

TEMESWARER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK

Band 20



2023

**TEMESWARER BEITRÄGE
ZUR GERMANISTIK**

Band 20

**Dank gebührt der Gesellschaft der Germanisten Rumäniens
für die Förderung der Druckkosten**



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 20 /2023

Eingetragen in internationalen Datenbanken / Registered in
international data basis:

**CEEOL, Worldcat.Org, ZDB, BDSL, SCIPPIO, BASE, MLA,
ZDB, BDSL, GiN, EZB, DBB, NSD**

**Mirton Verlag Temeswar
2023**

Herausgeberin

Prof. Dr. Roxana Nubert
Universitatea de Vest din Timișoara
Fachbereich Germanistik
Bd. V. Pârvan 4
RO-300223 Timișoara
E-Mail: roxana.nubert@e-uvvt.ro

Redaktion

Doz. Dr. Marianne Marki (West-Universität Temeswar)
Dr. Mihai Bogdan Dascălu (Rumänische Akademie)
Dr. Kinga Gáll (West-Universität Temeswar)
Dr. Alwine Ivănescu (West-Universität Temeswar)
Dr. Beate Petra Kory (West-Universität Temeswar)
Doz. Dr. Karla Lupșan (West-Universität Temeswar)
Dr. Alina Olenici-Crăciunescu (West-Universität Temeswar)
Doz. Dr. Graziellla Predoiu (West-Universität Temeswar)
Dr. Ana-Maria Dascălu-Romițan (Politehnica-Universität Temeswar)
Dr. Maria Roxin (West-Universität Temeswar)
Dr. Mihaela Șandor (West-Universität Temeswar)

Abstract reviewer

Doz. Dr. Sorin Ciutacu (West-Universität Temeswar)

Redaktionsbeirat

Prof. Dr. Sabine Anselm (Ludwig-Maximilians Universität München)
Prof. Dr. Mariana-Virginia Lăzărescu (Universität Bukarest)
Prof. Dr. Maria Sass (Lucian-Blaga-Universität Hermannstadt)

Sonstige Hinweise

Die Zeitschrift erscheint jährlich in einem Band und ist auch im Internet abrufbar.
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)

Inhaltsverzeichnis

Mehrdeutigkeit und moralische Mündigkeit: Mehr als Grillen (und Ameisen) im Deutschunterricht (Sabine Anselm, München)	7
„IN JEDER SPRACHE HEISST DASSELBE ANDERS.“ Einige Bemerkungen zur Dichtung Cristian Popescus und Aglaja Veteranyis (Ioana Crăciun, Bukarest)	43
Kakanien im Exil (Erich Unglaub, Braunschweig)	57
Deutsch und Rumänisch im Kontrast. Eine Bilanz zur interlingualen phraseologischen Kontrastivik (2000 – 2020) (Doris Sava, Hermannstadt)	79
„Erinnerung ist ein Raum mit wandernden Türen.“ Banater Dorfgeschichten in Iris Wolffs Roman <i>Die Unschärfe der Welt</i> (2020) (Grazziella Predoiu, Temeswar)	93
Ein österreichischer Bericht über das Banat aus dem Jahr 1780 (Ileana-Maria Ratcu, Bukarest)	107
Patrick Süskind: <i>Der Kontrabass</i>. Eingebildete Liebe (Thomas Söder, St. Gingolph)	119
Zusammenhänge der Diktatur und der Identität im Erzählband <i>Niederungen</i> von Herta Müller (Regina Goda, Budapest)	135
Ein Beitrag zur Banater Kulturgeschichte (Bogdan Mihai Dascălu, Temeswar)	147
Ästhetische Beschreibung der Natur in Alexander von Humboldts <i>Ansichten der Natur</i> (Mercy Vungthianmuang Guite, New Delhi)	153

Graphic Novels übersetzen: eine sprachliche Analyse der deutschen Übersetzung von Zerocalcares <i>Kobane Calling</i> (2017) (Isabella Ferron, Modena)	161
Goethe, die Romantik und die islamische Mystik im <i>West-Östlichen Divan</i> (Rosy Singh, New Delhi)	187
Auf den Spuren rumäniendeutscher Landeskunde im Europäischen Kulturhauptstadtjahr dank digitaler Technologien (Ana-Maria Dascălu-Romițan, Temeswar)	199
„Wir müssen zu einem Moritz gehen und uns aussprechen können“. Thomas Bernhards Novelle <i>Ja</i>. (Kathleen Thorpe, Johannesburg)	209
Empirische Forschung zum Einsatz aktueller digitaler Medien im Literaturunterricht (Cristina Iuliana Sas, Temeswar)	223
Rezensionen	237
Interview	257
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	265
Aufnahme der <i>TBG</i> in internationalen Datenbanken und Bibliotheken	275
Dank an externe Gutachterinnen und Gutachter der <i>TBG</i>	285
Manuskripthinweise	287

***Mehrdeutigkeit und moralische Mündigkeit:
Mehr als Grillen (und Ameisen) im Deutschunterricht¹***

„Gerade durch Literatur können wir besser erkennen,
in welcher Zeit wir leben.“ (Ingo Schulze)

Abstract: Based on instances of the reception of the Aesopian fable „Of the Cricket and the Ant“ by La Fontaine, Walt Disney and Rafik Schami, this article contemplates the extent to which fables, as concise literary works, can be employed in German language instruction to facilitate discourse on value-oriented literary didactics. The article examines the manner in which aesthetic interpretations are formulated and identifies the ethical motivations that underlie the exploration of the concept of a virtuous life. It elucidates how the comprehension of fables and the interpretation of their meanings within the classroom setting can contribute constructively to value-based education and critical-reflective thinking, thereby fostering the elucidation of one's personal perspective as an essential prerequisite for cultivating democratic capabilities and, thus, comprehensive political education.

Keywords: Fable, values education, morality, critical thinking, teaching literature, ambiguity.

1 Vorüberlegungen

Seit der Antike sind Fabeln Interventionen und zwar nicht nur im politischen Sinn. Es sind auch mediale Momente der uneigentlichen Rede, in denen der Mensch über sich selbst nachdenkt. Die Begegnung mit dieser kleinen Textform stellt eine produktive Unterbrechung von gewöhnlichen Routinen

¹ Der Beitrag basiert auf Recherchen zu den digitalen Lehreinheiten „Eine gesellschaftspolitische LesART der Fabel **Die Grille und die Ameise** durch Aesop, La Fontaine und Disney“ und „Werteerziehung mit Literatur? Frederick von Leo Lionni und **Grille und Maulwurf** von Janosch als Weiterführung der Fabel **Die Grille und die Ameise** von Aesop“ (vgl. dazu <https://www.mehrwerte.gwi.uni-muenchen.de/digitalprojekt/mediale-formate-angebote-fuer-die-lehrerinnenbildung/#h5pbookid=3§ion=top&chapter=h5p-interactive-book-chapter-5dd1ce4a-0326-4813-a09e-19d343168e3f>) in Zusammenarbeit mit Lea Antony, Mireya Pedrotti und Alina Weigand. Den dreien sei an dieser Stelle ebenso sehr herzlich gedankt wie Elena Wieland für die Unterstützung bei der Drucklegung des Manuskriptes.

dar und hat auch den Sinn, die Aufmerksamkeit auf Fragestellungen zu richten, die für die Gemeinschaft von Bedeutung sind. Fabeln sind eigentlich aus sich selbst heraus verständlich, indem sie bedeutungsoffen an die Lebenswelt anknüpfen und zum Nachdenken anregen. Denn das Sprechen über Tiere ist zugleich immer gewissermaßen auch ein Sprechen über Menschen. So verstanden regen Fabeln zur Reflexion an und konstituieren durch ihre Text- und Bildformate ein Spielfeld, auf dem ein Umschlag von Zeitdruck in Zeitvertreib, von knappen Aufmerksamkeitsressourcen in unerschöpfliche Deutungsoptionen, von Effizienz in Emergenz stattfinden kann. Der Philosoph Hans Blumenberg entwickelte sein Konzept von Nachdenklichkeit nicht zuletzt auf der Grundlage der äsopischen Fabeln, was sogar letztlich in eine Abkehr von der akademischen Philosophie mündete und zu einem Neudenken des Geschichtenerzählens als philosophischer Praxis – sogar durch die produktive Rezeption von eigenen Fabeln im Stil Äsops – führte:

This fabulistic turn amounts to a corpus oft texts many of them short an essayistic, that proposes a storytelling practice for philosophy, mostly by demonstrating in medias res how such a practice would newly ground through in lived reality. (Fuchs 2022: 163)

Literatur ist also ein Reflexionsmedium, das neue Aspekte der Bewertung erschließt und zum Mittel des Erkennens wird, wobei nicht gesagt wird, welche Deutung die richtige oder die beste ist. Gerade diese ästhetisch-ethische Konfrontation von lebensweltlicher und szientifischer Rationalität mittels Fabeln stellt nach Blumenberg eine Suspendierung des Reiz-und-Reaktion-Schemas dar, die den Kern menschlicher Kulturleistungen ausmacht. Fabeln verdichten Momente, die für das Nachdenken wertvoll sind. Somit ist Kultur auch gerade das Respektieren der Fragen, die nicht zu beantworten sind:

Nachdenklichkeit stellt sich aber auch dar im Mißverhältnis von Fabel und Moral. Fast möchte man glauben, die Epimythia seien eigens dazu erfunden, Hörern und Lesern zu demonstrieren, wie wenig damit getan sei, eine Lehre aus der Geschichte zu ziehen, sie auf einen abschließenden und bequem transportablen Satz zu bringen – wogegen alles darauf ankomme, einen Zustand, eine Einstellung, eine Bedächtigkeit zu bewirken, die vor solchen Sätzen bewahrt. Nachdenklichkeit ist auch Aufschub gegenüber den banalen Resultaten, die uns das Denken gerade dann liefert, wenn nach Leben und Tod, Sinn und Unsinn, Sein und Nichts gefragt wird. (Blumenberg 1980)

Diese Nachdenklichkeit eröffnet sich ein Freiraum, in literarischen Texten verschiedenen Welt- und Selbstsichten zu begegnen und zur Entscheidung für ein verantwortliches Handeln zu gelangen sowie dafür eine Begründung zu finden (vgl. Anselm 2019). Damit sind literarische Texte und insbesondere Fabeln durch ihre ästhetische Form und den ethischen Inhalt geradezu bedeutungsvoll für schulische Werteerziehung und zwar in doppelter Hinsicht: Einerseits gilt es, in einer pluralen Welt individuell bedeutsame Werte zu reflektieren und zu klären, indem synchron ein Austausch über die Fabelrezeption – beispielsweise im Klassenzimmer – initiiert wird. Andererseits kann durch die diachrone Betrachtung von Rezeptionsdokumenten zu Fabeln eine Verständigung über die Zeiten hinweg stattfinden.

Nicht nur im Blick auf die Entwicklung von Nachdenklichkeit als Fähigkeit zu kritisch-reflexivem Denken, sondern auch in Bezug auf die Inhalte bietet die Fabel **Die Grille und die Ameise** in den unterschiedlichen Rezeptionsformen vielfältige Möglichkeiten zur Auseinandersetzung. Ausgehend von der ästhetischen Mehrdeutigkeit ist eine wesentliche Basis die Entwicklung von Ambiguitätstoleranz im Umgang mit der Pluralität ethischer Vorstellungen vom guten Leben:

Ambiguitätstoleranz ist ein wichtiges kognitives und emotionales Persönlichkeitsmerkmal, das vor simplifizierendem Schwarz-Weiß-Denken schützt und dabei hilft, die Aufnahme, Verarbeitung und Speicherung von unklaren ambigen Informationen in widersprüchlichen Situationen zu bewältigen. Diese Toleranz zu fördern ist eine wichtige Aufgabe der Schule und besonders des Sprach- und Literaturunterrichts. (Ulrich 2018: 3)

Gelingt diese Begleitung der Identitätsbildung Lernender zu mündigen Lesern und Leserinnen, dann erfolgt ein konstruktiver Beitrag zur Demokratiefähigkeit und im weitesten Sinne zur politischen Bildung, indem die eigene Urteilskompetenz gestärkt wird. Dies ist auch im Sinne der narrativen Ethik wichtig, da in literarischen Texten vielfältige Antwortversuche auf die Frage nach dem guten Leben deutlich werden:

Es sind die Mittel der Erzählung, in Raum und Zeit agierende Personen, ihre im Plot entfalteten Krisen und Veränderungen, durch die hier Handlungssituationen wertstiftend durchdrungen werden. Im Akt des Lesens wird der Rezipient bzw. die Rezipientin dazu eingeladen, in ein literarisch vorgeführtes Geschehen einzusteigen, sich mit Erzählfiguren zu identifizieren oder sich von ihnen zu distanzieren, an

stellvertretenden Handlungskonflikten kognitiv und emotional zu partizipieren, um so letztlich selbst in seiner bzw. ihrer ethischen Urteilskompetenz herausgefordert zu werden. (Zimmermann 2021: 77)

Fabeln haben also Potenzial für ästhetische und ethische Bildung, wobei es auf die moralische Mündigkeit der Rezipient:innen ankommt. Denn Texte wirken und diese Storytelling-Effekte lassen sich nicht kontrollieren oder vorhersagen. Von daher ist im Blick auf eine unterrichtliche Verwendung die Textauswahl verantwortlich zu gestalten. Im Hinblick auf eine Erziehung zur moralischen Mündigkeit besteht darum ein grundlegendes Anliegen schulischer Werteerziehung darin, in gleicher Weise für normative Einschreibungen und mitlaufende (moralische) Nebenbotschaften in narrativen Texten und Medien zu sensibilisieren wie andererseits auch ästhetische Wirkungsmechanismen zu verdeutlichen.

Die folgenden Überlegungen sollen mit didaktischem Fokus einen thematischen Längsschnitt beleuchten und zeigen, inwiefern bei der motivgeschichtlichen Auseinandersetzung mit der Rezeptionsgeschichte der Fabel **Von der Grille und der Ameise** ein spezifischer Beitrag sowohl zur ethischen Bildung wie auch zum literar-ästhetischen Lernen geleistet werden kann.

2 Und die Moral von der Geschicht‘?

2.1 Mehrdeutigkeit als Gattungsspezifikum einer didaktischen Textsorte

Wie der Begriff zeigt, ist die Fabel (lat. fabula) eher in der lateinischen Literatur zu Hause. Gleichwohl hat sie ein griechisches Vorbild im griechischen Dichter Äsop, der wohl schon im 6. Jh. v. Chr. – vielleicht in Thrakien – gelebt hat. Er schrieb Fabeln ursprünglich in dichterischer Form; erhalten geblieben sind davon aber nur in Prosa verfasste Geschichten, die lange durch die Tradition in mündlicher Überlieferung des Volkes bekannt blieben, später sogar von manchen Autoren wieder in eine metrische Form gebracht wurden. Einer dieser Erneuerer war der Römer Phaedrus (15. v. Chr. - ca. 59 n. Chr.). Durch ihn ist die Fabel als Gedicht erst so richtig als ein literarisches Format wahrgenommen worden. Phaedrus war, aus Griechenland kommend, seit Kaiser Augustus als freigelassener Sklave in Rom tätig und gewann durch seine kurzen, amüsanten, weil den Menschen

aus einer bislang unbekannten Perspektive einleuchtenden Geschichten, eine nicht geringe Bekanntheit.

Und auch der Eintrag im Grimm'schen Wörterbuch dokumentiert die inhaltliche Mehrdeutigkeit sowie die formale Vielfalt, wobei die Tierfabeln Äsops eine eigene Form darstellen:

FABELCHEN, lat. fabula, it. favola und umgestellt fiaba, sp. habla, fabla, fr. fable scheint seit dem 15. Jh. recht in Gang gekommen zu sein:

rede, geschwätz der Leute

erdichtung, im Gegensatz der Wahrheit

besonders aber eine schon umgehende, niedergesetzte Dichtung,

a) das Märchen, μῦθος. mhd.

b) die griechische Sage, Mythologie: heroischen Geschichten

c) die Aesopische Fabel, Thierfabel, ἀπόλογος.

d) die Handlung, der factische Inhalt eines Schauspiels heißt die Fabel des Stücks und schon bei den Römern. Angabe fehlt

Die erkennbare Mehrdeutigkeit ist ein Charakteristikum der Fabel, was eine bestimmte Form der Rezeptionsfähigkeit voraussetzt. Dadurch wird die Textsorte aber auch didaktisch interessant, zumal die Fabel selbst eine didaktische Textsorte ist, die kulturgeschichtliches Wissen als eine Form des konventionalisierten Wissens enthält inklusive Stereotype und intertextuelle Variationen (vgl. Wrobel 2013: 6). Die Auseinandersetzung damit ist als ein Grund dafür zu sehen, dass Fabeln im jeweiligen Zeitkontext unterschiedlich rezipiert sowie produktiv gestaltet werden. Diese kontextbezogene Rezeption bzw. Weiterschreibung von Fabeln ist Ausdruck einer „Unabschließbarkeit des Sinnbildungsprozesses“ (Spinner 2006: 14 u. 2015: 192), was mehrdeutiges Verstehen ermöglicht und voraussetzt. Fabeln gewinnen durch Schema und Variation an Kontur. Sie lassen sich hervorragend für tiefergehende Analysen von Gattungsmerkmalen, sprachlicher Gestaltung, moralischen Ansprüchen oder auch weitergehende (tier-)ethische Fragestellungen heranziehen.

2.2 Textbegegnung

Im Winter trocknete vor dem Bau die Ameise
das Korn, das sie im Sommer eingeheimst hatte.

Da kam die Grille, die sie hungrig anflehte:

„O gib mir Nahrung, sonst rafft mich der Tod hin!“

„Was triebst du denn im Sommer?“ fragte jene.

„Ich war nicht faul, ich sang zu aller Welt Freude.“

Da lachte die und sprach den Weizen wegschließend:

„Sangst du, wenn's heiß war, magst du jetzt im Frost tanzen.“

So geraten die, welche im Überfluss nicht die Zukunft
vorausplanen, im Wechsel der Zeiten in das größte Unglück.
(Hausrath 1944, Fabel 46)

Die äsopische Fabel ist in unterschiedlichen Fassungen überliefert: Durch text- und quellenkritische Studien wurde die allgemein tradierte Fassung der Fabel unter dem Titel „Die Grille und die Ameise“ (Μύρμηξ καὶ τέττιξ s. Aesop; Hausrath 2014: 58 – 59) als eine durch Babrios gestaltete Kompilation eingeschätzt (vgl. dazu Holzberg 2021: 40 – 41). Diese Einsicht verdankt sich der Wiederentdeckung einer Handschrift im Jahr 1929. Darum wird der Text in der neusten Ausgabe der Fabeln Aesops aus dem Jahr 2021 zur Fabel **Die Grille und der Mistkäfer** (Μύρμηξ καὶ κάρθαρος (Nr. 112) s. Aesop; Holzberg 2021: 294 – 295), was angesichts der bestehenden Rezeptionstradition irritierend anmutet und andere semantische Konnotation weckt. In der Forschung wird zudem nach wie vor diskutiert, ob das Epimythion „So geraten die, welche im Überfluss nicht die Zukunft vorausplanen, im Wechsel der Zeiten in das größte Unglück“ (ebd.) ein erst später angefügter Zusatz ist. Der Grund hierfür lässt sich nicht abschließend klären, zog aber mehrfach die Überlegung nach sich, dass durch die klärende Anfügung eine Vereindeutigung des mehrdeutigen Textes vollzogen werden sollte.

Von Äsops Fabel **Die Grille und die Ameise** gibt es zahlreiche Variationen und Adaptionen. Der grundlegende Plot ist in all diesen Versionen ähnlich:

Die (Anti-)Heldenfigur der Fabel, eine Grille bzw. je nach Version auch eine Heuschrecke, eine Zikade oder ein Hirschkäfer, widmet sich den ganzen Sommer dem Musizieren, dem Tanzen bzw. der Kunst und bittet nach Einbruch des Winters um Unterkunft und Speise bei der Ameise bzw. beim Ameisenvolk oder auch anderen Tieren, welche im Sommer fleißig für die Winterzeit vorgesorgt haben. Aufgrund der unterschiedlichen Lebensweisen treffen an diesem Punkt differente Werte- und Normensysteme aufeinander – das der vermeintlich sorglosen Künstlerfigur auf der einen, jenes der umsichtig vorsorgenden Ameisen auf der anderen Seite.

Die normativen Einschreibungen der jeweiligen (Anti-)Heldenfigur divergieren erheblich: Welchen Wert und Nutzen der Künstlerfigur bzw. der Kunst zugesprochen wird, variiert je nach Gestaltung des Endes und der Darstellung. Die unterschiedlichen Adaptionen und Versionen kommen

hierbei zu anderen moralischen Schwerpunktsetzungen. Dabei ist die Moral in einzelnen Versionen nicht immer explizit angegeben und nicht immer eindeutig interpretierbar. Denn beispielsweise allein schon die jeweilige Bezeichnung der Figur als Grashüpfer, Heuschrecke oder Grille erzeugt eine unterschiedliche semantische Aufladung.

2.3 Aktualität und Verständlichkeit

Fabeln regen in ganz unterschiedlicher Weise zur produktiven Rezeption an, weil sie auf bedeutsame Fragestellungen vielfache Antworten mit mannigfacher Intentionalität geben. Eine Auswahl an Beispielen reicht von einer Neuherausgabe der Fabelsammlung Äsops durch La Fontaine (17. Jhd.) über die mediale Rezeption in **The Grasshopper and the Ants** durch Walt Disney (1934) bis zum Märchen **Und die Grille singt doch** von Rafik Schami (1982). An diesem Text zeigt sich die Einschreibung von Grille und Ameise als wirkmächtige Symbolfiguren ebenso wie an der Dankesrede des ukrainischen Schriftstellers Serhij Zhadan anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels am 23.10.22 in der Frankfurter Paulskirche. Zhadan denkt über den Wert von Literatur und die Macht von Sprache in Zeiten des Krieges nach und kommt dabei auf die Ameise zu sprechen:

Natürlich ändert der Krieg die Sprache, ihre Architektur und ihr Funktionsfeld. Wie der Stiefel eines Eindringlings, eines Fremden beschädigt der Krieg den Ameisenhaufen des Sprechens. Also versuchen die Ameisen – die Sprecher der beschädigten Sprache – fieberhaft, die zerstörte Struktur zu reparieren, das, was ihnen vertraut ist, was zu ihrem Leben gehört, wiederherzustellen. [...]. Jeder einzelnen Ameise kommt die Aufgabe zu, die Kongruenz des kollektiven Sprechens, des Gesamtklangs, der Kommunikation und Verständigung wiederherzustellen. Wer ist in diesem Fall der Schriftsteller? Auch eine Ameise, die verstummt wie alle anderen. Seit Kriegsbeginn holen wir uns diese beschädigte Fähigkeit zurück – die Fähigkeit, sich verständlich zu machen. Wir alle versuchen zu erklären: uns selbst, unsere Wahrheit, die Grenzen unserer Verletzlichkeit und Traumatisierung. Vielleicht ist die Literatur hier im Vorteil. Weil sie alle früheren Sprachkatastrophen und Sprachbrüche in sich trägt.²

² Siehe: Zhadan, Serhij (2022): *Rede zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels* (www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/alle-preistraeger-seit-1950/2020-2029/serhij-zhadan [29.08.2023]).

Erfährt hier die unermüdlich arbeitende Ameise eine spezifische Ausdeutung, so gibt auch die Deutung der Fabel über die Zeiten hinweg jeweils unterschiedliche Antworten auf zugrundeliegende anthropologische Grundfragen.³

Bei der Fabel **Von der Grille und der Ameise** könnten es folgende sein, wie die Thematisierung des Textes in einer Seminarveranstaltung jüngst ergab.⁴ „Welche Frage wird in der Fabel von Grille und Ameise beantwortet?“ – darauf wurden folgende Antworten (in alphabetischer Reihenfolge) gegeben, die in ihrer Unterschiedlichkeit die Mehrdeutigkeit erkennen lassen:

- Die Frage nach Arbeit vs. Vergnügen
- Die Frage nach dem guten/schönen Leben
- Die Frage nach dem Wert von Kunst
- Die Frage nach Gemeinschaft und Solidarität
- Man muss vorsorgen, wenn man ein schönes Leben haben will.
- Ob Kunst als Arbeit gesehen werden kann.
- Ohne Fleiß, kein Preis
- Pflicht gegen Genuss/Kunst
- Überlebt die Grille den Winter?
- Warum ist es wichtig, fleißig zu sein?
- Warum ist es wichtig, vorausschauend zu handeln?
- Was ist das Problem der Vorsorge?
- Was ist wichtiger? Arbeiten oder das Leben genießen?
- Wie funktioniert eine gerechte Gesellschaft?
- Wie ist man möglichst produktiv in einer Gesellschaft?
- Wie Künstler von der Gesellschaft bewertet werden.

³ Beispielsweise sind Rezeptionsdokumente der aesopischen Fabel „Frederick“ (1970) von Leo Lionni, „Die Grille und der Maulwurf“ (1979) von Janosch, der Song „Frederick“ (2021) von Slomma (Subkultur, Umburecords 2021, Nr. 2) oder auch die Glosse „Die Grille, die Ameise und Fritz, die Heuschrecke“ (2020) von Michael Zametzer (radioWelt: Bayerischer Rundfunk).

⁴ Mein Dank gilt in diesem Zusammenhang den Kolleg:innen und Studierenden der Lehrveranstaltung „Tierisch gute Literatur“, die im WS 22/23 in Kooperation zwischen dem KiJuLit-Zentrum für Forschung und Didaktik der Kinder- und Jugendliteratur der Pädagogischen Hochschule Steiermark sowie der Forschungsstelle Werteerziehung und Lehrer:innenbildung der Ludwig-Maximilians-Universität München abgehalten wurde - namentlich meinen Kolleginnen Marlene Zöhrer, Eva Hammer-Bernhard sowie der Studierenden Antonia Klaas.

- Wie verhalte ich mich gegenüber sozial Schwächeren?

In einer zweiten Aufgabenstellung wurden die Studierenden gebeten, die Fabel von Grille und Ameise in 180 Zeichen zu präsentieren und so das für sie Wesentliche auf den Punkt zu bringen:

- (1) Die Fabel soll den Gedanken überbringen, dass man für sich selbst verantwortlich ist und mit dem handeln soll, was man hat. Dies wird mit den Figuren einer Ameise und einer Grille symbolisiert.
- (2) Die Grille und die Ameise könnten unterschiedlicher nicht sein. Die Grille lebt im Sommer in ihrer eigenen glücklichen Welt und singt ihre Lieder, während die Ameise arbeitet, um auch im Winter gut leben zu können.
- (3) Es war einmal eine Grille, die das Leben in vollen Zügen genoss und als Künstlerin arbeitete, und eine pflichtbewusste Ameise, für die es außer Arbeit nichts gab. Nun stellt sich die Frage, wer von ihnen das bessere Leben führt?
- (4) Die fleißigen Ameisen bereiten sich auf den Winter vor, während die faule Grille lieber singt. Die kalte Jahreszeit kam und der Hunger überkam die Grille. Die Ameisen waren nicht bereit, ihr zu helfen. Hätte sie doch lieber gesammelt als gesungen.
- (5) Eine lebenslustige, aber faule Grille und eine emsige, vorausschauende Ameise treffen sich. Die Frage, die sich hier stellt: Was willst du lieber sein? Lebend im Winter oder glücklich und entspannt im Sommer?
- (6) Die Grille denkt nicht an den Winter, die Ameise sehr wohl und überlebt. Wer nur im Moment lebt, kann nur im Moment glücklich sein, sichert sich aber nicht die Zukunft.
- (7) Es geht um die Solidarität von anfangs Ausgeschlossenen: In dieser Erzählung zeigt sich, dass anfängliche falsche Zuschreibungen in Krisenzeiten aus den Gedanken der Ameisen verschwinden und sie das Potenzial der Grille erkennen.
- (8) Die Grille ist mit Weibchensuche beschäftigt, vergisst dabei den Nestbau, die Ameisen sind fleißig bereiten alles für den Nachwuchs vor, der überlebt, die Grillenkinder erfrieren. Zuerst die Arbeit dann das Vergnügen.
- (9) Die Grille vergnügt sich im Sommer nur, während die Ameise fleißig arbeitet. Im Winter dreht sich der Spieß um: Die Ameise hat genug zu essen, aber die Grille nicht – selber schuld.
- (10) Kunst hat einen Wert, der erst in der Not erkannt wird. Wer vorsorgt, wird belohnt, wer geizig ist, wird bestraft. Die Ressourcen sollen verdient, aber auch geteilt werden. Wer etwas hat, soll etwas geben.

Die Ergebnisse dokumentieren erneut, dass die Fabel in unterschiedlicher Weise verstanden wird. Die Deutungen reichen vom konkreten Nachvollziehen der Handlung bis hin zum abstrakten Verstehen von Grille und Ameise als Repräsentanten unterschiedlicher Lebenseinstellungen: Die Grille steht für den Wert der Kunst, die Ameise für das ökonomische Prinzip. Durch ihre Bearbeitungen verdeutlichen die Studierenden, dass sie die Fabel verstanden haben, indem sie nicht nur die Handlung, sondern auch die moralische Botschaft herausgearbeitet haben. Und damit wird deutlich, dass Fabeln als didaktische Textsorte einerseits anwendungsbezogen ausgerichtet sind und andererseits moralische Lehren enthalten. Bei der Rezeption stehen nicht nur Wissensbestände, sondern auch Werthaltungen zur Disposition, d.h. Fabeln verbinden ästhetische und ethische Fragestellungen. Die in den Fabeln vermittelte Moral sowie die normativen Implikationen sind auch – was aus den im Folgenden präsentierten unterschiedlichen Dokumenten deutlich werden kann – äußerst aufschlussreich mit Blick auf den jeweiligen Zeithintergrund und der Entstehungszeit. Denn die tierischen Protagonist:innen der Erzählung sind Träger:innen normativer Implikationen. Als attraktive Orientierungsfiguren können diese tierischen Heldenfiguren viel unbefangener affirmativ-identifikatorisch rezipiert werden. Im Hinblick auf die Erziehung zur moralischen Mündigkeit – ein grundlegendes Anliegen schulischer Werteerziehung – ist auch die Fähigkeit und Bereitschaft der Lernenden zu fördern, diese medialen und literarischen Heldenentwürfe (ethisch) zu reflektieren und ggf. kritisch zu hinterfragen. Darum sollten Schüler:innen (und Lehrpersonen somit umso mehr) für normative Einschreibungen und mitlaufende (moralische) Nebenbotschaften in narrativen Texten und Medien sensibilisiert werden. Dies kann zum Beispiel mit Verfahren der Variation (eines Textes) oder Kontrastierung (verschiedener Texte) geschehen. Bereits geringe Variationen im Figurenhandeln oder der Handlungsführung können die (moralischen) Bewertungen der Rezipierenden in Bezug auf die (Helden-)Figuren verändern und hierüber normative Aufladung bewusst und somit zum Gegenstand ethischer Reflexion und Kritik werden lassen.

2.4 Fabelrezeptionsfähigkeit: La Fontaine vs. Rousseau

Eine dritte Aufgabe an die Studierenden bestand darin, einzuschätzen, ob sich Fabeln für die Klärung ethischer Fragen eignen. Dazu wurden im Seminar die

grundlegenden Positionierungen verdeutlicht, die mit der Erneuerung der Gattungstradition einhergingen:

- (1) In der Vorrede zur ersten Fabelsammlung von 1668 verteidigt La Fontaine⁵ seine Umwandlung der Fabeln in Versform gegen zeitgenössische Kritik, dass er damit der Gattung ihre wesenshaften Kürze und Schlichtheit beraube. Zur Legitimation des poetischen Charakters der Fabeln gibt La Fontaine eine Erzählung über Sokrates wieder. Dieser soll an seinem Lebensende erkannt haben, dass erstens zwischen Musik und Dichtkunst aufgrund ihres Strebens nach Harmonie eine enge Verwandtschaft bestünde und zweitens die Fabel die Eigenschaft besitze, Wahrheit und Dichtkunst in sich vereinen zu können. Hinsichtlich des Aufbaus hält La Fontaine es mit Horaz, der dem Dichter die Freiheit einräumt, auf eine explizite Formulierung der Moral zu verzichten, wenn die Beschaffenheit der Erzählung dies seinem Urteil gemäß verlangt. Daneben führt La Fontaine weitere Gründe an, um den Wert der Fabel für die (moralische) Erziehung und Bildung zu plausibilisieren: Eine erkenntnistheoretische Schulung durch das Umgehen mit Gleichnissen: „[S]o sehen wir, dass die Wahrheit zu den Menschen durch Gleichnisse gesprochen hat. Und was ist das Gleichnis anderes als die Fabel [...]?“ (LF Z.51) Herausragende Qualitäten für ein pädagogisch-didaktisches Wirkpotential der Fabel sind Einprägsamkeit, Exemplarität, Anschaulichkeit und Verständlichkeit. Die Fabel gibt „ein erdichtetes Beispiel, welches sich umso leichter und wirksamer einprägt, je gemeinverständlicher und den gewöhnlichen Anschauungen verwandter es ist.“ (LF Z.52-54) Und trotz dieser Niederschwelligkeit in der Vermittlung sind Fabeln Ausgangspunkte für die Entwicklung komplexerer Vorstellungen:

Und wie wir durch Erklärung des Punktes, der Linie, der Fläche und ähnlicher ganz geläufiger Grundbegriffe schließlich zu Kenntnissen gelangen, die uns in den Stand setzen, Himmel und Erde zu messen: Ganz ebenso werden durch die Schlüsse und Folgerungen, die man aus diesen Fabeln zieht, unser Urteilsvermögen und unsere Sitten und wir für das wahrhaft Große empfänglich gemacht und befähigt. (LF Z.78-82)

⁵ Der Text wird im Folgenden mit der Sigle „(LF)“ zitiert.

Deutlich wird auch, dass Fabeln identifikatorisches Potenzial besitzen: „So sind diese Fabeln ein Gemälde, auf welchem jeder von uns sich abgebildet findet“ (LF Z.89). Und darüber hinaus vermitteln Fabeln nebenbei Weltwissen und Menschenkenntnis:

Was sie uns darstellen, befestigt die älteren Leute in den Kenntnissen, welche das Leben ihnen gewährt hat, und lehrt die Kinder dasjenige, was zu wissen ihnen nottut. Die letzteren, als neue Ankömmlinge in der Welt, kennen die Bewohner derselben nicht; sie kennen sich selber nicht. Diese Unwissenheit soll man ihnen möglichst bald benehmen. (LF Z.90-94)

Eine Voraussetzung dafür, dass die didaktische Qualität der Fabel zur Wirkung kommt, sind Erklärungen der Lehrenden für die Lernenden im Blick auf die symbolische Bedeutung der Tiere: „[M]an muss sie lehren, was ein Löwe, was ein Fuchs ist usw. und warum man mitunter einen Menschen mit diesem Fuchs oder mit jenem Löwen vergleicht.“ (LF Z.94-96)

(2) Ganz anders positioniert sich der französische Philosoph Jean-Jacques Rousseau.⁶ Weder äußert er sich zur literarisch-ästhetischen Bildung, noch bestreitet er die literarische Qualität des Werks. Er vertritt in seinem pädagogischen Werk „Emile oder Über die Erziehung“ (1762) die These, dass sich Gleichnisse bzw. Fabeln nicht zur Belehrung von Kindern eignen, da sie die versteckte moralische Botschaft nicht zu entnehmen vermögen. Vielmehr erscheinen die ohnehin komplexen Inhalte durch die künstlerische Form noch weniger zugänglich für den kindlichen Verstand (vgl. JJR Z. 1–7). Nicht den Kindern, aber den Erwachsenen traut Rousseau zu, trotz der „verworrenen Moral“ (vgl. JJR Z.10) mancher Fabeln die richtige Lehre daraus zu ziehen (vgl. JJR Z.5). Hinzu kommt, dass die Fabellektüre Kinder – wenn überhaupt – zu schlechten Menschen erzieht: Es liegt in der Natur des Kindes, sich aus „Eigenliebe“ mit den bessergestellten Figuren zu identifizieren und sie zum Vorbild zu nehmen, ohne deren Verhalten an moralischen Vorstellungen zu bemessen (vgl. Z. JJR 18–29).

⁶ Der Text wird im Folgenden mit der Sigle „(JJR)“ zitiert.

Eine Mehrheit von 87% der Studierenden sprach sich für die Position von La Fontaine aus und zeigt damit, wie wirkungsvoll Fabeln für ethische Bildung eingesetzt werden können, und bestätigt zugleich die Fähigkeit, die moralischen Botschaften von Fabeln zu verstehen.



Abbildung 1: Ergebnis der Studierendenbefragung in der digitalen Lehrveranstaltung „Tierisch gute Literatur“ (WS 22/23)

Doch nicht nur die rezeptive Erschließung der Fabel, sondern auch die Auseinandersetzung mit der produktiven Weiterschreibung, also mit unterschiedlichen Rezeptionsdokumenten, macht Fabeln als Unterrichtsgegenstände attraktiv.

3 Rezeptionsgeschichte

Blickt man auf die Rezeptionsgeschichte, so sollte La Fontaine mit seiner Einschätzung Wirkung der Fabeltexte Recht behalten:

Es ist wohl möglich, daß meine Arbeit in anderen Personen Lust erweckt, den Versuch weiterzutreiben. Wieviel ist noch zu leisten, bis der Stoff erschöpft ist; wie viele Fabeln müssen noch in Verse gebracht werden, wie ich es getan habe! Freilich hab' ich die besten ausgewählt [...]; es wird aber, außer ich habe mich in der Wahl getäuscht, nicht schwierig sein, selbst denen, die ich gewählt habe, eine andere Form zu geben, und wenn diese Form kürzer ist, wird man sie um so länger loben. (Auszug aus der Vorrede zur Fabelsammlung von La Fontaine)

Bei der Rezeption von Fabeln stehen nicht nur Wissensbestände, sondern auch Werthaltungen zur Disposition, d.h. Fabeln verbinden ästhetische und ethische Fragestellungen. Die in den Fabeln vermittelte Moral

sowie die normativen Implikationen sind äußerst aufschlussreich mit Blick auf den jeweiligen Zeithintergrund der Entstehungszeit. Die Figuren der Fabeln sind Träger:innen normativer Implikationen und stellen attraktive Orientierungsfiguren dar. Diese tierischen Heldenfiguren können viel unbefangener affirmativ-identifikatorisch rezipiert werden, als wenn es menschliche Protagonist:innen wären.

Im Hinblick auf die Erziehung zur moralischen Mündigkeit – ein grundlegendes Anliegen schulischer Werteerziehung – ist auch die Fähigkeit und Bereitschaft der Schüler:innen zu fördern, diese medialen und literarischen Heldenentwürfe (ethisch) zu reflektieren und ggf. kritisch zu hinterfragen. Darum sollten Schüler:innen (und Lehrpersonen somit umso mehr) für normative Einschreibungen und mitlaufende (moralische) Nebenbotschaften in narrativen Texten und Medien sensibilisiert werden.

Dies kann zum Beispiel mit Verfahren der Variation (eines Textes) oder Kontrastierung (verschiedener Texte) geschehen. Bereits geringe Variationen im Figurenhandeln oder der Handlungsführung können die (moralischen) Bewertungen der Rezipierenden in Bezug auf die (Helden-)Figuren verändern und hierüber normative Aufladung bewusst und somit zum Gegenstand ethischer Reflexion und Kritik werden lassen. Dabei werden anhand von drei ausgewählten Rezeptionsdokumenten zwei Perspektivierungen fokussiert: die normativen Einschreibungen in die Figuren einerseits und in die Gesellschaftsstrukturen, in denen agiert bzw. denen begegnet wird, andererseits. An einem Vergleich der Beispiele können im Folgenden Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlich werden:

	<i>Aesop</i>	<i>La Fontaine</i>	<i>Disney</i>
Figureninventar	<i>Ameise, Grille/Grashüpfer</i>	<i>Ameise, Grille/Grashüpfer</i>	<i>Ameisenvolk</i>
Anfang	<i>Beginnend mit der Ameise</i>	<i>Beginnend mit der Grille</i>	<i>Beginnend mit der Grille</i>
Verhalten der Grille im Sommer	<i>Künstlerisch aktiv und unbekümmert</i>	<i>Künstlerisch aktiv und unbekümmert</i>	<i>Faul, vergnügt und spottend</i>
„Geschäftsmodell“ der Grille	<i>Spende</i>	<i>Leihgabe</i>	<i>Kost und Logis gegen Spiel</i>
Ende	<i>Höhnische Verweigerung der Gabe</i>	<i>Höhnische Verweigerung der Gabe</i>	<i>Rettung der Grille und gemeinsamer Tanz</i>
Moral	<i>„Sorge selbst für schlechte Zeiten vor.“</i>	<i>„Sorge selbst für schlechte Zeiten vor.“</i>	<i>„Nur wer arbeitet, erfährt Fürsorge der Gesellschaft.“</i>

Tabelle 1: Gemeinsamkeiten und Unterschiede der drei Versionen bzw. Adaptionen der Fabel

Die deutliche Bezugnahme auf die aesopische Ursprungsfabel ist gut nachvollziehbar, die Variationen lassen die unterschiedlichen Akzentuierungen erkennen. Anders ist dies bei einem weiteren Rezeptionsdokument, dem Märchen „Und die Grille singt doch“ von Rafik Schami. Dabei handelt es sich um eine Transformation mit intertextuellen Bezügen, wie an späterer Stelle im Beitrag ausgeführt wird.

3.1 La Fontaine

Schon bei La Fontaine hat die Fabel **Die Grille und die Ameise** (1964) sowohl ethisch-normative als auch ästhetisch-poetologische Funktion. Dies wird deutlich, wenn man bedenkt, dass die Form und der zeitliche Entstehungshintergrund die Lesart des Fabelstoffes bedingen.

Die Grille trällerte und sang
 den ganzen lieben Sommer lang
 und fand sich plötzlich sehr beklommen,
 als der Nordwind war gekommen:
 im Haus war nicht ein Bröselein
 Regenwurm und Fliegenbein.
 Hunger schreiend lief sie hin
 zur Ameis', ihrer Nachbarin,
 mit der Bitte, ihr zu geben
 etwas Korn zum Weiterleben
 nur bis nächstes Jahr:
 Ich wird Euch zahlen, sprach sie gar,
 noch vor Verfall, mein Grillenwort,
 Hauptstock, Zinsen und so fort.
 Die Ameis' aber leiht nicht gern;
 sie krankt ein wenig an Knausrigkeit:
 Was triebt Ihr denn zur Sommerzeit?
 fragt sie die Borgerin von fern.
 – Da war ich Tag und Nacht besetzt,
 ich sang und hatte viel Applaus.
 – Gesungen habt Ihr? Ei, der Daus,
 wohlan, so tanzt jetzt! (La Fontaine 1964)

Die neuere Forschung hebt zudem zwei Aspekte besonders hervor: Den stark autobiographischen und den zugleich poetologischen Charakter dieser Einleitungsfabel, die damit zu einer Programmfabel der neuherausgegebenen Fabelsammlung avanciert, in die sich La Fontaine selbst einschreibt:

La Fontaine, der bis zum Sturz Focquets unkritische Poet des lustbetonten Grillengesangs, erfährt im Widerstand der gesellschaftlichen Realität die Notwendigkeit einer realitätsbezogenen Poesie. Der ‚pure‘ Poet wird daher zum Fabeldichter, der das Plaisir-Prinzip mit dem Prinzip gesellschaftskritischer Instruktion vermittelt, und der zur Einleitung in sein Fabelwerk die Allegorie dieser Vermittlung mit dem Plaisir-Tier Grille und dem Pragma-Tier Ameise schafft. (Knauth 1980: 279)

Für das Verständnis ist es zentral, um die Tradition der symbolischen Bedeutung der tierischen Protagonisten zu wissen:

In dem schon in der Antike geläufigen Sinnbild der Grille bzw. Zikade, die für Homer und Plato ein Symbol des Sängers und Dichters war, führt La Fontaine sich selbst in die Fabel ein. Das Schicksal der Grille gleicht seinem eigenen; nach einem langen, sorglosen ‚Stipendiaten-Dasein‘ im Dienste Foucquets findet er sich nach dessen Verhaftung plötzlich in äußerster materieller und geistiger Bedrängnis [...]. Doch spiegelt sich seine eigene Lebensform nicht nur in dem Verhalten der Grille, sondern in gleicher Weise in dem entgegengesetzten der Ameise: zeit- und wirklichkeitsvergessener Gesang der Grille und demgegenüber Fleiß, Vorsorge, Realitätsbewusstsein der Ameise. Zwei Lebensweisen, ja zwei Weltsichten werden in Grille und Ameise miteinander konfrontiert; und es sind zugleich die konträren Positionen, zwischen denen sich La Fontaines eigene Existenz immer bewegt hat. Dabei stilisiert der Autor die eigene Lebensform des zweckfreien Singens zu einem sich verabsolutierenden L’art-pour-l’art-Prinzip (‘tout l’été’, ‘nuit et jour’, ‘à tout venant’), das entsprechend heftig von der Ameise ironisch relativiert und dessen Vertreter auf den Boden der Realität zurückgeholt wird. [...] Diese lebensphilosophische Funktion der Fabel verbindet sich mit einer fabeltheoretischen. [...] Die Grille verkörpert das ‚plaître‘, während die Ameise das Prinzip des ‚instruire‘ vertritt und den Absolutheitsanspruch der Grille relativiert. (Grimm 2009: 268-270)

Die Fragen, die im jeweiligen Bild der Ameisengesellschaften sichtbar werden, sind für Werber daher stets Grundfragen. Insekten dienen als Exempel für existenzielle Überlegungen im Blick auf die kulturellen Grundlagen der sozialen Ordnung (vgl. Werber 2013):

Wenn ein Bild der Gesellschaft entworfen wird, wenn das Problem verhandelt wird, wie aus einer Menge von Exemplaren einer Gattung eine Gemeinschaft, ein Kollektiv, eine Formation, ein Staat oder ein Schwarm wird, wenn im Gewimmel der Massen Muster sozialer Ordnung nachgewiesen werden – dann stellen sich mit hoher Wahrscheinlichkeit Verweise auf Ameisengesellschaften ein. Es gibt kaum ein anderes Bild, kein anderes politisches Tier, kein anderes Kollektivsymbol, das so kontinuierlich und derart prägnant Gesellschaft repräsentiert. [...] Ob Staat oder Schwarm, hierarchisch oder verteilt, beherrscht oder selbstorganisiert: Die Fragen, die Soziologen oder Entomologen, Ökonomen oder Philosophen an die von ihnen modellierten, beschriebenen, erforschten oder entworfenen Insektengesellschaften richten, sind stets Grundfragen. Was der Mensch sei und seine Kultur, wird am Exempel der Ameisen-, Bienen- oder Termitenvölker verhandelt. Über den Umweg dieser sozialen Insekten behandeln diverse Diskurse ihr gemeinsames Thema: die kulturellen Grundlagen sozialer Ordnung. (Werber 2013: 3 u. 5)

Deutlich wird die Analogie zwischen Menschen und Ameisen dadurch, dass die Beschreibung des Ameisenhaufens als belebte Stadt und der Vergleich der Einwohner:innen einer bevölkerten Stadt mit Ameisen

verbreitete Topoi sind. Die Ameise kann, wie der Mensch, nur in einer Polis überleben. Die Polis ist dabei sowohl Institution als auch Ort (Staat und Stadt). Zudem sind Menschen und Ameisen auf Grund ihrer Sozialität vergleichbar: Das Zusammenleben der Ameisen ist auf Dauer angelegt; beide sind im aristotelischen Sinne kooperative und staatenbildende Lebewesen. Ameisen weisen darüber hinaus Merkmale auf, die als Hinweise auf funktionale Spezialisierung und Arbeitsteilung aufgefasst werden. Dies unterscheidet die Ameisen von anderen Symbolfiguren des Politischen wie dem Wolf, Löwen oder Schaf.

