellt die Fremdsprachenkompetenz des Übersetzers die erste wichtige Voraussetzung dar, um überhaupt an den Originaltext herankommen zu können.

Zugleich lassen sich in Maiorescus Tagebuch zahlreiche Beispiele für Code-Switching¹¹ bzw. Language switching finden, wobei der Autor von

¹⁰ Nord, Christiane (1993): **Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften**, Tübingen / Basel: Francke.

¹¹ Vgl. Nord, Christiane (2009): **Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung der übersetzungsrelevanten Textanalyse**, Tübingen: Groos.

Deutsch zu Rumänisch bzw. von Deutsch zu Französisch oder von Rumänisch zu Deutsch oder Französisch innerhalb der gleichen Tagesaufzeichnung wechselt. Demzufolge muss der Übersetzer bereit sein, beim Übertragen des Textes ins Rumänische zwischen diesen Sprachen zu „springen“ und seine Übersetzungsstrategien an diese Situationen anzupassen.

Interkulturelle Kompetenz und interkulturelles Verständnis

Ein weiteres Problem, mit welchem sich der Übersetzer konfrontieren muss, ist das interkulturelle Verständnis bzw. die interkulturellen Inkongruenzen: Schon auf den ersten Seiten des Tagebuchs zeichnet der 15-jährige Maiorescu seine Theater- und Opernbesuche auf. Daher stellt die interkulturelle Kompetenz des Übersetzers die zweite Kompetenz dar, die für die Übersetzung des Tagebuchs unabdingbar ist. Sie dient zum Vergleich zwischen der Ausgangs- und Zielkultur und erleichtert zugleich das Verständnis bzw. die Interpretation des Manuskriptes. Um den Text übersetzen zu können, muss man demzufolge den kulturellen und interkulturellen Kontext im Tagebuch kennen und verstehen. Von diesem Standpunkt aus gesehen, sollte Maiorescus Diarium nicht nur als ein Stück österreichischer, deutscher, französischer oder rumänischer kultureller Beziehungen, sondern unbedingt auch im Hinblick auf die historischen und gesellschaftlichen Ereignisse, die das Bild Europas Mitte/Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jh. prägen, betrachtet werden. Bei der Übersetzung des Tagebuchs spielen daher Aspekte interkultureller Begegnungen und Erfahrungen eine große Rolle, weil der Autor im Spannungsfeld verschiedener Kulturen und Länder gelebt hat und ein Verständnis bzw. eine Übertragung des Textes ist ohne die Kenntnis dieses interkulturellen Kontexts nicht möglich. Demnach ist die Übersetzung des Tagebuchs auch als Kulturvermittlung zu verstehen, wobei die historische Entwicklung verschiedener Kulturräume nachzuverfolgen sind. Die wichtigsten Räume interkultureller Begegnungen sind im Tagebuch vor allem die österreichische, die deutsche und die französische Kultur, die bei Maiorescu im Verhältnis zum rumänischen Kulturraum identifiziert werden können.

Lexikalische Übersetzungsprobleme

Auch im Falle der Übersetzung von Maiorescus Tagebuch aus dem Deutschen bzw. aus dem Französischen ins Rumänische handelt es sich um die Übermittlung von Wortbedeutungen, die nicht immer eine 1 zu 1 Entsprechung finden. Daher treten auch hier lexikalische Übersetzungsprobleme auf. Dazu gehören: Mehrdeutigkeit der Wörter, lexikalische Ambiguitäten, Homonymie und Fachtermini. Ein weiteres schwieriges Problem im Bereich der lexikalischen Semantik stellt das Übertragen von Wortspielen dar.

Weitere Übersetzungsprobleme

Andere Übersetzungsprobleme, denen man während der Übersetzung von Maiorescus Tagebuch begegnet, sind die syntaktischen Übersetzungsprobleme, die man in den Fällen trifft, wo es keine ähnlichen syntaktischen Strukturen im Deutschen und im Rumänischen gibt. Dazu zählen z. B. die Wortstellung im Satz, die Präpositionalphrasen, die elliptischen Sätze, deutsche Relativsätze und Passivkonstruktionen. Zu den anderen Problemen in der Übersetzung dieses Manuskriptes gehören: die Transposition bzw. die Veränderung der Wortart und die sprachpaarspezifischen Übersetzungsprobleme, die auf den unterschiedlichen Stil der Ausgangs- und der Zielsprache zurückzuführen sind. Dabei handelt es sich um spezifische Faktoren aus den Bereichen Lexik und Syntax, die im Deutschen, im Französischen und Rumänischen unterschiedlich sind (z. B. die Verwendung von zu + Infinitiv im Deutschen). Nicht zuletzt bilden Kulturkenntnisse und interkulturelle Kompetenzen auch hier eine wichtige Stütze zur Lösung der sprachenpaarspezifischen Probleme, da diese ihrerseits auch kulturpaarspezifisch sind.

Schlussfolgerungen

Durch die nähere Betrachtung von Titu Maiorescus Tagebuch kann man feststellen, dass die Hauptprobleme in der Herausgabe einer wissenschaftlichen Edition einerseits auf die Entzifferungsschwierigkeiten

der Handschrift bzw. auf die Transkriptionsprobleme und andererseits auf die Übersetzungsprobleme zurückzuführen sind. Die Entzifferungs- und Transkriptionsprobleme sind vielseitig und beziehen sich auf unterschiedliche Aspekte, angefangen mit der Orthographie, mit den verschiedenen Schreibreformen im Deutschen und Rumänischen (seit dem Ende des 18. Jh. bis zu Beginn des 20. Jh.), dem Wechsel zwischen den verschiedenen Schriftarten, der Ununterscheidbarkeit der Graphen bis hin zu den zahlreichen Streichungen, Verbesserungen, Überschreibungen, Auslassungen und fehlenden Stellen aus dem Manuskript. Um diese Transkriptionsprobleme zu meistern und das Manuskript lesen, entziffern und übertragen zu können, musste der Übersetzer all diese Rechtschreibreformen und die verschiedenen Schriftarten kennen. Das setzte eine intensive Rechercharbeit voraus, um die Fragen zu den deutschen und rumänischen Sprachreformen zu klären und das Manuskript korrekt entziffern zu können.

Was die Übersetzungsprobleme in Maiorescus Tagebuch betrifft, so hat sich der Übersetzer mit sprach-, text- und kulturbezogenen Problemen auseinandergesetzt. Neben der muttersprachlichen und der fremdsprachlichen Kompetenz gehören folgende Fähigkeiten zu den Voraussetzungen, die ein Übersetzer erwerben muss, um Maiorescus Tagebuch ins Rumänische übertragen zu können: die kulturelle und interkulturelle Kompetenz, die Recherchekompetenz und die thematische Kompetenz. Der Übersetzer muss nicht nur seine eigene Kultur, sondern auch die fremden Kulturräume kennen, um den Ausgangstext in jeder Sprach- und Kultursituation korrekt zu verstehen und in die Zielsprache transferieren zu können. Diese Bereiche des Übersetzens knüpfen darüber hinaus an weitere Aspekte wie: soziolinguistische Ansichten; schriftliche und stilistische Besonderheiten; die Kenntnis und das korrekte Einsetzen von Sprachnormen und -regeln; das interkulturelle Backgroundwissen; das grundlegende Kulturwissen; die sprachliche Kreativität und Originalität. All diese Aspekte sind eng miteinander verbunden bzw. bedingen sich gegenseitig.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die strukturellen Unterschiede zwischen Ausgangssprache und Zielsprache den Übersetzungsprozess von Maiorescus Tagebuch erschweren. Mutter- und fremdsprachliche Kompetenzen, Kulturkenntnisse, interkulturelle Kompetenzen und eine

intensive Recherchearbeit sind für die Lösung all dieser Übersetzungsprobleme unbedingt nötig.

Das Tagebuch spiegelt Titu Maiorescus Entwicklung zu einer der wichtigsten Persönlichkeiten Rumäniens wider und zeigt, dass er als Politiker, Literaturkritiker, Professor und Rektor in Jassy und in Bukarest und durch sein Schaffen zum Träger interkultureller Bildung, zum Brückenbauer zwischen der rumänischen und der österreichischen, der deutschen und französischen Kultur und zu einem großen Europäer und Denker geworden ist. Die Jahre, die er in Österreich, Deutschland und Frankreich verbracht hatte, bildeten dabei den Grundstein dieser Entwicklung, die später auch in den Tagebuchaufzeichnungen nachzuverfolgen sind.

Wie man anhand der Übersetzungsprobleme von Maiorescus Manuskript feststellen kann, ist die Übersetzung nicht nur als eine komplexe, vielseitige Wissenschaft zu betrachten, sondern zugleich auch als eine Form von Kulturvermittlung und als ein Kongruenzpunkt zahlreicher Bereiche und Fachgebiete (Gesellschaft, Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Literatur, Philosophie, Psychologie usw.). Aus dieser Perspektive versteht sich der Akt des Übersetzens nicht nur als Übertragung sprachlicher Ausdrücke aus der Ausgangs- in die Zielsprache, sondern auch als Kulturtransfer und als ein interkultureller Prozess. Dabei sollte die Übersetzung im Hinblick auf den kulturellen, politischen, sozialen, wirtschaftlichen Kontext verstanden werden, denn ohne die Vermittlung dieses Kontexts ist die Übersetzung unvollständig bzw. unmöglich.

Abschließend kann man anhand von Titu Maiorescus Tagebuch feststellen, dass die interkulturellen Situationen und das interkulturelle Verständnis mit den Übersetzungs- und Transkriptionsproblemen eng verbunden sind. Die Übersetzung und Transkription des Tagebuchs beweist zugleich, dass die Übersetzung eine interdisziplinäre, vielseitige und komplexe Wissenschaft darstellt, die weit über den Sprach-, Wissens- und Kulturtransfer hinausgeht und den Übersetzer stets vor neuen Herausforderungen stellt.

Literatur

- Bußman, Hadumod (³2002): **Lexikon der Sprachwissenschaft**, Stuttgart: Kröner.
- Dascălu, Ana-Maria / Bogdan Mihai Dascălu (Hrsg.) (2013): **Titu Maiorescu. Opere. I. Jurnal**, Bd. I: **1855 – 1882**. Wissenschaftliche Edition. Koordination Bogdan Mihai Dascălu. Erstellung des Textes, Übersetzung, Anmerkungen zur Ausgabe, Fußnoten, Glossar, Personenregister und Ortsregister Ana-Maria Dascălu und Bogdan Mihai Dascălu. Vorwort von Eugen Simion, Bucureşti: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Dascălu, Ana-Maria / Bogdan Mihai Dascălu (Hrsg.) (2017a): **Titu Maiorescu. Opere. II. Jurnal**, Bd. II: **1883 – 1889**. Wissenschaftliche Edition, Koordination Bogdan Mihai Dascălu. Erstellung des Textes, Übersetzung, Anmerkungen zur Ausgabe, Fußnoten, Glossar, Personenregister und Ortsregister Ana-Maria Dascălu und Bogdan Mihai Dascălu, Bucureşti: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Dascălu, Ana-Maria / Bogdan Mihai Dascălu (Hrsg.) (2017b): **Titu Maiorescu. Opere. III. Jurnal**, Bd. III: **1890 – 1897**. Wissenschaftliche Edition. Koordination Bogdan Mihai Dascălu. Erstellung des Textes, Übersetzung, Anmerkungen zur Ausgabe, Fußnoten, Glossar, Personenregister und Ortsregister Ana-Maria Dascălu und Bogdan Mihai Dascălu, Bucureşti: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Dascălu, Ana-Maria / Bogdan Mihai Dascălu (Hrsg., 2017c): **Titu Maiorescu. Scrieri. I. Memorialistică**. Wissenschaftliche Edition. Koordination Bogdan Mihai Dascălu. Erstellung des Textes, Übersetzung, Anmerkungen zur Ausgabe, Fußnoten und Glossar Ana-Maria Dascălu und Bogdan Mihai Dascălu, Timișoara: David Press Print.
- Dascălu, Ana-Maria / Bogdan Mihai Dascălu (Hrsg.) (2017d): **Titu Maiorescu. Scrieri. II. Memorialistică**. Wissenschaftliche Edition. Koordination Bogdan Mihai Dascălu. Erstellung des Textes, Übersetzung, Anmerkungen zur Ausgabe, Fußnoten und Glossar Ana-Maria Dascălu und Bogdan Mihai Dascălu, Timișoara: David Press Print.

- Maiorescu, Titu (2005): **Opere II. Traduceri. Încercări literare.** Herausgegeben von D. Vatamaniuc. Einleitung von Eugen Simion, București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic.
- Nord, Christiane (1993): **Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften,** Tübingen / Basel: Francke.
- Nord, Christiane (2009): **Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung der übersetzungsrelevanten Textanalyse,** Tübingen: Groos.
- Schopenhauer, Arthur (1872): **Aforisme pentru înțelepciunea în viață.** Übersetzung von T. Maiorescu. In: **Convorbiri literare,** Jg. 6, H. 8.
- Schopenhauer, Arthur (1890): **Aforisme asupra înțelepciunii în viață.** Übersetzung von T. Maiorescu, București: Editura Librăriei Socecu & Comp.
- Schippel, Larisa / Magda Jeanrenaud / Julia Richter (2014): **„Traducerile au cuget să împlânzească obiceiurile...” Rumänische Übersetzungsgeschichte – Prozesse, Produkte, Akteure,** Berlin: Frank & Timme.

Die Prüfung des Außerirdischen. Hermeneutische Betrachtungen am Rande einer Übersetzung

Abstract: Based on methodological outlines, which deviate from a *domesticated* translation conception, this article analyzes some of the text features of Carl Gustav Jung's **Ein moderner Mythos. Von Dingen, die am Himmel gesehen werden** (Rascher, Zürich 1958), as it was in line with my translation work in Italian **Un mito moderno. Gli oggetti che appaiono in cielo** (Morcelliana, Brescia 2019). After delineating methodological references (1. methodological frame of reference), the following topics are considered: the context of the UFO phenomenon (2. Ufos in the course of time); the theoretical open dimension of the essay (3. Open Text); *possibilism* as a textual-disciplinary strategy of the epistemological analytic universe of Jung (4. The vastness of the Maybe).

Keywords: Carl Gustav Jung, „ein moderner Mythos“/„a modern myth“, Ufo phenomenon, analytic epistemology and psychology.

1. Methodologischer Bezugsrahmen

Wer sich mit Übersetzen beschäftigt, kennt das alte sexistische Stereotyp, das Übersetzungsprodukte unterteilt in: *schöne untreue* Übersetzungen einerseits, *hässliche*, aber *treue* andererseits. Georges Mounin zufolge war der Höhepunkt des Phänomens der *Schönen Untreuen* in Frankreich des 17. – 18. Jahrhunderts aufzuspüren: Der französische Linguist wies damit auf jene Art Übersetzungen hin, die sich an die Standards der französischen Kultur anpassten, und zwar durch wesentliche Textänderungen der *Originalversionen*, die unangemessen (z. B. zu bizarr, vulgär) in der Zielkultur gewirkt hätten (Mounin 1963).

Verschönernde Bearbeitungen betreffen auch die sogenannte *intersemiotische* Übersetzung – so die bekannte Bezeichnung Jakobsons –, wie es bei der Transkription des mündlichen Erbgutes der Märchen durch die Brüder Grimm stattfand. Die **Kinder- und Hausmärchen** (1857) stammten aus einem häuslichen erzählerischen Umfeld, zu dem *auch* Kinder

gehörten, die aber keinesfalls das privilegierte Märchen-Publikum waren (vgl. Zipes 1991; Di Mauro 2018: 92 – 99).

Durch die Grimm'schen Überarbeitung kam es zu Vereinfachungen, Ergänzungen und Verschönerungen, die Märchen in den sieben aufeinanderfolgenden Ausgaben, die von 1812 bis 1857 veröffentlicht wurden und allmählich an das neue bürgerliche Kinderpublikum angepasst wurden. Als typisches Beispiel dafür ist das Erwachen von *Schneewittchen* zu nennen: In der ersten Fassung erwacht die Prinzessin aus dem Zustand des scheinbaren Todes, als sie von Dienern des Prinzen *getreten* wird. Tatsächlich war es in der *ursprünglichen* Erzählung eine Folge der Müdigkeit der Diener, die sich um den Sarg der toten Frau in der Burg kümmern sollten, wo Schneewittchen nach dem Willen des nekrophilen Prinzen aufgenommen wurde (Grimm 1986: 6). Als passender Abschluss für das neue Grimm'sche Kinderpublikum wacht Schneewittchen hingegen in der letzten Märchenfassung anders auf, und zwar als die Prinzendienen beim Heben des Sarges stolpern, so dass das vergiftete Apfelstück aus Schneewittchens Kehle springen kann. Erwähnt sei, dass beide Fassungen jedenfalls von dem Kuss als Mittel zum Aufwachen, wie es in der domestizierenden Disney-Filmwiedergabe der Fall ist, deutlich unterscheiden (vgl. Di Mauro 2018: 92 – 102).

Durch solche schriftlichen Umgestaltungen der neuen Kinderliteratur – die zur nationalen Kohäsion und zum deutschen Vereinigungsprozess beitragen – wurde die ursprüngliche *Echtheit* der mündlichen Erzählungen verändert; ohne sie aber wären jene deutschen Märchen verloren gegangen oder jedenfalls nicht in der aktuellen Form übermittelt worden.

Rückblickend war die ganze germanische mündliche Kultur von analogen intersemiotischen domestizierenden Passagen betroffen, die ihr Überleben der Vermittlung zum Zeitpunkt der Christianisierung zu verdanken hat. Dies war beispielsweise der Fall der althochdeutschen **Merseburger Zaubersprüche** aus heidnisch-germanischer Zeit (ca. 750 nach Christus), die durch Übersetzungsglossen am Rande der lateinischen Texte im Kloster Fulda schriftlich übertragen wurden.

Derartige schriftliche Übergänge haben zwar den mündlichen germanischen Nachlass verändert, ihn jedoch zugleich durch diese Veränderung der Vergänglichkeit entzogen: Die Unterwerfung der heidnischen Welt durch *kolonialisierende* Transkriptionen kennzeichnete offenkundig nicht ausschließlich die germanische Welt, sondern viele andere

sprachkulturelle Übergänge, wie auch im Fall der Latinisierung der griechischen Kultur und ihrer Anpassung an die römische Welt. Dies wurde von Friedrich Nietzsche in **Die fröhliche Wissenschaft** (1882) zusammenfassend erläutert: „In der That, man eroberte damals, wenn man übersetzte“ (Nietzsche 1988: 439).¹

Als *Traduction hypertextuelle* oder *traduction ethnocentrique* sind Antonine Berman zufolge solcher Übersetzungen zu bezeichnen, die die Fremdheit des Originaltextes verschwinden lassen (Berman 1984). In seinem wegweisenden **L' épreuve de l'étranger** wird durch dieses Gittermuster die Weltliteratur der europäischen Romantik – von Herder bis Hölderlin – betrachtet: Die Prüfung, der eine Übersetzung unterzogen wird und die ihren ethischen, poetischen und philosophischen Zweck definiert, besteht in der Anerkennung des Fremden, die als Gelegenheit der Bereicherung und der Erweiterung von Ausdrucksmöglichkeiten für die eigene Sprache zu verstehen ist.²

Am entgegengesetzten Pol befinden sich domestizierende Strategien, die sprachliche und kulturspezifische Konventionen der Ausgangssprache und -kultur verschwinden lassen und den übersetzten Text für eine erleichterte Wahrnehmung in die Zielsprache und -kultur vorbereiten: Der Preis für die sich daraus ergebende Textverständlichkeit ist aber die Unsichtbarkeit des Übersetzers (Venuti 1995) und das Erschaffen von *flüssigen* Texten, die als *Originalwerke* wirken. Im Gegensatz zu derartigen glatten, verschönernden Domestizierungen, in denen die *ursprüngliche* Andersartigkeit verloren geht, versuchen verfremdende Übersetzungsstrategien, sprachliche und kulturelle Eigenschaften des Ausgangstextes hervortreten zu lassen, statt sie zu normalisieren oder gar zu entfernen (Meschonnic 1973: 305 – 323).

Bei solchen verfremdenden Übersetzungsstrategien geht es auf keinen Fall um ein Wort-für-Wort-Übersetzen oder um eine mechanische Suche

¹ Diesbezüglich sei hier erwähnt, dass die moderne deutsche Sprache durch einen Übersetzungsakt *geboren* wurde, Luthers Übersetzung der Bibel aus dem Lateinischen ins Deutsche ist Zeichen der protestantischen Unabhängigkeit vom katholischen Rom, was die bekannten Folgen für die politische europäische Ordnung hatte.

² Das Gegenteil passierte in autoritären autarken Regimen, gegenüber denen Übersetzungen zu Befreiungsinstrumenten wurden: Man denke an das redaktionelle Projekt von Cesare Pavese und Elio Vittorini (**Antologia americana** 1941), eine Anthologie mit übersetzten Texten der nordamerikanischen Literatur, die vom italienischen faschistischen Regime zensuriert wurde (Pavese 1962: 47).

nach Äquivalenzen sprachlicher Strukturen – wie es beispielsweise nach der *komputationellen* Sprachauffassung (Chomsky 2000) der Fall war. Übersetzen kann auch als transkultureller Akt betrachtet werden, bei dem es eher um die Vermittlung kultureller, anthropologischer, ideologischer, politischer und poetischer Merkmale geht, die *polysystemisch* mit der Tradition interagieren (Even-Zohar 1978) und stets *extralinguistische* Faktoren in Betracht ziehen.

Während man bei der Domestizierung auf den Ausgangskontext, auf die Rezeption, auf den Wartehorizont achtet und das Textverstehen stereotypisch erleichtert wird, konzentriert man sich bei den Verfremdungsstrategien auf den spezifischen *Austausch* des Übersetzungsprozesses, der sowohl Ausgangssprache und -kultur als auch Zielsprache und -kultur verbindet (Holmes 1988: 23 – 33). Daher erscheint der Spielraum des Übersetzens als *Prozess* und nicht als Produkt, als Ergebnis einer *Sprachbewegung* (Apel 1982), die die starren, normativen, dualistischen Sichtweisen – schön oder hässlich, treu oder untreu – durchbricht.

Ausgehend von solchen methodologischen Überlegungen begann meine Übersetzungsarbeit von Jungs **modernen Mythos**. Darüber hinaus gab es für **Un mito moderno. Gli oggetti che appaiono in cielo** (Morcelliana, Brescia 2019) klare redaktionelle Regeln, durch die das *Domestizierungsrisiko* minimiert wurde: Das übersetzte Werk **Un mito moderno** erscheint nämlich in einer Verlagsreihe, in der Texte der theoretischen Philosophie einerseits in italienischer Sprache und andererseits in der Originalsprache nebeneinanderstehen, was nach philologischer Genauigkeit verlangt und somit verschönernde Überlieferungen entscheidend begrenzt.

Die obigen Überlegungen bedürfen allerdings eines leichten Korrektivs: Domestizierende Übersetzungsstrategien sind nicht immer gleichbedeutend mit einem *hegemonialen* Willen, die sind manchmal einfach notwendig, um Texte verständlich zu machen. Übersetzen ist in dieser Hinsicht zunächst eine *praktische*, antinormative Tätigkeit, die durch den Vergleich von Texten die Anknüpfung an theoretischen Modellen relativiert: sie wägt infolgedessen verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten ab, sie findet Kompromisse und manchmal kombiniert sie auch unterschiedliche Übersetzungsstrategien. Letztlich ist Übersetzen eine hermeneutische Tätigkeit, die im wechselnden Rezeptionskontext eingebunden und veränderbar ist und niemals als *endgültig* gelten kann (Bassnett 1980).

2. Ufos im Laufe der Zeit

Beim Übersetzungsprozess des **modernen Mythos** in **Un mito moderno** fällt ein bedeutsamer Szenariowechsel zwischen dem Kontext der ersten Textrezeption und dem heutigen Kontext auf. Im Jahr 1958, als der Essay erschien, war die Wahrnehmung des galaktischen Äußeren durch eine epochale Angst vor den Außerirdischen geprägt, wie die vielen Sichtungen von *flying saucers* in den 1950er Jahren belegen. Weitere Hinweise darauf sind die zahlreichen US-Filmproduktionen aus der damaligen Zeit – wie **The Thing from Another World** (Nyby - Hawkins 1951), **Invader from Mars** (Menziés 1953), **Invasion of the Body Snatchers** (Don Siegel 1956), **Earth vs. the Flying Saucers** (Sears 1956) –, in denen sich das Motiv der außerirdischen Invasion wiederholte und metamorphe Wesen dargestellt wurden. Die Drohung des Außerirdischen als des Anderen gegenüber menschlichen Körpern kann als Kennzeichen des Zeitgeistes der McCarthy-Ära verstanden werden.

In dieser Hinsicht ist *Angst* eines der Wörter, die im Ufo-Essay am häufigsten vorkommen, insbesondere als „Angst vor der Möglichkeit eines dritten Weltkrieges“ (Jung 1958: 176). Genau dadurch entsteht Jung zufolge das Ufo-Phänomen. Im Lichte der kollektiven epochalen Angst interpretiert der Schweizer Psychologe die Ufo-Sichtungen als *vereinende* Bilder, die vom Unbewussten als Beruhigung produziert werden. Der Beweis dafür sei ihre linsenförmige Struktur, die an ein Mandala, typisches Zeichen der archetypischen Psychologie, erinnert: „Insofern das Mandala seelische Ganzheit beschreibt, umhegt, nach außen verteidigt und innere Gegensätze zu vereinigen sich bestrebt, ist es auch ein ausgesprochenes Individuationssymbol“ (Jung 2019: 92).

Verkürzend zusammengefasst lautet die Interpretation Jungs wie folgt: Das Mandala-Symbol des Ufos, das die Vereinigung von Gegensätzen bewirkt, entsprach dem Bedürfnis der hypertechnologischen Zeitgenossen; *flying saucers* seien ein halluzinatorisches Phänomen, das durch die angespannte Stimmung des Kalten Krieges verursacht wurde:

Die Grundlage zu dieser Art von Gerücht ist eine affektive Spannung, die ihre Ursache in einer kollektiven Notlage beziehungsweise Gefahr oder einem vitalen seelischen Bedürfnis hat. Diese Bedingung ist heutzutage insofern entschieden gegeben, als die ganze Welt unter dem Druck der russischen Politik und deren noch unabsehbaren Folgen leidet. (Jung 2019: 72)

Durch ein derartiges psycho-historisches Erklärungsmodell wurden auch die häufigen Sichtungen in der Nähe von Atomkraftwerken erklärt: „Es schien auch, als ob Flugfelder und insbesondere Atomanlagen eine besondere Attraktion für sie besäßen“ (Jung 2019: 64). In Bezug auf das Thema Kernenergie riefen die damaligen internationalen Spannungen insbesondere Katastrophenszenarien hervor, wie es in Hiroshima und Nagasaki geschehen war.

Diese erste Erklärung für die wiederkehrenden Ufo-Sichtungen der 1950er Jahre konzentrierte sich vorwiegend auf historische Umstände, die mit der individuellen psychischen Dimension verbunden wurden: „man muß anerkennen, daß psychologische und psychopathologische Faktoren anfangen den Horizont der Geschichtsschreibung bedenklich zu erweitern“ (Jung 2019: 88).

Bei dieser disziplinären Überschneidung Geschichte-Psychologie – als Kennzeichen der analytischen Psychologie werden hierbei allgemeine und individuelle Ebene zusammengestellt – kommt die für Jung typische kulturgeschichtliche Orientierung zum Vorschein, die von den Lehren des Gymnasiallehrers Jacob Burckhardt, Vater der Kulturgeschichte schlechthin, beeinflusst wurde und anthropologisch orientiert war (als die Anthropologie noch nicht als eigenständige Disziplin bestand) (Di Mauro 2019: 23).

Der psychologisch-historischen Annahme Jungs werden im Text weitere Erklärungen gegenübergestellt, wobei das Ufo-Phänomen als ein *physikalisches* und zugleich *synchronistisches* betrachtet wird. Einerseits gelten fliegende Untertassen ja als Projektionen wegen der traumatischen psychischen Lage der Nachkriegszeit; trotzdem, nichts schließe aus, so Jung, dass es sich um reale physische Realitäten handle oder sogar um beides:³

[...] in einem Fall bildet ein objektiv realer, das heißt physischer Vorgang den Grund zu einem begleitenden Mythos, im anderen erzeugte ein Archetypus die entsprechende Vision. Diesen Kausalbeziehungen ist noch eine dritte Möglichkeit beizufügen, nämlich die der synchronistischen, das heißt akusalen, sinnvollen Koinzidenz. (Jung 2019: 58)

³ Einige Jahre vor dem *modernen Mythos*, 1952, wurde *Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge* veröffentlicht, in dem Jung mit Hilfe des Quantenphysikers Wolfgang Pauli das synchronistische Interpretationsmodell materieller und immaterieller Phänomene erarbeitete (vgl. Pauli 1952).

Alles in allem könnte Jungs damalige possibilistische Haltung gegenüber dem Ufo-Phänomen auch als Erklärungsmodell und für den Rezeptionskontext von heute gelten, wobei die epochale Angst allerdings nicht mehr auf mögliche Schäden durch die Atomkraft, sondern auf etwas noch Irreversibleres zurückzuführen ist: Wegen der globalen Erwärmung steht nun *unser* Planet vor einem apokalyptischen Zusammenbruch – Wüstenbildung, Zerstörung von Ackerland, schmelzende Gletscher, Versinken von Städten (IPCC 2017). Ein nicht allzu weit entferntes Szenario in der Zukunft.

Aus der gegenwärtigen katastrophischen Perspektive weicht die Sicht auf den Weltraum stark von jener der 1950er Jahre ab: Statt Angst beobachtet man gegenwärtig die Himmelsgewölbe mit einer gewissen *Hoffnung*; und zwar die Hoffnung auf die Existenz von außerirdischen Wesen und Planeten, durch die sich Überlebenschancen der Menschheit verbessern könnten.

Wie die massive mediale, beinahe tägliche Präsenz dieses Themas beweist (Overbye 2019), wird in der anthropozöischen Ära, in der das Gleichgewicht der Ökosysteme allmählich schwindet, die Invasionsangst von 1958 in ihr Gegenteil gekehrt: Gegenwärtig wären außerirdische Präsenzen welcher Art auch immer äußerst erwünscht.

Entsprechend der entscheidenden Kontextänderung könnte man den Ufo-Text Jungs im Bezug auf die heutigen Bedürfnisse interpretieren: D. h. insbesondere die Textschritte des **modernen Mythos**, in denen Jung ganz offensichtlich die Existenz von *flying saucers* behauptet: „Sind diese Dinge real – woran nach menschlichem Ermessen kaum mehr ein Zweifel möglich zu sein scheint“ (Jung 2019: 292).

Aufgrund solcher Aussagen hat man oft die polysemantische Wesenheit des **modernen Mythos** missverstanden und Jung als Ufo-Gläubiger wahrgenommen. Um solche irreführenden Textinterpretationen vorzubeugen, fügt Jung der englischen Werkausgabe ein Vorwort hinzu, in dem er anführt, dass Glauben-Wollen willkommen und die Skepsis unerwünscht sei: „the existence of Ufos is welcome, but that scepticism seems to be undesirable“ (Jung 2019: 48). Als Beweis für die epochale Glaubensbereitschaft zitiert Jung in seinem Buch das bekannte Radioexperiment von 1938 von Orson Welles **The War of the World**. Der gleichnamige Roman von H. G. Wells war Vorlage für die Radiosendung, in der Orson Welles eine außerirdische Invasion an der Küste New Jerseys

simulierte, was eine Panik-Reaktion eines großen Teils der Bevölkerung zur Folge hatte.

Die Frage des Glaubens und des Nicht-Glaubens beeinflusst auch textuell-sprachliche Aspekte, die sich mit dem Weltraum beschäftigen und eine weitere Analyse verdienen: Im heutigen post-faktischen Zeitalter kann die Mondlandung für wahr oder nicht-wahr gehalten werden: Fünfzig Jahre nach der Landung auf dem Mond 1969 haben Textumrandungen das Reale umfasst und es in Frage gestellt (Moisi 2010). 1958 fantasierte Jung noch: „Wir unsererseits wollen zum Mond oder Mars, und ihrerseits wollen die Bewohner anderer Planeten unseres Systems oder sogar der Fixsternsphäre zu uns“ (Jung 2019: 82).

3. Offenes Kunstwerk

Glaubt also Jung an fliegende Untertassen oder glaubt er nicht daran?

Im Gegensatz zu Werkexegesen, die den Text diesbezüglich einseitig interpretiert haben, anerkannte der Schweizer Psychologe die Existenz von Ufos nie endgültig und eindeutig. Aus verschiedenen Analyseperspektiven des Buches (*Ufo als Gerücht, das Ufo im Traum* und *das Ufo in der Malerei*) werden die Auswirkungen dieses Mythos auf die menschliche Psyche untersucht: „Was es immer sein mag, eines steht fest: es ist zu einem lebendigen Mythos geworden“ (Jung 2019: 82).

Ufo als Gerücht umfasst das Material, das Jung über einen Zeitraum von zehn Jahren sammelte – Sichtungen und Radar-Sichtungen, Veröffentlichungen zum Ufo-Thema, Militärstudien, die komplexe Interpretations- und Übersetzungsfragen aufwerfen.

Als Beispiel dafür sei die folgende Passage zitiert, in der sich Jung auf fehlende fotografische Beweise bezog:

Ich kenne *zufällig* jemanden, der in Guatemala mit Hunderten von anderen Leuten ein Ufo gesehen hat. Er hatte einen Photographenapparat bei sich, hat aber *merkwürdigerweise* in der Aufregung *ganz vergessen*, eine Aufnahme zu machen, *obschon es Tag* und das Ufo über eine Stunde lang sichtbar war. Ich habe keinen Anlaß, an der Ehrlichkeit des Berichtes zu zweifeln. Er hat aber meinen Eindruck verstärkt, daß die Ufos nicht gerade *photogenic* sind. (Jung 2019: 80 – 82)

Wie die hier kursiv gesetzten Wörter hervorheben, pendelt das Register der Passage zwischen Gewissheit und Ungewissheit des Berichtenden und überlässt dem Leser (und dem Übersetzer) viel Raum für eine Textinterpretation. Es handelt sich hierbei um etwas sarkastische Aussagen, die Interpretationsmöglichkeiten eröffnen, die die offene, unsystematische Textstabilität auf die Probe stellen.

Teilweise geht die textliche Mehrdeutigkeit aus strukturellen sprachlichen Gründen in der italienischen Übersetzung verloren: Die deutsche Sprache ist konstitutiv *vorsichtig* orientiert, und zwar aufgrund der Grammatikalisierung von zitierten Quellen durch den Konjunktiv I, der verbalen Form für indirekte Reden. In ähnlicher Weise wirken modalisierte Ausdrucksformen, die die Subjektivität der Darstellung unterstreichen, wie das wiederkehrende „es scheint“, das zu Beginn des Berichts über fliegende Untertassen mit einer argumentativen Aufmerksamkeit steht und zum Teil einer unkontrollierten Verbreitung potenziell gefälschter Nachrichten entgegenwirken mag.

Innerhalb textueller Räume solcher Art wird die Prüfung des Fremden bestanden, wenn Interpretationsmöglichkeiten die textliche Unbestimmtheit respektieren und vereinfachende Schlussfolgerungen verhindern.

Ein weiterer Aspekt der Offenheit des **modernen Mythos** hat mit der hybriden theoretischen Dimension des Textes zu tun, die die Rezeption und die Lese- und Interpretationserwartungen überrascht. In mancher Hinsicht hat man es hier mit einem Essay zu tun, der körperliche und seelische Ebenen aufgrund des kartesischen Dualismus der Tiefenpsychologie erkennt, wie es sich beispielsweise aus Passagen solcher Art ergibt: „[...] das Ich nicht allein Meister im Hause [...] ist“ (Jung 2019: 148).

Mit solchen Schilderungen führt **der moderne Mythos** typische psychoanalytische Theorien über intrapsychische Funktionen an: Das Ego, das rationale Bewusstsein, das unbegreiflicherweise oft mit der gesamten Psyche gleichgesetzt wird, ist in Wirklichkeit nur ein *Mieter* im Haus des Selbst; dort können andere Präsenzen, die *Instinkte*, nicht ignoriert werden: „Ihre Befreiung als Einzelwesen führt ins Chaos und den zugehörigen Nihilismus, weil sie die Einheit und Ganzheit des Individuums aufhebt und es damit zerstört“ (Jung 2019: 134).

So weit, so klar. Jungs argumentatives Denken ist aber offener, unsystematischer, nicht unbedingt konsequent. Man wird mit vielen Textpassagen konfrontiert, die aus einem eklektischen Universum stammen,

das zwar auf ein phänomenologisches Modell zurückzuführen ist und sich von dem dualistischen, rein psychoanalytischen Umfeld entfernt. In dieser Hinsicht sind Aussagen wie folgende bedeutsam: „Um *ein annähernd vollständiges Bild* eines psychisch reflektierten Objektes zu gewinnen, genügt eine ausschließlich intellektuelle Operation bekanntlich keineswegs“ (Jung 2019: 102). Ein Schritt vorwärts wird bei der Beschreibung des Ankers gemacht, dessen asketische Erfahrung durch die wesentliche Einheit *psychischer* Mechanismen und *physischer* Beziehungen dargestellt wird (Jung 2019: 339 – 340); die außerdem die neuesten Forschungsrichtungen des kognitiven Handelns aus einer enaktivistischen Perspektive behaupten (Maturana/ Varela 1987).

Darüber hinaus begegnet man etlichen Textabschnitten, die eine phänomenologisch orientierte psychiatrische Auffassung – auch aus therapeutischer Sicht – aufweisen. Nach diesem Konzept wird nach der menschlichen Bedeutung von *Symptomen* ohne jede Art von Pathologisierung gesucht. **Der moderne Mythos** befindet sich in einer auffallenden Nähe zu Annahmen der anthropoanalytischen Psychiatrie von Ludwig Binswanger, Arzt der Burghölzi-Schule wie Jung, aus dessen Sicht die Fremdheit als *Möglichkeit der menschlichen Existenz* zu verstehen sei (Binswanger 1956).⁴

Die asymmetrische Beziehung Arzt-Patient wird zugunsten einer horizontalen Erforschung der kurativen Beziehung aufgegeben, wobei sich die psychotherapeutische Dynamik auf menschliche Ähnlichkeiten stützt, die stets die Unterschiede überwiegen, so ernst auch die betreffende psychische Krankheit sein mag. Das eher vertikale und hierarchische therapeutische Setting der klassischen Wiener Psychoanalyse tritt im Buch als Ausgangspunkt auf, wovon sich das Jung'sche Denksystem entschieden distanziert. Aus einem heterodoxen Szenario entwickelt sich der methodologische Rahmen des *modernen Mythos*, der weit von gegensätzlichen nominalen Abgrenzungen zu verorten ist und unerwartete befreiende Räume in seiner theoretischen Forschung entdecken lässt.

⁴ Ich beziehe mich hier auf meine Forschung (2006 – 2008) im Haus der Künstler *Maria Gugging* in Klosterneuburg bei Wien, dem Sanatorium, in dem der Psychiater Leo Navratil (1921 – 2006) künstlerische Produktionen von Patienten mit schizophrener Psychose unterstützte und echte Talente entdeckte, wie im Fall des Dichters Ernst Herbeck (1920 – 1991). Ein Teil dieses Projektes, das dank des berühmten verstorbenen Germanisten Wendelin Schmidt-Dengler (Franz Werfel Stipendium, 2006 – 2008) möglich wurde, kann in Di Mauro 2012 nachgelesen werden.