Mit der programmatischen Verwendung der Fabel legt La Fontaine eine Grundlage für die weitere Rezeption. Nicht nur finden sich zahlreiche (Nach-)Dichtungen, sondern im 20. Jahrhundert erfahren die Fabelstoffe auch eine mediale Transformation in Form eines Films.

3.2 *The Grasshopper and the Ants* von Walt Disney Productions (1934)

Die Erzählung von Grille und Ameise erscheint 1934 als Filmversion. Die zwei tierischen Protagonisten werden in (national-)spezifischer Weise und den Jahreszeiten entsprechend charakterisiert:⁷

3.2.1 Heuschrecke und Ameise

Auffällig ist eine Anthropomorphisierung der Heuschrecke: Der Grashüpfer ist vollständig gekleidet, spuckt Kautabak aus, besitzt eine Geige und pfeift mit den Fingern. Zudem kennt er die Bibel und legt sie passend zu seinen Ansichten aus: „The Good Book says ‘The Lord provides‘“, d.h. es ist nicht nötig, sich zu bevorraten, wenn an jedem Baum etwas Essbares wächst. Im Sommer spielt der Grashüpfer durchgängig auf der Geige (hört nur zum Essen auf), ist verschwenderisch (beißt Blatt nur einmal an und wirft dieses dann weg, um ein neues zu nehmen), lebt von der Hand in den Mund (legt keine Vorräte an). Arbeiten statt Spiel und Tanz sieht er als töricht („foolish“) an und im Sommer absolut unnötig, da der Winter noch weit weg ist. Im Winter spielt die Heuschrecke nicht mehr auf der Geige, die Kleidung ist löchrig geworden (dafür trägt er jetzt einen Schal). Der Grashüpfer leidet Hunger

⁷ Auf dem Videoportal *Dailymotion* finden Sie den Kurzfilm **The Grasshopper and the Ants** in voller Länge, s. Literaturhinweise.

(schnallt den Gürtel enger) und friert, findet nichts mehr zu fressen, ist auf Hilfe angewiesen bzw. sucht Hilfe bei den Ameisen.

3.2.2 Darstellung der Ameisengesellschaft

Bei der Darstellung der Ameisen wird neben der Tatsache, dass alle arbeiten, eine Arbeitsteilung deutlich. Dabei nehmen die einzelnen Ameisen verschiedene Rollen ein. Es gibt Arbeiter, die den Vorrat besorgen; die Königin; Lakaïen; kein sichtbares Heer, d.h. die Ameisendarstellung ist friedlich. Auffällig ist auch hier eine Anthropomorphisierung: Ameisen besitzen alle Kleidung; es gibt für die Königin königliche Insignien wie Krone und Zepter, ein königliches Wappen, auf dem Spitzhacke, Schaufel und Krone abgebildet sind; Ameisen besitzen Tische, Stühle, Gläser und nutzen menschliche Werkzeuge wie Säge und selbstgebaute Hilfsmittel (z.B. einen Wagen etc.). Zudem spricht die Königin eine Warnung aus, dass die Lebensphilosophie des Grashüpfers sich ändern wird, wenn der Winter kommt. Dann können die Ameisen ein Bankett ausrichten, d.h. auch die Ameisen feiern, aber erst, wenn die Zeit dazu gekommen ist.

3.2.3 Darstellung des Grashüpfers als Künstler

Die Darstellung des Grashüpfers erinnert in weiten Teilen an die Figur des Dandys – vor allem seine Kleidung und der zur Schau getragene Lebensstil. Abweichungen davon zeigen sich jedoch in Ausdrucksweise und dem regelmäßigen Ausspucken (Kautabak) – beides steht im Widerspruch zum Ideal der perfektionierten Manieren eines Dandys. Insgesamt wird der Lebensstil des Dandys als überholt und ein solcher Künstler als nicht (über-)lebensfähig dargestellt. Das Selbstverständnis und die Selbstinszenierung als Künstler spiegeln sich im Liedtext wider: *The World owes us a living* („Die Welt schuldet uns ihren Lebensunterhalt“), was sich auf das biblische Verständnis der Fürsorglichkeit Gottes bezieht.

Durch den Wechsel der Jahreszeiten ändert sich nicht nur die Darstellung des Grashüpfers (s.o.). Auch die Einstellung zur Musik ändert sich. Zunächst spielt der Grashüpfer nicht mehr bzw. kann vor Kälte (und Hunger) nicht mehr spielen. Auch der Stellenwert, den die Musik einnehmen kann, verändert sich: Wird die Geige im Sommer zum Essen noch sorgsam

zur Seite gelegt, lässt der Grashüpfer sie im Winter achtlos fallen, als er endlich Nahrung findet.

Demgegenüber steht die Ameisengesellschaft, die als fleißig, organisiert, friedlich und vorausschauend gezeichnet wird. Dies spiegelt sich auch in der Warnung der Königin. Auch die Ameisen werden schon im Sommer als genussfähig dargestellt, ihnen gefällt die Musik des Grashüpfers – die Ameise mit dem roten Hut und der Schleppenträger hören gerne zu und sind von der Musik gefesselt. Im Winter zeigt sich dann, dass auch die Ameisen feiern, aber erst, wenn die Zeit dafür gekommen ist. Entsprechend weist die Lebensphilosophie der Ameisen auf die Moral der Erzählung: „With Ants just those who work may stay, so take your fiddle ... and play“ („Bei den Ameisen dürfen nur diejenigen bleiben, die arbeiten, also schnappen Sie sich die Geige ... und spielen Sie!“)

Die Erzählung wertet somit die beiden im Sommer gegenübergestellten Weltvorstellungen eindeutig als richtig bzw. falsch, da die Ameisen überlebensfähig sind bzw. der Grashüpfer es nicht wäre ohne die Hilfe der Ameisen. Entsprechend ändert auch der Grashüpfer seine Ansichten, was sich u.a. im Erbitten einer Chance, der Einsicht in die eigene Unvernunft („I’ve been a fool a whole year long“ – „Ich war ein ganzes Jahr lang ein Idiot“) und die geänderte Einstellung bzw. Liedzeile „I owe the world a living“ – „Ich schulde der Welt meinen Lebensunterhalt“ spiegelt. Der zunächst als Dandy inszenierte Grashüpfer wird zum ‚echten‘ Künstler, indem er und die Ameisengesellschaft sein Spiel als Arbeit anerkennen. Ist er im Sommer noch allein unterwegs, ist er im Winter Teil der Gesellschaft geworden.

3.3 *Und die Grille singt doch* von Rafik Schami (1982)

Die Besonderheit des Textes besteht in seiner Intertextualität: Die bekannte Fabel von der Grille und der Ameise, die auf Äsop zurückgeht, ist als intradiegetischer Text in dem Märchen **Und die Grille singt doch** eingebettet. Der Text erschien erstmals 1982 im Rafik-Schami-Sammelband **Das Schaf im Wolfspelz**, welcher wiederum in der Reihe **Das andere Märchen** des pad-Verlags herausgegeben wurde. Das Märchen wird dem Ich-Erzähler und Protagonisten als Kind erzählt, der sie jedoch nicht als fiktive Erzählung, sondern als wahre Geschichte auffasst. Er zweifelt jedoch daran, dass die Grille tatsächlich aufgrund ihrer Faulheit sterben muss, wie seine Großmutter behauptet. Nach vielen Jahren, in denen der Protagonist

sich immer wieder daran stört, wie sehr die Welt um ihn herum von der vermeintlichen Lehre der Fabel geprägt ist, stellt sich heraus, dass er in beiden Punkten recht hatte: Die Ururenkelin der Grille aus der Fabel erfüllt ihm seinen Wunsch, die wahre Geschichte zu erfahren. So erzählt sie ihm, wie ihre Urgroßmutter nach der erfolglosen Suche nach Essen und Unterschlupf bei den Ameisen und anderen Tieren von einem Hirschkäfer gefunden wird. Bei diesem darf sie dann essen und wohnen, während sie als Gegenleistung musiziert. Es zeigt sich jedoch, dass der Hirschkäfer in Wahrheit nur an den Konzerteinnahmen durch die Grille verdienen will und dabei die anderen Tiere um ihre Vorräte bringt. Also verlässt die Grille den Hirschkäfer und bricht außerdem in seine Vorratskammer ein, um das Essen allen Tieren zur Verfügung zu stellen. Seitdem leben die Tiere in einer Art kommunistischer Utopie, in der Musik und Essen kostenlos unter allen Tieren geteilt werden. An diesen Umständen scheint sich auch vier Generationen später nichts geändert zu haben, denn am Ende des Textes macht sich die Ururenkelin der berühmten Grille auf, um auf einem Fest der Ameisen zu musizieren.

3.3.1 Textbegegnung

An dieser Stelle sollen die tierischen Protagonisten des Textes von Rafik Schami genauer untersucht werden. Dabei handelt es sich insbesondere um zwei Grillen, die Ameisen und einen Hirschkäfer. Dass Rafik Schami sich für Grillen und Ameisen entscheidet, ist wohl in erster Linie dem intertextuellen Bezug zur tierischen Fabel zuzuschreiben. Erwähnt wird im Text die Version von Jean de la Fontaine, die sich stark an Babrios (1./2. Jahrhundert n. Chr.) orientiert, der wiederum eine Fabel von Äsop adaptiert (vgl. Holzberg 2021: 295). Diese unterscheidet sich jedoch in zwei wichtigen Punkten von seiner Version: Statt einer Grille ist bei Äsop ein Mistkäfer Protagonist, der im Sommer nicht etwa gesungen hat, sondern sich ausruht. Beide Veränderungen, die der Tierart sowie der sommerlichen Beschäftigung, bedingen sich wohl gegenseitig. Schließlich ist es naheliegend, der Grille, die dem Menschen vor allem durch ihr Zirpen auffällt, eine gewisse Musikalität zuzuschreiben. Dieser Eingriff durch Babrios wird scheinbar in allen späteren Adaptionen beibehalten (wobei manchmal eine Zikade oder Heuschrecke den Platz der Grille einnimmt, bei denen die „Musikalität“ aber genauso funktioniert) und öffnet Türen für alternative Deutungen der Fabel. Denn während in der Konstellation arbeitende Ameise – untätiger Mistkäfer schnell

geschlossen werden kann, dass das Unglück des Mistkäfers selbstverschuldet ist, fällt dies bei einer singenden Grille nicht mehr so leicht. Statt Fleiß und Faulheit werden nun ‚nutzbringende‘ und ‚genussbringende‘ Tätigkeiten, Arbeit im klassischen Sinne und künstlerisches Schaffen gegenübergestellt. So steht die Grille nun nicht mehr als Symbol für Faulheit, sondern als Symbol für Künstlertum, wie es auch bei Rafik Schami der Fall zu sein scheint.

Die Ameise ist (im Gegensatz zu Grille und Hirschkäfer) ein sehr geläufiges literarisches Symbol. Sie ist „Symbol der Klugheit, des Fleißes und der sozialen Organisation, aber auch des Größenwahns und ruheloser Emsigkeit“ (Meineke 2008: 34). Auch hier sind für den Menschen auffällige biologische Eigenarten dieser Art Anlass für die Symbolbildung:

- (a) das Leben der A. in großen Populationen, (b) das Sammeln von Vorräten, (c) das Tragen vergleichsweise großer Lasten (Meineke 2008: 34).

Für die Fabel sind offenbar besonders (b) und (c) und das Bild der fleißigen Ameise relevant. Auch hier besteht jedoch Potenzial zur Umdeutung: Beispielsweise „verweisen die A[meisen] im Barock auf negativ betrachtete Gleichheit und Volksherrschaft“ (Meineke 2008: 34). Bei Rafik Schami singt die Gesellschaft um den Protagonisten herum zwar „Loblieder über die fleißigen Ameisen“ (RS: 102⁸), die Wahrheit ist allerdings vielschichtiger: In dem Bericht der Grille werden die Ameisen weitgehend von der Fleiß-Symbolik aus der Fabel entladen, indem sie zum einen in einem Atemzug mit Mäusen und Hamstern genannt (RS: 106), also überhaupt nicht mehr als eine eigene, geschlossene Gruppe dargestellt werden, und zum anderen ebenfalls in Hungersnot geraten (RS: 107), an Konzerten teilnehmen (RS: 106) und Feste feiern (RS: 108).

Der Hirschkäfer, den Rafik Schami zur Fabel ergänzt, gehört zu einer Art, die in Fabeln allem Anschein nach gar nicht vertreten ist. Aufgrund der verhältnismäßigen Größe der Tiere und der gewiehartigen Oberkiefer ist es jedoch naheliegend, sie als Symbol für Herrschaft oder Macht zu betrachten. Bei Rafik Schami gelangt der Hirschkäfer zunächst durch falsche Güteigkeit und schließlich durch die übermäßigen Konzerteinnahmen in eine

⁸ Der Text wird im Folgenden mit der Sigle „(RS)“ zitiert. Die Zeilenangaben beziehen sich auf den Text im Anhang.

(unrechtmäßige) Machtposition (in Form einer Unmenge von Vorräten), die ihm am Ende von der Grille in einer Art Revolution wieder genommen wird.

Wie bereits angeklungen ist, spielt die Erzählstruktur von Rafik Schamis Text eine entscheidende Rolle für die Funktionsweise der tierischen Protagonisten, insbesondere der Grillen. Fritz Dichtl zufolge sind die Tiere in Fabeln dazu da, die Moral oder Lehre zu vermitteln „und damit ordnen die Verfasser ihre Akteure ein als wichtige, sinnstützende Mitwirkende, die auch in einer Hauptrolle zwar mehr sind als Dekor und Staffage, aber eben doch im besten Sinne nur Statisten.“ (Dichtl 2008: 49) So finden sich die Tiere in einer bestimmten Situation wieder, auf die sie reagieren und dabei die Vor- und Nachteile gewisser menschlicher Charaktereigenschaften demonstrieren müssen. Dabei interessieren weder Vergangenheit oder Zukunft der Tiere noch individuelle Eigenschaften, vielmehr ist es ja gerade essenziell, dass eine Tierart in ihrer Gesamtheit eine bestimmte Charaktereigenschaft repräsentiert.

Bei Rafik Schami wird nun die Geschichte von Grille und Ameise von den Menschen innerhalb der erzählten Welt erzählt und dabei von der breiten Menge als Fabel, also als lehrreiche Erzählung mit erfundenen tierischen Statisten, aufgefasst. Dies zeigt sich etwa an den Reaktionen der Großmutter („Es ist doch nur ein Märchen“; Z. 27/RS: 101) und des Französischlehrers und seinen Schülern (vgl. RS: 102), als der Protagonist die Wahrheit der Geschichte in Frage stellt. Die Tiere werden aber von Statisten der Fabel zu echten Protagonisten des Textes, indem die Ururenkelin der Grille in einer Art Metalepse aus dem Fabelkontext ausbricht. Entscheidend hierbei ist, dass die Fabel von jemandem berichtet wird, der selbst in der Fabel-Diegeese verortet ist, und dass dies in direkter Rede geschieht. Hier wird die Grille also nicht mehr erzählt wie in der Fabel, sondern sie (bzw. ihre Ururenkelin) erzählt selbst ihre eigene Geschichte. Darin sind die Tierfiguren komplexer, haben eine Vergangenheit und eine Zukunft (schließlich gibt es eine Ururenkelin), und insbesondere eigene Moralvorstellungen (die Grille und die Flöhe verurteilen den Hirschkäfer; vgl. RS: 107) – während diese bei Fabeln entweder vom Erzähler/Autor genannt werden oder beim Lesen gebildet werden sollen.

Insgesamt betrachtet werden in Rafik Schamis Text also die „berühmte Geschichte von der fleißigen Ameise und der faulen Grille“ (Z. 1/RS: 101) und die „wahre Geschichte der Grille und der Ameise“ (Z. 77/RS: 104) gegenübergestellt. Die Lehre der Fabel, dass man nicht faulenzten soll, fußt

auf der Vorstellung, dass künstlerische oder genussvolle Tätigkeiten keinen finanziellen Gewinn bringen und dass jeder nur für sich selbst sorgen sollte. In der Erzählung der Grille wird nun mit ebendiesen Vorstellungen aufgeräumt, indem der Grille für ihre Musik (materielle) Anerkennung zuteilwird und die Tiere Vorräte mit ihr teilen. Im Rahmen des Textes erhält die Fabel den Status des Unwahren und Unerwünschten und die Erzählung der Grille den Status des Wahren und Wünschenswerten. So sind die tierischen Figuren also nicht einfach nur „Spiegel des Menschlichen“ (Dichtl 2008: 40), sondern vielmehr Vorbild für die Menschen. Präsentieren die Tiere in der Fabel ein Negativbeispiel menschlichen Handelns, so leben sie bei Rafik Schami der Menschheit eine Utopie vor.

3.3.2 Didaktisch-methodische Reflexion

Rafik Schamis Text zeigt, wie anhand von literarischen Tierfiguren menschliche Wertevorstellungen ausgehandelt werden können. Die Schüler:innen kennen Fabeln als kurze Erzählungen, die eine vom Autor eingeschriebene (eindeutige) Lehre vermitteln sollen, und verfügen über ein Vorwissen, da ihnen aus dem Alltag auch verwandte Redewendungen (z. B. ‚Jemandem einen Bären aufbinden‘) bekannt sind. Rafik Schamis Märchen zeigt, dass Werte (wie Fleiß) unterschiedlich aufgefasst werden können und darum stets aufs Neue ausgehandelt werden müssen. Darüber hinaus lernen die Schülerinnen und Schüler, in literarische Texte eingeschriebene Wertvorstellungen zu identifizieren. Somit leistet die Fabel einen Beitrag zur Werteerziehung.

Der Text⁹ lässt sich aufgliedern in (1) die Fabel, auf die Rafik Schami Bezug nimmt (Z. 1-11), (2) die Handlung des Textes selbst, das heißt die Erlebnisse des Protagonisten (Z. 12-99), und schließlich (3) die Umdeutung der Fabel in der Erzählung der Ururenkelin der Grille (Z. 100-186). Das Besondere ist, dass (2) und (3) auch auf (1) Bezug nehmen. Durch (2) wird (1) der Status des Unwahren, (3) der Status des Wahren zugeschrieben. Umgekehrt bestätigt (3) die Haltung des Protagonisten und legitimiert so die Passagen von (2). Die grundlegende Aussage des Textes besteht in der Auseinandersetzung des Protagonisten mit den Wertvorstellungen von sich und anderen in (2), die durch (1) angestoßen und in (3) aufgelöst wird,

⁹ Vgl. für die Nummerierung den im Anhang abgedruckten Text.

allerdings im märchenhaft Mehrdeutigen. Letztlich sind die Rezipient:innen aufgefordert, sich zum Gelesenen eine Position zu bilden und ein eigenes Verstehen zu er-lesen.

Die Arbeit mit Rafik Schamis Text kann insbesondere zu zwei Kompetenzerwartungen des Lernbereichs Lesen aus dem LehrplanPLUS für die 10. Jahrgangsstufe des Gymnasiums beitragen: Erstens, die Schüler:innen „entwickeln und überprüfen selbständig Verstehensentwürfe und Deutungshypothesen zu pragmatischen bzw. literarischen Texten, beziehen Zusatzinformationen ein und nutzen Kontextualisierungen für ein differenziertes Textverständnis“ (ISB 2023, D10 2.1) und, zweitens, sie „rezipieren literarische Texte anderer Zeiten, Gesellschaften, Kulturen oder Milieus und reflektieren dabei deren Mehrdeutigkeit. Sie diskutieren eigene Einstellungen, Verhaltensweisen und Wertvorstellungen sowie Grundfragen menschlicher Existenz“ (ISB 2023, D10 2.2).

Um den Text verstehen zu können, muss zunächst die Fabel von der Grille und der Ameise bekannt sein und das Wissen zur Textform Fabel reaktiviert werden. Gewinnbringend sind außerdem Reflexionen zu den Tierarten Grille und Ameise sowie eine Analyse der Erzählstruktur. Das Vorwort zur Reihe **Das andere Märchen**, in der der Text erschienen ist, kann (bei Bedarf) beim Verständnis des Textes unterstützen. Die Illustrationen von Barbara Rieder fügen dem Text eine weitere, visuelle Deutungsebene hinzu, und können gegebenenfalls Anstoß für eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Text sein. Eine Schwierigkeit besteht in der Länge des Textes; hier kann die Unterteilung des Textes in zwei Hälften, die nacheinander untersucht werden, helfen.¹⁰ Um trotz der großen Textmenge eine vertiefte Textbetrachtung zu ermöglichen, können außerdem arbeitsteilig einzelne kürzere Passagen des Textes fokussiert werden.

4 Ausblick: La Fontaine vs. Rousseau revisited

Kann man Erwachsenen Märchen erzählen? – Man muß ihnen Märchen erzählen, damit sie ihre verloren gegangene Phantasie wiederfinden! Märchen sind wieder modern geworden. Die Undurchschaubarkeit, Sinnlosigkeit und Komplexität erlebter Realität wird auflösbar in den Verdichtungsmöglichkeiten moderner Märchen. Rafiks

¹⁰ Beispielsweise Teil 1 **Die berühmte Geschichte von Grille und Ameise** (Z. 1 – 79) und Teil 2 **Die Suche nach der wahren Geschichte von Grille und Ameise** (Z. 80 – 186). Vgl. die Nummerierung des im Anhang abgedruckten Textes.

Märchen sind jedoch vor allem ANDERE MÄRCHEN, sie machen den Blick frei für reale Abhängigkeitsstrukturen in der Gesellschaft, ermutigen Widerstand zu leisten. Im Gegensatz zu ‚modernen‘ Märchen, die die Flucht in religiöse und säkularisierte Scheinwelten fördern, sind die ANDEREN MÄRCHEN Aufforderung, in konkreten Utopien zu denken, Märchen wider Resignation und Realitätsverleugnung. (Aus dem Vorwort zu Rafik Schamis Märchensammlung 1982)

Im Jahr 2020 nahmen Wissenschaftlerinnen die Diskussion zwischen La Fontaine und Rousseau auf und erforschten durch eine empirische Studie, wie und ob 13- bzw. 16-jährige Jugendliche ($n = 40$) die moralische Botschaft von ausgewählten Fabeln Äsops verstehen (vgl. Nippold et al. 2020). Die Auswertung der Befragung erfolgte anhand von Taxonomien im Blick auf z.B. metakognitive Verbverwendungen sowie deren Häufigkeiten anhand einer schriftlichen Sprachstichprobe, bei der die Teilnehmer:innen erklären sollten, warum sie den moralischen Botschaften von äsopischen Fabeln zustimmten oder diese ablehnten. Um die Qualität der Antworten zu bewerten, wurde ein Bewertungssystem verwendet, wobei eine höhere Punktzahl ein fortgeschrittenes Niveau widerspiegelt. Das Ergebnis: Die moralische Botschaft wird verstanden und als einleuchtend erlebt. Wie vorhergesagt, stimmten beide Gruppen weitgehend mit den moralischen Botschaften der Fabeln überein, wobei die ältere Gruppe etwas besser abschneidet. Dieses Bild steht im Einklang mit einer früheren Studie zur Fabelinterpretation (vgl. Nippold et al. 2015) und legt zugleich nahe, dass Fabeln für das Leben von Jugendlichen relevant sind.

Zudem wurde betrachtet, inwiefern die Rezeption von Fabeln einen Beitrag zur Entwicklung von *Critical Thinking* leistet – verstanden als metakognitive Aktivität, die eine sorgfältige Reflexion darüber erfordert, was man über ein bestimmtes Thema weiß oder glaubt, wie und warum man so denkt. Gemeint wird ein systematischer Prozess, bei dem die verfügbaren Beweise abgewogen und logische Schlussfolgerungen gezogen werden. Auch über das Klassenzimmer hinaus ist *Critical Thinking* eine Fähigkeit, die von enormer Bedeutung für die gesellschaftliche Partizipationsfähigkeit ist. Hinzu kommt: Wer die Handlungen und Behauptungen anderer kritisch analysieren kann, hat wahrscheinlich mehr Kontrolle über sein eigenes Leben, was zu größerer persönlicher Zufriedenheit und Autonomie führt. Auch hier zeigte die Fabelrezeption eindeutig positive Auswirkungen.

Damit sind entscheidende Grundlagen für eine aktive Sprachverwendung gelegt, die mittels Ausdrucks- und Differenzierungsvermögen

die Grundlage für Identitätsentwicklung, für Wertbildungsprozesse sowie für die Formulierung von Gedanken und Positionierungen sind. Somit kann auch im Literaturunterricht eine Klärung des eigenen Standpunktes erfolgen, was eine notwendige Voraussetzung von Demokratiefähigkeit ist; damit wird durch die Lektüre von Fabeln im weitesten Sinne ein Beitrag zur politischen Bildung geleistet (vgl. weiterführend Anselm 2023). Denn es kommt darauf an, die eigene Meinung nicht nur zu vertreten, sondern auch zu begründen, im Dialog mit anderen die Argumente abwägen und möglicherweise verändern zu können. Für dieses sprachliche Handeln werden Strategien und Fähigkeiten gebraucht. Die Rezeption von Fabeln – verstanden als Interventionen zur Nachdenklichkeit im Sinne Blumenbergs - leistet dazu im Deutschunterricht einen entscheidenden Beitrag.

Literatur

Primärliteratur

- Aesopische Fabeln** (2014): Zusammengestellt und ins Deutsche übertragen von August Hausrath. Gefolgt von einer Abhandlung: Die Aesoplegende. Urtext und Übertragung (im Anhang gekürzt). Sammlung Tusculum: Berlin, Boston: De Gruyter.
- Babrius (2019): **Fabeln: Griechisch - deutsch: Fabeln** Sammlung Tusculum: Berlin, Boston: De Gruyter.
- Blumenberg, Hans (1980): *Dankesrede für den Sigmund Freud Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* (<https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/sigmund-freud-preis/hans-blumenberg/dankrede> [29.08.2023]).
- Disney, Walt (1934): *The Grasshopper and the Ants from a Walt Disney Silly Symphony*. In: **Good housekeeping** (U.S. ed.), 1934-04-01, 98 (4). New York: Hearst Magazines (Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=X9hfi18ZDiE> [29.08.2023]).
- Grimm, Jürgen (2009): **Jean de La Fontaine. Fables/Fabeln. Französisch/Deutsch**, Stuttgart: Reclam.
- Holzberg, Niklas (Hg.) (2021): **Leben und Fabeln Äsops: Griechisch - deutsch: Leben und Fabeln Äsops**, Sammlung Tusculum: Berlin, Boston: De Gruyter.

- La Fontaine, Jean de; Dohm, Ernst; Fabricius, Gustav (2021): **Sämtliche Fabeln. Mit den Illustrationen von Grandville.** Aus dem Französischen von Ernst Dohm und Gustav Fabricius (1877). München: Anaconda.
- La Fontaine, Jean de (1964): **Die Fabeln.** Gesamtausgabe. Übersetzt von Rolf Mayr. Wiesbaden: VMA.
- Rousseau, Jean-Jacques; Rang, Martin; Sckommodau, Eleonore (2014): **Emile oder Über die Erziehung.** Herausgegeben und übersetzt von Martin Rang und Eleonore Sckommodau (1963). Stuttgart: Reclam.
- Schami, Rafik (1982): *Und die Grille singt doch.* In: ders.: **Das Schaf im Wolfspelz.** Mit Zeichnungen von Barbara Rieder. Dortmund: Pad, 100 – 109.
- Zhadan, Serhij (2022): *Rede zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels* (www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/alle-preistraeger-seit-1950/2020-2029/serhij-zhadan [29.08.2023]).

Sekundärliteratur

- Anselm, Sabine (2023): „Wer mitreden will, muss sprechen können.“ Demokratie- und Werteerziehung (nicht nur) im Deutschunterricht.“ In: **Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes** 70 (3). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 221 – 240.
- Anselm, Sabine (2019): „Ästhetische und ethische Bildung im Literaturunterricht“ In: Lütge, Christiane: **Grundthemen der Literaturwissenschaft. Literaturdidaktik**, Bd. 14, Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 182 – 216.
- Dichtl, Fritz (2008): **Sprechende Tiere in Literatur und visuellen Medien. Eine volkswkundliche Untersuchung zur Beziehung Mensch – Tier,** Augsburg: Universität Augsburg.
- Fuchs, Florian (2022): „Decoding Aesop: Blumenberg’s Fabulistic Turn“. In: **New German Critique**, 145, 49 (1), 163 – 183.
- Grimm, Jacob (1861): „*Fabelchen*“, *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* (Bd. 3, Sp. 1214, Z. 62), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21 (<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=-F00008> [19.08.2023]).

- ISB (2023): *Fachlehrpläne Gymnasium: Deutsch 10: LehrplanPLUS Bayern*. (<https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/gymnasium/10/deutsch> [19.08.2023]).
- Knauth, K. Alfons (1980): *La Fontaines La cigale et la fourmi als fabeltheoretisches Sinnbild*. In: Bork, Hans-Dieter; Greive, Artur; Woll, Dieter (Hg.): **Romanica Europaea et Americana**. Bonn: Bouvier.
- Meineke, Eva (2008): **Ameise: Metzler Lexikon literarischer Symbole**. Stuttgart: Metzler.
- Nippold, Marilyn A.; LaFavre, Scott; Kristin Shinhama (2020): „How Adolescents Interpret the Moral Messages of Fables: Examining the Development of Critical Thinking.“ In: **Journal of Speech, Language, and Hearing Research**, 63, 1212 – 1226.
- Nippold, Marilyn A., Frantz-Kaspar, Megan W., Cramond, Paige M., Kirk, Cecilia; Hayward-Mayhew, Christine; MacKinnon, Melanie (2015): „Critical thinking about fables: Examining language production and comprehension in adolescents“. In: **Journal of Speech, Language, and Hearing Research**, 58(2), S. 325 – 335 (https://doi.org/10.1044/2015_JSLHR-L-14-0129 [29.08.2023]).
- Spinner, Kaspar H. (2015): „Elf Aspekte auf dem Prüfstand.“ In: **Leseräume** 2 (2), 188 – 194.
- Spinner, Kaspar H. (2006): „Literarisches Lernen.“ In: **Praxis Deutsch** 33 (200), 6 – 16.
- Ulrich, Winfried (2018): **Mehrdeutigkeit als zentrales Thema des Sprach-, Lese- und Literaturunterrichts. Förderung der allgemeinen Sprachkompetenz durch den Erwerb von Ambiguitätskompetenz**, Baltmannsweiler: Scheider Verlag Hohengehren.
- Werber, Niels (2013): **Ameisengesellschaften. Eine Faszinationsgeschichte**, Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Wrobel, Dieter (2013): „Hund, Katze, Maus – Tiere in Texten“. In: **Praxis Deutsch** 40 (240), 4 – 11.
- Zimmermann, Ruben (2021): *Narrative Ethik*. In: Lindner, Konstantin; Zimmermann, Mirjam (Hg.): **Handbuch ethische Bildung**, Tübingen: Mohr Siebeck, 77 – 83.

Anhang

Und die Grille singt doch¹¹

Meine Großmutter erzählte mir einst die berühmte Geschichte von der fleißigen Ameise und der faulen Grille, die im Sommer nur sang und fiedelte und im Winter vergeblich um Brot bettelte.

Als meine Großmutter die Geschichte zu Ende erzählt hatte, fragte ich: „Nun gut, wovon lebte dann die Grille?“

Meine Großmutter schaute mich erst mit großen Augen an und dann antwortete sie gütig: „Mein Kleiner! Sie überlebt den Winter nicht. So wie alle Faulenzer! Und nun schlaf ruhig“.

Ich konnte aber nicht schlafen, irgendwie fühlte ich Sympathie für die Grille, aber ich konnte meiner Großmutter in jenem Winter nicht erklären, warum ich die Grille mochte. In jener Nacht aber hatte ich beschlossen, den ganzen Winter zu warten, um zu sehen, ob nicht doch eine Grille den Winter überleben würde.

Es war in einer heißen Juni-Nacht. Draußen war es sehr schwül und das Kopfkissen schien aus stechen- den Nägeln zu bestehen. Ich konnte nicht schlafen. Plötzlich hörte ich das Zirpen der Grillen, die munter musizierten. Ich sprang aus dem Bett und ging auf den Hof, dort stand ich und hörte erstaunt wie mehrere Grillen sich unterhielten. Die eine unter dem Granatapfelbaum hatte besondere Ausdauer und fiedelte am längsten, die zweite irgendwo hinter den Mülltonnen besaß eine besonders schrille Geige und die dritte Grille, die im Gerümpel unter der hölzernen Treppe fiedelte, wurde von den anderen zwei immer wieder unterbrochen.

Ich rannte zu meiner Großmutter, die auf ihrer alten Matratze unter dem freien Himmel schlief.

„Großmutter! Die Grillen leben doch!“ rief ich und schüttelte sie an der Schulter. Erschrocken fuhr die alte Frau aus dem Schlaf.

„Ja, und?“ sagte sie mürrisch.

¹¹ Der Text mit Seitenangabe bezieht sich auf: Rafik Schami (1982): *Und die Grille singt doch*, in: ders.: **Das Schaf im Wolfspelz**, hg. von Ingrid Haller und Peter Rath: **Das andere Märchen**, Dortmund: Pädagogische Arbeitsstelle (Pad), S. 100-109. Zwischen dem Text sind drei illustrierende Zeichnungen von Barbara Rieder auf den Seiten 103, 105 und 109 abgedruckt.

„Aber Du hast doch gesagt, die Grille würde den Winter nicht überleben!“ rief ich verärgert. Meine Großmutter kratzte sich am stark ergrauten Kopf.

„Mein Kind! Natürlich lebt die Grille. Es ist doch nur ein Märchen“, seufzte sie.

„Also hast Du gelogen!“ fuhr ich sie an.

„Nun schlafe, mein Kind, es ist zu spät. Dein Vater wird böse, wenn Du ihn jetzt noch einmal aufweckst“.

Ich schleppte mich leise ins Bett. Aber ich konnte lange nicht einschlafen. Ich war froh, daß die Grillen doch den Winter überlebten und traurig, weil meine Großmutter mich belogen hatte.

Die Jahre vergingen und meine Großmutter starb an einer Unterernährung, obwohl sie so hart wie Ameisen arbeitete und nie sang oder fiedelte wie die Grille. Ich hatte fast die Geschichte mit der Grille vergessen, bis mich mein Französischlehrer wieder auf die Geschichte aufmerksam machte. Dieser Lehrer, ein kleiner, ausgemergelter Typ, der gerne im Sommer einen weißen Anzug trug und Frankreich [102] über alles liebte. Von uns hielt er gar nichts, weil wir seine Vorliebe für die blau-weiß-roten Farben nicht teilten. Dieser Lehrer kam eines Tages in die Klasse und las uns die Geschichte von der Grille und der Ameise von Jean de la Fontaine vor. Er las den Dialog für die Ameise parteiergreifend und gab sich besondere Mühe, mit seiner Stimme die Grille schlechtzumachen. Als der Lehrer die letzten Verse besonders laut vorlas, in der die Grille sagt: „je chantois, ne vous déplaît“¹² und die Ameise unbarmherzig antwortet: „Vous chant? J’en suis fort aise: Eh bien! Dansez maintenant“¹³, war ich wütend.

Ich bemühte mich, höflich zu bleiben. Hob meinen Finger und fragte den Lehrer, ob er sicher sei, daß die Geschichte mit der Grille und der Ameise auch stimme. Die Schüler lachten gemein und der Lehrer bekam wie so oft einen roten Kopf. Er empfahl mir mit Nachdruck, das Gedicht von La Fontaine dreißigmal abzuschreiben und ich schrieb ein ganzes Heft voll. Als ich das Heft nach ein paar Tagen dem Lehrer reichte, zählte er nach, lächelte, zerriß das Heft, dann schmiß er es in den Papierkorb und fragte: „Und nun glaubst Du die Geschichte?“

„Nein“, sagte ich gutmütig.

¹² „Ich hab gesungen, mit Verlaub“ (Übersetzung nach Jürgen Grimm).

¹³ „Gesungen habt Ihr? Das freut mich sehr. Nun gut, dann tanzt doch jetzt!“ (s.o.).

„Dann schreib das Gedicht bis zum nächsten Dienstag vierzigmal. Vielleicht bessert das nicht nur Deinen Glauben, sondern auch Dein miserables Französisch“.

Und ich schrieb weiter, aber nur bis zum siebzehnten mal, denn der Lehrer verließ am Freitag die Schule und handelte von diesem Tag an mit gebrauchten Autos, was ihm viel mehr Geld einbrachte.

Die Jahre vergingen und ich vergaß die Grille und die Ameise, meine Großmutter und den Autohändler. Ich mußte mein Land verlassen und kam in die Bundesrepublik. Hier dauert der Winter bekanntlich noch länger als in meinem Land. Hier hörte ich oft im Radio Loblieder über die fleißigen Ameisen und Schimpfereien über die Grille, als hätte meine Großmutter die Menschen erzogen und als würden alle Kinder hier zum Autohändler in die Schule gehen.

Eines Tages ging ich mit meinem Arbeitskollegen und seiner siebenjährigen Tochter spazieren. An der Hauptstraße stand ein junger Straßenmusikant, der auf einer alten Gitarre lustige Lieder spielte. Die kleine Tochter war begeistert. Wir blieben stehen und klatschten Beifall. Mein Kollege jedoch zerrte seine Tochter weg. „Komm“, sagte er, „Du brauchst hier nicht solche Faulenzer anzuglotzen“.

Seine Tochter war traurig. Ich versuchte, meinen Kollegen zu besänftigen. Doch der schrie: „Die leben bloß auf unsere Kosten! Diese Brüder sollen lieber arbeiten gehen!“

Ich konnte dies nicht mehr hören und ließ meinen Kollegen ohne Abschied stehen und ging zu dem Musikanten zurück. Aber dort standen schon zwei Polizisten, die den Musikanten aufforderten, seine Gitarre einzupacken und zu gehen.

[103] Ich irrte lange in den Straßen von Frankfurt umher. Es war eine warme Sommernacht. Ich hatte eine innere Wut gegen mich, weil ich die Suche nach einer wahren Geschichte der Grille und der Ameise so lange vor mir geschoben hatte. Deshalb beschloss ich in jener Nacht, die wahre Geschichte der Grille und der Ameise zu erfahren. Da ich aber wußte, daß die Autos und Hochhäuser in Frankfurt keinen Platz für Grillen gelassen hatten, nahm ich mein Fahrrad und fuhr aus der Stadt hinaus, bis ich das Zirpen der Grillen vernahm. Ich hielt an, legte mein Fahrrad auf eine Wiese und setzte mich auf einen flachen Stein.

Der Wind rauschte im Tannenwald am Rande der Wiese unheimlich, ich zitterte, aber ich war entschlossen, und flüsterte gegen den Wind: „Ich will die wahre Geschichte der Grille und der Ameise heute und hier erfahren“.

Da hörte ich ein Knurren hinter mir, ich drehte mich um und sah einen großen Wolf. Ich bückte mich, nahm einen Stein und warf ihn fluchend auf den Wolf. „Ich will es jetzt erfahren und keine Macht der Welt kann mich daran hindern.“ Da verschwand der Wolf so plötzlich, wie er gekommen war.

Ich hatte mich noch nicht beruhigt, da tauchte ein großer Mann auf, er starrte mich mit seinen funkelnden Augen drohend an: „Was machst Du hier auf meinem Stein?“ fragte er mit hohler Stimme. Ich antwortete ihm: „Dieser Stein gehört niemandem, er ist für alle da.“ Da stürzte er sich auf mich und ich kämpfte mit ihm. Immer wieder versuchte er, mich vom Stein herunterzureißen und ich klammerte mich am Stein fest und trat ihn in den Bauch. Ich spürte seine eisernen Fäuste auf Brust, Kopf und Bauch, aber ich krallte mich am Stein fest und trat und trat bis ich keine Schläge mehr verspürte. Ich hörte nur noch meinen Atem und spürte die Schmerzen in meinen Gliedern. „Ich will die wahre Geschichte erfahren“, flüsterte ich entschlossen und wischte über meine nasse Stirn.

„Du hast Geduld junger Mann, das gefällt mir“; hörte ich plötzlich. Ich drehte mich um und sah eine kleine Grille neben mir auf dem Stein.

„Du willst die Geschichte erfahren!“ zirpte sie weiter und ich nickte mit dem Kopf und die Grille erzählte mir ihre Geschichte:

„Damals als meine Ur-Urgroßmutter den Sommer lang fiedelte und für alle Tiere sang, dachte sie, daß diese sie im Winter beherbergen würden. Sie dachte, sie hätte Musik gemacht und ihre Finger taten ihr genug weh, damit die anderen ein bißchen Freude hätten und so würden sie sie nicht im Stich lassen. Sie klopfte an die Türen, aber [106] die Ameisen machten nicht auf und sie gaben meiner bettelnden Ur-Urgroßmutter nichts zum Essen. Schnee lag überall und der eiskalte Wind trieb die Kälte in ihre Knochen hinein. Meine Ur-Urgroßmutter weinte bitter, aber die Ameisen verschenkten nichts, sie ließen lieber ihre Vorräte verderben. Auch die Mäuse und die Hamster waren nicht besser, sie taten so, als hätten sie die Grille nie gesehen.

Traurig setzte sich die Grille unter einen Baum und sang ein Lied über ihr Schicksal. Ein Hirschkäfer tauchte auf.

„Warum weinst Du?“ fragte er und meine Ur-Urgroßmutter erzählte ihm die Geschichte mit den undankbaren Ameisen, Mäusen und Hamstern.

„Ich kann Dir helfen, so daß Du und Deine Kindeskinde glücklich weiter singen könnt.“ Die Grille glaubte kaum ihren Ohren, aber der Hirschkäfer redete weiter.

„Du wirst ab diesem Tag nie wieder betteln. Ich helfe Dir.“

„Und warum tust Du das?“ fragte die Grille, immer noch schluchzend.

„Weil ich Musik liebe!“ rief der Hirschkäfer.

„Und was willst Du dafür haben?“ fragte die Grille.

„Nur meine Unkosten“, antwortete der Hirschkäfer gütig. Die Grille ging zum Hirschkäfer und sie bekam gutes Essen, eine neue Geige und ein seidenes Kleid.

Dort traf sie auch drei Flöhe, die der Hirschkäfer auch beherbergte und denen er auch Essen und Kleider gab.

Am nächsten Morgen schickte der Hirschkäfer seine drei Söhne in den Wald und die drei hasteten von einem Ameisenloch zum anderen und von einem Mäuseunterschlupf zum andere, sie hielten dann an und riefen immer wieder: „Hört alle her, die Winternächte sind lang. Ihr werdet Euch doch nicht die ganze Zeit langweilen wollen. Kommt zur Höhle am Waldrand und schaut die tanzenden Flöhe an, hört die Musik der Wundergrille...Hört alle her...Für ein Weizenkorn oder drei Roggenkörner könnt ihr einen lustigen Abend erleben.“

Viele Ameisen, Mäuse und Hamster schüttelten den Kopf und lächelten. „Dummes Zeug“, sagten sie und blieben lieber in ihren Häusern. Aber manche, denen die ruhigen kalten Nächte auf die Nerven gingen, dachten an den Sommer und spürten eine Sehnsucht danach.

„Das eine Mal wird nicht schaden“, dachten die einen. „Und wenn ich einen schönen Abend für ein Korn verbringe, ist es nicht zu teuer“, dachten die anderen.

Zögernd nahmen einige ein Weizenkorn und gingen hinaus zur Hirschkäferhöhle am Waldrand, dort gaben sie das Korn an einen Marienkäfer, der höflich an der Tür der Höhle die Gäste begrüßte.

[107] Die Flöhe tanzten und die Grille fiedelte und die Zuschauer verbrachten eine lustige Zeit bis zum Morgengrauen. Sie erkannten die Grille in ihrem schillernden Kleid nicht wieder und ahnten auch nicht, daß die tanzenden Flöhe dieselben waren, die ihnen auf dem Feld den ganzen Sommer vortanzten.

Abend für Abend tanzten die Flöhe und die Grille fiedelte auf ihrer Geige und die Höhle wurde immer voller, denn die lustigen Abende zogen immer mehr Waldbewohner an.

Auch als der Hirschkäfer den Eintrittspreis erhöhte, blieb die Höhle bis zum letzten Platz voll. Die Zuschauer zahlten nun drei Weizenkörner, neun Roggenkörner oder eine große Karotte um hineingehen zu dürfen.

Die Grille und die Flöhe bekamen genug zu essen und spielten munter Abend für Abend.

Abend für Abend stritten sich auch die Zuschauer am Eingang. Jeder wollte ganz vorne sitzen, um besser zu sehen, aber alle merkten nicht, wie schnell ihre Vorräte dahinschwanden, während der Hirschkäfer einen großen Vorrat an Korn, Karotten, Samen und Kräutern anhäufte.

Eines Morgens erwachte die Grille und sie hörte an der Tür eine Ameise betteln: „Für meine Kinder und nicht für mich, oh gnädiger Hirschkäfer“.

Aber der Hirschkäfer schmiß sie hinaus. Die Grille dachte an die Tage, als sie von Tür zu Tür zog und sie ärgerte sich über den gierigen Hirschkäfer. Als sie ihn deswegen tadelte, sagte dieser: „Ach was! Es sind nur die Faulen und Dummen, die hungern. Wer fleißig und klug ist, hungert nie“.

Da wurde die Grille sehr wütend, sie schrie den Hirschkäfer so laut an, daß die Flöhe, die noch schliefen, aufwachten und erschrocken herbeieilten.

„Gib mir meinen Anteil“ sagte die Grille, als die Flöhe herbeikamen. Der Hirschkäfer begann seine

Unkosten zu zählen ...

„Du lügst, ich hab nicht so viel gegessen und das Kleid hatte ich auch nicht nötig“. Die Grille sagte das und warf dem Hirschkäfer das seidene Kleid vor die Füße.

Die drei Flöhe waren entrüstet, denn für so gemein hatten sie den Hirschkäfer nicht gehalten und sie gingen mit der Grille hinaus.

„Ihr werdet noch auf Knien zu mir kommen!“ schrie der Hirschkäfer mit Schaum vor dem Mund.

Die Grille nahm ihre alte Geige und fiedelte auf dem kleinen Platz vor der Höhle, die Ameisen, Mäuse und Hamster wunderten sich an diesem sonnigen Februar-Tag schon die Grillen zu hören und strömten aus ihren Löchern und sammelten sich auf dem Platz. Da merkte die Grille, daß die Zuhörer sich nicht richtig an ihrem Spiel erfreuen konnten, denn das Knurren ihrer leeren Mägen übertönte die Geige der Grille.

„Worauf wartet Ihr?“ flüsterte sie dem einen Floh zu. „Wir machen ja schon“, antwortete er und zwinkerte seinen beiden Freunden zu und sie hüpfen in weiten Sprüngen über die Köpfe der Söhne des Hirschkäfers, die vor der Vorratshöhle Wache schoben. Der erste Floh stand am Fenster, während die anderen zwei in die Kammer hineinhüpften, sie warfen ein Korn zu dem Floh am Fenster und der warf es auf den Platz.

„Haltet die Diebe!“ rief der Hirschkäfer. Aber als seine Söhne die Tür der Vorratskammer aufmachen wollten, rollte der Weizenhaufen, den die Flöhe an der Tür angehäuft hatten, wie eine Lawine über sie hinweg. Alle Zuhörer aßen und waren zufrieden und sie umjubelten die Grille und die schwitzenden Flöhe und sie tanzten alle die ganze Nacht.

Die Nachricht ging schnell in den Wald und keine Grille wollte mehr für Hirschkäfer singen. Sie machten Musik für alle Tiere und die hoben etwas für die Grille auf, so daß sie genug Essen für den Winter hatte.

„So das ist die Geschichte“, sagte die Grille. „Und jetzt entschuldige mich, die Ameisen feiern ein Fest und sie brauchen mich“, fügte sie hinzu. Dann hüpfte sie in den Wald und ich hörte vergnügt ihr Zirpen auf dem Weg dorthin.



**„IN JEDER SPRACHE HEISST DASSELBE ANDERS.“
Einige Bemerkungen zur Dichtung Cristian Popescu und
Aglaja Veteranyis**

Abstract: This paper is the first attempt to draw a parallel between the literary creations of two contemporary authors who neither met in real life nor knew anything about each other's writings: the Romanian poet Cristian Popescu (1959 – 1995) and Aglaja Veteranyi (1962 – 2002), a Swiss novelist of Romanian origin who wrote her much acclaimed prose in German. The striking similarities not only between their biographies (such as the same birth place Bucharest, the same early death, the same predilection for extravagant public appearances) but also between their literary works justify the attempt to have a closer comparative look at their creations. The paper is focused on the way the two authors depict in their highly poetic prose their motherland Romania. Aglaja Veteranyi opts for the strategy of describing the communist dictatorship from the perspective of an innocent child whereas Cristian Popescu uses allusions to and quotations from the Romanian literature to depict in an encrypted manner the same historic reality.

Keywords: Cristian Popescu, Aglaja Veteranyi, Christian Morgenstern, Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, George Bacovia, Marin Sorescu, Romania, Dictatorship, Intertextuality, Cultural Transfer.

Der rumänische Schriftsteller Cristian Popescu (1. Juni 1959, Bukarest – 21. Februar 1995, ebendort) und die Schweizer Autorin rumänischer Abstammung Aglaja Veteranyi (17. Mai 1962, Bukarest – 3. Februar 2002, Zürich) haben sich weder als Literaten gegenseitig wahrgenommen noch sind sie sich jemals persönlich begegnet. Zum Zeitpunkt, als Aglaja Veteranyis als Sensation gefeierter Roman **Warum das Kind in der Polenta kocht** (dtv: 1999) in der kongenialen Übersetzung ins Rumänische durch die Dichterin Nora Iuga im Bukarester Polirom-Verlag erschien (2001), war Cristian Popescu bereits tot. Er liegt auf dem Ghencea-Militär-Friedhof in Bukarest begraben an der Seite seiner Mutter Corina Dora Claudia, einer Musikerin, und seines früh verstorbenen Vaters, des Obersts und Chemieprofessors an der Militärakademie Vasile Popescu. Die Veröffentlichung ihres zweiten Romans **Das Regal der letzten Atemzüge** (dtv: 2002) hat Aglaja Veteranyi selbst nicht mehr erlebt. Zum Zeitpunkt, als Cristian Popescu seine von der rumänischen Literaturkritik mit uneingeschränkter Begeisterung

aufgenommenen Kurzprosaabände **Familia Popescu** (1987)¹, **Cuvânt înainte** (1988)² und **Arta Popescu** (1994)³ veröffentlichte, war Aglaja Veteranyi's Aufmerksamkeit auf die Wortkunst einer einzigen aus Rumänien stammenden Autorin gerichtet, der späteren Nobelpreisträgerin Herta Müller, in deren Werk sie ihr eigenes ästhetisches Ideal erblickte.⁴

Wenn dennoch von einer Begegnung zwischen den beiden rumänischen Autoren, dem in seiner Muttersprache dichtenden Cristian Popescu und der auf Deutsch, in einer erst spät erlernten Fremdsprache, schreibenden Prosaistin Aglaja Veteranyi, überhaupt die Rede sein kann, dann nur im übertragenen Sinne des Wortes: Auf der Bühne des Bukarester Odeon-Theaters wurden nach der Dezember-Revolution 1989, die für die Theaterschaffenden Rumäniens die lang ersehnte Befreiung aus den Fesseln des sozialistischen Realismus mit sich gebracht hatte, hochpoetische, surreal-absurde Texte beider Autoren mit überwältigendem Erfolg inszeniert. Manche Schauspielerinnen und Schauspieler des Odeon-Theaters (beispielsweise Adriana Trandafir und Ionel Mihăilescu) waren sowohl in Cristian Popescus Dramatisierungen **Au pus cătușe florilor** (‚Sie haben den Blumen Handschellen angelegt‘) nach Fernando Arrabal (1991, Regie: Alexander Hausvater) und **La țigănci** (‚Bei den Zigeunerinnen‘) nach Mircea

¹ Der Band mit dem Titel **Familia Popescu** (‚Familie Popescu‘) erschien zuerst als Beilage der Bukarester Studentenzeitschrift **Convingeri comuniste** in der Reihe **Cartea cea mai mică**, Nr. 4 – 5.

² Der Titel des Bandes **Cuvânt înainte** (‚Vorwort‘), der zuerst im renommierten Bukarester Verlag „Cartea Românească“ publiziert wurde, nachdem der Autor den Debütpreis des Rumänischen Schriftstellerverbandes für Lyrik erhalten hatte, wurde von der Zensur festgelegt, die auch für die ‚Säuberung‘ des Buchinhalts von politisch heiklen Texten, wie z.B. dem Kurzprosatext **dana popescu**, gesorgt hatte. Der vom Autor intendierte Buchtitel **Familia Popescu** wurde in einem Land, in dem der Persönlichkeitskult um die Familie des Diktators Nicolae Ceaușescu blühte, als regimekritische Anspielung darauf betrachtet und entsprechend zensiert.

³ Den nach der antikommunistischen Revolution publizierten Band **Arta Popescu**, zuerst im Bukarester Verlag „Societatea Adevărul“ veröffentlicht, betrachtete Cristian Popescu als sein erstes, da unzensiert erschienenenes Buch. Das entspricht jedoch nicht der realen Werkchronologie, die durch die von der Schwester des Dichters, Dana Popescu-Jourdy, zusammen mit Corina Ciocârlie betreute Ausgabe der gesammelten Werke Cristian Popescus (**Opere I. Familia Popescu**, 2015, und **Opere II. Arta Popescu**, 2016, beide im Bukarester Verlag „Tracus Arte“ erschienen) wieder hergestellt wurde.

⁴ Über die Faszination, die Aglaja Veteranyi für die Person und das Werk Herta Müllers empfand, berichtet die Dichterin und Übersetzerin Nora Iuga (*1931), die Aglaja Veteranyi persönlich gut kannte, in einem Gespräch mit George Chiriac anlässlich des 10. Todestags von Aglaja Veteranyi: „Aglaja nu vorbea despre moarte“ – Interviu cu Nora Iuga. In: **Dilema veche**, Nr. 418, 16. – 22. Febr. 2012.

Eliade (1993, Regie: Alexander Hausvater) als auch in der Dramatisierung des Romans von Aglaja Veteranyi **Warum das Kind in der Polenta kocht** durch Radu Afrim (2003) zu bewundern, der bei der Inszenierung auch Regie geführt hat.

Jenseits dieser indirekten theatralischen Begegnung, die durch die kulturelle Emanzipation Rumäniens nach der antikommunistischen Revolution erst möglich wurde, kreuzten sich die Wege Cristian Popescus und Aglaja Veteranyis so gut wie nie. Biographische Akzidenzen, wie derselbe Geburtsort Bukarest, derselbe Todesmonat Februar, derselbe frühe Tod, die Gewissheit des Suizids im Falle Aglaja Veteranyis und der Verdacht auf Suizid im Falle Cristian Popescus, vergleichbare psychische Erkrankungen, die stationär behandelt wurden und den Betroffenen unermessliches Leid brachten, derselbe Hang zur exzentrischen Selbstinszenierung: All diese Koinzidenzen, all diese biographischen, positivistisch verifizierbaren Daten und Fakten würden kaum einen Vergleich zwischen den Werken beider Autoren rechtfertigen. Es sind eher die auffallenden Gemeinsamkeiten ihrer jeweiligen literarischen Welten,⁵ es sind ihre gemeinsamen Themen, allen voran das diktatorisch regierte Rumänien, es ist dasselbe Streben nach einer nie dagewesenen poetischen Bildhaftigkeit, die dazu einladen, eine Parallele zwischen dem deutschsprachigen Prosawerk Aglaja Veteranyis und der Dichtung Cristian Popescus zu ziehen und somit eine Forschungslücke – zumindest ansatzweise – zu schließen. Dies ist auch das Hauptziel der vorliegenden Arbeit. Nicht zuletzt nimmt sich der vorliegende Aufsatz vor, das Werk eines zeitgenössischen, im deutschsprachigen Raum kaum bekannten rumänischen Schriftstellers zu präsentieren, der von der rumänischen Literaturkritik als die begabteste dichterische Stimme nach Nichita Stănescu gefeiert, mit dem ebenfalls früh verstorbenen Nicolae Labiş verglichen und als der wichtigste Vertreter der Generation der Neunziger Jahre betrachtet wurde. Meine Aufmerksamkeit werde ich im Folgenden auf das gemeinsame Thema Rumänien mit seiner Geschichte, Sprache, Mentalität und Kultur richten.

Seine ersten poetischen Texte hat Cristian Popescu im Alter von 14 Jahren in der Lyrikanthologie **Vîrstele primăverii** („Die Alter des Frühlings“) veröffentlicht, die von der Dichterin Veronica Porumbacu zusammen mit

⁵ In einem eigens dafür verfassten Buchrückseitentext für die von Nora Iuga für den Bukarester Polirom-Verlag besorgte und mehrmals verlegte Übersetzung des Romans **Warum das Kind in der Polenta kocht** (letzte Ausgabe: 2016) behauptet der Schriftsteller Mircea Cărtărescu, dass Aglaja Veteranyis nostalgische Welt in frappierender Art und Weise an die Welt eines anderen früh Verstorbenen, des Dichters Cristian Popescu, erinnere. Diese Beobachtung wurde bisher in der Sekundärliteratur weder vertieft noch hinterfragt.

Mircea Claudiu Vodă zusammengestellt wurde.⁶ Darin sind Texte von dichtenden Kindern und Jugendlichen zu lesen, die den Literaturkreis um Veronica Porumbacu im vormaligen Bukarester Pionierpalast, dem jetzigen präsidentialen Cotroceni-Palast, besuchten und dort in die Geheimnisse der Poesie, der Literaturkritik und -geschichte sowie der Übersetzung literarischer Texte eingeweiht wurden. Cristian Popescu hat seine Lehrlingsjahre als Dichter in diesem kulturell sehr anregenden Kreis verbracht und den Kontakt zu Veronica Porumbacu bis zu ihrem tragischen Tod im verheerenden Erdbeben vom 4. März 1977 aufrechterhalten. Er besuchte sie regelmäßig, las ihr seine Gedichte vor, bekam von ihr Lob, Kritik und vor allem Ermunterung zum Weitermachen. Erst nach Veronica Porumbacus Tod begann er als Student der Rumänistik an der Universität Bukarest, den Literaturkreis „Universitas“ unter der Leitung des Literaturkritikers und -professors Mircea Martin zu frequentieren, wo seine unnachahmlichen, höchst originellen Texte mit einer gewissen Reserve aufgenommen wurden.⁷

Vergleicht man Cristian Popescu, einen dichtenden Schüler, der bereits in der 7. Klasse seine ersten Autogramme gab⁸ und seine ersten öffentlichen Lesungen abhielt, mit der vierzehnjährigen Aglaja Veteranyi, so fällt der große Unterschied zwischen den Beiden in Bezug auf ihre Sozialisation und Kulturalisation auf. Aglaja Veteranyi konnte – *horribile dictu!* – mit vierzehn Jahren weder richtig lesen noch schreiben. Ständig unterwegs durch Europa, Afrika und Südamerika mit dem Zirkuswagen ihrer

⁶ Porumbacu, Veronica, Vodă, Mircea Claudiu (Hgg.) (1973): **Vîrstele primăverii**. București: Ion Creangă. Cristian Popescu ist darin mit drei Texten vertreten: **Din istoria artelor...** (104 – 105), **Eu** (106 – 107) und **Noapte** (108). Sein literarisches Debüt erfolgte also nicht erst 1987 mit dem Kurzprosazyklus **Familia Popescu** (1987), wie von rumänischen Literaturhistorikern immer wieder behauptet wird, sondern 14 Jahre früher!

⁷ Diese Chronologie der literarischen Mentoren Cristian Popescus wird in der spärlich vorhandenen Sekundärliteratur zumeist lückenhaft wiedergegeben, entweder aus Unkenntnis oder deshalb, weil Veronica Porumbacu nach 1989 als proletkultistische Dichterin von der rumänischen Literaturgeschichtsschreibung marginalisiert wurde. Ihre Verdienste als Lyrikübersetzerin sind heute zu Unrecht in Vergessenheit geraten, so wie ihre Verdienste als Literaturpädagogin auch.

⁸ Ein Photo des vierzehnjährigen Cristian Popescu beim Signieren eines Exemplars der Anthologie **Vîrstele primăverii** ist zu sehen in: Popescu, Cristian (2015): **Opere I. Familia Popescu**, București: Tracus Arte, 72. Dazu der Kommentar seiner heute in Frankreich lebenden Schwester, Dana Popescu-Jourdy: „Cristi wurde relativ schnell als Dichter ‚offiziell‘ anerkannt. Er war 14 Jahre alt und seine ersten Gedichte waren in einem ‚richtigen‘ Buch veröffentlicht worden. Und Vater hat damals ein Interview für die Presse gegeben. Zuhause waren wir stolz darauf und etwas durcheinander. Was wird von nun an geschehen? Was wird sich in unserem Leben alles ändern?“ (Ebd., 73. Meine Übersetzung, I. C.).

Artistenfamilie, wurde Aglaja Veteranyi, ein Flüchtlingskind, erst spät in der Schweiz eingeschult, wo ihr die Muttersprache, das Rumänische, allmählich zu einem Relikt verkümmerte (weshalb sie später es auch konsequent vermied, sich mit rumänischen Intellektuellen auf Rumänisch zu unterhalten) und die Fremdsprache, das Deutsche, ihr lange Zeit ein Buch mit sieben Siegeln blieb. Das Verhältnis beider Autoren zur (Mutter-)Sprache und zur Literatur als dem Medium, in dem sich ihre jeweilige ästhetische Identität artikulierte, hätte kaum unterschiedlicher sein können. Für Cristian Popescu war das Rumänische ein Spielfeld, das zu immer neuen (Sprach-)Spielen und -possen einlud. Darin berührt sich sein Diskurs mit dem dichterischen Duktus der so genannten Blue-Jeans-Generation der 80er-Jahre (Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Magda Cârneci, Traian T. Coșovei, Ion Stratan, Mariana Marin, usw.), einer Dichtergeneration um den Mentor Nicolae Manolescu und dessen Literaturkreis „Cenaclul de luni“ („Der Montagsliteraturkreis“), die Literatur als Artefakt *par excellence*, als Palimpsest, als Geflecht von intertextuellen Anspielungen, auktorialen Selbstreflexionen, Ironien und Dekonstruktionen praktizierte.

Ein gutes Beispiel für die Vorliebe Cristian Popescus für dadaistische Wortspiele und intertextuelle Anspielungen, die für die Literatur der Blue-Jeans-Generation charakteristisch sind, stellt der Prosatext **Arborele genealogic** aus dem Zyklus **Familia Popescu** dar, aus dem ich im Folgenden zwei Passagen zitieren möchte:

Arborele genealogic al familiei Popescu e falnic. El crește în Cișmigiu lângă lac. Mai întotdeauna e împodobit cu globuri și beteală și e altoit cu un stâlp de telegraf. Printre crengile lui am așezat bibelouri, fructe de porțelan. Am scrijelit cu un cuțitaș pe coaja lui: „Popescu + Dana + Cristi + mama = LOVE.” [...] În țara noastră cresc codri și păduri întregi de arbori genealogici ai familiei Popescu. În aceste păduri venea Cristi de mic să asculte susurul și ciripitul. Să asculte cum crește iarba verde. Dar, tolănit la rădăcina arborilor genealogici, ținând strâns la piept capul iubitei auzea cum îi crește acesteia părul la subțiori. Fiecare arbore genealogic crește deja lăcuit și încrustat cu motive populare așa că poți rupe orice crenguță drept suvenir. Acești arbori îmbrățișează cu crengile lor turiștii și le întind în semn de rămas bun ramul care ne-a fost, la vremuri de răstărite, numai nouă prieten. Și în același timp le răcorește picioarele ostenite (Popescu 2015: 42 – 44).

Ich habe dieses Fragment wie folgt ins Deutsche übertragen:

Der Stammbaum der Familie Popescu ist prächtig. Er wächst im Cișmigiu⁹ am Rande des Sees. Fast immer ist er geschmückt mit Glaskugeln und Lametta und

⁹ Cișmigiu ist ein historischer Garten im Herzen von Bukarest.

veredelt mit einem Telegraphenmast. Unter seine Zweige habe ich Figuren und Früchte aus Porzellan gelegt. In seine Rinde habe ich mit einem kleinen Messer geritzt: „Popescu + Dana + Cristi + Mutter = LOVE“. [...] In unserem Land wachsen ganze Wälder von Stammbäumen der Familie Popescu. In diese Wälder kam Cristi von klein auf, um das Plätschern und Zwitschern zu hören. Um zu hören, wie das grüne Gras wächst. Aber, hingestreckt auf die Wurzel der Stammbäume, das Haupt der Geliebten eng auf der Brust haltend, hörte er ihre Achselhaare wachsen. Jeder Stammbaum wächst bereits lackiert und mit folkloristischen Schnitzereien verziert, so dass man jeden Zweig als Souvenir abbrechen kann. Diese Bäume umarmen die Touristen mit ihren Ästen und strecken ihnen als Zeichen des Abschieds den Zweig hin, der, in schwierigen Zeiten, allein uns ein Freund gewesen ist. Und zugleich kühlt ihnen der Fluss die müden Füße.

Solche grotesken Texte, die als semantische Grundlage das Wörtlichnehmen eines metaphorisch zu verstehenden Begriffs haben, kennt man im deutschsprachigen Raum spätestens seit der Lyrik Christian Morgensterns (1871-1914). Der Autor der **Galgenlieder** (1914) ließ beispielsweise einen Purzelbaum zum Baum werden, der weder Früchte trägt noch Wurzeln hat und dessen Platz nicht unter Menschen, sondern im Purzelwald unter Purzelbäumen ist.¹⁰ Seinen Helden Palmström schickte Christian Morgenstern „in ein sogenanntes böhmisches Dorf“, wo ihm alles unverständlich blieb, „von dem ersten bis zum letzten Wort“¹¹. Cristian Popescu lässt die Bukarester Cornelia-Straße, in der er eine Weile gewohnt hat, zur attraktiven Frau werden, die auf der Schulter die Hausnummer 7 trägt und deren Bewegungen das in sie verliebte lyrische Ich überall hin folgt.¹² Solche und ähnliche Wortspiele wurden in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende zwar goutiert, doch nicht sonderlich ernst genommen, am wenigsten von Christian Morgenstern selbst, der eher in der unter dem Einfluss Rudolf Steiners geschriebenen Poesie seine wichtigste literarische Leistung erblickte. Cristian Popescu geht in **Arborele genealogic** einen Schritt weiter als die Dadaisten, indem er das Wortspiel um den Stammbaum zur Grundlage eines Palimpsests werden lässt, in dessen mosaikartiger Struktur man Anspielungen auf Mihai Eminescus romantische Naturlyrik und auf dessen politische Dichtung entdecken kann. Das Kind Cristi, das durch die Wälder ging, um dort das Plätschern und Zwitschern zu hören, ist eine Anspielung auf die Gestalt des Jungen in Mihai Eminescus Gedicht **Fiind băiet păduri cutreieram** („Als Junge durchstreifte ich Wälder“), während

¹⁰ Morgenstern, Christian (1972): **Der Purzelbaum**. In: Ders.: **Alle Galgenlieder**, Frankfurt a. M.: Insel, 102.

¹¹ Morgenstern, Christian: **Das böhmische Dorf**. In: Ebd., 106.

¹² Siehe: **str. cornelia**. In: Popescu 2015: 95.

das Bild der Frau, deren Haupt auf der Brust ihres Geliebten ruht, im Gedicht **Lacul** („Der See“) des rumänischen Nationaldichters zu finden ist. Eine klare Anspielung auf Mihai Eminescus Gedicht **Scrisoarea III** („Der 3. Brief“) ist der Zweig, der in schweren Zeiten uns allein ein Freund gewesen ist: Im Dialog des Sultans Baiazid mit Mircea dem Alten lässt Mihai Eminescu den walachischen Fürsten seinen Gegner vor der Macht der Vaterlandsliebe warnen, die stärker als jede Armee ist: „[...] tot ce mișcă-n țara asta, râul, ramul, / Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este“ („alles, was sich in diesem Land bewegt, der Fluss, der Zweig / ist mir allein Freund, dir aber Feind“).¹³ Diese Anspielungen auf Mihai Eminescus Lyrik, entzaubert durch das Bild der hörbar wachsenden Achselhaare der Geliebten und der typisch rumänischen Touristensouvenirs, sind dazu bestimmt, den zum Ritual erstarrten Kult um den rumänischen Nationaldichter zu hinterfragen und ihn als genauso deplatziert zu entlarven wie die Geschäftemacherei mit der klischeehaft definierten Identität der Rumänen als eines Bauernvolks. Hinter dem Schein eines dadaistischen Wortspiels verbirgt sich die kritische Haltung eines Dichters, der seine Leserinnen und Leser zur Emanzipation von einer unreflektiert gepflegten Tradition auffordert.

Auch für Aglaja Veteranyi ist Mihai Eminescus Lyrik eher ein zum Klischee erstarrtes Symbol der kulturellen Identität ihres Heimatlandes als eine lebendige (Sprach-)Realität: „Alle Verwandten brachten mir Postkarten mit den Sehenswürdigkeiten der Stadt und das gleiche Buch: Mihai Eminescu, Gedichte. / Ich konnte nicht Rumänisch.“ (Veteranyi 2004: 91) Während Cristian Popescu, ein *poeta doctus*, das Rumänische dekonstruiert, indem er an die literarische Tradition seines Landes anknüpft, um dabei seine eigene *ars poetica* zu gestalten, benutzt Aglaja Veteranyi das Rumänische als Fundus ihrer ausgefallenen Metaphorik und ihrer rätselhaften Bilder, die sich ohne Kenntnisse der rumänischen Sprache und Kultur hermetisch anhören und sich nur schwer entschlüsseln lassen. Aglaja Veteranyi nähert sich dem Rumänischen mit einer gewissen Scheu und formt dabei ihre eigene – deutschsprachige – schriftstellerische Stimme, indem sie nicht selten in der Muttersprache denkt und in der Fremdsprache dichtet. Anders als Cristian Popescu, dessen Texte voll von Anspielungen sind auf die zum Kanon der rumänischen Literaturgeschichte gehörenden Werke von Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Enăchiță Văcărescu, George Bacovia, Marin Sorescu, Emil Cioran und, immer wieder, auf die von Vasile Alecsandri bearbeitete Volksballade **Miorița**, ist Aglaja Veteranyi weder in der literarischen

¹³ Eminescu, Mihai (1999): **Opere. I. Poezii**, București: Univers enciclopedic, 200. Meine Übersetzung, I. C.

Tradition Rumäniens noch anderswo literarhistorisch verortet. Sprachlich ist Aglaja Veteranyi ständig ‚unterwegs‘, in keiner Sprache und in keiner Literatur so richtig zu Hause, genauso wie die kindliche Protagonistin ihrer Romane, die im Zirkuswagen die Welt bereist, immer mit der Frage auf den Lippen: „WIE VIELE AUSLANDE GIBT ES?“ (Veteranyi 2003: 91)¹⁴, oder: „Spricht Gott fremde Sprachen? / Kann er auch Ausländer verstehen? / Oder sitzen die Engel in kleinen, gläsernen Kabinen und machen Übersetzungen?“ (Veteranyi 2003: 9). Ihre literarische ‚Obdachlosigkeit‘, um das berühmte Syntagma von Georg Lukács verfremdend zu bemühen, kommt dabei der Originalität, der Einmaligkeit ihres Duktus sehr zugute. Der Satz: „Du hast eine Seele wie das Brot Gottes“ (Veteranyi 2003: 153) klingt beispielsweise auf Deutsch sehr poetisch, er stellt jedoch die wörtliche Übersetzung der rumänischen Redewendung ‚a avea un suflet ca pâinea lui Dumnezeu‘ dar. „Bevor du bei Gott ankommst, fressen dich die Heiligen!“ (Veteranyi 2004: 20), sagt die sterbende Tante im Roman **Das Regal der letzten Atemzüge**. Dieser Satz stellt die Übersetzung eines bekannten rumänischen Sprichworts dar: ‚Până la Dumnezeu te mănâncă sfinții.‘ Auch Derbes findet auf dem Weg des Kulturtransfers Eingang in die Prosa Aglaja Veteranyis: „Sie sind gekommen mit dem Finger im Arsch, und jetzt halten sie sich für was Wichtiges!“ (Veteranyi 2004: 91), heißt es von den in den Westen emigrierten und dort arrivierten rumänischen Landsleuten. Die Quelle des Grotesken ist auch diesmal in einer rumänischen Redewendung zu finden: ‚a veni cu degetul în cur‘, im Sinne von ‚nichts mitbringen‘, ‚nichts dabei haben‘, die Aglaja Veteranyi wortwörtlich ins Deutsche übersetzt.¹⁵

Die tragische Geschichte des diktatorisch regierten Heimatlands Rumänien fand Eingang sowohl in die Romane Aglaja Veteranyis als auch in die Werke Cristian Popescus. Aglaja Veteranyi hat Rumänien als fünfjähriges Kind verlassen, ihr Bild von der Ceaușescu-Diktatur ist ein zwar vermitteltes, dafür aber ein historisch genaues und nicht selten auch mit Pathos aufgeladenes:

Zu Hause dürfen die Kinder weder beten noch Gott zeichnen. Auf den Zeichnungen muß immer der Diktator und seine Familie sein. In jedem Zimmer hängt sein Bild, damit alle Kinder wissen, wie er aussieht. [...] Der Diktator ist von Beruf Schuhmacher, seine Diplome hat er gekauft. / Er kann weder schreiben noch lesen,

¹⁴ Majuskeln im Originaltext!

¹⁵ Diese und weitere Beispiele habe ich analysiert in meinem Aufsatz: „Spricht Gott fremde Sprachen?“ Die Erfahrung der Fremde in den Romanen Aglaja Veteranyis.“ In: **Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas**, Heft 3. 1 (55), Jahrgang 2006, München: IKGS, 34 – 40.

sagt meine Mutter, er ist dümmer als eine Wand. / Aber eine Wand tötet nicht, sagt mein Vater (Veteranyi 2003: 37f.).

Sie beschreibt Rumänien, das politisch isolierte Land, das „DER DIKTATOR [...] MIT STACHELDRAHT UMZINGELT“¹⁶ hat (Veteranyi 2003: 35), das atheistische Land, in dem „DER DIKTATOR [...] GOTT VERBOTEN [HAT]“¹⁷ (Veteranyi 2003: 37), aus der verfremdenden Perspektive des Flüchtlingskindes, das unter dem Verlust der Heimat sehr leidet, auch wenn es die Flucht der Eltern gutheißt („meine Eltern haben gut daran getan zu fliehen“, Veteranyi 2003: 63):

In Rumänien werden die Kinder alt geboren, weil sie schon im Bauch der Mutter arm sind und sich die Sorgen der Eltern anhören müssen.

Hier [im westlichen Ausland] leben wir wie im Paradies. Ich werde deswegen aber trotzdem nicht jünger (Veteranyi 2003: 34).

In Cristian Popescus Prosatext „**Trebuiau să poarte un nume**“ („Sie mussten einen Namen tragen“) begegnet man demselben desolaten Bild eines diktatorisch regierten, politisch isolierten, hoffnungslosen Landes, nur stellt dieses Bild ein hoch komplexes Palimpsest dar, ein beinahe emotionsloses Artefakt, das die kritische Haltung des Autors verschlüsselt, um sie der Zensur zum Trotz umso unmissverständlicher zu artikulieren. Zwar wirkt der Text, den ich im Folgenden fragmentarisch zitieren möchte, grotesk, skurril, absurd, als stamme er aus der Feder eines Urmuz, dennoch ist die Revolte, die ihn grundiert, genauso deutlich zu spüren wie in Aglaja Veteranyis kindlichen Schilderungen der kommunistischen Diktatur:

Caragiale n-a existat. A existat numai o țară frumoasă și tristă în care mai toți oamenii erau condamnați la crâșmă pe viață. Cu halbe de bere legate lancheietura mâinii în lanțuri. De zăngăneau cărciumile la fiecare sorbitură. A existat un fel de rai ponosit în pomii căruia creșteau gheare și gâturi de găină și mai ales picioare și capete de porci. Dar femeile aceluia loc își îmbiau degeaba bărbații să guste din ele. Căci oricât au mușcat ei de pofcioși n-au reușit să cadă de tot din raiul acela.

Dar mai ales a existat o baladă numită „Miorița“, care sintetiza spiritualitatea aceluia popor. În ea fiind vorba despre doi ciobani care-l omoară pe al treilea fiindcă era mai bogat. Acesta din urmă avea și-o mioară năzdrăvană pe care-o iubea foarte mult și cu care vorbea și se-nțelegea de minune, ea fiind simbolul legăturii lui puternice cu natura. Și toată lumea din acea țară se-ntreba în ascuns: ce-o fi făcut săraca mioară după moartea stăpânului ei cel drag? Dar nimeni n-avea

¹⁶ Majuskeln im Original!

¹⁷ Majuskeln im Original!

puterea să-și spună în față adevărul adevărat. Și anume că la trei zile după omor oaia s-a dus la ciobanii criminali și le-a spus: „Mangafaua mea, cel mai sacru amor, m-a tradus cu o mândră crăiasă, cu a lumii mireasă. Sunt singură și ambetată, de trei zile-ncoace iarba nu-mi mai place, gura nu-mi mai tace. Sunt foarte rău bolnavă. Veniți să-i tragem un chef.”

Nu. Caragiale n-a existat. Au existat niște cimitire desfundate, săpate cu buldozerul. Ca să vină copilașii de clasa-ntâi și să caligrafieze, să scrijelească cu un cuțitaș pe toate țestele scheletelor: MADE IN ROMANIA. Ca să fie morții noștri cei dintâi, âi mai prima din toți, voluntiri acolo la-nviere, la Judecata din Urmă. [...]

Și-au mai existat și niște mame care-și alăptau cu greu copiii, de la colțul ochilor, cu lacrimă, nu de la țată, cu lapte ...

Și pentru că toate astea trebuiau să poarte un nume, un singur nume și pentru ca oamenii să poată hohoti în voie de toate acestea – li s-a spus simplu: Caragiale (Popescu 2016: 71 f.).

Ich habe dieses Fragment wie folgt ins Deutsche übersetzt:

Caragiale hat nicht existiert. Es existierte nur ein schönes und trauriges Land, in dem fast alle Menschen lebenslänglich zur Kneipe verurteilt waren. Mit an den Handgelenken mittels Ketten festgeschmiedeten Bierkrügen. So dass die Kneipen bei jedem Schluck klirrten. Es existierte eine Art von ärmlichem Paradies, in dessen Bäumen Krallen und Hälse von Hühnern wuchsen und insbesondere Haxen und Köpfe von Schweinen. Doch die Frauen jenes Ortes boten ihren Männern vergeblich an, davon zu kosten. Denn, sosehr sie auch lustvoll hinein bissen, so ist es ihnen dennoch nicht gelungen, ganz aus diesem Paradies herabzufallen.

Aber vor allem existierte eine Ballade, genannt „Miorița“, die die Spiritualität jenes Volkes synthetisierte. Darin ist die Rede von zwei Schäfern, die den dritten töten, weil er reicher war. Letzterer hatte auch ein kluges Schaf, das er sehr liebte und mit dem er sich unterhielt und wunderbar verstand, wobei dieses das Symbol seiner starken Verbindung mit der Natur war. Und alle Leute in jenem Land fragten sich heimlich: was ist wohl aus dem armen Schaf nach dem Tod seines geliebten Herrn geworden? Doch niemand hatte die Kraft, sich die nackte Wahrheit ins Gesicht zu sagen. Nämlich, dass drei Tage nach dem Mord das Schaf sich zu den kriminellen Schäfern aufgemacht hat und ihnen gesagt hat: „Mein Dummkopf, die heiligste Liebe, hat mich betrogen mit einer stolzen Königin, mit der Braut der Welt. Ich bin allein und angeödet, seit drei Tagen schmeckt mir das Gras nicht mehr, schweigt mir mein Mund nicht mehr. Ich bin sehr krank. Kommt vorbei, lasst und ein Fest feiern.“

Nein. Caragiale hat nicht existiert. Es existierten einige ausgeräumte Friedhöfe, aufgedrückt mit dem Bulldozer. Damit die Erstklässler kommen können, um zu kalligraphieren, um mit einem kleinen Messer auf alle Skelettschädel zu ritzen: MADE IN ROMANIA. Damit unsere Toten die ersten seien, die allerersten, Freiwillige dort bei der Auferstehung, beim Jüngsten Gericht. [...]

Und es existierten auch einige Mütter, die ihre Kinder schwer säugten, aus den Augenwinkeln, mit Tränen, nicht aus der Brust, mit Milch...

Und weil alle diese einen Namen tragen mussten, einen einzigen Namen, und damit diese Menschen über das alles aus vollem Halse lachen können, hat man sie einfach genannt: Caragiale...

Der Palimpsestcharakter dieses Kurzprosatextes von Cristian Popescu wird bereits durch seinen in Anführungszeichen gesetzten Titel signalisiert, der Marin Sorescu bekanntes Gedicht **Trebuiau să poarte un nume** aus dem Gedichtband **Poeme** (1965) zitiert. Dieses patriotische Gedicht, das Rumäniens Kampf um Freiheit und Unabhängigkeit, seine reiche Folklore und seine schöne Natur verherrlicht, als deren Synthese der Name des Nationaldichters Mihai Eminescu fungiert, beginnt mit den Versen: „Eminescu n-a existat. // A existat numai o țară frumoasă / La o margine de mare [...]“¹⁸ (‚Eminescu hat nicht existiert. // Es hat nur ein schönes Land existiert / An einem Meeresufer‘, meine Übersetzung, I. C.). Cristian Popescu ersetzt den Namen Eminescu durch den Namen des wichtigsten rumänischen Dramatikers I. L. Caragiale (1852-1912), und das Epitheton „frumoasă“ durch das Epitheton „tristă“, das wiederum im Syntagma „o țară tristă“ einen berühmten Vers des symbolistischen Dichters George Bacovia (1881-1957) zitiert: „O, țară tristă, plină de humor...“ aus dem Gedicht **Cu voi...**¹⁹. In der Übersetzung durch den Leipziger Dichter Roland Erb lautet dieser Vers: „Oh, tristes Land, stets sprühend von Humor...“²⁰. George Bacovia hatte Rumänien als das Land beschrieben, das im Orient dadurch berühmt ist, dass seine Genies „gramverdüstert [...] / Im engen Kreis barbarisch und verroht“ sterben (Bacovia 1985: 46). Rumänien, das Land, das die kommunistische Propaganda als Paradies pries, wird bei Cristian Popescu als Gefängnis geschildert, in dem die Opfer eines oppressiven Regimes die Flucht in den Alkohol antreten. Dieses Gefängnis darf man lebenslänglich nicht verlassen – eine Anspielung auf die kommunistische Grenzpolitik, die rumänischen Bürgerinnen und Bürgern durch die Verweigerung von Grenzübertrittspapieren das Reisen ins westliche Ausland verbot. Aglaja Veteranyi sagt dasselbe wesentlich direkter: „Die Toten leben besser als die Lebenden, im Himmel braucht man keinen Paß, um zu reisen [...]“ (Veteranyi 2003: 35). In diesem Gefängnis wird bei Cristian Popescu den Insassen ein karges Essen vorgesetzt („Krallen und Hälse von Hühnern [...] Haxen und Köpfe von Schweinen“) – eine Anspielung auf die mörderische

¹⁸ Sorescu, Marin (2002): *Trebuiau să poarte un nume*. In: Ders.: **Opere I. Poezii**. București: Univers enciclopedic, 140 – 141, hier: 140.

¹⁹ Bacovia, George (1987): *Cu voi...*, in: Ders.: **Versuri și proză**, București: Eminescu, 104.

²⁰ Bacovia, George (1985): **Pfahlbauten. Gedichte**, Insel: Leipzig, 46.

Verbraucherpolitik Nicolae Ceaușescu, der Konsumgüter massiv exportieren ließ zuungunsten der rumänischen Bevölkerung. Auch Aglaja Veteranyi prangert die Unterversorgung der rumänischen Bevölkerung mit Konsumgütern an, sie tut es jedoch direkter, indem sie das Flüchtlingskind sagen lässt:

nach dem Essen können wir die Suppenknochen mit gutem Gewissen wegwerfen, während sie zu Hause für die nächste Suppe aufbewahrt werden müssen. [...] DAS SCHLANGESTEHEEN IST ZU HAUSE EIN BERUF²¹ (Veteranyi 2003: 12).

Dieses Gefängnis ist nicht mehr Marin Sorescus schönes Land am Ufer des Schwarzen Meeres, sondern George Bacovias tristes Land voller Humor, das seine Genies demütigt und vertreibt. Die Inhaltsangabe der Volksballade **Miorița** und ihre Interpretation zitieren die zum Klischee erstarrten Schulbuchkommentare, die rumänische Schülerinnen und Schüler bis heute auswendig lernen müssen. Cristian Popescu hinterfragt das literarhistorische Urteil über die Volksballade **Miorița** als eine Synthese der Spiritualität der Rumänen. Er lässt zwar das Schäfchen berühmte Verse der Volksballade zitieren, wie „de trei zile-ncoace iarba nu-mi mai place, gura nu-mi mai tace“ (‚seit drei Tagen schmeckt mir das Gras nicht mehr, schweigt mir mein Mund nicht mehr‘), oder „cu o mândră crăiasă, cu a lumii mireasă“ (‚mit einer stolzen Königin, mit der Braut der Welt‘), doch legt er dem Schäfchen zugleich Zitate aus I. L. Caragiales Komödie *D’ale carnavalului* (‚Karnevalstreiben‘) in den Mund: „Mangafaua mea, cel mai sacru amor, m-a tradus [...]. Sunt singură și ambetată [...]. Sunt foarte rău bolnavă. Veniți să-i tragem un chef.“²² (‚Mein Dummkopf, die heiligste, Liebe hat mich betrogen [...]. Ich bin allein und angeödet. Ich bin sehr krank. Lasst uns ein Fest feiern.‘). Ging es in der Ballade *Miorița* um eine mystische Hochzeit zwischen dem Schäfer und dem zur Braut der Welt stilisierten Tod, so geht es in I. L. Caragiales *Komödie* um Betrug in der Liebe. Die groteske Kombination von Zitaten aus **Miorița** und **D’ale carnavalului** (1885) folgt der Intention, die Spiritualität der Rumänen anders, und zwar sehr kritisch, zu definieren. Weder die weise Akzeptanz der *conditio humana*, noch die vernünftige Hinnahme der eigenen Sterblichkeit und die erhabene, alles Individuelle überwindende Identifikation mit der Natur und dem gesamten Kosmos als souveräne Antwort auf den Tod charakterisieren die rumänische

²¹ Majuskeln im Original!

²² Siehe die II. bzw. die V. Szene des I. Aktes der Komödie von I. L. Caragiale, in der der Dramatiker seine Gestalten Mița Baston und Pampon, zwei in der Liebe Betrogene, dies sagen lässt.

Spiritualität, so Cristian Popescu, sondern der Pakt des Opfers mit dem Täter, die bequeme Passivität angesichts des Unrechts, die Feigheit, die Verdrängung der Wahrheit, die Unfähigkeit zu revoltieren, um Hannah Arendts berühmte Diagnose verfremdend zu zitieren. Es ist diese Unfähigkeit, die die kommunistische Diktatur in Rumänien am Leben hält, die den Machtmissbrauch in Rumänien gedeihen lässt, der auch vor dem Tod nicht halt macht und zum Wahrzeichen eines tristen Landes wird, wo alles trivialisiert und ins Lächerliche gezogen, wo nichts ernst genommen wird. All dies ist „MADE IN ROMANIA“. Eine weitere Komödie von I. L. Caragiale – **Conu Leonida față cu reacțiunea** („Herr Leonida angesichts der Reaktion“) – wird in Cristian Popescus Text durch „volintiri“ („Freiwillige“) und „ăi mai prima“ („die allerersten“) zitiert. Ging es bei I. L. Caragiale in seiner 1880 veröffentlichten Komödie um Freiwillige, die dem italienischen Helden Giuseppe Garibaldi mutig in den Kampf folgten, so sind die von Cristian Popescu evozierten Freiwilligen die Rumänen, die ihren Kampfesmut und ihren Freiheitswillen erst am Tag der Auferstehung und des Jüngsten Gerichts zeigen werden, d.h. so gut wie nie. Dass die antikommunistische Dezemberrevolution 1989 das Gegenteil bewiesen hat, steht auf einem anderen Blatt. Der Kreis von Anspielungen und Zitaten schließt sich mit einer weiteren Evozierung des Gedichts von Marin Sorescu **Trebuiau să poarte un nume**: „Și pentru că toate acestea / Trebuiau să poarte un nume, / Un singur nume, / Li s-a spus / Eminescu.“ („Und weil all diese Dinge / Einen Namen tragen mussten, / Einen einzigen Namen, / Hat man sie genannt / Eminescu.“) (Sorescu 2002: 141). Cristian Popescu gibt den Missständen im diktatorisch regierten Rumänien den generischen Namen des Komödienautors Caragiale. Das idealisierte Bild Rumäniens, das die kommunistische Propaganda nicht zuletzt auch mithilfe von politisch angepassten Dichtern aufrechterhielt, wird durch diese Umtaufe als zynische Lüge entlarvt.

„IN JEDER SPRACHE HEISST DASSELBE ANDERS“ (Veteranyi 2003: 87). Dieser Satz aus dem Mund der kindlichen Protagonistin des Romans **Warum das Kind in der Polenta kocht** könnte als Schlussfolgerung des vorliegenden Aufsatzes fungieren. Ob auf Rumänisch oder auf Deutsch zur Sprache gebracht: Das Verhältnis Aglaja Veteranyis und Cristian Popescus zu ihrer Muttersprache, zu ihrem Heimatland und zu dessen Kultur und Geschichte ist in vielen Hinsichten dasselbe. Vergleichbar sind auch die Familienbilder und -konstellationen, die im Werk beider Autoren begegnen, vergleichbar ist ihr Verhältnis zu Gott und zum Tod, vergleichbar

ist der zarte Lyrismus ihrer Diskurse. Auch diese komparatistische Forschungslücke gilt es zu schließen, jedoch im Rahmen künftiger Arbeiten.

Literatur

Primärliteratur

- Bacovia, George (1985): **Pfahlbauten. Gedichte.** Aus dem Rumänischen nachgedichtet und herausgegeben von Roland Erb, Leipzig 1985. (Insel-Bücherei Nr. 1047).
- Bacovia, George (1987): **Versuri și proză**, București: Eminescu.
- Caragiale, I. L. (2000): **Opere**, București: Național.
- Eminescu, Mihai (1999): **Opere I. Poezii**, București: Univers enciclopedic.
- Morgenstern, Christian (1972): **Alle Galgenlieder**, München: Insel Verlag.
- Popescu, Cristian (2015): **Opere I. Familia Popescu**, București: Tracus Arte.
- Popescu, Cristian (2016): **Opere II. Arta Popescu**, București: Tracus Arte.
- Porumbacu, Veronica, Vodă, Mircea Claudiu (Hgg.) (1973): **Vîrstele primăverii**, București: Ion Creangă.
- Sorescu, Marin (2002): **Opere. I. Poezii**, București: Univers enciclopedic.
- Veteranyi, Aglaja (4. Aufl. 2003): **Warum das Kind in der Polenta kocht**, München: dtv.
- Veteranyi, Aglaja (2004): **Das Regal der letzten Atemzüge**, München: dtv.

Sekundärliteratur

- Crăciun, Ioana, 2006. „Spricht Gott fremde Sprachen?’ Die Erfahrung der Fremde in den Romanen Aglaja Veteranyis.“ In: **Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas**, Heft 3 (55), München: IKGS, 34 – 40.

Kakanien im Exil

Abstract: In 1943, a striking anthology entitled **Heart of Europe** was published in New York. It was edited by two prominent German writers, the son of Thomas Mann (Nobel Prize for Literature 1929), Klaus Mann and Hermann Kesten from Galicia. Both had emigrated from National Socialist Germany to the United States. The extensive collection of texts they presented in English translations introduced European writers of the interwar period to an American audience. British authors and drama texts were excluded. Country descriptions introduced the chapters and bio-bibliographical information concluded the volume. The essay examines not only the selection criteria, but above all the assignment of authors to 'countries', which - now in the middle of the Second World War - took place according to the situation of the political post-war treaties of 1919/20. Problematic decisions were above all the assignments in the successor states of the Habsburg monarchy (Robert Musil: ‚Kakanien‘), which are discussed using examples. The resonance of American literary criticism is also taken into account.

Keywords: Exil, Robert Musil, Habsburg monarchy, Kakanien, Klaus Mann, Hermann Kersten.

Die Formulierung des Themas mag verunsichern und klingt etwas nach Effekthascherei, indem sie zwei eigentlich unvereinbare Begriffe in Beziehung zu setzen sucht. Das klingt zunächst nicht sehr plausibel, wird aber verständlicher, wenn man sie mit der von Klaus Mann im New Yorker Exil herausgegebenen Anthologie **Heart of Europe** in Verbindung bringt.

Vielleicht lassen sich die Widersprüche durch eine systematische Annäherung auflösen und die Begriffe ordnen:

1. Kakanien als Begriff
2. die Zwischenkriegszeit 1920-1940
3. das Exil
4. die unterschiedliche Zuordnung von Autoren der ‚Donau-Monarchie‘ in der Anthologie
5. ein Fazit, das die Problematik einer Nationalliteratur in einem supranationalen staatlichen Gebilde zu fassen versucht.

1. Kakanien

Wie wir wissen, geht der Begriff ‚Kakanien‘ auf Robert Musil zurück, der ihn im 8. Kapitel, also zu Beginn seines Werks **Der Mann ohne Eigenschaften** 1930 als Überschrift gewählt hat. Damit wird der Schauplatz seines Romans, wenn nicht eingehend vorgestellt, dann doch charakterisiert.

Kakanien ist Ende der zwanziger Jahre schon ein Gebilde der Vergangenheit: „Dort, in Kakanien, diesem seither untergegangenen, unverständenen Staat, der in so vielem ohne Anerkennung vorbildlich gewesen ist.“ (Musil 1978: 32)

Es ist kein abstraktes Gebilde, denn auch in der Vergangenheitsperspektive erscheint es in markanten Signalements durchaus enthusiastisch:

Und was für Länder! Gletscher und Meer, Karst und böhmische Kornfelder gab es dort, Nächte an der Adria, zirpend von Grillenunruhe, und slowakische Dörfer, wo der Rauch aus den Kaminen wie aus aufgestülpten Nasenlöchern stieg. (Musil 1978: 32-33)

Es sind evozierte Idyllen unterschiedlicher Art, gleichwohl folgt dem eine nüchterne Verortung durch Musil: „Man saß im Mittelpunkt Europas, wo die alten Weltachsen sich schneiden“ (Musil 1978: 33).