4. Die Weite des Vielleichts

Possibilismus ist ein zentrales Thema des Essays über fliegende Untertassen. Darüber hinaus geht es im **modernen Mythos** nicht nur um Ufos, sondern auch um astrologische, alchemistische, telepathische, symbolologische und numerologische Stoffe der sogenannten *parapsychologischen* Forschung Jungs. Es handelt sich um einen Bereich, der seit Jungs Studienzeit mit **Zur Psychologie und Pathologie sogenannter okkultur Phänomene** (1902) präsent ist und der ein prägendes Kennzeichen der analytischen Psychologie ist.

Die archetypisch-synkretistische Richtung, die Jungs Werk über Ufos thematisch umfasst, koexistiert mit einer orthodoxeren *Seele* der Jung'schen Psychologie, die sich mit *gängigeren* psychologischen Themen beschäftigt. Gerade in der Koexistenz dieser beiden Ansätze stellt sich die metadisziplinäre Reichweite der kulturellen Unternehmung Jungs dar.

So gesehen kann **der moderne Mythos** auch als Rechtfertigung der heterodoxen Interessen Jungs verstanden werden, die auch experimentelle Forschungsbereiche miteinbeziehen.

War es akzeptabel, dass sich die analytische Psychologie mit dem Ufo-Phänomen auseinandersetzte und die Grenzen des wissenschaftlich Analysierbaren bis dorthin ausdehnte? Der Schweizer Arzt war sich der Tatsache bewusst, dass er sich durch den Umgang mit außergewöhnlichen Studiengegenständen einer *Gefahr* aussetze:

Es wäre leichtsinnig von mir, meinem Leser verheimlichen zu wollen, daß dergleichen Überlegungen nicht nur äußerst unpopulär sind, sondern sich sogar in bedrohlichster Nähe jener wolkgigen Phantasmata bewegen, die das Gehirn von Zeichendeutern und Weltverbesserern beschatten. *Ich muß das Risiko auf mich nehmen* und meinen mühsam erkämpften Ruf der Wahrhaftigkeit, der Vertrauenswürdigkeit und der wissenschaftlichen Urteilsfähigkeit aufs Spiel setzen. (Jung 2019: 54)

Das hier von Jung erwähnte *Risiko* spielt für das Textverständnis eine wichtige Funktion, und zwar als ein *parrhesiastisches Risiko*, als *parole vraie* (Foucault 1984), das eine Beziehung – in diesem Fall zu der damaligen Rezeption und zu der wissenschaftlichen Öffentlichkeit – destabilisieren kann. Dies liegt daran, dass er – wie Jung andeutet – mit dem Ufo-Thema an sich seine „Wahrhaftigkeit, Vertrauenswürdigkeit,

wissenschaftliche Urteilsfähigkeit“ aufs Spiel setzte, zumal es sich um den typischen Spleen von „Zeichendeutern und Weltverbesserern“ handle. Gerade solche stereotypischen Assoziationen gilt es laut Jung abzubauen, und zwar indem er *das Risiko* auf sich nimmt und „dergleichen Überlegungen“ wissenschaftlich betrachtet: Neue Untersuchungsräume eröffnen sich somit außerhalb des *kanonischen* Analysefelds der Psychologie.

Im **modernen Mythos** macht sich eine deutliche Ungeduld gegenüber den „positivistischen“ Abgrenzungen der Psychologie bemerkbar. Letztendlich geht es im Ufo-Text um eine umfangreichere Frage über den wissenschaftlich-disziplinären Status der Psychologie: Was darf man innerhalb seiner Objekte in Betracht ziehen? Oder – um wiederum den Foucault’schen Ansatz zu verwenden (Foucault 1970): Wie geht die analytische Psychologie mit Kontrolle, Auswahl, Organisation, Verteilung der Diskursproduktion ihres disziplinarischen Wissens um?

Die disziplinären Abgrenzungen gegenüber der Psychoanalyse wirken in vielen Textpassagen beinahe von einer Klaustrophobie geprägt zu sein: „Bei der krassen Unterbewertung der Seele, die unser vorwiegend materialistisches und statistisches Zeitalter charakterisiert“ (Jung 2019: 128). Das sich im Text wiederholende „statistische“ Attribut deutet polemisch auf die messbare, objektivistische und reduktionistische Fassung der Freud’schen Psychoanalyse hin, deren disziplinäre Inhalte im **modernen Mythos** folgendermaßen beschrieben werden: „Das wissenschaftliche Interesse verengert sich nur allzu leicht auf das Häufige, Wahrscheinliche, Durchschnittliche“ (Jung 2019: 190).

Noch nach 50 Jahren wirkt in diesem späten Buch Jungs Konflikt mit Sigmund Freud nach, der ab 1913 eine lange berufliche und existenzielle Isolation für Jung bedeutete, die aber unentbehrlich für die Entstehung des neuen analytischen theoretischen Weges war. Andere Gründe haben jene Trennung ausgelöst, wie die Ablehnung des Freud’schen Pansexualismus als unilaterale Erklärung menschlichen psychischen Verhaltens oder die Folgen der sogenannten Jung-Spielrein-Freud-Affäre (Carotenuto 1984). Beim Lesen des **modernen Mythos** stellt sich das Gefühl ein, dass der archetypisch-analytische Weg der Psychologie Jungs ohne jene biografische-theoretische Trennung niemals begangen worden wäre.

In diesem Zusammenhang versteht man die Absicht, das *riskante* Thema der fliegenden Untertassen zu behandeln, um die disziplinären

Abgrenzungen der Psychologie auszuloten: Wie weit ist es möglich, das *Fremde* – in diesem Fall das Außerirdische – anzunehmen, ohne die eigene Identität in Frage zu stellen?

Jung zufolge waren derartige erkenntnistheoretische Herausforderungen prinzipiell nicht zu begrenzen. Die Existenzfrage der Außerirdischen wird somit zur metaphorischen Fähigkeit, Fremde zu empfangen, zur Herausforderung für die Selbsterkenntnis, zum Überwindungsversuch der verhindernden *rationalistischen Vorurteile*. Wenn man sich den eigenen *Schattenelementen* öffnet, kann man bestenfalls auffinden, *wie man wird, was man ist* – so der Untertitel von **Ecce homo**, theoretische Weiterentwicklung von Schopenhauers *Principium individuationis*, das in Jungs theoretischem System eine hohe Relevanz besitzt (Jarrett 1989).

Der Grundbegriff des *Werdens*, die menschliche Wandlungsfähigkeit, der Possibilismus, die psychische und disziplinäre Offenheit und Veränderlichkeit sind in dieser Hinsicht das wahre Thema des Essays und in Wirklichkeit das wahre Thema der gesamten Jung'schen Produktion. In gewissem Sinne ist es, als ob dieses umfangreiche Gebiet psychischer und disziplinarischer Transformationen domestizierende Exegesen eines Textes verhinderte, der immer in Bewegung ist und eine sich gleichmäßig bewegend, fragende, interpretierende Einstellung erfordert.

Offen bleibt die Frage nach der Existenz von Objekten, die am Himmel erscheinen, „reale stoffliche Erscheinungen, Wesenheiten unbekannter Natur“, die „vielleicht schon seit langen Zeiten den Erdbewohnern sichtbar waren, aber sonst keinerlei erkennbaren Bezug zur Erde oder deren Bewohnern haben“ (Jung 2019: 294). Solche possibilistische Aussagen könnten ohne weiteres auch für heute gelten: Denn bei vierhundert Milliarden Sternen und Planeten der Milchstraße besteht mit hoher Wahrscheinlichkeit die Möglichkeit, dass es Außerirdische mit wie auch immer gearteten interstellaren Bewegungsmitteln gibt; umgekehrt unwahrscheinlich ist mit ihnen in Kontakt zu kommen. Außer den räumlichen interplanetaren Schranken verhindert auch das sogenannte „Zeitfenster“ das Kennenlernen von Lebensformen, die in Bezug auf die Evolutionsgeschichte der Erde möglicherweise noch nicht entwickelt oder im Gegenteil bereits ausgestorben sein könnten (Hack-Domenici 2014: 151).

Jungs Ablehnung von *a priori* Beurteilen und die Unmöglichkeit, zu eindeutigen Ergebnissen zu gelangen, bereichern den mythischen Hintergrund des **modernen Mythos**: es geht nicht darum, die Wahrhaftigkeit der Ufo-Gerüchte, sondern die mythopöische Funktion der Psyche zu prüfen. Es geht darum, Verbindungen und Ursache-Wirkungs-Argumentationen zu üben, ohne die es nur vergebliche psychotischen Abfolgen von Ereignissen geben würden; es geht um die Gedankenübung des *Als-Obs* als Mittelpunkt von narrativen und psychischen Bedeutungskonstruktionen.

Der moderne Mythos wird daher zur Gelegenheit, die eigenen habituellen und mentalen Strukturen in Frage zu stellen:

Man ist skeptisch geworden, und chimärische Weltverbesserungsideen stehen niedrig im Kurs. Auch traut man den alten Rezepten, die schließlich versagt haben, eben aus diesem Grunde nur noch halb oder gar nicht. Die Abwesenheit brauchbarer oder nur glaubhafter Gesamtvorstellungen schafft eine Lage, die einer *tabula rasa* gleichkommt, auf welcher irgend etwas erscheinen könnte. Das Phänomen der Ufos dürfte eine derartige Erscheinung sein. (Jung 2019: 218)

Die Prüfung des Fremden um sich zu entfremden, um aus sich herauszugehen: Es geht um die Erweiterbarkeit der Grenzen des menschlichen Denkens. In dieser Hinsicht trägt der Text **Der moderne Mythos** die eklektische kulturelle und theoretische Offenheit der analytischen Psychologie noch weiter: Innerhalb der possibilistischen Welt Jungs finden stereotypische Darstellungen keinen Platz; keine Andersartigkeit darf verschwinden, flüssiges erleichtertes Lesen ist nicht gestattet.

Literatur

- Apel, Friedmar (1982): **Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens**, Heidelberg: Winter.
- Bassnett, Susan (1980): **Translation Studies**, London: Methuen.
- Battaglia, Debora et al. (2005): **E. T. culture: Anthropology in Outer Spaces**, Durham, North Carolina: Duke University Press.

- Beck, Ulrich (1986): **Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne**, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berman, Antoine (1984): **L'épreuve de l'étranger. Culture e traduction dans l'Allemagne romantique**, Paris: Gallimard.
- Binswanger, Ludwig (1956): **Drei Formen missglückten Daseins. Verstiegtheit, Verschrobenheit, Manieriertheit**, Tübingen: Niemeyer.
- Carotenuto, Aldo (1984): **A Secret Symmetry. Sabina Spielrein between Jung and Freud. The Untold Story of the Woman Who Changed the Early History of Psychoanalysis**, London: Routledge & Kegan Paul.
- Covington, Coline/ Barbara Wharton (2003): **Sabina Spielrein. Sabina Spielrein: Forgotten Pioneer of Psychoanalysis**, London: Routledge.
- Di Mauro, Paola (2012): **La grammatica del movimento. I colloqui psichiatrici alla Maria Gugging**, Acireale / Roma: Bonanno.
- Di Mauro, Paola (2018): **Morte apparente, buio, sonno profondo. Tre fiabe dei Grimm**, Milano, Mimesis.
- Di Mauro, Paola (2019): Introduzione. In: C. G. Jung, **Un mito moderno. Gli oggetti che appaiono in cielo**, Brescia: Morcelliana, 5 – 36.
- Durand, Gilbert (1960): **Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale**, Grenoble: Allier.
- Even-Zohar, Itamar (1978): **Papers in Historical Poetics**, Porter Institute for Poetics and Semiotica, Tel Aviv: University Publishing Projects.
- Foucault, Michel (1970): **L'ordre du discours**, Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1984): **Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1983-1984)**, Paris: Gallimard.
- Frühwald, Wolfgang / Hans Robert Jauss / Reinhart Koselleck / Jürgen Mittelstrass / Burkhard Steinwachs (1991): **Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift**, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gay, Peter (1985): **Freud for Historians**, NYC et al.: Oxford University Press.
- Hack, Margherita / Viviano Domenici (2014): **C'è qualcuno là fuori. Alla ricerca della vita extraterrestre. Le indagini della scienza e gli inganni della fantarcheologia**, Milano: Sperling & Kupfer.

- Holmes, James S. (1988): *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form*. In: Ders., **Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies**, Amsterdam: Rodopi, 23 – 33.
- Jarrett, L. James (Hrsg.) (1989): **Nietzsche's Zarathustra. Notes of the Seminar Given in 1934 – 1939 by C. G. Jung**, Princeton: Princeton University Press.
- Jung, Carl Gustav (1902): **Zur Psychologie und Pathologie sogenannter okkultur Phänomene**, Leipzig: Mutze.
- Jung, Carl Gustav (2019): **Un mito moderno. Gli oggetti che appaiono in cielo**, hrsg. und übersetzt v. Paola Di Mauro, Brescia: Morcelliana.
- Ladmiral, Jean-René (1979): **Traduire: théorèmes pour la traduction**, Paris: Gallimard.
- Lefevere, André (1992): **Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame**, London: Routledge.
- Lobner, Hans / Vladimir Levitin (1978): „A Short Account of Freudism. Notes on the History of Psychoanalysis in the URSS”. In: **Sigmund Freud House Bulletin**, Bd. 2, H. 1, 5 – 30.
- Maturana, Humberto / Francisco Varela (1987): **Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens**, München: Goldmann.
- Meschonnic, Henri (1973): *Poétique de la traduction*. In: Ders., **Pour la poétique, II**, Paris: Gallimard, 305 – 323.
- Moïsi, Dominique (2010): **The Geopolitics of Emotion: How Cultures of Fear, Humiliation, and Hope are Reshaping the World**, New York: Anchor Books.
- Mounin, Georges (1955): **Les Belles infidèles. Essai sur la traduction**, Paris: Cahiers du Sud.
- Nietzsche, Friedrich (1988): *Die fröhliche Wissenschaft*, in: **Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden (KSA)** hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin / New York: De Gruyter.
- Osimo, Bruno (2004): **Manuale del Traduttore**, Milano: Hoepli.
- Overbye, Dennis (2019): *NASA's TESS Satellite Spots 'Missing Link' Exoplanets*. Internet-Plattform **The New York Times**. <https://www.nytimes.com/2019/07/29/science/nasa-tess-exoplanets-astronomy.html> [03.04.2019].
- Pauli, Wolfgang (1952): **Naturerklärung und Psyche**, Zürich: Rascher.

- Pavese, Cesare (1962): **La letteratura americana e altri saggi**, Torino: Einaudi.
- The Intergovernmental Panel on Climate Change* (2017): *Global Warming of 1.5 °C*. Internet Plattform **IPCC** <https://www.ipcc.ch/sr15/> [04.09.2019].
- Venuti, Lawrence (1995): **The Translator's Invisibility. A History of Translation**, London / New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1998): **The Scandals of Translation**, London / New York: Routledge.
- Zipes, Jack (1991): **Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization**, New York: Routledge.

Didaktische Vorschläge zur Entwicklung der kooperativen und der kollaborativen Arbeitsweise im Übersetzungsunterricht

Abstract: This paper outlines how cooperative and collaborative teaching methods could be applied to teaching translation. The attempt to apply these methods in teaching translation arises from the nowadays requested 21st century skills, which must comply with the current trends in the translation industry, such as services offered by Software as a Service (SaaS) companies, cloud-based collaborative translation or crowdsourcing, etc. Therefore translator-training institutions should focus on training not only competent translators, but also core teams.

Keywords: cooperative learning in teaching translation, collaborative learning in teaching translation, training core translation teams.

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit geht von den vier wichtigsten „21st century skills“ aus (vgl. P21: 2011), die für ein Gesamtkonzept von Bildungszielen und -inhalten stehen und in vier Dimensionen enthalten sind.

Sie basieren auf einem breiten globalen Konsens aus Arbeitswelt, Bildung sowie Regierung und Verwaltung und zeigen deutliche Übereinstimmungen bei den Fähigkeiten, die am wichtigsten für Lernen, Erwerbsarbeit und ein erfolgreiches Leben sind. (Fadel / Bialik / Trilling 2017: 126)

Die sogenannten 4K-Skills (4Ks), die von den Lernenden *durch* und *mit* dem Lernen von Wissensinhalten erworben werden sollten, sind Kommunikation, kritisches Denken, Kollaboration und Kreativität. In Anlehnung an Fadel / Bialik / Trilling (2017: 128), Muus-Merholz (2017) und Stepphuhn (2019: 17) könnte man die 4Ks in einfacher Sprache wie folgt umschreiben:

- Kommunikation bedeutet, das eigene Denken mitteilen können und darüber hinaus auch das eigene Lernen und das eigene Arbeiten.
- Kritisches Denken bedeutet, selbst denken und außerdem selbst lernen und selbst arbeiten können.
- Kollaboration bedeutet, mit anderen zusammen denken können und darüber hinaus mit anderen gemeinsam lernen und zusammenarbeiten können.
- Kreativität bedeutet, Neues denken können und außerdem Neues lernen und damit arbeiten können.

Die Experten sind sich darin einig, dass die oben genannten 4Ks von den Lernern erworben werden müssen, zumal sie in enger Verbindung mit den 3Cs der gegenwärtigen digitalen Gesellschaft stehen: Crowd, Cloud und Collaboration.

Das ständige „Online-Sein“ verändert unser Denken in dem Maße, dass wir heutzutage eher digitale Lösungen für persönliche oder berufliche Problemstellungen suchen. So lassen wir uns oft beispielsweise von der Facebook-Crowd beeinflussen, was wir lesen und kaufen oder sogar wo, womit und mit wem wir arbeiten sollen. Die Crowd übernimmt manchmal unsere fachlichen Aufgaben, was zu neuen online Formen der Arbeitsorganisation führen kann. So ist z. B. Crowd Translation oder Crowdsourcing entstanden. Darunter versteht man online erteilte Übersetzungsaufgaben, die von einer Gruppe von Internetusern, oft von unprofessionellen Übersetzern, unentgeltlich geleistet werden.

Außer der digital vernetzten Crowd lagern wir täglich persönliche und berufliche Daten in die Cloud aus und verwenden dabei Cloud-Apps, um miteinander zu sprechen, um uns zu unterhalten oder unseren Lebensunterhalt zu sichern. In der Zukunft wird allerdings die Cloud eine entscheidende Rolle für das Berufsleben spielen, denn in die Cloud werden die Arbeitsplätze der Zukunft verlegt. Dafür spricht das „Digital Europe“-EU-Förderprogramm, das 2021 starten wird und 9,2 Milliarden Euro umfassen soll, wodurch unter anderen die digitale Kompetenz und Zusammenarbeit zur Verwirklichen des digitalen Binnenmarktes gefördert werden sollen.

Folglich sind wir auf ein ständiges online Zusammensein und zugleich auf eine online Zusammenarbeit oder Collaboration angewiesen. Deshalb

versuche ich in der vorliegenden Arbeit konkrete Anregungen zur Gestaltung von Unterrichtseinheiten zu geben, die den Fokus auf die Förderung der gefragten Kooperations- bzw. Kollaborationskompetenz im Übersetzungsunterricht setzen.

2. Kooperative und kollaborative Arbeitsweisen im Übersetzungsunterricht

Die Kooperation und die Kollaboration werden als Formen der Gruppenarbeit in der einschlägigen Fachliteratur wie folgt definiert (vgl. Roschelle / Teasley 1995: 70; Kozar 2010: 16; Soyter 2012: 7 u. a.):

- Die Kooperation zeichnet sich dadurch aus, dass eine gemeinsame Aufgabe in Teilaufgaben gegliedert wird und dass für jede Teilaufgabe eine Person oder eine Gruppe verantwortlich ist. Die erteilten Teilaufgaben können von den Aufgabenträgern parallel also asynchron bearbeitet werden. Die gelösten Teilaufgaben werden schließlich zu einer Gesamtlösung zusammengeführt und so wird ein gemeinsames Ziel durch individuell, asynchron geleistete Arbeit erreicht.
- Die Kollaboration zeichnet sich dagegen dadurch aus, dass dabei keine Arbeitsaufteilung vorhanden ist. Es handelt sich um eine gemeinsame Bearbeitung einer Aufgabe oder mehrerer Aufgaben innerhalb einer Gruppe. Die Gruppe besteht aus Teilnehmern mit sich ergänzenden Fähigkeiten, die synchron diskutieren und individuelles Wissen teilen und dadurch ein gemeinsames Verständnis des Problems und seiner Lösung konstruieren. Das kollektive Wissen führt zur Mitgestaltung der Gesamtlösung.

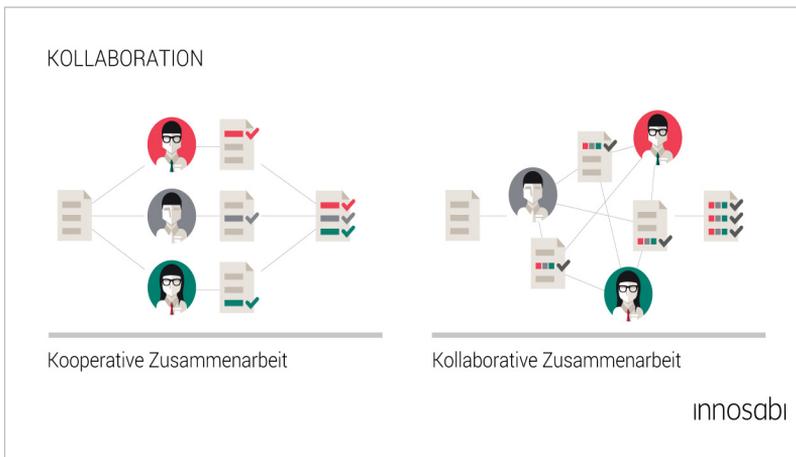


Abb.1

Zusammen mit den Studierenden der West-Universität Temeswar, Fachrichtung Angewandte Moderne Fremdsprachen habe ich im Laufe der Jahre mehrere kooperative und kollaborative Arbeitsweisen im Übersetzungsunterricht eingesetzt. Dabei bin ich zur Erkenntnis gekommen, dass man für eine gelungene Kollaboration zuerst Kooperationsfertigkeiten entwickeln muss. Deshalb führe ich die oben angeführten Arbeitsmethoden zum einen in einer gewissen Reihenfolge in den Unterricht ein, zum anderen setze ich sehr oft auch Mischformen von kooperativ-kollaborativen Arbeitsweisen ein.

2.1 Kooperative Arbeitsweise

Die kooperativen Methoden führe ich meistens im 1. BA-Studienjahr ein, jedoch kann die hier angeführte Arbeitsweise in allen Studienjahren eingesetzt werden.

Methode: *Kontrolle in Tandem*

- Zielgruppe: alle Studienjahre
- Arbeitsgruppen: 2 Personen
- Dauer: 20 – 40 Minuten
- Tools: Arbeitsblatt, BYOD

Diese Methode kann man im Präsenzunterricht einsetzen, um vielfältige Unterrichtsinhalte einzuführen, zu üben oder zu festigen, wie beispielsweise Übungen zum Textverstehen, Übungen zum Überarbeiten bzw. zum Erstellen von Texten oder Übersetzen von Texten. Man arbeitet in Kleingruppen und mit dem Text (also einem Arbeitsblatt), wobei die Studierenden ihre eigenen elektronischen Geräte einsetzen (BYOD).

Arbeitsweise

- Die Tandems (2 Personen) werden von der Lehrkraft festgelegt.
- Die Teilnehmer lösen in Partnerarbeit die Aufgabenstellung.
- Jeweils zwei Tandems vergleichen ihre Antworten. Bei verschiedenen Antworten müssen sie die Probleme besprechen, gemeinsam recherchieren, die Vorschläge argumentieren und sich auf eine gemeinsame Lösung einigen.
- Falls die Tandems auf keine gemeinsame Lösung gekommen sind, wird das Problem mit einem dritten Tandem besprochen.
- Im Plenum werden nur die Probleme besprochen, bei denen drei Tandems zu keiner eindeutigen Lösung gekommen sind.
- Am Ende der Bearbeitungszeit werden die Lösungen der Lehrkraft abgegeben.

(vgl. Biethahn/ Gregersen/ Schröder/ Sprenger/ Tschekan 2012: 19)

Der Lehrer hat die Übersicht aller kooperierenden Tandems und bewertet die geleistete Arbeit.

Unterrichtsbeispiel

Mithilfe dieser Methode habe ich mit den Studierenden des 1. BA-Studienjahres anhand eines Arbeitsblattes Probleme der Textkohärenz und -kohäsion besprochen. Der Auftrag sah vor, die Wiederaufnahme eines einmal eingeführten Textelements zu erkennen und davon ausgehend den Inhalt des Textes in deutscher Sprache zusammenzufassen. Die Herausforderung bestand darin, dass der Text im Niederländischen verfasst war, also in einer für die Studierenden komplett unbekanntem Sprache (s.

Anhang 1). Neben der Entwicklung von Kooperationsfähigkeiten gelang es mir, mit dieser Übung auch die relevante Rolle des textlinguistischen Wissens für das korrekte Textverstehen zu unterstreichen. Als Hausaufgabe sollten die Studierenden versuchen, den gesamten niederländischen Text ins Deutsche zu übertragen.

2.2 Kooperativ-kollaborative Arbeitsweise

Zu den Mischformen oder zu den einfachen kooperativ-kollaborativen Arbeitsweisen zählt das Gruppenpuzzle.

Methode: *Einfaches Gruppenpuzzle*

- Zielgruppe: alle Studienjahre
- Arbeitsgruppen: 6 – 8 Personen
- Dauer: 3 Wochen
- Tools: E-Mail, Facebook, WhatsApp, Google-Dokument, Moodle

Diese Methode unterstützt die Studierenden darin, neues Wissen zu erwerben. Man arbeitet mit etwas größeren Gruppen (6 – 8 Personen) und ist auf Blended learning angewiesen, also auf hybride Formen des Unterrichts, die Präsenzveranstaltungen mit Online-Kursen (E-Learning) verknüpfen. Es handelt sich also um asynchron und synchron durchgeführte Tätigkeiten. Der Einsatz von digitalen Tools wie Google-Dok, Facebook, WhatsApp, Moodle ist in diesem Fall unabdingbar.

Arbeitsweise

- Die Gruppe erhält eine gemeinsame Aufgabe, die verschiedene Teilaspekte beinhaltet.
- Der Lehrer legt Stammgruppen mit Gruppenleitern fest.
- Jedes Mitglied in der Stammgruppe bekommt den Auftrag, einen bestimmten Teilaspekt zu bearbeiten.
- Bei erfülltem Teilauftrag entstehen die Expertengruppen.
- Die Expertengruppen werden von den Studierenden aller Gruppen mit der jeweils gleichen Teilaufgabe gebildet.

- Die Expertengruppen erarbeiten erneut die Aufgabe gemeinsam.
- Nachher bereiten sich die Experten darauf vor, die Ergebnisse in der eigenen Stammgruppe zu präsentieren.
- In der Stammgruppe werden die Teilaspekte nacheinander vorgestellt und zusammengefasst.
- Die letzten Aufträge jeder Stammgruppe sind, eine gemeinsame Präsentation der Ergebnisse zu erarbeiten, eine kurze Darbietung des Arbeitsprozesses anzubieten und einen Bewertungsbogen für die Evaluation der anderen Stammgruppe zu erstellen.
- Die Präsentationen werden folglich dem Plenum vorgestellt.
- Zum Schluss erfolgt die gegenseitige Bewertung der Gruppen.
(vgl. Biethahn/ Gregersen/ Schröder/ Sprenger/ Tschekan 2012: 19; Dübbelde 2017: 12, Sinus.de: Modul 8)

Der Lehrer unterstützt die Gruppen mit bibliografischen Hinweisen, Klärungen von inhaltlichen Fragen und Ratschlägen bezüglich der Struktur der Präsentation.

Unterrichtsbeispiel

Im 1. und 2. BA-Studienjahr habe ich diese Methode eingesetzt, damit sich die Studierenden unterschiedliche übersetzungstheoretische Auffassungen durch selbstgesteuertes Lernen und gemeinsame Arbeit aneignen. Zum Thema *Texttyp und Textsorte in der Übersetzungswissenschaft* haben die Studierenden sogenannte Gruppenreferate nach dieser Unterrichtsmethode erstellt. Die Studierenden wurden in zwei Stammgruppen eingeteilt: Stammgruppe Texttyp (TT) und Stammgruppe Textsorte (TS). Weiter erhielten die einzelnen Mitglieder der jeweiligen Stammgruppen unterschiedliche Teilaufgaben, und zwar mussten sie sich mit dem Begriff TT bzw. TS bei Katharina Reiß und Christiane Nord befassen. Als Hausaufgabe mussten die Studierenden recherchieren und sich in die Thematik einlesen. Während der nächsten Unterrichtseinheit wurden zwei Expertengruppen gebildet: Expertengruppe Reiß und Expertengruppe Nord. Nach den Besprechungen in den jeweiligen Expertengruppen präsentierten die Reiß- und Nord-Experten die Ergebnisse in der eigenen Stammgruppe. Jede Stammgruppe einigte sich auf die wichtigsten inhaltlichen Aspekte.

Zuletzt erarbeitete jede Stammgruppe als zweite Hausaufgabe ein Gruppenreferat (Gruppenreferat TT bzw. Gruppenreferat TS), das während der letzten Präsenzveranstaltung mithilfe einer PowerPoint-Präsentation im Plenum vorgetragen wurde (s. Anhang 2). In jeder Stammgruppe wurden jeweils zwei Personen beauftragt die Gespräche zu protokollieren und in der letzten Unterrichtseinheit einen Bericht über den Arbeitsprozess zu erstatten. Außerdem bearbeitete jede Stammgruppe einen Bewertungsbogen, der für die gegenseitige Evaluation eingesetzt wurde.

Methode: *Wasserfallorientiertes Übersetzungsprojekt*

- Zielgruppe: 3. BA-Studienjahr und MA-Studienjahre
- Arbeitsgruppe: 15 – 25 Personen
- Dauer: 1 Semester
- Tools: E-Mail, Facebook, WhatsApp, Google-Dokument, Moodle

Das wasserfallorientierte Übersetzungsprojekt gehört zu den komplexen kooperativ-kollaborativen Methoden, die man im Unterricht einsetzen kann. Der Name stammt von der klassischen Vorgehensweise der Softwareentwicklung und zwar vom *iterativen Waterfall-Modell*. Dieses Vorgehensmodell sieht eine klare Aufteilung in Phasen vor und eine strikte zeitliche Abfolge dieser Phasen: Initiierung, Zielformulierung, Planung, Durchführung, Präsentation, Auswertung, Weiterführung. Der vollständige Abschluss einer Phase ist Voraussetzung für die nächste Phase, wobei jede Phase eindeutige Start- und Endpunkte besitzt, die durch Dokumente belegt werden.

Arbeitsweise

- Initiierungsphase: Die Studierenden einigen sich über das zu bearbeitende Thema.
- Zielformulierung: Die Ziele des Projekts werden festgelegt und der Gruppenleiter gewählt.
- Planung: Der Gruppenleiter verfasst eine zeitliche und inhaltliche Planung des Gesamtprojekts, mit den dafür zuständigen Personen.
- Durchführung: Die Gruppenmitglieder führen termingenuau die zugeordneten Aufgaben durch.

- Präsentation: Die Endergebnisse des Gesamtprojektes werden in Form eines Vortrages, einer Ausstellung, einer Diskussion usw. präsentiert.
- Auswertung: Die Qualität der geleisteten Arbeit wird bewertet.
- Weiterführung: Man versucht das bereits abgeschlossene Projekt mit anderen oder neuen Projekten zu verknüpfen.
(vgl. Canfora 2015: 44 – 47; Dübbelde 2017:12, Lupsan 2018: 159 – 162).

Der Lehrer unterstützt die Gruppen mit bibliografischen Hinweisen, Klärungen von Fragen zum Prozess oder zum Endprodukt und Ratschlägen bezüglich der Struktur der Präsentation.

Unterrichtsbeispiel

Seit fünf Jahren führe ich zusammen mit dem 3. BA-Studienjahr wasserfallorientierte Übersetzungsprojekte (s. Anhang 3) durch. Das bedeutet, dass alle traditionellen Phasen der Übersetzungsarbeit von den Studierenden selbst in einer strikten zeitlichen Abfolge vorgeplant und durchgeführt werden. Die Studierenden wählen sich einen Text aus, der von der gesamten Gruppe durch den Einsatz der Projektmethode übersetzt wird.

Meistens wurden die ersten zwei und die letzten drei Phasen zusammengeführt, sodass „während des konkreten Ablaufs des Projekts diese auf vier Phasen reduziert wurden“ (Lupsan 2018: 159).

In der ersten Phase wurden der Leiter und der deutsche Ausgangstext gewählt und der Abgabetermin des rumänischen Zieltextes festgelegt.

In der Planungsphase wurden die Rollen verteilt (Dokumentaristen, Übersetzer und Revisoren), der Arbeitsplan erstellt und die Bewertungskriterien festgelegt. Die Rolle der Dokumentaristen hatte ich erfunden. Die Dokumentaristen waren gewöhnlich die Studierenden mit Sprachproblemen. Zu ihrer Tätigkeit gehörten die ständige Recherche, das Erstellen und das Ergänzen des Glossars u.ä.

Die Durchführungsphase bestand aus drei Etappen:

- *Die Recherche* und die daraus folgende Glossarerstellung. Diese Etappe erfolgte während der Präsenzveranstaltung, wobei

zusammen mit der Lehrkraft eine gemeinsame online Recherche durchgeführt wurde. Die Studierenden sollten folglich als Hausaufgabe ein Glossar in Excel erstellen.

- *Die Rohübersetzung.* Die eigentliche Übersetzungsarbeit der Kleingruppen erfolgte außerhalb der im Stundenplan vorgesehenen Stunden, aber laut der im Arbeitsplan vorgesehenen Termine. Für jeden Textteil wurde ein Termin festgelegt, wann die Rohübersetzungen zusammen mit der Lehrkraft kommentiert werden sollen. Es folgte die Selbstkorrektur in Form von Hausaufgaben.
- *Die Revision* und die daraus folgende Endfassung. Die Rohübersetzungen wurden von den Revisoren korrigiert und dies führte zur Anfertigung des Zieltextes.

(vgl. Lupsan 2018: 159 – 161)

Die Präsentation des Zieltextes und die anonyme gegenseitige Bewertung verliefen in derselben Unterrichtseinheit.

Der Vorteil dieser Vorgehensweise besteht darin, dass sie durch die klare und ausführliche Aufgabenbeschreibung einen zentralen Beitrag zur individuellen Kompetenzentwicklung leisten kann.

Der Nachteil ergibt sich gerade aus der starren Abfolge von Phasen und dem großen zeitlichen Abstand zwischen den Phasen. So mussten die Studierenden nach der vorletzten Durchführungsphase (Selbstkorrektur), also fast vor dem Projektende zur ersten Durchführungsphase (Recherche) zurückkehren, um einige fehlerhaft übertragene Termini aus dem Glossar zu korrigieren.

Ein anderes Problem ergab sich aus der falschen Einschätzung der Anforderungen. Vor dem Projektbeginn konnte man nicht alle auftretenden Schwierigkeiten während des Projektablaufs haargenau vorplanen. Auch konnte man die Studenten nur schwach motivieren, ihre Hausaufgaben pflichtbewusst zu machen. So hielten beispielsweise einige Gruppenmitglieder ihre Termine nicht ein, was selbstverständlich zu Diskussionen zwischen den Teilnehmern führte, zumal die unerfüllten Übersetzungsaufgaben von anderen Studenten übernommen wurden.

2.3 Kollaborative Arbeitsweise

Methode: *Agiles Übersetzungsprojekt*

- Zielgruppe: 3. BA-Studienjahr und MA-Studienjahre
- Arbeitsgruppe: 15 – 25 Personen
- Dauer: 1 Semester
- Tools: E-Mail, Facebook, WhatsApp, Google-Dokument, Moodle

Ebenfalls ein Modell der Softwareentwicklung ist die agile Arbeitsweise, die auf die starre Planung von Phasen verzichtet. Sie sieht also weder eine inhaltliche oder eine zeitliche Vorplanung noch eine schriftliche Beschreibung des Gesamtprojekts vor. Es fehlen also die Phasen, die Termine und die Dokumente. Dafür setzt man während der Abwicklung des Projekts den Fokus auf Flexibilität und auf kollaborative Zusammenarbeit zwischen Kunden und Entwicklern. Dafür werden selbstorganisierte und funktionsübergreifende Teams gebildet.

Das wichtigste Anliegen der agilen Modelle ist dem Kunden nicht erst am Projektende, sondern bereits während der Projektabwicklung einzelne funktionsfähige Produkte zu liefern (vgl. Reinhardt 2006: 23; Deemer / Benefield / Larman / Vodde 2012: 4).

Arbeitsweise

- Die Studierenden bilden funktionsübergreifende Teams.
- Das Produkt wird vom Team in Arbeitszyklen (Sprints) entwickelt.
- Die Sprints dauern 2 bis 4 Wochen. Während eines Sprints werden funktionale Endprodukte entwickelt und dem Kunden präsentiert.

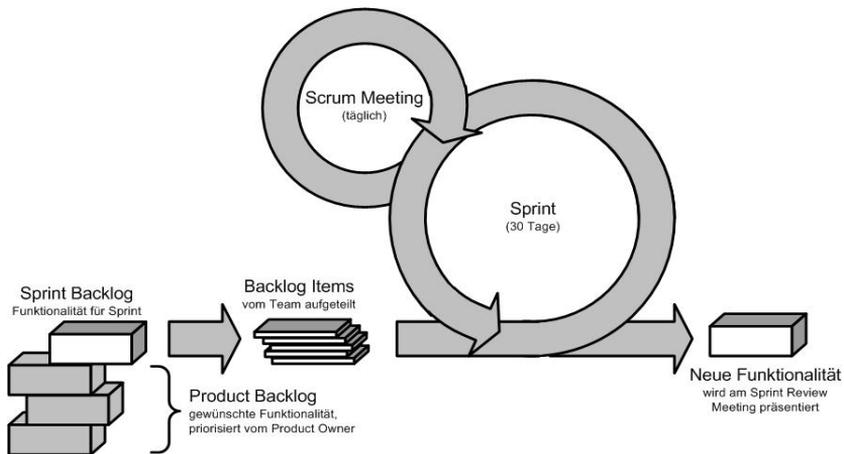


Abb. 2

Der Lehrer unterstützt die Gruppen mit bibliografischen Hinweisen, Klärungen von Fragen zum Prozess oder zum Endprodukt und bewertet nach jedem Sprint die Qualität der Arbeit.

Unterrichtsbeispiel

Ich habe mehrfach das agile IT-Modell Scrum im Unterricht eingesetzt (s. Anhang 4). Es handelte sich meistens um die Übersetzung eines wissenschaftlichen Textes aus dem Deutschen ins Rumänische. Das fachübergreifende Team bestand aus Dokumentaristen, Übersetzern, Technikern und Revisoren. Die Studierenden arbeiteten in Echtzeit, entweder während der Präsenzveranstaltung oder aber online von zu Hause über Cloud-Apps. Die Dokumentaristen, Übersetzer, Revisoren und Techniker fertigten also synchron in Sprints Übersetzungen von Textteilen an. Diese wurden Ende jedes Sprints als Fertigprodukte präsentiert, wobei ich als Kunde die Qualität der Arbeit kommentieren konnte. Am Ende des Projekts fand eine Abgabe des gesamten Zieltextes und eine gegenseitige Bewertung der Mitglieder statt.

Schlussbemerkungen

Schlussfolgernd kann man bemerken, dass die kooperativen Arbeitsmethoden sich eher dazu eignen, Übersetzungskompetenzen zu vermitteln, wobei der Fokus auf die Produktqualität der einzelnen Studenten gelegt wird. Erst nachdem man diese Kompetenzen erworben hat, kann man eine qualitätssichere kollaborative Übersetzungsarbeit leisten, zumal bei der Kollaboration nicht das Individuum, sondern das Übersetzerteam in den Mittelpunkt gesetzt wird.