Für diesen Schriftsteller ist es „dieses versunkene Kakanien“, dessen Bezeichnung er diskret erläutert:

Es war zum Beispiel kaiserlich-königlich und war kaiserlich und königlich; eines der beiden Zeichen k. k. oder k. u. k. trug dort jede Sache und Person. [...] Es nannte sich schriftlich Österreichisch-Ungarische Monarchie und ließ sich mündlich Österreich rufen. (Musil 1978: 33)

Wir können die Tempus-Markierung („war“, „trug“, „ließ“) als Episches Präteritum, d.h. als Merkmal der Fiktion interpretieren, aber auch als reale Vergangenheitsdeklaration (obwohl in der österreichischen Sprechkultur das Perfekt als Tempus der Vergangenheit üblich gewesen ist), denn dieser Staat ist mit den Pariser Vorortverträgen von 1919 auch real schon untergegangen. Musils Erzähler blickt zu Beginn des Romans auf das Jahr 1913 zurück. Die Handlung orientiert sich zunächst an der – nur literarisch – bekannten „Parallelaktion“: Das 30jährige Thronjubiläum des Kaisers Wilhelm II. im Deutschen Reich sollte 1918 gefeiert werden, das imposantere Gegenstück sollte das 70jährige Thronjubiläum (1918) Kaiser Franz-Josephs in Wien sein. 1930, als Musil dieses Projekt entwarf, war dies schon die Welt von

gestern, denn die nationalen Strukturen in Mitteleuropa hatten sich gewandelt, die Regierungsformen und Repräsentanten ebenfalls. Österreich-Ungarn war ebenso wie das kaiserliche Deutschland in die Geschichte und in die Literaturgeschichte entrückt. Freilich waren viele der Schriftsteller aus der „Welt von gestern“ noch da, sie lebten, schrieben und veröffentlichten weiter. Auch die Bücher der verstorbenen Autoren waren noch präsent, aber ihre Zuordnungen waren in der neuen Zeit prekär geworden.

2. Die Zwischenkriegszeit

Es ist die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Das „alte Österreich“ war 1919 Geschichte geworden, die Republik Österreich nicht mehr als ein Rumpfstaat mit einer nun überdimensionierten Hauptstadt. In den aus der Konkursmasse entstandenen Staaten allerdings lebten die Menschen in ihren Verrichtungen weiter, oft blieb es auch beim gewohnten Gang der Verwaltung und des Militärs. Die Schriftsteller setzten ihre Tätigkeit fort, Wien, Prag, Budapest hatten ihre Verlage und Presseorgane weiterhin, zum Teil auch durch ‚nationale‘ Neugründungen vermehrt. Freilich waren im Einzelfall die Verhältnisse prekärer geworden. Ein einfaches Beispiel mag dies demonstrieren. Der Dichter Rainer Maria Rilke, der schon seit 1897 nicht mehr in der Donau-Monarchie lebte, aber gleichwohl 1916 für ein halbes Jahr zum österreichischen Militär eingezogen war, befand sich im November 1918 in München. Sein österreichischer Pass wurde ungültig. Als in Prag geborener Bürger hätte er die neue tschechoslowakische Staatsbürgerschaft annehmen müssen. Aber in München gab es noch kein Konsulat der neu geschaffenen 1. Republik, das ihm einen entsprechenden Ausweis ausstellen konnte. So wurde er im neuen Freistaat Bayern zwangsläufig staatenlos und als des Kommunismus verdächtige Person ausgewiesen. 5 Tage nach seiner Ausreise wurde das Konsulat am 16. Juni 1919 eröffnet. Erst in der Schweiz gelang es Rilke mit Mühe, das Papier zu erhalten, mit dem er in Europa auch über die Ländergrenzen (Frankreich!) reisen konnte.

Man könnte das als Problem einer politischen Übergangszeit ansehen, für das bald auch sachgemäße administrative Lösungen gefunden wurden. Die staatsbürgerlichen und administrativen Angelegenheiten, die ökonomischen und kulturellen Fragen in den Nachfolgestaaten wurden geklärt oder blieben strittig. Das neu organisierte mitteleuropäische System etablierte sich, wenn auch unter Schwierigkeiten.

„Kakanien“ als nostalgische Vorstellung und als Begriff prägte sich in dieser Zwischen-Zeit, wurde zum ‚Narrativ‘. Es ragte nun als eine in der Regel literarische Projektion in die damals jüngste Vergangenheit. Die Werke von Joseph Roth waren dafür ein markantes Beispiel.

Der lateinische Ausdruck: *Exilium* zu: *ex(s)ul* = in der Fremde weilend, verbannt) ist in der Zeit nach 1930 schon ein Merkmal für den Terminus „Kakanien“. Wer von „Kakanien“ sprach oder schrieb, war schon einer aus diesem Vorkriegs-Land Verbannter, dem nur die Erinnerung oder die Fiktion zur Verfügung stand. Aber dies war nur ein gelindes Vorspiel.

3. Das Exil

Etwas problematisch ist es, den Musilschen Kakanien-Begriff aus der Fiktion zu lösen und als Terminus zur Kennzeichnung der Realität zu verwenden. Wenn man es auf den Bereich der Literatur und Literaturgeschichte beschränkt, hat das seine Vorteile, zumindest den einen Vorzug, das habsburgische Mitteleuropa in seinem Endzustand nicht umständlich umschreiben zu müssen. Stefan Zweig hat das schon im Vorwort zu seinem Erinnerungsbuch getan, als er bekannte: „Ich bin 1881 in einem großen und mächtigen Kaiserreich geboren, in der Monarchie der Habsburger, aber man suche sie nicht auf der Karte: sie ist weggewaschen ohne Spur“ (Zweig 1944).

Und so endet Stefan Zweig seine Darstellung mit dem Jahr 1934, dem Beginn seines Exils und der Emigration.

Wenn wir heute vom Exil im 20. Jahrhundert sprechen, denken wir zunächst an eine Folgeerscheinung der nationalsozialistischen Verfolgung in den 30er und 40er Jahren. Wenn wir das versuchsweise mit der Vorstellung von ‚Kakanien‘ in Verbindung bringen, ergibt sich daraus der Gedanke, wie sich diese versunkene Welt in der Emigration abzeichnet. Wir haben einige kanonisch gewordene literarische Darstellungen dazu wie eben Stefan Zweigs **Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers** (entstanden 1940 – 1941), aber auch eine kurz danach entstandene Anthologie mit dem Titel **Heart of Europe**, die 1943 von Klaus Mann und Hermann Kesten herausgegeben ist. Der genaue Titel dieses Werks ist ein Programm:

Heart of Europe. An Anthology of Creative Writing in Europe 1920-1940

Das 970 Seiten umfassende Kompendium in englischer Sprache von Klaus Mann (1906 – 1949) und Hermann Kesten (1900 – 1996) herausgegeben erschien im Herbst 1943 im New Yorker Verlag L. B. Fischer.¹ Der stattliche

¹ L. steht für Fritz H. Landshoff (1901–1988), einem emigrierten deutsch-niederländischen Verleger. B. steht für Gottfried Berman-Fischer (1897–1995), dem Schwiegersohn von Samuel Fischer, der dessen Exilverlage leitete.

Band hat 970 Seiten, stellt 158 Autoren aus 21 Ländern vor. Nehmen wir ‚Kakanien‘ als Messlatte, so werden dessen Autoren mit ihren Texten verteilt an: Österreich, Tschechoslowakei, Ungarn, Italien. Für die Sammlung gilt die zeitliche Beschränkung 1920–1940, d.h. die Zeit nach dem Untergang der Habsburger Monarchie bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. In den Texten sind unterschiedliche Genres (Erzählungen, Essays, Gedichte) vertreten, mit Ausnahme des Dramas. Alle Beiträge erscheinen in englischer Übersetzung. Texte aus Großbritannien (England) wurden nicht aufgenommen, mit der Begründung, dass sie in der Sammlung die ungerechtfertigten Vorteile des Original-Abdrucks hätten. Allerdings wurden stillschweigend auch keine Texte von irischen Autoren aufgenommen. Irland war seit 1922 eine eigene Republik.

Die Anthologie war nach ihrer Machart deutlich ein Produkt des amerikanischen Exils.² Sie ging auf einen Impuls von Klaus Mann, dem Sohn des Dichters Thomas Mann, zurück. Der 1906 in München geborene Schriftsteller, war 1933 ebenfalls emigriert und in den USA ein wichtiger Repräsentant in der Emigrationspresse und -literatur. 1943 nahm er die amerikanische Staatsbürgerschaft an, meldete sich zur Armee und wurde eingezogen. Dies war der Hauptgrund, dass er die Herausgeberschaft an der Anthologie mit dem aus dem österreichischen Galizien stammenden Herman Kesten (1900–1996) teilte. Dieser hatte vor der Emigration als Schriftsteller und Lektor in Nürnberg und Berlin gelebt und im Verlag Kiepenheuer reichlich Erfahrungen gesammelt. Dazu trat noch eine ganze Anzahl von Mitarbeitern, die einführende Länderartikel schrieben und Bio-Bibliografien erstellten, sowie die Übersetzungen ins Englische besorgten.

Oberstes Ziel war es, dem amerikanischen Leser die Bedeutung einer europäischen Literatur aufzuzeigen, die das Gegenstück zur faschistischen und nationalsozialistischen Literatur darstellte. Das zweite Ziel war, ein „Herz von Europa“ zu schaffen, d. h. die Sammlung von Autoren, die ein zukünftig vereintes Europa fördern sollten. Man dachte an eine Art Nukleus aus dem amerikanischen Exil heraus. Entsprechend war auch die Auswahl der Autoren und Texte angelegt. Verkürzt konnte man den Eindruck gewinnen, **Heart of Europe** war ein spin-off der Januar 1941 bis Februar 1942 in New York erschienenen antifaschistischen, von Klaus Mann betriebenen Zeitschrift **Decision. A Review of Free Culture**.

² Wesentliche Teile des Beitrags stützen sich auf die grundlegende Untersuchung von Silke Schlawin (2001): *Die Anthologie ‚Heart of Europe‘ – Ein Exilprojekt von Hermann Kesten und Klaus Mann für den L. B. Fischer Verlag (New York)*. In: **Archiv für Geschichte des Buchwesens**, Bd. 54, S. 1–109.

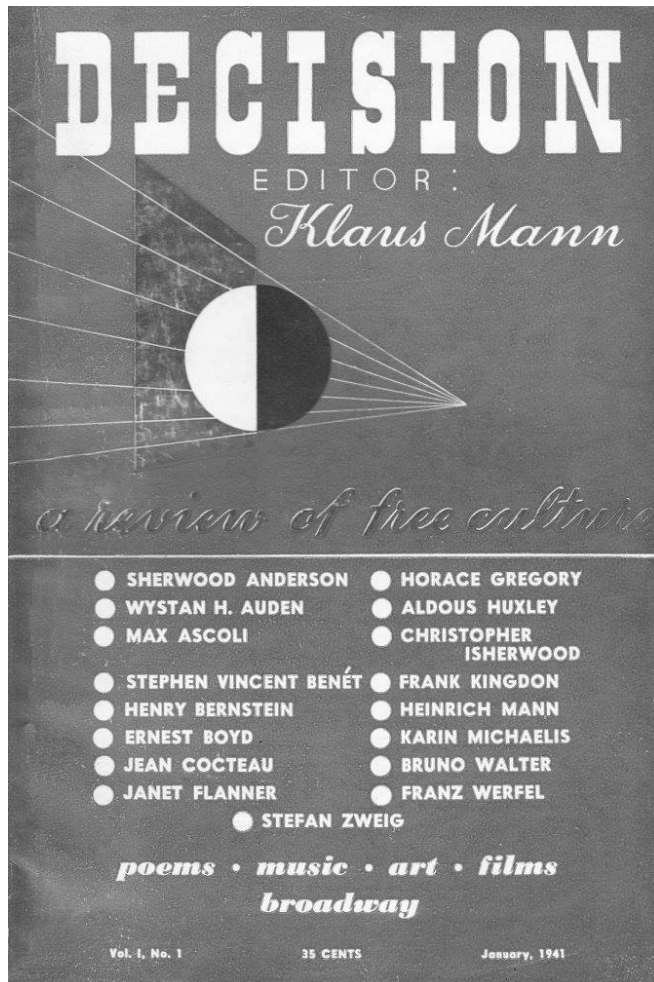


Abbildung 1: Titelblatt von **Decision** (1. Ausgabe 1941)

Dieses Unternehmen war zwar ein verlegerischer und publizistischer Misserfolg³, aber barg in sich zwei Impulse für die folgende Anthologie:

Denn im Mai 1941 rezensierte Christopher Lazare in der Zeitschrift **Decision** die Anthologie (Lazare 1931: 77 – 78) **American Fiction. 1920 – 1940**, herausgegeben von Warren Beach. Dessen Essays stellten dabei die ‚interbellum writers‘ vor, die „all produced in the interval between two world wars“ (Lazare 1931: 77). Die Texte dieser amerikanischen Autoren⁴ waren

³ 2000 Abonnenten reichten nicht aus, die Zeitschrift zu finanzieren.

⁴ Dos Passos, Hemingway, Faulkner, Wolfe, Clarwell, Marquant, Farrell, Steinbeck.

allerdings nicht mitgedruckt. Doch könnte durch diese Anregung die Idee zu einer Sammlung von (kurzen) Texten der führenden Repräsentanten der europäischen Literatur („European Continent“) dieser Zeit entstanden sein (Schlawin 2001: 25).

Die letzte Nummer von ‚Decision‘ enthielt die ausführliche Rezension einer Geschichte der Schweiz, die Denis de Rougemont unter dem englischen Titel **The Heart of Europe** verfasst hatte (Rougemont/Muret 1941) und die ein Land mit einem Modell für interkulturelles Zusammenleben vorstellte: „Switzerland is a fact; out of that seed new facts and units may arise“ stellte der Rezensent Santillana fest und verband es mit einer Hoffnung (Santillana 1942: 88). Die Schweiz sollte ein kleinteiliges Modell sein für ein funktionierendes föderales Europa, wie es die These auf dem Umschlagbild verkündete.

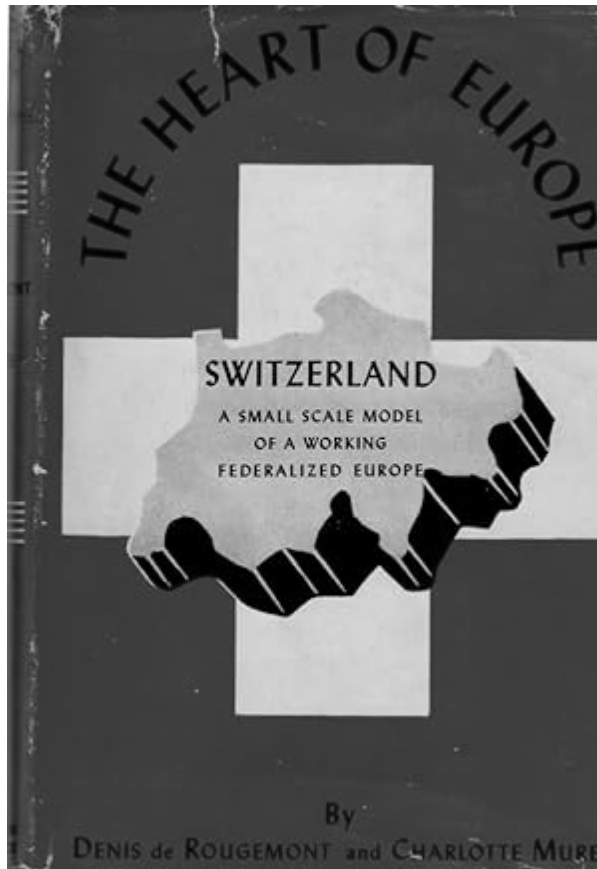


Abbildung 2: Denis de Rougemont: **The Heart of Europe** (1941), Cover

Klaus Mann und Hermann Kesten hatten eine Mission – dem amerikanischen Publikum europäische Literatur nahezubringen – und eine doppelte Verantwortung, den europäischen Autoren und dem amerikanischen Publikum gegenüber. [...] Sie nehmen sich in ihrer kulturpolitischen Funktion als Mittler ernst. Die Auswahl der Texte hatte vier Maßgaben:

1. Literarische Bedeutung,
2. der Gebrauchswert der Texte,
3. die Verantwortung gegenüber den Autoren
4. die Verantwortung gegenüber den Lesern.

Ziel ist aber auch, im Exil ein „Herz“ der europäischen Literatur zu konstruieren.

Heart of Europe – der Titel mag dem Rougemonts Buch über die Schweiz entlehnt sein, einem Autor wie Hermann Broch kam er schon bekannt vor. In der Tat, er ist älter und taucht zum ersten Mal als Überschrift eines amerikanischen Pamphlets auf: „The Heart of Europe. An Address delivered by Charles Pergler in Washington, December 11, 1916, at a conference of oppressed or dependent Nationalities.“

Es war ein flammendes Plädoyer für die Auflösung der Habsburger Monarchie und die Errichtung eines tschechoslowakischen Staats.

4. Zuordnungen

Die Anthologie von Klaus Mann und Hermann Kesten wurde nicht nach Autoren, sondern in Länderblöcken gegliedert. An der Spitze steht Frankreich. Danach folgen in einer Art geographischer S-Kurve: Spanien Portugal, Italien, Griechenland, Rumänien, Bulgarien, Ungarn, Jugoslawien, Polen Russland, Tschechoslowakei, Österreich, Deutschland, Belgien, Niederlande, Dänemark, Norwegen, Schweden, Finnland. Zuletzt steht die Schweiz, symbolisch das geographische Herz Europas.

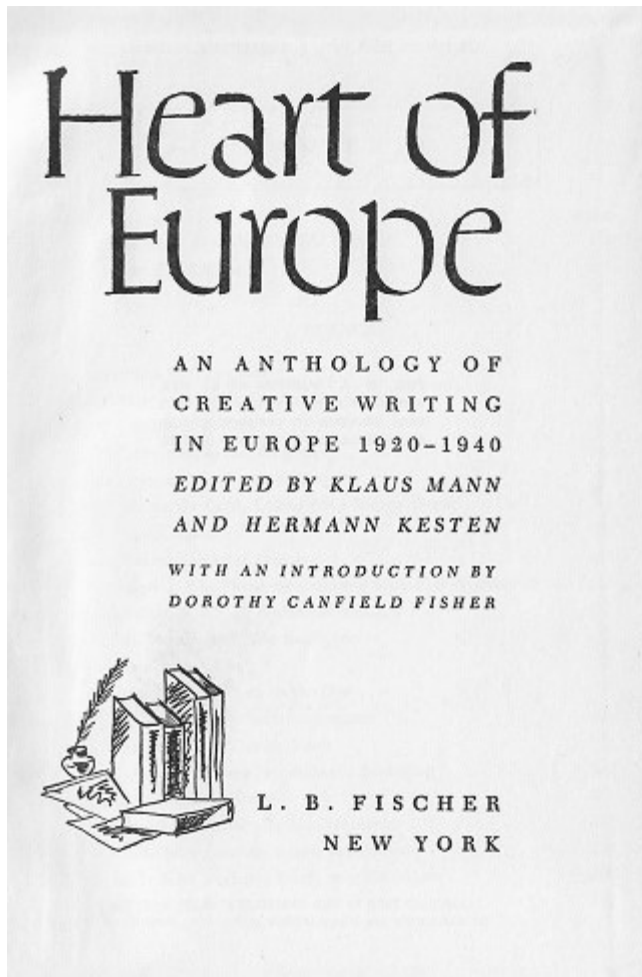


Abbildung 3: Titelblatt **Heart of Europe** (1943)

Jedes Land erhielt eine Einleitung in Form eines Essays. Hier werden die Grundkonstanten, Bedingungen und Protagonisten für die Literatur der Zwischenkriegszeit einem amerikanischen Publikum vorgestellt. Für die Österreich-Einleitung wurde nach langer Diskussion als Notlösung der Publizist Robert Pick (1898 – 1978) gewonnen, der wider Erwarten einen der besten Artikel lieferte. Er begann mit dem Statement: „Oft wurde bemerkt,

dass österreichische Schriftsteller – die deutsch schreiben – in der klassischen Epoche der deutschen Literatur keine Rolle gespielt haben.“⁵ Er erläuterte:

Deutschsprachige Österreicher stellten nicht bloß eine weitere Gruppe Deutscher dar. Ihre Kultur, an erster Stelle bestimmt durch die Tradition, schuf ein gemeinsames Muster in vielerlei Hinsicht, für alle ethnischen („racial“) Gruppen im weiten Herrschaftsbereich der Habsburger. Die jeweiligen Regionalismen fanden höheren Ausdruck in universalistischen Gefühlen als in engen nationalen Konzepten. (**Heart of Europe** 1943)

Gleichwohl wurden die Probleme, die zum Ende der Monarchie führten, nicht übergangen, wenn es heißt: „Die zentrifugalen Kräfte Österreichs riefen seinen Zerfall als Kaiserreich hervor.“ Das musste einem amerikanischen Publikum folgendermaßen erläutert werden:

Als Österreich scheiterte („as Austria failed“, März 1938), war es am Ende nur noch in seiner Literatur am Leben. Aber die kreativen Köpfe Österreichs wussten, dass die eigene österreichische Literatur mit dem Verschwinden ihres geistigen Hinterlands, das multi-nationale Reich des alten Österreichs, zu Ende war.“ (**Heart of Europe** 1943)

Und mit dem „Anschluss“ an Deutschland waren die Autoren zur Emigration gezwungen. Doch ist eine gewisse utopische Grundhaltung nicht zu übersehen, zumal nicht in den Schlussworten der Einleitung:

Als Weltbürger hatten sie [die Dichter aus dem alten Österreich] kaum etwas zu lernen und nichts zu vergessen. Ihr ererbter übernationaler Geist, der in Europas Welt von Gestern („Europe’s world of yesterday“) so anachronistisch erschien, er ist verwandt dem Geist der Zukunft, als den ihn alle Menschen guten Willens wahrnehmen werden. (**Heart of Europe** 1943)

Franz Werfel, Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler, Herman Broch, Stefan Zweig, Joseph Roth sind die berücksichtigten Autoren der Zwischenkriegszeit.

Einer mag davon als Beispiel dienen. Es heißt:

Joseph Roth war im jetzigen Polen geboren – und immer noch enthält sein Werk alle grundlegenden Elemente österreichischen Schriftstellertums und auch im Kampf für die absoluten Werte des Glaubens alle seine inneren Konflikte. (**Heart of Europe** 1943)

⁵ Die englischsprachigen Texte der Anthologie wurden durchwegs ins Deutsche übersetzt. Wichtige Formulierungen wurden im Original in Klammern dazugesetzt.

Hier ist zu erkennen, dass der Verfasser Robert Pick (1940 in die USA emigriert) deutlich an dem Staat seiner Kindheit und Jugend, insbesondere am Wien der Vorkriegszeit orientiert ist und daraus seine Charakteristik bezieht für das Gebilde, das er „Old-Austria“ nennt. Das eigentlich aufgegebene Thema der Zwischenkriegszeit erscheint ihm als Epilog zur untergegangenen Monarchie. Die angedeutete Renaissance ist in einem noch unveröffentlichten Typoskript: **Nachruf auf Österreich** (von 1938) zu erkennen, also vor seinem Beitrag zur Anthologie. Es heißt dort:

Immer wieder sind die Verbannten und die Emigrierten dem nämlichen Trugschluss erlegen: daß die historische Realität, deren Opfer sie sind, nur vorbeizugehen habe, um das Gewesene wieder herzustellen, und daß unter den gehassten Geschehnissen des Heute der gestern verlorene Tag seinen Dornröschenschlaf schlafe, um im rosig veränderten Morgen die Augen aufzuschlagen.

Pick setzt dem entgegen:

Österreich ist verschwunden, sein Name ist ausgemerzt. [...] Auch diese Feststellung indes lotet die Tiefe der Hoffnungslosigkeit nicht aus. Es sind politische Veränderungen vorstellbar, die wieder einmal ein Österreich auf die Landkarte zaubern, das aber, worum zu trauern ist, und was einmal vergewaltigt, auch zerstört ist, ist mehr als Land und Grenze, mehr als die Souveränität. Die wahre Heimat des Österreichers nämlich lag in der geistigen Haltung seiner Gemeinschaft. (**Heart of Europe** 1943)

Und er bringt dafür ein makabres Analogon:

Wie man von Justifizierten berichtet, deren Herz im verstümmelten Leibe noch eine kleine Weile weiterschlägt, so schlug auch in dem Rumpf, der 1918 von Österreich geblieben, eine kleine Weile noch, leiser und gleichwohl zuweilen vernehmlicher, das Herz jenes Reiches, in dem einst die Sonne nicht unterging. (**Heart of Europe** 1943)

Wir sehen hier wieder die „Herz“-Metapher, allerdings als Verweis in die Vergangenheit, nicht als europäische Zukunftsperspektive.

Ein anderes Gebilde aus Kakanien, ‚Böhmen und Mähren‘, bildet einen komplizierten Fall für die Anthologie. Der 1918 als ‚Tschechoslowakische Republik‘ gegründete Nachfolgestaat wurde unter dem Druck des Zweiten Weltkriegs schrittweise demontiert (Sudetenland, Resttschechei, Protektorat, die Slowakei 1939 für unabhängig erklärt, bis 1945). Als die Anthologie entstand, war der Staat Tschechoslowakei wie

Österreich nicht existent, gleichwohl gab es in ihm eine Literatur. Klaus Mann wählte als Verfasser der Einleitung für dieses Länderkapitel Christopher Lazare (1912 – 1988). Er war gebürtiger Amerikaner und Redakteur der Zeitschrift **Decision** gewesen. Über seine Kenntnisse der tschechischen Literatur ist nichts dokumentiert. Er ist v.a. als amerikanischer Übersetzer der Erzählungen von E.T.A. Hoffmann (1946) bekannt geworden. Seine Einleitung ist eine Nachzeichnung der Geschichte der tschechischen Literatur seit dem Mittelalter (!). Die Darstellung der Literatur ist umrahmt von der politischen Geschichte seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, die als Unterdrückung durch die Habsburger Herrschaft dargestellt ist. Lazare zeigt die Folgen, wenn er schreibt:

Die tschechische Literatur ist Zeugnis des Kampfs, die störrische und mutige Behauptung einer nationalen Identität, die nicht nur die Verwüstungen der Geschichte überlebt hat, sondern auch aus ihnen hervorgegangen ist. (**Heart of Europe** 1943)

Die komplizierte aktuelle Situation von 1943 beschreibt Lazare aus amerikanischer Sicht folgendermaßen:

Die folgende Anthologie wurde aus dem Material aus dem extrem kurzen Intervall zwischen den beiden Weltkriegen zusammengestellt, die Windstille, in der die Tschechoslowakei für Augenblicke Freiheit von Fremdherrschaft genoss. [...] Sie versucht eine faire repräsentative Sammlung der zeitgenössischen tschechischen Literatur, eine Sammlung von dem, was als tschechischer Geist beschrieben werden kann, nicht im wörtlichen, chauvinistischen Sinn, der faschistischen Atem trägt, sondern als Synthese von bodenständigen („native“) und assimilierten Traditionen, die dem allgemeinen Charakter und der Identität der Nation zu eigen sind. (**Heart of Europe** 1943)

Ein Problem in der Darstellung des Länderkapitels ist, dass die slowakische Literatur traditionslos erscheint und ausgeklammert ist. Ein anderes Problem ist die Existenz einer deutschsprachigen Literatur in der Tschechoslowakei. Dafür schlägt Lazare vor:

Hier ist das Werk von Autoren, die deutsch schrieben, Franz Kafka und Rainer Maria Rilke einbezogen. Deren Unabhängigkeit von literarischem Nationalismus ist eben so typisch für die tschechische Literatur wie ihre Vorliebe für menschliche Schwäche, Tod und Erlösung („ultimate restitution“). Kafkas Verfolgungswahn, seine ‚Fantasien‘ in denen Helden und Heldinnen ihren menschlichen Charakter behaupten, aber zugleich den von niederen und untergeordneten Organismen wie Vögel und Insekten haben, können mit dem Werk solcher traditioneller Meister des einheimischen Tschechentums wie Jaroslav Hasek, dem Erfinder des Chaplinesken

Helden-Opfers, ‚Der gute Soldat Schweik‘ oder dem Autor von ‚Die Fabrik des Absoluten‘ und ‚Der Krieg mit den Molchen‘, Karl Capek, in Verbindung gebracht werden. In gleicher Weise kann Rilke neben Otokar Brezina (1868–1929) gestellt werden. (**Heart of Europe** 1943)

Von dessen Werk ist allerdings nichts in die Anthologie aufgenommen. In der Einleitung heißt es von ihm: „Er wich stark vom nationalistischen Muster in der Lyrik ab und zwar in Richtung Mystik und Metaphysik. Es sind Abweichungen, deren Bezug zur Religion ebenso seltsam ist wie der zum Aberglauben.“ Es ist die Frage, ob damit auch das Werk von Rilke treffend charakterisiert werden kann.

Der deutschsprachige Prager Journalist und in die USA emigrierte Autor Franz Carl Weiskopf (1900–1955) wird hervorgehoben, weil der zu den tschechischen Motiven in seinem Werk auch die slowakischen Motive eingearbeitet hat. So kann er mit dem tschechischen Autor und Übersetzer Ivan Olbracht (1882–1952) verglichen werden.

Wir sehen hier, wie für deutschsprachige Autoren Äquivalente gesucht werden, um sie in der vorgegebenen Länderstruktur zu erhalten. Das mag manchmal gelingen, kollidiert aber mit der vehementen antihabsburgischen Thematik (die bei ihm fehlt), die der tschechischen Literatur als Generalthema zugewiesen wird.

Ein Blick gilt auch dem ungarischen Teil des ehemaligen Kakanien. Wieder war ein Redakteur von **Decision** für die Einleitung verantwortlich: Thomas Quinn Curtiss (1915–2000), New Yorker Film- und Theaterkritiker, auch zeitweiliger Lebensgefährte von Klaus Mann. Der Artikel zu Ungarn beginnt mit einem allgemeinen Panorama der ungarischen Geschichte und deren Einfluss auf Schriftsteller:

Zwei Einflüsse wirkten vor allem auf sie ein, der der Franzosen und der der Russen. Unter der österreichischen Herrschaft wurden die Ungarn, wie die meisten besetzten und unterdrückten Völker, darüber informiert, dass ihre Vergangenheit wild, dunkel und barbarisch gewesen sei, und man sie vergessen sollte. Es war deshalb normal, dass sich im 19. Jahrhundert ein ungarischer Autor eher an Frankreich als an Deutschland um literarische Anregung wenden sollte. Für ihn wie für die Russen war Paris die internationale Hauptstadt der Freiheit und der Kultur. Aber anders als bei den Franzosen, war sein Werk von quälender Melancholie und unterdrücktem Widerwillen geprägt. (**Heart of Europe** 1943)

Erst kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs hätte man in Amerika – über Berlin und Wien – das ungarische Drama (Ferencz Molnar) entdeckt und im Anschluss daran den Roman. Der gegenwärtige Zustand ist bedrückend. Curtiss schreibt dazu: „Heute trauert Ungarn wieder, es ist

beschämt durch eine teutonische Eroberung, die diesmal subtiler als früher ist, aber nicht weniger verheerend für die Freunde der Freiheit.“ Die Anthologie enthält Prosastücke von nur drei Autoren: Ferencz Molnar, Jenő Heltai und Ödön von Horvath. Letzterer ist in der Einleitung nicht erwähnt. Im Bio-bibliografischen Teil aber ist er charakterisiert: „Ödön von Horvath (1901–Juni 1938), deutscher Dramatiker und Erzähler, und ungarischer Staatsbürger.“

Vergleicht man die Notiz mit den Angaben zu anderen Autoren, so steht:

Franz Kafka (1883–1924), deutscher Erzähler, Verfasser von Kurzgeschichten. In Prag geboren, war er ein tschechoslowakischer Staatsbürger.

Ernst Weiss (1848–1940), tschechoslowakischer Erzähler, Dramatiker. Er schrieb deutsch. In Mähren geboren, war er aus Tradition Österreicher, ein Tschechoslowake durch Staatsbürgerschaft, ein deutscher Schriftsteller durch Unglück („misfortune“).

Franz Carl Weiskopf (1900–), Tschechoslowakischer Erzähler, Lyriker, Verfasser von Kurzgeschichten (in Deutsch).

Franz Werfel (1890–), Österreichischer Erzähler, Dramatiker, Lyriker, Essayist. Geboren in Prag.

Rainer Maria Rilke (1875–1926), Deutscher Dichter. Er wurde in Prag geboren. Sein Vater kam aus einer katholischen Aristokratenfamilie, seine Mutter war Jüdin.⁶ (**Heart of Europe** 1943)

Das letzte Beispiel zeigt es am deutlichsten: Die Zuordnungen sind schwankend, die Kriterien – Staatsbürgerschaft / Sprache – ungenau und die Fakten stimmen nicht immer. Letzteres mag durch die Exil-Situation verstehbar sein, aber insgesamt zeigt sich doch, dass das Erbe Kakanien ganz unterschiedlich zugeteilt ist.

In einem Brief von Ende März 1943 an den Mitherausgeber Hermann Kesten rollt Klaus Mann – noch ist er selbst tschechoslowakischer Staatsbürger – die Problematik auf:

Überhaupt das Nationalitäten-Problem! Was machen wir mit Kafka und Rilke? Zwei deutsche Dichter – aber doch Böhmen ihrer Herkunft nach, und übrigens auch in ihrer künstlerischen Art, ihrer ästhetisch-moralischen Haltung entschieden slawisch

⁶ „Rainer Maria Rilke (1875–1926), German poet. He was born in Prague. His father came of a Catholic aristocratic family, his mother was Jewish. At 10 he was sent to a military school at St. Pölten, where life was a nightmare to him.“ *Heart of Europe*, S. 955. Rilkes Mutter Phia war eine dezidiert konservative Katholikin. Über einen jüdischen Hintergrund ist nichts bekannt.

beeinflusst. Wenn unsere Sammlung schon in nationale ‚départements‘ eingeteilt wird, so geht es wohl nicht an, dass wir Kafka und Rilke für Deutschland reklamieren. Das sähe ja fast so aus, als ob wir den Hitlerschen Imperialismus billigten! Prag gehört nun einmal nicht zum Reich! (Schlawin 2001: 70)

Dieses eher politische als literarische Konzept wird auch umgesetzt.

Im ausführlichen Vorwort zur Anthologie hat Klaus Mann die Sprache als angemessenes Kriterium für die Zuweisung abgelehnt. Er schreibt:

Es erscheint irgendwie dubios, wenn nicht ganz und gar falsch, Hofmannsthal und Werfel als Deutsche vorzustellen, weil die deutsche Sprache ihr Ausdrucksmedium ist.“ [...] „Franz Kafka und Rainer Maria Rilke als Deutsche zu reklamieren wäre gleichbedeutend mit Hitlers Sichtweise zu akzeptieren. Kafka – einer der ungewöhnlichsten Meister der deutschen Prosa – ist nicht wirklich ein deutscher Schriftsteller. Seine unvergleichlichen Visionen sind tief durchdrungen vom geheimnisvollen Zwielficht Prags, einer Stadt, die eine komplexe und unabhängige kulturelle Entität ist und keineswegs nur ein Partikel Großdeutschlands („Greater Reich“). Bei Rilke ist es besonders schwer, seine Nationalität zu definieren: Slawische, französische und nordische Elemente kommen hier zusammen, intim und bezaubernd im schimmernden Gewebe seines Werks und seiner Person. Sollten wir ihn einfach als „einen Europäer“ vorstellen? Das wäre jetzt aber vor der Zeit („Should we present him simply as ‚a European‘? That would have been premature...“) (**Heart of Europe** 1943)

Um dem Dilemma zu entgehen, hat sich Klaus Mann 1943 also für einen rigiden, ganz unliterarischen Entwurf entschieden und deklariert:

Die europäische Landkarte, wie sie 1919 geschaffen wurde, mag in mancherlei Hinsicht mangelhaft sein, aber es gibt noch kein besseres Schema. Deshalb entschlossen wir uns, unsere Autoren nach ihren jeweiligen Ursprungsländern einzuordnen und mit Blick auf die verschiedenen nationalen Souveränitäten am Versailler Vertrag festzuhalten. (**Heart of Europe** 1943)

Das schafft in ‚Kakanien‘ freilich keine Ordnung. Denn alle berücksichtigten deutschsprachigen Autoren sind vor 1918 geboren, ihr „land of origin“ ist wie das vieler ihrer Publikation noch die Doppelmonarchie. Die Ordnung nach den vom Versailler Vertrag (und den Verträgen von Saint-Germain mit Deutschösterreich und Trianon mit Ungarn) kann damit nicht so einfach harmonisiert werden. Die Etiketten ‚deutsch‘ und ‚österreichisch‘ oder ‚tschechoslowakisch‘ reichen dafür nicht aus. Vielleicht ist das nur vor einem wenig informierten amerikanischen Publikum möglich gewesen.

Den Exilanten aus dem alten Kakanien war die fragwürdige Systematik sehr wohl bewußt. Die Zeitung der aus Österreich in die USA Emigrierten sprach das Ergebnis deutlich an:

Die österreichische Auswahl (Werfel, Hofmannsthal, Bee-Hormann, Schnitzler, Broch, Stefan Zweig, Roth) ist recht repräsentativ, wenn auch das Fehlen von Polgar, Viertel, Waldinger, Musil, Kraus und aller Vertreter der jüngern Generation nicht gerade ein Vorteil genannt werden kann. Unbegreiflich ist die Beschränkung auf Prosa. Als ob es nicht eine bedeutende österreichischen Lyrik gäbe! [...]

Rilke wurde aus nicht leicht erfindlichen Gründen der tschechoslowakischen Abteilung zugeteilt, die noch weitere drei Autoren deutscher Zunge – Kafka, Ernst Weiss und F. C. Weiskopf – neben einer Reihe glanzvoller tschechischer Namen (leider aber keinen Slowaken) beherbergt.⁷ (Wedding 1944: 5-6)

Die für Europäer ungewohnte Zuteilungen stieß auf Kritik, weil es nicht bei einzelnen Fällen blieb. Die in Salzburg geborene Rezensentin Grete Weiskopf (1905–1966), Pseud. Alex Wedding) suchte nach einer Erklärung:

Und wenn auch die Herausgeber als deutsche Schriftsteller die eigene Literatur am besten kennen, so scheint das noch nicht ihre Praxis zu rechtfertigen, mehr [deutsche Autoren] in diesem Bande zu Worte kommen zu lassen. (Die Herausgeber haben das offenbar auch unangenehm empfunden und deshalb deutsche Autoren sozusagen camoufliert in anderen Abteilungen, u. a. in der ungarischen, rumänischen, tschechoslowakischen, schweizerischen, untergebracht). (Wedding 1944: 5-6)

Das Kapitel über die Literatur in Rumänien erwähnt keinen deutschsprachigen Autor aus Siebenbürgen und dem Banat. Dagegen wird der Einfluss der französischen Literatur auf die rumänischen Autoren betont. Es werden Texte von Mihail Sadoveanu (1880–1961, Übersetzung aus dem Rumänischen) Panait Istrati (1884 – 1935, Übersetzung aus dem Französischen), von der Prinzessin Marthe Bibesco (1886 – 1973, Übersetzung aus dem Französischen) und von Valeriu Marcu (1899 – 1942, Übersetzung aus dem Deutschen) in die Sammlung aufgenommen.

Es bleibt die Frage, ob diese verwickelten Zuordnungen die amerikanischen Leser der 6–7000 Exemplare der Anthologie, die verkauft wurden, tangiert hat. Allerdings konnte die etablierte Literaturkritik der

⁷ Grete Weiskopf war seit 1928 mit dem Prager Schriftsteller F.C. Weiskopf verheiratet. Ihre unter dem Pseudonym Axel Wedding publizierten Kinderbücher wurden 1933 Opfer der Bücherverbrennung.

amerikanischen Ostküste ihre Skepsis gegenüber diesem Monument nicht so leicht überwinden.

Der damals neue Chefrezensent der New York Times, Orville Prescott (1906 – 1996) sah sich vor dem Umfang des Werks kapitulieren und beschränkte sich bei der Lektüre auf die erste Hälfte des Buchs. Die Ernte war in seiner Sicht nicht berauschend.

Reading ‚Heart of Europe‘ is a curious experiment that raises one insistent question that can be put this way: Was European literature for twenty years as dull, arid und self-consciously intellectual or this is the taste of the editors so sternly highbrow they scorn readability, entertainment and dramatic force, preferring items of interest only to a small coterie? (Prescott 1943)

Prescott sieht in der Anthologie den Essay dominierend und die erzählende Prosa zurückgedrängt. Von großen Autoren seien oft nur schwache Werke aufgenommen. „May be the epoch when the most terrible struggle for domination of all was brewing was unfavorable for European literature“ (Prescott 1943).

Drei Jahre später revidierte die Zeitung ihr Urteil:

In 1943, Kesten and Klaus Mann edited ‚Hearts of Europe‘ a highly influential anthology of modernist European creative writing which familiarized Americans with many of the big names in European literature of the previous two decades.⁸

Zwei prominente Kritiken mögen die unterschiedlichen Positionen verdeutlichen. Der Kritiker der **New York Times**, Harvey Breit (1909–1968), wählte die Überschrift: **Prose and Poetry From All the Corners of Europe**

I believe the ‚Heart of Europe‘ is not quite so blown up, is more compact and nougatlike, and that the title might well have been ‚Body of Europe‘ (with the true heart buried therein), the book, it must be said, is a magnificent show and an hearty première, bringing together for the first time contemporary Europeans of good-enough stature. (Breit 1944: BR 6)

Als Beispiele nennt er wichtige Autoren: „the Frenchman Gide, the Spaniard Lorca, The Austrian Roth, the Hungarian Horvath, the Russian Mayakowsky, the Czech Rilke, the Italian Croce, the German Brecht.“ (Breit 1944: BR 6)

⁸ Eine Kolumne in: The New York Times (15. April 1946).

Der etwas ältere John Chamberlain (1903-1995), einer der vertrauenswürdigsten Kritiker derselben Zeitung, sah das nur einige Tage später anders, als er schrieb:

But at last two nations, Czechoslovakia and Austria, came off well in ‚Heart of Europe‘ in spite of all hazards. In the case of Czechoslovakia, a new-won freedom may have proved to be a heady lift, but truncated Austria, the country whose body was cruelly hacked to pieces at Versailles, still managed to pursue a graceful and elegiac tradition even in the face of the events of 1920–1940. (Chamberlain 1943:15)

Es ist erkennbar, dass in dem nur wenige Jahre älteren amerikanischen Kritiker das historische Bewusstsein viel stärker auf das alte Österreich als das gerade Vergangene ausgerichtet ist. Er sieht die Knackpunkte, die auch Klaus Mann in seiner Einleitung aufgegriffen hatte. Er hat aber dazu eine andere Meinung, wenn er schreibt:

Kafka und Rilke, die Mystiker, die allgemein der Literatur von Deutschland zugeschlagen werden, sind durch das Verdienst ihrer Geburt in tschechischen Landen in die tschechoslowakische Sektion einbezogen worden. Eine solche Verortung erscheint als zweifelhaft, denn den Visionen (Fantasien) von Kafka und den Gedichten von Rilke fehlt eine gewisse tschechische Robustheit, die man sogar mit dem Werk von Karel Capek verbindet. (Chamberlain 1943:15)

Ist es ein ironischer Seitenhieb auf die etwas gewaltsame Konstruktion eines einheitlichen Nationalcharakters?

Die Herausgeber beachteten die Pressekritik genau. Hermann Kesten informierte den zum Militär eingezogenen Klaus Mann am 16. April 1944:

it was a great pleasure to get your good letter and a strange sensation to get mail again from Europe, our poor old Dame Europa, raped by gods lately born in the dungeon. A propos old ladies, (but totally unraped) Annette Kolb was complaining that you forgot her completely. Our **heart of Europe** was rather a mediocre success, L. B. Fischer sold about 6000 or 7000 copies. The reviews were very big, the New York Times printed two reviews, one by Prescott, one by Chamberlain, on 2 successive days, we got big reviews, but not always very great ones. Sigrid Undset in Herald Tribune complained, Norway wasn't good represented, Weiskopf and others wrote, it was awfully bad, that we didn't print Seghers, Feuchtwanger, Becher. N.Y. Times complained about Emil Ludwig, Herald Tribune about Arnold Zweig; Harry Hansen called you a great Mann with a great future, Sterling North and Chicago Tribune (!) wrote the two best reviews. Maybe we get some pennies, if L. B. Fischer will sell second rights to Garden City (Doubleday Doran).⁹ (Undset 1944: 2 VI)

⁹ Manuskript in der Stadtbibliothek München, Monacensia.

Die Befriedigung über das große und prominente Presse-Echo ist erkennbar, aber auch die Skepsis, ob das Buch nicht doch ein Ladenhüter werde.

5. Fazit

Im Jahr 1943 ließ sich im amerikanischen Exil die europäische ‚Welt von gestern‘ nicht mehr so leicht fassen. Selbst wenn man sich im Blick auf das Alte Österreich, Kakanien, Mitteleuropa (vgl. Naumann 2015) beschränkt, müssen zwei historische Schwellen berücksichtigt werden, die die politischen Strukturen verändert haben: Die Auflösung der Donaumonarchie (1918/19) und die Annexionen Deutschlands im Zweiten Weltkrieg. In keinem Fall hat sich aus den supranationalen staatlichen Gebilden auf literarischen Gebiet eine Neue Einheitlichkeit, geschweige denn ein Neues Europa gebildet. Geburtsort, Volkszugehörigkeit, Staatsangehörigkeit und die Literatursprache der Autoren ließen sich auch nicht in der Sicht der Anthologisten zur Deckung bringen. Sie mussten zu einer politisch gesteuerten Notlösung greifen und die Pariser Vorortverträge von 1919 als Grundlage und Begrenzung ihrer Sammlung nehmen. Darauf aufgebaut, werden jeweils Volkscharaktere und – darunter subsumiert – unterschiedliche Literatursprachen vorgestellt. Die so geartete hierarchische Anordnung war durch die Weltkriegslage 1943 bedingt. ‚Deutsch‘ war, das lässt Klaus Mann durchblicken, durch Hitler als Begriff diskreditiert. ‚Deutsch‘ konnte damals nicht mehr als Charakteristikum für Literatur außerhalb der Grenzen des Deutschen Reichs von 1919 verwendet werden. So konnte Thomas Mann ebenso wie Klaus Mann durchaus als „deutscher Erzähler“ gelten (obwohl sie nach 1934 tschechoslowakische Staatsbürger waren), aber der 1890 in Prag geborene Franz Werfel firmierte als „österreichischer Erzähler“, Ödön von Horvath als „deutscher Dramatiker“ in der Länderrubrik von Ungarn. Wer den Band benutzte, bemerkte schnell eine Diskrepanz: Im Textteil erfolgte die Zuordnung in Ländern nach dem Prinzip von 1918/19, im bio-bibliografischen Register nach der Literatursprache. Nur bei Österreichern machte man eine Ausnahme. Auch wenn sie deutsch schrieben, galten die Werke als österreichisch. Autoren aus dem vergangenen ‚Böhmen und Mähren‘ wurden oft nicht mit der Sprache belegt, in der sie ihre Werke schrieben. Häufiger blieb es bei: „tschechisch“.

Die politische Botschaft an Amerika und literarische Zugehörigkeit waren zweierlei. Diskrepanzen wurden mit den Einleitungen zu Länderkapiteln rhetorisch ‚bereinigt‘, im bio-bibliografischen Register und

durch die Angabe der Originalsprache am Ende der übersetzten Texte aber wieder sichtbar gemacht.