Der Schwerpunkt dieser neuen Form von Ausbildung würde folglich nicht mehr auf der Qualität der individuellen Übersetzungsarbeit liegen, sondern auf der Qualität des Prozesses oder bzw. auf dem gemeinsam eingeübten Handlungsverfahren, das zu qualitativen Übersetzungsprodukten führen könnte. Die Ausbildungsstätten könnten somit den Anforderungen des aktuellen digitalisiert-kollaborativen Übersetzermarktes bzw. Binnenmarktes nachkommen und nicht nur kompetente Übersetzer, sondern bereits eingeübte Übersetzerteams ausbilden.

Literatur

- Fadel, Charles / Bialik, Maia / Trilling, Bernie (2017): **Die vier Dimensionen der Bildung. Was Schülerinnen und Schüler im 21. Jahrhundert lernen müssen** (übs. von Muus-Merholz, Jöran), Hamburg: ZLL21.
- Leisen, Josef (2017): **Handbuch Fortbildung Sprachförderung im Fach. Sprachsensibler Fachunterricht in der Praxis**, Stuttgart: Klett.
- Lupșan, Karla (2018): *Projektarbeit als praktische Umsetzung der Kompetenzorientierung im Übersetzungsunterricht*. In: Societatea de Științe Filologice din România, filiala Timișoara (Hrsg.) **Philologica Banatica. 90 de ani. Prof. onorar dr. dr. h.c. mult. Maria Iliescu - Omagiu**, H. 1, Timișoara: Mirton / Amphora, 156 – 164.
- Roschelle, Jeremy / Teasley, Stephanie D. (1995): *The Construction of Shared Knowledge in Collaborative Problem Solving*. In: Claire O'Malley (Hrsg.): **In Computer supported collaborative learning**, Berlin / Heidelberg: Springer, 69 – 97.
- Steppuhn, Detelf (2019): **SmartSchool. Die Schule von morgen**, Wiesbaden: Springer.

Internetquellen

- Biethahn, Ulf / Gregersen, Peter / Schröder, Gudrun / Sprenger, Ekkehard / Tschekan, Kerstin (2012): **Methoden im Unterricht - Anregungen für Schule und Lehrerbildung**. Herausgeber Institut für Qualitätsentwicklung an Schulen Schleswig-Holstein (IQSH). https://www.schleswig-holstein.de/DE/Landesregierung/IQSH/Arbeitsfelder/LSBB/Material/Downloads/methodenUnterricht.pdf?__blob=publicationFile&v=1 [8. 02. 2019].
- Canfora, Carmen (2015): **Aktivierende Lehrmethoden für die Übersetzer Ausbildung: Erfahrungen mit ausgewählten Methoden in heterogenen Lerngruppen**. Diss. <https://publications.ub.uni-mainz.de/theses/volltexte/2016/100000371/pdf/100000371.pdf> [8. 02. 2019].
- Deemer, P. / Benefield, G. / Larman, C. / Vodde, B. (2012): **The Scrum Primer – Leitfaden zur Theorie und Anwendung von Scrum. Version 2.0**. https://scrumprimer.org/primers/de_scrumprimer20.pdf
- Dübbelde, Gabi (2017): *Aktivierende Methoden für Seminare und Übungen. Methodenkoffer*, 1 – 16. Internet-Plattform **uni-giessen.de/fbz**. <https://www.uni-giessen.de/fbz/zentren/zfbk/didaktik/informationen/downloads/lehr-einsteiger-1/methodenkoffer-seminare> [8. 02. 2019].
- Gruppenpuzzle*. Internet-Plattform **Sinus-Transfer**. Modul 8: Kooperatives Lernen. http://www.sinus-transfer.de/module/modul_8kooperatives_lernen/methoden/gruppenpuzzle_theorie.html [8. 02. 2019].
- Hepp, Ralph: *Entwicklung von Aufgaben für die Kooperation von Schülerinnen und Schülern – Erfahrungen und Hinweise*, 1 – 15. Internet-Plattform **Sinus-Transfer**. Modul 8: Kooperatives Lernen. http://www.sinus-transfer.de/fileadmin/MaterialienBT/Modul_8_Hepp.pdf [8. 02. 2019].
- Kollaboratives Arbeiten an Hochschulen*. Internet-Plattform **netzwerk-digitale-bildung.de**. <https://www.netzwerk-digitale-bildung.de/information/hochschule/kollaboratives-arbeiten-an-hochschulen/> [8. 02. 2019].

- Kompetenzorientierung für Lernende transparent machen und einen reflektierten Lernprozess initiieren.* Internet-Plattform **unterricht-digital.info**.
<http://unterricht-digital.info/kompetenzorientierung-fuer-lernende-transparent-machen-und-einen-reflektierten-lernprozess-initiiieren/> [8. 02. 2019].
- Kozar, Olga (2010): „Towards Better Group Work: Seeing the Difference between Cooperation and Collaboration”. In: **English Teaching Forum** 48, H. 2, 14 – 23. Abrufbar auf https://americanenglish.state.gov/files/ae/resource_files/48_2-etf-towards-better-group-work-seeing-the-difference-between-cooperation-and-collaboration.pdf [8. 02. 2019].
- Lehren und Lernen mit digitalen Werkzeugen.* Internet-Plattform **netzwerk-digitale-bildung.de**.
<https://www.netzwerk-digitale-bildung.de/wp-content/uploads/NDB-Broschu%CC%88re-Lehren-und-Lernen-mit-digitalen-Werkzeugen-DOWNLOAD.pdf> [8. 02. 2019].
- Leuders, Timo (2006): *Mit Aufgaben Kommunikation und Kooperation im Mathematikunterricht fördern – fachliches und soziales Lernen miteinander verbinden*, 1 – 22. Internet-Plattform **Sinus-Transfer**. Modul 8: Kooperatives Lernen.
http://www.sinus-transfer.de/fileadmin/MaterialienBT/Leuders_Kooperatives_Lernen.pdf [8. 02. 2019].
- Muus-Merholz, Jöran (2017): *Die 4K-Skills: Was meint Kreativität, kritisches Denken, Kollaboration, Kommunikation?* Internet-Plattform **joeran.de**.
<https://www.joeran.de/die-4k-skills-was-meint-kreativitaet-kritisches-denken-kollaboration-kommunikation/> [8. 02. 2019].
- Partnership for 21st Century Skills (P21) (2011): *21st Century Skills Map*.
https://www.actfl.org/sites/default/files/pdfs/21stCenturySkillsMap/p21_worldlanguagesmap.pdf [8. 02. 2019].
- Reinhardt, Wolfgang (2006): **Einfluss agiler Softwareentwicklung auf die Kompetenzentwicklung in der universitären Informatik-ausbildung**, Diplomarbeit, Universität Paderborn.
http://ddi.uni-paderborn.de/uploads/tx_sibibtex/DA_Reinhardt.pdf [8. 02. 2019].

Soyter, Thomas (2012): **Ein interaktiver Prototyp zum kollaborativen und kooperativen Überarbeiten und Bewerten von Zeichnungen auf mobilen Endgeräten.** Bachelorarbeit Hochschule der Medien Stuttgart.
<https://docplayer.org/3590959-Bachelorarbeit-thomas-soyter.html>
[8. 02. 2019].

Bildquellen

Abb. 1

Gackstetter, Julia (2015): *Virtuelle Kollaboration: eine Definition und eine Grafik in Abgrenzung zur Kooperation.* Internet-Plattform **inosabi.com**.
https://innosabi.com/wp-content/uploads/2015/10/Kollaboration_vs_Kooperation_Grafik_in_nosabi_MasterClass.png [8. 02. 2019].

Abb. 2

Scrum: <http://www.effiziente-webprogrammierung.info/optimierung/scrum-methode> [08. 02. 2019].

Anhang

Anhang 1: Textverstehen. Arbeitsblatt

<https://elearning.e-uvt.ro/course/view.php?id=43502#section-1> [08.02.2019]

Anhang 2: Einfaches Gruppenpuzzle. PPT Nord

<https://elearning.e-uvt.ro/course/view.php?id=43502> [03.04.2019]

Anhang 3: Wasserfallorientiertes Übersetzungsprojekt

<https://elearning.e-uvt.ro/course/view.php?id=53337> [10.05.2019]

Anhang 4: Agiles Übersetzungsprojekt

<https://elearning.e-uvt.ro/course/view.php?id=31569> [07.06.2019]

Die Meinungsbildung steuernden sprachlich-rhetorischen Mittel bei der Berichterstattung der Medien: Eine vergleichende Analyse von Nachrichtenüberschriften in deutschen und türkischen Zeitungen über den EU-Türkei-Gipfel¹

Abstract: The evolution of mass media can be traced back to the modernization of print technology by Gutenberg in the 15th century. From this period on the first examples of newspapers have been released. In the present age newspapers are still an important part of mass media. It is known that media agenda and public agenda are related to each other closely. Thus newspapers have a significant impact on readers by making opinions about the incidents in the world. This study analyses linguistically news headlines in a cross-cultural bilingual corpus consisting of news about EU-Turkey-Debates about Refugees in Europe. Through the analysis it is aimed to find out common and different points in both corpora about linguistic strategies which serve to opinion making through reporting the incidents from different point of views.

Keywords: mass media, news analysis, critical discourse analysis.

1. Einleitung

Hinsichtlich der Informationsvermittlung über die Ereignisse im Leben lässt sich die Rolle der Massenmedien nicht unterschätzen: „Nach verbreiteter Auffassung in Wissenschaft und Alltag kommt audiovisuellen- und Print-Medien die Funktion zu, über Ereignisse, Zusammenhänge und Begebenheiten zu berichten“ (Grewenig/Jäger 2000: 7 – 8). Mit ihrer Hilfe verfügt der Mensch über die Möglichkeit, sich auch über nicht selbst erlebte und über seine persönliche Wahrnehmung sowie Erfahrung im Alltag hinausgehende Begebenheiten zu erkundigen.

¹ Für die Denkanstöße zu und während dieser Arbeit gilt Dr. phil. İrem Atasoy mein besonderer Dank.

Auch wenn nach gängiger Vorstellung von den Massenmedien eine eher sachliche Darstellung der Realität erwartet wird, wäre die Behauptung nicht falsch, dass sie während der Vermittlung der Begebenheiten durch den Sprachgebrauch die Meinungsbildung sowie-steuerung des Lesers bewirken können:

Eine Vorstellung, die von einer von den Medien unbeeinflussten »Realität« ausgeht, erkennt [...], daß die Art und Weise der Produktion von Nachrichten, Meldungen, Features und Dokumentationen Massenbewußtsein und auch politisches Bewußtsein mit Leitideen und Vorbildern beliefert, die für die Gestaltung von Wirklichkeit, die durch die Massen (und/oder Rezipientengruppen) vorgenommen und/oder geduldet wird, maßgeblich sind. (Grewenig/Jäger 2000: 7 – 8)

Die Medien können jeweilige Inhalte mit Hilfe von diversen sprachlichen Mitteln aus unterschiedlichen Blickwinkeln darstellen, so dass die Rezeption und Interpretation des Lesers beeinflusst werden kann. Die Intensität dieser persuasiven Effekte können von Überzeugung und Überredung bis hin zur Manipulation zunehmen (vgl. Jäckel 2012: 16 – 19)². Selbstverständlich gilt das auch für die Sprache in Zeitungen, da sie auch einen nicht zu unterschätzenden Teil der Massenmedien bilden³. Daher ist die Pressesprache im Hinblick auf den Einsatz von sprachlichen und rhetorischen Mitteln, die die Meinungssteuerung bewirken, untersuchungswert.

Über den meinungssteuernden Aspekt der Pressesprache gibt es neben den medienwissenschaftlichen auch zahlreiche linguistische Studien⁴. Unter den Arbeiten über diesen Aspekt sind u. a. die Studien von Bartel / Ulrich / Ehrlich (2008), Devran (2010), Jäger / Link (1993), Jäger / Wamper (2017), Özden (2013), Şenöz-Ayata (2011), Türk (2014), Yağcıoğlu (2002), Yıldız

² Für einen kritischen Überblick über die manipulativen Verfahren der Massenmedien über die dargestellten Inhalte siehe auch Van Dijk 2006.

³ Auch wenn mit dem 19. Jahrhundert sich die Massenmedien in anderen Trägerinstanzen zu manifestieren beginnen, was zum Aufkommen neuer Medien wie Telegraphie, Hörfunk und Kino, deren Entstehung der Vereinigung von Bild und Ton sowie Transport des produzierten Inhalts über weite Distanzen durch technische Möglichkeiten zu verdanken sei, bewahren sich gedruckte Medien wie Zeitungen auch heutzutage als ein wichtiges Massenmedienformat (vgl. Jäckel 2012: 42 – 43.).

⁴ In dieser Hinsicht sind auch die Medienlinguistik bzw. linguistische Medienanalyse als relativ junge linguistische Teildisziplinen zu nennen. Für einen Überblick siehe Androustopoulos (2003).

(2000) und Zeyrek (1992) zu nennen. Sie haben den Fokus auf die meinungsbildende und -steuernde Funktion der Zeitungstexte – mit Schwerpunkt auf die Textsorte Nachricht – gerichtet. Diese Studien haben in ihren Ergebnissen die Gemeinsamkeit, dass Zeitungsnachrichten die Ereignisse durch bestimmte sprachliche Verfahren aus bestimmten Gesichtspunkten darstellen und somit auf die Einstellungen der Leser zu jeweiligem Sachverhalt Einfluss üben.

Diese Arbeit setzt sich zum Ziel, der Frage nachzugehen, wie in der Sprache der Zeitungstexte am Beispiel von Nachrichtenüberschriften von der objektiven Darstellung Distanz nehmende und somit die Meinungsbildung des Lesers steuernde sprachlich-rhetorische Mittel eingesetzt werden. Dafür werden die Nachrichtenüberschriften aus **Süddeutsche Zeitung** (kurz: **SZ**) in Deutschland und **Hürriyet** in der Türkei zum Thema EU-Türkei Gipfel mit Hilfe von bestimmten linguistischen Kriterien analysiert. Es wurde zu beschreiben versucht, wie die Zeitungen bei der Berichterstattung die Wirklichkeit unter Zuhilfenahme von sprachlichen Verfahren aus unterschiedlichen Gesichtspunkten präsentieren und dadurch den Leser bei der Rezeption und Interpretation des dargestellten Inhalts lenken.

2.1 Korpus und Methode

Aus früheren textlinguistischen Studien zu Zeitungstexten ist bekannt, dass in Zeitungen die Nachrichten unter anderen Textsorten die größte Distribution aufweisen (siehe Yıldız 2000: 9). Die gewählten Zeitungen **SZ** und **Hürriyet** gehören zu den auflagenstärksten Zeitungen in Deutschland und der Türkei. Während **SZ** redaktionspolitisch links-liberale Auffassungen vertritt, ist **Hürriyet** eher als konservativ-liberal mit Neigung zur Boulevardpresse zu bezeichnen. Als gemeinsames Thema wurden aus beiden Zeitungen die Nachrichten über den „EU-Türkei Gipfel“ gewählt. Dieser Gipfel zwischen der EU und der Türkei über Flüchtlinge fand zum ersten Mal am 29.11.2015 statt. Dann fanden am 07.03.2016 und 18.03.2016 zwei weitere Sitzungen statt, wobei die letztere für beide Seiten zu einem Abkommen führte. Man richtete in der vorliegenden Arbeit daher den Fokus auf die Nachrichten, die im Zeitraum 15.03.2016 bis 31.03.2016 vor und nach der letzten Gipfelsitzung erschienen sind. Nach der Recherche

haben sich 88 Nachrichtentexte in der deutschen und 58 in der türkischen Zeitung als Korpus ergeben.

In beiden Korpora wurden statt ganzer Texte nur die Überschriften der Nachrichten untersucht. Es ist ersichtlich, dass die Überschriften den ersten Konfrontationspunkt des Lesers mit dem Nachrichtentext bilden. Aus diesem Grund besitzen sie erhebliche Bedeutung für die Einstellungsbildung des Lesers über das dargestellte Ereignis. Ihre Relevanz besteht darin, dass sie für den Leser den ersten Anhaltspunkt bei der Einführung in den Nachrichtentext sowie dessen Inhalt ausmachen (vgl. Göttert/Jungen 2004: 271).

2.2 Die Analysekriterien und die Analyse

Für das Zusammenstellen der Analysekriterien ging man von Fairclough (2003), Jäckel (2012) und Van Dijk (2006) aus⁵. Demnach stellte man für die Analyse drei Kriterien fest:

- a) Frequenz der Nachrichten
- b) Syntaktische Struktur
- c) Wortwahl/Lexik

Für die Erklärung der grammatischen und linguistischen Fachbegriffe wandte man sich an Bußmann (³2002) und Helbig/Buscha (2001). Die Kriterien in Details sowie die Analysen anhand von den beiden Korpora entnommenen Beispielen wird im Folgenden dargestellt:

a) **Frequenz der Nachrichten:** Dieses Kriterium greift auf den Begriff „agenda setting“ zurück, der von der Voraussetzung ausgeht, dass sich die Medien- und Publikumsagenda eng aufeinander beziehen, so dass die Berichterstattung der Medien die Beurteilung des Publikums über die Wichtigkeit von Themen beeinflusst (vgl. Jäckel 2012: 67). Die Vorkommenshäufigkeit von Nachrichten zu einem bestimmten Thema in bestimmtem Zeitraum geben Hinweise darauf, mit welcher Gewichtung das

⁵ Insbesondere richtete man sich bei der Zusammenstellung der Analysekriterien im Hinblick auf Fairclough (2003) und Van Dijk (2006) auf die grundlegenden Kategorien der kritischen Diskursanalyse aus. Für einen Überblick über die kritische Diskursanalyse als eine linguistische Methode siehe auch Gardt 2007.

betreffende Thema von der Zeitung behandelt wird. Je frequenter über ein Thema berichtet wird, desto relevanter wird es auch seitens des Lesers empfunden. Im Hinblick auf dieses Kriterium wurde die gesamte Frequenz der Nachrichten bzw. Überschriften in beiden Korpora festgestellt.

b) **Syntaktische Struktur:** Während der Berichterstattung gibt der Satzbau wichtige Hinweise über den Blickwinkel auf den dargestellten Sachverhalt (Van Dijk 2006: 373). Unter dieser Untersuchungskategorie wurden die Satzstrukturen im Hinblick auf die Genera verbi (Aktiv/Passiv) und die syntaktischen Funktionen der Satzglieder (Subjekt/Objekt) analysiert. Die Untersuchung dieser Strukturen ermöglicht besseres Verständnis der eigentlichen Täter und Opfer.

Es ist bekannt, dass zwischen den Aktiv- und Passivsätzen von der Betonung des für die Handlung verantwortlichen Agens her ein wesentlicher Unterschied besteht. Sie unterscheiden sich darin, dass der dargestellte Sachverhalt verschieden perspektiviert wird: „Das Aktiv lässt das Geschehen als agensorientiert (oder agenszugewandt), das Passiv als nicht agensorientiert (oder agensabgewandt) erscheinen“ (Helbig/Buscha 2001: 146). Bei Aktivsätzen wird der Täter oft als Subjekt des Satzes explizit genannt, während in Passivsätzen er verborgen bleiben kann:

Bsp. 1: Flüchtlingspakt mit der Türkei wird umgesetzt (**SZ**, 21.03.2016)

Bsp. 2: Avrupa Birliği ile Türkiye arasındaki ‚göçmen‘ anlaşması onaylandı (**Hürriyet**, 18.03.2016)

Die Beispiele 1 und 2 sind Passivsätze. Im Beispiel 1 ist „Flüchtlingspakt“ in der Subjektposition. Dennoch ist er nicht der wirkliche Träger der Handlung, sondern er ist von ihr betroffen. Es bleibt im Schatten, welche Instanz die erwähnte Handlung „umsetzt“ eigentlich ausführt. Außerdem ist die Tatsache zu vermerken, dass in der Realität dieser Pakt zwei Partizipanten hat: Neben der Türkei ist die EU der andere Partner dieses Abkommens. Dennoch wird sie in der Nominalphrase „Flüchtlingspakt mit der Türkei“ nicht erwähnt. So bleibt dieses Wissen in der Überschrift verborgen. Das gilt jedoch für Beispiel 2 aus dem türkischen Korpus nicht ganz. Obwohl die Passivkonstruktion wiederum dazu dient den expliziten Hinweis auf den eigentlichen Handlungsvollziehenden

aufzuheben, deutet zumindest die in der Subjektposition stehende Nominalphrase „Avrupa Birliği ile Türkiye arasındaki ‚göçmen‘ anlaşması“ (dt. ‚Migranten‘abkommen zwischen der Türkei und EU) auf beide Seiten des Abkommens.

Im Gegensatz zu Passivsätzen sieht man in den unten angeführten Beispielen für Aktivsätze, dass jeweils das Subjekt explizit auf das Agens verweist:

Bsp. 3: Trotz Flüchtlingspakts kommen weiter Migranten in Griechenland an (SZ, 21.03.2016)

Bsp. 4: AB-Türkiye anlaşması göçmenleri durdurmadı (**Hürriyet**, 21.03.2016)

Zunächst lässt sich feststellen, dass sich in den Beispielen syntaktische und semantische Funktionen decken. Die syntaktischen Funktionen als Subjekt und Objekt sind mit den semantischen Funktionen Agens als der für die Handlung Verantwortliche und Patiens als der von der Handlung Betroffene identisch. Zugleich bestimmen sie semantisch die Rollenverteilung zwischen den Teilnehmern im dargestellten Geschehen⁶. In den Beispielen 3 und 4 treten die Wörter „Migranten“ und „AB-Türkiye anlaşması“ (dt. EU-Türkei Abkommen) als Subjekte auf. Sie sind Handlungsträger. Daher sind sie für die dargestellten Handlungen „ankommen“ und „durdurmak“ (dt. stoppen) verantwortlich. Im Beispiel 3 wird die Verantwortung von „Migranten“ durch den Gebrauch von konzessivem Ausdruck „trotz Flüchtlingspakts“ noch mal betont, da sie als in Widerstand zu Flüchtlingspakt, d. h. einem bestehenden Abkommen Handelnde dargestellt werden. Im Beispiel 4 tritt das EU-Türkei Abkommen als die Verantwortung übernehmende Instanz für die Handlung auf, indem in der Überschrift unterstrichen wird, dass es die Migranten nicht gestoppt hat. So sind die Migranten diejenigen, die von der Handlung betroffen werden. Ihre Rolle im in der Überschrift beschriebenen Geschehen wird im Gegensatz zu Beispiel 3 verringert. Dasselbe Geschehen wird in diesen beiden Aktivsätzen aus unterschiedlichen Blickwinkeln dargestellt. Im deutschen Beispiel sind die Migranten in der Agensrolle, während sie im

⁶ Für einen Überblick über die Beziehung zwischen Satzgliedern und ihren semantischen Rollen siehe Helbig/Buscha (2001: 468 – 472).

türkischen Beispiel in der Patiensrolle stehen. Was in der Realität stattgefunden hat, bezeichnet man durch syntaktische Operationen in beiden Zeitungen unterschiedlich. So ließe es sich behaupten, dass durch syntaktische Verfahren in beiden Nachrichtenüberschriften beim Leser über dieselben Entitäten gegensätzliche Assoziationen hervorgerufen werden.

Dass selbst der Vorzug der Aktivform anstelle der Passivform und Benennung des Täters inhaltlich nicht immer auf den Sachzusammenhang bezogen sein kann, lässt sich auch in folgenden Beispielen 5 und 6 beobachten:

Bsp. 5: Brüssel: Flüchtlinge sollen ab 4. April in Türkei zurück (**SZ**, 29.03.2016)

Bsp. 6: 4 Nisan'da Yunanistan'dan Türkiye'ye 500 göçmen gelecek (**Hürriyet**, 31.03.2016)

Im deutschen Beispiel 5 beruft man sich mit dem Ausdruck „Brüssel“ auf die EU und so wird darauf hingewiesen, dass es um eine Aussage seitens der EU geht. Laut dieser Aussage sind die Flüchtlinge gezwungen, ab 4. April in die Türkei zurückzukehren. Die Gezwungenheit durch äußerliche Umstände wird mit dem Verb „sollen“ signalisiert. Also ist der Inhalt dieser Überschrift relativ sachlich, da sie zunächst auf die Erklärung der EU als eine dritte Instanz hinweist und übrigens durch den Gebrauch von „sollen“ angibt, dass die erwähnten Flüchtlinge die Handlung „zurückkehren“ aus Gezwungenheit vollziehen. Allerdings weicht das dem türkischen Korpus entnommene Beispiel 6 von der Wirklichkeitsnähe in mancher Hinsicht ab. In erster Linie werden die Zuflucht suchenden Menschen als Täter der Handlung „Migranten“ genannt, was ihre Rolle bzw. Situation relativ mildert und sie im Gegensatz zu Asylbewerbern nicht aus Zwangsläufigkeit – wie etwa Flucht aus dem Bürgerkrieg –, sondern als durch freien Willen handelnde „Migranten“ darstellt. Als Verb für die Handlung wird „gelmek“ (dt. kommen bzw. ankommen) bevorzugt, das wiederum eher auf eine die eigene Initiative betreffende Handlung verweist. Dennoch weiß man aus den aktuellen Geschehen in der Realität, dass am 4. April die Abschiebung der in Europa Flucht suchenden Personen in die Türkei beginnt. Obwohl die genannten „500 Migranten“ diesem Verfahren zwangsläufig unterworfen sind, werden sie im angeführten Beispiel so dargestellt, als würden sie durch

ihren eigenen Willen so handeln. Der Hintergrund des Ereignisses bleibt in mancher Hinsicht im Dunkeln.

Die Tatsache, dass das Vorhandensein eines syntaktischen Subjekts nicht immer explizite Referenz auf den wirklichen Täter bedeutet, sieht man in folgenden Beispielen:

Bsp. 7: **Flüchtlingszustrom** aus der Türkei nach Griechenland sinkt (SZ, 26.03.2016).

Bsp. 8: Anlaşmadan sonra **kaçak geçişler** azaldı (Hürriyet, 27.03.2016)

Beide Überschriften gehören einem Zeitraum an, als das Abkommen zwischen der EU und der Türkei über Flüchtlinge bereits in Kraft getreten ist. Also geht es in beiden Überschriften um denselben Realitätsausschnitt: Nach dem EU-Türkei-Abkommen gibt es immer weniger Flüchtlinge, die die Grenze zwischen der Türkei und Griechenland illegal überqueren. Dieses Ereignis aus der Realität wird aber in beiden Überschriften aus deutscher und türkischer Zeitung nur teilweise wiedergegeben. In der Nachrichtenüberschrift der deutschen Zeitung steht in der Subjektposition die Nominalphrase „Flüchtlingszustrom“. So sind die Flüchtlinge als Komponente dieser Attributskonstruktion als Teilnehmer an der Urheberschaft der Handlung bezeichnet. Zudem wird auch die Handlungsrichtung („aus der Türkei nach Griechenland“) im Satz als Zusatzinformation genannt. Im türkischen Beispiel 8 fehlt zwar diese Information, aber anders als das deutsche Beispiel 7 wird durch die Temporalangabe „Anlaşmadan sonra“ (dt. Nach dem Abkommen) eine andere zusätzliche Information vermittelt. Viel wichtiger ist dennoch, dass im Beispiel 8 aus der türkischen Zeitung der eigentliche Täter eher im Schatten bleibt, auch wenn er in syntaktischer Hinsicht „kaçak geçişler“ (dt. illegale (Grenz)überquerungen) in der Subjektposition explizit steht. Auf wen sich dieses Subjekt genau bezieht, bleibt verborgen. Wer für diese illegalen Überquerungen verantwortlich ist, ist nicht aus der Überschrift zu schließen. Die Rolle der Zuflucht suchenden Menschen als diejenigen, die die Handlung ausführen, bleibt für den Leser verdeckt.

Bemerkenswert sind auch syntaktische Entscheidungen auf der Basis von Nominal- bzw. Verbalstil (Van Dijk 2006: 373), für welche folgende zwei Nachrichtenüberschriften aus beiden Korpora als Beispiel stehen:

Bsp. 9: Zypern **droht** mit Blockade (SZ, 15.03.2016)

Bsp. 10: Rum liderden Türkiye'ye ‚anlaşma‘ **tehdidi** (Hürriyet, 17.03.2016)

Es ist ersichtlich, dass es in den Beispielen 9 und 10 um den gleichen Sachverhalt aus der Realität geht. Jedoch werden während der sprachlichen Umsetzung syntaktisch unterschiedliche Entscheidungen getroffen. Im deutschen Beispiel handelt es sich um Verbalstil, wobei es im Türkischen um den Nominalstil geht. In beiden ist die Aktion dieselbe, d.h. es geht um die Handlung des Drohens. Neben der Tatsache, dass der Begriff selbst wegen der Emotionsbezogenheit auf eine von der Sachlichkeit ausschweifende Darstellung hinweist⁷, wird er in deutscher Überschrift durch Verbalstil und somit vollständiger Prädikation als Handlung betont, während in türkischer Überschrift durch das Vorziehen des Nominalstils der Handlungscharakter des Drohens relativ abgeschwächt wird. Interessant ist auch, dass in der türkischen Überschrift der Ministerpräsident von Zypern als über Urheberchaft der Handlung verfügende Person explizit genannt wird, während im deutschen Beispiel metonymisch das ganze Land in der Subjekt- sowie Agensfunktion steht. Dass man für die Verantwortung der Handlung auf unterschiedliche Entitäten referiert, bewirkt selbstverständlich die Einstellung des Lesers gegenüber dem dargestellten Sachverhalt.

c) **Wortwahl/Lexik:** Durch Wortwahl kann der Sprecher zum Inhalt der Aussage Bewertungen hinzufügen. Diese Bewertungen können zugleich seine Einstellung zum dargestellten Sachverhalt signalisieren (vgl. Fairclough 2003: 165, 172). Durch Wortwahl erfolgende Bewertungen zum dargestellten Sachverhalt finden sich in folgenden Beispielen aus beiden Korpora vor:

Bsp. 11: EU und Türkei einigen sich auf Flüchtlingsabkommen (SZ, 18.03.2016)

Bsp. 12: EU und Türkei einigen sich auf **umstrittenes** Flüchtlingsabkommen (SZ, 18.03.2016)

⁷ Es ist anzumerken, dass weder in der deutschen noch in der türkischen Nachricht von einer tatsächlichen Drohung auf keinem Fall die Rede ist. Daher ist der Ausdruck ohne Zweifel von der neutralen Darstellungshaltung abweichend.

Im Beispiel 11 steht eine relativ neutrale Aussage. Es ist von der Einigung der EU und der Türkei bezüglich des Flüchtlingsabkommens die Rede. Im Beispiel 12 hingegen nimmt dieselbe Aussage durch die als Attribut gebrauchte Partizipialkonstruktion „umstritten“ von der neutralen Darstellung Distanz. Wenn man es mit dem Beispiel 11 vergleicht, gibt der Ausdruck „umstritten“ im Beispiel 12 der gesamten Aussage einen negativ wertenden Charakter, obwohl in beiden Beispielen grundsätzlich dieselbe Realität thematisiert wird.

Ein ähnliches Beispielpaar für bewertende Wörter lässt sich auch im türkischen Korpus antreffen:

Bsp. 13: Merkel'den anlaşmaya ilişkin açıklama (**Hürriyet**, 19.03.2016)

Bsp. 14: Başbakan Davutoğlu'ndan **önemli** açıklamalar (**Hürriyet**, 19.03.2016)

Die Nachrichtenüberschrift im Beispiel 13 handelt von den Erklärungen der Bundeskanzlerin Merkel über das Abkommen, während es in der im Beispiel 14 stehende Überschrift wiederum um die Erklärungen des türkischen Ministerpräsidenten geht. Die Erklärungen des türkischen Ministers sind jedoch mit dem Ausdruck „önemli“ (dt. wichtig) näher beschrieben. Dieser Ausdruck ist positiv konnotiert, so dass die im Beispiel 13 wiedergegebene Aussage neutraler als die Aussage im Beispiel 14 wirkt.

Zu den bewertenden Ausdrücken gehören u. a. auch solche, die auf Emotionen bzw. emotionale Zustände hinweisen. Das deutsche Korpus zeichnet sich durch Vielfalt an solchen Gebrauchsweisen aus:

Bsp. 15: Flüchtlingspakt **schreckt** Flüchtlinge vorerst nicht **ab** (**SZ**, 20.03.2016)

Bsp. 16: Der Flüchtlingspakt gilt, **das Leid** hält an (**SZ**, 20.03.2016)

Bsp. 17: **Hoffnung** und **Skepsis** nach dem Flüchtlingspakt mit der Türkei (**SZ**, 19.03.2016)

Bsp. 18: Wenig **Vertrauen** in türkische Lösung der Flüchtlingskrise (**SZ**, 15.03.2016)

Wenn man etwa das Beispiel 15 mit dem vorangehenden Beispiel 4⁸ vergleicht, welches inhaltlich über dasselbe Ereignis mitteilt, kann man bereits die evaluative Kraft des Verbs „abschrecken“ anstelle von „durdurmak“ (dt. stoppen) erkennen. Genau wie das Verb „abschrecken“ referieren die in übrigen Beispielen auftretende Nomen „Leid“, „Hoffnung“, „Skepsis“ und „Vertrauen“ auf menschliche Gefühle. Daher sind sie von Person zu Person unterschiedlich empfindbar.

Wie im deutschen Korpus sind emotionale Ausdrücke auch im türkischen Korpus vorzufinden:

Bsp. 19: AB Zirvesi sürerken son **umut** ... (**Hürriyet**, 18.03.2016)

Bsp. 20: **Endişeliyiz** (**Hürriyet**, 20.03.2016)

Im Beispiel 19 ist von „umut“ (dt. Hoffnung) die Rede und das Beispiel 20 „Endişeliyiz“ ist als „Wir sind besorgt“ ins Deutsche zu übertragen. Zwar ist zuzugeben, dass der Gebrauch von auf Emotionen hinweisenden Ausdrücken somit das Interesse des Lesers erweckt, aber von der Darstellungshaltung her stehen sie zur Neutralität in Widerspruch. Sie beeinflussen die Rezeption sowie die Interpretation des Inhalts durch den Leser in gewisser Hinsicht.

Neben den auf emotionale Zustände deutenden Ausdrücken werden in beiden Korpora auch metaphorische sowie idiomatische Ausdrücke auf der Lexikebene vorgezogen:

Bsp. 21: **Holpriger** Start des Flüchtlingspakts mit der Türkei (**SZ**, 20.03.2016)

Bsp. 22: Dramatischer Gipfel-**Krimi** in Brüssel (**SZ**, 18.03.2016)

Es ist bekannt, dass es sich bei Metaphern um Bedeutungsübertragung handelt. Ein Begriff ersetzt durch Ähnlichkeitsbezug einen anderen Begriff, wobei Bildlichkeit bei den Metaphern eine große Rolle spielen (Bußmann 2001: 432). Wenn man sich das Beispiel 21 ansieht, merkt man den bildlichen Bezug in dem Ausdruck „holprig“, um auf die Probleme während des Anfangs des Abkommens hinzuweisen, genauso wie man auf einem unebenen Weg holpert. Im Beispiel 22 wird die Gipfeltagung mit dem

⁸„AB-Türkiye anlaşması göçmenleri durdurmadı“ (**Hürriyet**, 21.03.2016)
Dt. „Das EU-Türkei-Abkommen hat die Migranten nicht gestoppt.“

Ausdruck „Krimi“ mit einem Kriminalroman gleichgesetzt. Vermutlich meint man damit, dass die Tagung genau so spannend wie ein Kriminalroman verläuft. Andererseits könnte die Bezeichnung „Krimi“ auch zur Bewertung der Tagung als eine kriminelle Aktion dienen, da es in dem Gipfel schließlich zwischen den beiden Seiten um Verhandlungen über die in Europa Zuflucht suchenden Menschen stattfanden, was aus einer humanitären Perspektive kritisch zu betrachten wäre.

Das türkische Korpus verfügt über ein reiches Inventar an Metaphern und nebenbei auch idiomatischen Wendungen, die auch in folgenden Beispielen vorzufinden sind:

Bsp. 23: **Komşunun ,ödev’i ağır (Hürriyet, 20.03.2016)**

Bsp. 24: Zengin göçmene Yunan ,**torpili**‘ (Hürriyet, 28.03.2016)

Bsp. 25: AB ile pazarlıkta Kıbrıs Rum **düğümü** (Hürriyet, 18.03.2016)

Bsp. 26: ,**Kardeş’lerin arası açıldı** (Hürriyet, 18.03.2016)

Im Beispiel 23 wird Griechenland von türkischer Seite aus als „komşu“ (dt. Nachbar) bezeichnet, was in der Realität auch der geographischen Lage der beiden Länder entspricht. In der Nachricht berichtet man über die Bedingungen, die von Griechenland zu erfüllen sind, damit das EU-Türkei-Abkommen funktioniert. Diese Aufgaben werden in der Überschrift (auch im Originalen durch Anführungsstriche hervorgehoben) als „ödev“ beschrieben, die ins Deutsche wörtlich als „Aufgabe“ sowie als eine „Hausaufgabe“ für Schulkinder übersetzbar ist, die obligatorisch ist und ohne Lust zu machen wäre. Beispiel 24 enthält einen idiomatischen Ausdruck. Den Ausdruck „torpil“ kann man im Türkischen sowohl selbstständig als auch als Redewendung „torpil geçmek“ (dt. jemanden übervorteilen) gebrauchen. In der Nachricht wird darüber berichtet, dass Griechenland, den Migranten gegen eine Investition von 250.000 Euro in das Land, keine Abschiebungsgarantie in die Türkei anbietet. Dieses Privileg für reiche Migranten wird in der Überschrift mit Hilfe des idiomatischen Ausdrucks negativ bewertet. Im Beispiel 25 findet sich wiederum eine bildliche Darstellung des jeweiligen Sachverhalts. Das Ereignis findet zeitlich vor dem Abkommen statt. Es handelt sich um bestimmte Probleme während der Verhandlungen der Türkei mit der EU über die Flüchtlingskrise, die von Zypern verursacht werden. Dieses

Problem wird metaphorisch als „düğüm“ (dt. Knote) bezeichnet. Analog dazu werden im Beispiel 26, in dem eine Nachrichtenüberschrift über das Treffen zwischen den Parteipräsidenten CDU und CSU steht, die Parteichefs Merkel und Seehofer durch Ähnlichkeitsbezug zunächst „kardeşler“ (dt. Geschwister) genannt und wieder in demselben Beispiel folgt darauf hin die idiomatische Wendung „arası açılmak“ (dt. sich verfeinden), die auf die nicht gelungene Versöhnung der beiden Chefs am Ende der Sitzung hinweist.

Schließlich ist in beiden Korpora der Gebrauch von „Migrant/Göçmen“ und „Flüchtling/Mülteci“ zu analysieren:

Bsp. 27: Mehr **Flüchtlinge** erreichen Griechenland (SZ, 19.03.2016)

Bsp. 28: Zahl der **Migranten** in der Ägäis nimmt wieder zu (SZ, 30.03.2016)

Bsp. 29: Idomeni’de **mülteciler** kendilerini ateşe verdi (Hürriyet, 22.03.2016)

Bsp. 30: AB-Türkiye anlaşmasının ardından **göçmenler** Libya üzerinden İtalya’ya geçmeye başladı (Hürriyet, 30.03.2016).

Man hat bereits bemerkt, dass die beiden Begriffe unterschiedliche Assoziationen hervorrufen, obwohl sie dieselben Menschen bezeichnen, die zugleich den eigentlichen Gegenstand des erwähnten Gipfels und Abkommens sind. Bei der Analyse geht man davon aus, dass sich der Leser durch den Ausdruck „Migrant/Göçmen“ auf eigene Initiative handelnde Menschen vorstellt, die vielleicht aus ökonomischen Interessen beabsichtigen, sich in Europa niederzulassen. Dennoch lässt „Flüchtling/Mülteci“ sich damit assoziieren, dass es sich um Menschen handelt, die vielleicht aus Lebensgefahr ihr Zuhause verlassen hatten und jetzt auf der Suche nach einem neuen Zuhause sind. Beide Begriffspaare dienen sowohl im Deutschen als auch im Türkischen zur Darstellung der Ereignisse aus verschiedenen Gesichtspunkten.