Allerdings sollte man alte Kontinuitäten nicht unterschätzen. Sie waren auch in die Emigration mitgenommen worden. Als der 1890 in Breslau geborene Philosoph und Essayist Günther Stern (Anders) im März 1943 in Kalifornien eine Rede hielt, meinte er „Gemeinsam mit Kafka kann der Dichter Rilke als letzter Überlebender der ‚Welt von Gestern‘ betrachtet werden, als tragischer Zeuge ihres Verfalls.“ Das Zitat konnte bisher nicht verifiziert werden. Wenn es richtig ist, wird deutlich, dass es nicht möglich ist, mit nur einem politischen Netzwerk die europäische Welt zu überziehen. Es werden stets mehrere Netzwerke in ihrem historischen Kontext benötigt und auch andere Netzwerke, wie sie Sprache und Kultur anbieten. Vielleicht fällt uns der Umgang mit diesen Geflechten besonders schwer. Aber in Europa haben wir es ständig mit komplexen Verhältnissen zu tun, Nachwirkung von 1000 Jahren ‚Kakanien‘ in Mittel-, Ost- und Südosteuropa. Vielleicht sind die Literaturwissenschaft und die Germanistik aber Werkzeuge mit dem sich gut an der Erkenntnis und Bewältigung solcher Herausforderungen arbeiten lässt.

Literatur

Heart of Europe. An Anthology of Creative Writing in Europe 1920 – 1940 (1943), edited by Klaus Mann and Hermann Kesten. With an Introduction by Dorothy Canfield Fisher. New York: L. B. Fischer.

*

Ackermann, Bruno: **Denis de Rougemont. Une biographie intellectuelle**, Genf 1996.

Beach, Joseph Warren (Hg.) (1941): **American Fiction 1920–1940**, New York, 371 Seiten.

Breit, Harvey (1944): „Prose and Poetry From All the Corners of Europe.“ In: **The New York Times** (9. Januar 1944) S. BR 6.

Chamberlain, John (1943): „Books of the Times.“ In: **The New York Times** (30. Dezember 1943) S. 15.

Debrunner, Albert M. (2017): „**Zu Hause im 20. Jahrhundert**“ **Hermann Kesten. Biographie**, Wädenswil, 180 – 193.

Jonas, B. Ilse (1989): *Klaus Mann*. In: John M. Spalek / Joseph Strelka (Hg.): **Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933**, Bd. 2 New York Teil 1, Bern, 622 – 651.

- Latini, Micaela (2017): „Die letzten Bilder der Menschheit. Günther Anders und die deutschsprachige Literatur.“ In: **Studia austriaca**, Bd. 25, 107 – 118.
- Lazare, Christopher (1931): *Books*. In: **Decision**, Bd. 1 Nr. 5 (Mai 1931), 77 – 78.
- Mann, Klaus (1944): **The Turning Point. Thirty-five Years in this Century**, London.
- Mann, Klaus (⁵2017): **Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht**. Mit Textvarianten und Entwürfen im Anhang herausgegeben und mit einem Nachwort von Fredric Kroll, Reinbek bei Hamburg.
- Musil, Robert (1978): **Der Mann ohne Eigenschaften** Roman, Reinbek bei Hamburg.
- Naumann, Friedrich (1915): **Mitteleuropa**, Berlin.
- Pergler, Charles (1917): **The Heart of Europe. An Address Delivered in Washington**, December 11, 1916, at a Conference of Oppressed or Dependent Nationalities. Chicago.
- Prescott, Orville (1943): „Books of the Times.“ In: **The New York Times** (29. Dezember 1943), 13.
- Rougemont, Denis de/ Muret, Charlotte (1941): **The Heart of Europe**, New York.
- Santillana, George de (1942): „Diversity in Unity.“ In: **Decision**. Bd. 3 (Januar -Februar 1942), 86 – 88.
- Schlawin, Silke (2001): *Die Anthologie ‚Heart of Europe‘ – Ein Exilprojekt von Hermann Kesten und Klaus Mann für den L. B. Fischer Verlag (New York)*. In: **Archiv für Geschichte des Buchwesens**, Bd. 54, 1–109.
- Schnauber, Cornelius (1989): *Hermann Kesten*. In: John M. Spalek / Joseph Strelka (Hg.): **Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933**, Bd. 2 New York Teil 1. Bern, 433 – 446.
- Undset, Sigrid (1944): „What Is the Spirit of Europe? A Stout Anthology – and a Strong Continent Behind It.“ In: **New York Herald Tribune** (16. Januar 1944), 2 VI.
- Axel Wedding / Axel (Weiskopf, Grete) (1944): *Das Herz Europas*. In: **Austro American Tribune**. Bd. 2 Nr. 9 (April 1944), 5 – 6.
- Zehl Romero, Christiane (1989): *Robert Pick*. In: John M. Spalek / Joseph Strelka (Hg.): **Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933**, Bd. 2 New York Teil 1. Bern, 783 – 793.
- Zweig, Stefan (1944): **Die Welt von Gestern**, Stockholm.

Deutsch und Rumänisch im Kontrast. Eine Bilanz zur interlingualen phraseologischen Kontrastivik (2000 – 2020)

Abstract: The article shows some fields of investigation that Romanian German Studies have turned to since 2000. In the synchronous studies on the phraseolexicon of the language pair German and Romanian, phraseological types were compared and equivalence relations were examined from a translation-relevant perspective. Few works are dedicated to the Romanian bilingual lexicographical codification practice, so that suggestions for the redesign of conventional or for the conception of new phraseological dictionaries are not lacking. An outlook on future research approaches within the phraseological contrastive should encourage a more detailed study of the formulaic in order to clarify intercultural peculiarities and frequent usage patterns.

Keywords: Romanian German Studies, phraseologisms, interlingual phraseological contrastivics, German, Romanian, research tasks.

1. Vorbemerkungen

Durch die Wahrung eigener Lehr- und Forschungstraditionen haben die germanistischen Standorte in Bukarest, Großwardein, Hermannstadt, Jassy, Klausenburg, Kronstadt, Temeswar und ihre Fachpublikationen den Ruf der rumänischen Germanistik gestärkt. Zu ihren Forschungsaufgaben gehören die Literaturvermittlung und der Kulturaustausch in multiethnischen Gebieten, die Rezeption und literaturgeschichtliche Erforschung der deutschsprachigen regionalen Literaturen des Banats, der Bukowina und Siebenbürgens, interkulturelle Überschneidungen und deutsch-rumänische Kulturkontakte sowie das Profil identitätsstiftender Infrastrukturen der Rumäniendeutschen (Kirche, Schulwesen, Presse, Theater). Zahlreiche Untersuchungen befassen sich mit dem Sprachvergleich Deutsch-Rumänisch (Lautsystem, Wortarten, Valenz, lexikalische bzw. phraseologische Sonderausschnitte), mit (Fach-)Textsorten und sprachlichen Auffälligkeiten in den Domänen Wirtschaft, Medien, Politik, Hochschule, mit Ortsmundarten und Interferenzerscheinungen mit den Kontaktsprachen Rumänisch und Ungarisch. Viele Beiträge und Dissertationen gehen aktuellen

Spracherscheinungen aus sprachgeschichtlicher, variationslinguistischer oder onomastischer Sicht nach.

Ein breites Spektrum an Textsorten und kommunikativen Praktiken ist aus sprachvergleichender Sicht allerdings noch nicht erschlossen. Gleiches gilt auch für den heterogenen Bereich des sprachlich Vorgeprägten, wenn auch nach der Jahrtausendwende die interlinguale Erforschung phraseologischer Sondertypen weiterhin dominiert. In den synchron ausgerichteten Studien zum Phraseolexikon des Sprachenpaares Deutsch und Rumänisch sind vornehmlich Äquivalenzrelationen herausgestellt worden, wobei die Untersuchungen einen Beitrag zur Vorbeugung kulturspezifischer Interferenzen im Fremdsprachenunterricht und in der Übersetzungspraxis zu leisten beabsichtigen. Wenige Arbeiten widmen sich der rumänischen bilingualen phraseologischen Kodifizierungspraxis, um die Umgestaltung herkömmlicher Nachschlagewerke anzuregen und auf die Notwendigkeit der Ausarbeitung neuer phraseologischer Wörterbücher hinzuweisen. Eine ausführliche Darstellung der Ergebnisse der kontrastiven Phraseologie aus der Sicht dieses Sprachenpaares kann hier verständlicherweise nicht geboten werden. Daher soll im Folgenden exemplarisch auf Untersuchungen bzw. Dissertationen verwiesen werden, die sich mit unterschiedlicher Ausrichtung und Intensität dem phraseologischen Bestand dieser Sprachen zugewandt haben. Dem Überblick zur phraseologischen Kontrastivik schließt sich ein Ausblick auf künftige Forschungsmöglichkeiten an.

2. Zur interlingualen phraseologischen Kontrastivik (2000 – 2020)

Gegenstand der kontrastiven Phraseologie ist nach Földes (1996: 15) die vergleichende Untersuchung phraseologischer Systeme von zwei oder mehreren Sprachen und das Aufzeigen von Übereinstimmungen, Ähnlichkeiten und Unterschieden in den kontrastierten Sprachen. In intralingualen Untersuchungen werden Phraseologismen einer älteren und einer neueren Sprachstufe verglichen, bei plurinationalen Sprachen erfolgt die Kontrastierung innerhalb nationaler Varietäten, Dialekte und Minderheitensprachen.

Ein Teil einschlägiger Arbeiten ab Mitte der 1990er-Jahre verfolgt einen rein theoretischen Zweck und will einerseits die allgemeine Theoriebildung auf dem Gebiet der kontrastiven Phraseologieforschung fördern, andererseits die Grundlage für die Erfassung der Übereinstimmungen und Abweichungen in der Phraseologie bestimmter Einzelsprachen schaffen. Auch wurde auf die Notwendigkeit der Erstellung phraseologischer Wörterbücher und weiterer Hilfsmittel für den Erwerb einer

idiomatischen Kompetenz hingewiesen. Dabei hat die Auslandsgermanistik wertvolle Beiträge zur Problematik beigesteuert und wichtige Anstöße für die Praxis geliefert.

Um die schriftliche Fixierung einer Kommunikationspraxis unter Einbezug des formelhaften Sprachgebrauchs und etablierter Formulierungsmuster zu untersuchen, damit auch den Beitrag ausgewählter Typen von Phraseologismen, die Besonderheiten ihres Vorkommens und Gebrauchs einzuschätzen und auch Möglichkeiten ihrer Erforschung aufzuzeigen, muss von einer weiten Phraseologieauffassung ausgegangen werden. Grundlegend bei dieser weiten Konzeption ist, dass Phraseologismen aller Typen zur Gestaltung der Formelhaftigkeit beitragen.

Die Forschung hat sich den *Phraseologismen im Kontrast* unter vielfältigen Gesichtspunkten angenommen in dem Bemühen, Schnittstellen zwischen der Phraseologie und anderen linguistischen (Teil-)Disziplinen aufzuzeigen (z.B. Gautier/Modicom/Vinckel-Roisin 2018). Von den romanischen Sprachen wurde Deutsch generell dem Französischen und Spanischen gegenübergestellt. Der unüberschaubaren Anzahl an Veröffentlichungen aus dem Ausland, die vielseitige Forschungsaktivitäten belegen, steht eine relativ kleine Anzahl an Publikationen rumänischer Germanistinnen und Germanisten gegenüber. Diese Studien greifen international intensiv erforschte phraseologische Typen bzw. Themengebiete auf und gehen von praxisnahen Fragestellungen aus, wobei zur Beantwortung konkreter Forschungsfragen phraseologische ein- bzw. zweisprachige Wörterbücher, Presetexte, literarische Werke herangezogen wurden. Befragungen als Methode der Datengewinnung wurden vornehmlich in intralingual ausgerichteten Dissertationen (Bottesch 2002 und Thoïs 2015) eingebunden. In den letzten zwei Jahrzehnten sind allerdings nur sehr wenige Dissertationen entstanden, obwohl sich mit der Etablierung neuer Methoden und Theoriezugänge der Gegenstandsbereich der Phraseologie erweitert hat und sich auch die Forschungsschwerpunkte differenziert haben.

Global lassen sich die Forschungsarbeiten des erfassten Zeitraums der praxisorientierten Phraseologieforschung zuordnen. Diese knüpfen an Traditionslinien der internationalen kontrastiven Phraseologie an, die von kommunikativ-pragmatischen zu kognitiven Ansätzen reichen. Arbeiten mit phraseografischer Ausrichtung sind in einer weitaus geringeren Anzahl vertreten. Diese gehen von den Prinzipien einer benutzerorientierten lexikografischen Praxis aus, werten herkömmliche bilinguale Wörterbücher des Sprachenpaares Deutsch und Rumänisch kritisch, zeigen Umgestaltungsmöglichkeiten auf oder formulieren Neuansätze (z. B. Sava 2008 und 2017). Als wichtige Aufgabe der rumänischen Phraseografie mit

Deutsch wird dabei die Konzeption eines neuen zweisprachigen phraseologischen Wörterbuchs postuliert.

Internationale Tagungen zur Phraseologie verdeutlichen länderspezifische Forschungsperspektiven und aktuelle Arbeitsfelder.¹ Das 2007 erschienene Handbuch zur Phraseologie in zwei Bänden (Burger et al. 2007) erfasst Entwicklungen der internationalen Phraseologie bzw. Phraseografie und liefert damit auch einen Einblick in die germanistische, slawistische, romanistische und anglistische Forschung.² Ab 1990 werden kontrastive Untersuchungen von kognitivorientierten, gebrauchsbasierten, diskursanalytischen oder psycholinguistisch ausgerichteten Arbeiten ergänzt. In vielen Sprachen sind Somatismen mit den Konstituenten *Auge, Bein, Haar, Hand, Haut, Herz, Kopf, Mund, Nase, Ohr, Zahn, Zunge* intensiv erforscht worden. Ihre Relevanz für kontrastive Untersuchungen ergibt sich daraus, dass sie in jeder Sprache zahlreich vertreten sind und eine hohe phraseologische Aktivität aufweisen.

Neben der Untersuchung des phraseologischen Wortschatzes einer bestimmten Epoche wurde die Erforschung der Phraseologie der Mundarten im deutschsprachigen Raum als wichtiges Desiderat der germanistischen Phraseologie postuliert.

Rezentere Tagungs- und Sammelbände thematisieren in korpusbasierten, interdisziplinären, sprachvergleichenden Beiträgen das kommunikative Potenzial unterschiedlicher Typen von Phraseologismen in diversen (Presse-)Textsorten, Diskursen und Sprachen, wobei neben der Beschreibung pragmatischer Gebrauchsbedingungen – zunehmend werden Einheiten peripherer Bereiche wie Routineformeln oder Kollokationen berücksichtigt – relevante Fragen der Phraseodidaktik, praxisorientierten Phraseografie, Fachtext- und Diskurslinguistik sowie Translatologie Gegenstand wissenschaftlicher Diskussionen sind. Zahlreiche Darstellungen zeigen den Nutzen quantitativer Verfahren sowie Möglichkeiten der

¹ Vgl. hierzu die Kongress- und Tagungsbände der 1999 gegründeten Europäischen Gesellschaft für Phraseologie (EUOPHRAS). Die EUOPHRAS-Tagung 2023 *Interkulturelles und Interdisziplinäres in der Phraseologie und Parämiologie* hat in Wrocław im März stattgefunden. Zu erwähnen wären auch die Bände, die in der Schriftenreihe *Phraseologie und Parämiologie* (hrsg. von Wolfgang Eismann, Peter Grzybek und Wolfgang Mieder) seit 1999 erschienen sind.

² Hier werden auf über 1.180 Seiten Forschungsergebnisse in verschiedenen Ländern vorgestellt. Rumänien ist nicht dabei.

Weiterentwicklung der korpusbasierten zweisprachigen Phraseografie im 21. Jahrhundert auf.³

Der im Folgenden gebotene Einblick in Forschungsergebnisse und ausgewählte Forschungsfragen verdeutlicht, dass Phraseologismen als vielschichtiges Phänomen Linguisten, Didaktiker und Lexikografen herausfordern. Der Großteil kontrastiver Untersuchungen aus der Perspektive des anvisierten Sprachenpaares sind dem Bereich der interlingualen Äquivalenzermittlung gewidmet. Dabei gehen die Untersuchungen von den drei Grundtypen interlingualer Äquivalenzbeziehungen (vollständige Äquivalenz, partielle Äquivalenz bzw. strukturelle Teiläquivalenz, semantische Teiläquivalenz und funktionale Teiläquivalenz und Nulläquivalenz) aus, wobei kulturrelevante Sachgebiete (konventionalisierte Denkmuster, Symbolik, Volksglaube, Geschichtliches, Maßbezeichnungen, nationalspezifische Eigentümlichkeiten wie z.B. Eigennamen oder Toponyme) phraseologische Lücken in anderen Sprachen bedingen.⁴

Um das Vorkommen oder Ausbleiben interlingualer Entsprechungsfälle aufzuzeigen, wurden komparative Phraseologismen (Sava 2015a), Routineformeln (Cujbă 2007 und Sava 2015b), Kollokationen (Paraşca 2016), Wortpaare (Viorel/Schlömer 2013), Farbphraseologismen (Toma 2008), Somatismen (z. B. Bánffi-Benedek 2016, Erzse 2006, Sava 2008, Zaharia 2001 und Gáll 2021), Zahlphraseologismen (Zaharia 2008c), onymische Phraseologismen und biblische Anthroponyme (z. B. Crudu 2012a und bzw. Zaharia 2009) als spezielle phraseologische Typen herangezogen

In ihrer Dissertation erfasst Zaharia (2004: 157–213) Quellen idiomatischer Ausdrücke in beiden Sprachen und ortet Verschiebungen und Divergenzen in den spezifischen historischen, sozialen und gesellschaftlichen Bedingungen, während interlinguale Übereinstimmungen auf phraseologische Internationalismen, kollektives Weltwissen und Entlehnung beruhen (Zaharia 2003c und 2016). Weitere Beiträge von Zaharia (z. B. 2019 und 2010) sind dem (fachsprachlichen) phraseologischen (Sonder-)Sprachgebrauch gewidmet.

Nicht nur aufgrund ihrer Wichtigkeit im sprachlichen Alltag, sondern auch aus der Perspektive ihres Anteils am phraseologischen Gesamtinventar

³ Vgl. dazu in chronologischer Reihenfolge und Auswahl folgende Sammelbände: Blanco et al. (2010), Jesenšek/Grzybek (2014), Berdychowska et al. (2017), Stumpf/Filatkina (2018), Gondek (2020), Blanco et al. (2020) sowie Bergerová/Lüger/Schuppener (2021).

⁴ Theoretische und praktische Überlegungen zu Fragen der phraseologischen Kontrastierung erörtert Zaharia (2003a und b, 2008a und b).

sind kommunikative Konzepte eingehend erforscht worden (Sava 2007, 2008, 2012 und 2013a). Dabei wurde herausgestellt, dass dieser Inventarausschnitt zur Wortschatzerweiterung beiträgt und Bereiche abdeckt, die von einfachen Verben nicht gedeckt werden können. Die Materialanalyse belegt, dass relevante Faktoren des Kommunikationsprozesses durch Phraseologismen differenziert charakterisiert werden. Diese thematisieren nicht nur verschiedene Parameter der verbalen Kommunikation (z. B. Sprecherintentionen), sondern auch das Ergebnis einer sprachlichen Handlung (z. B. Beleidigung, Überzeugung). Daher sind Phraseologismen auch aus der Perspektive des Aufbewahrens von Alltagserfahrungen beschrieben worden. Auf kollektive Erfahrungen beider Sprachgemeinschaften verweisen z. B. dt. *jmds. Mund geht wie eine Klappermühle, reden wie ein Wasserfall, reden wie ein Mühlrad*, *jmds. Mund steht nie still*, *jmds. Mundwerk steht nie/niemals still* in der Bedeutung ‚ununterbrochen reden‘. Vgl. im Rumänischen dazu *vorbește/îi merge gura ca o moară stricăță/hodorogită/spartă/neferecată, turuie ca o moară fără apă*.

Als wichtige Aufgabe der phraseologischen Kontrastivik gilt die Verbesserung lexikografischer Nachschlagewerke. Die gegenwärtigen zweisprachigen phraseologischen Wörterbücher zu dem Sprachenpaar Deutsch und Rumänisch müssen dringend überarbeitet werden, da sie vergriffen und veraltet sind und daher Defizite (Sava 2006, 2010, 2013b und 2017) aufweisen. Konzeptionell ist ein einheitliches Herangehen an das kodifizierte Sprachmaterial erforderlich, das die Ergebnisse der theoretischen und angewandten Phraseologie bzw. der Phraseografie berücksichtigt. Die Entwicklung moderner bilingualer phraseologischer Nachschlagewerke, die bezüglich der Textgestaltung und Kodifizierungspraxis höheren Ansprüchen genügen, ist eine noch nachzuholende Aufgabe der rumänischen Phraseografie.

Die Dissertation von Crudu (2016: 111 – 126) bietet einen fundierten Einblick in das Phänomen der Unikalität. Akribisch erfasst Crudu Besonderheiten unikaler Konstituenten (z.B. isolierte gebundene Morpheme, Wortbildungskonstruktionen und Wortformanomalien) als Sonderfall der Irregularität und die von ihnen versprachlichten Inhalte. Aus diachroner Sicht wurden Erb-, Lehn- und Fremdwörter als Unikalia-Quellen untersucht (S. 127 – 176), wobei in einem synchronen Querschnitt Auffälligkeiten in der Wortbildung (S. 177–209), formale Bildungsmuster, Fragen der Idiomatisierung, Varietätenlinguistik und Variation (S. 211 – 260) kontrastiv erforscht werden. In einem neueren Beitrag stellt Crudu (2020) die Konzeption eines bilingualen Unikalia-Wörterbuchs für die Sprachen

Deutsch und Rumänisch vor. Das mikrostrukturelle Wörterbuchprofil (S. 389) umfasst Angaben zu: Schreibvarianten, Aussprache, Herkunft, Geltungsbereich, Stichwortübersetzung.

Elektronische Korpora, die eine empirische Identifikation von (potenziellen) Kollokationen ermöglichen, haben die Entwicklung der Kollokationsforschung entscheidend gefördert. Für verschiedene Sprachen (Deutsch, Englisch, Polnisch, Italienisch, Französisch oder Spanisch) liegen bereits zahlreiche Untersuchungen aus (korpus-)linguistischer und/oder kontrastiver Sicht vor, während für die Sprachen Deutsch und Rumänisch bis auf die Dissertation von Parasca (2016) in dem untersuchten Zeitraum keine eingehendere Beschreibung der Kollokationen vorliegt. Parasca führt exemplarisch vor, wie vergleichbare Korpora genutzt werden können, um Kollokationsäquivalenzen auszumachen. Spezielle Kontext- oder Kollokationswörterbücher für dieses Sprachenpaar existieren bis dato ebenfalls nicht.

Intralinguale Betrachtungen zur Phraseologie des Deutschen sind vorwiegend aus der Perspektive nationaler Varietäten angestellt worden. Umso erfreulicher ist es, dass sich die rumänische Germanistik auch dem phraseologischen (Dialekt-)Wortschatz der deutschen Minderheit in Rumänien zugewandt hat. So sind ab dem Jahr 2000 zwei Dissertationen entstanden, deren Analysematerial durch die direkte Methode (mündliche Befragungen, Tonbandaufnahmen usw.) und die Auswertung von Fragebögen erhoben wurde. So stellt Bottesch (2002) den phraseologischen Wortschatz eines bairisch-oberdeutschen Einzeldialekts – des Landlerischen von Großpold (rum. Apoldu de Sus) in der Nähe von Hermannstadt in Siebenbürgen – der standardsprachlichen Phraseologie gegenüber. Nach der massiven Auswanderung der Landler ab 1990 wird ihr Dialekt nur noch von etwa 200 (meist älteren, in Rumänien lebenden) Personen gesprochen bzw. von den nach Deutschland und Österreich Ausgewanderten. Der Dialekt, der ab dem 18. Jahrhundert in Siebenbürgen gesprochen wurde, existierte in unmittelbarer Diglossie mit den siebenbürgisch-sächsischen Mundarten.

Das empirisch erhobene Datenmaterial belegt Übernahmen aus der Standardsprache, die nicht oder nur teilweise an die mundartliche Laut- und Formstruktur angepasst wurden, durch Sprach- und Varietätenkontakte ausgewiesene phraseologische Sonderformen und Eigenbildungen, die Verwendungsbeschränkungen nach Geschlecht und Alter (S. 142) unterliegen und phraseologische Vergleiche (Kap. 4) als produktivste und variantenreichste phraseologische Klasse. Die Dissertation, die zudem Überlegungen zur Konzeption eines phraseologischen Wörterbuchs des

Landlerischen von Großpold (2003) einbringt, kann zweifelsohne als grundlegendes Werk zur Dialektphraseologie gelten.

Den regionalspezifischen phraseologischen Varianten der rumäniendeutschen Varietät ist die Dissertation von Thoïs (2015) gewidmet. Die Materialgrundlage umfasst 40 Phraseologismen bzw. feste Wortverbindungen (z.B. *etw. ist so sicher wie das Amen in der Kirche*, *es gießt wie aus Eimern*, *auf die Bremse drücken*, *in die Ferien fahren*, *am Laufenden sein*, *die Tafel löschen*). Die Gewährspersonen stammen aus dem Burzenland (z.B. Kronstadt/rum. Braşov, Rosenau/rum. Râşnov und weiteren 12 Ortschaften). Die Ergebnisse der Umfrage zur Verbreitung und Bekanntheit variabler/stabiler Konstituenten in rumäniendeutschen Phraseologismen (S. 100–147) verdeutlichen, dass im regionalen Sprachgebrauch des Burzenlandes (rum. Țara Bârsei), ein Gebiet im Südosten Siebenbürgens, durchaus Phraseologismen vorkommen, die auch in anderen Standardvarietäten des Deutschen (Österreich, Schweiz, Deutschland, Luxemburg, Ostbelgien oder Südtirol) verbreitet sind. Als Ergebnis des Sprachkontakteinflusses mit der Amtssprache Rumänisch konnte die Autorin allerdings auch eigene Varianten identifizieren, die eine identische oder ähnliche Struktur mit festen Wortverbindungen und Phraseologismen des Rumänischen aufweisen (z.B. *in erster Reihe* oder *jmdm. ein Telefon geben*; S. 138 – 146).

3. Die Kontrastivik als Forschungsfeld

Die in diesem Abschnitt exemplarisch aufgezeigten Forschungsmöglichkeiten der phraseologischen Kontrastivik lassen sich zentralen, international anerkannten Aufgabenfeldern zuordnen. Für die Sprachen Deutsch und Rumänisch sind aus kontrastiver Sicht noch einige Arbeitsfelder auszubauen, die – in Fortführung bereits geleisteter Vorarbeit – für die Entschlüsselung phraseologischer Auffälligkeiten, etablierter Handlungsanweisungen und fremdkultureller Kontexte relevant sind. Zu diesen zählt die sprachvergleichende Untersuchung phraseologischer Spezialkomponenten wie z. B. Pronomina, Numeralia, Negativa, Eigennamen oder Ethnostereotypen. Auch die Erforschung der Produktivität bestimmter Komponenten wie z.B. Farben, Zahlen, Tiere, Kleidungs- oder Möbelstücke, Körperteile/-flüssigkeiten/-organe durch quantitativ-statistische Erhebungen erweist sich als vielversprechender Ansatz. Korpusbasierte Untersuchungen erlauben die empirische Überprüfung unterschiedlicher Typen des Formelhaften in der aktuellen Sprachpraxis (Blanco et al. 2020). Die durch Textkorpora gewonnenen Daten sind für die

Ermittlung der Präferenzen und Restriktionen (z.B. Anomalien im Artikelgebrauch, Vorkommen flexionsloser Adjektive, Voranstellung des attributiven Genitivs, Abweichungen von semantischen Selektionsregeln, Blockiertheit der Pluralisierung bei Nomina, Tempus- und Modusrestriktionen bei verbalen Konstituenten, Restriktionen bei der Passivtransformation, Einschränkungen beim Wechsel Negation/Affirmation, geschlechts- bzw. altersspezifische Restriktionen) im Sprachgebrauch hilfreich. Auch die vielfältigen Formen phraseologischer Variation (phonetisch, morphologisch, lexikalisch, syntaktisch) bzw. Schwankungen im Numerus, im Gebrauch des bestimmten Artikels, unterschiedlicher Pronomina, der Negationselemente und weiterer Elemente (Nomen, Verb, Adjektive) sind empirisch und mit Blick auf dieses Sprachenpaar noch nicht eingehend erforscht worden. Ferner gilt es, phraseologische Internationalismen und falsche Freunde [z.B. *sich die Finger nach etw. lecken* ‚auf etw. begierig sein‘ vs. rum. *a-și linge degetele* ‚etw. mit Genuss essen‘; dt. *jmd. hat Grütze im Kopf* vs. rum. *a avea tărâțe în cap*; dt. *sich für den Nabel der Welt halten* (geh.) vs. rum. *a se crede buricul pământului* (ugs.)] sowie die Leistung diverser Typen von Phraseologismen in unterschiedlichen Medien und Textsorten zu ergründen.

Zu begrüßen wäre auch die Auseinandersetzung mit Fragen der Vermittlung des phraseologischen Wortschatzes bzw. mit den Schwierigkeiten des Erwerbs einer idiomatischen Kompetenz in der Fremdsprache Deutsch (z.B. Interferenz- und Fehlerquellen, Einbindung der Phraseologismen in Lehr-/Lernmaterialien), die Auseinandersetzung mit den Anforderungen an die phraseografische Praxis aus der Perspektive des Nicht-Muttersprachlers oder mit den Standards der lexikografischen Erfassung spezieller Phraseologismen. Erforderlich wäre auch die Ausarbeitung zweisprachiger Nachschlagewerke zu Kollokationen und Routineformeln bzw. die Ausarbeitung eines neuen bilingualen phraseologischen Großwörterbuchs mit Deutsch als Ausgangs- oder Zielsprache.

4. Fazit

Der Zugriff auf elektronische Ressourcen und Textkorpora für die Untersuchung des Formelhaften eröffnet neue Forschungsmöglichkeiten. Das den formelhaften Prägungen ab der Jahrtausendwende entgegengebrachte Interesse hat auch in der rumänischen germanistischen Forschung die wissenschaftliche Diskussion belebt.

Obwohl in den letzten zwei Jahrzehnten eine thematische Schwerpunkteverlagerung zu beobachten ist, sind systematische und

empirisch abgesicherte Analysen zur Erfassung textuell-pragmatischer Besonderheiten und die Ermittlung des kommunikativen Mehrwertes von Phraseologismen in geschriebenen bzw. gesprochenen Texten aus kontrastiver Sicht weiterhin notwendig. In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass das Potenzial elektronischer Textkorpora für die Datengewinnung in den angewandten Teilbereichen der Phraseologieforschung wie z.B. die Phraseografie und die Phraseodidaktik nicht gebührend wahrgenommen wurde.

Als forschungsattraktiv erwies sich der Themenbereich *Phraseologie im Kontrast* für die Übersetzungspraxis. Einige der hier exemplarisch aufgezeigten Untersuchungsmöglichkeiten wurden aus kontrastiver Perspektive bis dato nur teilweise erforscht (z. B. Typenvielfalt, phraseologische Variation, textsortenzentrierte Erforschung des Phraseologismusgebrauchs). Spärlich untersucht wurden etablierte Formulierungsmuster älterer Sprachstufen, ihr Vorkommen in unterschiedlichen Textsorten, während Didaktisierungsmöglichkeiten und Vermittlungswege im Fremdsprachenunterricht aus der Sicht der Lernermuttersprache Rumänisch marginal behandelt wurden.

Wenn auch die Beschäftigung mit kontrastiven Fragestellungen international unterschiedlich intensiv verlaufen ist und die Relevanz korpusbasierter Untersuchungen für die praxisorientierten Arbeitsfelder der Phraseologie herausgestellt wurde, ist die Darstellung der Phraseologie des Sprachenpaares Deutsch und Rumänisch im Kontrast ein weites Forschungsfeld, dessen Erkundung sich lohnt. Die Durchleuchtung bisheriger Forschungsergebnisse führt daher zu einer nüchternen Bilanz: Es gibt noch viel zu tun.

Literatur

- Bánffi-Benedek, Andrea (2016): „Der Einsatz von Somatismen und Kinegrammen im DaF-Unterricht. Eine interkulturelle Annäherung“. In: **Germanistische Studien**, X, 243 – 254.
- Berdychowska, Zofia et al. (Hrsg.) (2017): **Phraseologie als Schnittstelle von Sprache und Kultur**, Bd. I: **Abgrenzungen – sprach- und textvergleichende Zugänge**. Bd. II: *Öffentlicher Raum – Medien – Phraseodidaktik*. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Bergerová, Hana/Lüger, Heinz-Helmut/Schuppener, Georg (Hrsg.) (2021): **Phraseologie im digitalen Zeitalter. Neue Fragestellungen, Methoden und Analysen**. Wien: Praesens.

- Blanco Mellado, Carmen et al. (Hrsg.) (2020): **Muster in der Phraseologie. Monolingual und kontrastiv**. Hamburg: Dr. Kovač.
- Blanco Mellado, Carmen et al. (Hrsg.) (2010): **La fraseografía del S. XXI. Nuevas propuestas para el español y el alemán**. Berlin: Frank & Timme.
- Bottesch, Johanna (2003): **Phraseologisches Wörterbuch des Landlerischen von Großpold**. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga“ din Sibiu.
- Bottesch, Johanna (2002): **Der phraseologische Wortschatz des Landlerischen von Großpold unter strukturellem, semantischem und pragmatischem Aspekt**. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga“ din Sibiu.
- Burger, Harald et al. (Hrsg.) (2007): **Phraseologie. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung**. 2 Bde, Berlin: de Gruyter Mouton.
- Crudu, Mihai (2020): *Ansätze zur Konzeption eines bilingualen Unikalia-Wörterbuchs Deutsch-Rumänisch*. In: Paola Cotta Ramusino/Fabio Mollica (Hrsg.): **Contrastive Phraseology: Language and Cultures in Comparision**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, S. 379 – 392.
- Crudu, Mihai (2016): **Sprachliche Unikalia im Phraseolexikon des Deutschen und Rumänischen**. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.
- Crudu, Mihai (2012a): *Äquivalenzverhältnisse onymischer Phraseme am Beispiel des Deutschen und Rumänischen. Zum interkulturellen Austausch durch Übersetzungen*. In: **Germanistische Beiträge**, 31, S. 185 – 198.
- Crudu, Mihai (2012b): **Anthroponymische Phraseologismen – kontrastive Studie. Zur (Un-)Übersetzbarkeit des kulturbefrachteten Phraseolexikons**. Saarbrücken: AV Akademikerverlag.
- Cujbă, Cornelia (2007): „Deutsche und rumänische sprachliche Routinen im öffentlichen Austausch: Begegnungs- und Abschiedsgrüße“. In: George Guțu/Reimar Müller (Hrsg.): **transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumänien**. Bukarest: Paideia, S. 262 – 269.
- Erzse, Kinga D. (2016): „Hand und Fuß im interkulturellen Vergleich. Eine kontrastive Untersuchung von Redewendungen im Deutschen und Rumänischen“. In: **Germanistische Beiträge**, 20 – 21, S. 179 – 254.
- Földes, Csaba (1996): **Deutsche Phraseologie kontrastiv. Intra- und interlinguale Zugänge**, Heidelberg: Julius Groos.

- Gáll, Kinga (2021): *Herzmetaphern im Deutschen und im Rumänischen*. In: **Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung**, 21, S. 175 – 187.
- Gautier, Laurent/Modicom, Pierre-Yves/Vinckel-Roisin, Hélène (Hrsg.) (2018): **Diskursive Verfestigungen. Schnittstellen zwischen Morphosyntax, Phraseologie und Pragmatik im Deutschen und im Sprachvergleich**, Berlin: De Gruyter.
- Gondek, Anna et al. (Hrsg.) (2020): **Deutsche Phraseologie und Parömiologie im Kontakt und Kontrast I und II**, Hamburg: Dr. Kovač.
- Jesenšek, Vida/Grzybek, Peter (Hrsg. (2014)): **Phraseologie im Wörterbuch und Korpus/Phraseology in Dictionaries and Corpora**, Maribor: Internationaler Verlag des Instituts für Slawische Sprachen und Literaturen, Philosophische Fakultät.
- Parasca, Maria (2016): **Profit cumulat – Summierter Gewinn. Wirtschaftssprachliche Kollokationen im Rumänischen und Deutschen**, Mannheim: Institut für deutsche Sprache.
- Sava, Doris (2017): *Überlegungen zu einem neuen zweisprachigen phraseologischen Wörterbuch Deutsch-Rumänisch*. In: **Lexikos Journal**, 27, S. 457 – 477.
- Sava, Doris (2015a): „Komparative Phraseologismen im Spannungsfeld von Interkulturalität und Transkulturalität“. In: Sunhild Galter/Maria Sass/Ellen Tichy (Hrsg.): **Wechselwirkungen im deutsch-rumänischen Kulturfeld. Beiträge zu Sprach- und Literaturkontakten aus interkultureller Perspektive**. Frankfurt/Main: Peter Lang, S. 171 – 187.
- Sava, Doris (2015b): *Es ist höchste Eisenbahn! Routineformeln aus interkultureller Perspektive. Forschungsdesiderata im Überblick*. In: Bettina Bock/Sadriye Güneş/Teodora Kiryakova-Dineva (Hrsg.): **Gelebte Mehrsprachigkeit/Living Multilingualism**. Hamburg: Dr. Kovač, S. 117 – 140.
- Sava, Doris (2013a): *Konzeptualisierungen sozialer Verhaltensformen am Beispiel GESCHWÄTZIGKEIT in der deutschen bzw. rumänischen Phraseologie*. In: **Memoria Ethnologica**, 46 / 47, S. 74 – 85.
- Sava, Doris (2013b): *Das Gute daran ist das Gute darin. Die rumänische bilinguale Wörterbuchpraxis mit Deutsch aus der Sicht der phraseografischen Erfassung der Geschlechtsrestriktivität*. In: Doris Sava/Hermann Scheuringer (Hrsg.): **Im Dienste des Wortes. Lexikologische und lexikografische Streifzüge. Festschrift für Ioan Lăzărescu**. Passau: Karl Stutz, S. 431 – 462.

- Sava, Doris (2012): „Kommunikative Konzepte. Forschungsaussichten aus kontrastiver Perspektive Deutsch-Rumänisch“. In: **Germanistische Beiträge**, 30, S. 147–161.
- Sava, Doris (2010): „Defizite der rumänischen bilingualen Phraseografie mit Deutsch“. In: **Germanistische Beiträge**, 26, S. 185 – 222.
- Sava, Doris (2008): **Phraseolexeme aus kontrastiver Perspektive Deutsch-Rumänisch**. Sibiu: Editura Techno Media.
- Sava, Doris (2007): *Dem gemeinen Mann aufs Maul geschaut... Formulierungstätigkeit aus kontrastiver Perspektive Deutsch-Rumänisch*. In: George Guțu/Doina Sandu (Hrsg.): **Interkulturelle Grenzgänge. Akten der Wissenschaftlichen Tagung des Bukarester Instituts für Germanistik zum 100. Gründungstag. Bukarest, 5.–6. November 2005**. București: Editura Universității din București, S. 233 – 248.
- Sava, Doris (2006): „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. Verbesserungsvorschläge für die zweisprachige phraseografische Praxis des Sprachenpaares Deutsch/Rumänisch“. In: **Germanistische Beiträge**, 20/21, S. 151 – 168.
- Stumpf, Sören/Filatkina, Natalia (Hrsg.) (2018): **Formelhafte Sprache in Text und Diskurs**. Berlin: De Gruyter.
- Thois, Julianne (2015): **Variable und stabile Elemente in den Phraseologismen der rumäniendeutschen Sprache im Burzenland**, Diss. Universität Bukarest.
- Toma, Silvia (2008): *Die Farbe Blau in deutschen und rumänischen Idiomen*. In: Speranța Stănescu/Ulrich Engel (Hrsg.): **Sprachvergleich – Kulturvergleich. Quo vadis, KGdr?** München: Iudicium, S. 109 – 123.
- Viorel, Elena/Schlömer, Anne (2013): *Rumänische und deutsche Paarformeln: sprachübergreifende Strukturen*. In: Ioan Lăzărescu/Hermann Scheuringer (Hrsg.): **Worte und Wörter. Beiträge zur deutschen und rumäniendeutschen Wortkunde**. Passau: Karl Stutz, S. 107 – 123.
- Zaharia, Casia (2019): „Frazeologisme cu trimitere la limbajul juridic în română și germană“. In: **Analele Științifice ale Universității „Alexandru Ioan Cuza“ din Iași**, LXV, S. 95–100.
- Zaharia, Casia (2016): „Quellen und Ressourcen der idiomatischen Ausdrücke in der rumänischen und deutschen Sprache“. In: **Zeitschrift der Germanisten Rumäniens**, 1–2, S. 115 – 120.
- Zaharia, Casia (2010): „Deutsch-rumänische phraseologische Brücken: idiomatische Wendungen aus der Gewerbesprache der Schmiede und

- Fassbinder“. In: **Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana**, 20, S. 305 – 315.
- Zaharia, Casia (2009): *Über Namen im idiomatischen Sprachgebrauch (Deutsch/Rumänisch)*. In: Csaba Földes (Hrsg.): **Disciplinary and Interdisciplinary Phraseology. Selected papers of the EUROPHRAS conference in Veszprém**. Veszprém: University of Pannonia, University Press, S. 59 – 64.
- Zaharia, Casia (2008a): *Modele frazeologice în limbile germană și română*. In: Cristinel Munteanu (Hrsg.): **Discursul repetat între alteritate și creativitate. Volum omagial Stelian Dumistrăcel**. Iași: Institutul European, S. 216 – 228.
- Zaharia, Casia (2008b): *Sugestii de sistematizare în frazeologia contrastivă româno-germană*. In: Ludmila Braniște (Hrsg.): **Româna ca limbă străină – între metodă și impact cultural**. Iași: Editura Demiurg, S. 608 – 618.
- Zaharia, Casia (2008c): *Diversitate culturală și lingvistică. Cifrele în idiomaticea românească și germană*. In: Luminița Andrei-Cocârță/Sorina Chiper (Hrsg.): **Cultural and Linguistic Diversity in a World of Global Pluralism**. Iași: Timpul, S. 207 – 222.
- Zaharia, Casia (2004): **Expresiile idiomatice în procesul comunicării. Abordare contrastivă pe terenul limbilor română și germană**. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza“.
- Zaharia, Casia (2003a): *Deutsch-rumänische phraseologische Äquivalenz*. In: George Guțu/Reimar Müller (Hrsg.): **transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumänien**. Bukarest: Paideia, S. 436 – 450.
- Zaharia, Casia (2003b): *Probleme de echivalență între expresiile idiomatice românești și germane*. In: **Anuarul Universității „Petre Andrei“**, III, S. 282 – 300.
- Zaharia, Casia (2003c): *Quellen der idiomatischen Ausdrücke im Deutschen und Rumänischen*. In: Harald Burger/Annelies Häcki Buhofer/Gertrud Gréciano (Hrsg.): **Flut von Texten – Vielfalt der Kultur. Ascona 2001 zur Methodologie und Kulturspezifität der Phraseologie**. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, S. 267 – 276.
- Zaharia, Casia (2001): *Somatismen im deutsch-rumänischen Vergleichsfeld*. In: **Germanistische Beiträge**, 15/16, S. 235 – 240.

„Erinnerung ist ein Raum mit wandernden Türen.“ Banater
Dorfgeschichten in
Iris Wolffs Roman *Die Unschärfe der Welt* (2020)¹

Abstract: The article shows some fields of investigation that Romanian German Studies have turned to since 2000. In the synchronous studies on the phraseolexicon of the language pair German and Romanian, phraseological types were compared and equivalence relations were examined from a translation-relevant perspective. Few works are dedicated to the Romanian bilingual lexicographical codification practice, so that suggestions for the redesign of conventional or for the conception of new phraseological dictionaries are not lacking. An outlook on future research approaches within the phraseological contrastive should encourage a more detailed study of the formulaic in order to clarify intercultural peculiarities and frequent usage patterns.

Keywords: Romanian German Studies, phraseologisms, interlingual phraseological contrastivics, German, Romanian, research tasks.

1. Vorbemerkungen

Iris Wolff entstammt aus Siebenbürgen, verbrachte ihre Kindheit in Hermannstadt und in Sendlak/Banat, wanderte 1985 mit der Familie nach Deutschland aus, wo sie Germanistik, Religionswissenschaft, Grafik und Malerei an der Philipps-Universität Marburg studiert hat Vestli (2022: 1). Wolff hat bislang mehrere Bücher verfasst, welche der Geschichte der Rumäniendeutschen nachgehen: **Halber Stein** (2012), **Leuchtende Schatten** (2015), **So tun als ob es regnet** (2017). Ihr 2020 verlegter Roman **Die Unschärfe der Welt** stand auf der Longliste für den Deutschen Buchpreis und wurde sowohl für den Bayerischen Buchpreis als auch für den Wilhelm-Raabe-Preis nominiert. Der gewichtigste Teil des Romans spielt in einem Banater Dorf, wechselt dann nach Siebenbürgen und ans Schwarze Meer, wobei später die Handlung nach Deutschland verlagert wird.

¹ Teile dieser Arbeit wurden bereits veröffentlicht. Vgl. Predoiu, Graziella: „Mitten am Rand.“ *Banater Darstellungen und Schicksale in Iris Wolffs Roman Die Unschärfe der Welt (2020)*: In: Sass, Maria/Sava, Doris (Hrsg.) (2022): **Minderheit als kulturelle Bereicherung. Literatur, Sprache und Kultur der Rumäniendeutschen im Wandel**, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, S. 61-75.

Iris Wolff erkundet in ihrem Roman die Banater Provinz. Wenn Herta Müller eine Demontage des schwäbischen Weltbildes unternimmt und ihre Provinz zu einer „negativen Mythologie“ (Motzan 1983: 68) gerinnt bzw. der Konflikt mit den Werten der Gemeinschaft von den Autoren der Aktionsgruppe Banat versprachlicht wurde, so „poetisiert und verrätselt [Iris Wolff] durchaus im Sinne der Frühromantik“ (Hübner: 2022 o.S.) diesen Landstreifen.

Wolff verfasst aus zeitlicher Ferne eine Dorfgeschichte, zeigt das Verbindende von Festen und Bräuchen auf, aber auch den Abschied von der Heimat. Durch das Motto des Buches, das einem Gedicht Richard Wagners entstammt – „Ich sah den Stein schmelzen/und die Liebe gehen/ ruft der Vogel/ aus dem Baum/Wir sagen: er singt“ (Wolff 2020: 7) – wird eine Verbindung zum kulturellen Gedächtnis der Banater Schwaben hergestellt, eine literarische Verwandtschaft im Geiste Richard Wagners, dessen Heimatroman **Habseligkeiten** (2004) im Banat ansetzt und gegen Ende des Buches nach Deutschland verlagert wird.

Der multiperspektivische transgenerationelle Roman **Die Unschärfe der Welt** ist in Rumänien und in Deutschland verortet, hauptsächlich im Banat und in Siebenbürgen, wobei der Bogen zeitlich und räumlich weit gespannt wird: er umfasst die Kriegszeit unter König Mihai I, bezieht Bruchstellen rumänischer Geschichte ein, die Enteignung, die Nachkriegsjahre, um sich dann auf die 1970er-Jahre der Ceaușescu-Diktatur, auf die Revolution, den Sturz des Diktators und den Exodus der deutschen Minderheit einzulassen. Ins Rampenlicht gerät auch die Gegenwart, das Verlassen der Banater Heimat, die Überalterung der Bevölkerung, der Verfall der dörflichen Gemeinschaft und die Auswanderung nach Deutschland, wohin sich die Handlung in den letzten Kapiteln des Buches verlagert. Auf dem Hintergrund geschichtlicher Zäsuren wird die Banater Landschaft thematisiert, die heute als Erinnerungslandschaft in Erscheinung tritt, wechselnde Identitätsdiskurse werden aufgerollt, die mit der politischen Großwetterlage vernetzt werden, was auch im Buchtitel durch Anklänge an die Heißenberg'sche Unschärferelation angesprochen wird.