3. Ergebnisse

Im Hinblick auf das Kriterium „agenda setting“ ist zunächst auf die Gesamtzahl der Nachrichten in beiden Korpora einzugehen, wie Tabelle 1 im Folgenden darstellt:

Tabelle 1: Die Frequenz der Nachrichten in beiden Korpora

Die Frequenz der Nachrichten	
Süddeutsche Zeitung	Hürriyet
88	58

Aus der Tabelle 1 ist zu entnehmen, dass die deutsche Zeitung über das Thema EU-Türkei-Gipfel im Vergleich zur türkischen Zeitung fast um die Hälfte häufiger berichtet hat. Der Unterschied hinsichtlich der Frequenz ist unübersehbar groß. Daher wäre die Schlussfolgerung zu ziehen, dass in der deutschen Zeitung im Vergleich zur türkischen der EU-Türkei Gipfel mit beträchtlich mehr Gewichtung thematisiert wurde und dadurch die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Wichtigkeit bzw. Priorität des Themas gelenkt wird.

Aus der Analyse über den Gebrauch von bewertenden Ausdrücken gehen folgende Ergebnisse hervor, die in der Tabelle 2 dargestellt sind:

Tabelle 2: Die Frequenz der Nachrichtenüberschriften im Hinblick auf bewertende Ausdrücke in beiden Korpora

Wortwahl/Lexik: Bewertende Ausdrücke in Nachrichtenüberschriften			
Süddeutsche Zeitung		Hürriyet	
Gesamtzahl	Bewertung	Gesamtzahl	Bewertung
88 (100%)	18 (20,5%)	58 (100%)	19 (32,75%)

Die Daten in der Tabelle 2 weisen auf die Dominanz der neutralen sprachlichen Darstellung, wenn es auf den Einsatz von Bewertungen in den Nachrichtenüberschriften ankommt. Jedoch weisen beide Korpora immerhin auf den Gebrauch von bewertenden Ausdrücken in den Nachrichtenüberschriften hin: Im deutschen Korpus zeichnet sich jede fünfte Überschrift durch einen evaluierenden Ausdruck aus. Im türkischen Korpus enthält jede dritte Überschrift eine Bewertung. Es ließe sich auch darauf hinweisen, dass unter den bewertenden Ausdrücken im deutschen Korpus die emotional beladenen Wörter und im türkischen hingegen die metaphorischen Wörter relativ mehr gebraucht werden.

Unter dem Kriterium Wortwahl/Lexik wurde auch untersucht, wie häufig deutsch-türkische Begriffspaare „Migrant/Göçmen“ und „Flüchtling/Mülteci“ in beiden Korpora sowohl als Nomen als auch Teil einer Nominalphrase vorkommen. Die Ergebnisse stehen in der Tabelle 3:

Tabelle 3: Die Frequenz der Nachrichtenüberschriften im Hinblick auf den Gebrauch von „Flüchtling/Mülteci“ vs. „Migrant/Göçmen“ in beiden Korpora

Wortwahl/Lexik: Die Frequenz von „Migrant/Göçmen“ vs. „Flüchtling/Mülteci“ in den Nachrichtenüberschriften					
Süddeutsche Zeitung			Hürriyet		
Gesamtzahl	Flüchtling	Migrant	Gesamtzahl	Flüchtling (mülteci)	Migrant (göçmen)
88 (100%)	57(64,8%)	7 (8%)	58 (100%)	7 (12%)	8 (13,8%)

Tabelle 3 zeigt die Ergebnisse bezüglich der unterschiedlichen Frequenz der Wortpaare. Im deutschen Korpus enthalten von 88 Überschriften insgesamt 64 Überschriften wörtliche Bezeichnungen für die Menschen, über die die Debatten zwischen der EU und der Türkei geführt und Verträge abgeschlossen wurden. So sind diese Menschen bereits in den Überschriften mit sehr großer Frequenz sichtbar. Das gilt für das türkische Korpus nicht. Unter 58 Überschriften aus der türkischen Zeitung thematisieren nur 15 diese realen Akteure sämtlicher Geschehen.

Als wörtliche Bezeichnung ist im deutschen Korpus der Vorzug von „Flüchtling“ im Gegensatz zu „Migrant“ deutlich. Im deutschen Korpus kommt das Wort „Flüchtling“ in etwa 7 von 10 Überschriften entweder als selbstständiges Lexem oder Teil einer Nominalphrase wie „Flüchtlingspakt“, „Flüchtlingsabkommen“, „Flüchtlingsdeal“, „Flüchtlingkrise“ u.ä.⁹ vor, während das Wort „Migrant“ nur etwa in einer von 10 Überschriften vorkommt. Im türkischen Korpus kommen „mülteci“ und „göçmen“ in ähnlicher Frequenz vor, beide kommen jeweils einmal pro 10 Überschriften vor.

⁹Im deutschen Korpus zeigen Nominalphrasen mit dem Wort „Flüchtling“ in Attributfunktion eine sehr große Vielfalt und Frequenz, wodurch die gesamte Frequenz enorm hoch ist.

Die Analyse zeigt, dass bereits eine Textsorte wie harte Nachrichten, die strukturell und inhaltlich festen Versprachlichungsmuster unterworfen und daher sprachlich durch Sachlichkeit bzw. Nüchternheit gekennzeichnet ist, trotzdem zur sachlichen Darstellung in Widerspruch stehenden sprachlichen Strategien aufzeigen kann. So gehen die Ergebnisse mit den Analyseergebnissen von Yıldız (2000: 124)¹⁰ zum großen Teil konform.

4. Zusammenfassung und Ausblick

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass durch syntaktische Positionierungen von Teilnehmern und den Einsatz von evaluativen Strategien auf lexikalischer Basis die während des gleichen Zeitraums stattfindenden identischen Ereignisse bzw. Realitätsauschnitte in beiden Zeitungen aus unterschiedlichen Perspektiven präsentiert wurden. Der Realität gegenüber erfolgen unterschiedliche Stellungnahmen in analysierten Nachrichtenüberschriften von beiden Zeitungen. Also zeigen beide in dieser Hinsicht Gemeinsamkeiten: Die bei der Versprachlichung der Ereignisse vorgezogenen syntaktischen und lexikalischen Entscheidungen üben möglicherweise darauf Einfluss, aus welcher Perspektive der Leser das dargestellte Geschehen betrachten würde. Auch thematisch lassen sich zwischen den beiden Korpora nicht zu unterschätzende Unterschiede feststellen: In dem gleichen Zeitraum erschienen zum Thema EU-Türkei Gipfel in der Onlineausgabe der deutschen Zeitung fast um die Hälfte mehr Nachrichten im Vergleich zur Onlineausgabe der türkischen Zeitung. Außerdem wurden die realen Protagonisten sämtlicher Ereignisse in den Nachrichtenüberschriften aus dem deutschen Korpus ausdrücklich mehr genannt. In den analysierten türkischen Überschriften bleiben sie des Öfteren verborgen. Übrigens werden sie in deutschen Nachrichtenüberschriften zum größten Teil als „Flüchtling“ bezeichnet, während sie im türkischen Korpus neben dieser Bezeichnung fast gleich so viele Male „Migrant“ genannt werden. Auch wenn die Behauptung nicht falsch wäre, dass die Flüchtlingsbezeichnung der Realität mehr entspricht, ist nicht zu bestreiten, dass diese Bezeichnung im Vergleich zu „Migrant“ eher negativ konnotiert ist. Die erwähnte

¹⁰Yıldız (2000) bezieht in seine Analyse 135 Nachrichtenüberschriften aus fünf unterschiedlichen türkischen Zeitungen ein, die im Februar 1997 erschienen sind.

Ausdruckswahl und das oft vorkommende Auftreten dieses Wortes in der deutschen Zeitung kann auch unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden: Man könnte behaupten, dass sie im Vergleich zur türkischen Zeitung das sämtliche Geschehen mit einer kritischeren sowie negativeren Positionierung gegenüber den Protagonisten schildert.

Selbstverständlich lässt es sich des Weiteren wünschen, dass künftig zu dem Thema auch von den Ganztexten ausgehend linguistische Analysen durchgeführt werden, die bestimmt auch interessante Resultate zu jeweiligem Phänomen führen könnten.

Literatur

- Androutsopoulos, Jannis (2003): *Medienlinguistik. Beitrag für den Deutschen Fachjournalisten-Verband e. V.* (online: <https://jannisandroutsopoulos.files.wordpress.com/2009/09/medienlinguistik.pdf>) [07.05.2017].
- Bartel, Daniel / Peter Ullrich / Kornelia Ehrlich (2008): *Kritische Diskursanalyse: Darstellung anhand der Analyse der Nahostberichterstattung linker Medien.* In: Ulrike Freikamp u. a. (Hrsg.): **Kritik mit Methode? Forschungsmethoden und Gesellschaftskritik**, Berlin: Dietz, 53 – 72. (online: https://depositonce.tu-berlin.de/bitstream/11303/5045/1/bartel_ullrich_ehrlich.pdf) [07.05.2017].
- Bussman, Hadumod (³2002): **Lexikon der Sprachwissenschaft**, Stuttgart: Kröner.
- Devran, Yusuf (2010): **Haber. Söylem. İdeoloji**, İstanbul: Başlık.
- Fairclough, Norman (2003): **Analysing Discourse. Textual Analysis for social research**, London: Routledge.
- Gardt, Andreas (2007): *Diskursanalyse – Aktueller theoretischer Ort und methodische Möglichkeiten.* In: Ingo H. Warnke (Hrsg.): **Diskurslinguistik nach Foucault. Theorie und Gegenstände**, Berlin: de Gruyter, 27 – 52. (online: https://www.uni-kassel.de/fb02/fileadmin/datas/fb02/Institut_f%C3%BCr_Germanistik/Dateien/DISKURSANALYSE_gardt.pdf) [07.05.2017].
- Götttert, Karl Heinz/ Oliver Jungen (2004): **Einführung in die Stilistik**, München: Fink.

- Grewenig, Adi / Margret Jäger (2000): **Medien in Konflikten: Holocaust – Krieg – Ausgrenzung**, Duisburg: DISS. (online: http://www.diss-duisburg.de/Internetbibliothek/Buecher/Medien%20in%20Konflikt_en_web.pdf) [07.05.2017].
- Helbig, Gerhard / Joachim Buscha (2001): **Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht**, Berlin: Langenscheidt.
- Jäckel, Michael (2012): **Medienwirkungen kompakt. Einführung in ein dynamisches Forschungsfeld**, Wiesbaden: Springer VS.
- Jäger, Margarete / Regina Wamper (Hrsg.) (2017): **Von der Willkommenskultur zur Notstandsstimmung. Der Fluchtdiskurs in deutschen Medien 2015 und 2016**, Duisburg: DISS. (online: <http://www.diss-duisburg.de/wp-content/uploads/2017/02/DISS-2017-Von-der-Willkommenskultur-zur-Notstandsstimmung.pdf>) [07.05.2017].
- Jäger, Siegfried / Jürgen Link (Hrsg.) (1993): **Die vierte Gewalt. Rassismus und die Medien**, Duisburg: DISS. (online: <http://www.diss-duisburg.de/wp-content/uploads/2016/04/DISS-Jaeger-Link-Die-vierte-Gewalt-1993.pdf>) [07.05.2017].
- Özden, İrem (2013): **Türk Gazetelerinde Oluşan Almanya Gerçekliği**, İ. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Unveröffentlichte Magisterarbeit.
- Şenöz-Ayata, Canan (2011): „Türkische Schulen in Deutschland im Mediendiskurs“. In: Şeyda Ozil/Michael Hofmann/ Yasemin Dayıoğlu-Yücel (Hrsg): **Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransfer Kontroversen und Lernprozesse**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Yağcıoğlu, Semiramis (Hrsg.) (2002): **1990 Sonrası Laik Antilaik Çatışmasında Farklı Söylemler. Disiplinlerarası Bir Yaklaşım**, İzmir: Dokuz Eylül.
- Yıldız, Cemal (2000): **Yazılı Basında Metin ve Manşet. Basın Dili Üzerine Bir Araştırma**, İstanbul: Teknik.
- Türk, M. Sami (2014): **Bild Gazetesi Örneğinde Türkiye ve Türkler Söylemi**, Türkiye Alim Kitapları.
- Van Dijk, Teun (2006): „Discourse and Manipulation“. In: **Discourse and Society**, 17 (2), 359 – 383.
- Zeyrek, Deniz (1992): „Gazete Haber Başlıklarını İnceleme Denemesi“. In: **Dilbilim Araştırmaları 1992**, İstanbul: Simurg.

Irem Atasoy
Istanbul

Multimodalität in Fernsehwerbungen: Kontrastive Fallanalyse deutscher, italienischer und spanischer TV-Spots am Beispiel der Marke *Knorr*

Abstract: The term multimodality has become one of the fundamental categories which is used in text analysis, since texts are no longer seen as static monomodal verbal messages, but as multimodal structures, which include verbal, visual and auditory codes such as language, image, music and sound. These structures are called multimodal texts in linguistics and semiotics. TV commercials are one of the most examined multimodal text types in these two fields as they have a great potential for meaning making and for convincing people to buy a specific product or service. Moving towards a multimodal oriented theory, the aim of this studies to analyze and compare different TV advertisements of the same brand from food sector in three languages. The corpus is comprised of *Knorr* TV commercials in German, Italian and Spanish. The analysis is based on multimodal oriented text semiotic methods. The results of the analysis will be presented separately for each language and comparatively interpreted by focusing on the similarities and differences between the three languages.

Keywords: multimodality, multimodal text, audiovisual text, text semiotics, TV commercials.

1. Einleitung

The world of communication has changed and is changing still; and the reasons for that lie in a vast web of intertwined social, economic and technological changes. (Kress)

Dieses Zitat von Gunther Kress resümiert ein wesentliches Merkmal der heutigen menschlichen Kommunikation: Die Kombination des Visuellen und Audiovisuellen. Heutzutage ist Sprache nur eines der gebrauchten semiotischen Kodes des Menschen unter vielen. Denn in einer Kommunikation kommt Sprache nie isoliert, sondern immer mit Non- oder Paraverbalem vor. Dieses Zusammenspiel von Sprache und anderen

semiotischen Quellen wie Bild, Musik, Geräusch, Typographie, Gestik, Mimik etc. wird in der Linguistik und Semiotik als Multimodalität bezeichnet.

Der multimodalitätstheoretische Ansatz betrachtet die Texte als multimodal gestaltete Kommunikationsprodukte, die neben sprachlichen Textteilen auch aus visuellen, akustischen, textgraphischen, non- oder paraverbal verfassten Teilen bestehen. Demzufolge spricht man von einem übersprachlichen Textbegriff, der multimodaler Text genannt wird (vgl. Fix 2001; Stöckl 2006; Stöckl / Schneider 2011).

Ideale Analysegegenstände für multimodale Texte sind Fernsehwerbungen, da sie den höchsten Grad an Multimodalität zeigen. D. h., die Informationen sind auf verschiedene Modalitäten wie Bild (statisch oder dynamisch), Sprache (gesprochen, geschrieben oder gesungen) und Ton (Musik und Geräusch) verteilt. In dieser Hinsicht besteht das Ziel dieser Arbeit darin, deutsche, italienische und spanische Fernsehwerbungen mit multimodal-orientiert textlinguistischen und textsemiotischen Methoden zu analysieren und miteinander zu vergleichen. Das Korpus dieser Arbeit bilden die TV-Spots der Marke *Knorr* in den drei erwähnten Sprachen. Einleitend werden die Begriffe Multimodalität und multimodaler Text detailliert beschrieben. Im dritten Teil wird die multimodale Textsorte TV-Spots behandelt. Im vierten Teil wird ein kurzer Überblick über den Forschungsstand gegeben. Danach werden der Analysegegenstand und die Methodik vorgestellt. Von dieser Grundlage ausgehend werden nach der Betrachtung des verwendeten Analysemodells in Anlehnung an Hartmut Stöckl (2004; 2006; 2012) die Analyseergebnisse aufgeführt. Im letzten Teil werden die interkulturellen Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die sich aus der multimodalen Textanalyse ergeben, näher betrachtet.

2. Multimodalität und multimodaler Text

Der Begriff Multimodalität geht auf die *Modes* in der Sozialesemiotik von Kress und Van Leeuwen zurück (Kress / Van Leeuwen 2010: 21 – 22). Kress beschreibt *Mode* als „socially, what counts as mode is a matter for a community and its social-representational needs. What a community decides to regard and use as mode is mode“ (Kress 2010: 87). Dazu heißt es: „socially shared and culturally given resource for meaning making“ (Kress

2010: 54). Ausgehend von den Beschreibungen von Kress legen Schneider und Stöckl dar, dass der Begriff *Mode* „eine Synthese aus Zeichensystem (Kode, Konvention), Medium (Materialität/Technologie) und Zeichentyp (Wahrnehmungskanal)“ umfasst (2011: 26). Modes fungieren als Zeichenmodalitäten und interagieren miteinander. Sie erfüllen bestimmte Funktionen während der Kommunikation. Halliday (1994) und in seiner Folge Kress und Van Leeuwen (1998: 40) bestimmen drei spezifische kommunikative Funktionen von Modes:

- Weltausschnitte repräsentieren (ideational/representational)
- Interaktion zwischen Textproduzent und -rezipient konstruieren (interpersonal/interactive)
- Zusammenhänge zwischen Einzelzeichen und Zeichenkomplexen herstellen (textual/compositional)

Das Konzept von Multimodalität bezieht sich darauf, dass kommunikative Handlungen unterschiedliche Zeichensysteme beinhalten, um Sinn herstellen zu können. So meint Kress: „Multimodality can tell us what modes are used; it cannot tell us about this difference in style; it has no means to tell us what that difference might mean“ (2010: 197). Mit diesem Zitat verdeutlicht er, welche Erkenntnisse mit einer multimodalen Perspektive gewonnen werden können. Er resümiert darin die Verknüpfung verschiedener semiotischer Ressourcen und ihre Leistungsfähigkeit in der Kommunikation. Nach Bucher ist Multimodalität eine dreidimensionale Eigenschaft (Bucher 2011: 113):

- Die Kommunikationsformen sind *multimedial*, indem sie verschiedene Mediengattungen wie Print, Hörfunk, Fernsehen verbinden.
- Sie sind *multikodal*¹, indem sie gleichzeitig verschiedene semiotische Kodes wie Text, Sprache, Sound, Design, Layout, Farbe, Grafik, Bild bedienen.
- Sie sind als dritte Eigenschaft *non-linear*, insofern das Arrangement der verschiedenen Kommunikationselemente dem Rezipienten eine Selektionsleistung abverlangt.

Die bisherigen Theorien zur Multimodalität sind zeichenorientiert und betrachten das Textprodukt als eine semiotisch komplexe

¹ Mit *multikodal* ist hier gemeint, dass verschiedene Zeichensysteme wie z. B. Bild, Sprache, Ton im Spiel sind.

Kommunikationsform. Diese Betrachtungsweise heißt bei Kress und Van Leeuwen „all texts are multimodal“ (Kress / Van Leeuwen 1998: 186). Das liegt darin, dass heutige Texte nicht eindimensional, sondern multidimensional aufgebaut sind. Dies führt dazu, dass sie in all ihren Bestandteilen erforscht werden müssen. Demzufolge spricht man von den sogenannten *multimodalen Texten* (Stöckl 2006; 2011; 2013; Stöckl / Schneider 2011; Grösslinger / Held / Stöckl 2012; Hennecke 2015). Multimodale Texte bestehen aus Modalitäten wie Sprache, Bild, Ton (Musik, Geräusch) und Typographie. Verschiedene semantische, formale und funktionale Bezüge ergeben sich aus der Relation zwischen diesen Modalitäten. In einem multimodalen Text besitzt jede Modalität ihr eigenes Darstellungs- und Deutungspotenzial aber sie sind immer miteinander verbunden. D. h. sie ergänzen sich semantisch und pragmatisch. Für die Charakterisierung von multimodalen Texten hat Hennecke die folgenden Eigenschaften vorgestellt (Hennecke 2008: 372):

- Verbale, nonverbale und andere Zeichen ergänzen oder determinieren sich wechselseitig.
- Jedes Zeichensystem ist spezifisch an der Konstruierung der Textbedeutung in gleichberechtigter Art beteiligt.
- Die verbalen und nonverbalen Textteile werden oft nur im Gesamttext verständlich.
- Die Bedeutungen ergeben sich in einem dynamischen Prozess der Bedeutungszuweisung und Sinnrekonstruktion durch die Interagierenden, die dabei in einer konkreten komplexen kommunikativen Situation auf ihr spezifisches kulturelles semiotisches und ihr Weltwissen rekurrieren.

Wie deutlich geworden ist, muss man multimodale Texte als eine Einheit von unterschiedlichen Modalitäten betrachten und untersuchen. Dies erfordert eine methodische Kooperation der Textlinguistik und Textsemiotik. Textlinguistische und textsemiotische Studien stimmen darin überein, dass man ein integratives Analysemodell benötigt, das auf alle Textebenen ausgerichtet ist. Die multimodal-linguistisch orientierte Textlinguistik und Textsemiotik bieten somit ein neues Forschungsparadigma, welches die Untersuchung des Zusammenwirkens verschiedener semiotischer Zeichen in multimodalen Textsorten zum Ziel hat. Dieser Ansatz konzentriert sich darauf, die intermodalen Bezüge in multimodalen Texten zu analysieren.

3. TV-Spot als eine multimodale Textsorte

Werbungen nutzen verschiedene Medien wie Radio, TV, SMS, Zeitungen, Zeitschriften, Internet usw. um Sinn und hohes Umsatzpotenzial herstellen zu können. Der Fernseher gilt als ein aktuelles und schnelles Medium, weil er positive Assoziationen bei den Rezipienten hervorruft. TV-Spots beinhalten visuelle, sprachliche und auditive Elemente. Sie sind Kombinationen der bewegten oder statischen Bilder mit gesprochener, geschriebener oder gesungener Sprache und Ton, der als Musik oder Geräusch vorkommt. In diesem Sinn werden TV-Spots als multimodal gestaltete Texte betrachtet. Stöckl meint, dass Fernsehwerbungen einen höchsten Grad an Zeichenmodalitäten verfügbar machen können (Stöckl 2011: 21). Deswegen sind sie die meist untersuchten Textsorten in multimodal-linguistisch orientierten Untersuchungen (Stöckl 2006: 15; 2011: 21; Janich 2010: 85; Stöckl / Schneider 2011: 18; Manca 2012: 20-22).

4. Forschungsstand

Zu Werbeforschungen in Textlinguistik und Textsemiotik sind seit den 1960er Jahren zahlreiche Einzel- sowie vergleichende Untersuchungen erschienen. Am Anfang bezog sich der Großteil der Forschungen auf Printwerbungen. Mit der Erweiterung der linguistischen und semiotischen Textanalyse hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass auch Hörfunk-, Internet- und Fernsehwerbungen von Linguistik und Semiotik entstandenen Forschungsansätzen untersucht werden können. Da diese Studie auf die Analyse von TV-Spots für Lebensmittel gerichtet ist, werden im Folgenden wesentliche Ergebnisse von Einzel- und kontrastiven Untersuchungen zu Lebensmittelwerbungen vorgestellt.

Polajnar (2005) hat die Adressierungsstrategien in deutschen Kinderwerbespots analysiert. Ihr Analysekorpus bilden die Lebensmittel- und Spielzeugwerbungen für Kinder. Ihre Studie beschränkt sich auf die Anredeformen bzw. auf die Modalität Sprache. Die Untersuchung von Polajnar belegt, dass Sprache in Lebensmittelwerbungen als Dialog in On-Stimme und in Spielzeugwerbungen als Monolog in Off-Stimme vorkommt (Polajnar 2005: 202 – 204).

Die Untersuchung von Mahovský (2007) behandelt die Ausdrucksmittel der deutschen Werbungen im Bereich der Lebensmittelindustrie. Als Korpus hat er Internet-, Hörfunk- und Fernsehwerbungen benutzt. Mahovský hat sich mit der Werbung sowohl aus dem Standpunkt der Morphologie, Stilistik und Syntax als auch aus der Sicht der fremdsprachigen Elemente, Phraseologie und persuasiven Sprachmittel befasst. Seine Analyse legt dar, dass in deutschen Lebensmittelwerbungen viele fremdsprachige Wörter und Anglizismen zu finden sind (Mahovský 2007: 46 – 50).

Die Studie von Manca (2012) bezieht sich auf die Darstellung von Geschlechterwissen in deutschen Werbungen. Ihr Korpus besteht aus einer Fernsehwerbung der Marke *Knorr*. In ihrer Untersuchung hat sich Manca nur mit der Modalität Bild beschäftigt und analysiert die Sequenzen in der ausgewählten Werbung. Aus ihrer Analyse geht hervor, dass der Spot zum Großteil in die Form von Alltagsgeschlechterwissen einzuordnen ist (Manca 2012: 107).

Garotti (2013) hat deutsche und italienische TV-Spots untersucht. Ihren Analysegegenstand bilden die Lebensmittelwerbungen. Die Analyse von Garotti ist multimodal-orientiert und umfasst sowohl akustische als auch visuelle Elemente. Ihre Studie führt zum Ergebnis, dass die ausgewählten deutschen Werbungen informativer gestaltet sind als die italienischen. Sie hat auch herausgefunden, dass die beworbenen Produkte in italienischen TV-Spots durch wiederholte Bilder und Wörter personifiziert sind (Garotti 2013: 16).

Die Arbeit von Hardin (2013) geht auf die Analyse von spanischen Fernsehwerbungen ein. Sie hat TV-Spots in verschiedenen Werbereichen einschließlich der Lebensmittel analysiert. Ihre Untersuchung zeigt, dass die Anredeform in spanischen Fernsehwerbungen in der zweiten Person Singular als Personalpronomen *tú* oder als Possessivpronomen *tu* vorkommt. Außerdem wird in Hardins Studie festgestellt, dass die Slogans den Markennamen der beworbenen Produkte beinhalten (Hardin 2013: 205).

Atasoy (2019) hat deutsche, englische und türkische Fernsehwerbungen in ihrem multimodalen Profil verglichen. Als Korpus benutzt sie die Schokoladewerbungen der deutschen, amerikanischen und türkischen Marken. Ihre Analyseergebnisse zeigen, dass die Markennamen in allen analysierten TV-Spots als zentrale Lexeme vorkommen (Atasoy 2019: 276). Der Unterschied liegt in den Anredeformen; der Adressat wird in deutschen TV-Spots meistens gesiezt oder geduzt, wobei die englischen

Werbungen *You-* und *We-*Formen nutzen (ebd.: 281 – 282). Im Gegensatz dazu ist der Adressatenbezug in türkischen Werbungen als *ich-*, *du-* und *ihr-*Formen zu finden (ebd.: 255 – 256). Aus der Studie von Atasoy geht hervor, dass die Modalität Sprache in den analysierten deutschen und englischen Fernsehwerbungen als Monolog in Off-Stimme und in türkischen TV-Spots als Monolog in On-Stimme vorkommt (ebd. 2019: 275). Hinsichtlich der Modalitäten Bild und Musik wird festgestellt, dass die Rezipienten oft durch ein großes Bild des beworbenen Produkts und durch verschiedene Arten von Musik aktiviert werden, die parallel zur Entwicklung des Visuellen die Handlung steigert (ebd. 2019: 300 – 301).

5. Analysekorpus

Als Korpus dienen dieser Analyse drei verschiedene TV-Spots für Suppe der Marke *Knorr* in deutscher, italienischer und spanischer Sprache, die im Jahr 2017 erschien. In jeder ausgewählten Fernsehwerbung wird eine andere Art der Suppe vorgestellt (s. Tabelle 1). Zur Produktbranche der analysierten Werbungen gehören Lebensmittel. Unter der Zielgruppe befinden sich Frauen und Männer bzw. erwachsene Leute, die selbst eine Suppe kochen können. Bei der Auswahl von Fernsehspots wird darauf geachtet, dass sie die Modalitäten Sprache (gesprochen und geschrieben), Bild (statisch und/oder dynamisch) und Ton (Musik) enthalten. Dabei variieren sie hinsichtlich ihrer Dauer zwischen 14 und 18 Sekunden.

Tabelle 1: Korpus

Deutscher TV-Spot		Italienischer TV-Spot		Spanischer TV-Spot	
Markenname	Knorr	Markenname	Knorr	Markenname	Knorr
Beworbene Produkte	Suppe	Beworbene Produkte	Suppe	Beworbene Produkte	Suppe
Produktname	Tomaten Suppe Toscana	Produktname	Vellutata di zucca	Produktname	Sopa Verduras
Produktbranche	Lebensmittel	Produktbranche	Lebensmittel	Produktbranche	Lebensmittel
Zielgruppe	Erwachsene	Zielgruppe	Erwachsene	Zielgruppe	Erwachsene
Zeitraum	2017	Zeitraum	2017	Zeitraum	2017
Medien	TV (Deutschland)	Medien	TV (Italien)	Medien	TV (Argentinien)
Dauer	15 Sekunden	Dauer	18 Sekunden	Dauer	14 Sekunden

5. Methodik

Mit dem Fokus auf TV-Spots als multimodaler Text möchte ich im Folgenden eine Vorgehensweise darstellen, die sich an der Multimodalitätsforschung orientiert. Meine Analysekriterien beruhen auf den herausgearbeiteten Verfahren von Hartmut Stöckl (2004; 2006; 2012). Stöckl hat sein eigenes Analysemodell entwickelt, das sich auf die verbalen, visuellen und akustischen Zeichenmodalitäten bezieht. Die verbalen Modalitäten sind Rede und Schrift. Unter den visuellen Modalitäten befinden sich bewegte und / oder statische Bilder. Die akustischen Modalitäten umfassen Musik und Geräusch (Stöckl 2012: 247). Da sich verschiedene semantische, formale und pragmatische Bezüge aus der Verknüpfung dieser Modalitäten ergeben, ist es für eine multimodale Textanalyse wichtig, „alle ›modes‹ gleichberechtigt zu erfassen“ (Schneider / Stöckl 2011: 29). Um einen multimodalen Text zu analysieren, muss man ihn zunächst transkribieren. Ein multimodales Transkript macht die Modalitäten im Text fassbar und zugänglich. Dazu meint Stöckl, dass die multimodalen Transkripte zur Erläuterung der funktional-semantischen Verknüpfungen zwischen den einzelnen Kodes dienen (Stöckl 2012: 249). Hier liegt die Idee zugrunde, dass man die intermodalen Bezüge zwischen den verwendeten Modalitäten im Gesamttext erforscht.

Demzufolge wurden die drei ausgewählten TV-Spots transkribiert. Meine Transkripte stellen sowohl den zeitlichen Verlauf der Werbungen als auch die verwendeten Zeichenmodalitäten in Texten dar. Sie sind Makrotranskriptionen. D. h.: Bei der Auswahl der zeitlichen Segmente in meinen Transkripten habe ich nur auf die *speechturns* geachtet. Die Bildübergänge und Musikveränderungen habe ich außer Acht gelassen. In diesem Sinn sind sie keine Sekunde-für-Sekunde Transkripte, die Mikrotranskriptionen genannt werden. Ausgehend von den multimodalen Transkriptionen der ausgewählten TV-Spots werden die Modalitäten Sprache, Bild, Musik im Zusammenhang mit den intermodalen Bezügen untersucht.

6. Analyseergebnisse

6.1. Deutscher TV-Spot

EINSTELLUNG	N°1 (00:01) 	N°2 (00:04) 	N°3 (00:06) 	N°4 (00:08) 
BILDINHALT	Tomatenblüten und Tomatenblätter im Detail	Eine Tomate im Detail	Knorr-Suppe im Detail und Gewürze im Hintergrund	Ein Mann kostet Knorr- Suppe und lächelt
EINSTELLUNGS GRÖßE	Detail	Detail	Detail	Groß
KAMERA PERSPEKTIVE	Normalsicht	Normalsicht	Aufsicht	Normalsicht
SPRACHE (gesprochen)	-----	-----	-----	-----
SPRACHE (geschrieben)	Knorr Alle guten Dinge beginnen wild und frei	100% natürliche Zutaten	Knorr Natürlich lecker! Tomatensuppe Toscana 100% natürliche Zutaten	-----
MUSIK	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel l Alive" Signaljacker	"Fee l Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker
EINSTELLUNG	N°5 (00:10) 	N°6 (00:12) 	N°7 (00:13) 	N°8 (00:15) 
BILDINHALT	Knorr-Suppe im Detail	Knorr-Suppe im Detail	Knorr-Suppe mit einer Tomate im Hintergrund	Verschiedene Produkte von Knorr mit einer Tomate im Hintergrund
EINSTELLUNGS GRÖßE	Detail	Detail	Groß	Groß
KAMERA PERSPEKTIVE	Normalsicht	Normalsicht	Normalsicht	Normalsicht
SPRACHE (gesprochen)	Off-Sprecher: „Neu von Knorr“	Off-Sprecher: „Natürlich lecker Suppen“	Off-Sprecher: „100% natürliche Zutaten, lecker“	Off-Sprecher: “Auch als Fixe, Salad Dressing und Soßen, lecker“
SPRACHE (geschrieben)	-----	-----	100% natürliche Zutaten Knorr Natürlich lecker! Tomaten Suppe Toscana 100% natürliche Zutaten	Knorr natürlich lecker Knorr, Knorr, Knorr, Knorr
MUSIK	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker

Der deutsche TV-Spot fängt mit einem kurzen aktiven vollständigen Hauptsatz im Präsens an, der schriftlich als „Aller guter Dinge beginnen wild und frei“ erscheint. Präsens vermittelt hier den Ausdruck einer allgemeingültigen Funktion und erhöht die Glaubwürdigkeit des beworbenen Produkts. Die Werbung läuft mit Nominalphrasen wie „Natürlich lecker Suppen“ und „Neu von Knorr“ weiter. Sie besitzt einen männlichen Off-Sprecher, der eine werbliche Behauptung in einem monologischen Gespräch aufstellt. Der Adressatenbezug ist in impliziter Form zu finden, da die Rezipienten durch den Gebrauch des Markennamens indirekt angesprochen werden. Der Markenname *Knorr* und das Adjektiv *natürlich* werden neunmal sowohl schriftlich als auch mündlich wiederholt, damit die Adressaten einen semantischen Zusammenhang zwischen beiden bilden können. Die Lexeme *wild*, *frei* und *lecker* verweisen auf das beworbene Produkt und die damit verbundene Natürlichkeit. Sie dienen zur Hervorhebung der Produkteigenschaften sowie dem persuasiven Prozess der Attraktivmachung, da Bio- und Naturprodukte als bessere Nahrungsmittel gesehen werden. Die explizite Wiederaufnahme der Addition *100%* steht als ein Beweis für die Natürlichkeit der *Knorr*-Suppen und konnotiert die Qualität des Produkts. Die Angabe der anderen Produkte der Marke *Knorr* am Ende der Werbung ermöglicht den Rezipienten, sich mit dem Hersteller in Verbindung zu setzen und weitere Produkte anzusehen.

Die Hauptfarben dieses TV-Spots sind grün, rot und gelb. Diese drei Farben sind gleichzeitig die Markenfarben von Knorr. Grün und Gelb symbolisieren die Natur und rufen Assoziationen der Natürlichkeit und Reinheit des beworbenen Produkts. Die Farbe Rot ist im ganzen Spot dominierend und verweist auf die vorgestellte Tomatensuppe. Die intensive Verwendung von roter Farbe erleichtert die Szenenübergänge für den Zuschauer. Im Vordergrund befindet sich ein junger Mann, der für sich selbst eine Tomatensuppe kocht. Er ist nur in einer Szene sichtbar (s. Einstellung N°4), in der die Produktwirkung durch die Betonung seines Gesichts hervorgehoben ist. Der Geschmack der beworbenen Suppe wird durch das groß gezeigte Gesicht der Figur visuell veranschaulicht. Die verwendeten Kameraeinstellungen in dieser Fernsehwerbung sind Detail und Groß. Normalerweise ist die Kamera statisch und bewegt sich nicht. Wenn sich die Kamera bewegt, dann eher langsam und meistens sich an das beworbene Produkt nähernd. Die Helligkeit rückt den Fokus auf die Suppe

und die damit verbundenen Zutaten. Die Perspektive der Kamera bleibt normal im ganzen Spot außer einer Szene (s. Einstellung N°3). Die Zuschauer betrachten das Produkt und seine Zutaten aus der Aufsicht. Auf diese Weise wird die Suppe auch in Verbindung mit der Umgebung (Küchentheke) gezeigt.

Die rhythmische Rockmusik *Feel Alive* von Signaljacker ist ein englischsprachiges Lied. Die Quelle der Musik bleibt unsichtbar im Spot. Sie ist asynchron². Der Kehrreim des Songs, der als „Feel alive“ (Fühl dich lebendig)³ vorkommt, wird strategisch wiederholt. Er passt inhaltlich zum Thema des TV-Spots, da er Assoziationen der Natur und Lebendigkeit hervorruft. Außerdem illustriert die Musik das beworbene Produkt in der Werbung. In diesem Sinn strukturiert dieser Song den Gesamttext. Daher kann gesagt werden, dass die Modalität Musik zur Verstärkung verbaler und bildlicher Aussagen dient.

Hinsichtlich der intermodalen Bezüge ist es auffällig, dass die Modalität Sprache zur Benennung des beworbenen Produkts und zur Vorstellung der Produkteigenschaften dient, wobei die Modalität Bild die Werbebehauptung visualisiert. Die Natürlichkeit der Knorr- Suppe wird durch die Tomaten-Bilder mit Wassertropfen aus der Natur (s. Einstellungen N°2, N°7 und N°8) und den verbalen Ausdruck *natürlich* repräsentiert. Dadurch wird eine semantische Verknüpfung zwischen der Natur und die Suppe von *Knorr* erstellt. Der Geschmack der Suppe wird durch das Gesicht der Figur bildlich und das Lexem *lecker* sprachlich hervorgehoben. Die roten und grünen Farben des beworbenen Produkts konnotieren Lebendigkeit bzw. Natürlichkeit und erregen Aufmerksamkeit. Das Lebendigkeitsgefühl wird im Hintergrund des TV-Spots durch das Lied *Feel Alive* auditiv wiederholt. Mit dem Rhythmus des Songs steigern sich die Wirkung und Glaubwürdigkeit der Werbung. Es ergibt sich, dass die visuelle Darstellung, der verbalisierte Inhalt und der auditive Teil in einer Wechselwirkung stehen und sich gegenseitig ergänzen.

²Mit *asynchron* ist gemeint, dass die Quelle der Musik im Bild nicht zu sehen ist (Hickethier 2012: 96).

³Aus dem Englischen ins Deutsche von I. A. übersetzt.