Die Schicksale der jeweiligen Protagonisten Hannes, Florentine und Samuel, Karline und Johann, Oz, Bene, Stana, Livia, Jarik sind miteinander durch Familienbande oder Freundschaft vernetzt und verwoben, wobei in den einzelnen 7 Kapitel des Romans jeweils ein Protagonist in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt wird. Aus der Perspektive eines auktorialen Erzählers werden die Begebenheiten rund um die einzelnen Figuren dargeboten. Diese Darstellungsperspektive trägt dazu bei, dass ein und dasselbe Ereignis aus mehreren Sichtpunkten präsentiert wird, wobei das

multiperspektivische Erzählen an Richard Wagners Roman **Miss Bukarest** (2001) erinnert.

Im Mittelpunkt steht die deutschstämmige Familie Hannes, Florentine und deren Sohn Samuel, die in einer größeren Dorfgemeinschaft eingebettet sind, aber auch die Nachwende-Zeit in Deutschland, da aus der Sicht der Auswanderer Einblicke in die bundesdeutsche Realität vermittelt werden. Auch wenn am Ende fast alle Protagonisten den Banater Raum verlassen, „bleiben Siebenbürgen und das Banat [...] stets ein Echoraum, aus dem Gefühle, Bilder und Wahrnehmungen in die Gegenwart deuten“ (Hueck: 2022 O.S.). Da das Banat als Zufluchtsraum gerinnt, wird im Folgenden der Versuch unternommen, Iris Wolffs **Unschärfe der Welt** als Dorfgeschichte zu lesen.

2. Banater Dorfgeschichten

Karl Rossbach hat in den theoretischen Auseinandersetzungen **Heimatkunst und Heimatroman** (1975) eine Typologie der traditionellen Heimatliteratur erarbeitet, deren Merkmale ich knapp aufzähle und anhand des Textes erläutere: Der spezifische dörfliche Raum gilt als Sozialmodell des Heimatromans, der auch in Opposition zur Stadt konturiert ist und die Merkmale offen/geschlossen trägt; die Zeitverhältnisse spielen im Erzählverlauf eine ausschlaggebende Rolle, wobei eine dominante Handlungsstruktur verfolgt wird, welche durch Addition und Kumulation von Schicksalen determiniert ist; die Naturhaftigkeit von Geschichte und Gesellschaft stellt ein weiteres Anliegen des Heimatromans dar, wobei die ökonomische Situation immer mit dem Schicksal des Protagonisten verwoben und auf die moralisierende Perspektive nicht verzichtet wird. Zur Heimatliteratur gehört außerdem auch ein spezifisches Figurenarsenal, das aus Mitgliedern der Dorfgemeinschaft besteht und eine dieser Gattung inhärente realistische Erzählperspektive aufweist, die auf innovative Erzähltechniken verzichtet.

Norbert Mecklenburg verweist auf den Vorrang des Räumlichen im Heimatroman und hebt dessen konstitutive Rolle als Moment der Erinnerung hervor: „Erzählen als imaginatives Ausschreiten von Erinnerungsräumen gewinnt leicht regionale Züge im Sinne geografischer Bestimmtheit, weil Erinnerungen sich an Orte zu knüpfen pflegen“ (Mecklenburg 1982: 32).

Regionale Züge hat auch Iris Wolffs Roman **Die Unschärfe der Welt**, dessen Handlung in einem Banater Dorf spielt, der zum Mikrokosmos der Banater Welt wird, nahezu einem „Abbild der Welt“ (Ebd: 32), das einen

wiederkehrenden Topos der Regionalliteratur² darstellt. Geheimer Dreh- und Angelpunkt ist der Pfarrhof eines namenlosen Dorfes unweit von Arad, in welches der siebenbürgische Pfarrer Hannes mitsamt seiner Frau Florentine zugewiesen wird. „Das Banat war ihm wie eine Strafe vorgekommen. Doch einem Ruf widersetzt man sich nicht. Hier waren die Sommer trocken und staubig, der Winter verlor sich im endlosen Weiß der Ebene“ (Wolff 2020: 46).

Das Buch beginnt mit der Lebensdarstellung auf dem Pfarrhof; es endet mit einem Ausschnitt aus dem Dasein der vierten Generation in Deutschland, wobei sich somit das Banat nach Deutschland verlagert. Durch Rückblenden in Hannes' nähere Verwandtschaft, in die Kindheit seiner Eltern Karline und Johannes, wird auch die siebenbürgische Vorkriegswelt beleuchtet, wobei diese Welten durch die Lebensgeschichte Samuels, jener rote Faden, der alles zusammenhält, und durch das Windmotiv, der erbarmungslos über die Banater Heide weht, verbunden werden. Die sich als Addition und Kumulation unterschiedlicher Schicksale entwickelnde dörfliche Handlung ist ein weiteres Merkmal der Heimatliteratur. **Die Unschärfe der Welt** besticht durch Handlungsreichtum, durch ineinander verschachtelte Lebensläufe, deren Spuren aus der Banater Provinz nach Siebenbürgen und Deutschland führen.

Auch wenn das Buch mit den Oppositionen Mitte-Rand/Peripherie spielt, gerinnt das namenlose Dorf in der westlichen Ecke Rumäniens zum identitätsstiftenden Mittelpunkt der Welt. Dabei wird der Pfarrhof zu einem Abbild des multikulturellen Banats: Hier treffen Deutsche auf Rumänen und Slowaken, hier übernachten DDR-Bürger auf der Reise ans Schwarze Meer. Die Protagonisten entstammen dem Arsenal der Dorfliteratur, unterschiedliche Ethnien kommen friedlich miteinander aus: die deutsche Pfarrersfamilie, der Glöckner, Bauern wie Ruth und Severin, die Slowaken Konstantyn und Malva, der Rumäne Ovidiu. Zwar übersiedelt Pfarrer Hannes ungern ins Dorf, doch lebt er sich hier ein und identifiziert sich mit der Gemeinschaft, auch wenn er manchmal missmutig von den Bewohnern beäugt wurde. Von der Pfarrersfrau Florentine wird behauptet, dass sie in der Mitte angekommen sei, wobei diese Mitte nicht unbedingt auf ihre Fremdheit und Akzeptanz durch die Dorfbewohner zurückzuführen ist, sondern auch auf

² Norbert Mecklenburg (1982: 10) definiert den Regionalismus wie folgt: „Literarische Darstellung einer bestimmten Region als geografisch-geschichtlicher Landschaft: alle Literatur, die eine bestimmte Regio zum Gegenstand hat, d.h. ein Gebiet, das ausgezeichnet ist durch besondere Merkmale der Bodenbeschaffenheit, des Klimas sowie der körperlichen und seelischen Beschaffenheit der dort wohnenden Menschen, und das sich geografisch mehr oder weniger genau abgrenzen lässt.“

die Position des Dorfes. „Lange hatte sie sich eine Sehnsucht nach Zugehörigkeit eingeredet. Irgendwann, dachte sie, wäre sie unbemerkt vom Rand in die Mitte vorgedrungen“ (Wolff 2020: 33). Stellt das Dorf in der westlichen Ecke Rumäniens einen Sehnsuchtsort dar, so repräsentiert es für die raffinierte, großbürgerliche Schwiegermutter „die letzte Ecke der Welt, wo der Teufel seinen Hut verloren hat“ (Wolff 2020: 116).

Das Banat, die Banater Heide, die Weite und das Ausufernde der Landschaft verkörpern im Roman das ideelle Zentrum, den Ruhe- und Gravitationspunkt. Einen breiten epischen Raum nimmt die „detaillierte Darstellung der Höfe und Häuser, die Sinnbilder der Geborgenheit und Vertrautheit werden, die aber auch, durch die Beschreibung von verwinkelten Fluren, Dachböden und abgeschlossenen Zimmern, die Erinnerungsarbeit und die Identitätsverortung der Personen widerspiegeln“ (Vestli 2022: 2). Zum Schmelztiegel der Kulturen, zum Inbegriff des multikulturellen Banats wird das Banater Dorf, bevölkert von unterschiedlichen Ethnien. Zusammengeschweißt wird die Gemeinschaft durch den sonntäglichen Kirchenbesuch, durch tragische Vorfälle, die am Glockenklang erkennbar sind, der über Konfessionen hinweg die Menschen vereint:

Starb ein junger Mensch wie Echo, läuteten alle Kirchenglocken. Das Ausläuten begann mit der evangelischen Kirche, dann stimmten die anderen Kirchen ein, über alle Dächer und Konfessionen hinweg, die reformierte, die orthodoxe, die griechisch-katholische (Wolff 2020: 59).

In solchen Augenblicken wird das Dorf zu einer solidarischen Schicksalsgemeinschaft, einer „große[n] Familie, die allen flüchtigen Erscheinungen, aus denen das Leben besteht, etwas entgegensetzen hat“ (Wolff 2020: 60). Zum Zusammenhalt des Dorfes tragen althergebrachte Sitten und Bräuche bei. In Freude oder Leid, beim Gottesdienst oder Begräbnis wird die Gemeinschaft vom Seelsorger vereint, der auch nach dem Exodus nicht auswandert. Szenen wie der Kirchenbesuch, die Sitzordnung der Männer und Frauen, das Begräbnis und die Friedhofsdarstellung zeigen das Verbindende der Gemeinschaft auf.

Ethnische Vielfalt und Vielsprachigkeit sind kein Hindernis, man unterhält sich in drei unterschiedlichen Sprachen, es gibt Beeinflussungen im Kulinarischen. „Palukes mit Milch“ (Wolff 2020: 142), „Franzeller“ (Wolff 2020: 116), (rum. franzelă; längliches Weißbrot), „Hühnersuppe oder ciorbă de perișoare“ (Wolff 2020: 74) (dt. Suppe mit Hackfleischbällchen), Pfannkuchen-Füllung aus mit Dill vermischter „urdă“ (Wolff 2020: 18) (dt. Weichkäse), „vișinată“ (dt. Likör aus Sauerkirschen) und Nusslikör gehören

zur einheimischen Küche. Auf die Frage, wer denn in einem kleinen Dorf heute noch eine einheimische Suppe zubereiten könne, antwortet die Pfarrfrau: „Was meinst du mit einheimisch? Schwäbisch, slowakisch, ungarisch, rumänisch, tschechisch, jüdisch oder vielleicht serbisch?“ fragte Florentine“ (Wolff 2020: 113).

Die Verbundenheit mit der Scholle stellt ein weiteres Merkmal der Dorfliteratur dar. Auf lange Strecken wird die Weite der Banater Landschaft gepriesen, das Wasser der Marosch, wo die Zuneigung zweier Protagonisten begonnen hat. Nicht zufällig treffen sich Samuel und Stana an einem von zwei Weiden umsäumten Ort, welcher im Volksmund „Königskinder“ (Wolff 2020: 107) genannt wird. Dieser Ort weckt Assoziationen an das Alutabad in Eginald Schlattners Roman **Der geköpfte Hahn** (1998). In Wolffs Roman kommt dieser Stelle eine identitätsstiftende Funktion zu. Hier trifft die Gemeinschaft aufeinander, in Kitteln badende Frauen und Männer bei der Arbeit. Dass aber der Marosch auch zerstörerische Kräfte innewohnen, bezeugt das Ertrinken eines Jungen.

2.1 Politische Anspielungen

Ein Merkmal der Nachwende-Dorfliteratur ist die politische Dimension, die Einbindung in den ubiquitären Kontrollmechanismus der Ceaușescu-Diktatur. Auch das Banater Dorf der 1970er- und 1980er-Jahre ist kein machtfreier Raum, die Diktatur vereinnahmt die dörfliche Gegend, drangsaliert Leute und sät Angst. Opfer und Täter bevölkern die Banater Provinz, ein Geheimdienstler stört den dörflichen Raum. Konstanty Novac beschattet die beste Freundin seiner Frau, die Pfarrerin und deren Ehemann, wiewohl er auch die anderen Dorfbewohner kritisch beäugt. Von diesem linientreuen Mann heißt es, dass er nur an die Gebote der rumänischen Partei glaubt. „Die Partei macht keine Fehler“ (Wolff 2020: 110), bekundet er seiner Frau gegenüber, die sich für einen inhaftierten Mann eingesetzt hatte. Erwähnt wird die Furcht der Bewohner, gewisse Themen anzuschneiden. „Es war generell ratsam, bestimmte Gespräche nur unter freiem Himmel zu führen, es konnte sein, dass die eigene Wohnung Ohren hatte“ (Wolff 2020: 52).

In die Tentakeln der Macht gerät auch der Pfarrer, der auf das Polizeipräsidium vorgeladen und wegen Gesprächen mit ausländischen Gästen verhört wurde. Nachdem er im Polizeikeller das Zeitempfinden verloren hat – die Textstelle weckt Assoziationen an das Verhör aus Herta Müllers Roman **Herztier** (1994) –, jagen ihm die Geheimdienstler durch vorgetäuschte Schuld Angst ein: „Dieses System lebte davon, dass jeder schuldig war.“ (Wolff 2020: 59). Der Pfarrer wird angewiesen, „künftig über

jeden Besuch einen Bericht auf seiner registrierten Schreibmaschine zu verfassen“ (Wolff 2020: 58).

Kontrollbesuche, Schikanen, Verhöre, erneute Vorladungen bleiben dem Pfarrer weiterhin erspart. Das Machtsystem lebt von der Einschüchterung: wer in seine Fangarme gerät, wird zerstört. Das bezeugt das Schicksal von Samuels Freund, den er liebevoll – in Anlehnung an den **Zauberer in Oz** (1939) – Oz nennt. Er vermag sich nicht den Drangsalierungen des Systems zu entziehen, wird verhört und verprügelt.

Die Diktatur beschneidet nicht nur den Lebensradius der Menschen, sie lebt von der Kontrolle in einer Mangelwirtschaft. Auch wenn im ländlichen Milieu die Möglichkeit vorhanden war, durch Kleintierzucht und Gartenarbeit die nötigen Lebensmittel selbst zu erzeugen, wird die prekäre Lebensmittelversorgung in den 1980er-Jahren angesprochen. Davon ausgenommen ist die Familie des slowakischen Schnüfflers, „[a]n ihrem Tisch gab es immer Butter, Milch, Wurst. Stana musste nie, wie andere Jugendliche, in den frühen Morgenstunden Schlange stehen“ (Wolff 2020: 110).

Im Zentrum des Bandes, im Kapitel „Makromolekular“, weitet sich die Machtperspektive aus. Aus der Sicht von Oz wird mit scharfem Witz die Diktatur gezeißelt. Fokussiert wird auf die Zensur, die Lebensmittelengpässe, die rumänische Korruption und die verbotene Abtreibung. Hervorstechend ist auch die ironiebeladene Beschreibung Elena Ceaușescus mit widerrechtlich erhaschten akademischen Titeln: „ein einfaches Mädchen aus der Vorstadt ‚Mahala‘ konnte da nicht reichen. Es musste schon eine Wissenschaftlerin von Weltrang sein“ (Wolff 2020: 131). Wenn der auktoriale Erzähler die Diktatorenehefrau aufs Korn nimmt – „Seine Elena kannte sich mit makromolekularen Verbindungen aus. Wie praktisch, wo doch im Kommunismus alle, wie makromolekulare Stoffe, von Natur aus gleich waren“ (Wolff 2020: 131)–, so erinnert die Textstelle an die sarkastische Darstellung des Diktatorenehepaars in Mircea Cărtărescus³ Roman **Orbitor**.

³ In Mircea Cărtărescus breit angelegter Romantrilogie **Orbitor** (dt. **Die Wissenden**), hauptsächlich im dritten Teil **Aripa dreaptă** (dt. **Der rechte Flügel**), stellt die jüngste rumänische Geschichte das Hauptthema dar. Ins Rampenlicht rücken das Machtgefüge im Kommunismus, das Absurde des Hungers und des Terrors, die Ereignisse der 1960er-, 1970er- und 1980er-Jahre und die Dezemberrevolution. Dabei stellt der weit gefächerte Roman eine vernichtende Abrechnung mit dem Kommunismus in seiner gigantischen Groteske dar. Mit großem Erfindungsreichtum werden die Mechanismen totalitärer Machtentfaltung enthüllt, wobei die Gigantomanie des selbst ernannten „Führers“ angeprangert wird.

Das Land schwelgt in Armut, Gesetze werden im Ehebett besprochen, der Devisenhunger beschleunigt die Auswanderung der deutschen Bevölkerung.

Die Perspektivlosigkeit einer unfreien Gesellschaft, das Eingesperrtsein in der Diktatur und die Schikanen des Geheimdienstes lösen bei der jüngeren Generation der Wunsch aus, das Land und das abgeschottete Dorf zu verlassen. Elin Vestli verweist mit gutem Recht darauf, dass das „Dorf Brennglas der Auswirkungen der politischen Entwicklung [wird]: eine Überwachungsgesellschaft im Kleinen, ein Ort, dessen Enge man entkommen will.“ (Vestli: 2021: 258).

Mit der schwierigen Beschaffung der Ausreisepapiere⁴, die zu einem Topos der rumäniendeutschen Literatur geworden ist, wird auch der junge Oz konfrontiert. Er kann das nötige Schmiergeld nicht auftreiben, das er an korrupte Mittelsmänner für die Ausreisepapiere zu bezahlen hat, wird vom Geheimdienst beschattet und drangsaliert. Nur durch die Flucht kann er sich der Diktatur entziehen. Obzwar der träumerische Einzelgänger Samuel eine Beziehung mit Stana hat, verlässt er auf Verlangen seines Freundes den dörflichen Raum, gibt alles für ihn auf. Mit einem Propellerflugzeug unternehmen sie den waghalsigen Versuch, in den Westen zu fliehen. „Oz wusste, was Samuel für ihn aufgab, was er für ihn tat“ (Wolff 2020: 135). An einer im Westen geknüpften Frauenfreundschaft zerbricht die Freundschaft aus Kindertagen. Oz wird zum Opfer der Diktatur, die ihn auch im Westen einholt: Derselben glänzenden Schuhe, die ihm auf einer Promenade am Schwarzen Meer auflauerten, wird er in einer Bar in Deutschland ansichtig und er wählt den Freitod in der Nordsee.

2.2 Inseldeutsch

Die Randsituation des Deutschen als Sprachinsel führt bei allen rumäniendeutschen Autoren zu einem ausgeprägten Sprachbewusstsein und einer eingehenderen Beschäftigung mit der Tragfähigkeit von Wörtern. Dieser Umstand wird dadurch begünstigt, dass Deutsch „durch das Abgelöstsein vom Festland des geschlossenen Sprachraums“ (Wolf 1983:

⁴ Aufgrund eines Abkommens zwischen Rumänien und der Bundesrepublik dürfen ab den 1970er-Jahren eine begrenzte Anzahl von Rumäniendeutschen das Land verlassen. Für diese zahlte der deutsche Staat Devisen an Rumänien. Die Ausreisewilligen mussten die Behörden schmieren. „Oz [fuhr] nach Temeswar, um den ‚Gärtner‘ aufzusuchen. Nicht nur der rumänische Staat, der mit der Bundesrepublik die Tarife für die Abwanderung der Deutschen verhandelte (sogar verlangte, dass Ausbildungs- und Reisekosten beglichen wurden), auch Securitate-Offiziere und Parteigenossen hatten das Finanzpotenzial all jener erkannt, die auf ihre Ausreisepapiere warteten“ (Wolff 2020: 128).

271) eine Sprachinsel ist, die durch die Bedingungen der Mehrsprachigkeit mit Lehnübersetzungen aus dem Rumänischen angereichert wird.

Die Protagonisten sprechen untereinander Deutsch, beherrschen aber auch die Sprachen anderer Ethnien. Pfarrer Hannes versteht seine Muttersprache als machtfreien Raum, die er von ideologischen Versatzstücken freihalten will. Beim Verfassen rumänischer Berichte ist er froh, nicht seine Muttersprache gebrauchen zu müssen: „Musste er Protokolle schreiben – über die Besuche, die Gespräche, alle auf Linie, alle harmlos, aber nicht belanglos –, war er froh, dafür, nicht seine Muttersprache verwenden zu müssen“ (Wolff 2020: 62).

Das bunte Kauderwelsch definiert das multikulturelle Banater Dorf, wo sich die Bewohner in unterschiedlichen Sprachen unterhalten. Vom Sohn Samuel heißt es: „Samuel hatte spät angefangen zu sprechen, ein Gemisch aus dialektal gefärbtem Deutsch, Rumänisch und Slowakisch“ (Wolff 2020: 47), wobei er dank der slowakischen Freunde auf Slowakisch zählen konnte und zugeben musste, „dass dem Slowakischen eine Musikalität innewohnte, die es leichter machte, sich die Zahlen einzuprägen“ (Ebd: 47). Samuels erstes ausgesprochenes Wort ist das Rumänische „zăpadă“ (dt. Schnee).

Die sprachliche Randsituation, die Isolation vom Zentrum deutschsprachiger Literatur und Kultur bedingt das Vorkommen fremder Wörter. Nach der Flucht in die Bundesrepublik befinden sich Samuel und Oz weiterhin in einer sprachlichen Randsituation: „Das Deutsch, das sie hörten, war gerundet, mit langen Vokalen und vielen Sch-Lauten. Es war ihnen nicht vertraut, und sie wussten, dass sie fremd waren mit ihrer kantigen, eigenwilligen Aussprache.“ (Wolff 2020: 138). Auch Hannes und Florentine haftet eine gewisse „Steifheit, fast Verlegenheit“ (Wolff 2020: 201) an, wenn sie Deutsch sprechen: „Das Jackett hieß Rock, der Kühlschrank Eiskasten, der Backofen Rohr. Florentine sagte ‚Ich sprich‘ statt ‚Ich spreche‘ oder ‚Der Samuel sind gekommen‘ was sie alle einschloss“ (Ebd: 201). Aus der Heimat bringen sie ihre Sprachen mit, das stumme Gepäck, auf Familienfeiern wechselt man weiterhin die Sprachen, spricht mittlerweile Rumänisch.

2.3 Identitäten und Brüche

Individuelle Schicksale werden in der Gemengelage der Politik aufgezeigt, geschichtliche Zäsuren bestimmen Brüche und Risse im Werdegang des Einzelnen. Die großbürgerlich erzogene und gut betuchte Großmutter Karline wuchs in einer reichen Familie in Hermannstadt auf, hat aber nach der Enteignung ihren Wohlstand verloren und arbeitete später in einer Knopffabrik am Fließband. Der im Roman als „Anker“ (Wolff 2022: o.S)

präsentierte Samuel ist ein träumerisch in sich gekehrter Einzelgänger, „das Zentrum, um das herum sich die Vergemeinschaftung der Figuren entwickelt“ (Wolff 2022: o.S). Er verbindet die Banater Welt mit jener der Bundesrepublik. Als erster Familienangehöriger verlässt er den vertrauten Raum und flieht nach Süddeutschland. Weder spielen biografische Fakten noch die Diktatur eine Rolle; der Mann gibt alles wegen einer Männerfreundschaft auf. Im Westen macht er und sein Freund Oz die Erfahrung, dass sie für Rumänen gehalten werden, wiewohl sie diesmal als Deutsche unter Deutschen ausgegrenzt werden. Ihr Deutsch lässt sie als fremd erscheinen:

Sie sagten Banat. Und sie hätten Atlantis sagen können, Wunderland, Mitteleerde. Sie sagten Rumänien. Und wurden für Rumänen gehalten, als gäbe es eine Übereinstimmung zwischen einem Land und den Nationalitäten, die darin leben (Wolff 2020: 138).

Durch den Hinweis auf Atlantis, Wunderland und Mitteleerde wird auf die Inselhaftigkeit der banatdeutschen Provinz verwiesen (Vestli 2021: 268). Oz kommt mit seiner westlichen, freien Liebe nicht zurecht, Samuel ist seiner Banater Liebe treu ergeben, schließt zaghaft Freundschaft mit einem Gleichgesinnten aus der DDR, dem in die Bundesrepublik geflüchteten Lehrer Bene, mit dem ihn auch ein ähnliches gesellschaftliches System verbindet. Erst nach dem Sturz des Diktators gelangt Samuel im Westen zu einer Identitätsfindung, nachdem er seine Liebe aus dem Banat heiratet. Dass der tüchtige Mann aber nicht beruflich Fuß fassen kann, ist darauf zurückzuführen, dass ihn im Ausland der Neid anderer einholte. Damit wird angedeutet, dass auch der Westen eine schmerzliche Welt darstellt, genau wie die Banater Welt, der er sich entzogen hat. Für seine slowakische Frau Stana scheint es einfacher; sie kann im Westen Fuß fassen, studiert Architektur und hat großen beruflichen Erfolg. Trotz der beiden zu erziehenden Kinder ist sie selbstständig und die Einzige in Livs Freundeskreis, die voll berufstätig ist. Banater Weltanschauungen werden somit dem Westen angepasst. Samuel mutmaßt, „dass Kinder sich irgendwann selbst erzogen [haben]. Das ging zugegebenermaßen im Banat besser als in einer Großstadt in Baden-Württemberg“ (Wolff 2020: 195).

3. Erinnerungslandschaft und Sehnsuchtsort

Nach dem Sturz des Diktatorenehepaars verlassen die Deutschen Rumänien, die Banater Provinz gerinnt zu einer Erinnerungslandschaft, zum Sehnsuchtsort, wobei der Roman unterschiedliche Erinnerungshypostasen

untersucht. Wenn der DDR-Freund Bene während einer 1989 erfolgten Reise nach Rumänien eher die stillgestellte Landschaft, die Enge und den Verfall wahrnimmt, ist der emotional hier verankerte Samuel von der Banater Landschaft berührt. „Diese Küche hatte es getan, der Brunnen im Garten, und es war nichts Verwerfliches an der Sehnsucht, zu den Orten zurückzukehren, die einen geprägt hatten“ (Wolff 2020: 179). Erst nach der Reise zurück zu den Banater Wurzeln, nach der erneuten Annäherung an seine Jugendliebe, findet der ruhelose Mann im Westen seine innere Ruhe. Somit kommt der Banater Provinz eine therapeutische Rolle zu, sie ist eine Erinnerungslandschaft im Sinne Aleida Assmanns (Assmann 1989).

Für die großbürgerlich erzogene Großmutter Karline, deren Familie die größte Wollwäscherei Siebenbürgens und ein Haus am Schwarzen Meer besaß, Besitztümer, die nachher enteignet wurden, bleibt Siebenbürgen auch ein Erinnerungsraum. „Erinnerung ist ein Raum mit wandernden Türen“ (Wolff 2020: 69) sinniert die raffinierte Dame. In Siebenbürgen besaß sie ein „Drittes Zimmer“ (Wolff 2020: 73), eine Kammer der Erinnerung, einen mit Matratzen aufgefüllten Erinnerungsraum, in welchem diese zu stillen Zeugen der wandelnden Vergangenheit, zu Erinnerungsdingen herangewachsen sind. In jenem „dritten Zimmer“ hortete die Familie Vergangenheitsrelikte, dort wurde das Erinnern und Eintauchen in vergangene Zeiten in jeder Generation erforscht. Auch nach der Auswanderung in Deutschland hat die Familie ein „drittes Zimmer“, in welchem „Vorräte, überzähliges Geschirr, ein ausklappbares Gästebett“ (Wolff 2020: 191) aufbewahrt werden. Elin Vestli fasst das siebenbürgische „dritte Zimmer“ als Symbol für das Dorf auf, in welchem „eine individuelle und transgenerationelle Erinnerungslandschaft“ auflebt (Vestli 2022: 6). Transgenerationell vererbt sich die Vorliebe für diesen Raum: War es in Siebenbürgen Samuels Lieblingszimmer, so fühlt sich auch seine Tochter Liv gerade in diesem unbewohnten Zimmer der Urgroßeltern am wohlsten. Wenn ihre Urgroßmutter in Erinnerungen an die Heimat schwelgt und auch im Altenheim das aus Siebenbürgen mitgebrachte Schafsfell unter ihrem Bett und das Bild des Königs Mihai bei sich haben möchte, weiß die Enkelin, „dass sie sich irgendwo zwischen Erinnerung und Gegenwart verloren hatte“ (Wolff 2020: 193).

Dieses mit der Migration im Zusammenhang auftretende Verlorensein hat die junge Frau mehrmals empfunden. Während eines Sommers hatte sie sich geweigert, zurück nach Deutschland zu fahren, denn „im Banat gab es diese Fremdheit nicht, und Liv dachte, dass es vielleicht für jeden einen Platz gab, an den er gehörte.“ (Wolff 2020: 202). Durch die aufkeimende Liebe zu einem Jungen aus dem Bistro wiederholt sie die Liebesannäherungen ihrer Eltern, wiewohl ihr Fluchtversuch aus der elterlichen Wohnung in

Deutschland der väterlichen Flucht aus Hermannstadt gleichkommt. Mit dieser vierten Generation führt Iris Wolff die Geschichte bis in die 2000er-Jahre und verlegt damit den Schwerpunkt der Geschichte nach Süddeutschland. Ihre „Windwanderer“ (Wolff 2020: 193) -Figuren überwinden aus politischen und privaten Gründen Ländergrenzen und „innere Grenzen“⁵ bringen die Banater Provinz nach Deutschland.

Literatur

- Assmann, Aleida (1989): **Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses**, München: C. H. Beck.
- Mecklenburg, Norbert (1982): **Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman**, Königsstein: Athenäum.
- Motzan, Peter (1983): „Und wo man etwas berührt, wird man verwundet.“ Zu Herta Müller Niederungen“. In: **Neue Literatur** 3/1983, S. 67 – 72.
- Roszbacher, Karl (1975): **Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende**, Stuttgart: Ernst Klett.
- Sadikou, Nadjib: *Entgrenzte Identitätsräume in Iris Wolffs Roman Leuchtende Schatten*. In: Sass, Maria/Sava, Doris (Hrsg.) (2020): **Siebenbürgen als Erfahrungsraum. Studien zur deutschsprachigen Literatur, Presse und Schule**, Berlin: Peter Lang, S. 157 – 167.
- Vestli, Elin Nesje: „Sie sagten Banat. Und sie hätten Atlantis sagen können, Wunderland, Mittelelde“. *Zur literarischen Darstellung der banatischen Provinz im Werk von Nadine Schneider und Iris Wolff*. In: Lovric, Goran (Hrsg.) (2021): **Provinz in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**, Peter Lang, S. 253 – 271.
- Vestli, Elin Nesje: *Iris Wolff*. In: **Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur** (KLG) 3/2022, S. 1 – 10.
- Wolf, Johann: *Zu den sprachlichen Voraussetzungen der deutschsprachigen Literatur im rumänischen Sprachraum*. In: Kelp, Helmut (Hrsg.) (1983): **Germanistische Linguistik in Rumänien 1958–1983**, Bukarest: Kriterion, 270 – 290.
- Wolff, Iris (2020): **Die Unschärfe der Welt**, Stuttgart: Klett-Cotta.

⁵ Vgl. „Ich glaube nicht an Realismus“. Interview mit Iris Wolff. In: **Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas**; <https://spiegelungen.net/iris-wolff-interview>. [26.05.2022].

Internetquellen

- Hübner, Klaus: „Iris Wolff: Die Unschärfe der Welt. Rezension“. In: **Spiegelungen net**. <https://spiegelungen.net/die-unschaerfe-der-welt-rezension>. [10.05.2022].
- Hueck, Carsten: „Iris Wolff: Die Unschärfe der Welt. Sagenhafte Aufrichtigkeit“. In: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/iris-wolff-die-unschaerfe-der-welt-sagenhafte-aufrichtigkeit-100.html>. [10.05.2022].
- „Ich glaube nicht an Realismus“. Interview mit Iris Wolff. In: **Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas**. <https://spiegelungen.net/iris-wolff-interview>. [26.05.2022].
- „Iris Wolff und die Schönheit des Unbestimmten“. In: **Wiener Zeitung** <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/2081620--Iris-Wolff-und-die-Schoenheit-des-Unbestimmten.html>. [15.05.2022].

Ein österreichischer Bericht über das Banat aus dem Jahr 1780

Abstract: The article presents an archival document, which is actually a report by the Austrian authorities from the second half of the 18th century on conditions in the Banat and the Banat military border. Both the content and the linguistic features of the report are examined. The demographic and economic situation of the Banat at that time forms the background for a further analysis: the image of the Other, in this case – the image of the Wallachian population. From a linguistic point of view, the text corresponds to the specific characteristics of 18th century administrative language: a certain randomness in spelling, extended sentence structures, Latin expressions, specific terminology. Another aim of the article is to show how much information archive documents can contain and how they can be used.

Keywords: archive document, Banat, military border, Wallachian, administrative language.

Historische Anhaltspunkte für das „Temescher Banat“

In seiner bewegten mittelalterlichen Geschichte musste das Banat zwischen dem Osmanenreich und dem Habsburgerreich einen Ausgleich finden. Wichtige historische Anhaltspunkte für die Region sind die Schlacht bei Mohács (1526), als das ungarische Territorium zwischen dem Osmanenreich und dem Habsburgerreich aufgeteilt wurde, später die Besetzung 1552 von Temesburg/Temeswar durch die Türken. Durch den Frieden von Passarowitz (1718) wird das Banat von der osmanischen Herrschaft befreit und in die österreichische Monarchie eingegliedert. 1718 wurde Claudius Florimund Graf Mercy zum kommandierenden General der kaiserlichen Provinz Temescher Banat ernannt – unter diesem Namen wurde die Provinz gleich nach dem Frieden von Passarowitz bekannt. Das Banat war sowohl der Hofkammer als auch dem Hofkriegsrat unterstellt. Während Graf Mercy der oberste militärische Befehlshaber war, führte Graf Johann Alexander Kallanek die zivile Verwaltung (Koller 2017: 18-19).

Durch langjährige Kriege, Unsicherheit und Seuchen erlitt das Banat während mehr als 150 Jahren enorme Verluste und Fluchtbewegungen. Marode Landstriche mit einer dünnen Bevölkerungsdichte waren die Folge.

Der starke Bevölkerungsrückgang sowie die niedrige wirtschaftliche Lage forderten vom Staat eine systematische Bevölkerungspolitik. Die Anwerbung von Kolonisten hatte somit politisch-militärische, wirtschaftliche und sogar religiöse Gründe¹. Das staatliche Kolonisationswerk der Habsburger hatte mehrere Etappen und vollzog sich unter Karl I. (1711-1740), Maria Theresia (1740-1780) und Joseph II. (1780-1790). In dieser Zeit fanden die *Drei Großen Schwabenzüge* (1722–1727, 1763–1773, 1782–1787) statt, die nach der Befreiung des Banats von der türkischen Herrschaft beginnen. Die Ansiedler kamen aus dem Rheinland: Rheinpfalz, Trier, Lothringen und Franken, Württemberg, Bayern, der Steyermark, Tirol, Sachsen, Böhmen, der Slowakei (Țurcanu 2011: 212). Der Staat betrachtete die „Impopulation“ als eine seiner Hauptaufgaben, da eine größere Menschenzahl eine Grundlage für Wohlstand darstellte (Biriş 2011: 97). Darüber hinaus versuchten die Habsburger eine Reform im Sinne der sozialen und erzieherischen Ideale der Aufklärung durchzusetzen. Man versuchte das Wohl der Untertanen zu befördern, sodass die kaiserliche Banater Landesadministration sich als Ziel setzte, die Lebensbedingungen und die Denkweise der einheimischen Bevölkerung, in diesem Fall der Walachen (so wie sie damals benannt wurden) zu verändern (Jurca/ Marișescu 2001: 100).

Eine Archivurkunde über das Banat

Eines der Merkmale des 18. Jahrhunderts ist die Auseinandersetzung mit dem Unbekannten, der Wunsch – unter dem Zeichen der Aufklärung – neue Kenntnisse zu erwerben und die Wiederentdeckung der Reiselust. Es entstehen literarische Werke, die das Motiv der Reise in den Vordergrund stellen, sowie zahlreiche Reiseführer, Landbeschreibungen und Landkarten. In diesem Zusammenhang und unter Berücksichtigung der bereits erwähnten Reformdurchführung ist die Kenntnis der Umwelt und der Auffassungen der einheimischen Bevölkerung im Banat notwendig. Die ersten Berichterstattungen über das Banat stammen von Ignaz von Born (1742-1791)², Francesco Grisellini (1717-1787) und Jakob Johannes Ehrler (Jurca/ Marișescu 2001: 100).

¹ In erster Linie wurden Katholiken angenommen, denn die Habsburger beabsichtigten das katholische Element zu stärken. Nur beim dritten Schwabenzug wurden außer den Katholiken auch Protestanten zur Ansiedlung zugelassen, zumal Joseph II. das Toleranzedikt 1781 unterschrieben hatte. Vgl. https://www.dvhh.org/history/1700s/Die_Kolonisation_des_Banats_nach_der_Turkenzeit.htm [23.11.2023].

² Mehr über Ignaz von Born bei Koch-Tușiș (2011: 7-35); Țurcanu (2011: 806-824).

Zur gleichen Zeit werden auch von der Landesadministration Berichte verfasst. Im Folgenden wird ein solcher österreichischer Bericht unter die Lupe genommen. Die umfassende Urkunde unter dem Titel *Continuatio Protocolli der zu Errichtung der neuen Walachischen Gränze in dem Temeswarer Banat angestellten Commission in Betreff derer Gränz-Waldungen, Sagemühlen dann Glashütten* wurde 1770 in Karansebesch/ rum. Caransebeș ausgestellt. Wenn die oben erwähnten Berichterstattungen einen allgemeinen Überblick über die Verhältnisse im Banat verschaffen und sich eher mit den Sitten und Bräuchen der Walachen beschäftigen, befasst sich dieses Dokument mit den für eine Militärgrenze erforderlichen Bedingungen sowie den Betriebsbedingungen von Sägemühlen und Glashütten in jener Gegend.

Die Militärgrenze war ein organisiertes Grenzgebiet des Habsburgerreichs zum Osmanenreich. Es bestand aus vier Generalaten der kroatischen, slawonischen, Banater und Siebenbürgischen Grenze mit den dazugehörigen Grenzregimenten. Die Banater Militärgrenze existierte von 1764 bis 1872 in der Region Banat und der Vojvodina. Bedeutende Orte der Banater Militärgrenze waren Pančevo, Bela Crkva, Titel, Žabalj, Kovin, Karansebesch³, sodass nicht von ungefähr das Dokument (eigentlich ein Protokoll) in Karansebesch/ rum. Caransebeș ausgestellt wurde. Interessant ist, dass eine Kopie des Dokuments in der Kreisstelle des Nationalarchivs Alba, im Bestand „Mitropolia româno-unită. Cabinetul mitropolitului“ 43/1770 („Griechisch-katholische Metropole. Das Kabinett des Metropolitens“) aufbewahrt wird. In diesem Beitrag wird das noch unveröffentlichte Dokument zum ersten Mal erschlossen. Mehrere zuständige Personen unterzeichnen das Protokoll: *Obristlieutnant Freyherr von Papilla, Provincial Commissario von Herd, Feld-Kriegs-Commisario Trajan, Hauptmann Schlöpel und der Oberkneß Janosch Bumbaczilla*.

Das Dokument beinhaltet außer der Beschreibung der vorhandenen Umstände in der Gegend der Banater Militärgrenze auch einen Vertrag aus dem Jahr 1767, der zwischen der Banater Landesadministration (*Bannatischer Landes Administration*) und zwei Glasmeistern, Ignaz Heltmann und Johann Dampel, zur Errichtung einer Glashütte abgeschlossen

³ Das Gebiet der Militärgrenze wurde in den wallachischen, illyrischen und deutschen Regimentsbezirk eingeteilt, die jeweils ein Grenz-Infanterie-Regiment der kaiserlich-königlichen Armee stellten (Deutsch-Banater Grenzregiment Nr. 12, Romanen-Banater Grenzregiment Nr. 13, Serbisch-Banater Grenzregiment Nr. 14). Die Banater Militärgrenze wurde 1871/72 aufgelöst. Vgl. https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Banater_Milit%C3%A4rgrenze [27.11.2023].

wurde, eine zusätzliche *Particular Anmmerkung des Provincial Commissario von Herd und des Oberkneß Janosch Bumbaczilla* sowie Tabellen mit Ortschaften und deren wirtschaftlichem Beitrag.

Auch wenn der Inhalt des Textes sich eher mit wirtschaftlichen und strategischen Aspekten beschäftigt, kommen Informationen über die Lebensweise der Walalchen in jener Gegend zum Vorschein. Die Beschreibung der Banater Militärgrenze bildet somit den Hintergrund für eine weitere Analyse: Das Bild des Anderen.

Die Umgebung ist nicht gerade einladend, denn die wilde Natur bietet keine Bedingungen für eine moderne und bequeme Lebensweise: Kahle Berge („von Ruska bis Mehadia gar keine Waldungen, sondern nur kahle Berge vorhanden“), Überschwemmungen, Flüsse, die für den Güterverkehr, insbesondere den Holztransport, nicht geeignet sind, Mangel an Infrastruktur („Befinden sich in diesem Gränzbezirk eine Menge Brücken, welche bey öfters entstehenden grossen Regen und dem so schnellen Fall der Wässer öfters Schaden leyden, und weggerissen werden“). Außerdem wurde das Gebiet häufigen Räubereien ausgesetzt („dahero auch in keinen derer Kayserlich Königlichen Landen, die Unsicherheit, das Morden, Rauben und Stehlen so offenbar und ungescheuet in Schwung gehet, als es hier noch actu und fast täglich zu geschehen pflaget“).

Die Beschreibung der verödeten Gegend an der Banatar Militärgrenze zeugt von einer niedrigen wirtschaftliche Lage auch nach über 50 Jahren österreichischer Verwaltung des Gebiets. Eine Begründung dafür wäre, dass auch Graf Mercy, der erste österreichische militärische Befehlshaber im Banat, den Standpunkt vertrat, dass die Wälder um Karansebsch/ rum. Caransebeş nicht für die Sägemühlen und Glashütten geeignet waren.

dem [...] seeligen Feld Marschall Grafen Mercy als Commandirenden General von Banat alles möglich war; nur allein aus der Waldung bei Caransebes (ohne daß der Schaden den Nutzen übersteige und ohne äußerster Bedrückung des Unterthans) keinen Nutzen außer einigen schönen Wildtpräz ziehen könne.

Unter diesen Bedingungen lässt sich auch die Situation der walachischen Bevölkerung veranschaulichen. Infolge der Kriege und der allgemeinen Unsicherheit über mehrere Jahrhunderte hatte die schicksalsergebene Bevölkerung kein Interesse an einem gründlichen Aufbau, da sie jederzeit angegriffen werden konnte oder ihren Heimatsort verlassen musste. Der Bericht beschreibt eine verarmte walachische Bevölkerung mit rudimentären Wohnungen:

Seyens die Wohnungen derer Wallachen (wie bekannt) noch zur Zeit der gestatten elens beschaffen, daß selbe kaum zur Unterkunft für das Vieh, geschweige dann derer Menschen bequem sind. Diese bestehen in einen viereckigen 2. bis 3. Klafter langen, und ebenso breiten von Ruthen zusammen geflochtenen, mit *salva venia*⁴ Khue-Mist und Erden verschmirten Hütten, ohne Öfen, Fenster und sonstige Bequemlichkeit. In einem Eck dieser Hütten befindet sich eine Öffnung, wodurch der Rauch seinen Ausgang gewinnet, das Tages Licht hingegen hinein fällt.

Die Bedingungen für die Viehzucht sind nicht weniger primitiv. In den Bergen gibt es keine Weiden, die Tiere werden im Winter im Wald frei gelassen („ihr Vieh zur Winterzeit im Wald unter freyen Himmel“), es gibt keine Ställe („Von Khüe und Schaafstallungen [...] bekennt man gar nichts zu sehen“). Wenn der Frühling kommt, werden die Tiere oft krank oder gestohlen („so folget auch in Frühjahr bey angehender Wärme gemeiniglich der Viehfall darauf, welches sie von Zeit zu Zeit in die elendste Umstände versetzet und nicht selten zum Rauben und Stehlen veranlasset“).

Unter diesen rauen Bedingungen ist es für das Militär unmöglich, den Winter in diesen Gegenden zu verbringen: „Zu deme kann, absonderlich zu Winterzeiten kein fremder Mensch, noch weniger ein Troup Soldaten in dieser ganzen Gränz untergebracht werden, welches doch zu einer Zeit, eine der ersten und größten Nothwendigkeit seyn dürfte“.

Die Verfasser des Berichtes sind sich dessen bewusst, dass die Walachen nur durch eine Verbesserung der Lebensbedingungen davon abgehalten werden können, ihre Heimat zu verlassen. Die aufklärerischen Ideen, die erzieherischen Ideale und die Fürsorge für die Untertanen kommen hier zum Vorschein:

Bey welcher Gelegenheit man noch weiters hinzufügen muß; daß da der Wallache bis anhero wie bekant gennglich mit einem Fuß hier Landes mit dem anderen aber in der Wallachey stehet, und bey jeden ihme unanständigen Vorfall (massen Er bey dermaligen Einrichtung nicht viel zu verlieren hat) sogleich zum emigriren geneigt ist, so wird selber, wann er rechtordentlich possessionieret sein wird, sich auch so leichterdings von seinen (sic!) Hauß, Hoff und Gründen nicht mehr entfernen, und künftig einen soliden und seine Heymatliebenden wahren Unterthan abgeben.

Die Schlussfolgerung des Berichtes spricht nicht für die Nutzbarmachung des Gebiets. Es sei weder für die Errichtung der Sägemühlen und Glashütten, noch für das Militär günstig:

Das Eingereichte und herab Communicirte Promemoria besaget selbst: daß die Vercerovaer, Rusker und Meruler Waldungen so beschaffen sind, daß der Militar

⁴ *Salva venia* (lat.) – mit Verlaub.

Unterthan nicht einmal im Stande ist, dieselbe für seine eigene Nothdurft so zu benutzen, wie die Wälder in Slavonien von dem dortländigen militari benutzt werden; weil es wegen Beschwerlichkeit der Wege glatterdings unmöglich ist, daß sich der Mann aus diesen Wäldern, das entweder für sich, oder zum Verkauf nötige Holtz auf der Achse abholt.

Wann es nun dem in loco befindlichen die Gelegenheit Zeit und Witterung wohl kennenden Gränz-Militaren unmöglich ist, diese Waldung nur für seine Notdurft zu benutzen; welche Nutzung ist alsdann wohl zu hoffen? Der da mit einen neuen kostbaren, von weiteren hergezogenen und hiesiger Gegenden unerfahrenen Personali, wider die Natur selbst erzwungen werden will!

Die sprachliche Analyse des Dokuments

Das analysierte Dokument, das aus mehreren Teilen besteht, entspricht der Textsorte des Protokolls, des Berichts und des Vertrags. Das Schriftbild ist typisch für Dokumente dieser Art, nämlich an manchen Stellen die Verwendung von Spalten, die das Hinzufügen von Kommentaren auf der Seite ermöglichen. Die verwendete Sprache ist typisch für die Verwaltungssprache des 18. Jahrhunderts. Die Sätze sind lang und für einen ungeübten Leser schwer zu verstehen. Oft werden in Klammern zusätzliche Informationen zur Verfügung gestellt. Außerdem ist die Frakturschrift, obwohl sie gepflegt ist, nicht für jeden verständlich.