6.2. Italienischer TV-Spot

EINSTELLUNG	N°1 (00:01) 	N°2 (00:04) 	N°3 (00:06) 	N°4 (00:08) 
BILDINHALT	Ein Spross wächst aus der Erde nach oben	Wurzeln im Detail	Eine Kürbisblume und Kürbisblätter im Detail	Kürbissuppe im Detail
EINSTELLUNGSGRÖßE	Detail	Detail	Detail	Detail
KAMERA PERSPEKTIVE	Normalsicht	Untersicht	Aufsicht	Aufsicht
SPRACHE (gesprochen)	-----	-----	-----	-----
SPRACHE (geschrieben)	Knorr Tutte le cose buone vengono	dalla natura	Verdure da agricoltura sostenibile	Buone!
MUSIK	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker
EINSTELLUNG	N°5 (00:10) 	N°6 (00:13) 	N°7 (00:15) 	N°8(00:18) 
BILDINHALT	Knorr-Suppe im Detail und Erbsen im Hintergrund	Ein Mann isst Knorr-Suppe und lächelt	Der Mann tunkt eine Brotscheibe in die Suppe	Knorr-Suppe mit einem Kürbis im Hintergrund
EINSTELLUNGSGRÖßE	Groß	Groß	Detail	Groß
KAMERA PERSPEKTIVE	Normalsicht	Normalsicht	Normalsicht	Normalsicht
SPRACHE (gesprochen)	Off-Sprecher: „Vellutata di zucca Knorr“	Off-Sprecher: „Con verdure da agricoltura sostenibile“	-----	Off-Sprecher: „Gusta il buono delle nuove zuppe Knorr“
SPRACHE (geschrieben)	Knorr Vellutata di zucca	-----	-----	Gusta il buono delle zuppe Knorr Vellutata di zucca Zucca e karrotte“
MUSIK	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker

Der italienische TV-Spot besitzt einen aktiven vollständigen Hauptsatz als Verbalphrase im Präsens, der am Anfang des Spots als „Tutte le cose buone vengono dalla natura“ (Alle guten Dinge kommen aus der Natur)⁴ zu finden ist. Das Präsens wird verwendet, um eine allgemeingültige

⁴Aus dem Italienischen ins Deutsche von I. A. übersetzt.

Feststellung auszudrücken, die auf die Natürlichkeit des beworbenen Produkts verweist. Der weitere Teil der Werbung besteht aus Nominalphrasen im Genitiv wie „*Knorr vellutata di zucca*“ (Knorr-Kürbiscreme)⁵ und aus Nominalphrasen mit Präposition wie „*Verdure da agricoltura sostenibile*“ (Gemüse aus nachhaltiger Landwirtschaft)⁶. Durch diese Phrasen wird in der Werbung eine semantische Verbindung zwischen der Marke *Knorr* und der Natur hergestellt. Der Spot endet mit einem Imperativsatz „*Gusta il buono delle zuppe Knorr*“ (Genießen Sie das Gute von Knorr-Suppen)⁷, der eine appellative Funktion erfüllt. Dieser Satz nimmt eine zentrale Rolle ein, da er der letzte wahrgenommene verbale Ausdruck im Text ist. Er wird sowohl schriftlich als auch mündlich wiederholt, damit die Zuschauer davon überzeugt werden können, dass sie sofort Knorr-Suppen probieren sollen. In diesem Spot wird die werbliche Behauptung von einem männlichen Off-Sprecher im monologischem Gespräch vermittelt. Der Adressatenbezug ist in der Höflichkeitsform *Lei* (Sie) zu finden. Da die Personalpronomen im Italienischen nur bei starker Betonung verwendet werden, erkennen wir die Anredeform durch die Konjugation des Verbs *gustare* (genießen), das im Text als *Gusta* (Genießen Sie) vorkommt. Außerdem werden die Adressaten durch den Markennamen *Knorr* implizit angesprochen. Lexikalisch zentral sind der Markenname *Knorr* und das Adjektiv *buono* (lecker), die im Text mündlich und schriftlich wiederaufgenommen werden. Andere Lexeme *zucca* (Kürbis), *agricoltura* (Landwirtschaft) und *verdura* (Gemüse) wurden semantisch mit der Natur und der damit verbundenen Natürlichkeit der beworbenen Suppe assoziiert. Der Gebrauch von diesen spezifischen Lexemen dient zur Unterstützung der Werbung und zur Überzeugung der Rezipienten.

In diesem TV-Spot kommen Grün, Orange, Schwarz und Weiß als Hauptfarben vor. Orange ist in den meisten Szenen dominierend und verweist auf die beworbene Kürbissuppe. Sie ist die Farbe der Aktivität, Vitalität und Wärme. Mit Orange werden hier die physikalischen Eigenschaften des Produkts und seine Zutaten auf der Farbebene repräsentiert. Außerdem erleichtert diese Farbe die Szenenübergänge und die Rezeption der Werbung für die Zuschauer. Die Farbe Grün kommt von

⁵Aus dem Italienischen ins Deutsche von I. A. übersetzt.

⁶Aus dem Italienischen ins Deutsche von I. A. übersetzt.

⁷Aus dem Italienischen ins Deutsche von I. A. übersetzt.

der Farbe der Kürbisblätter und von einem Spross. Sie steht für Natur und hat hier eine beruhigende sowie eine frische Ausstrahlung. Sie ist gleichzeitig eine der Markenfarben. Daher kann gesagt werden, dass die Farbe Grün zur Herstellung einer semantischen Relation zwischen der Natur und der Marke Knorr dient. Diese Relation wird durch die anderen gebrauchten Farben Schwarz und Weiß visuell unterstützt. Sie symbolisieren die Reinheit und hohe Qualität des Produkts. Beide Farben werden am Anfang des Spots verwendet, damit die vorgestellte Suppe von den Zuschauern positiv wahrgenommen werden kann. Durch diese Farbwahl wirkt die Werbung elegant und modern. Im Vordergrund befindet sich ein junger Mann, der eine Kürbissuppe isst. Es ist derselbe Mann, der als Figur im deutschen Spot vorkommt. Wir sehen ihn nur in einer Szene (s. Einstellung N°6), während er seine Suppe genießt. Der Geschmack der Suppe bzw. die Produktwirkung wird durch die Hervorhebung seines Gesichts näher gezeigt. Seine geschlossenen Augen und sein Mund stehen als ein Beweis für den guten Geschmack. Die Kamera bleibt im ganzen Spot meistens auf das beworbene Produkt und seine Zutaten fokussierend, wie in den Szenen, wo die Produktpackung und die Suppe im Detail gezeigt werden (s. Einstellungen N°5, N°7 und N°8). Auf diese Weise wird die Verbindung zwischen der beworbenen Suppe und der Marke *Knorr* auf der visuellen Ebene betont. Besonders in den Einstellungen N°4 und N°7 konzentriert die Kadrierung der Kamera den Blick der Zuschauer auf die Konsistenz der Suppe, um ihre Qualität visuell zu beschreiben. Die Kamera ist in zwei Szenen oberhalb der Geschehensebene positioniert (s. Einstellung N°3 und N°4), damit die Relation zwischen dem Kürbis bzw. Natur und der Suppe veranschaulicht wird. In einer Einstellung ist die Kameraperspektive als Untersicht zu finden (s. Einstellung N°2), wo die Wurzeln des Kürbisses im Detail gezeigt werden. Diese Perspektive impliziert die Natur und die damit verbundene Natürlichkeit der beworbenen Suppe. In den restlichen Szenen wird Normalsicht benutzt. Das Produkt und sein Verbraucher werden in Augenhöhe gezeigt. Die Normalsicht bietet den Rezipienten die Möglichkeit, sich mit der Figur zu identifizieren und Genuss fühlen zu können.

Als Musik wird derselbe Song *Feel Alive* von Signaljacker verwendet. Es ist auffällig, dass der Rhythmus und das Tempo des Songs leiser sind, während der Off-Sprecher spricht. In anderen Szenen bleibt die Tonhöhe lauter und stabil. Die Modalität Musik dient hier zur Emotionalisierung der

Handlung. Außerdem wecken die Übergänge in dem Rhythmus und dem Tempo Aufmerksamkeit für das beworbene Produkt.

Auf der Ebene der intermodalen Bezüge ist es bemerkenswert, dass die Modalitäten Sprache, Bild und Musik in einer komplementären Beziehung stehen. Sie ergänzen sich gegenseitig und tragen zur Bedeutungskonstruktion bei. Die Modalität Sprache präsentiert und bewertet das Produkt, während die Modalität Bild die werbliche Behauptung visualisiert. Die mit Natur verbundenen Eigenschaften der Knorr-Suppe werden durch die Lexeme *natura* (Natur), *zucca* (Kürbis), *agricultura* (Landwirtschaft) und *verdura* (Gemüse) sprachlich ausgedrückt, wobei diese Natur-Produkt Relation durch einen Spross, grüne Kürbisblätter und eine Kürbisblume (s. Einstellungen N°1, N°2 und N°3) visuell wiederholt wird. Die Modalität Musik unterstützt die semantische Beziehung zwischen der Natur und dem beworbenen Produkt auf akustischer Ebene. Die Wirkungsweise des Produkts wird durch die Mimik der Figur bildlich und durch das Lexem *buono* (lecker) sprachlich demonstriert, wobei die Submodalitäten Rhythmus und Tempo einen musikalischen Bezug zum Geschmack der Suppe herstellen.

6.3. Spanischer TV-Spot

EINSTELLUNG	N°1 (00:01)	N°2 (00:03)	N°3 (00:04)	N°4 (00:07)
				
BILDINHALT	Ein Spross wächst in der Erde nach oben	Viele Sprossen wachsen aus der Erde nach oben	Ein Kürbis im Detail	Die Lauche im Detail
EINSTELLUNGS GRÖßE	Detail	Detail	Detail	Detail
KAMERA PERSPEKTIVE	Normalsicht	Normalsicht	Normalsicht	Normalsicht
SPRACHE (gesprochen)	-----	-----	-----	Off-Sprecher: „Con 6 vegetales deshidratados“
SPRACHE (geschrieben)	Knorr Todas las cosas buenas	Knorr Nacen libres y naturales	Knorr	Knorr Zanahoria, zapallo, cebolla, papa, espinaca, puerro
MUSIK	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker

EINSTELLUNG	N° 5 (00:8)	N° 6 (00:10)	N° 7 (00:12)	N° 8 (00:14)
				
BILDINHALT	Eine Frau mit erhobenem Arm	Knorr-Suppe mit einem halben Kürbis, zwei Möhren, Spinatblättern, Lauchscheiben und Kartoffelecken	Eine Frau und ein Mann essen gemeinsam Suppe am Tisch	Knorr-Suppe mit einem Kürbis im Hintergrund
EINSTELLUNGSGRÖßE	Groß	Groß	Halbnach	Groß
KAMERA PERSPEKTIVE	Untersicht	Aufsicht	Normalsicht	Normalsicht
SPRACHE (gesprochen)	Off-Sprecher: „y sin conservantes“	Off-Sprecher: „Nuevas sopas Knorr“	-----	Off-Sprecher: „Knorr, naturalmente delicioso“
SPRACHE (geschrieben)	Knorr	Knorr	-----	Con 6 vegetales deshidratados y sin conservantes Knorr Naturalmente delicioso
MUSIK	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker	"Feel Alive" Signaljacker

Am Anfang des spanischen Spots befindet sich der Hauptsatz „Todas las cosas buenas nacen libres y naturales“ (Alle guten Dinge sind frei und natürlich geboren)⁸, der schriftlich vermittelt wird. Der Satz steht im Präsens. Der Gebrauch von Präsens erfüllt die Funktion, die Allgemeingültigkeit des Ereignisses zu betonen und die Glaubwürdigkeit der Werbung zu erhöhen. Außerdem sind Adjektivphrasen wie „Nuevas sopas Knorr“ (Neue Knorr-Suppen)⁹ und „Knorr, naturalmente delicioso“ (Knorr, natürlich lecker)¹⁰ ausfallend. Diese Phrasen fungieren als Modifikatoren der Marke *Knorr*, da sie die Eigenschaften des beworbenen Produkts bzw. der beworbenen Marke beschreiben. Der Werbetext wird von einem Sprecher in Off-Ton als ein Monolog gesprochen. Die Adressaten werden nicht direkt, sondern durch häufige Verwendung des Markennamens implizit angesprochen. Hinsichtlich der Lexeme nimmt der Markenname *Knorr* eine besondere Position als ein Schlüsselwort ein, da er sowohl im Gesamttext als auch mündlich achtmal wiederaufgenommen wird. Die

⁸Aus dem Spanischen ins Deutsche von I. A. übersetzt.

⁹Aus dem Spanischen ins Deutsche von I. A. übersetzt.

¹⁰Aus dem Spanischen ins Deutsche von I. A. übersetzt.

explizite Wiederaufnahme des Markennamens dient zur Nennung und Erinnerung des Herstellers sowie zur Abgrenzung zu anderen Marken. Die anderen Lexeme *naturalmente* (natürlich), *naturales* (von Natur aus) und *vegetales* (Gemüse) bilden eine werbliche Behauptung über die Natürlichkeit der beworbenen Suppe. Durch die Hervorhebung der Natürlichkeit als eine bestimmte Produkteigenschaft wird die Suppe in Abgrenzung zu anderen Produkten aufgewertet. Daher kann gesagt werden, dass die Marke und das Produkt semantisch mit der Natur assoziiert werden. Der Geschmack der Suppe kommt als eine weitere wichtige Produkteigenschaft vor. Er wird durch die Adjektive *buena* (gut) und *delicioso* (lecker) ausgedrückt. Die Verwendung von diesen Adjektiven konnotiert die hohe Qualität des beworbenen Produkts. Dadurch steigert sich die Attraktivität der Werbung.

Auf der Farbebene ist die Dominanz bestimmter Farben bemerkenswert. Schwarz, Orange, Grün und Gelb gehören zu den Hauptfarben dieses Spots. Grün symbolisiert sowohl die Natur bzw. Natürlichkeit der beworbenen Gemüsesuppe als auch drei von ihren Zutaten: Spinat, Zwiebeln und Lauch. Die Farben Orange und Gelb verweisen auf die anderen Zutaten: Möhren, Kürbis und Kartoffeln. Durch diese Farbwahl wird eine energiegeladene, lebendige Atmosphäre konstruiert. Die Farbe Schwarz wird nur am Anfang des Spots in zwei Szenen verwendet, um einen tiefen Hintergrund für das gezeigte Objekt herzustellen und um die Rezipienten von der Qualität des beworbenen Produkts zu überzeugen. In diesem TV-Spot befinden sich zwei Figuren: eine Frau und ein Mann. Sie essen und genießen die Suppe zusammen. In diesem Sinn wird die Suppe als ein gemeinsam zu genießendes Produkt illustriert. Es ist bemerkenswert, dass die Figuren die Suppe nicht gemeinsam kochen. Die Suppe wird von der Frau zubereitet. Daher kann gesagt werden, dass in diesem Spot traditionelle Geschlechterstereotypen bevorzugt werden. Um den Geschmack der Suppe bildlich zu betonen, werden die Figuren von ihren Köpfen bis zur Mitte ihres Oberkörpers in halbnaher Kameraeinstellung gezeigt. Dadurch stehen die mimischen Elemente und die Körperhaltungen der Figuren im Vordergrund. Das Detail Einstellungsgröße ist am Anfang des Spots dominierend (s. Einstellungen N°1, N°2, N°3 und N°4). Den Zuschauern wird auf diesem Wege gezeigt, welche Zutaten die beworbene Suppe enthält. Im weiteren Teil des Spots wird Großaufnahme verwendet, um die Vorbereitung der Suppe zusammen mit ihren Zutaten näher zu beschreiben (s. Einstellungen N°5, N°6, N°8). In

diesem Spot werden drei verschiedene Kameraperspektiven gebraucht, die als Normalsicht, Untersicht und Aufsicht vorkommen. In den meisten Szenen steht die Kamera in Augenhöhe, damit die Relation zwischen dem beworbenen Produkt und seinen Verbrauchern hervorgehoben werden kann. In einer Szene ist die Kamera unterhalb der Frau positioniert (s. Einstellung N°5). Im Gegensatz dazu beinhaltet die folgende Szene einen erhöhten Kamerastandpunkt (s. Einstellung N°6). Die Veränderung der Kamerawinkel ermöglicht den Zuschauern, ein bestimmtes Verhältnis zu der abgebildeten Frau und zu dem gezeigten Produkt zu haben. Davon ausgehend werden die Rezipienten davon überzeugt, dass die Knorr-Suppe natürlich lecker ist.

Im Hintergrund spielt derselbe Song *Feel Alive* wie im deutschen und italienischen TV-Spot. Am Anfang des Spots ist nur der instrumentale Teil des Songs zu hören, im Vergleich zum weiteren Teil, in dem der Kehrreim „feel alive“ gesungen wird. Die Modalität Musik unterstützt die Handlung und illustriert das Spotgeschehen auf auditiver Ebene, da sie die Aufmerksamkeit auf das beworbene Produkt lenkt.

In Bezug auf intermodale Relationen ist festzustellen, dass die Modalitäten Sprache, Bild und Musik explizite Bezüge herstellen. Sie stehen in einer komplementären Beziehung. Die verbalen Ausdrücke verweisen auf die Bilder, während die Musik eine Grundstimmung für die Produktdifferenzierung erzeugt. Die Natürlichkeit kommt als eine Haupteigenschaft des Produkts vor. Sie wird mit den Lexemen *naturalmente* (natürlich), *naturales* (von Natur aus) und *vegetales* (Gemüse) auf der sprachlichen Ebene sowohl schriftlich als auch mündlich betont. Im Zusammenhang damit bestätigen die Bilder des Gemüses (s. Einstellungen N°3, N°4 und N°6) und Natur (s. Einstellungen N°1 und N°2) das sprachlich Wahrgenommene visuell, wobei der Song *Feel Alive* auf auditiver Ebene zur Verstärkung und Emotionalisierung der Aussage des verbalen und bildlichen Teils der Werbung dient.

7. Schlussfolgerungen

Aus der Fallanalyse geht hervor, dass die ausgewählten TV-Spots Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufweisen. Die Gemeinsamkeiten zeigen sich in Werbesprechern, Lexemen, Satzarten, Farben, visuelle Hervorhebungen, Musik und intermodalen Bezügen. In allen analysierten

TV-Spots wird der Werbetext von einem Off-Sprecher als ein Monolog eingesprochen (vgl. Polajnar 2005: 202 – 204; Atasoy 2019: 275).

Das Ziel dieser Werbungen ist es, neue Arten von Suppen zu bewerben, Produktwirkung zu erzielen und potenzielle Konsumenten zum Kauf aufzufordern. Um dieses Ziel zu verwirklichen, wurde die Natürlichkeit der Suppen als eine Zentraleigenschaft gezeigt. Durch die Verwendung von bestimmten Lexemen wie *Natur*, *natura*, *naturales* und spezifischen Farben wie Grün, Orange und Gelb wird eine semantische Relation zwischen der Natur und der beworbenen Suppen hergestellt (vgl. Garotti 2013: 16). Um diese werbliche Behauptung zu unterstützen, werden Bilder aus der Natur und der fundamentalen Zutaten von Suppen im Detail gezeigt, wobei auf verbaler Ebene spezifische Satzarten gebraucht werden. Es ist bemerkenswert, dass in keiner von den analysierten Werbungen Anglizismen oder Fremdwörter festgestellt werden (vgl. Mahovský 2007: 46 – 50). Als eine weitere Eigenschaft der Suppen ist ihr Geschmack zu finden. Der Geschmack der beworbenen Suppen wird durch die Hervorhebung der Gesichter bzw. Mimik der Figuren visuell veranschaulicht. Auf diese Weise werden die Suppen auch in Verbindung mit ihren Konsumenten dargestellt.

Die englische Rockmusik *Feel Alive* von Signaljacker spielt in allen untersuchten TV-Spots im Hintergrund als Werbelied. Die Verwendung einer fremdsprachigen Musik erfüllt die Funktion die Werbungen attraktiver für den Zuschauer zu machen (vgl. Atasoy 2019: 300 – 301). Die Quelle der Musik bleibt unsichtbar in jedem Spot. Der Rhythmus und das Tempo des Songs sind leiser, während die Off-Sprecher sprechen. Die Tonhöhe ist lauter und stabil in anderen Szenen. Der Name und der Kehrreim des Songs passen inhaltlich zu den Themen der TV-Spots, da sie Assoziationen der Natur und Lebendigkeit hervorrufen.

Hinsichtlich der intermodalen Bezüge wird festgestellt, dass die Modalitäten Sprache, Bild und Musik in den analysierten Werbungen in einer Wechselwirkung stehen und sich gegenseitig ergänzen. Der verbalisierte Inhalt dient zur Benennung der Produkte und zur Vorstellung ihrer Eigenschaften, während die bildliche Darstellung die Werbebehauptung visualisiert. Zugleich illustriert und unterstützt der auditive Teil das Spotgeschehen auf emotionaler Ebene. Die Gemeinsamkeiten können auf die beworbene Marke zurückgeführt werden, da ich hier theoretisch die Fernsehwerbungen derselben Marke in drei

verschiedenen Sprachen analysiert habe. Dennoch sind sie in ihren sprachlichen, visuellen und auditiven Darstellungen einander ähnlich.

Die Unterschiede finden sich in der Verwendung von Anredeformen und Figuren. Während im deutschen und spanischen TV-Spot keine explizite Anredeform an Rezipienten zu finden ist, richtet sich der italienische Spot direkt an seine Adressaten (Hardin 2013: 205; Atasoy 2019: 281 – 282). In Bezug auf die Figuren wird festgestellt, dass in der deutschen und italienischen Werbung derselbe junge Mann als Werbe Gesicht vorkommt. Er kocht eine Suppe für sich selbst und isst die Suppe allein in einer Küche. Im Vergleich dazu, sind in der spanischen Werbung eine Frau und ein Mann als Figuren zu sehen. Sie essen und genießen die Suppe zusammen, aber die Suppe wird von der Frau gekocht. Es ist ein Zeichen dafür, dass dieser Spot traditionelle Geschlechterstereotypen bevorzugt, während die Geschlechterrolle im deutschen und italienischen Spot anders gestaltet wird (vgl. Manca 2012: 107). Dies kann auf die kulturellen Hintergründe der argentinischen Rezipienten zurückgeführt werden, da der analysierte spanische Spot in Argentinien erscheint. Die Unterschiede hinsichtlich der Anredeformen und Figuren können von der Kultur oder von anderen außertextuellen Faktoren wie werbende Firma, Produkt, Produktbranche, Werbeagentur oder Zielgruppe abhängig sein, weil die Werbestrategien an das jeweilige Land und deren Erwartungen sowie kulturellen Hintergrund angepasst werden müssen.

Die Fallanalyse hat gezeigt, dass die untersuchten TV-Spots zahlreiche Ähnlichkeiten aufweisen, obwohl sie in drei verschiedenen Sprachen dargestellt werden. Der Grund dafür könnte darin liegen, dass die heutigen Werbungen in Verbindung mit der Globalisierung und Internationalisierung stehen. Dies führt dazu, dass die lokale Multimodalitätsstrategien in Werbungen immer weniger benutzt werden.

Abschließend möchte ich bemerken, dass die sprachliche Vielfalt des Korpus die Besonderheit dieser Untersuchung bildet und meine Analyse sich auf die Modalitäten Sprache, Bild, Musik und intermodale Bezüge beschränkt. Was in dieser Untersuchung mit einem kleinen Korpus festgestellt wird, kann durch nachfolgende Studien vertiefend betrachtet werden.

Literatur

- Atasoy, İrem (2019): **Almanca, İngilizce ve Türkçe Reklam Filmlerinin Dilbilimsel İncelemesi**, Diss., Universität Istanbul.
- Brandt, Wolfgang (1973): „Die Sprache der Wirtschaftswerbung. Ein operationelles Modell zur Analyse und Interpretation von Werbungen in Deutschunterricht“. In: **Germanistische Linguistik**, H. 1 – 2, 130 – 196.
- Bucher, Jürgen Hans (2011): „*Man sieht, was man hört*“ oder: *Multimodales Verstehen als interaktionale Aneignung. Eine Blickaufzeichnungsstudie zur audiovisuellen Rezeption*. In: Jan Georg Schneider / Hartmut Stöckl (Hrsg.): **Medientheorien und Multimodalität. Ein TV-Werbespot – Sieben methodische Beschreibungsansätze**, Köln: Herbert von Halem, 109 – 150.
- Fix, Ulla (2001): „An-schauliche Wörter? Wörter im Dienste der ‚Bildhaftigkeit‘, ‚Bildlichkeit‘, ‚Bildkräftigkeit‘, ‚Sinnlichkeit‘, ‚Lebendigkeit‘, ‚Gegenständlichkeit‘ von Texten“. In: Irmhild Barz / Ulla Fix / Gotthard Lerchner (Hrsg.): **Das Wort in Text und Wörterbuch**, Stuttgart / Leipzig: Hirzel, 9 – 22.
- Garotti Ricci, Federica (2013): „Passione o leggerezza? Un’analisi contrastiva di pubblicità italiane e tedesche“, In: **L’Analisi Linguistica e Letteraria**, Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore, 5 – 18.
- Hardin, Karol J. (2013): *Slogans in Spanish television commercials in three countries: a characterization of form, function and message*. In: Barry Pennock Speck / Maria del Saz Rubio (Hrsg.): **The Multimodal Analysis of Television Commercials**, Valencia: PUV.
- Hennecke, Angelika (2015): „Multimodale Texte und ihre Bedeutung für die Übersetzungspraxis“. In: **Zeitschrift für Translationswissenschaft und Fachkommunikation**, Bd. 8, H. 1, 202 – 232.
- Hickethier, Knut (2012): **Film- und Fernsehanalyse**, Weimar, J. B. Metzler.
- Janich, Nina (2010): **Werbesprache. Ein Arbeitsbuch**. Tübingen: Gunter Narr.
- Kress, Gunther / van Leeuwen, Theo (1998): *Front Pages. The Critical Analysis of Newspaper Layout*. In: Alan Bell / Peter Garrett

- (Hrsg.): **Approaches to Media Discourse**, Oxford: Wiley Blackwell.
- Kress, Gunther / van Leeuwen, Theo (2001): **Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication**, London: Arnold.
- Kress, Gunther (2010): **Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication**, New York: Routledge.
- Manca, Cecelia (2012): **Geschlechterwissen in der TV-Werbung Fallanalyse eines deutschen Nahrungsmittel- Werbespots am Beispiel der Marke Knorr**, Magisterarbeit, Universität Wien.
- Mahovský, Martin (2007): **Sprachliche Ausdrucksmittel der Werbung in der Lebensmittelindustrie**, Magisterarbeit, Masaryk Universität.
- Polajnar, Janja (2005): **Adressierungsstrategien in Kinderwerbespots. Zur Ansprache von Kindern und Eltern im Fernsehen**, Wiesbaden: Springer.
- Stöckl, Hartmut (2004): *Werbekommunikation – Linguistische Analyse und Textoptimierung*. In: Karlfried Knapp (Hrsg.): **Angewandte Linguistik. Ein Lehrbuch**, Tübingen: UTB Francke, 233 – 254.
- Stöckl, Hartmut (2006): *Zeichen, Text und Sinn – Theorie und Praxis der multimodalen Textanalyse*. In: Eva Martha Eckkrammer / Gudrun Held (Hrsg.): **Textsemiotik. Studien zu multimodalen Medientexten** (= Sprache im Kontext), Frankfurt am Main New York [u. a.]: Peter Lang, 11 – 36.
- Stöckl, Hartmut (2011): „Multimodale Werbekommunikation – Theorie und Praxis“. In: **Zeitschrift für Angewandte Linguistik**, 5 – 32.
- Stöckl, Hartmut / Schneider, Jan Georg (Hrsg.) (2011): **Medientheorien und Multimodalität. Ein TV-Werbespot – Sieben methodische Beschreibungsansätze**, Köln: Herbert von Halem.
- Stöckl, Hartmut / Grösslinger, Christian / Held, Gudrun (Hrsg.) (2012): **Presstextsorten jenseits der ‚News‘. Medienlinguistische Perspektiven auf journalistische Kreativität**, Frankfurt am Main [u. a.]: Peter Lang.
- Stöckl, Hartmut (2012): *Werbekommunikation semiotisch*. In: Nina Janich (Hrsg.): **Handbuch Werbekommunikation. Sprachwissenschaftliche und interdisziplinäre Zugänge**, Tübingen: UTB Francke. 243 – 262.

Analysekorpus

Deutscher TV-Spot: *Knorr* Tomaten Suppe Toscana. Online unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=7WzWBI7zP7M> [09.07.2019]

Italienischer TV-Spot: *ZuppeKnorr* di zucca. Online unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=MchtZqmWTD0> [03.05.2019]

Spanischer TV-Spot: *KnorrSopaFamiliarVerduras*. Online unter:
https://www.youtube.com/watch?v=_r8YhxtTDV4 [05.14.2019]

Getrennt oder zusammen? Zur Problematik der Univerbierung im Deutschen anhand des DaF-Unterrichts in Ägypten

Abstract: The following article explains one of the most controversial grammatical cases in the German language, namely *Univerbierung*. The study will explain the different definitions of *Univerbierung*. What is *Univerbierung*? In addition to the well-known technique of composition in the formation of new words, the *Univerbierung* is understood as a tendency in German language to write elements together that are separated by a space but appear consecutively and together form a semantic unit. This process is closely followed since the orthography reform of 1996 by the German language specialists, because this tendency was counteracted by the orthographic reform "without sufficient consideration of factual language change processes".

In the following study I would like to deal with the definition of terms: Which phenomena fall under *Univerbierung* and how does the *Univerbierung* differ from other methods of word-formation, like composition or Incorporation?

The GZS (Separated or together writing) examined cases in the DeReKo (German Reference Corpus) of the IDS show that there are serious differences in GZS. These differences clearly point to the importance of developing and processing of the corpora of the German language and its specific forms to build new words, since the orthography reform is sometimes questionable regarding the *Univerbierung* even with native speakers, and also represents a major source of error in the teaching of German in Egypt.

Keywords: orthography, separate and compound spelling, incorporation, morphology, compound words.

1. Einleitung

Die deutsche Sprache ist eine Wortbildungssprache. Deutsche Wörter bildet man auf unterschiedlichste Arten. Schon die ältesten Grammatiken des Deutschen unterschieden zwischen einfachen und zusammengesetzten Wörtern.

Um neue Wörter zu bilden, verwendet man häufig die Technik der Zusammensetzung. Dabei werden Wörter zusammengesetzt wie

Schokoladeneis aus *Schokolade* und *Eis*. Es ist zwischen einem zusammengesetztem Wort wie z. B. *Schwarzwald* und einer Wortgruppe wie z. B. *schwarzer Wald* zu unterscheiden.

Wörter stehen unter der Kontrolle der Morphologie, wobei die Morphologie die Gestaltung des Wortes bestimmt. Dagegen steht eine Wortgruppe unter der Kontrolle der Syntax. Die Syntax bestimmt die Anordnung und die Wortgruppenform.

Nach Donalies kann man nicht immer Wörter von Wortgruppen unterscheiden:

Manche Phänomene changieren. Sie haben typische Eigenschaften von Wörtern und gleichzeitig typische Eigenschaften von Wortgruppen, gehören also irgendwie zur Morphologie und doch auch irgendwie zur Syntax. Zwischen Morphologie und Syntax changiert zum Beispiel der in der Forschung kaum beachtete Bildungstyp *eine Zeit lang*. (Donalies 2016: 34)

Neben der bekannten Technik der Zusammensetzung gibt es in der deutschen Orthographie die Tendenz, Elemente, die durch einen Abstand getrennt sind, aber immer hintereinander erscheinen und zusammen eine semantische Einheit bilden, auch zusammenschreiben. Dieser Prozess wird Univerbierung genannt und ist seit der Orthographiereform von 1996 besonders in den Fokus von Germanisten gerückt und wird genau verfolgt, denn das Hauptmotiv zur Behandlung der Univerbierung stellt die Problematik der Veränderungen der Normen im Bereich der Getrennt- und Zusammenschreibung (GZS)¹ in Bezug auf die Rechtschreibreform dar, die ohne hinreichende Berücksichtigung faktische Sprachwandelprozesse erfolgte (vgl. Günther 1997, Bredel / Günther 2000). Es gibt eine große Unsicherheit bei den Autoren, was die Univerbierung betrifft. Es gab sie auch schon vor der Orthographiereform und es gibt sie neu nach der Orthographiereform. Die Univerbierung ist auch im DaF-Unterricht in Ägypten eine große Fehlerquelle, wie in diesem Artikel später gezeigt wird.

Im Folgenden werden zuerst die Ziele des Beitrags sowie der Begriff *Univerbierung* näher erklärt und dann werden Univerbierungsverläufe in Form von Univerbierungsprofilen dargestellt, d. h. es werden die quantitativen Veränderungen, die zeitlich im Verhältnis der GZS eintreten, vorgeführt.

¹Im vorliegenden Beitrag wird die Abkürzung GZS für Getrennt- und Zusammenschreibung gebraucht.

2. Ziele des Beitrags

Vorliegender Beitrag befasst sich mit dem Begriff *Univerbierung* und den damit abhängigen Grundfragen und Regeln der GZS.

Dabei werden Univerbierungsbeispiele aus allen Wortarten gesammelt und mit ihren entsprechenden Syntagmen verglichen z. B. in Frage kommen vs. Infrage kommen. (Die Belege werden dem Deutschen Referenzkorpus des IDS Mannheim DeReKo entnommen.)

Das Ziel des vorliegenden Beitrags ist, ein hilfreiches Modell für die Regeln der GZS anzubieten, das den DaF-Lernenden helfen kann. Dabei werden die häufig begangenen Fehler beim Schreiben – ob getrennt oder zusammen – tabellarisch erfasst und die richtige Schreibform angegeben, in der Hoffnung, dass dieser Beitrag den Lernenden dabei helfen könnte, die mehrgliedrigen Wörter bewusster zu schreiben.

Zuerst werden einige Beispiele aus dem Korpus des IDS-Mannheim eingeführt und statistisch analysiert. Dann geht es um die Frage, ob und unter welchen Bedingungen man getrennt oder zusammen schreiben muss. Dabei werden komplexe Wörter nach Wortartzugehörigkeit klassifiziert. Es ist auch wichtig, Univerbierung von der Zusammensetzung zu unterscheiden. Es wird klar gemacht, ob folgende Elemente als Univerbierungen oder eher als Zusammensetzungen angesehen werden, wie z. B. Substantiv + Substantiv (*Buchdeckel, Brieffreund*), Substantiv + Adjektiv (*haushoch, nächtelang*), Adjektiv + Verb (*wahrnehmen*), Adjektiv + Adjektiv (*zartfühlend*), Adjektiv + Substantiv (*kurzerhand*), Artikel + Substantiv (*jedermann*). Die untersuchten Belege können sowohl historische als auch aktuelle Belege für die beiden Verwendungsweisen (zusammen- und getrenntgeschrieben) sein.

3. Was ist Univerbierung?

Über den späteren Zeitraum findet sich ein durchgehender leichter Anstieg der Zusammenschreibungen. Man kann dies als leichte Tendenz zur Univerbierung deuten. Die Normliberalisierung hat keinen erkennbaren Einfluss auf diese Tendenz (vgl. Fiehler 2009: 150).

Die Tendenz zur Univerbierung entsteht daher als ein Bestreben, statt einer umständlichen, mehrgliedrigen Zeichenkette ein einziges, komplexes

Wort als grammatischen Baustein im Satz und als Benennung der bezeichneten Sache zu gewinnen, d. h. die Univerbierung entspricht einer allgemeinen strukturellen Tendenz der syntaktischen Vereinfachung zum Zweck der Informationsverdichtung, sowie zur Vermeidung unhandlicher Konstruktionen (vgl. Bußmann 2002: 722).

Viele Wörter werden im Deutschen zwar zusammengeschrieben, z. B. *handhaben, dankeschön, aufgrund, mithilfe, infrage, zugunsten, wiedersehen, sodass, obwohl, Vaterunser* usw., aber nicht alle Zusammensetzungen sind Univerbierungen, besonders die substantivischen Zusammensetzungen wie Fleischer / Barz (2007) feststellen.

Das Syntagma von **substantivischen** Komposita dieser Art vollzieht sich in unterschiedlichen Bildungsprozessen, gesteuert von unterschiedlichen kommunikativen und kognitiven Bedürfnissen. So handelt es sich nach Fleischer / Barz um Univerbierung, wenn morphologische Bildungen komplexere syntaktische Paraphrasen haben. Univerbierung als „sachliche“ Bezeichnung eines Gegenstands entspricht in der Regel den Bedürfnissen nach handlicher Kürzung für den Alltagsgebrauch: Acht Stunden währender Arbeitstag – achtstündiger Arbeitstag – Achtstundentag. Nicht in jedem Fall handelt es sich um eine Univerbierung eines bereits mehr oder weniger üblichen Syntagmas (vgl. Fleischer / Barz 2012: 131).

Obwohl diese Vorstellung über Univerbierung auch auf der Idee der Vereinfachung und Kürzung für den Alltagsgebrauch gündet, beschränken sich Fleischer / Barz nur auf substantische Komposita, wobei andere Wortarten ignoriert werden, z. B. *sodass, stattdessen* u. a.

Bemerkenswert bei der Einsicht von Fleischer ist, dass er vom Zusammenschreiben von schon mehr oder weniger festen Syntagmen, von Wortfolgen, die eine Einheit bilden, aber auseinandergeschrieben wurden, redet. Das bemerkt auch Donalies, wobei sie weitere Phänomene untersucht und da ist ihrer Auffassung nach jene Art von Wortbildungen wie *Zeitlang* keine Komposition bzw. Zusammensetzung. Sie gehöre zu einer ganz anderen Kategorie, nämlich der Univerbierung. Man ziehe bei dem Univerbierungsprozess eine ganze Wortgruppe zu einem einzigen Wort zusammen (Donalies 2016: 36). Außerdem univerbiere man besonders bei Wortgruppen, die als eine Einheit vorkommen, z. B. *zu Friedenvs. zufrieden*. Fernerhin gäbe es stabile Wortgruppen, die in den Bereich der Phraseologie gehören und demnach nicht univerbiert werden könnten, z. B. *rote Bete* (vgl. Donalies 2016: 36).

Müller definiert die Univerbierung als einen syntaktisch begründeten Prozess, der zur Bildung neuer komplexer Wörter führt. D. h. nicht ein morphologisches Wortbildungsmodell, sondern das allmähliche Zusammenwachsen von häufig nebeneinander stehenden syntaktisch zusammengehörigen lexischen Einheiten ist Basis für das Entstehen eines neuen Wortes (*so dass* vs. *sodass*, *auf Grund* vs. *aufgrund*, *jeder Mann* vs. *jedermann*, *die Ehe brechen* vs. *ehebrechen*). Die Univerbierung ist ein Ergebnis und Ausdruck von Sprachökonomie, da aus „einer umständlichen, mehrgliedrigen Zeichenkette ein einziges komplexes Wort als grammatischer Baustein im Satz und als Benennung“ (Erben 1993: 22) gewonnen wird. Eine derartige allgemeine Entwicklungstendenz ist im Deutschen schon seit dem Althochdeutschen zu beobachten. Auch die Kompositabildung lässt sich als Prozess der Univerbierung beschreiben (vgl. Müller 2015: 1869 – 1870).

Nach dem IDS Mannheim (2001, Online, hypermedia. ids-mannheim.de) wachsen Wörter, die im Satz häufig nebeneinanderstehen, zu einem Wort zusammen. Dazu gehören z. B. *auf Grund* vs. *aufgrund*.

Auch Eisenberg definiert die Univerbierung ähnlich wie im IDS, jedoch stellt er die These auf, dass das zu entstehende Wort zu einer Wortart gehöre, die in den gegebenen Zusammenhang passe. Beispiele dafür wären aus der adverbialen Fügung *hier zu Lande* das Adverb *hierzulande*, aus der Fügung mit Genitivattribut *an (dessen) Statt* zunächst *an Statt (dessen)* und dann allmählich die Präposition *anstatt (dessen)*, welches den Genitiv nach sich zieht (vgl. Eisenberg 2007: 49 – 50).

Und Dürscheid sieht die Univerbierung als ein Prozess über die Zeit. Bis sich aus „eindeutigen Wortgruppen“ wie *den Schluss folgern* „eindeutige Wörter“, untrennbare Zusammensetzungen wie *schlussfolgern*, gebildet haben. Diese sind nicht klar als Wort oder Wortgruppe identifizierbar und stellen folglich für die GZS ein Problem dar. (vgl. Dürscheid 2005: 10)

Eine ganz abweichende Definition findet sich bei Jacobs:

[...] verstehe ich unter Univerbierung [...] eine diachrone Entwicklung bei der [...] eine syntaktische Konstituentengrenze zwischen direkt adjazenten Ausdrücken eliminiert oder unter die Grenze des Einflussbereichs syntaktischer Prozesse und Gesetze verschoben wird [...] (Jacobs 2005: 106)

Man kann also feststellen, dass die Sprachwissenschaftler sich bei der Definition der Univerbierung an bestimmten Stellen einigen, sich aber an anderen Stellen nicht einigen können. Es wird geschlussgefolgert, dass die Univerbierung eine in der deutschen Sprache ablaufende im gesamten Sprachsystem zunehmende Verdrängung phrasaler Einheiten durch morphologische Bildungen ist (vgl. Schuster 2016: 221).