Weitere Merkmale der Verwaltungssprache, die hier anzutreffen sind, beziehen sich auf die Verwendung lateinischer Wörter und Ausdrücke: *Continuatio Protokolli*; *primo, secundo, tertio*; *salva venia* usw. Hinzu kommen spezifische Wörter aus dem lexikalischen Bereich der Verwaltung (*Landesadministration, Maut-Amt, Cameral-Dörfer, Militar-Strecke, Processe, Wald-Tax*), sowie an die deutsche Sprache des 18. Jahrhunderts angepasste Fremdwörter (*consumiren, ruiniren, subsistiren, Quantitaet*).

Ein Aspekt, der dem Leser weitere Probleme bereitet, ist die Rechtschreibung. Eine gewisse Willkür erlaubt es, in demselben Dokument unterschiedliche Formen desselben Wortes anzutreffen: *Sagmühle* vs. *Saagmühle* (heute Sägemühle); *Dienge* vs. *Dinge*. Neben der veränderten Schreibweise (*bey, Gränze, Holtz, Sagmühle, seyn*) gibt es Beispiele für Wörter, die nun eine andere Form haben (*Gebürge, ohnumgänglich, ohngeachtet, ohnbesorgter*). Manche zusammengesetzte Substantive werden getrennt geschrieben: *Landes Administration, Wald-Tax*.

Unter vielen veralteten Wörtern kommt ein interessantes Wort vor: *Wildprät* – wie es in der Urkunde erscheint, heutzutage *Wildbret*. In der Urkunde wurde das Wort mit seiner veralteten Bedeutung verwendet, und zwar ‚lebendes Wild‘ und nicht ‚Fleisch vom Nutzwild‘. Als Claudius

Florimund Graf Mercy in dem Urkundentext erwähnt wurde, nämlich dass er das *Wildprät* in den Wäldern um Karansebesch/ rum. Caransebeș schätzte, bezog sich der Schreiber auf die Jagdbeute.

Aus grammatikalischer Sicht sind die verbalen Formen im Präsens Indikativ (*erkläret, verkürzet*) und die schwankende Adjektivdeklinaton bemerkenswert. Da das Dokument von den Beamten der österreichischen Landesadministration ausgestellt wurde, ist es leicht zu verstehen, dass das österreichische Deutsch zur Geltung kommt (z. B. *Eck* statt *Ecke*).

Schlussfolgerungen

Die vorliegende Analyse bringt eine unbekanntes Dokument ans Licht und veranschaulicht, wie eine solche Quelle verwertet werden kann. Aufgrund des beträchtlichen Umfangs des Schriftstücks (40 Seiten) wurde seine vollständige Transkription und Veröffentlichung nicht vorgezogen, zumal der Text als schwierig betrachtet werden könnte. Jedoch wurden Auszüge ausgewählt, die interessante Informationen über die Verhältnisse an der Banater Militärgrenze umfassen und das Bild des Anderen, in diesem Fall des Wallachen, in den Vordergrund bringen. Die sprachliche Analyse vervollständigt die Untersuchung und unterstreicht die Tatsache, dass die historischen Urkunden äußerst interessante Daten enthalten: nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich. Die Digitalisierung in den Archiven stellt immer mehr ForscherInnen und InteressentInnen den Zugang zu einem riesigen Schatz an historischen Urkunden zur Verfügung, die noch nicht verwertet wurden.

Literatur

Unveröffentlichte Urkunden

Kreisstelle des Nationalarchivs Alba, Bestand „Mitropolia româno-unită. Cabinetul mitropolitului“ („Griechisch-katholische Metropole. Das Kabinett des Metropoliten“), 43/1770.

Sekundärliteratur

Biriș, Rodica Teodora (2011): „Die deutsche Bevölkerung im Westen Rumäniens“. In: **Europa, revistă de literatură, artă, cultură și tranziție** 08, S. 96-100.

- Jurca, Daria-Maria/ Marişescu, Tonia (2001): „Soziale, religiöse und ethnographische Aspekte in den Schriften von Ignaz von Born, Francesco Grisellini und Jakob Johann Ehrler bezüglich der rumänischen Bevölkerung des Banats im 18. Jahrhundert“. In: **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, Bd. 3, 99 – 118.
- Koch-Tuşiş, Marinel Ovidiu (2011): „Die Bevölkerung von Banat, Siebenbürgen, Bber- und Niederungarn erläutert in Briefen, die Ignaz von Born im Jahr 1770 auf seiner Reise durch die oben genannten Gebiete geschrieben hat“. In: **Codrul Cosminului**, XVII, 2011, Nr. 2, 7 – 35.
- Koller, Georg Matthias (2017): **Donauschwäbische Siedlungsgeschichte im Banat. Eine Familiengeschichte in Lovrin, Deutsch Etschka und Rudolfsgnad von 1784 bis 1944**, Wien (Diplomarbeit).
- Ţurcanu, Rodica Cristina (2011): Ignaz von Born (1742-1791) über das Bergbaugebiet von Baia Mare und Umgebung. In: Delia Şuiogan/ Ştefan Mariş/ Carmen Dărăbuş (Hrsg.): **Cultural Spaces and Archaic Background**, Editura Universităţii de Nord; Editura Ethnologica, Baia Mare, S. 806-824.
- Peter Wassertheurer (o. J.): **Geschichte der deutschen Volksgruppen in Südosteuropa. Eine Einführung. Ansiedlung. Nationales Zusammenleben. Vertreibung. Integration.** Wien, Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur.

Internetquellen:

- https://www.dvhh.org/history/1700s/Die_Kolonisation_des_Banats_nach_der_Turkenzeit.htm [23.11.2023].
- https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Banater_Milit%C3%A4rgrenze [27.11.2023].
- <https://www.dwds.de/wb/Wildbret> [27.11.2023].

Continuatio Protocolli.

In der Erwählung der neuen Wechselscheffen Militäre
 Gränze in dem Temeswarer Banat, zwischen
 Schuypaner und Marga in Obungung dessen
 dass die Löbl. Kay. Königl. Landes-Admini-
 stration in die Überlegung der Wechsler
 Rucker und Heuler Wuthlinsyan, dass das
 Landhute, wie nicht minder das Marga und
 Rucker Weingärten, von vornehm nicht zu-
 miltigen in Pöndt sage; mit diese, in dem
 von einer sehr Hoff-Vertheilung der besten
 Summarischen - Concriptions - Extract und
 von diesem ad militare zu übertragen Kom-
 manden Cameral-Vertheilung, so wie sehr über-
 en Specifice mit demnach wissen; und von
 nicht von einer schon Erwählung zu sagen schin-
 nen, dass einen sehr zum Hoff, sehr zum besonde-
 ren Regale Principis verstehen, und sehr mehr
 sehr die Haupt-Adm. Vertheilung einer besonderen Re-
 coevation stündig prüfen müssen; zum Theil sehr
 wegen der bestmöglichen Nutzen, welche diese
 Weingärten entweder schon sehr viel sehr
 oder sehr Rumpfen besserer Einrichtungs, mehr
 zum Theil sehr besten billigen müssen verstehen
 ja; von einem sehr sehr sehr sehr sehr
 ad militare zu übertragen.

Caranceles den 3^{ten} 2^{ten} Nothe 775.

Præsentibus.

Clarissimus Präst. v. Papilla.
 Provincial-Commissarius v. Herd.
 Feld- Kriegs-Commissarius Prager.
 Spinnbrennen Schloß.

Oberknecht Thombucilla. In Erwählung dass nicht
 von sehr sehr Cameral-Vertheilung.

Continuatio Protocolli

zu Ausführung der neuen Willkürlichen
Grenze in dem Temeswarer - Pa-
nat ungeschalteten Communion;
in Straß derer Provinz-
Wahlmänner, Weymischen
dem Ghrpfiten.

Caransebes 2^{te} Novbr 1770.

Patrick Süskind: *Der Kontrabass* Eingebildete Liebe

Abstract: In *Der Kontrabaß* by Patrick Süskind the story of a musician is told who reflects on stages of his life immediately before a concert performance. It is astonishing how much life and music coincide in his case. In the course of the monologue, he confesses that he has fallen in love with the mezzo-soprano *Sarah*. He constructs scenes with Sarah, creates moments of happiness that do not correspond to reality. For the protagonist, imaginary love is the triumph over his limited existence. The imaginative debauchery that moves him is exceedingly present. His ecstatic mind games possess an astonishing presentness.

Keywords: Eroticism, love, Sarah, double bass, longing, renunciation, disappointment.

Es ist ein tödlich falsches Leben, das unsereins verbringt. Und man weiß es auch. Aber dieses Bescheidwissen, dieses haarespaltende Besserwissen ist dem Falschleben selbst schon so zugehörig, daß es darin als sanfte, unentbehrliche Qual mitlebt. Wie wenn wir, im Schlaf gefangen, träumen, daß wir träumen. (Strauß 1979: 71)

In *Der Kontrabaß* von Patrick Süskind wird die Geschichte eines Musikers erzählt, der unmittelbar vor einem Konzertauftritt über Stufen seines Lebens reflektiert. Dabei ist auffallend, inwieweit sich für ihn Leben und Musik entsprechen. Skurriles steht neben Groteskem, Phantastisches neben Durchschnittlichem, Angedeutetes neben Unverrückbarem. Komisches und Tragisches, Sublimes und Lächerliches durchdringen sich in dem Stück derart, dass ein dichtes Nebeneinander von allen Momenten entsteht. Der Protagonist, der von Süskind *Jemand* genannt wird, lässt sich in seinem Monolog von Stimmung zu Stimmung treiben, unterbricht sich und nimmt sich an anderer Stelle wieder auf, verharnt aber auch dort nur wenige Augenblicke. Kaum zeigt sich eine gedankliche Folge, unmittelbar strömen die Assoziationen aus ihm heraus. Gesteigerte Momentaufnahmen und erregte Stimmungszustände verdichten sich in diesem Monolog; sie werden von Süskind simultan gefasst.

Die dramatische Intensität erreicht der Monolog durch die ausgreifende Augenblicksspannung des Protagonisten. Uneingeschränkt redet er drauflos, spart sich und seine Nöte keineswegs dabei aus, ohne aber das ab-

schließende Wort zu finden. Zwar verbirgt sich hinter dem unablässigen Reden auch die Person, jedoch erscheint sie genauso vorläufig wie der gesamte Monolog. Mit äußerster Beharrlichkeit hält er sich am Reden. Der enorme Sprachfluss täuscht eine gewisse Selbstsicherheit vor, gibt sich jedoch als etwas Fluchtartiges zu erkennen. Die vielfältig angeschnittenen Motive und unterschiedlichen Themenbereiche überzeugen durch die lose geknüpfte Verbindung. Das Prinzip der Variabilität von Gedanken und Stimmungszuständen wird durchgängig offengehalten. *Jemand* spricht über sein Instrument, teilt dem Zuschauer Hintergrundwissen über den Kontrabass mit, erwähnt sein Verhältnis zur Musik und Dichtung, redet über Furtwängler und die Nazis gleichermaßen, Goethe und Karl Ditters von Dittersdorf sind ihm keine Unbekannten. Er redet sich über die Leere seines Daseins hinweg, dabei spricht er nichts aus: *Jemand* spricht um des Sprechens willen.

Der Kontrabassist beschwert sich, echauffiert sich, räsoniert, opponiert, zergliedert seine Gegenwart und kehrt sein Inneres nach außen, indem er den Zuschauer auch an seinem privaten Leben teilhaben lässt. Die Mezzosopranistin *Sarah*, in die sich der Musiker verliebt hat, verkörpert für ihn Wunsch und Sehnsucht, zugleich auch Entsagung und Enttäuschung. In jeder Überlegung merkt man ihm etwas Hastiges und Unverbindliches beim Reden an, das sich nicht selten als ein Gerede entlarvt. Das Weltbild des Kontrabassisten besteht aus aufgesetzten Worthülsen und Phrasen. Welt und Wirklichkeit sind nach seiner Ansicht durch Das-ist-so-Aussagen gekennzeichnet, damit hat er ein standardisiertes Weltbild, das er jederzeit abrufen kann. Sein Weltverständnis ist gerade durch diese Aussagen geprägt. Kaleidoskopartig adaptiert er Wirklichkeit; diese wird verzerrt dargestellt. Durch Homogenität der Aussagen entsteht ein Vexierbild der Welt.

In dem Monolog **Der Kontrabaß** beschreibt Süskind eine Figur, die erschreckend isoliert und in sich selbst merkwürdig eingekapselt ist. Ein manisches Verharren in althergebrachten Denkmustern gesellt sich zu einer ausgreifenden Einbildung. Oft gewinnt man den Eindruck, dass der Kontrabassist erst in ihr zur Welt kommt. *Jemand*s Monolog koordiniert, subnormiert aber nicht. Prämissen, Ansichten und Auslegungen lösen sich keineswegs in Antagonismen auf, sondern ordnen sich in einem Nebeneinander. Der Protagonist kompiliert Beobachtungen und Erfahrungen, belässt aber alles in einer vielbezüglichen Vorläufigkeit: Es ist ein stetiges Ineinander von Inkongruenzen.

Das Instrument ist ihm musikalisch gesehen von zentraler Bedeutung, persönlich hingegen begreift er es als Behinderung: „Können Sie mir sagen, wieso ein Mann von Mitte Dreißig, nämlich ich, mit einem Instrument zusammenlebt, das ihn permanent nur behindert? Menschlich, gesellschaftlich,

verkehrstechnisch, sexuell und musikalisch nur behindert?“ (Süskind 1984: 69)¹ Die Geschichte seines Instrumentes kennt er auswendig. Er betont, dass es Haydn und Mozart zu verdanken sei, dass sie den Viersaiter gegenüber dem Dreisaiter bevorzugt hätten. Nichts scheint ihm geläufiger als sich über das Instrument auszulassen, dessen Qualität er uneingeschränkt bewundert. Die doppelperspektivische Beziehung des Kontrabassisten zu seinem Instrument bewegt sich in einem Festhalten-Müssen und Loslassen-Wollen. Jemand hegt für seinen Kontrabass Abneigung und Bewunderung zugleich, was nicht selten skurrile Auswüchse erreicht:

Wenn er eines nicht verträgt, dann ist es Regen, bei Regen geht er ein, beziehungsweise auf, es schwemmt ihn auf, das mag er überhaupt nicht. Genauso wie Kälte. Bei Kälte, da verzieht er sich. Dann können Sie ihn mindestens zwei Stunden temperieren vor dem Spielen. Früher, wo ich noch im Kammerorchester war, haben wir jeden zweiten Tag in der Provinz gespielt, in irgendwelchen Schlössern oder Kirchen, auf Winterfestspielen – Sie glauben ja nicht, was es alles gibt. Jedenfalls habe ich immer Stunden früher hinausfahren müssen als die andern, allein im VW, damit ich meinen Baß temperieren kann, in gräuslichen Wirtshäusern; oder in der Sakristei am Heizofen; wie einen alten Kranken. (Süskind 1984: 37 – 38)

Jemand personifiziert sein Instrument, ihm gegenüber zeigt er menschliche Züge. Die Sichtweisen des Kontrabassisten über sein Instrument sind einerseits allgemein verbindlich, andererseits individuell geprägt.² Besonders deutlich wird dies, wenn er das Instrument mit dem Körper *Sarahs* vergleicht:

¹ Zitiert wird nach der Ausgabe Patrick Süskind (1984): **Der Kontrabaß**. Die anderen Werke werden zitiert nach den Ausgaben Patrick Süskind (1985): **Das Parfum**, Patrick Süskind (1987): **Die Taube**, Patrick Süskind (1991): **Die Geschichte von Herrn Sommer**, Patrick Süskind (2005): **Drei Geschichten** unter Verwendung der entsprechenden Siglen. Vgl. dazu auch Söder 2013.

² Er entwickelt zu seinem Instrument eine menschliche Beziehung, deren Intensität mit Liebe zu vergleichen ist: „Das schafft Liebe, kann ich Ihnen sagen. Einmal sind wir hängengeblieben, im Dezember 74, zwischen Ettal und Oberau, im Schneesturm. Zwei Stunden haben wir auf den Abschleppdienst gewartet. Und ich habe ihm meinen Mantel abgetreten. Ihn mit meinem eigenen Körper gewärmt. Beim Konzert war *er* dann temperiert, und in mir keimte bereits eine verheerende Grippe auf.“ (Süskind 1984: 38). Vgl. dazu besonders Patrick Süskind **Die Taube**: „Es war und blieb Jonathans sichere Insel in der unsicheren Welt, es blieb sein fester Halt, seine Zuflucht, ja seine Geliebte, denn sie umfing ihn zärtlich, seine kleine Kammer, wenn er abends heimkehrte, sie wärmte und schützte ihn, sie nährte ihn an Leib und Seele, war immer da, wenn er sie brauchte, und sie verließ ihn nicht. Sie war in der Tat das einzige, was sich in seinem Leben als verlässlich erwiesen hatte. Und deshalb hatte er nie einen Augenblick daran gedacht, sich von ihr zu trennen. [...] Er blieb seiner Geliebten treu,

Ich ... es klingt jetzt komisch ... ich denke mir dann, sie würde vor mir stehen, ganz dicht, so wie der Baß jetzt. Und ich könnte nicht an mich halten, ich müßt sie umarmen ... so ... und mit der anderen Hand ... so wie mit dem Bogen gleichsam über ihren Hintern ... oder andersherum, so, wie beim Kontrabaß von hinten herum, und mit der linken Hand an ihren Brüsten, so wie in der dritten Lage auf der G-Saite solistisch ... ein bißchen schwer zum Vorstellen jetzt – und mit rechts von außen herum mit dem Bogen, so, unten, und dann so und so und so ... (Süskind 1984: 83 – 84)

Ein grotesk anmutendes Phantasieleben findet sich in diesen Zeilen: Manifest wird die Subjektivität des Instrumentes. Seine Begeisterung wirkt überzogen, sein Enthusiasmus für den Kontrabass verzerrt, sein Pathos übertrieben. Das Instrument ist ihm Ausrede und Bedingung für sein Leben. Es isoliert ihn und macht ihn einsam, sichert ihm aber auch seinen Lebensunterhalt. Ruckartig folgt Aussage auf Aussage, sie leiten zu möglichen anderen Bereichen über, rasch wechseln die einzelnen Perspektiven. Die Aussagenketten zeugen zwar von einer inhaltlichen Stringenz, entlarven sich jedoch zum Teil als ein unbedingtes Sprechen-Müssen, das etwas Dranghaftes zu erkennen gibt. Unablässig ist er bemüht, unbekümmert zu wirken, jedoch merkt man ihm schnell an, wie aufgesetzt er wirkt. Die Leere des Daseins ist hier besonders zwingend. Die Person verschwindet hinter ihrer eigenen Sprache.

Eine dichte Kette von Assoziationen, die *Jemand* loswerden will, macht sein Wesen aus. Sein Dasein ist ein Sein in Sprache, wobei nichts ausgesprochen wird: Kaum ein Thema wird schlüssig zu Ende gedacht. Alles wird mit allem in Verbindung gesetzt.³ Ein von ihm angeführtes Stichwort

war sogar im Begriff, sie noch enger an sich und sich an sie zu binden. Er wollte ihr Verhältnis für alle Zeiten unverbrüchlich machen, indem er sie nämlich kaufte. [...] Und dann wäre sie endgültig sein, und nichts auf der Welt würde sie noch je voneinander trennen können, ihn, Jonathan, und sein geliebtes Zimmer, bis daß der Tod sie schiede.“ (Süskind 1987: 12–13). In **Die Taube** wird der Raum einerseits als etwas Gegenständliches beschrieben, andererseits auch als Person gewertet.

³ Vgl. dazu: „[...] – es gibt kein Instrument, bei dem es so viele Typen gegeben hat wie beim Kontrabaß – Sie erlauben, daß ich nebenher Bier trinke, ich habe einen wahnsinnigen Flüssigkeitsverlust. Im 17. und 18. Jahrhundert das reinste Chaos: Baßgambe, Großbaßviola, Violone mit Bündeln, Subtraviolone ohne Bünde, Terz-Quart-Quintenstimmung, drei-, vier-, sechs-, achtsaitig, f-Schallöcher, c-Schallöcher – zum Wahnsinnigwerden. Noch bis ins 19. Jahrhundert haben Sie in Frankreich und England einen Dreisaiter in Quintenstimmung; in Spanien und Italien einen Dreisaiter in Quartenstimmung; und in Deutschland und Österreich einen Viersaiter in Quartenstimmung.“ (Süskind 1984: 19 – 20) oder „Ein Aufschrei der Empörung ging durch die Reihen der französischen Kontrabassisten, daß ihnen der germanophile Italiener den Dreisaiter wegnimmt. Der Franzose empört sich ja gern. Wenn irgendwo eine revolutionäre Stimmung aufkommt, ist der Franzose ja dabei. Das war im 18. Jahrhundert so,

löst eine andere Gedankenkette aus. Wahllos benutzte Begriffe und abgebrochene Reflexionen prallen unvermittelt aufeinander. Singuläre Einfälle weiten sich zu ausgreifenden Auslegungen.

Sprache erreicht in diesem Monolog einen Ausdruckswert für die Person. Die Sprunghaftigkeit in der Gedankenführung ist das Substrat seiner charakterlichen Eigenschaft, ansonsten hat er nichts Eigenes. Sprachlich ist der Protagonist ein Virtuose. Von Augenblick zu Augenblick steigert sich seine Beredsamkeit, eine Beredsamkeit, die zwar Vieles erwähnt, ihn selber aber gänzlich ausspart oder nur in wenigen Sätzen bedenkt. Programmatisches reiht sich an scheinbar Wissenschaftliches, Geläufiges an Zufälliges. Die Kunst des Abschweifens beherrscht er mustergültig. Bei kaum einem Thema verharret er lange. Seine Ausführungen wirken oftmals bizarr und sehr einseitig. Die Tonart des Zynischen, mitunter auch des Sarkastischen, vermag er genauso auszuspielen wie das Ernüchternde seines Daseins. In jedem Entwurf ist er jedoch selbst gegenwärtig. Für alles sieht er einen Vorwand, um es mitzuteilen. Aus dem Scherzhaften und Spöttischen entwickelt sich oftmals das Beklemmende und Erschütternde seiner Situation. Reflexartig schwenkt er auf einen anderen Gedanken über, lässt sich in Übertreibungen und lakonischer Rhetorik aus, ohne irgendetwas gänzlich zu reflektieren oder es eindeutig in Frage zu stellen. Deutlich wird, wie sich Sprache selber als Person versteht.

Durch das Hastige und immer wieder neu Aufbrechende von divergierenden Assoziationen vermittelt der Monolog eine permanente Unruhe des Protagonisten. Nichts scheint ihn beschwichtigen zu können, mit allem meint er sich identifizieren zu müssen. Was scheinbar intellektuell wirken soll, entlarvt sich häufig als prahlende Worthülsen und leere Floskeln. Auffallend ist, wie diese Person sich hinter ihren Phrasen versteckt, die sie um ihrerwillen benötigt, in deren Aussagen jedoch eine erschreckende Bezugslosigkeit herrscht. Sein gedankliches Schwadronieren ist immens, die Effizienz seines

im 19. Jahrhundert war das so, und das geht durch bis ins 20. Jahrhundert, bis in unsere Tage. Ich war Anfang Mai in Paris, da hat gestreikt die Müllabfuhr, die U-Bahn, dreimal am Tag haben sie den Strom abgestellt und demonstriert, 15 000 Franzosen.“ (Süskind 1984: 21 – 22) Vgl. auch „Das haben Sie wahrscheinlich nicht gewußt. Nestroy als Baßbariton und Schubert als ... – aber das gehört ja alles nicht hierher. Da hat ja nichts zu tun mit dem Problem was ich schildere.“ (Süskind 1984: 25). Vgl. auch: „Wir, die Kontrabassisten, sind so gesehen die Zerberusse an den Katakomben des Nichts, oder andersherum der Sisypchos, der die Sinneslast der ganzen Musik auf den Schultern den Berg hinaufwälzt, bitte stellen Sie sich das bildlich vor!, verachtet, angespien und mit zerhackter Leber – nein, das war der andere ... Prometheus war das – apropos: Letzten Sommer waren wir mit der gesamten Staatsoper in Orange, Südfrankreich, Festspiele. Extra Vorstellung von Siegfried, bitte sich das vorzustellen: [...]“ (Süskind 1984: 44).

Wissens begrenzt. Er redet, um nicht nachdenken zu müssen, um nicht mit sich konfrontiert zu werden, um gleichsam von sich selbst abzulenken.

Seine durch den Kontrabass verursachte sexuelle Enthaltsamkeit wird angesprochen. Jede Form der sinnlichen Enthaltsamkeit wird sprachlich ausgefaltet.⁴ Schonungslos teilt er seine Nöte mit, man erfährt Details über intimste Bereiche, die er gleichsam öffentlich macht. Er beklagt sich, wobei er dem Instrument die Schuld daran gibt, dass er jahrelang keinen Sex hatte. Seine Ausdrucksweise zeigt eindringlich, wie er von den Umständen überrollt wird.

Was der Kontrabassist mehrmals andeutete, jedoch bisher nicht weiter ausführte, wird schließlich zu einem beherrschenden Thema des Monologs: *Sarah*. Sie wird zunächst über ihre Funktion als Mezzosopranistin beschrieben: „... wissen Sie, wir haben da jetzt eine junge Sopranistin an der Oper, Mezzosopran, – ich habe eine Menge Stimmen gehört, aber das ist wirklich anrührend. [...] Ich fühle mich zutiefst angerührt von dieser Frau.“ (Süskind 1984: 12 – 13) Diese Empfindung des Protagonisten bezieht sich auf *Sarahs* Stimme, die ihn fasziniert. Er ist angetan von ihrem *Organ*: „Aber dann höre ich bei jeder Probe ihre Stimme, dieses göttliche Organ. – Wissen Sie, eine schöne Stimme ist an und für sich geistvoll, die Frau kann noch so blöd sein, finde ich, das ist das Grauensvolle an der Musik.“ (Süskind 1984: 82) Das angesprochene Verliebt-Sein gründet sich in erster Linie auf die musikalische Leistung, nicht auf den Menschen. Ein fast schon moderner *Gesang der Sirenen* kennzeichnet diese Szene. Der Kontrabassist ist betört durch den Gesang der Mezzosopranistin und verführt durch ihre Stimme, in der für ihn eine unwahrscheinliche Verlockung liegt. Er erliegt förmlich dem Reiz ihrer Musik. Der Gesang ist für ihn Projektion seines eigenen Verliebtseins.

„Und dann ist eben die Erotik. Ein Feld, dem sich kein Mensch entziehen kann. Ich will es einmal so sagen: Wenn sie singt, Sarah, das geht mir dermaßen unter die Haut, das ist beinahe sexuell – bitte das jetzt nicht falsch zu verstehen.“ (Süskind 1984: 82 – 83) In nur wenigen Zeilen spricht der Kontrabassist über das *Organ* der Mezzosopranistin, über *Erotik* und *Sexualität*. Die mitgeteilten Stimmungszustände verdeutlichen die Erregtheit seiner augenblicklichen Stimmung. Abermals erkennt man das Unstete seiner Gedankenführung. Zum Teil sind es emotionale Auswüchse, die in gewisser Weise den Pendelausschlägen seines Ich gleichkommen. Differenzlos werden unterschiedliche Stimmungslagen ausgeplaudert. Vorgetragene gedankliche

⁴ „Weil ich habe seit zwei Jahren keine Frau mehr gehabt und schuld ist er! Das letzte Mal war 1978, da habe ich ihn im Bad versteckt, aber es hat nichts geholfen, sein Geist schwebte über uns wie eine Fermate ...“ (Süskind 1984: 36)

Brechungen ersetzen abermals definitive Erkenntnisse. So flüchtig *Jemand* seine Gedanken vorträgt, so vage und unbestimmt ist er selber auch. Das unstete Sein seines Wesens ist in jeder seiner Äußerung zu spüren. Der gesamte Monolog bestimmt sich aus erregten Momentaufnahmen, wahllos könnte er weiterreden, ohne dass sich ein Ziel herauskristallisiert. Sprache und Tonfall sind bei dem Kontrabassisten sehr bedacht gewählt, wenn er über die Musikgeschichte, über Goethe und sein Leben referiert. Jäh verändern sich Stimmungslagen und Ausdruckswerte, wenn er über die junge Mezzosopranistin *Sarah* spricht:

Wissen Sie, ... ich habe mich verliebt. Oder verschaut, ich weiß es nicht. Und sie weiß es auch noch nicht. Es ist die ... wo ich vorhin gesagt habe ... vom Ensemble an der Oper, diese junge Sängerin, Sarah heißt sie ... – Es ist alles sehr unwahrscheinlich, aber wenn ... wenn es einmal so weit kommen sollte, jemals, dann bestehe ich darauf, daß wir es bei ihr machen. Oder im Hotel. Oder außerhalb, auf dem Land, wenn es nicht regnet ... (Süskind 1984: 36 – 37)

Der eher schüchtern und melancholisch wirkende *Jemand* zeigt ein anderes Gesicht, jede Funktionalität, die ihn am Anfang auszeichnete, ist gewichen. Der Kontrabassist lässt die Zuschauer nun an seinem Innenleben teilhaben. Er ist nicht mehr der nüchterne Beamte, hingegen kristallisieren sich nun menschliche Züge heraus.

Die anfängliche Euphorie weicht. Schnell verändern sich die Perspektiven, und es scheint, als ob er sich verleugnen würde, als ob er das, was er den Zuschauern anvertraut hat, zurücknehmen würde. Abermals ergießt er sich in Auslegungen, die jetzt die Psychoanalyse betreffen.⁵ *Jemand* wirkt gesichtslos, wenn er über die unterschiedlichsten Fachgebiete spricht. Hingegen lebt er, sobald er über *Sarah* und seine Gefühle erzählt. Die Trostlosigkeit weicht aus ihm, die menschlichen Züge verklären sich zu einem Schwärmen. Für Minuten vergisst er sein dienstliches Ich. So ist es nicht verwunderlich, wenn er bedenkt: „Ich brauche als Kontrabassist eine Frau, die das totale Gegenteil von allem darstellt, was ich bin: Leichtigkeit, Musikalität, Schönheit,

⁵ Vgl. dazu „[...] die Psychoanalyse ist ja am Ende. Das wissen wir ja heute, daß die Psychoanalyse am Ende ist, und die Psychoanalyse weiß es auch. Weil, erstens wirft die Psychoanalyse viel mehr Fragen auf, als sie selber lösen kann, wie eine Hydra [...], und das ist der innere nie zu lösende Widerspruch der Psychoanalyse, an dem sie selbst erstickt, und zweitens ist die Psychoanalyse heute ja Allgemeingut. Das weiß ja heute jeder. Im Orchester sind ja von hundertsechszwanzig Mitgliedern über die Hälfte in der Psychoanalyse. Da können Sie sich vorstellen, daß heute das, was vielleicht vor hundert Jahren noch eine sensationelle wissenschaftliche Entdeckung gewesen wäre oder hätte sein können, heutzutage dermaßen normal ist, daß sich darüber kein Mensch mehr aufregt.“ (Süskind 1984: 41)

Glück, Ruhm, und einen Busen muss sie haben...“ (Süskind 1984: 71). Die Attribute, die er der Frau zuschreibt, die er *braucht*, fehlen ihm. Aufschlussreich ist das Verb *brauchen*. Hier ist er nicht der virtuose Sprachartist, sondern die Äußerung zeugt von einer sprachlichen Oberflächlichkeit. In diesem Zusammenhang vergegenwärtigt das Verb *brauchen* seine Auffassung von Frauen: sie sind gegenständlich. Damit wird ein weiterer Wesenszug Süskind'scher Figuren angesprochen. Die Protagonisten Süskinds haben ein sehr gespanntes Verhältnis zu Frauen.

Jemand enthüllt seine Vorliebe für die Mezzosopranistin, die ihn zwar noch nicht bemerkt hat, die ihn jedoch begeistert. Ihretwegen ist er sogar in der Bibliothek gewesen, um nach gemeinsamen Musikstücken zu forschen. Über die Musik, über ihr dienstliches Verhältnis, will er zu *Sarah* eine menschliche Beziehung aufbauen. Im weiteren Verlauf des Monologs wird seine konventionelle Weltanschauung deutlich, wenn er meint, „Weil mit einer Frau, die mit unserem Direktor schläft, könnte ich nicht ins Bett gehen. Ich könnte ihr das nicht verzeihen.“ (Süskind 1984: 72) Er gibt sich verletztlich und versucht sich zugleich auch wieder zu beschwichtigen. *Jemand* findet es widerlich, wenn alte Männer mit jungen Frauen zusammen sind. Seltensam tugendhaft gebärdet er sich in diesen Aussagen, die seine konservative Haltung bezeugen.

Nicht nur Sprache und Tonfall ändern sich, wenn er über *Sarah* spricht, sondern auch die Musik: Er legt Mozarts **Cosi fan tutte** auf und zwar die Arie der Dorabella:

Amor ist ein kleiner Dieb,/ eine kleine Schlange ist Amor./ Dem Herzen raubt und gibt er Frieden,/ ganz wie's ihm gefällt./ Durch die Augen ins Herz/ bahnt er sich seinen Weg,/ fesselt die Seele/ und raubt die Freiheit. Er schenkt Süße und Lust,/ wenn du ihn gewähren läßt;/ erfüllt dich mit Unlust,/ wenn du Widerstand zu leisten versuchst./ Wenn er dir aber im Herzen sitzt,/ wenn er dich hier und da zwickt,/ dann tu alles, was er verlangt./ Und auch ich werde es so machen.⁶

Dorabella besingt Amor, weist auf die Launenhaftigkeit Amors hin und dass in Anbetracht von Amor die geistigen Kräfte des Menschen aussetzen. Spontan und ungestüm kommt Amor daher, plötzlich und nicht geplant kann er den Menschen mitreißen und ihn aus eingeschliffenen Lebensbahnen herausholen. Dorabella beschwört die Lust, die der römische Gott der Liebe ausschickt, aber auch die große Enttäuschung, die er hervorrufen kann. Die Macht Amors und die Ohnmacht des Menschen werden von Dorabella ein-

⁶ Text der Arie **Cosi fan tutte**, von Mozart (1992: 123 – 124).

drucksvoll aufgezeigt. Verführung und Verführbarkeit stehen sich unvermittelbar gegenüber. Man erkennt eine Entsprechung zwischen Musik und den Stimmungslagen des Protagonisten.

Schwärmerisch beschreibt *Jemand Sarah*, ihre Stimme und ihren Gesang, zugleich mischt sich in diese Empfindungen auch eine gewisse Art der Eifersucht: „Und dann geht das Mädchen mit irgend so einem dahergelaufenen Gaststar in ein Fischlokal! Meeresfrüchte essen oder Bouillabaisse! Während der Mann, der sie liebt, in einem schallisolierten Raum steht und bloß an sie denkt [...]“ (Süßkind 1984: 77) Sein Instrument und sein Dasein wie auch seine Behausung ekeln ihn in diesem Moment an. Seine einstmals festgefügte Existenz bricht unnachahmlich auf. Doch dann folgt die ernüchternde Einsicht: „Aber so wenig wie ich *sie* kriege, brauche ich auch wieder keine.“ (Süßkind 1984: 77) Das Widersprüchliche wird deutlich, das Zaudernde und Zögernde manifest.

Der Kontrabassist träumt von *Sarah*. Die Traumphantasien⁷ bezeugen zwar den Wunsch des Kontrabassisten, legen inwendig auch frei, dass er in Wirklichkeit unfähig wäre, mit jemandem zusammen zu sein. Wie flüchtig nimmt er sich hier auf, wie unreflektiert scheint diese Aussage zu sein. Deutlich wird die tiefe Hintergrundlosigkeit dieser Figur, die über ein *ich brauche* nicht hinauskommt: Gerade diese Aussage wirkt vollkommen undurchdacht und undifferenziert.

In seiner Phantasie stellt er sich mögliche Szenarien vor, damit *Sarah* ihn bemerkt. Er möchte beeindrucken: *Jemand* will endlich auffallen, um zu gefallen. Er erwägt sogar einen falschen Ton zu spielen, damit sie ihn endlich bemerkt:

⁷ Ähnliche Traumphantasien hat auch der junge Ich-Erzähler in **Die Geschichte von Herrn Sommer**: „Weniger schüchtern war ich in meinen Träumen. Da nahm ich sie [Carolina Kückelmann] bei der Hand und führte sie in den Wald und kletterte mit ihr auf Bäume. Neben ihr auf einem Ast sitzend, schaute ich ihr ins Gesicht, von ganz nah, und erzählte ihr Geschichten. Und sie mußte lachen, bog den Kopf zurück und schloß die Augen, und ich durfte ihr leise hinters Ohr und in den Nacken pusten, dorthin, wo der Flaum war. Solche und ähnliche Träume hatte ich mehrmals die Woche. Es waren schöne Träume – ich will mich nicht beklagen –, aber es waren eben nur Träume, und wie alle Träume waren sie nicht wirklich sättigend für das Gemüt.“ (Süßkind 1991: 49 – 50). Neben Traumphantasien spielen Träume bei den Süßkind'schen Protagonisten eine entscheidende Rolle. Vgl. Patrick Süßkinds **Das Parfum**: „Die Katastrophe war kein Erdbeben, kein Waldbrand, kein Bergrutsch und kein Stolleneinsturz. [...] Sie geschah im Schlaf. Besser gesagt im Traum. Vielmehr im Traum im Schlaf in seiner Phantasie.“ (Süßkind 1985: 170). Vgl. auch Süßkinds **Die Taube**: „[...] du bist ein Kind, du hast nur geträumt, daß du erwachsen seist, ein ekelhafter alter Wachmann in Paris [...]“ (Süßkind 1987: 95).

Einmal wollt ich es zwingen, bei der Probe zu Ariadne. Sie hat Echo gesungen, das ist nicht viel, ein paar Takte bloß, und der Regisseur hat sie auch nur ein einziges Mal nach vorn an die Rampe geschickt. [...] Ich habe mir überlegt, wenn ich jetzt etwas tue, wenn ich ihre Aufmerksamkeit erzeuge ... daß ich den Baß umschmeiß oder daß ich dem Cello vor mir mit dem Bogen reinrenn oder daß ich einfach eklatant falsch spiele – bei 'Ariadne' hätte man es vielleicht gehört, da sind wir bloß zwei Bässe ... (Süßkind 1984: 77–78)

Wie unangreifbar vergegenwärtigt sich hier ein Dasein, das um seine eigene Selbstbestimmung ringen muss, das sich Gedanken macht, wie man auffallen könnte, das um seinetwillen Situationen erzwingen muss, damit es überhaupt wirkt. Seine angestrebten Bemühungen kann er allerdings kaum vor sich selber rechtfertigen. Moralisch gesehen, bereut er gleich wieder sein Ansinnen, denn: „[...] und ich habe mir gedacht, wenn du falsch spielen musst, damit sie dich überhaupt zur Kenntnis nimmt, dann ist es besser, sie nimmt dich nicht zur Kenntnis.“ (Süßkind 1984: 78 – 79)

Rasch kehrt er gedanklich zu *Sarah* zurück, steigert sich in seinen Empfindungen, nennt sie „meine Frau“ (Süßkind 1984: 75). Beinahe überkommt ihn eine ungewohnte Zügellosigkeit. Zweifel mischen sich in seine Empfindungen: „[...] es ist ekelhaft, wenn diese Dame mit anderen Herren ausgeht. Ich finde das ekelhaft! Die Dame, die *ich* liebe! Geht nicht mit anderen Herren in ein Fischlokal! Nacht für Nacht!“ (Süßkind 1984: 75) Die Emotionen überschlagen sich, der Kontrabassist hat nun keine Macht mehr über sich: „Wenn sie mich kennt ... wenn sie mich dann kennenlernt ... es ist nicht wahrscheinlich, aber wenn wir uns dann kennen, dann – kann sie was erleben, das kann ich Ihnen jetzt schon sagen, das gebe ich Ihnen schriftlich, weil ... weil [...]“. (Süßkind 1984: 75)

Die Regungen steigern sich, in ihnen mischen sich Zorn und Wut miteinander. Überwältigt von seinen Eindrücken, fängt er an zu *brüllen*:

[...] ich lasse es mir nicht gefallen, daß meine Frau, bloß weil sie Sopranistin ist [...] – daß sie ... deswegen ... in Fischlokale geht ... das lasse ich nicht ... verzeihen Sie ... Entschuldigung ... ich muss mich etwas ... mäßigen ... glaube ich ... mäßigen ... – glauben Sie, daß ich ... für eine Frau ... überhaupt zumutbar bin ...? (Süßkind 1984: 75–76)

Die teilweise abgerissenen Sätze geben seine Erregungen zu erkennen. Vorbildlich zeigt sich die Sprache des Affekts, unzusammenhängend kommen die Sätze aus ihm heraus, unterschiedliche Gefühlslagen brechen in ihm auf. Eine Inszenierung der Gefühle lässt den einstigen Sprachmechanis-

mus abreißen. Ekstatisch verliert er sich an die Sprache der Gefühle. Unerbittlich offenbart er sich und achtet nicht mehr auf Konventionen, unkontrolliert ist sein Inneres aufgerissen.

Eine erstaunliche Metamorphose vollzieht dieser Mann: Der Beamte, der mit einer „selbstlose[n] Hingabe an [seine] Arbeit“ (Süßkind 1984: 88) wie ein Biedermann wirkte, bekennt sich zu seinen Gefühlen. Dabei imaginiert der Kontrabassist Situationen mit *Sarah*: „[...] wir fallen uns in die Arme, Vereinigung, Seligkeit, höchstes Glück, die Welt versinkt unter uns. Amen.“ (Süßkind 1984: 82) Traumartig verzerrt sind die Ausführungen, gestalten sie doch ein beispielloses Ineinander unterschiedlichster Ansichten. Der Protagonist in **Der Kontrabaß** antizipiert in seiner Einbildungskraft schon ein Leben mit *Sarah*. Gerade in der Antizipation ist ihm alles gleichwertig. Erkennen und Verkennen durchziehen sich bei dem Kontrabassisten beständig. Nichts kann genau voneinander abgesetzt werden.

Jemand lebt in seiner Konjunktiv-Welt, in der Welt der Möglichkeiten. Der Geist der Möglichkeiten entwirft sich in vielen Stimmungen und Vorstellungen. Für *Jemand* ist die Welt der Möglichkeiten in diesem Augenblick verbindlicher als die reale Welt. In ihr gestaltet er Situationen, die er in der Wirklichkeit so nicht erfährt. Grammatikalisch macht Süßkind dies deutlich, indem er den Modus der Verben verändert. Die Gestaltung der Innenwelt der Figur wird oftmals durch den Konjunktiv dargestellt. Manifest wird, welch großen Raum der Kontrabassist seiner Phantasie zugesteht. Neben dem nur dokumentarischen Ich, das sich auf seinen Beruf bezieht, lebt er seine Wünsche und Hoffnungen in der Phantasie aus. Hier eröffnet sich für ihn eine Welt, die mit der Realität in keiner Beziehung steht. Der gesichtslosen Realität wird eine Welt gegenübergestellt, die nur Phantasiegesichter offenbart: „Pfui Teufel, das sind saumäßige Vorstellungen, es kommt über mich, rauschhaft, manchmal, wenn ich denke, triebhaft, unabweisbar.“ (Süßkind 1984: 89) Ruckartig durchzuckt ihn eine ganz andere Vorstellung. Der Kontrabassist ist nicht mehr der Beherrschte und Angepasste, vielmehr offenbart er in dieser Szene eine ungewohnte Seite. Etwas Namenloses hat von ihm Besitz genommen, etwas, was er nicht genau beschreiben kann, das ihn jäh in diesen Sekunden überrascht hat. Völlig ungewohnt bricht er aus seiner Rolle aus, wird von etwas überrollt, das er kaum vermutet hat. Er lässt sich von unbekannten Impulsen leiten, die etwas sehr Unpersönliches ausdrücken. Entscheidend ist nur, dass sich die Person dem Unpersönlichen überantwortet. Das Ich wird unter dem Eindruck des Unpersönlichen mitgerissen.

Rauschhaft verfällt der Kontrabassist dem Unpersönlichen, willenlos lässt er sich von ihm fortreißen. Etwas überkommt ihn, dem er nicht ausweichen kann, dem er schutzlos ausgeliefert ist. Eine immense Gewalt, gepaart mit einer für das Ich durchdringenden Kraft waltet in ihm, stößt ihn ab und verweist ihn doch auf das Unabänderliche. Es ist nicht die Dauer des Unpersönlichen, die in ihm wirkt, sondern die ungeheure Intensität, mit der er überwältigt wird. Kaum zu glauben, dass sich das Individuum daraus befreien kann, unwirklich, dass es zu seiner gewohnten Lebensführung zurückkehren kann.

In seiner Phantasie träumt er von einer großen, entscheidenden Tat, die von einer gewissen Selbstverantwortlichkeit geprägt ist und keiner Man-Bestimmtheit unterliegt: „Außer, daß ich noch heute Abend die Vorstellung schmeiße und *Sarah* schrei. Es wäre ein herostratischer Akt. [...] Der Schrei des Kontrabasses. [...] Auf jeden Fall wäre etwas los. Mein Leben würde sich entscheidend ändern. Es wäre ein Einschnitt in meine Biographie.“ (Süßkind 1984: 93 – 94) In diesem Zitat offenbart sich die ganze Person, manifestiert sich die Auffassung etwas ändern zu wollen. Der Schrei⁸ wäre eine Befreiung von seinem bisherigen Leben.

Es ist die Suche nach Veränderung, die er anstrebt. Nicht länger in einem Konjunktiv-Dasein zu verharren, sondern etwas darzustellen, was Aufsehen erregt, um schließlich zu einer bedeutenden Person zu werden. Für einmal bedeutend sein und sich nicht der Flüchtigkeit seines Musiker-Daseins,

⁸ Vgl. dazu Patrick Süskinds **Die Taube**. Entscheidende Erkenntnisse der Protagonisten werden bei Süskind durch einen Schrei angezeigt. In **Die Taube** heißt es: „Er war im Begriff zu schreien. Er wollte diesen einen Satz, daß er doch ohne die anderen Menschen nicht leben könne, in die Stille hinausschreien, so groß war seine Not, so verzweifelt war die Angst des greisen Kindes Jonathan Noel vor der Verlassenheit.“ (Süßkind 1987: 95). In **Das Parfum**: „Der Schrei nach seiner Geburt, der Schrei unter dem Schlachtisch hervor. Mit dem er sich in Erinnerung und seine Mutter aufs Schafott gebracht hatte, war kein instinktiver Schrei nach Mitleid und Liebe gewesen. Es war ein wohlervogener Schrei gewesen, mit dem sich das Neugeborene *gegen* die Liebe und dennoch *für* das Leben entschied.“ (Süßkind 1985: 28). In der Höhle heißt es: „Als ihm das klargeworden war, schrie er so fürchterlich laut, als würde er bei lebendigem Leibe verbrannt. Der Schrei zerschlug die Wände des Purpursalons, die Mauern des Schlosses, er fuhr aus dem Herzen über die Gräben und Sümpfe und Wüsten hinweg, [...] Und Grenouille erwachte von seinem eigenen Schrei. Im Erwachen schlug er um sich, als müße er den unriechbaren Nebel vertreiben, der ihn ersticken wollte. [...] Und während er noch schlotternd saß und versuchte, seine konfuse verängstigten Gedanken zusammenzufangen, wußte er schon ganz sicher: Er würde sein Leben ändern, und sei es nur deshalb, weil er einen so furchtbaren Traum kein zweites Mal träumen wollte.“ (Süßkind 1985: 171).

das austauschbar und verwechselbar ist, hinzugeben; dem Mittelmäßigen etwas Bedeutendes entgegenzusetzen.