Für den vorliegenden Beitrag ist die Definition von Donalies besonders wichtig, da sie mit ihrer Analyse ganz eigenartige Beispiele wie *zufrieden* / *zu Frieden* der Univerbierung und nicht der Komposition bzw. der Zusammensetzung einordnet. Sie geht davon aus, dass solche Elemente einer dritten Kategorie eingeordnet werden, nämlich der Univerbierung. Durch den Univerbierungsprozess kann man Wortgruppen zum einzigen Wort univerbieren (siehe oben).

3.1 Univerbierung. Ein Mittel oder ein Wortbildungstyp?

In der Fachwelt gibt es unterschiedliche Ansichten darüber, was die Univerbierung ist und wie sie sich von der Komposition bzw. Derivation² unterscheidet.

Die Univerbierung gilt zum einen als ein mentales Phänomen und zum anderen als ein schriftsprachliches Phänomen, dessen Realisierung und Erkennbarkeit die Trennung von Wortformen durch Abstände zur Voraussetzung hat (vgl. Fiehler 2009: 141). Univerbierung kommt auch vor, wenn zwei getrennte Wörter, die bisher noch durch einen Abstand getrennt geschrieben werden, ohne diesen Abstand zusammen geschrieben werden. Univerbierung wird als ein diachroner Prozess betrachtet, durch den aus einer mehrheitlichen Getrennschreibung eine mehrheitliche Zusammenschreibung entstehen wird.

Bei der Abgrenzung der Univerbierung von Zusammensetzung und Derivation ist es wichtig zu bestimmen, ob die Univerbierung eher ein Mittel oder ein Wortbildungstyp ist. Es stellt sich die Frage, ob es in einer synchronen Wortbildungsmorphologie überhaupt einen Wortbildungstyp gibt, der „Univerbierung“ lautet.

² Damit der vorliegende Beitrag nicht zu umfangreich wird, weicht er von der Behandlung der Derivation und Komposition ab. Mehr dazu siehe Saleh 2012: 58 – 64.

Unter den meist diskutierten Fallgruppen im Rahmen der Univerbierung sind vor allem „neue präpositionen“ *auf Grund / aufgrund, mit Hilfe / mithilfe, zu Ungunsten / zuungunsten* u. a.

Hier liegen diachrone Univerbierungen vor, die keine spontanen Bildungsvorgänge (wie bei den Kompositionen *Austrittsgrund, Asylgrund, Kaufgrund, Sachgrund* usw.), sondern eine längere Zeit des allmählichen Zusammenwachsens benötigen. Hier kommt es zu einem allmählichen Abbau von syntaktischen Grenzen, die Beteiligten verlieren kategoriale Eigenschaften (so verliert Grund bzw. Hilfe an „Substantivität“ etc.). Diese Erscheinung wird heute kaum mehr im Rahmen einer synchronen Morphologie diskutiert, sondern eher als ein Fall von Sprachwandel (vgl. Schindler 2016: 21).

In diesem Zusammenhang ist es auch wichtig, Univerbierung von Inkorporationen, wie *Radfahren* (bis 1996: *radfahren*) oder *Zeitung lesen* zu unterscheiden.

Nach dem **Kleinen linguistischen Wörterbuch** ist Inkorporation eine spezielle Wortbildungsregularität die Substantiv-Verb-Komposita ermöglicht, wie z. B. *eiskunstlaufen, punktschweißen*.

Inkorporation bedeutet hier, dass ein Verbargument (eine Verbergänzung, hier die Akkusativergänzung) seine phrasalen Eigenschaften verliert und mit dem Verb einen engeren Komplex (*Rad fahren*, früher **radfahren*) bis hin zu einem Wort (*Statt finden* > *stattfinden*) bildet.

In diesem Fall kann man weder von einer Univerbierung (**autofahren, *zeitunglesen*) noch von einer Trennung einer als substantivische Verbpartikel analysierten Einheit (**ich fahre gerne auto/ *lese gerne zeitung*, analog zu *ich laufe gerne eis*) sprechen.

Eislaufen ist dennoch keine Inkorporation, sondern ein Konvertat von *Eislauf* (*Eis + Lauf*). Mögliche Sichtweise: *Zeitung lesen* etc. sind Gebilde, die syntaktisch interpretiert werden, aber schon deutlich zum Worthaften tendieren. *Rad, Zeitung* u. a. verlieren hier an substantivischen Eigenschaften und verlieren beispielsweise ihre Referenzfähigkeit und ihre Fähigkeit, Modifikatoren (Artikel, Adjektivattribute etc.) zu sich zu nehmen. Hier handelt es sich also immer noch um Syntax und nicht um Morphologie.

Wenn jetzt die Rede von der Univerbierung als Morphologiemittel (MM) ist, dann ist es umstritten, da Fälle wie *aufgrund* heute nicht mehr als

synchrone Wortbildungsprozesse, sondern als Sprachwandelvorgänge angesehen werden.

Im folgenden Abschnitt werden einige Univerbierungen aus dem Deutschen Referenzkorpus (DeReKo) des Instituts für deutsche Sprache Mannheim (IDS) überprüft, um festzustellen, ob man solche eher getrennt oder zusammen schreibt.

3.2. Beispiele aus dem Deutschen Referenzkorpus (DeReKo) des Instituts für deutsche Sprache Mannheim (IDS)

Eine große Schwierigkeit bei der Univerbierung ist die Uneinheitlichkeit der Schreibweise in der deutschen Sprachgemeinschaft. Diese Uneinheitlichkeit spiegelt sich in den Korpora wieder, wie hier an einigen Belegen aus dem DeReKo gezeigt wird. Folgende Untersuchung geht dem Ziel nach, dass sich die deutschsprachigen Korpora noch nicht endgültig auf eine richtige Schreibform dieser Wörter einigen können und deshalb sollen die Korpora der vier deutschsprachigen Länder noch überprüft und erweitert werden. Die Belege zeigen die Schreibform des betroffenen Elements ab dem 1. Januar 2018 in Deutschland, Österreich, der Schweiz und Liechtenstein.

1. *jederzeit vs. jeder Zeit*

<i>Jederzeit</i>	Treffer	Rel. Häufigkeit	Texte
	8.947	0.002456%	8.425
<i>jeder Zeit</i>	Treffer	Rel. Häufigkeit	Texte
	677	0.000186%	669

2. *zurzeit vs. zur zeit*

	Treffer	Rel. Häufigkeit	Texte
<i>Zurzeit</i>	17.154	0.004709%	15.618
<i>zur Zeit</i>	3.464	0.000951%	3.329

3. *mitten drin vs. Mittendrin*

	Treffer	Rel. Häufigkeit	Texte
<i>mittendrin</i>	3.246	0.000891%	3.066
<i>mitten drin</i>	223	0.000061%	219

4. *Wie viele Male vs. Wievielmals*

	Treffer	Rel. Häufigkeit	Texte
<i>Wievielmals</i>	0	0	0
<i>wieviele Male</i>	271	0.000074%	265

Diese Untersuchung ist sehr auffallend, dass *wievielmals* seit dem 2018 (oder eventuell auch davor) in der Schriftsprache gar nicht vorgekommen ist. Als Erklärung gilt hier, dass es mit den Richtlinien der neuen Orthographie zusammen hängt. Es wurde empfohlen, zusammengesetzte Wörter, in denen ein Substantiv eingearbeitet war, wieder auseinander zu nehmen also zu „de-univerbieren“ (z. B. infolge / in Folge).

5. *Aufgrund vs. auf Grund*

	Treffer	Rel. Häufigkeit	Texte
<i>aufgrund</i>	48.891	0.013422%	43.790
<i>auf Grund</i>	1.025	0.000281%	955

Die Belegzahlen zeigen, dass außer bei *vor allem* vs. *vor allem* die Zusammenschreibung zwar häufiger vorkommt als die Getrennschreibung, allerdings in unterschiedlichen Gewichtungen: *zur Zeit* wird z. B. im Vergleich zu *zurzeit* häufiger getrennt geschrieben als *mitten drin* im Vergleich zu *mittendrin*. Diese Unsicherheit bei der Bestimmung der GZS ist für deutsche Muttersprachler selbst schwer zu bestimmen und vor allem für Deutschlernende schwierig zu bestimmen. Im Folgenden geht es um die Univerbierung im DaF-Unterricht in Ägypten.

3.3. Univerbierung im DaF-Unterricht in Ägypten

Wie es oben angeführt wurde, stellt Univerbierung im DaF-Unterricht eine Fehlerquelle dar, besonders bei DaF-Lernern mit Arabisch als Muttersprache, da im Arabischen eher getrennte Wörter benutzt werden.

Schon Weinrich (1984: 98) hat problematisiert, dass „Ausländer“ mit der Erfassung zusammengeschiedener Komposita „große Schwierigkeiten“ haben (ähnlich lautet auch der Befund von Desselmann / Hellmich 1986: 297). Aus der Sicht von DaF-Lernenden wäre es sicher am einfachsten gewesen, wenn alles getrennt (oder in entsprechenden Fällen mit Bindestrich) geschrieben würde, was trennbar ist.

Auch Munske (1997) betrachtet diese Problematik bei den deutschsprachigen Ausländern. Er beklagt das durch die Getrenntschreibung ausgelöste Verschwinden von Lemmata in Wörterbüchern, die nur noch innerhalb der Wörterbuchartikel als Beispiele vorkommen (wie *kennen lernen* nur unter *kennen*). Seine Kritik – „[d]ies hat erhebliche Folgen für ausländische Leser deutscher Texte, die vor der Rechtschreibreform gedruckt wurden“ (Munske 1997: 153) – greift wohl nicht ganz. Wenn die Sprachlexika lediglich die neuen Formen lemmatisieren, kann das für ausländische Deutschlerner tatsächlich Schwierigkeiten bereiten.

Munske ist bei seiner Kritik der Auswirkungen der Reform im Ausland der Meinung:

Der Konflikt, den die voreilige Einführung der Reform mit allen bekannten weiteren Folgen herbeigeführt hat, bedroht auch die Geltung der deutschen Sprache in der Europäischen Gemeinschaft, in Schulen und Universitäten des Auslandes. (Munske 1997: 154).

In diesem Zusammenhang gilt der **Duden für ausländische Deutschlernende** als ein wichtiges Wörterbuch. Dazu kommt noch, dass die meisten (automatischen) Orthographieprüfprogramme (wie z. B. www.korrekturen.de) meistens dem **Duden** folgen. Da der **Duden** bei einigen Fällen nicht klar angibt, ob man solche Wörter getrennt oder zusammen schreibt, ist es einem ausländischen Deutschlerner schwer zu bestimmen, ob er getrennt oder zusammen schreiben soll.

Die benutzerfreundlichste Lösung scheint hier für Fremd- und Muttersprachler gleichermaßen ein lexikographisches Verfahren in einem Fremdsprachenwörterbuch zu befolgen, in dem mithilfe eines spezifischen Verweissystems jedes Lemma sowohl von der alten als auch von der neuen Orthographie her nachschlagbar sein könnte. Im Folgenden werden einige Regeln gesammelt, die dem deutschlernenden Ägypter bei der GZS hilfreich sein können.

4. Einige Regeln zur Bestimmung von Getrennt- und Zusammenschreibung (GZS)

Donalies (2016: 36) schreibt dem Sinne nach, dass Univerbierung dann stattfinden kann, wenn eine Gruppe von Wörtern als eine Einheit empfunden wird:

Die tatsächliche Realisierung beim Schreiben ist jedoch nicht allein durch die Norm zu bestimmen, sondern eine Resultante aus drei Faktoren: dem intuitiven Konzept (Sprachgefühl) des Schreibers, was *ein* Wort ist, der Normkenntnis des Schreibers und dem Willen des Schreibers, die Norm zu beachten. (Fiehler 2009: 142)

Da Nicht-Deutschsprachige häufig dieses Sprachempfinden für die deutsche Sprache nicht haben können, stellt sich für sie die Frage nach Hilfe bei der Entscheidung, ob zusammengeschrieben wird oder nicht.

Es gibt bestimmte Regeln, die einem dabei helfen, Wörter miteinander zu verbinden. Diese Regeln helfen zu erkennen, ob es sich im jeweiligen Fall um eine Wortgruppe handelt, wobei die selbstständige Bedeutung der einzelnen Bestandteile hervorgehoben ist und daher getrennt geschrieben wird, oder um eine Zusammensetzung, wobei die selbstständige Bedeutung der einzelnen Bestandteile im Hintergrund steht und demzufolge zusammen geschrieben werden muss z. B. „*in Hinsicht auf*“ (Wortgruppe), „*hinsichtlich*³“ (Zusammensetzung); „*in der Sonne baden*“ (Wortgruppe), „*sonnenbaden*“ (Zusammensetzung). Grundsätzlich sind in manchen Fällen durchaus beide Schreibweisen möglich.

Im Folgenden werden die wichtigsten Regeln dargestellt, die – vor allem den Deutschlernenden – eventuell bei der Bestimmung von GZS helfen könnten. Die Bestimmung der betroffenen Fälle geht auf morphologische, semantische, phonetische bzw. auf Wortarten bezogene Basis zurück.

- A. Eine Verbindung aus **zwei Verben** wird meist getrennt geschrieben, z.
 - B. *essen gehen, lesen lernen, kennen lernen, baden gehen, laufen lernen, spazieren gehen.*

Ausnahme:

Wenn das Wort eine übertragene Bedeutung bekommt, kann es auch zusammengeschrieben werden, z. B. *sitzenbleiben* (die Klasse wiederholen) oder *sitzen bleiben; bleibenlassen* (etwas nicht tun) oder *bleiben lassen*.

³Nach Donalies ist *hinsichtlich* eine „explizite Ableitung“. Sie ist weder eine Zusammensetzung noch ist sie univerbierungsverdächtig.

B. Die Verbindung aus **Adjektiv und Verb** wird meist getrennt geschrieben, z. B. *bewusstlos schlagen*

Ausnahme:

Wenn sich aus der Verbindung ein Wort mit eigenständiger Bedeutung ergibt, wird zusammengeschrieben, z. B. *blaumachen* (schwänzen). Hier ist das Adjektiv nicht austauschbar. Meint *blau machen* hingegen, dass etwas blau gemacht wird, werden beide Wörter getrennt geschrieben. Das Adjektiv ist dabei austauschbar z. B. *rot machen*. Die Verbindung kann zusammen- oder getrennt geschrieben werden, wenn sich das Adjektiv auf das Ergebnis der Handlung bezieht, z. B. *flach drücken* oder *flachdrücken*, *kaputt machen* oder *kaputtmachen*.

Zusammenfassend kann man sagen: Eine Verbindung aus einem Adjektiv und einem Verb wird meist getrennt geschrieben. Es sei denn, das Adjektiv ist nicht austauschbar, dann wird zusammengeschrieben.

C. Eine Verbindung aus **einem Adverb und einem Verb** (*dableiben*, *wiedersehen*, *davonkommen*, *zuschließen*, *aufmachen*) wird zusammengeschrieben, wenn der erste Bestandteil stärker betont wird, z. B. *hineingreifen*, *auseinandersetzen*. Werden beide Bestandteile gleichermaßen betont, schreibt man die Verbindung getrennt, z. B. *Lass uns mal wieder lachen!*

Fazit: Eine Verbindung aus einem Adverb und einem Verb wird meist zusammengeschrieben, es sei denn, beide Bestandteile werden gleichermaßen betont.

D. Eine Verbindung aus einem **Partizip und einem Verb** wird immer getrennt geschrieben, z. B. *gestohlen bleiben*, *getrennt schreiben*, *geschenkt bekommen*.

E. Eine Verbindung von **zwei Adjektiven** wird in der Regel zusammengeschrieben. Gleichrangige Adjektive werden immer zusammengeschrieben, z. B. *süßsauer*, *nasskalt*. Falls ein Bestandteil den zweiten Bestandteil verstärkt oder vermindert, wird die

Verbindung ebenfalls zusammengeschrieben z. B. *supertoll, extragroß, bitterböse*.

- F. Eine Verbindung von **einem Substantiv und einem Verb** wird getrennt geschrieben, wenn das Substantiv eine eigenständige Bedeutung hat, z. B. *Pizza essen, Ski laufen, Rad fahren*.

Die Verbindung wird zusammengeschrieben, wenn das Substantiv seine eigenständige Bedeutung verloren hat. Dann kann man vor das Substantiv kein *kein* setzen, z. B. *eislaufen*. Hier ergibt der Satz *Ich laufe kein Eis* keinen Sinn.

- G. Häufig gebrauchte Kombinationen aus **einer Präposition und einem Substantiv** können getrennt- oder zusammengeschrieben werden, z. B. *mithilfe* oder *mit Hilfe, infrage* oder *in Frage, anhand* oder *an Hand*.

- H. In der Verbindung **zu + Adjektiv/ Adverb/ Pronomen/ adverbialer Verwendung** schreibt man getrennt, z. B. *zu hoch, zu weit, zu oft, zu schön, zu Hause bleiben, zu Fuß gehen, zu Schaden/ Hilfe kommen*

Anmerkung: *Zurzeit* schreibt man nur in der Bedeutung *derzeit, augenblicklich* zusammen, ansonsten wird getrennt geschrieben, z. B.:

- *Sie ist leider zurzeit nicht erreichbar.*
- *Er lebte zur Zeit Mozarts.*

- I. Verbindungen mit „**wie**“, z. B. *Wie viele...?/ Wie viel...?* (wird also in Einzahl und Mehrzahl getrennt geschrieben!)

Anmerkungen:

- Der *Wievielte* ist heute?! In die *wievielte* Klasse geht die Schülerin? (hier wird zusammen geschrieben!)
- *Wie viele Male...? / Wievielmals...?*

- J. Verbindungen mit „**zusammen**“ schreibt man nur getrennt, wenn „zusammen“ in der Bedeutung „gemeinsam, miteinander oder gleichzeitig“ gebraucht wird.

- *Nun müsst ihr die Summen zusammenrechnen. / Es ist viel Geld zusammengekommen. Wir wollen jetzt zusammen (=miteinander)*

rechnen. / Sie sind zusammen (=gleichzeitig, miteinander) gekommen.

- K.** So ähnlich ist das auch mit dem Wort „**wieder**“. Wenn es in der Bedeutung *erneut, nochmals* gebraucht wird, schreibt man getrennt. Wenn man es jedoch durch *zurück, nach* ersetzen kann, wird zusammengeschrieben.
- *Sie wollen ihr Geld unbedingt wiederbekommen (=zurück).*
 - *Ich möchte das Buch wiederhaben (=zurück).*
 - *So eine tolle Chance wirst du sicher nicht wieder bekommen (=erneut). / Er wurde wieder (=erneut) geimpft. (vgl. https://orthografietrainer.net/service/faustregeln_GZ.php)*

Betrachtet man die oben genannten Regeln der Univerbierung aus **semantischer** Sicht, kann man feststellen, dass die Bedeutung eine Rolle bei der GZS spielt. Nomen werden in der Regel zusammengeschrieben, wenn

- 1) eine neue Gesamtbedeutung entsteht, z. B.: *krankschreiben, schwerfallen, sichergehen*
- 2) Wortart, Wortform oder Bedeutung der einzelnen Bestandteile nicht mehr deutlich ist, z. B.: *stromabwärts, tagsüber*
- 3) der erste Bestandteil den zweiten näher umschreibt (schwächt, stärkt), z. B.: *angsterfüllt, butterweich, bitterarm, todlangweilig, Holztür, Hochhaus*
- 4) man die Bestandteile nicht steigern oder erweitern kann, z. B.: *Man kann sich totlachen, aber nicht *töter lachen.*

Auch auf der **akustischen** Ebene trägt die Aussprechweise zur richtigen Realisierung der GZS bei. So kann folgende Schlussfolgerung – neben der Regel C (siehe oben) – von Bedeutung sein:

Wenn man sich unsicher ist, ob eine Wortverbindung getrennt oder zusammengeschrieben wird, spricht man sie einfach einmal laut vor. Wenn hierbei beide Wörter gleich stark betont werden, schreibt man sie meist getrennt. Liegt die Betonung aber eindeutig auf dem ersten Wort, so schreibt man sie meist zusammen. Beispiel:

Er hat sein Referat frei (ohne abzulesen) gesprochen.

Das Gericht hat den Angeklagten freigesprochen (für unschuldig erklärt).

Im Folgenden werden die Regeln der GZS der einzelnen Wortarten geschildert:

Verben

- die Verbindung gleichrangiger Verben wird getrennt geschrieben, z. B. *baden gehen, laufen lernen*

Das gilt auch für die Verbindungen Verb + Partizip, z. B. *Die Polizei wollte die Bande gefangen nehmen. Sie hat zu Weihnachten viel geschenkt bekommen..*

- Bei Verbindungen mit *lassen* oder *bleiben* mit einer neuen Gesamtbedeutung ist auch eine Zusammenschreibung möglich (siehe Regel 5)

liegen lassen, aber: liegenlassen (= etwas nicht weiter beachten) sitzen bleiben, aber: sitzenbleiben (= nicht versetzt werden)

- Verbindungen mit *zusammen* und *wieder* werden getrennt geschrieben, wenn *zusammen* die Bedeutung *gemeinsam, miteinander, gleichzeitig* und *wieder* die Bedeutung *erneut, nochmals* tragen, sonst schreibt man die Verbindung zusammen (siehe Regeln J, K).
- Verbindung von *Verb* + *Partikel* wird zusammen geschrieben, wie bei *herunter-, hinauf-, hinein-, durch-* usw. (z. B. *heraufkommen, hineingehen, durchhalten*)
- Verbindung *Verb* + *Substantiv* wird meist getrennt geschrieben, z. B. *Angst haben, Auto fahren, Walzer tanzen*

Aber: wenn die Bedeutung des Substantivs verblasst ist, dann wird es zusammen geschrieben (siehe Regel F)!

Sie wird das Geheimnis niemals preisgeben. Leo wird am Wettbewerb teilnehmen. Das Flugzeug musste notlanden. Lara schlafwandelt.

- Verbindung von *Verb* + *Adjektiv* wird getrennt geschrieben, wenn Adjektiv steigerbar oder durch *sehr, ganz* erweiterbar ist (Verneinung mit *nicht* zählt nicht), ansonsten wird zusammen geschrieben!
 - *Lea kann gut schreiben, aber Geesche kann besser schreiben.*

- *Ich will den Zaun grün streichen. - Ich will den Zaun ganz grün streichen.*
- *Wir werden ihnen den Betrag gutschreiben. (sehr, ganz oder besser als Erweiterung ist nicht möglich)*
- *Der Arzt konnte ihn nicht krankschreiben. (er kann ihn nicht kränker schreiben)*
- Verbindung von *Verb* + *zusammengesetztes Adverb* mit -wärts wird getrennt geschrieben, z. B. *aufwärts gehen, rückwärts fallen.*
- Alle Verbindungen mit *sein* (egal, welche Wortart) werden getrennt geschrieben, z. B. *zurück sein, hungrig sein, zufrieden sein.*

Adjektive/ Partizipien

- Verbindung gleichrangiger Adjektive schreibt man zusammen, z. B. *blaugrau, feuchtwarm, nasskalt.*

Anmerkung: Im Gegensatz dazu werden gleichrangige Verben getrennt geschrieben. (siehe oben!)

- Verbindung *Adjektiv* + *Partizip*, bei der der erste Bestandteil für Wortgruppe steht, schreibt man zusammen, z. B. *angsterfüllt (=von Angst erfüllt), jahrelang (=mehrere Jahre lang), knielang (=lang bis zum Knie).*
- Verbindung von *Adjektiv* + *Partizip*, bei der das erste Bestandteil stärkt / schwächt, wird zusammen geschrieben (siehe Regel 5), z. B. *bitterböse, dunkelblau, todlangweilig.*
- Verbindung *Adjektiv* + *Partizip*, bei der ein Bestandteil nicht selbstständig ist, schreibt man zusammen, z. B. *blauäugig, vieldeutig, großspurig.*
- Verbindung *Adjektiv* + *Partizip*, bei der ein Fugenelement (z. B. ein „s“) eingefügt wird, schreibt man zusammen, z. B. *altersschwach, lebenslustig.*
- Verbindung *Adjektiv* + *Partizip* mit der Endung des ersten Bestandteils auf *-ig, -isch* oder *-lich* werden getrennt geschrieben, z. B. *mikroskopisch klein, gelblich grün, riesig groß.*

- Verbindung *Adjektiv + Partizip* mit dem ersten Bestandteil *Adjektiv + Partizip*, schreibt man getrennt, z. B. *blendend weiß, strahlend hell, kochend heiß*.
- Verbindung *Adjektiv + Partizip* mit steigerbarem oder erweiterbarem ersten Bestandteil wird getrennt geschrieben, z. B.:
 - *Diese Gegend ist aber dünn besiedelt.*
 - *Diese Gegend ist aber sehr dünn besiedelt.*
 - *Er hat sein Sporthemd nass geschwitzt.*
 - *Er hat sein Sporthemd ganz nass geschwitzt.*

Substantive

- Verbindungen mehrerer Substantive, bei denen der letzte Bestandteil ein Substantiv ist, werden zusammen geschrieben, z. B. *Lebenswerk, Rastplatz, Nichtraucher*
- Verbindung bei substantivischer Zusammensetzung, bei der letzter Bestandteil kein Substantiv ist, werden zusammen geschrieben, z. B. *das Aufrechtgehen, das Abhandenkommen*.
- Verbindung von *Substantiv + Eigennamen/ Einwohnerbezeichnung* als erstem Bestandteil schreibt man zusammen, z. B. *das Goethedicht, der Römerbrief*

Es gibt Wortzusammensetzungen, Verbindungen aus Nomen und Verben, die als Nomen gebraucht werden, Verbindungen aus Nomen und Partizip oder z. B. Verbindungen aus Verb und Verb, die eine neue Bedeutung ergeben und zusammengeschrieben werden, genau wie zusammengesetzte Konjunktionen, Präpositionen und Pronomen. Hier werden noch einmal die Regeln genau aufgelistet:

Zusammen	Beispiel
Nomen + Nomen:	<i>Haustür; Schlusspunkt</i>
Nomen + Adjektiv:	<i>messerscharf; sprungbereit</i>
Partikel + Nomen:	<i>Anstoß; Abfahrt.</i>
Adjektiv + Nomen:	<i>Fertiggericht; Buntstift</i>
Adjektiv + Verb:	<i>langweilen; liebäugeln</i>
Partikel + Verb:	<i>anlaufen; widersetzen</i>

Nomen + Verb: wenn die Verbindung als Nomen gebraucht wird; wenn man sie großschreiben und einen Artikel davor gebrauchen kann	<i>Das Musikhören</i> ist mein Hobby. Nur bei Wind geht <i>das Drachensteigen</i> .
Nomen + Partizip : Wenn sie eine Antwort auf die Frage ist: <i>Wie ist er?</i>	<i>atemberaubend; aufsehenerregend</i>
Verb + Verb Verb + Partizip Nomen + Verb Adjektiv + Verb, wenn sie eine neue Bedeutung ergeben:	Ich sollte in der U-Bahn nicht <i>schwarzfahren</i> . Die Aufgaben werden mir <i>leichtfallen</i> .
Zusammengesetzte Konjunktionen, Präpositionen und Pronomen:	Konjunktionen: <i>anstatt, sobald, solange</i> Präpositionen: <i>anhand, infolge, aufgrund, mithilfe</i> Pronomen: <i>irgendwer, irgendwas</i>
Nomen, Adjektive und Partikel + Verb	<i>übernehmen; schlafwandeln</i>

Getrennt	Beispiel
Verb + Verb	<i>fliegen lassen; spazieren gehen</i>
Verb + Partizip	<i>kennen gelernt; laufen gelassen</i>
Nomen + Verb ⁴	<i>Fahrrad fahren; Spaziergang machen.</i>
Adjektiv + Verb	<i>schnell fahren; schön schreiben</i>

Verbindung durch Bindstrich

Verbindungen kann man durch einen Bindstrich bilden, wenn man:

einzelne Bestandteile hervorheben möchte	<i>Ich-Erzählung</i>
lange Wortzusammensetzungen übersichtlicher gestalten möchte:	<i>Drei-Tages-Programm</i>
Zusammensetzungen lesbar machen möchte:	<i>Tee-Ernte</i>

⁴ Werden diese Wortgruppen als Substantive gebraucht, so schreibt man sie zusammen, z.
B.: *Das Fahrradfahren macht mir Freude.*

5. Gibt es „Univerbierung“ im Arabischen?

Bevor man auf die Frage eingeht, ob Wörter im Arabischen univerbiert werden oder nicht, ist hier wichtig zu vermitteln, dass das Arabische keine Zusammensetzung kennt. In der arabischen Sprache benutzt man normalerweise die arabische Genitivform, als Alternative für die zusammengesetzten Wörter im Deutschen, z. B. wird *die Haustür* als die Tür des Hauses باب المنزل im Arabischen ausgesprochen, *die Telefonnummer* رقم التليفون, die Nummer des Telefons. Die Wortbildung im Arabischen kennt daher keine Komposition, jedoch Derivation, die sich neben Affigierung ebenfalls der Stammbildung durch Introflection bedient, z. B. in der nominalen Derivation: (*kitāb* (Buch) vs. *kātib* (Schreiber)).

In den letzten Jahren setzt sich im Arabischen ein Trend zur Verschmelzung zweier Wörter zu einem Wort durch, was der Univerbierung im Deutschen entspricht. Dies betrifft vor allem bestimmte Fachbegriffe und nicht die arabische Standardsprache, z. B.

1. *Al Samlaha* الزملحة „die Meerwasserentsalzung“. Dieses neue Element wird als eine vereinfachte Form aus dem arabischen Genitiv *isalat-l-muluha* ازالة الملوحة entwickelt.
2. Im Bereich der Philosophie erscheint auch eine neue Schule namens *Al-La-adria* اللا أدرية „der Agnostizismus“. Dieser Begriff ist eine Vereinfachung aus der Negationsform der beiden Wörter *la-adri* لا ادري Ich weiß nicht, Engl. I don' t know.
3. Ein anderes Beispiel für die neuen arabischen Univerbierungen ist das Wort *handarah* الهندرة „Verwaltungstechnik“ aus den Wörtern *handasa-idaria* هندسة ادارية . (vgl. www.alriyadh.com/957423)
4. Das Wort *Barmaii* برمائي amphibisch aus den Wörtern Land und Wasser بر و ماء
5. Was Wort *imma-a* امعة Mitläufer, aus den zwei Wörtern *inni-maak* اني معك (i.S.v. Ich bin mit dir/ Ich stimme dir zu).
6. Einige Wörter aus dem religiösen Bereich:
 - Das Wort *basmala* بسمله (die *Basmala*/ im Namen Allahs) ist eine Univerbierung und umfasst die Wörter *bismel-lahi-r-rahmani-r-rahim* بسم الله الرحمن الرحيم
 - Das Verb *sabhala* سبحل „Gott preisen“ deutet auf die Univerbierung aus den Wörtern *subhan-a-Allah* „gepriesen sein Allah“.

- Das Verb *hamdala* حمدل „Gott danken“. Diese Verbform stammt aus den Wörtern *Alhamdulillah* الحمد لله „Gott sei Dank“.
- Das Verb *hasbala* حسب gilt als eine Univerbierung und trägt die Bedeutung von dem Satz *حسبي الله ونعم الوكيل* „Möge Gott mir beistehen“.

Diese Syntagmen hört man jedoch im Alltag nicht und sie kommen umgangssprachlich nicht in Frage. Sie gehören zum großen Teil der Fachsprache an.

6. Schlussfolgerungen

In diesem Beitrag wurde ein analytischer Grundriss der Univerbierung im Deutschen vorgelegt, indem man den bisher in der Sprachwissenschaft als eher stiefmütterlich behandelten Wortbildungsprozess mit dem DaF-Unterricht verbindet.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass es Wörter gibt, die weder der Komposition, noch der Derivation zugeordnet werden können. Diese Wörter gehören einer dritten Wortbildungskategorie, nämlich der Univerbierung an. Der Begriff *Univerbierung* ist unter den Sprachwissenschaftlern umstritten. Im vorliegenden Beitrag wird die Univerbierung als das Kontrahieren einer Wortgruppe zu einem Wort verstanden. *Univerbierung* liegt z. B. dann vor, wenn aus einer Aussage wie „es wurde eine wöchentliche Arbeitszeit von 40 Stunden vereinbart“ ein Kompositum „40-stündige-Woche“ gebildet wird. In diesem Sinn führt Univerbierung zur Informationsverdichtung, wobei ein Syntagma in einem einzelnen Wort ausgedrückt wird

Anhand einiger Beispiele wird gezeigt, dass es sich bei der Univerbierung um eine Zunahme und Verstärkung des Wortschatzes im Bereich der deutschen Wortbildung handelt, die im Gegensatz zur Derivation und Komposition keinen mechanischen Wortbildungsregeln folgt. Vielmehr wird offenbar, dass Univerbierung nicht synchron und intentional angewandt wird, sondern diachron und graduell verläuft.

In einem weiteren Teil des vorliegenden Beitrags wurde Univerbierung von Inkorporation (*Rad fahren, stattfinden*) differenziert, wobei eine Inkorporation als ein Verbargument (hier die

Akkusativergänzung) seine phrasalen Eigenschaften verliert und mit dem Verb einen engeren Komplex bis hin zu einem Wort (*Statt finden* > *stattfinden*) bildet.

Die im Deutschen Referenzkorpus (DeReKo) des IDS untersuchten Fälle der GZS haben gezeigt, dass es gravierende Unterschiede bei der GZS gibt. Diese Unterschiede verweisen deutlich auf die Bedeutsamkeit, die Korpora des Deutschen und ihrer je spezifischen Zusammensetzung zu bearbeiten, da die Orthographie bezüglich der Univerbierung selbst bei Muttersprachlern manchmal fraglich ist und auch im DaF-Unterricht in Ägypten eine große Fehlerquelle darstellt.

Die Übereinstimmung der Univerbierung im Deutschen mit einigen Fachwörtern im Arabischen zeigt, dass es zwar im Arabischen einige Wörter gibt, die man auf ganz besonderer Weise „univerbiert“ benutzt, aber in der Standardsprache neigt man im Arabischen nicht zur Univerbierung. Auch ein Kompositum kennt das Arabische nur in geringerem Maße.

Literatur

- Bredel, Ursula /Günther, Hartmut (2000): „Quer über das Feld das Kopfadjunkt. Bemerkungen zu Peter Gailmanns Aufsatz Wortbegriff und Nomen-Verb-Verbindungen.“ In: **Zeitschrift für Sprachwissenschaft**, 19, 103 – 110.
- Brückner, Dominik (2009): „Die Google Buchsuche als Hilfsmittel für die Lexikographie“. In: **Sprachreport**, H. 3: 26 – 31.
- Bußmann, Hadumod (1983): **Lexikon der Sprachwissenschaft**, Stuttgart: Kröner.
- Bußmann, Hadumod (³2002): **Lexikon der Sprachwissenschaft**, Stuttgart: Kröner.
- Donalies, Elke (²2005): **Die Wortbildung des Deutschen**, Tübingen: Gunter Narr.
- Donalies, Elke (2016): „Eine Zeitlang – über die ärgerliche Univerbierung“. In: **Sprachreport**, H. 2, 34 – 39.
- xxx **Duden** (⁶2007): **Deutsches Universalwörterbuch**, Mannheim: Dudenverlag.
- Eichinger, Ludwig M. (2000): **Deutsche Wortbildung. Eine Einführung**, Tübingen: Gunter Narr.

- Eisenberg, Peter (2004): **Grundriss der deutschen Grammatik**, Bd. 1: **Das Wort**, Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Fuhrhop, Nanna (2007): **Zwischen Wort und Syntagma. Zur grammatischen Fundierung der Getrennt- und Zusammenschreibung**, Tübingen: Niemeyer.
- Erben, Johannes (³1993): **Einführung in die deutsche Wortbildungslehre**, Berlin: Erich Schmidt.
- Fiehler, Reinhard (2011): *Korpusbasierte Analyse von Univerbierungsprozessen*. In: Marek Konopka / Jacqueline Kubczak / Christian Mair / František Šticha / Ulrich Hermann Waßner (Hrsg.): **Grammatik und Korpora**, Tübingen: Gunter Narr, 141 – 155.
- Fleischer, Wolfgang / Irmhild Barz (³2007): **Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache**, Tübingen: Max Niemeyer.
- Földes, Csaba (2000): „Die Neuregelung der deutschen Rechtschreibung im Kontext von Deutsch als Fremdsprache und Auslandsgermanistik“. In: **Deutsch als Fremdsprache**, H. 4, 199 – 209.
- Gallmann, Peter (1999): „Wortbegriff und Nomen-Verb-Verbindungen“. In: **Zeitschrift für Sprachwissenschaft**, Jg. 18, 269 – 304.
- Günther, Hartmut (1997): *Alles Getrennte findet sich wieder – Zur Beurteilung der Neuregelung der deutschen Rechtschreibung*. In: Hans W. Eroms, / Horst H. Munske (Hrsg.): **Die Rechtschreibreform: Pro und Kontra**, Berlin: Erich Schmidt, 81 – 93.
- Herberg, Dieter / Baudusch, Renate (1989): **Getrennt oder zusammen? Ratgeber zu einem schwierigen Rechtschreibkapitel**, Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Jacobs, Joachim (2005): **Spalten. Zum System der Getrennt- und Zusammenschreibung im heutigen Deutsch**, Berlin / New York: de Gruyter.
- Jacobs, Joachim (2007): „Vom (Un-)Sinn der Schreibvarianten“. In: **Zeitschrift für Sprachwissenschaft**, Jg. 26, 43 – 80, 155.
- Nerius, Dieter [u. a.] (³2000): **Deutsche Orthographie**, Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich: Dudenverlag.
- Sanna, Simonetta (Hrsg.) (2009): **Der Kanon in der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Akten des IV Kongresses der Italienischen Germanistenvereinigung, Alghero, 27. –**

- 31.05.2007**, Bern / Berlin / Bruxelles /Frankfurt am Main /New York / Oxford /Wien: Peter Lang.
- Stuyckens, Geert [u. a.] (2009): „Brauchbarkeit von Korpora des geschriebenen Deutsch für DaF-Lehrende. Eine Fallstudie“. In: **Deutsch als Fremdsprache**, H. 1, 3 – 9.
- Schindler, Wolfgang (2016): **HS Probleme der Morphologie: Zusammenrückung**, Berlin: Akademie.
- Weinberger, Elke (2005): *Kopf stehen oder kopfstehen? Versuch einer grammatischen Sichtung des Grundproblems der Getrennt- und Zusammenschreibung im Bereich der Nomen-Verb-Verbindungen*, Seminararbeit, Universität Zürich.
- Weinrich, Harald (1984): „Stellungnahme zu Dieter Herberg: Zu den Bemühungen um eine Vereinfachung der deutschen Rechtschreibung“. In: **Jahrbuch für Internationale Germanistik** Jg. 16, 96 – 98.

Internetquellen

- www.ds.uzh.ch/lehstuhlduerscheid/docs/seminararb/weinberger-gzs-05.pdf
(Stand: 03 / 2010) [03.08.2019]
- <https://cosmas2.ids-mannheim.de/cosmas2-web/> [10.11.2019]
- https://www.korrekturen.de/beliebte_fehler.shtml [03.06.2019]

Anhang

1. Häufige Fehler

Trotz aller Regeln und Anregungen zur Bestimmung, ob man eine Verbindung aus zwei oder mehreren Bestandteilen getrennt oder zusammen schreiben soll, kann man sich nicht lediglich an Faustregeln halten und deshalb steht man auch manchmal ratlos vor der Frage, ob das Wort getrennt oder zusammen geschrieben werden soll. Im Folgenden wird eine alphabetische Auflistung der bekannten Fehler bei der GZS dargestellt.

Die Beispiele werden der Webseite www.korrekturen.de entnommen:

Falsch	Richtig	Bemerkungen
Aufgrunddessen	aufgrunddessen	
aufrechterhalten	Aufrechterhalten	
alleNaselang	allenaselang	mit der Bedeutung »ständig; sehr oft; immer wieder« wird <i>naselang</i> klein- und zusammengeschrieben
anders herum	Andersherum	
aneinander vorbei reden	aneinander vorbeireden	
an Hand	Anhand	Nach neuer Rechtschreibung ist im Gegensatz zu früher nur noch die Zusammenschreibung richtig. Der Anschluss wird mit dem Genitiv (»anhand der Unterlagen«) oder im Plural auch mit »von« (»anhand von Unterlagen«) gebildet.
Ansich	an sich	Im philosophischen Sinne benutzt man die Anwendung „an sich“ zur Bezeichnung des Kerns bzw. des Wesens einer Sache: <i>Wasser an sich hat keine Farbe.</i> Eine weitere Bedeutung ist „eigentlich“: <i>An sich wollte ich schon vor einer halben Stunde gegangen sein.</i> In sämtlichen Verwendungen wird <i>an sich</i> getrennt geschrieben

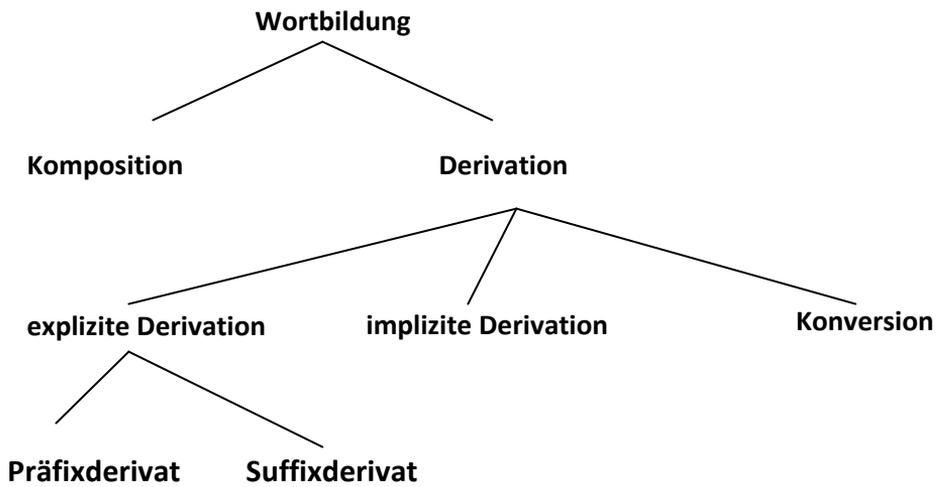
ausversehen	aus Versehen	Da die Fügung <i>aus Versehen</i> in der Bedeutung“ versehentlich; unabsichtlich; irrtümlich; nicht gewollt“ oft als untrennbare Einheit empfunden wird, wird sie auch häufig fälschlich zusammengeschrieben. Da es sich um eine Konstruktion <i>Präposition + Substantiv</i> handelt, ist jedoch nur die Getrennschreibung richtig.
Bei Leibe nicht	Beileibe nicht	
außen vorlassen	außen vor lassen	
Bei Zeiten	Beizeiten	
bereit stellen	Bereitstellen	
Bescheidwissen	Bescheid wissen	
best bewertet	Bestbewertet	
s. daneben benehmen	s. danebenbenehmen	
daraufhin weisen	darauf hinweisen	
Darüberhinaus	darüber hinaus	
demzufolge	dem zufolge	
der selbe	Derselbe	
Desweiteren	des weiteren	
dicht auf	Dichtauf	Das Adverb <i>dichtauf</i> für »in kleinem Abstand hintereinander« wird zusammengeschrieben: »Die Kandidaten lagen in ihren Bewertungen dichtauf.« Aber: <i>jmdm. dicht auf den Fersen sein.</i>
Diesesmal	dieses Mal	
Drumherumreden	drum herumreden	
E-Mailadresse	E-Mail-Adresse	
eben dieser	Ebendieser	
entgegen bringen	Entgegenbringen	
Ernstnehmen	ernst nehmen	
erwiesener Maßen	Erwiesenermaßen	
Essengehen	essen gehen	
ewig Gestrige	Ewiggestrige	
Fieber senkend	Fiebersenkend	

Fithalten	fit halten	
Garnicht	gar nicht	
gerade aus	Geradeaus	
Gerademal	gerade mal	
hinweg täuschen	Hinwegtäuschen	
hoch willkommen	Hochwillkommen	
hundert pro	Hundertpro	
Immernoch	immer noch	
in wie fern	Inwiefern	
in wie weit	Inwieweit	
infolge dessen/ in Folge dessen	Infolgedessen	
Infragestellen	infrage stellen	
inne haben	Innehaben	
Instandhalten	instand halten	
irgendso ein	irgend so ein	
Jahrhunderte alt	Jahrhundertealt	
Jahrhunderte lang	Jahrhundertelang	
Jeder Zeit	Jederzeit	
klar machen	Klarmachen	
mitten drin	Mittendrin	
mit Nichten	Mitnichten	
Nachwievor	nach wie vor	
nebeneinander her	Nebeneinanderher	
nicht umhin kommen	nicht umhinkommen	
nicht umhin können	nicht umhinkönnen	
nichts desto trotz	Nichtsdestotrotz	
oben drauf	Obendrauf	
ohne einander	Ohneeinander	
optimaler Weise	Optimalerweise	
Preis geben	Preisgeben	
quer Feld ein	Querfeldein	
rot sehen	Rotsehen	
rund-um-sorglos-Paket	rundum-sorglos-Paket	
Schock schwere Not	Schockschwerenot	

Schonmal	schon mal	
seiner Zeit	Seinerzeit	
sieben Sachen	Siebensachen	
Sobald	so bald	Speziell in Wendungen wie <i>so bald wie möglich</i> wird die adverbiale Fügung <i>so bald</i> gerne mit der zusammen- geschriebenen Konjunktion <i>sobald</i> verwechselt: <i>Ich rufe dich an, sobald ich Näheres weiß</i> . Merkhilfe: Man schreibt <i>so bald</i> auseinander, wenn man <i>bald</i> auch durch <i>früh oder zeitig</i> ersetzen kann.
still stehen	Stillstehen	
Untertage	unter Tage	
von kleinauf	von klein auf	
von Nöten	Vonnöten	
von vornherein	von vornherein	
Vorallem	vor allem	
voran bringen	Voranbringen	
Vorort	vor Ort	Das Substantiv <i>Vorort</i> (kleinerer Ort am Rande einer Stadt) wird häufiger mit der getrennt geschriebenen Fügung <i>vor Ort</i> (direkt an Ort und Stelle) verwechselt. „Der Service findet vor Ort statt“ (<i>nicht</i> : Vorort) In Verbindung mit weiterem Substantiv wird „vor Ort“ durch einen Bindestrich erweitert, damit die Bestandteile der Fügung erkennbar bleiben, z. B. <i>Vor-Ort-Service</i> (falsch: „Vorortservice“). Verbindungen mit <i>Vorort</i> werden hingegen zusammengeschrieben: „Er nahm den Vorortzug (<i>auch richtig</i> : Vorortszug) um acht Uhr.“
Wahrwerden	wahr werden	
weiter wissen	Weiterwissen	
weiter entwickeln	Weiterentwickeln	
wenn gleich	Wenngleich	

wenn schon/ denn schon	wennschon/ dennschon	Die Konjunktion <i>wennschon</i> wird zum einen (mit Betonung der zweiten Silbe) synonym zu <i>wengleich</i> verwendet, zum anderen (mit Betonung der ersten Silbe) in formelhaften Wendungen wie »wennschon, dennschon« oder »na wennschon!« oder auch »wennschon sündigen, dann richtig!«. Aber: »Wenschon das nichtgeht
Wiedermal	wieder mal	
zu allererst	Zuallererst	
zu Gange sein	zugange sein	
zu Gute	Zugute	
zu Hauf	Zuhauf	
Zubuche	zu Buche	
Zuende	zu Ende	
Zuguterletzt	zu guter Letzt	
zur Zeit	Zurzeit	
Zurecht	zu Recht	Der Ausdruck „ <i>zu Recht</i> “ im Sinne von „berechtigterweise“ wird getrennt in zwei Wörtern geschrieben und darf nicht mit dem Verbpräfix „zurecht...“ verwechselt werden, welches nur in Verbindung mit Verben wie „zurechtkommen; zurechtbiegen; (sich) zurechtfinden; (jmdn.) zurechtweisen“ vorkommt. Es heißt also: „Der Lehrer tadelte den Schüler zu Recht.“ vs. „Der Lehrer wies den Schüler zurecht“.
zurecht kommen	Zurechtkommen	

2. Wortbildungsmodell nach Donalies (Donalies 2002: 150 – 158)



Christel Balthes-Löhr / Beate Petra Kory / Gabriela Şandor (Hrsg.): *Auswanderung und Identität. Erfahrungen von Exil, Flucht und Migration in der deutschsprachigen Literatur*, Bielefeld: transcript, 2019, 195. S. ISBN 978-3-8376-3948-3.

Der Sammelband umfasst die Arbeiten der Sektion *Literatur-Erinnerung-Grenzerfahrungen im Hinblick auf Emigration, Exil und Migration in Literatur und Film*, die an der West-Universität Temeswar anlässlich des 60 jährigen Jubiläums der Temeswarer Germanistik im Rahmen einer internationalen Tagung zwischen dem 20. – 22. Oktober 2016 veranstaltet wurde.

Der Band besteht aus 10 Beiträgen, die um die Themenkomplexe Erinnerung und Identität kreisen und er beleuchtet breit gefächerte Aspekte von Migration und Exil in der deutschsprachigen Literatur. Der Großteil der Auseinandersetzungen fokussiert auf zeitgenössische, in Deutschland ansässige Autoren mit Migrationshintergrund: Es handelt sich um den aus Bosnien und Herzegowina stammenden und mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichneten Saša Stanišić, um den in Bagdad geborenen Abhas Khider und den deutsch-türkischen Schriftsteller Osman Engin. Um die heute so aktuelle Problematik der Flucht und Migration geht es im Roman **Gehen ging gegangen** von Jenny Erpenbeck. Auch die Exilliteratur wird ins Rampenlicht gerückt, zwei Beiträge gehen Joseph Roths Roman **Hiob** und Thomas Manns Romantrilogie **Joseph und seine Brüder** nach.

Den Band eröffnet der Beitrag von Christel Balthes-Löhr, welche die theoretische Figur des Kontinuums auf Geschlecht, Migration, Heimat und Erinnerung anwendet. Entstanden ist, führt der Beitrag aus, „diese Denkfigur [...] in der Auseinandersetzung mit der Frage, Trans- und Intergeschlecht *nicht* als ‚drittes‘ oder ‚anderes‘ oder ‚hybrides‘ Geschlecht aufzufassen, sondern als gleichwertig gegenüber den bislang oftmals binär verfassten Geschlechterkonfigurationen“ (12). Mit der Figur des Kontinuums könne das Geschlecht aus der binären Verortung gelöst werden. Innerhalb des Konzepts „Geschlecht als Kontinuum“ werden 4 Dimensionen unterschieden, die physische, psychische, soziale und sexuelle, wobei die Autorin auch eine horizontale und vertikale Ausprägung des Kontinuums identifiziert. Auch die Migration lässt sich, unterstreicht Balthes Löhr, als ein Kontinuum auffassen, als „Form ständiger Bewegungen, Kontakte,

Begegnungen, die Effekte auf das Fühlen, Denken und Handeln von migrierenden wie auch von nicht migrierenden Menschen haben“ (S. 16). Die Autorin spricht von einer „Variabilität der Migration“ (18), da in unterschiedlichen historischen Epochen jeweils unterschiedliche Konnotationen der Migration herrschten. Sie unterscheidet auch die „Polyphome Praxis“ (17), die im Falle der Grenzgänger und Pendler zutrifft und schlussfolgert, dass es eine Vielfalt von Migrationsformen, Wanderungsbewegungen und Zugehörigkeitsformen gäbe. Der Beitrag geht ebenfalls der Frage nach, wie die „Dreieinigkeit von Staat-Nationen-Territorium“ (21) in literarischen Texten ihren Niederschlag findet. Unter Verweis auf Franz Werfels Text **Der Staatenlose** wird auf die verzweifelte Perspektivlosigkeit der Figur, deren Einsamkeit eingegangen, wobei mit Blick auf die Figur des Kontinuums das fehlende Gefühl der Dazugehörigkeit unterstrichen wird. Anhand Hannah Arends Essay **We refugees** wird nachgezeichnet, wie sich Flucht und Exil auf die Identitätsbildung des Menschen auswirken, wobei die Anwesenheit an einem physischen Ort als nicht ausreichend für eine Identitätsbildung ausgemacht werden kann, denn das Gefühl, „etwas“ zu sein, reiche nicht aus, um eine Identität zu konstruieren. Die Figur des Kontinuums vertieft Balthes-Löhr anschaulich am Beispiel der Studie **Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit** von Gabriele Kreis, in welcher Gespräche mit bekannten Emigrantinnen oder Romane, die auf diese Figuren fokussieren, diskutiert werden. Eingegangen wird auf die Auswirkungen der Exilsituation auf die Paarbeziehungen, die entweder verfestigt werden oder in die Brüche gehen, auf die Beschäftigungen der Frau unterhalb ihres Qualifikationsniveaus, auf den identitätsstiftenden Effekt von Flucht und Exil sowie auf den Umgang mit der Angst im Exil.

Der zweite Beitrag von Svetlana Arnaudova widmet sich den Identitätskonstruktionen im Roman **Wie der Soldat das Grammophon repariert** von Saša Stanišić, der auf die Erinnerungen an den Bosnienkrieg 1992 – 1993 und auf die Kapazität der Literatur, die Vergangenheit zu bewältigen, fokussiert. Dabei wird das Verhältnis von Sprache und Referenzialität bei der Darstellung von traumatischen Erfahrungen wie Krieg, Flucht und Vertreibung beleuchtet. Gebührend untersucht wird ebenfalls die Rolle des multiperspektivischen Erzählens bei der Bewältigung von Traumata, wobei der Vielstimmigkeit der Erzählinstanzen große Aufmerksamkeit geschenkt wird. Wird im ersten Teil des Romans auf eine

glückliche Kindheit des Ich-Erzählers in Višegrad rekurriert, kommt nach Ausbruch des Krieges der Perspektivenwechsel einer gravierenden Zäsur gleich, der Roman pendelt zwischen dem Ich-Erzähler Aleksandar, Zoran, der realistischen Erzählinstanz und mehreren Zeugen, die von der Ermordung eines ganzen Dorfes sprechen. Die Multiperspektivität des Erzählens aus dem Blickwinkel mehrerer Ich-Erzähler unterscheidet den Roman von anderen Texten, die den Jugoslawienkrieg thematisieren. Eine der großen Leistungen des Romans bestehe darin, hebt die Verfasserin hervor, dass keine der erzählenden Instanzen politische Urteile über das Geschehen fälle. Dank des multiperspektivischen Erzählens kommen Opfer und Täter gleichzeitig zu Wort, das Leiden der Opfer, der Mangel an Schuldgefühlen der Täter finden eine angemessene ästhetische Darstellung. Den literarischen Inszenierungen von Gedächtnis wird der Beitrag von Frau Arnaudova auch gerecht, wobei diese in Bezug zu gesellschaftlichen Erinnerungskonzepten stehen. Am Beispiel des bosnischen Mädchens Asija, mit welchem der Erzähler die Belagerung Višegrads erlebt, zeichnet der Roman den Prozess der Wahrheitsfindung und der Vergangenheitsrekonstruktion nach. Ins Gespräch fallen auch die Kontinuität von Krieg und Vertreibung, der Bezug von Holocaust und den ethnischen Kriegen, das transgenerationelle Gedächtnis und die transgenerationelle Weitergabe der Traumata. Gleichzeitig thematisiere der Roman einerseits die Möglichkeit der Verarbeitung durch Narration und andererseits das Versagen der Sprache in Momenten katastrophischer Erfahrungen. Stanišić konturiert in seinem Roman nicht nur eine bosnisch-jugoslawische Erinnerung, sondern eine „moderne europäische Geschichte von Verwurzelung und Entwurzelung, von Entfremdung und Integration.

Der *Konstruktivität der Erinnerung bei W. G. Sebald* geht der Beitrag von Filomena Viana Guarda nach, wobei die Figur des sebaldschen Erzählers und seine Erzählverfahren anhand der Romane **Die Ausgewanderten** und **Austerlitz** beleuchtet werden. Guarda unterstreicht, dass das Erzählspiel zwischen Authentizität und Fiktion pendelt und dem Erzähler „die Konstruiertheit der Geschichte und der Erzählung“ (57), die Gedächtnisschwierigkeiten und die Sprachgrenzen präsentiert werden. Der Erzähler nimmt einerseits eine Vermittlerrolle zwischen den Protagonisten ein, offenbart andererseits Autobiografisches, bietet Einblick in Gemütszustände und zeichnet sich somit durch „Duplizität“ (58) aus. Diese Zweiseitigkeit lässt sich in der Struktur beider Werke erkennen, die zwei

ineinander verflochtene Textebenen aufweisen. Sebald greift zurück auf die Zeitgeschichte und die Reflexion, auf dokumentarische Bildcollage und auf die Fantasie. Die Autorin gelangt zur Schlussfolgerung, dass „auf der Figurenebene die Schwierigkeit des historischen Wissens und der Erinnerung thematisiert [wird], und auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung werden dann die Mechanismen von deren Konstruktion enthüllt“ (66).

Mit Identitätskonstrukten und Akkulturationsprozessen in Joseph Roths **Hiob** setzt sich László Szabó in seiner Untersuchung auseinander. Im Roman über das Schicksal osteuropäischer Juden, deren Dramatik durch die Darstellung der Emigration gesteigert wird, werden zwei Kulturräume opponiert, die der Juden in Osteuropa und in Amerika. Roth platziert seinen Hiob in kulturgeschichtlichen Kontexten von Osteuropa und Amerika und gewährt ihm eine sinngebende und identitätsstiftende Funktion. Die Figur Roths wird zu einem modernen Hiob, der die Klagen seines biblischen Vorbildes gegen die Ungerechtigkeit Gottes und die Grausamkeit des Schicksals bekräftigt. Ausgehend von dieser Figur wird die Frage nach dem Glück des Einzelnen in den Bereich der Identitäts- und Zugehörigkeitsprobleme übergeleitet. Das Heimatland der osteuropäischen Juden wird im Roman in einem Kulturraum mit eigenen Figuren dargestellt, dem László Szabó mit Juri Lotmans Semiotik des Raums gleichkommt und ihn als abstrakt metaphorischen Kulturraum definiert. Wenn der erste Teil des Buches die Juden darstellt, die der bürokratischen Befehlshaberei im Zarenreich ausgeliefert sind, so zeigt der zweite Teil anhand des Mikro-Kulturraums der Familie die Entfremdung der Familienmitglieder voneinander. Repräsentiert wird der Kulturraum Amerika durch die Großstadt New York. Wenn Russland als Unglücksland semantisiert wird, so fungiert Amerika als ideale Welt frei von moralischen Einstellungen, frei von „dem religiösen Konservatorismus und den stereotypisierten Antagonismen zwischen ethnischen Gruppen“ (77). Die Integration der Juden in der amerikanischen Gesellschaft ist finanziell bedingt, während bei der älteren Generation die Bindung an die Heimat, an die Erinnerungen und an religiöse Traditionen prägnanter sind. Dadurch wird ihre Integration in die Empfangskultur etwas gebremst. Der Aufsatz beleuchtet auch das Bezugsgeflecht Kulturraum und Sprache, wobei sich in den zwei Kulturräumen Spuren einer Bilingualität ausmachen lassen, die die Identitäten mitbedingt.

Amir Blažević's Beitrag *Erteilt der Okzident dem Orient eine Ohrfeige* beginnt mit einem Exkurs über die Migration und setzt mit dem Roman **Ohrfeige** des deutsch-irakischen Schriftstellers Abbas Khider fort, in welchem sich dieser mit der Migration auseinandersetzt und unterschiedliche Emigrationsschicksale innerhalb der deutschen Gesellschaft präsentiert. Dabei geht es ihm darum, die aufgetretenen Hürden im Umgang mit der deutschen Bürokratie aufzuzeigen. Es geht um Vertreibung, Flucht, Heimatlosigkeit, Außenseitertum und den Kampf um Individualität. Die Protagonisten sind „Entwurzelte, Träumer und Beobachter, Einzelgänger, Poeten ohne Werk, die in den Wahnsinn abgleiten“ (92). Beleuchtet wird, wie der Roman aus der Ich-Perspektive Karim Menseys aufgebaut ist, der auf der Suche nach einem besseren Leben nach Europa gekommen ist und anschließend in eine Identitätskrise stürzt. Der Protagonist scheitert am Ausgeschlossen-Sein in Deutschland, an der Gleichgültigkeit der Menschen und an der Bürokratie. Dabei erwächst die Handlung aus seiner Perspektive, das Fremdheitsgefühl wird durch das Fehlen des Dialogs unterstrichen und seine Flucht in den Monolog entspricht seinem Weg in die Isolation. Scharfe Kritik dominiert sowohl in der Darstellung des Orients als auch in der Konturierung des Westens.

Der Beitrag *Im Dickicht der deutschen Asylbürokratie* von Petra Beate Kory nimmt zwei Romane in Augenschein, die sich dem Thema der Flucht und Migration widmen. Es handelt sich um **Gehen, ging, gegangen** der Schriftstellerin Jenny Erpenbeck und um die **Ohrfeige** von Abbas Khider. Beide Texte werden einem Vergleich unterzogen, wobei auf die Handlungszeit, den Zugang zum Thema, die Erzählperspektive, die Flüchtlingsexistenz mitsamt den Asylgründen und das Leben im Exil fokussiert wird. Während in Jenny Erpenbecks Roman die Handlungszeit zwischen 2014 – 2015 situiert ist und das Schicksal der afrikanischen Flüchtlinge im Mittelpunkt steht, die 2012 aus unterschiedlichen Teilen Deutschlands nach Berlin gereist sind, um dort ein Protestcamp zu errichten, spielt die Handlung in Khiders Roman 10 Jahre früher. Auch der Zugang der Schriftsteller zum Thema ist unterschiedlich. Das Bootsunglück 2013 vor der italienischen Insel Lampedusa löste Erpenbecks Beschäftigung mit dem Flüchtlingsthema aus, wiewohl ihre eigene Familiengeschichte von der Fluchtgeschichte aus Osteuropa geprägt ist. Hinzu kommt die Spezialisierung ihrer Mutter auf dem Gebiet der ägyptischen Literatur, ein Umstand, der die Figur des emeritierten Professors für klassische Philologie

als handelnde Figur im Roman bedingt. Khiders Zugang zum Flüchtlingsthema ist in der eigenen Biografie begründet, er wurde wegen politischen Tätigkeiten im irakischen Gefängnis gefoltert und fand im Jahr 2000 in Deutschland Asyl, wobei er auf diese Erfahrungen als Asylbewerber in Deutschland eingeht. Dabei verfremdet er literarisch die Wirklichkeit, um sich von seinen traumatischen Erfahrungen zu befreien. Die Erzählperspektive ergibt sich in beiden Romanen, konstatiert Beate Petra Kory, aus einem persönlichen Zugang. Erpenbeck entwickelt aufgrund ihrer Recherche einen Tatsachenroman, Khider kreiert eine satirische Fiktion. Beate Petra Kory stellt berechtigterweise fest, dass die meisten Ähnlichkeiten zwischen den beiden Romanen in der Beschreibung der Flüchtlingsexistenz auftauchen, auch wenn das Leben der afrikanischen Flüchtlinge bei Erpenbeck aus der Außenperspektive eines Ostberliners dargestellt wird, während Khider die Innenperspektive des aus Bagdad geflohenen Ich-Erzählers einsetzt. Während in Erpenbecks Roman allen afrikanischen Flüchtlingen der Status von politischen Flüchtlingen anerkannt wird, weil sie kriegsbedingt geflohen sind, müssen sich Khiders Flüchtlinge eine asyltaugliche Geschichte ausdenken, um vor der Asylbehörde eine Chance zu haben. In beiden Romanen wird das Leben der Asylbewerber von der Bürokratie, jener „bürokratischen Geometrie“ aus Erpenbecks Roman mitbestimmt. Erpenbeck geht auf die Entfremdung der Asylanten von sich selbst ein, die mit Goethes Iphigenie verglichen wird, so wie Khiders Protagonisten sich als Wurzellose wännen. Beide Autoren setzen sich mit den Gründen auseinander, welche für die existenzielle Haltlosigkeit des Flüchtlingslebens verantwortlich ist. Während bei Erpenbeck Optimismus herrscht, weil die Flüchtlinge eine Beziehung zum deutschen Professor aufbauen, steht die Desillusionierung des Protagonisten bei Khider, der auf die persönlichen Erfahrungen des Autors zurückzuführen ist. Beiden Romanen ist das offene Ende gemeinsam, das auf die Unlösbarkeit des angeschnittenen Problems verweist.

Erika Verešová vergleicht in dem Beitrag *Subjektivierung und Identitätsformung im Prozess des Gehens* zwei zeitlich entfernte Romane, die den Gehprozess gemeinsam haben. Es handelt sich um **Gehen, ging, gegangen** von Jenny Erpenbeck und um Thomas Bernhards Erzählung **Gehen**. Damit verbindet Erika Verešová die Flüchtlingsthematik mit dem Flanieren, wobei ihre Untersuchung durch Judith Butlers Psyche der Macht untermauert ist. Die Analyse orientiert sich anhand mehrerer Fragen: Was

erreicht man beim Gehen? Warum geht man? Was passiert im Prozess des Gehens. Verešová hebt den Umstand hervor, dass in Jenny Erpenbecks Roman die Macht in Form der verschiedenen Institutionen auftaucht, die gegen oder für die Flüchtlinge arbeiten und diese in einen Prozess der Unterwerfung zwingen. Bernhards Figuren unterliegen aber der Unterwerfung im Prozess des Nach-Denkens, während sich eine Figur „auf dem Weg des Irrewerdens“ (135) befindet, womit die Irrenanstalt als Machtorganisation eingeführt wird. Unterschiedlich ist die Position beider Autoren zur Sprache: Ist in **Gehen, ging, gegangen** Spracherwerb notwendig, damit die Figuren eine neue Identität erwerben, haben Bernhards Protagonisten ein widersprüchliches Verhältnis zur Sprache. Erinnerungen verbinden die beiden Romane. Die soziale Unsicherheit und der Wunsch, aktiver Teil der Gesellschaft zu sein, bewirken im Falle von Erpenbecks Protagonisten eine Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit. Bernhards Erzählung ist auch anhand von Erinnerungen konstruiert, wobei eine lange Erinnerungskette einsetzt und das Gehen einen Denkvorgang bezeichnet, der unabschließbar bleibt. Die Protagonisten in Erpenbecks Roman weisen eine positive Entwicklung auf. Bei Bernhard bleiben die Figuren in ihren begrenzten Welten haften, ihre Entwicklung stellt lediglich einen Zerfall dar. Das Gehen stellt für Bernhard eine Metapher für das Denken dar.

Dem Autor, Text und Kontext in Thomas Manns Roman **Joseph und seine Brüder** kommt der Beitrag von Delia Eşian gerecht. Der Ansatz der Auseinandersetzung ist die enge Verflechtung von Autor, Text und Kontext in diesem Roman Thomas Manns. Er ist von autobiografischen Elementen versetzt und wurde von Goethes autobiografischer Schrift **Dichtung und Wahrheit** angeregt. Wenn sich der junge Goethe über die biblische Erzählung zur Geschichte Josephs versuchte, bearbeitet der 50jährige Mann den gleichen Stoff, wobei die Hauptquelle das Genesis-Kapitel der **Bibel**, Kapitel 23 – 50 darstellt und er verweist dabei auf die Zeitgeschichte. Er setzte der nationalsozialistischen Ideologie einen humanistisch-religiösen Entwurf entgegen. Anhand des Romans lassen sich, so Delia Eşian, „die biographischen Brüche des Autors“ (152) nachverfolgen, denn der Autor des ersten Bandes stimmt nicht mit der Person des Autors des vierten Bandes überein. Dieser Umstand ist darauf zurückzuführen, dass die ersten beiden Romane noch vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten in München verfasst sind, während sich in den letzten zwei Bänden die

Auseinandersetzung Thomas Manns mit der Zeitgeschichte nachweisen lässt. Thomas Mann vergleicht, führt die Verfasserin des Beitrags aus, seinen abgeschlossenen Josephroman mit den Pyramiden und weist auf den Zusammenhang mit der Zeitgeschichte hin, die ihn selbst ereilte. Im Mittelpunkt des Josephromans steht die Frage nach dem Menschen und nach seinem Standort im Weltgeschehen. Die ‚Höllenfahrt‘ zu Beginn des Romans geht in die „Brunnentiefe der Zeit“ (154), wobei das Buch mit der gesellschaftlichen Verantwortung endet und damit in die Nähe der „sozialen Utopie in Goethes **Faust**“ (154) gerückt werden könne, konstatiert die Verfasserin des Beitrags. In den letzten Seiten des Buches, in welchen eine Versöhnung Josephs mit seinen Brüdern geschildert wird, gibt es eine Anspielung auf Hitler, der der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Die Zukunft gehört in der Auffassung Thomas Manns dem Humanen, da der Schriftsteller „aus seiner ästhetischen Perspektive die Freiheit und die Verantwortung des Einzelnen“ bekräftigt und nicht ‚zu einer ästhetischen Weltflucht‘ aufruft“ (156).

Den Beweggründen der äußeren Emigration von Friedrich Schlegel nach Wien geht Cornelia Eşianus Aufsatz *Warum ging Friedrich Schlegel nach Wien? Das Narrativ einer schöpferischen Enttäuschung* nach. Sie versucht, die Gründe von Friedrich Schlegels Umzug nach Wien im Jahre 1808 vor dem Hintergrund kulturtheoretischer und anthropologischer Überlegungen zu Fremdheitskonzepten zu erläutern und sie im Spiegel seiner früheren Schriften zu ergründen. Dabei geht sie von Horst Turks Typen der Fremderfahrung in und zwischen den Kulturen aus. Nach Friedrich Schlegels Konversion zum Katholizismus zieht dieser zusammen mit seiner Frau Dorothea nach Wien, um – wie es einige Forscher behaupten – Karrierehindernisse aus dem Weg zu räumen. Er beabsichtigt, Zugang zur Forschungsliteratur zu haben, eine Biografie zu Karl V. zu verfassen, wiewohl er auch das Recht haben möchte, an der Universität Vorlesungen zu halten. In Wien herrscht in jener Zeit eine feindliche Atmosphäre, die gegen Freidenker und Intellektuelle gerichtet ist. Die Verfasserin fragt sich, ob Schlegel durch den Rückzug nach Wien nicht in einer Art Selbstzensur, in ein inneres Exil gestürzt wurde, „wollte er in der großen Stadt leben und nicht in einen Konflikt mit den Institutionen geraten“ (177). Seine Erwartungen, ein frei geistiges Klima anzutreffen, einer von seiner eigenen deutschen Kultur nicht sehr verschiedener Sprache zu begegnen, sind in Metternichs Wien abhanden gekommen. „In Wirklichkeit stieß er jedoch auf

eine Fremdheit, auf sozusagen aliene Zustände bei gleichzeitiger Teilung einer sprachlich gemeinsamen Welt“ (178). Cornelia Eşianu liest Friedrich Schlegels Reise „in die ‚Mitte der Welt‘“ als eine Reise zu sich selbst, als eine Metapher des Weges, die mit schöpferischen Enttäuschungen einhergeht.

Der letzte Beitrag des Bandes stellt nach einem kurzen Aufriss der türkischen Migrantenliteratur das Werk des zur zweiten Generation der türkischen Auswanderer gehörenden Schriftstellers Osman Engin vor. Diese Generation verarbeitet meist die Zerrissenheit und die Identitätsproblematik, beschäftigt sich aber auch mit dem politischen Tagesgeschehen, mit der deutschen Bürokratie. Dabei richtet Yüksel Gürsoy sein Augenmerk auf die Haupt- und Nebenfiguren in Engins Werk, die hauptsächlich dazu dienen, die negativen Aspekte des deutsch-türkischen Alltags aufs Korn zu nehmen. Am Beispiel einer typischen türkischen Gastarbeiterfamilie zeigt er die Schwächen im deutsch-türkischen Alltag auf, wobei er immer auf die Ich-Form rekurriert.

Der Sammelband schließt mit einem Verzeichnis der Autorinnen und Autoren.

Grazziella Predoiu (Temeswar)

Sava, Doris / Sienerth, Stefan (Hrsg.): *Literaturgeschichte und Interkulturalität. Festschrift für Maria Sass*, Berlin: Peter Lang 2019, 532 S. ISBN 978-3-631-79521-7.

Anlässlich des doppelten Jubiläums – 50 Jahre seit der Gründung der Philologiefakultät in Hermannstadt sowie des runden Geburtstags von Maria Sass – widmen die beiden Herausgeber Doris Sava und Stefan Sienerth der über dreißig Jahre an der Hermannstädter Germanistik wirkenden Jubilarin eine umfassende, über fünfhundert Seiten starke Festschrift.

Im Vorwort zeichnen die beiden Herausgeber den beruflichen und persönlichen Werdegang von Maria Sass, wobei sie auf ihre Verdienste im Rahmen der Hermannstädter Germanistik sowie auf ihre Lehr- und Forschungsschwerpunkte eingehen. Auch der Titel des Bandes ist auf die Forschungsschwerpunkte der Gefeierten zurückzuführen.

Die Festschrift ist in vier Teile gegliedert. Der erste Teil beschäftigt sich mit der Person der Jubilarin. Als Erster würdigt Joachim Wittstock vor allem die übersetzerische und verlegerische Tätigkeit von Maria Sass. Andrei Terian widmet sich der Rezeption der Lyrik von George Coşbuc, indem er von der 1999 bei Horst Schuller verteidigten Dissertation der Gefeierten über die Beziehungen George Coşbucs zur deutschen Literatur ausgeht. Holger Viereck schätzt die Bemühungen von Maria Sass um die Sommerakademie, die die Jubilarin seit 2012 in Zusammenarbeit mit der Donaueschinger Kulturstiftung jährlich in Hermannstadt veranstaltet. In dem letzten Beitrag dieses Abschnitts untersucht Adina-Lucia Nistor sowohl den marianischen Vornamen als auch den Familiennamen der Gefeierten.

Der zweite Abschnitt der Festschrift ist mit zehn Beiträgen der Geschichte der rumäniendeutschen Literatur gewidmet. Horst Schuller fügt seinen Lexikon-Porträts Kronstädter Übersetzer in einem dritten Teil weitere Einträge über Kronstädter rumänisch-deutsche Übersetzer hinzu. Roxana Nubert untersucht die Beiträge über Nikolaus Lenau in der Periodikasammlung der Temeswarer Sorin-Titel-Kreisbibliothek von der ersten Rezeption des Dichters in der **Temesvárer Zeitung** von 1863 bis zu den Berichten anlässlich der Enthüllung des Lenau-Denkmals in Csátád im Jahre 1905. Carmen Popa beschäftigt sich mit der Rezeption deutschsprachiger Kulturzeugnisse in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der rumänischen Presse Hermannstadts. Markus Fischer

arbeitet expressionistische Elemente in Oscar Walter Ciseks 1932 entstandenen Erzählung *Das entfallene Gesicht* heraus und setzt den Text mit Carl Sternheims expressionistischer Novelle *Busekow* (1913) in Beziehung. Es folgen drei Beiträge, die den Kronstädter Schriftstellerprozess aus dem Jahr 1959 umkreisen: Stefan Sienerth bietet in seinen Überlegungen und Anmerkungen ein umfassendes Bild des Kronstädter Schriftstellerprozesses, während sich zwei englischsprachige Beiträge auf einen der in diesem Prozess verurteilten Schriftsteller, auf Wolf von Aichelburg konzentrieren. Ovidiu Matiu untersucht die Securitate Akte Wolf von Aichelburgs, während Rodica Brad auf Emil Ciorans rumänische Korrespondenz auch mit Wolf von Aichelburg eingeht. Mariana-Virginia Lăzărescu widmet sich in ihrem Beitrag der Sprache in Ursula Ackrills 2015 erschienenen Roman **Zeiden, im Januar**, die sie als große Leistung der Autorin einschätzt. Iulia-Karin Patrut geht der Frage nach, inwiefern die Texte Herta Müllers ein Potenzial ästhetischer und individueller Resilienz in Bezug auf die Diktatur enthalten. Im letzten Beitrag dieses Abschnitts untersucht Veronica Buciuman literarische Gemeinsamkeiten in der Darstellung der Angst in Herta Müllers **Atemschaukel**, Carmen Francesca Bancius **Das Lied der traurigen Mutter** sowie in Aglaja Veteranyis **Warum das Kind in der Polenta kocht**.

Der dritte Abschnitt der Festschrift fasst sechs Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur zusammen. Sunhild Galter widmet sich dem Romeo- und Julia-Motiv in den Novellen Clemens Brentanos **Vom braven Kasperl und dem schönen Annerl**, Heinrich von Kleists **Das Erdbeben in Chili** sowie in Gottfried Kellers **Romeo und Julia auf dem Dorfe**. Gabriel H. Decuble rückt Friedrich Nietzsches Artistenmetaphysik in den Mittelpunkt seines Beitrags, in welchem er Leben und Werk des Philosophen als unauflösliches Kontinuum deutet. Ioana Crăciun legt eine neue Interpretation des 1927 in Hollywood in der Regie von F. W. Murnau entstandenen Stummfilmklassikers *Sunrise. A Song of Two Humans* vor, dessen Drehbuch der ebenfalls nach Amerika emigrierte Carl Mayer an Hermann Sudermanns litauischen Erzählung **Die Reise nach Tilsit** anlehnte. Der Beitrag von Maria Irod fokussiert die sozialkritische Dimension des Werks von Leopold von Sacher-Masoch und untersucht das Bild des Anderen in seinen galizischen Geschichten. Olivia Spiridon rückt den in der Vojvodina geborenen Schriftsteller Johannes Weidenheim mit

schwäbischen Wurzeln in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung und konzentriert sich dabei auf seine Texte, in denen er einen kulturellen Raum des Nebeneinander- und Zusammenlebens in Südosteuropa imaginiert. Graziella Predoiu untersucht den 2009 veröffentlichten Erinnerungsroman **Mehr Meer** der schweizerischen Schriftstellerin mit slowenischen und ungarischen Wurzeln Ilma Rakusa, wobei sie auf die vieldeutige Metaphorik des Koffers, des Meeres, des Sandes sowie des Windes eingeht und auch der Fülle der intertextuellen Anspielungen Rechnung trägt.

Der vierte und damit letzte Abschnitt der Festschrift ist der Sprachwissenschaft, Didaktik, Übersetzung und Komparatistik vorbehalten. Sigrid Haldenwang geht auf den Namen Maria als Tauf- und Heiligennamen sowie auf den Marienfesttag in den siebenbürgisch-sächsischen Mundarten ein. In einem englischsprachigen Beitrag widmet sich Radu Drăgulescu den rumänischen Pflanzennamen, die sich auf die Heilige Maria beziehen, während Doris Sava unter dem Motto „Das Werk lebt den Meister“ die Neuauflage des Ende des Jahres 2016 erschienenen **Variantenwörterbuchs des Deutschen** einer eingehenden Untersuchung unterzieht. Der Beitrag Carmen Elisabeth Puchianus gewährt dem Leser Einblick in das Wechselspiel zwischen Emanzipation und Manipulation, das in den vom Duo Bastet inszenierten und gespielten Stücken **Stühle für den neuen Mieter** (Duo Bastet, Spielzeit 2010 – 2011), **Tägliche Tage** (Duo Bastet, Spielzeit 2012 – 2013), in der Eigenproduktion **Pflegefall** (Spielzeit 2010 – 2011) oder in der vorläufig letzten gemeinsamen Produktion **Das neue Stück** (Spielzeit 2016 – 2017) angelegt ist. Delia Cotârlea untersucht das Frauenbild in DaF-Lehrwerken im Spannungsfeld von tradiertem und emanzipatorischer Rollenzuschreibung. Der Beitrag von Ellen Tichy konzentriert sich unter dem Titel *Bleiben oder gehen? Migration und Transmigration* auf das Phänomen der Transkulturalität bei Absolventinnen und Absolventen deutschsprachiger Lyzeen, die im Anschluss an das Abitur, in einem deutschsprachigen Land studieren möchten, während Eugen Christ Überlegungen an das Erlernen des Deutschen als Kultur- und Bildungssprache knüpft. Nadjib Sadikou stellt sich in seinem Beitrag die Frage, ob die Übersetzung ein Medium transkulturellen Lernens sei. Der vierte Abschnitt der Festschrift schließt mit zwei englischsprachigen Beiträgen. Ștefan Baghiu setzt sich mit dem Expressionismus und dem Neo-Expressionismus in der rumänischen Dichtung auseinander, während George Manolache Vasile Alecsandris Reisebeschreibung **Călătorie în Africa** aus dem Jahr 1853 untersucht.

Der Band schließt mit dem Schriftenverzeichnis der Jubilarin sowie mit einem Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Mit dem Schriftenverzeichnis von Professor Dr. Maria Sass wird auch der ab dem Vorwort gespannte Rahmen zum beruflichen Werdegang der Gefeierten geschlossen.

Die Festschrift für Maria Sass erweist sich als eine äußerst facettenreiche Aufsatzsammlung, die nicht nur über den beruflichen Werdegang der Gefeierten Aufschluss bietet, sondern mit vielen gut dokumentierten Beiträgen auch in ihre bevorzugten Forschungsgebiete Einblick gewährt.

Beate Petra Kory (Temeswar)

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Dr. Irem Atasoy: Studium der Germanistik an der Hacettepe Universität und Universität Mannheim (2003 – 2008). Magisterstudiengang – Germanistik an der Istanbul Universität (2010 – 2013). Promotion an der Istanbul Universität mit der Dissertation: **Linguistische Analyse von deutschen, englischen und türkischen Fernsehwerbungen** (2013 – 2019). Seit 2013: wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Abteilung für Germanistik der Istanbul Universität. Forschungsschwerpunkte: Linguistik, Semiotik, Textsemiotik, Medienwissenschaft, Filmanalyse, Diskurslinguistik, Multimodalität und Transmodalität. (irem.atasoy@istanbul.edu.tr)

Prof. Dr. Paola Bozzi: Literatur- und Kulturwissenschaftlerin. Studium der Germanistik, Romanistik und Philosophie in Mailand, Promotion in Berlin (NDL, Humboldt-Universität, 1996), Habilitation in Italien (2013), seit 2015 Professorin für Deutsche Literatur an der Universität Mailand. Arbeitsgebiete: Barock, Moderne und Postmoderne, Philosophie und Literatur, Gender Studies, Ästhetik und Kultur der neuen Medien. Zahlreiche Aufsätze und Beiträge zur deutschen Literatur, Kultur und Philosophie des 18. und 20. Jahrhunderts. Veröffentlichungen (Auswahl): **Ästhetik des Leidens. Zur Lyrik Thomas Bernhards** (Frankfurt / Main, 1997); **Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers** (Würzburg, 2005); **Vilém Flusser. Dal soggetto al progetto: libertà e cultura dei media** (Turin, 2007); **„Durch fabelhaftes Denken“: Evolution, Gedankenexperiment, Science und Fiction. Vilém Flusser, Louis Bec und der Vampyrotheuthis infernalis** (International Flusser Lecture; Köln, 2008); **Dada da capo. Protesta e poesia nel segno del Cabaret Voltaire** (Mailand, 2018). (paola.bozzi@unimi.it)

M. A. Dr. Hans Dama: Studium der Germanistik, Rumänistik, Pädagogik, Geographie und Wirtschaftskunde an den Universitäten in Temeswar, Bukarest und Wien. Rumänist am Institut für Romanistik und am

Dolmetsch-Institut der Universität Wien. In zahlreichen deutschen, mexikanischen, österreichischen, rumänischen, slowenischen, spanischen und ungarischen Zeitschriften sowie in Anthologien veröffentlichte Dama Lyrik, Kurzprosa und Essays sowie Übersetzungen aus der rumänischen Lyrik (Lucian Blaga, George Bacovia, Nichita Stănescu, Anghel Dumbrăveanu u. a.). Autor von 12 z. T. zweisprachigen Gedichtbänden. In den USA wurden zwei seiner Gedichte vertont.

Dr. Ana-Maria Dascălu-Romițan: Studium der Germanistik-Romanistik an der West-Universität Timișoara (Temeswar) (1999 – 2003) und Medien-, Theater- und Filmwissenschaften und Romanistik an der Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt am Main (2002 – 2008), Magisterstudiengang *Germanistik – Interdisziplinäre Studien* an der West-Universität Temeswar (Timișoara) und Promotion an derselben Universität (2014). Wissenschaftliche Hilfsassistentin am Institut für Romanische Sprachen und Literaturen an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main (2005 – 2006), wissenschaftliche Hilfsassistentin im Rahmen des Lehrstuhls für Fremdsprachen an der Wirtschaftsfakultät der West-Universität Temeswar (2006 – 2007) und am George-Călinescu Institut für Literaturgeschichte und -theorie an der Rumänischen Akademie Bukarest (2007 – 2015). Seit 2015 wissenschaftliche Assistentin an der Fakultät für Kommunikationswissenschaften der Politehnica Universität Temeswar, wo sie Theorie und Praxis der Übersetzung, Landeskunde, DaF und Kommunikation unterrichtet. Lehr- und Forschungsschwerpunkte in den Bereichen: Übersetzungswissenschaft, Mehrsprachigkeit, Interkulturalität, Linguistik, Landeskunde, DaF und Kommunikationswissenschaften. Der Schwerpunkt ihrer Forschungsarbeit liegt in der Übersetzung und Transkription des umfangreichen Tagebuchs von Titu Maiorescu aus dem Deutschen ins Rumänische (Bde. 1, 2 und 3 sind 2013 und 2017 im Verlag der Rumänischen Akademie in Bukarest und 3 andere Bde. sind im Verlag David Press Print in Temeswar erschienen). In Zusammenarbeit mit Roxana Nubert / Graziella Predoiu Herausgeberin des Bandes **Literatur im rumänischen Kulturraum (19. – 21. Jahrhundert) / Interkulturelle Begegnungen** (2017). Zahlreiche Beiträge in Sammelbänden und Periodika im In- und Ausland. Vorsitzende der Rumänisch-Deutschen Kulturgesellschaft Temeswar (seit 2017); wissenschaftliche Mitarbeiterin an

Projekten der Fakultät für Kommunikationswissenschaften der Politehnica Universität Temeswar (2018), an Projekten der Rumänischen Akademie (seit 2007) und am *MehrsprachigkeitsprojektEuroComder* an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt am Main (Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, 2005 – 2006). Stipendiatin der Hanns-Seidel-Stiftung (2010 – 2011) und der Organisation Youth for Understanding (1997 – 1998). (ana_romitan@yahoo.de)

Prof. Dr. habil. Markus Fischer: Studium der Germanistik, Evangelischen Theologie und Pädagogik an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen und an der Universität Cambridge. Promotion an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen bei Prof. Dr. Gotthart Wunberg mit einer Dissertation zum Thema **Augenblicke um 1900. Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende** (1986). Lehrbeauftragter am Deutschen Seminar der Eberhard-Karls-Universität Tübingen und am Institut für Deutsch als Fremdsprachenphilologie Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (1986 – 1992). DAAD-Lektor am Germanistischen Seminar der Universität Bukarest (1992 – 1997). Lehrbeauftragter am Institut für Deutsch als Fremdsprachenphilologie der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (1997 – 2000). DAAD-Lektor an der Deutschabteilung der Kairo Universität (2000 – 2005). Lehrbeauftragter am Institut für Deutsch als Fremdsprachenphilologie der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (2005 – 2008). Freier Mitarbeiter bei der **Allgemeinen Deutschen Zeitung für Rumänien** (seit 2008). Lehrbeauftragter am Germanistischen Seminar der Universität Bukarest (2008 – 2014). Pädagogischer Leiter der Deutschen Schule Bukarest (2010 – 2011). Dozent am Germanistischen Seminar der Universität Bukarest (2014 – 2018). Habilitation am Germanistischen Seminar der Universität Bukarest (2017). Professor für Neuere Deutsche Literatur am Germanistischen Seminar der Universität Bukarest (seit 2018). Forschungsschwerpunkte: Wiener Moderne, Interkulturelle Literatur, Literatur arabischer und rumänischer Migranten, rumäniendeutsche Literatur (Siebenbürger Sachsen, Banater Schwaben, Bukowinadeutsche), Paul Celan, Literaturtheorie, Forschungsmethoden der Literaturwissenschaft, Literatur und die Künste (Musik, Bildende Kunst),

Orientbilder in der deutschen Literatur, Italienbilder in der deutschen Literatur, Antikerezeption in der deutschen Literatur.
(drmarkusfischer@yahoo.de)

Dr. Barış Konukman: Bachelorstudium der Germanistik an der İstanbul Universität (1999 – 2003). Masterstudium der Germanistik an der İstanbul Universität (2003 – 2006). Promotion an der İstanbul Universität mit der linguistischen Arbeit über den interkulturellen Vergleich von türkischen und deutschen Wissenschaftstilen am Beispiel von BWL-Artikeln in beiden Sprachen (2006 – 2012). Während der Promotion Forschungsaufenthalt an der WWU Münster durch DAAD-Forschungsstipendium für Nachwuchswissenschaftler (September-Dezember 2009). Von 2006 bis 2017 in der Germanistikabteilung an der Philosophischen Fakultät der İstanbul Universität als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig. Seit 2017 in derselben Abteilung als Assistant Professor tätig. Forschungsschwerpunkte: Allgemeine Linguistik, Syntax, Textlinguistik, Medienlinguistik.
(barkon051@gmail.com)

Dr. Beate Petra Kory: Studium der Germanistik und Anglistik an der West-Universität Temeswar / Timișoara (1991 – 1996), DAAD – Stipendium für Forschung und Dokumentation an der Heinrich Heine – Universität Düsseldorf unter der Betreuung von Prof. Dr. Herbert Anton (1998 – 1999), Univ.-Lektorin für Neuere Deutsche Literatur an der West-Universität Temeswar (ab 2002), 2003 – Promotion mit einer Arbeit über Hermann Hesse: **Hermann Hesses Beziehung zur Tiefenpsychologie. Traumliterarische Projekte** (Hamburg: Verlag Dr. Kovacs, 2003), Franz-Werfel-Stipendiatin mit einem Forschungsvorhaben zum Einfluss der Freudschen Psychoanalyse auf die Literatur: **Im Spannungsfeld zwischen Literatur und Psychoanalyse. Die Auseinandersetzung von Karl Kraus, Fritz Wittels und Stefan Zweig mit dem „großen Zauberer“ Sigmund Freud** (Stuttgart: ibidem-Verlag, 2007) unter der Betreuung von Prof. Dr. Wendelin Schmidt-Dengler (2003 – 2005), zur Zeit Univ.-Lektorin für Neuere deutsche Literatur an der West-Universität Temeswar mit den Forschungsschwerpunkten: Deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts, Literatur und Psychoanalyse, Deutschsprachige Literatur im rumänischen Sprachraum. (bpetrakory@yahoo.com)

Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder: a. o. Univ.-Prof. am Institut für Germanistik der Universität Wien. Promotion in Wien 1985, Habilitation ebd. 1997. Lehr- und Forschungstätigkeit am Berea College (Kentucky, USA), der Duke University, der Yale University, der University of Kansas. Forschungsschwerpunkte: Deutsche und österreichische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, literarische Wechselbeziehungen zwischen dem US-amerikanischen und dem deutschsprachigen Raum. Publikationen: **Vorwärts in die Vergangenheit. Das Bild der USA im deutschsprachigen Roman von 1776 bis 1855**, Tübingen: Stauffenburg 1999 (vorher Habilitationsschrift, Wien 1997); **Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen**, Wien: Praesens 2011, 3. Auflage 2018.
[<http://germanistik.univie.ac.at/personen/kriegleder-wynfrid/>]
(wynfrid.kriegleder@univie.ac.at)

Dr. Paola Di Mauro: Studium der Germanistik und Geschichte an der Universität Catania (Italien). Promotion an der Universität Verona mit der Dissertation: **Antiarte dada** (Acireale/Roma: Bonanno 2005). Seit 2008 Dozentin für deutsche Literatur an der Universität Messina, in einem interdisziplinären Fachbereich (Department of Cognitive Science, Education and Cultural Studies). 2006 – 2008 Franz-Werfel-Stipendium. Thematische Schwerpunkte: Kulturanthropologie, Dekonstruktion, New Historicism, Diskursanalyse, Translation Studies, Archetypische Literaturkritik, Begriffsgeschichte. Publikationen (in Auswahl): Hrsg. und Übersetzung von Carl Gustav Jung, **Unmitomoderno. Glioggetticheappaiono in cielo**, Brescia: Morcelliana 2019; **Morteapparente, buio, sonno profondo. Tre fiabe dei Grimm**, Milano: Mimesis, 2018; **La grammatica del movimento. I colloqui psichiatrici alla Maria Gugging**, Acireale/Roma: Bonanno 2012; Hrsg. (zusammen mit Grazia Pulvirenti und Vincenza Scuderi), **Kafkaeskes. Metamorfosi di parole**, Acireale/Roma: Bonanno 2008. (pdimauro@unime.it)

Doz. Dr. Graziella Predoiu: Studium der Rumänistik und Germanistik an der West-Universität Temswar; Promotion an der Lucian-Bлага-Universität Hermannstadt 2000 mit einer Arbeit über Herta Müller (**Faszination und**

Provokation bei Herta Müller, Frankfurt / Main [u. a.]: Peter Lang, 2001); Franz-Werfel-Stipendiatin der Universität Wien mit einem Forschungsvorhaben zur österreichischen und rumäniendeutschen Avantgarde (**Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie. Zum Werk Oskar Pastiors**, Frankfurt / Main [u. a.]: Peter Lang, 2003); seit 1996 Univ-Assist. bzw. Univ.-Lektorin und seit 2016 Dozentin an der West-Universität Temeswar. Forschungsschwerpunkte: rumäniendeutsche Literatur (**Rumäniendeutsche Literatur und die Diktatur. „Die Vergangenheit entlässt dich niemals“**, Hamburg: Dr. Kovač, 2004; **Erinnerung als Last und Lust**, Timișoara: Mirton, 2014; zeitgenössische österreichische und deutsche Literatur; Literatur des bürgerlichen Realismus (**Die Literatur des bürgerlichen Realismus**, Timișoara: Mirton, 2016; Literatur und Diktatur; Literatur und Migration. Zahlreiche Aufsätze im In- und Ausland. (grazziella_predoiu@yahoo.de)

Dr. Maria Roxin: Studium der Germanistik und Anglistik an der West-Universität Temeswar/ Timișoara (2001 – 2005), DAAD – Stipendium an der Universität Leipzig (2003 – 2004), Deutschlehrerin am Adam Müller-Guttenbrunn Gymnasium Arad (2005 – 2008), Hilfsassistentin am Germanistik-Lehrstuhl der West-Universität Temeswar (2008 – 2013), Promotion mit der Dissertation **Der Außenseiter in der deutschsprachigen modernen und postmodernen Literatur** unter der Betreuung von Prof. Dr. Roxana Nubert (2012), seit 2013 wissenschaftliche Assistentin am Germanistik-Lehrstuhl der West-Universität Temeswar. Forschungsschwerpunkte: Neuere deutsche Literatur, Deutschsprachige Literatur im rumänischen Kulturraum. (maria_stanga@yahoo.com)

Dr. Sakina Saleh: Studium der Germanistik an der Minia-Universität Ägypten (1999 – 2003). Magisterstudiengang – Germanistik an der Minia-Universität (2006 – 2008). DAAD – Stipendium an der Universität Halle-Wittenberg (2007). Promotion an der Al-Azhar-Universität mit der Dissertation **Zur Valenz und Problematik der Vermittlung der ab- und be-Verben im DaF-Unterricht für Araber** (2010 – 2013). DAAD – Stipendium an der Universität Mannheim (2012). Seit 2017 Dozentin für Sprachwissenschaft an der Abteilung für Germanistik der Sohag-

Universität. Veröffentlichungen: **Kulturdidaktik zwischen Theorie und Praxis: eine analytische, kontrastive Untersuchung am Beispiel des DaF-Unterrichts für Ägypter, Das Verb *brauchen*: eine semantisch-syntaktische Untersuchung in Bezug auf den DaF-Unterricht für Araber, Fremdspracherwerb und interkulturelle Kompetenz am Beispiel des DaF-Unterrichts in Ägypten und Übersetzung und DaF-Unterricht – eine analytische kontrastive Studie.** Forschungsschwerpunkte: Linguistik, Deutsch als Fremdsprache, interkulturelle Kompetenz, deutsch-arabische Sprachkontrastivität und Phonologie. (sakinadeutsch@yahoo.com)

Prof. Dr. Sigurd Paul Scheichl: Studium der Germanistik und Anglistik in Innsbruck, Wien und als Fulbright-Stipendiat an der University of Kansas. Promotion 1973 und Habilitation 1984 in Innsbruck. 1967 – 1971 Lektor an der Universität Bordeaux. Seit 1971 am Institut für Germanistik der Universität Innsbruck, von 1992 bis 2010 als Professor für Österreichische Literaturgeschichte und Allgemeine Literaturwissenschaft. Schwerpunkte: österreichische Autoren des 19. bis 21. Jahrhunderts, besonders Karl Kraus und Nestroy, ferner Grillparzer, Franzos, Broch, Polgar, Perutz, Roth, Canetti, Zoderer, Kaser, Gstrein u. a.; Zeitschriftenforschung; jüdische Themen in der deutschen Literatur; Fragen des Kanons; stilistische Analysen literarischer Texte; Literatur aus (Nord- und Süd-)Tirol. Mehrere Veröffentlichungen über deutsche Autoren aus Rumänien. (sigurd.p.scheichl@uibk.ac.at)

Dr. Gabriela Șandor: Studium der Germanistik und Romanistik (Französisch) an der West-Universität Temeswar / Timișoara; seit 2003 wissenschaftliche Assistentin für Neuere deutsche Literatur und Deutsch als Fremdsprache an der West-Universität Temeswar; Forschungsstipendien am Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde Tübingen (2007) und am Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas an der Ludwig-Maximilians-Universität München (2010); Promotion an der West-Universität Temeswar mit der Arbeit *Übersetzen als kultureller Transfer – Oscar Walter Cisek: „Die Tatarin“* (2010) unter der Betreuung von Prof. Dr. Roxana Nubert; Mitarbeiterin am *Wörterbuch der Banater*

deutschen Mundarten; Forschungsschwerpunkte: Neuere deutsche Literatur, deutschsprachige Lyrik, deutsche Literatur im rumänischen Sprachraum, literarische Übersetzung (gabriela.sandor@e-uvt.ro)

Claudia Tulcan: Studium der Germanistik und Anglistik an der West-Universität Temeswar/Timișoara (2016 – 2019). Zur Zeit Masterandin des Masterstudiengangs *Germanistik im europäischen Kontext. Interdisziplinäre und multikulturelle Studien* an der West-Universität Temeswar. Hat an verschiedenen internationalen Projekten teilgenommen: *2. Österreichisch-Rumänisches Sommerkolleg 2018* in Payerbach-Reichenau (Österreich), *Sommerakademie Siebenbürgen* an der Lucian-Blaga Universität Hermannstadt/Sibiu (2017) und *Die SchulBrücke Europa*, ein Projekt der Deutschen Nationalstiftung, mit dem Thema *Die Zukunft der Nationen in einem geeinten Europa* (Weimar 2014). (claudia.tulcan2@gmail.com)

Prof. Dr. Erich Unglaub: studierte an der Universität München Germanistik, Geschichte und Politik, schloss mit dem Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasium und Promotion ab. Die Dissertation (1983) behandelte die Rezeption des Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz. Lektorate in Komparatistik und Germanistik an den Universitäten München, Aarhus (Dänemark) und Innsbruck schlossen sich an. 1995 erfolgte der Ruf auf eine Professur für Deutsche Literatur an der Universität Flensburg, 2001 auf den Lehrstuhl für Deutsche Literatur und ihre Didaktik an der Technischen Universität Braunschweig. Seit 1981 ist Erich Unglaub Mitglied der Internationalen Rainer Maria Rilke-Gesellschaft, seit 2012 deren Präsident. Forschungen und Publikationen haben Werk und Person Rainer Maria Rilkes im Mittelpunkt, dazu treten Untersuchungen zu deutsch-skandinavische Literaturbeziehungen sowie theater- und kulturgeschichtliche Arbeiten. Die aktuelle Liste der Veröffentlichungen ist auf der folgenden Website zu finden: <https://www.tu-braunschweig.de/germanistik/abt/did/ehem/unglaub>. (e.unglaub@tu-bs.de; unglaub@t-online.de)

Prof. Dr. philos. Elin Nesje Vestli: lehrt an der Hochschule Østfold (Norwegen). Studium der Germanistik, Nordistik und Theaterwissenschaft an den Universitäten Oslo, Wien und an der FU Berlin. 1997 Promotion an der Universität Oslo mit der Dissertation: *Die Figur zwischen Faktizität und Poetizität. Zur Figurenkonzeption im dokumentarischen Drama Heinar Kipphardts, Peter Weiss' und Tankred Dorsts* (Frankfurt: Peter Lang 1997). Seit 1992 zunächst als Lektorin, gegenwärtig als Professorin für neuere deutschsprachige Literatur und Kulturgeschichte an der Hochschule Østfold tätig. Forschungen zum Dokumentartheater, Theater und zur Dramatik der DDR, zu Dramatikerinnen des 18. und des 19. Jahrhunderts, zu deutschsprachiger Gegenwartsliteratur mit dem Schwerpunkt auf Österreich. Neuere Publikationen zu u. a. Maxim Biller, Melitta Breznik, Herta Müller, Doron Rabinovici, Jula Rabinowich, Elisabeth Reichart, Peter Turrini, Robert Schindel und Vladimir Vertlib. Trägerin des Goldenen Ehrenzeichens für Verdienste um die Republik Österreich. (elin.n.vestli@hiof.no)

**Dank an externe Gutachterinnen und Gutachter der
*Temeswarer Beiträge zur Germanistik***

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

Temeswarer Beiträge zur Germanistik

Manuskripthinweise

Für eine optimale Gestaltung der **Temeswarer Beiträge zur Germanistik** ist eine Vorbereitung Ihres Manuskripts (WORD-Datei) für den Verlag sehr hilfreich. Ihr Beitrag sollte mit Anmerkungen und Literaturverzeichnis 20 Seiten nicht überschreiten.

Typografische Textgestaltung

Wichtig ist vor allem, dass möglichst *keine manuellen Formatierungen* vorgenommen werden, sondern alles auf automatischer Basis (Formatvorlagen) definiert wird.

Der Name und der Herkunftsort des Verfassers stehen über der Hauptschrift. Überschriften *ohne* Punkt.

Absätze werden mit Ausnahme des ersten Abschnitts in jedem Unterkapitel *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.

Sollten Sie in Ihrem Text *Sonderzeichen* bzw. *spezielle Schriftarten* (Fonts) verwendet haben, stellen Sie diese bitte den Herausgeberinnen und Herausgebern zur Verfügung.

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! Quellennachweise 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 Punkte:

- **Gedankenstriche**

Achten Sie bitte darauf, dass Gedankenstriche (–) nicht dieselbe Länge haben wie Bindestriche (-).

Bei *Seiten- und Jahresangaben* (12 – 14; 1985 – 1997) sind die Gedankenstriche zu verwenden.

- **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.).

Quellennachweise 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 45 – 46 bzw. 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:
Iuga, Nora (2017): „Zwischen politischer Aussage und sprachlichem Gaukelspiel“. In: **Spiegelungen**, 1 / 2018, 224 – 229.
- Quelle im Internet:
Car, Milka: *Unheimliche Nachbarschaften. Der österreichische Einfluß auf die Entwicklung des kroatischen Theaters 1840-1918*.
Internet-Plattform **Kakanien** **revisited**.
<http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MCar1.pdf> [19.03.2018].

Zusammenfassung

- Mit der Abgabe des Beitrags bitten wir um eine englische Zusammenfassung der Arbeit (**Abstract**), die ungefähr 10 Zeilen umfassen soll. Desgleichen bitten wir um Angabe der Schlüsselwörter (**Keywords**) auch auf Englisch.

Die Fachzeitschrift

Temeswarer Beiträge zur Germanistik

Aufnahme in Internationale Datenbanken (IDB)

IDB	URL	
MLA	International Bibliography Journal List	https://www.mla.org/search/?qf=&sort=&view=full&query=temeswarer+beitrage+zur+germanistik&offset=0 All Indexed Journal Titels 2018- Poz.12142
NSD	Norwegian Social Data Services Science	https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/KanalTidsskriftInfo.action;jsessionid=++AYxSoIIU8R38L0beqe2RV7.undefined?id=480875&bibsys=false
EZB	Electronic Journals Library Elektronische Zeitschriftenbibliothek	http://rzblx1.uni-regensburg.de/ezeit/detail.phtml?bibid=WZB&colors=7&lang=en&jour_id=131354
ZDB	Zeitschriftendatenbank	https://zdb-katalog.de/list.xhtml?t=temeswarer+beitr%C3%A4ge+zur+germanistik
BDSL	Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft	http://www.bdsl-online.de/BDSL-DB/suche/titelaufnahme.xml?vid={5B80D777-2314-4001-8B34-197DFAC106AE}&contenttype=text/html&Skript=titelaufnahme&Publikation_ID=103612998&lang=de
BLLDB	Bibliographie of Linguistic Literature	http://www.blldb-online.de/blldb/suche/Titelaufnahme.xml?vid=7722649C-1FEB-4F1A-9CD9-15ED5B596D88&erg=NaN&Anzeige=10&Sprache=de&contenttype=text/html&Skript=titelaufnahme&Publikation_ID=103612998&lang=de

GiN	Germanistik im Netz	http://www.germanistik-im-netz.de/ginfix/3992
Lin gu is tik	Lin gu is tik Portal für Sprachwissenschaft	https://www.linguistik.de/kataloge/suchen/?q=Temeswarer%20Beitr%C3%A4ge%20zur%20Germanistik&fq=type_fc%3A%22b%22&qa=%27Temeswarer%20Beitr%C3%A4ge%20zur%20Germanistik%27&fs=&fs=type_fc&cs=lin711&cs=ids&cs=linolc&cs=fraretro&cs=dnblin&cs=fraesw&cs=bll&cs=bds1&cs=id_sbdg&cs=idsbfg&cs=idskon&cs=idsprep&cs=idsobelex&cs=mpieva&cs=mpipl&cs=linghub&cs=dbc&cs=dbcezb&cs=dbcdb&cs=dbcwbdb&cs=base&cs=fraopus&cs=idsopus&cs=dissonline&cs=mpildh
SCIPIO	Scientific Publishing & Information Online	http://www.scipio.ro/web/temeswarer-beitrage-zur-germanistik
SIBIMOL	Sistemul Integrat al Bibliotecilor Informatizate din Moldova	http://cc.sibimol.bnrm.md/opac/search?q=temeswarer+beitrage&max=&view=&sb=&ob=&level=all&material_type=all&location=
DBB	Diacronia Bibliometric Database	http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A13095
BASE	Bielefeld Academic Search Engien	http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.474.3004

Aufnahme in internationale und nationale Bibliotheken

Bibliothek	URL
Deutsche Nationalbibliothek	https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&cqlMode=true&query=idn%3D02326473X
Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa	http://plus.orbis-oldenburg.de/primolibweb/action/search.do;jsessionid=7BFDCA1DF4F6406C57267F1AD0219D6D?fn=search&ct=search&initialSearch=true&mode=Basic&tab=default_tab&indx=1&dum=true&srt=rank&vid=ORB_V2&frbg=&v1%28freeText%29=Temeswarer+Beitr%C3%A4ge+zur+Germanistik&scp.scps=scope%3A%28JBE%29%2Cscope%3A%28%22LB%22%29%2Cscope%3A%28UB%29%2Cscope%3A%28UB_urica_xslt%29%2Cscope%3A%28LBurica%29%2Cscope%3A%28JBurica%29%2Cscope%3A%28JBO%29%2Cscope%3A%28JBElbs%29%2Cscope%3A%28%22JBW%22%29%2Cprimo_central_multiple_fe&v1%28332551973UI1%29=all_items&v1%281UI0%29=contains&v1%2881095792UI0%29=any&v1%2881095792UI0%29=title&v1%2881095792UI0%29=any
Bayerische Staatsbibliothek München	https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search.do;jsessionid=91A1A15F9DBC47A7513F01DDC74CCD4.touch03?methodToCall=submitButtonCall&methodToCallParameter=submitSearch&searchCategories%5B0%5D=-1&searchHistory=&CSId=6550N557S1724518d4606da8d8c933f44abc97a8aa0bc35df&refine=false&tab=tab1&retainSticky=1&View=default&refineHitListName=100_&searchString%5B0%5D=temeswarer+beitr%C3%A4ge+zur+germanistik&submitSearch=Suchen&refineType=new

Bibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München	https://opac.ub.uni-muenchen.de/TouchPoint/refineSearch.do;jsessionid=0FA1ACF77A73AA9FDDF127EFCE6CE863?methodToCall=spellcheckQuery&replaceFields=all
Universitätsbibliothek Regensburg	https://www.regensburger-katalog.de/TouchPoint/search.do;jsessionid=F8421FCE18E83A829FE11FBC953AB9E7?methodToCall=submitButtonCall&CSId=5423N327S6f8453da1348d4033853bcef6c6a921a62e539e0&methodToCallParameter=submitSearch&refine=false&tab=tab&View=ubr&searchCategories%5B0%5D=-1&searchString%5B0%5D=temeswarer+beitr%5B1%5D=AND&searchCategories%5B1%5D=200&searchString%5B1%5D=&combinationOperator%5B2%5D=AND&searchCategories%5B2%5D=100&searchString%5B2%5D=&combinationOperator%5B3%5D=AND&searchCategories%5B3%5D=600&searchString%5B3%5D=&submitButtonCall_submitSearch=Suchen&linguistic=false&selectedBranchView=0&searchRestrictionValue1%5B0%5D=&searchRestrictionID%5B0%5D=3&searchRestrictionValue1%5B1%5D=&searchRestrictionID%5B1%5D=4&searchRestrictionValue1%5B2%5D=&searchRestrictionID%5B2%5D=1&searchRestrictionValue2%5B2%5D=&numberOfHits=10&rememberList=-1&timeOut=60&considerSearchRestriction=1&dbSelection%5B0%5D=2&dbSelection%5B1%5D=3&dbSelection%5B6%5D=5
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main	https://lbsopac.rz.uni-frankfurt.de/DB=30//CMD?ACT=SRCHA&IKT=12&TRM=103612998

Freie Universität Berlin	https://fu-berlin.hosted.exlibrisgroup.com/primo-explore/search?query=any,contains,TEMESWARER%20BEITR%C3%84GE%20ZUR%20GERMANISTIK&tab=fub&search_scope=FUB_ALL&vid=FUB&lang=de_DE&offset=0
Universitätsbibliothek Lüneburg	http://opac.ub.uni-lueneburg.de/DB=1/SET=1/TTL=1/SHW?FRST=2
BIS Universität Oldenburg	http://katalog.bis.uni-oldenburg.de/cgi-bin/opac_iso8859?noe=1&ausgabe=rak&ppn=074109278
Universitätsbibliothek Freiburg	https://katalog.ub.uni-freiburg.de/opac/RDSIndex/Search?lookfor=temeswarer+beitr%C3%A4ge+zur+germanistik&type=AllFields&limit=10&sort=py+desc
Haus des Deutschen Ostens München	http://hdomuenchen.internetopac.de/index.asp?detmediennr=1
Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin	http://opac.hu-berlin.de/F/GLR72LXTYQGXHRISUP8G58UKP827JHGS4179NVPL96D4JXNVT-19209?func=full-set-set&set_number=020002&set_entry=000001&format=999
Universitätsbibliothek Augsburg/ Bukowina-Institut Augsburg	https://opac.bibliothek.uni-augsburg.de/InfoGuideClient.ubasis/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifizier=-1_FT_598947987
Siebenbürgische Bibliothek Gundelsheim / Archiv Landeskundliches Dokumentationszentrum	http://siebenbuergen-opac.cubus.ro/fe/search/search
Universität des Saarlandes Saarbrücken, Bibliothek für Österreichische Literatur und Kultur	http://opac.sulb.uni-saarland.de/libero/WebOpac.cls?VERSION=2&ACTION=DISPLAY&RSN=1768947&DATA=SUB&TOKEN=Y3rVMBEmp19351&Z=1&SET=1

Stuttgart, Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg	http://swb.bsz-bw.de/DB=2.318/SET=3/TTL=1/PRS=HOL/SHW?FRST=
Deutsches Literaturarchiv Marbach	http://www.dla-marbach.de/?id=51890
Institut für Donauschwäbische Geschichte und Landeskunde Tübingen	http://opac.ub.uni-tuebingen.de/cgi-bin/wwwolix.cgi?db=GK1&nd=9769524&OLAF=0&links=1&gk=&inst=m&isn=12162373,25475083,9769524&count=3&counter=0&anzeige=%22find++%28ut%3Dtemeswarer+or+aw%3Dtemeswarer+or+cr%3Dtemeswarer%29+and+%28ut%3Dbeitr%E4ge+or+aw%3Dbeitr%E4ge+or+cr%3Dbeitr%E4ge%29+or+si%3Dtemeswarerbeitr%E4ge+and+%28fc%3Dm%29%22&treffer=3&offset=1&inst=m
Österreichische Nationalbibliothek	http://search.obvsg.at/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=ONB_aleph_acc000232773&indx=1&recIds=ONB_aleph_acc000232773&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&frbg=&&vl(1UI0)=contains&dsnt=0&scp.scps=scope%3A%28ONB%29&tb=t&vid=ONB&mode=Basic&srt=rank&tab=default_tab&dum=true&vl(freeText0)=Temeswarer%20Beitr%C3%A4ge%20zur%20Germanistik&dstmp=1464195249195
Universitätsbibliothek Graz	http://ganesha.uni-graz.at/F/U44EV3TPQCYES2LDUYSY6UR1S2HBNHK9HUFKCSEII34EANG15A-12737?func=find-b&find_code=WRD&request=temeswarer+beitr%C3%A4ge+zur+germanistik&adjacent=N&OPACSuche=Y&x=0&y=0&filter_code_5=WZW&filter_request_5=&filter_code_4=%28WEF&filter_request_4=&filter_code_1=WSP&filter_request_1=&filter_code_2=WYR&filter_request_2=

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol	https://aleph.uibk.ac.at/F/NC272RMDFFQ6Y2TP818HQ2LGRL6S9V3K791NLUK59SVG8MIH9U-20953?func=full-set-set&set_number=000947&set_entry=000002&format=999
Universitätsbibliothek Wien	http://aleph.univie.ac.at/F/YS441LUJ3ESHYDXU9G5SQ2C9UJP9JJ37Q4TUEJDUR6FIX7XGFC-83168?func=full-set-set&set_number=002444&set_entry=000002&format=999
Universitätsbibliothek Marburg	https://opac.ub.uni-marburg.de/DB=1/SET=2/TTL=2/SHW?FRST=1
Universitätsbibliothek Gießen	https://opac.uni-giessen.de/DB=1/SET=1/TTL=1/SHW?FRST=2
Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa	http://katalog.bis.uni-oldenburg.de/cgi-bin/frameset
Institut für Kultur und Geschichte Osteuropas München	
Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena	http://suche.thulb.uni-jena.de/vufind/Record/619676019
Biblioteca Națională a Republicii Moldova	http://catalog.bnrm.md/opac/bibliographic_view/687678?pn=opac%2FSearch&q=Temeswarer+Beitr%C3%A4ge+zur+Germanistik#level=all&location=0&ob=asc&q=Temeswarer+Beitr%C3%A4ge+zur+Germanistik&sb=relevance&start=0&view=CONTENT
Bucuresti, Goethe-Institut Bukarest	http://swb.bsz-bw.de/DB=2.308/SET=2/TTL=1/SHW?FRST=1/PRS=HOL&HILN=888&HILN=42&RECALL_ADI_BIB=m+504150&BIBFILTER=ON&HILN=888&ADI_LND=

Biblioteca Națională a României	http://aleph.bibnat.ro:8991/F/2EA6FCKYXKB3IL6YG1QSM7DC79EQ9TPDXQD77EIK75E3JTM58C-56190?func=full-set-set&set_number=016485&set_entry=000001&format=999
Biblioteca Centrală Universitară “Carol I” București	http://cacheprod.bcub.ro/webopac/List.csp?SearchT1=temeswarer+beitr%C3%A4ge+germanistik&Index1=Uindex04&Database=2&Profile=Default&NumberToRetrieve=50&OpacLanguage=rum&SearchMethod=Find_1&SearchTerm1=temeswarer+beitr%C3%A4ge+germanistik&PreviousList=Start&PageType=Start&RequestId=138458_1&WebPageNr=1&WebAction=NewSearch&StartValue=1&RowRepeat=0&MyChannelCount=
Biblioteca Centrală Universitară “Eugen Todoran” Timișoara	http://aleph.bcut.ro/F/7KFXKQ6CU566775CIP5ELVFCSEY3D983JXNBQQYQ7M186AJ6BU-01805?func=full-set-set&set_number=017316&set_entry=000002&format=999
Biblioteca Centrală Universitară “Mihai Eminescu” Iași	http://193.231.13.10:8991/F/J7IH585GVJX4H64Y9X3AEYJA8EKAHDVXNY47DVFFYS6BDJNG9L-49714?func=full-set-set&set_number=614964&set_entry=000001&format=999
Biblioteca Centrală Universitară “Lucian Blaga” Cluj-Napoca	http://aleph.bcueluj.ro:8991/F/XCKHU9STEFDV3BAENUUT2MXY4IK5HJSIH8M9XQCH18XHYHFKKX-62345?func=full-set-set&set_number=043918&set_entry=000001&format=999
Biblioteca Națională a României	http://alephnew.bibnat.ro:8991/F/GKC49DN3HPFBC7BYT8CHCP36SJENQSLI3BH4IIDNM9V1JVSQ4R-33985?func=find-b&request=temeswarer+beitrage+zur+germanistik&find_code=WRD&adjacent=Y&local_base=NO CIP&x=0&y=0&filter_code_1=WLN&filter_requ

	est_1=&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=&filter_code_4=WFM&filter_request_4=&filter_code_5=WSL&filter_request_5=Â
Biblioteca Academiei Române București	http://aleph500.biblacad.ro:8991/F/CFINQG641MDY8R1VA7L9QHDEFN1D1SPSK9JLKKA5LL5E6RABHB-00104?func=full-set-set&set_number=009534&set_entry=000001&format=999

Tiparul executat la



TRADITIE SI CREDIBILITATE

MIRTON[®]
editură-tipografie-legătorie

IMPRIMERIA MIRTON
RO-Timișoara, str. Samuil Micu nr. 7
Tel.: 0256-225684, 272926; Fax: 0256-208924;
e-mail: mirton.timisoara@yahoo.com