Der Schrei des Protagonisten wäre auch der endgültige Ausbruch aus der einschränkenden Routine seiner Lebensführung. Es wäre der Versuch dem elendigen Kontrabassisten-Dasein zu entkommen:

Als Kontrabassist – entschuldigen Sie den Ausdruck – sind Sie in jeder Hinsicht der letzte Dreck! Und darum sage ich, das Orchester ist ein Abbild der menschlichen Gesellschaft. Denn hier wie dort werden diejenigen, die ohnehin schon die Drecksarbeit machen, darüber hinaus noch von den anderen verachtet. (Süßkind 1984: 58)

Jemand will selbständig auf sich aufmerksam machen. Der Schrei ist latent ein kommunikatives Mittel, um mit *Sarah* in Kontakt zu treten, insofern instrumentalisiert er die Person der Mezzosopranistin. Die außerordentliche Tat, der Schrei, bestimmt sich durch die Einmaligkeit. Es wäre eine selbstverantwortliche Tat, die er beabsichtigt, und vor allem die letzte große Anstrengung, die seinem Leben eine Wende geben könnte. Der fügsame *Jemand* wäre seiner Durchschnittlichkeit entkommen und stünde im Mittelpunkt. Dann wäre er bekannt und sein Leben hätte sich geändert, in dem Sinn, dass er eine Öffentlichkeit erreicht hätte. *Jemand* will auffallen und nicht mehr demütig in der letzten Reihe stehen. Er will eine Tat vollbringen, von der man spricht, er will einen Einschnitt in seiner Biographie haben, einen Einschnitt, der ihn zu einer anerkannten Person werden lässt.

An dieser Stelle bricht die Figur unaufhaltsam auseinander. Der angepasste und konservative Musiker, dessen Bedeutung in der Bedeutungslosigkeit liegt, der aus Verzweiflung mit einem Kontrabass in einem *schallisolierten Raum* lebt, macht eine gedankliche Revolte, vollzieht ein Drama in der Einbildungskraft. Seine aufgrund von Gewohnheiten eingestanzte Lebensweise wird jäh durch die aufkommende Einbildungskraft unterbrochen. Er konstruiert Szenen mit *Sarah*, er entwirft Momente der Glückseligkeit, die nicht der Wirklichkeit entsprechen. Die eingebildete Liebe ist für den Protagonisten der Triumph über sein abgezirkeltes Dasein. Die ihn aufwühlenden, phantasihaften Ausschweifungen sind überaus präsent. Seine ekstatischen Gedankenspiele besitzen eine erstaunliche Gegenwärtigkeit.

Nachdem sich *Jemand* umgezogen hat, legt er für das Publikum das *Forellenquintett* auf, das auf das Gedicht *Die Forelle* von Christian Friedrich Daniel Schubart zurückgeht. In diesem lyrischen Text beschreibt Schubart, wie jemand eine Forelle in einem Bach beobachtet und zusehen muss, wie eine Forelle von einem Angler gefangen wird. Wieder ändert sich die Stimmungslage des Protagonisten; er ist beschwingt, fast schon triumphierend.

Allein darüber, dass er die Möglichkeit in Erwägung zieht, in der Oper durch einen Schrei auf sich aufmerksam zu machen, merkt man ihm eine Veränderung an.

Ähnlich wie in den Stücken von Botho Strauß wird in **Der Kontrabaß** die äußere Welt zusehends ausgeblendet. Das bewusste Aussperren von Welt bedingt, dass *Jemand* sich lediglich auf seine Innenwelt entwirft. Welt erscheint nur noch als Staffage, als ein aufgeblasenes Surrogat; hingegen wird die Teichoskopie seines eigenen Ich in einer unnachahmlichen Art weit ausbezogen und fast bis ins Grenzenlose gedehnt. Alles dient ihm als Projektionsfläche seines Inneren. Subjektive und nur dem Ich vorbehaltene Gedankenketten werden zu einem öffentlichen Ereignis.

Die Gestalt des Kontrabassisten lebt aus Kontrastspannungen: Einerseits bestimmt ihn das Einerlei seines mechanischen Daseins, das durch ritualisierte Lebensentwürfe festgelegt ist, andererseits die aufwühlende Dramatik seiner Imagination, indem er mögliche Situationen mit *Sarah* entwirft. Die ihn überwältigenden Phantasien sind zweifellos nicht inszeniert oder gar gewollt. In ihnen erfährt er waghalsige Gedankenkonstruktionen, die keinem *Wenn oder Aber* unterliegen. *Jemand* weiß um das Ausgehöhlte und Abgezogene seiner Existenz, erkennt das fraglos Eingeschnürte seines Daseins, erfährt zugleich auch die ekstatischen Momente dieses Daseins. Ungezügelter Phantasien und gelähmter Lebensentwürfe vereinigen sich in dem Protagonisten aus Süskinds Stück.

So vordergründig und eindimensional, wie sich der Kontrabassist anfangs gibt, zeigt er doch in der Szene, in der er über *Sarah* spricht, eine erstaunliche Wandlungsfähigkeit, die den Spielraum der Möglichkeiten aufzeigt. Im Lichte dieser Möglichkeiten brechen Wunschvorstellungen und Willensakte, Sehnsüchte und Affekte unverhohlen aus ihm heraus. Die oftmals zur Schau getragene Selbstsicherheit der Person in Sprache, die nicht selten etwas Verletzendes an sich hat, entlarvt sich oft als das Flüchtige der Person selbst. In unterschiedlichen Spiegelungen und wechselhaften Brechungen gibt sich *Jemand* vorläufig zu erkennen. Maßlose Übertreibungen stehen neben nüchternen Erklärungen, Persönliches neben Allgemeinem. Das Selbstgespräch des Kontrabassisten entlässt eine inwendige Dramatik des Ich und gestaltet sich schon selbst zu einem eigenen Drama.

Literatur

Primärliteratur

- Mozart, W. A. (1992): **Così fan tutte**, Stuttgart: Reclam.
- Strauß, Botho (1979): **Die Hypochonder. Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle. Zwei Theaterstücke**, München: dtv.
- Süskind, Patrick (1984): **Der Kontrabaß**, Zürich: Diogenes.
- Süskind, Patrick (1985): **Das Parfum**, Zürich: Diogenes.
- Süskind, Patrick (1987): **Die Taube**, Zürich: Diogenes.
- Süskind, Patrick (1991): **Die Geschichte von Herrn Sommer**, Zürich: Diogenes.
- Süskind, Patrick (2005): **Drei Geschichten**, Zürich: Diogenes.

Sekundärliteratur

- Becker, Peter von (1981): „Von Kaldewey bis Kontrabaß“. In: **Theater heute** (11), S. 5.
- Blödorn, Andreas/ Hummel, Christine (Hrsg.) (2008): **Psychogramme der Postmoderne**, Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Borngässer, Rose-Marie (1981): „Ein Beamter will fliegen“ In: **Die Welt**, S. 23.
- Degler, Frank (2003): **Asthetische Reduktionen. Analysen zu Patrick Süskinds *Der Kontrabaß*, *Das Parfum* und *Rossini***, Berlin: De Gruyter.
- Freudenthal, David (2005): **Zeichen der Einsamkeit**, Hamburg: Dr. Kovač.
- Marquart, Alfred (1984): „Patrick Süskind ‚Der Kontrabaß‘“, **Süddeutscher Rundfunk** 15.4.84.
- Meyer, Herman (1990): **Der Sonderling in der deutschen Dichtung**, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Söder, Thomas (1992): **Patrick Süskind *Die Taube*. Versuch einer Deutung**, Freiburg im Breisgau: Günter Mainz.
- Ders. (2013): ***Der Kontrabaß*. Form und Analyse**, Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Ders. (2018): **Sonderbare Gefährten**, Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Zusammenhänge der Diktatur und der Identität im Erzählband *Niederungen* von Herta Müller

Abstract: In the centre of my study is Herta Müller's volume, published first in Romania, but in a censored form. Two years later it was published in its original form in Berlin. After the author had corrected the text, it was edited in Munich in 2010. The goal of this study is to compare the three text editions from the point of view of content and structure. Besides, the contexts of identity and dictatorship, with regard to the relation of the individual and the collective are also analysed.

Keywords: Herta Müller's stories, censure in Romania, dictatorship, identity, trauma.

Herta Müllers Werk **Niederungen**, das der erste Band der Schriftstellerin ist, erschien im Jahr 1982 zensiert in Rumänien. Zwei Jahre später wurde es in Berlin herausgegeben,¹ aber schon in originaler Form. Nachdem die Autorin den Text wieder durchgesehen und korrigiert hatte, kam das Buch im Jahr 2010 in München heraus. Das Ziel der Studie ist, die drei Textausgaben vom Gesichtspunkt des Inhalts und des Aufbaus zu vergleichen, darüber hinaus wird das Konstruieren der Identitäten oder dessen Unmöglichkeit in den Fokus gerückt.

Als Einleitung sollen die literarischen und politischen Komponenten erwähnt werden, die die Schreibkunst Müllers und dadurch das Zustandekommen von **Niederungen** beziehungsweise die Umstände der Erscheinung beeinflussten. Obwohl Herta Müller kein Mitglied der literarischen Gruppe, der Aktionsgruppe Banat, war (vgl. Vincze 2013: 58), ist es unvermeidbar, darüber in Bezug auf die Autorin zu berichten. Die Mitglieder dieser Gruppe haben solche Themen verarbeitet, wie „[d]ie Realitäten der dörflichen Lebensräume der deutschen Gemeinschaften“ sowie „die durch die Kriegsbeteiligung der Väter aufgeladene Schuld“. (Spiridon 2012: 454) Wenn diese Thematik und „die gesellschaftskritische Attitüde“ ihres Schreibens in Betracht genommen werden, (vgl. Vincze 2013: 55) wird es klar, dass sie der Ideologie nicht entsprachen, deren Absicht war, einerseits

¹ Bei den Anführungen aus der zweiten Ausgabe beziehe ich mich auf eine spätere Erscheinung (1987).

„die homogene rumänische Nation zustande zu bringen“ (Györffy 2007: 116), andererseits „das Nationalitätsbewusstsein abzubauen“ (Györffy 2007: 116). Ähnlich den Autoren der Aktionsgruppe Banat ist der kritische Ton auch für Müllers Werke charakteristisch, in denen es um die Banater Schwaben, „die Rückständigkeit ihres Heimatlandes“ und „den Mangel an der Verarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit“ geht. (Vincze 2013: 59) Die rumänische Zensur, die von den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts bis 1989 funktionierte (vgl. Marion 2011), führte strengere Regelungen in der Ceaușescu-Ära ein (vgl. Györffy 2007: 107). Die Gründe dafür waren „der Anstieg der Rolle der Partei“ und „die Entfaltung des persönlichen Kultus des Generalsekretärs“ (Györffy 2007: 107).

Die literarische Schilderung der oben erwähnten Themen durfte nur nach der staatlichen Prüfung veröffentlicht werden, so war auch die erste Erscheinung von **Niederungen** in zensurierter Form möglich. Die drei Textausgaben sind auch aus der Perspektive der Bandkomposition verschieden: Die erste Version (1972) enthält sechzehn Erzählungen. Von denen erschienen zwölf Texte in der zweiten Ausgabe (Ausnahmen sind die Texte: **Die Meinung**, **Damals im Mai**, **Inge**, **Herr Wultschmann**) und drei neue wurden eingebaut (**Faule Birnen**, **Drückender Tango**², **Das Fenster**). Zwischen den ausgetauschten Texten gibt es inhaltliche Unterschiede: **Die Meinung**, **Inge** und **Herr Wultschmann** stellen die Alltage des Individuums und des totalitären Regimes in den Mittelpunkt, in der zweiten Ausgabe, durch die Einbettung der drei anderen Texte, werden auf die Erzählerin, ihre Familie und ihr alltägliches Leben einen stärkeren Akzent gelegt. Die dritte Ausgabe enthält nicht nur die sechzehn Erzählungen des ersten, sondern auch die drei neuen Texte des zweiten Bandes.

Die Zensurierung der Texte wird von der Autorin in ihrem späteren Werk, **Der König verneigt sich und tötet**, selbst reflektiert: „In meinem ersten Buch über eine Kindheit im Banatschwäbischen Dorf zensurierte der rumänische Verlag neben all dem anderen sogar das Wort KOFFER. Es war zum Reizwort geworden, weil die Auswanderung der deutschen Minderheit tabuisiert werden sollte“ (Müller 2003: 31). Auch dieses Zitat zeigt, dass die zensurierten Textteile des in Rumänien ausgegebenen Bandes die Aufmerksamkeit auf wichtige gesellschaftliche und historische Fakten und auf deren Verschweigen richten.

Im Text **Die Grabrede** werden die in der Vergangenheit erlebten Leiden der Mutter der Erzählerin dargestellt. Diese Erinnerung beginnt in der

² Unter diesem Titel erschien ein anderer Erzählband der Autorin: Herta Müller, **Drückender Tango. Erzählungen**, Kriterion, Bukarest, 1984.

ersten Ausgabe so: „In dem fernen fremden Land haben sie mich geschoren. Das war die kleinste Strafe, sagte sie. Ich taumelte vor Hunger.“ (Müller 1982: 85) Im Jahr 1984 und 2010 erschien dieser Textteil schon in der originalen Form: „In Russland haben sie mich geschoren“ (Müller 1987: 11 und Müller 2010: 11). Der Aufenthalt der Mutter in Russland wird in der Erzählung **Niederungen** zweimal erwähnt: „Ich sah Mutter nackt und erfroren in Russland liegen, mit zerschundenen Beinen und grünen Lippen von Futterrüben. [...] Auch Mutter hatte aus Russland einen Frosch mitgebracht.“ (Müller, 2010: 102-103) In der ersten Ausgabe wurde aber Russland durch den Ausdruck *fernes Land* ersetzt. Diese zensurierten Textteile machen sichtbar, dass nicht nur die Bewältigung der nationalsozialistischen Vergangenheit ausfiel, sondern die „Deportation der Deutschen zum Zweck des Wiederaufbaus der Sowjetunion“ als Tabu galt (Spiridon 2012: 446). Durch die Zensur wird die tatsächliche Vergangenheit gefälscht, so wird deren Verarbeitung verunmöglicht. Da statt Russland der Ausdruck „in dem fernen Land“ (Müller 1982: 85) steht, wird das wesentliche Element der Erinnerung, der Raum vernichtet. Nach Bemerkung Jan Assmanns sind die „Erinnerungsfiguren [...] also immer raum- und zeitkonkret, wenn auch nicht immer in einem geographischen oder historischen Sinne.“ (Assmann 2018: 38) In diesem Fall handelt es sich aber um einen geografisch konkreten Raum, dem historische Ereignisse und Traumen gehören, dadurch wird er ein Erinnerungsort, deshalb hat die konkrete Benennung von Russland in der Verarbeitung der Vergangenheit wichtige Funktion.

Auch die Erzählung **Dorfchronik** besitzt die Spuren der Zensur, in der die Erzählerin über die Alltage eines schwäbischen Dorfes und seine Bewohner berichtet. Das schulische Leben der Kinder wird präsentiert, im besonderen Hinblick auf das in Gruppen gespielte Ballspiel, dessen Besonderheit ist, dass die Lernenden nach Völkergruppen eingeteilt werden. In der ersten Ausgabe ist die Aufteilung deutsch – nicht deutsch zu lesen:

Daher schreibt er sich nach jeder Stunde auf, welchem Volk jeder Schüler angehörte. Wer in der vergangenen Stunde ein Deutscher sein durfte, muß in der kommenden ein Nichtdeutscher sein, und wer in der vergangenen Stunde ein Nichtdeutscher war, der darf in der kommenden ein Deutscher sein. (Müller 1982: 91)

In den Bänden, die schon in Deutschland erschienen, steht die originale Deutsche-Russen-Einteilung:

Wer in der vergangenen Stunde ein Deutscher sein durfte, muß in der kommenden ein Russe sein, und wer in der vergangenen Stunde ein Russe war, der darf in der kommenden ein Deutscher sein. (Müller 1987: 116 und Müller 2010: 126)

Durch den Einbau dieses Spieles werden solche vergangenen Ereignisse hervorgerufen, bei denen diese Gegenüberstellung verwirklichte. In dem Überschreiben spiegelt sich die Strebe der Zensur nach der Vernichtung der Vergangenheit wider.

Auch in **Dorfchronik** werden das Verlassen des Dorfes und die Auswanderung der Menschen erwähnt, deren Gründe die ungünstigen Lebensumstände und das diktatorische Regime sind. In der ersten Ausgabe wird das Ankunftsland nicht angegeben: „Seitdem das Dorf immer kleiner wird, weil die Leute, wenn nicht woandershin, dann wenigstens in die Stadt abwandern [...]“. (Müller 1982: 94 und Müller 1987: 120) In der Münchener Ausgabe ist der Originaltext zu lesen: „Seitdem das Dorf immer kleiner wird, weil die Leute, wenn nicht woandershin, dann wenigstens in die Stadt abwandern [...]“. (Müller 2010: 130) Nicht nur historische und gesellschaftliche Ereignisse wurden zensiert, sondern auch solche tabuisierten Themen, wie der Mord und Selbstmord. Im Text **Meine Familie** ist zu lesen: „[...] daß meine Urgroßmutter sehr früh an einem fadenscheinigen Schnupfen gestorben ist, aber daß das eigentlich etwas anderes als ein natürlicher Tod war, daß es nämlich Selbstmord gewesen sein könnte.“ (Müller 1982: 89) In den zwei späteren Ausgaben sind diese Sätze nicht in Bedingungs- sondern in Aussageform zu lesen: „[...] daß meine Urgroßmutter sehr früh an einem fadenscheinigen Schnupfen gestorben ist, aber daß das eigentlich etwas anderes als ein natürlicher Tod war, daß es nämlich Selbstmord war.“ (Müller 1987 und 2010: 16) Da „der literarische Text eine fiktive Kommunikation zwischen Autor und Leser schafft“ (Spiridon-Şerbu 2018: 21), wird auch der Empfänger Teil der im Text wurzelnden Erinnerung. So versucht die Zensur nicht nur das im Narrativ konstruierte Gedächtnis des Erzählers, sondern auch auf indirekte Weise den individuellen und kollektiven Hervorruf der Vergangenheit auszulöschen und zu verfälschen.

Die Texte von **Niederungen** inszenieren ein totalitäres und tyrannisches Regime, in dem die Menschen keine tatsächlichen Identitäten besitzen. In Müllers Werken werden „das Leiden des Individuums“ und „die Einschränkung seiner Handlungsfreiheit“ dokumentiert, (Spiridon 2012: 459) und wird eine solche Gesellschaft dargestellt, die die Entfaltung der Persönlichkeit verunmöglicht. Das spiegelt sich im Text **Die Grabrede** wider, in dem die Beerdigung des Vaters aus der Perspektive der kindischen Erzählerin wahrnehmbar ist. Am Anfang der Erzählung sitzt das Kind neben dem Sarg und sieht die an der Wand hängenden Bilder über den Vater durch. Die ausführliche Beschreibung dieser Fotos erweckt den Eindruck, als ob die Leser chronologisch in einem Fotoalbum fortschreiten würden (vgl. Tudorică

1997: 106): „Auf einem Bild war Vater halb so groß wie der Stuhl [...] Auf einem anderen Bild war Vater Bräutigam. [...]“ (Müller 2010: 7). Dieser Vorgang endet mit der Änderung der Position der Erzählerin: Sie steht auf und berührt das Gesicht des toten Vaters: „Ich erhob mich und berührte Vaters Gesicht.“ (Müller 2010: 8) Die Beerdigung des Familienvorstandes ist aus jener Perspektive besonders wichtig, wie sich die Gemeinschaft und das Individuum, die Vergangenheit und die Gegenwart zueinander verhalten. Das Grab umstehend zählen die Dorfbewohner die Sünden des Vaters auf: „Dein Vater hat viele Tote auf dem Gewissen. [...] In einem Rübenfeld hat er eine Frau vergewaltigt.“ (Müller 2010: 9) Die Beerdigungsgewohnheit, wann die Verwandten Erde auf den Sarg streuen, verändert sich hier und kann von den Teilnehmern als eine Genugtuung betrachtet werden: „Dann trug das Männchen einen dicken Stein auf den Sarg [...] Dann trug der Redner einen dicken Stein auf den Sarg.“ (Müller 2010: 9-10) Das Kind erbt auch die Kriegsschulden seines Vaters. Da der wirkliche Täter tot ist, müssen die direkten Angehörigen für seine Taten die Verantwortung nehmen: „Im Namen unserer deutschen Gemeinde wirst du zum Tode verurteilt. Alle richteten ihre Gewehre auf mich.“ (Müller 2010: 11) Die Gegenüberstellung des Possessivpronomens *unser* und des Personalpronomens *du* verweist da, dass das Individuum aus der Gemeinschaft ausgeschlossen wird: Das Kind wird wegen der Sünden des Vaters ausgegrenzt. Auch die früheren Ereignisse des Lebens der Mutter, ihr Aufenthalt in Russland belasten die nächste Generation. Die überwältigende Anwesenheit der Vergangenheit wird durch den Schluss der Erzählung betont, der eine weitere Deutungsmöglichkeit besitzt. Die drei letzten Absätze des Textes machen den Eindruck, dass die Erzählerin das Ganze nur geträumt hätte (vgl. Tudorică 1997: 105): „Ich riss die Augen auf. Das Zimmer drehte sich. [...] Dann hatte ich das Gefühl, dass der Wohnblock umkippt und sich entleert in den Boden. Der Wecker läutete. Es war Samstag morgen, halb sechs.“ (Müller 2010: 12) Das weist darauf hin, dass sich die geerbten Traumata in die Träume und ins Unterbewusstsein schleichen, dadurch werden die Personen Gefangene der Vergangenheit.

Vom Blickpunkt der Familie wird nicht nur das Erbe der Vergangenheit in den Fokus gerückt, sondern die Frage wird gestellt, ob das Individuum seine eigene Grenze in einer geschlossenen Gemeinschaft bewahren kann. Darauf gibt die Erzählung **Das schwäbische Bad** eine Antwort, deren Schlusssatz ein idyllisch scheinendes Familienbild darstellt: „Die schwäbische Familie wartet frisch gebadet auf den Samstagabendfernsehfilm.“ (Müller 2010: 14) Im größten Teil des Textes wird diese Idylle abgebaut. Auf naturalistische Weise erscheint, wie die Familienmitglieder, beginnend mit dem kleinsten Kind einschließlich mit

dem Opa, sich nacheinander in demselben Wasser waschen: „Die Nudeln der Mutter, des Vaters, der Großmutter und des Großvaters kreisen über dem Abfluss.“ (Müller 2010: 14) Der Ausdruck *schwäbische Familie* umfasst das Bild der Kollektivität, aber tatsächliche familiäre Zusammengehörigkeit kann nicht entstehen, da es sich hier um die „Degradierung der Gemeinschaft“ beziehungsweise um die „Pervertierung handelt.“ (Marişescu 2010: 79) Die Gemeinschaft, die das Zusammengehören und die Sicherheit zur freien Entfaltung des Individuums bedeuten sollte, kommt nicht zustande, da durch das Baden im gemeinsamen Wasser die Grenzen der Identität verletzt und aufgelöst werden, was zur „Verschmelzung der Persönlichkeiten“ führt (Marişescu 2010: 79).

Die Perversität der Beziehungen wird im Text **Meine Familie** geschildert, in dem es um die Blutschande und Ehebrüche in der Familie der Erzählerin geht: „Die anderen Leute sagen, dass meine Mutter von einem anderen Mann ist und dass mein Onkel von einem anderen Mann ist, aber nicht von demselben anderen Mann, sondern von einem anderen.“ (Müller 2010: 15) Der auch im Titel hervorgehobene Ausdruck *meine Familie* in Bezug auf die im Text Dargestellten, ist widersprüchlich, da er auf eine geschlossene familiäre Gemeinschaft verweist, es kann aber nicht eindeutig bestimmt werden, wer zu dieser Gruppe gehört: „Mein Vater hat noch ein anderes Kind mit einer anderen Frau. Ich kenne die andere Frau und das andere Kind nicht. Das andere Kind ist älter als ich, und die Leute sagen, dass ich deshalb von einem anderen Mann bin.“ (Müller 2010: 15) Infolge der „Degenerierung der Beziehungen“ (Marişescu 2010: 75) wird die kollektive Identität des Kindes verletzt, es kann das Wir-Gefühl weder erleben noch es sich zu eigen machen.

Die Familie bedeutet für das Kind nicht nur die Möglichkeit der Zugehörigkeit, sondern funktioniert als Erfahrungsquelle. Die familiären Beziehungen umfassen solche Sozialisationsmuster, die für die Männer-Frauen- und Eltern-Kinder-Verhältnisse bezeichnend sind. Darin spielen die Verhältnisse des Vaters zu den Frauen bedeutsame Rolle, weil diese Kontakte von der Gewalt und der Unterdrückung geprägt sind. In der Erzählung **Die Grabrede** ist die größte Sünde des Vaters, dass er eine russische Frau vergewaltigt hat: „In einem Rübenfeld hat er eine Frau vergewaltigt (...) Zusammen mit vier anderen Soldaten. Dein Vater hat ihr eine Rübe zwischen die Beine gesteckt.“ (Müller 2010: 9) Die Rübe kann als eine mehrstufige Metapher angedeutet werden: identifiziert sich einerseits mit der Gewalt, andererseits werden die Frauen dadurch als phallisches Symbol betrachtet, was zeigt, dass sie „als sexueller Gegenstand benutzt werden“ (Kulin 2010:

5): „Nachher nannte er wochenlang alle Lieder Rübe und alle Frauen Rübe.“ (Müller 2010: 9)

Auf die Gewaltsamkeit des Vaters deuten auch die Wörter der Mutter in der Erzählung **Niederungen** hin: „...ich wusste damals, dass er mich im Leben oft verprügeln wird.“ (Müller 2010: 20) Außer der physischen Misshandlung spiegelt sich das Ignorieren der Frau in der Treulosigkeit des Vaters. Der Höhepunkt der Darstellung des Seitensprunges ist der Text **Faule Birnen**, in dem es um die sexuelle Beziehung zwischen dem Vater und der Tante der Erzählerin geht. Die Unmoral des Ehebruches wird dadurch verstärkt, dass das Kind Zeuge des Aktes ist, so wird es Teil der Sünde: „Die Tante kichert und sagt: kalte Füße. Vater schmatzt mit den Lippen und sagt: Mäuse und Heu. Das Bett knarrt. Das Kissen atmet laut. Die Decke überschlägt sich in langen Stößen. Die Tante stöhnt. Der Vater keucht“ (Müller 2010: 107). Am Ende der Erzählung stellt die Mutter eine Frage, die sich darauf bezieht, wer wo geschlafen hat. Darauf gibt das Kind eine falsche Antwort, aber sowohl die Frage als auch die unwahre Antwort hat keinen Sinn (vgl. Kulin 2010: 111). Die Rückmeldung der Mutter zeigt, dass sie mit dieser Antwort gerechnet hat: „Die Mutter küsst mich kurz auf die Stirn.“ (Müller 2010: 112) Die gewöhnliche Form der Eltern-Kind-Beziehung wird überschrieben, so werden die Identität und die Sozialisation des Kindes verletzt. Es gibt einen Widerspruch zwischen der objektiven Identität, die auf die Erwartungen der Außenwelt basiert (vgl. Heller 2013: 15), und der subjektiven, da die Mutter die Lüge von ihrer Tochter erwartet, zeigt die körperliche Reaktion des Mädchens an, dass das lügnerische Verhalten mit seiner Persönlichkeit nicht vereinbar ist: „Ich schließe die Augen: Vater oben, im Heu, die Tante in ihrem Zimmer.“ (Müller 2010: 112) Das spiegelt sich auch im Gespräch des Vaters und des Tierarztes wider. Für das Verhalten des Familienvorstandes zu den Tieren ist die Brutalität charakteristisch: „Am Morgen hatte Vater dem Kalb mit einem Hackenstiel das Bein durchgehackt.“ (Müller 2010: 61) Das Kind täuscht sich im Vater und ihre Enttäuschung wird dadurch größer, dass der Mann dem Tierarzt darüber lügt, was mit dem Tier passierte. Die Erkenntnis der wahren Persönlichkeit des Vaters („Vater war ein Lügner“) macht die Entfernung des Kindes endgültig (Müller 2010: 62).

Die Unglückseligkeit der Ehe von den Eltern wird dadurch erfahren, dass die Erzählerin ihre weinende Mutter oftmals sieht, in meisten Fällen wegen der Betrunketheit des Vaters: „weinte Mutter und sagte, dass Vater täglich betrunken heimkommt. (...) Mutter lehnte den ganzen Körper an den Kachelofen und schrie im Weinen.“ (Müller 2010: 49) Die Trinkgewohnheiten zeigen die Ungleichheit zwischen Frauen und Männern, es ist nämlich für die Frauen nicht erlaubt, Alkohol nach der Eheschließung

zu trinken. Die Männer dürfen es nur darum machen, weil sie als Männer geboren wurden: „Die Frauen müssen heiraten, dann trinken sie nicht. Und die Männer, frage ich. Die trinken, weil sie Männer sind.“ (Müller 2010: 110) Durch die Szene des gemeinsamen Abendessens wird die illusorische Zusammengehörigkeit der Familie dargestellt. Obwohl die Familienmitglieder an demselben Ort sind, sind ihre Innenwelten von der Divergenz geprägt: „Wir sitzen alle rund um den Tisch. Jeder isst und denkt an etwas“ (Müller 2010: 45). Die Muster, die die Erzählerin sieht, spiegeln keine Familie wider, die zusammenhält und Sicherheit gibt. Die Kindheit der Erzählerin kann vielmehr durch die Ruhelosigkeit bestimmt werden, die Angst wird ihre grundsätzliche emotionelle Erfahrung. Ihr Angstzustand wird dadurch gesteigert, dass sie im Eltern-Kind-Verhältnis die unterdrückte Person ist. Das Kind lebt eigentlich in doppelter Unterdrückung: das tyrannische Regime, das auf der Makroebene der Gesellschaft funktioniert, „betrachtet seine Untertanen als Kind“ (Bányai 2016: 19), also auch die Eltern, von denen das Kind auf indirekte Weise die Tyrannei erleidet. Die Eltern haben doppelte Rolle, in Bezug auf das Regime werden sie auch kontrolliert, aber auf der Mikroebene, in der Familie werden sie selbst die Unterdrückenden. Das spiegelt sich in der ständig weinenden Mutter wider, die ihrer Tochter das Weinen verbietet. Die Erzählerin hat kein Recht, ihre Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Der einzige Ort, wo sie ohne das familiäre Kontrollieren Zeit verbringen kann (Marişescu 2010: 79), ist die Toilette auf dem Hof: „wurde ich plötzlich still, denn ich wusste, dass man in diesem Haus nicht ohne Grund weinen durfte. Mutter prügelte mich manchmal, wenn ich weinte, und sagte dabei, na, jetzt hast du endlich auch mal einen Grund“ (Müller 2010: 49). Der hierarchisierte Charakter der Frauen-Männer- und der Eltern-Kind-Beziehungen verstärkt die Sehnsucht des Kindes nach der Freiheit. Das bezieht sich einerseits auf ihre Meinung über die Ehe („Ich werfe einen Stein ins Wasser und sag: ich trinke nicht und heirate nicht“), andererseits auf ihre Strebung nach dem Tod: „Ich warte auf meinen Tod. Ich wollte auf weichem Gras auskühlen und eine schöne Tote sein. Und bestimmt werden sie mir auch ein schönes neues Kleid anziehen, wenn ich gestorben bin. Es war hoher Mittag, und der Tod kam nicht“ (Müller 2010: 110, 84).

Die Identität, in Bezug auf die bisher erwähnten, wurde in solchen Erzählungen untersucht, in denen die Selbstbestimmung der Kindererzählerin und die darin eine Rolle spielende soziale Welt dargestellt. Die Frage des Identitätskonstruierens bekommt aber in jenen Texten zentrale Bedeutung, die präsentieren, wie das Individuum in einem totalitären Regime ausgeliefert wird und darüber hinaus wie die Macht und die Vergangenheit die freie Entfaltung der Persönlichkeit verhindern.

Im Text **Der deutsche Scheitel und der deutsche Schnurrbart** wird die nationalsozialistische Vergangenheit vorgeladen. Die Männer setzen sich nacheinander in den Friseurstuhl und alle möchten dieselbe Frisur schneiden lassen: „Deutscher Scheitel? fragte der Friseur. Der Gefragte nickte. (...) Deutscher Scheitel? fragte der Friseur. Deutschen Scheitel und deutschen Schnurrbart, sagte der Mann.“ (Müller 2010: 140) Die Wünsche der Einförmigkeit impliziert die Zugehörigkeit der Deutschen und durch diese Uniformierung wird auf ein früheres autokratisches Regime verwiesen. In der Gefangenschaft der Vergangenheit lebt die Hauptfigur einer anderen Erzählung, Herr Wultschmann, seine Gegenwart wird durch die im Zweiten Weltkrieg Erfahrenen beeinflusst: „Herr Wultschmann erinnert sich an die Zeit des Zweiten Weltkriegs“ (Müller 2010: 167). Seine Meinung über die Frauen wird dadurch geformt, wie große Rolle sie im Krieg bekommen: „Die Frauen spielen überhaupt keine Rolle im Krieg. Sie verstehen nichts vom Lauf der Zeit, vom Wesen der Geschichte.“ (Müller 2010: 168) Die Frauen erscheinen in seiner Vorstellung als Untergeordnete, weil die Führerpositionen im Lauf der Geschichte immer von den Männern besetzt werden. Die Frauen müssen entsorgt werden und wenn das anders nicht geht, werden sie physikalisch misshandelt: „Die Männer müssen sie schlagen, wenn sie weiter Männer sein wollen. Das große Wort in der Geschichte haben immer die Männer geführt“ (Müller 2010: 168). Herr Wultschmann lebt im Gefängnis der weltkriegerischen Erfahrungen, die er regelmäßig wieder erlebt: „Herr Wultschmann spielt seit vielen Jahren Puppentheater. Das Puppentheater hat, wie alles, was in meinem Leben eine Bedeutung hat, der Krieg mich gelehrt“ (Müller 2010: 169). Die Alltage seiner Vergangenheit wurden durch die Routine derselben Tätigkeiten bestimmt. Diese werden in seinen Körper eingeschrieben, deshalb wird seine Gegenwart durch die Wiederholung dieser Praxen geführt. Der Mann wirft die Gurken in den Korb, als ob sie Handgranaten wären. So erlebt er die Erinnerungen nicht nur in seinen Gedanken, sondern auch in seinen Bewegungen: „Herrn Wultschmanns Garten ist ein Gurkenrankennetz. (...) Die Gurken werden dunkelbraun und schwer wie Handgranaten. Herr Wultschmann pflückt die Handgranaten in einen Weidenkorb (...) Herr Wultschmann stellt sich kerzengerade (...) hebt die Hand zum Gruß, sagt Heil“ (Müller 1982: 123).

Wenn Identität als „Einheit und Gleichheit [der Persönlichkeit] über die Zeit“ gedeutet wird (Klein 2011: 83), ist sie in diesen Fällen nicht konstruierbar, weil die Individuen in der nationalsozialistischen Vergangenheit stagnieren. Das Konstruieren der Identität wird durch die Unerfülltheit des zeitlichen Kriteriums der Entwicklung verhindert.

Die Erzählung **Dorfchronik** berichtet über die Alltage des diktatorischen Regimes sowie darüber wie die Dorfbewohner kontrolliert und die Arbeiter der Behörden Spitzel werden. Auf der Post werden die persönlichen Briefe gelesen, die Informationen – darauf verweist aber der Text nur implizit – werden weitergegeben: „Die Postfrau kennt alle Briefe inwendig und auswendig und weiß daher Bescheid über die geheimsten Gedanken der Dorfleute. Neben der Post ist die Miliz. Der Milizmann (...) geht zur Post. Mit der Postfrau sitzt er dann stundenlang hinter dem hohen Pult und erzählt“ (Müller 2010: 132).

Die ständige Kontrolle, der Mangel an der Privatsphäre verhindern die Gestaltung der Identität. In der entgegengesetzten Situation – wie in der Erzählung **Die Meinung** – wird das Individuum durch die Macht verunmöglicht und ausgeschlossen. Obwohl es in dem erwähnten Text um die Anwesenheit der alles kontrollierenden und repressiven Machts geht, erschien auch in der zensurierten Ausgabe. Das war möglich, weil der Text so beginnt, wie ein Märchen: „Es war einmal ein Frosch“ (Müller 2010: 157). Andererseits steht im Mittelpunkt ein Frosch, so wird der Text zweideutig, wird mit einer metaphorischen Bedeutungsschicht ergänzt, so sind die Mechanismen des Funktionieren des Regimes implizit zu verstehen. Wie die Meinung, genauer die Meinung der Mehrheit zustande kommt und weitergegeben wird, modelliert die Autokratie:

[...] die Meinung der anderen war, die bloß eine Meinung war, die die Meinung des Chefingenieurs war, die wiederum die Meinung des Direktors war, die wiederum die Meinung des Generaldirektors war, die wiederum die Meinung des Ministers war. Und da sagte der Minister dem Generaldirektor, und da sagte der Generaldirektor dem Direktor, und da sagte der Direktor dem Chefingenieur, und da sagte der Chefingenieur den Ingenieuren, und da sagten die Ingenieure den Arbeitern eine Meinung, nämlich die Meinung, die die richtige Meinung war. (Müller 2010: 157)

Die größte Sünde des Frosches, also des Individuums ist, eine eigene Meinung zu haben: „Der Frosch hatte immer und überall eine Meinung. Und das Schlimmste an dieser Meinung war, dass es eine eigene Meinung war“ (Müller 2010: 157). In einem tyrannischen Regime ist es unvermeidbar, die eigenen Gedanken zu uniformieren. Andernfalls wird man Opfer verschiedener Sanktionen. Das wird im Text vorgestellt: zu Beginn hat man noch die Möglichkeit, sich an die Anderen anzupassen. Dazu muss man auf die eigene Meinung, ihre Identität und auf sich selbst verzichten. Das Individuum wird dazu so angereizt, dass es durch das Regime in eine fremde und unbequeme Situation gezwungen wird: „Da sagte der Direktor (...) wenn

das dennoch so sei, auf den Genossen verzichten müsse, obwohl er wisse, dass der Genosse ein guter Fachmann sei. Da bot der Direktor dem Frosch eine Stelle bei der Wetterwarte an“ (Müller 2010: 158 – 159). Wenn es aber nicht gelingt, die Person einzuschmelzen, kommt die drastischste Form des Verunmöglichens, die Isolation, beziehungsweise die physische Vernichtung: „Da schickte der Direktor der Wetterwarte den Frosch auf eine ganz weiße Wolke, die am Stadtrand schwebte. Da stand der Frosch allein auf der weißen Wolke. (...) Da hob sich die ganze weiße Wolke und verschluckte den ganzen Frosch“ (Müller 2010: 159).

Herta Müllers Band **Niederungen** wird nicht nur durch die Staatsführung, sondern auch von den Verwandten sowie den Bewohnern des Banater Dorfes kritisch angenommen. Darüber berichtet die Autorin im Werk **Der König verneigt sich und tötet**: „Die Dorfleute spuckten mir nach meinem ersten Buch ins Gesicht, wenn sie mich auf den Stadtstraßen trafen – ins Dorf traute ich mich nicht mehr. Und im Dorf verkündete der Friseur meinem Großvater (...) daß er ihn ab heute nicht mehr rasieren wird“ (Müller 2003: 29).

Niederungen ist der erste Band des Lebenswerkes, in dem Tabuthemen verarbeitet werden. Er kann weiterhin als Grundierung, thematischer Ausgangspunkt in Müllers Schreibkunst betrachtet werden, in dem sie die Minderheitslage der Banater Schwaben, die Unterdrückung der Frauen, das diktatorische Regime, das Verunmöglichen der Freiheit des Individuums und die nicht funktionierenden familiären Beziehungen darstellt.

Literatur

- Assmann, Jan (2018): **Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen**, München: Beck.
- Bányai, Éva (2016): **Fordulat-próza. Átmenetnarratívák a kortárs magyar irodalomban**, Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület.
- Györffy, Gábor (2007): „Sajtócenzára a kommunista Romániában“. In: **Regio**, Heft 3, 95 – 116.
- Heller, Ágnes (2013): *A személyes identitás dinamikája*. In: Bulajos István, Tóth Máté, Valastyán Tamás, **Az identitás alakzatai**, Pozsony: Kalligram, 10 – 20.
- Klein, Christian, *Erzählen und personale Identität*. In: Matías Martínez (Hrsg.) **Handbuch Erzählliteratur**, Stuttgart: J.B. Metzler, 83 – 88.

- Kulin, Tamara (2010): „Testpoétikák Herta Müller *Niederungen* című elbeszéléskötetében“, Heft 5, 106 – 113.
- Marion, Adrian (2001): „Cenzúra Romániában“. In: **Korunk**, Heft 9, <https://epa.oszk.hu/00400/00458/00045/cenzura.htm>.
- Marişescu, Tonia (2010): „Raumfigurationen in Herta Müllers *Niederungen*“. In: **Mauerschau**, Heft 1, 70 – 81.
- Müller, Herta (1982): **Niederungen**, Bukarest: Kriterion.
- Müller, Herta (1987): **Niederungen**, Berlin: Rotbuch.
- Müller, Herta (2010): **Niederungen**, München: Carl Hanser.
- Müller, Herta (2003): **Der König verneigt sich und tötet**, München: Carl Hanser.
- Spiridon, Olivia (2012): „Die rumäniendeutsche Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg. Eine Überblickdarstellung“. In: **Études Germaniques**, Heft 3, 443 – 462.
- Spiridon-Şerbu, Claudia (2018): **Zensur in der rumäniendeutschen Literatur der 1970er und 1980er Jahre**, Münster: LIT.
- Tudorică, Christina (1997): **Rumäniendeutsche Literatur (1970-1990). Die letzte Epoche einer Minderheitenliteratur**, Tübingen-Basel: Francke.
- Vincze, Ferenc (2013): „Az Aktionsgruppe Banat lázadása. A politikai olvasattól a poétikai eseményig“. In: **Korunk**, Heft 8, 55 – 61.

Ein Beitrag zur Banater Kulturgeschichte

Abstract: As a European Capital of Culture Timișoara has developed into an important center of cultural diversity and artistic expression, with numerous contributions in different areas. The cultural history of the Banat has become much richer this year and the German cultural heritage of Banat plays an essential role in this context. This paper deals with Gabriel Szekely's **Encyclopedia of Banat Architects** in the German translation of Siegfried Thiel and aims to highlight cultural interferences between the German and Romanian linguistic and cultural areas and the multicultural character of the Banat region.

Keywords: Timișoara European Capital of Culture, cultural heritage, Banat, Gabriel Szekely, Siegfried Thiel, Translation, multiculturalism, cultural diversity.

Im Europäischen Kulturhauptstadtjahr hat sich Temeswar zu einem wichtigen Zentrum der kulturellen Vielfalt und künstlerischen Ausdrucksformen entwickelt, wobei zahlreiche Beiträge in verschiedenen Bereichen, wie Literatur, Sprache, Kultur, Kunst, Architektur usw. verfolgt werden können. Die Banater Kulturgeschichte ist in diesem Jahr viel reicher geworden und das deutsche Kulturerbe des Banats spielt in diesem Kontext eine wesentliche Rolle.

Ein wichtiger Beitrag dazu stellt die Herausgabe der deutschen Fassung der **Enzyklopädie der Architekten aus dem Banat (1700 – 1990). Studien und Nachforschungen zu den bedeutendsten Baustilen und deren Etappen**¹ dar, die 2022 in der Übersetzung des Chefredakteurs der **Banater Zeitung**, Siegfried Thiel, im Cosmopolitan Art Verlag erschienen ist. Der Autor, Gabriel Szekely, ist einer der bedeutendsten Banater Architekten und Historiker, dessen Publikationen der Stadt- und Landschaftsplanung, Banater Städte und Ortschaften gewidmet sind (Neumann 2023: 525).

Im Vorwort der **Enzyklopädie** hebt der berühmte Temeswarer Architekt Ioan Andreescu die Notwendigkeit eines solchen Projektes hervor,

¹ Szekely, Gabriel (2022): **Enzyklopädie der Architekten aus dem Banat (1770-1990). Studien und Nachforschungen zu den bedeutendsten Baustilen und deren Etappen**, Temeswar: Cosmopolitan Art.

wobei sich das Buch eigentlich selbst vorstellt. Seite für Seite, Artikel für Artikel lernen die Leser die spannende Welt der Banater Persönlichkeiten von gestern und von heute und die kulturelle Offenheit dieser Region kennen:

Dieses schöne Buch zeigt, dass die Architektur des Banats sich durch eine ständige Anpassung charakterisieren lässt, sowohl durch Innovation als auch durch kulturelle Offenheit und dies in einem historisch-komplexen Kontext, der eher konservatorisch ist. Bemühen wir uns, damit es so bleibt. (Andreescu in Szekely 2022: 8)

Szekelys **Enzyklopädie** ist das Ergebnis der akribischen Forschung eines Akademikers und stellt gleichzeitig einen Meilenstein in der Geschichte der Banater Architektur dar. Neben den detaillierten Studien zu den wichtigsten Baustilen und Etappen behandelt die **Enzyklopädie** eine überwältigende Anzahl von Persönlichkeiten aus den Landkreisen Arad, Temesch und Karasch-Severin.

Die erforschte Zeitspanne, 1700 – 1990, beträgt eigentlich mehr als ein Viertel eines Jahrtausends und kann somit in verschiedene Epochen unterteilt werden, je nach der politischen Verwaltung der Region, so dass das Ergebnis ein dynamisches Bild der bahnbrechendsten Tendenzen und Veränderungen der hiesigen Architektur versinnbildlicht. Angefangen von den Architekten und Baumeistern des 18. Jahrhunderts vereint die Enzyklopädie auf über 360 Seiten Porträts der Banater Architekten und bringt wertvolle Informationen über die wichtigsten historischen Epochen und bekanntesten architektonischen Stile der Region.

Man kann mit Freude entdecken, dass der gewählte Weg jedes Mal einer im Einklang mit der europäischen Architektur ist, was auch die Wesenszüge einer stets modernen Banater Urbanistik erklärt. Der beste Beweis besteht darin, dass jene Gebäude, die eine ältere oder neuere Epoche einschließen, auch heute immer wieder die Aufmerksamkeit der Touristen erwecken.

Victor Neumann bemerkt, dass die Geschichte der Banater Architektur dem mitteleuropäischen Vorbild folgt und ein Ausdruck moderner Kultur darstellt:

Die Banater Architekturgeschichte folgte damit den großen Epochenabschnitten der mitteleuropäischen Architekturentwicklung. Auch im Banat finden wir also den Umbruch von einem beeindruckenden provinziell geprägten Barock, der über lange Zeit bestimmend blieb, hin zum Eklektizismus. Wer die Bauten der beiden wichtigsten Städte der Region – Timișoara und Arad – zu lesen weiß, erkennt eine Einheitlichkeit der Architektur und zugleich einen stilistischen Pluralismus, wie er auch in anderen mitteleuropäischen Großstädten zu finden ist. (Neumann 2023:11)

Die **Enzyklopädie** richtet sich sowohl an Fachleute als auch an ein neugieriges Leserpublikum. Die Sachkenner können in den Seiten des Buches einen kompetenten Einblick in die Geschichte ihres Metiers gewinnen und somit ihre akademischen Vorfahren neu entdecken. Den interessierten Lesern eröffnet sich eine neue Welt, die eine wichtige Erkenntnis mit sich bringt, und zwar jene, dass sie in einer Stadt leben, deren Urbanistik nie eine Folge des Zufalls war.

Der im Cosmopolitan Art Verlag erschienene Band ist dank der Übersetzung des Chefredakteurs der Banater Zeitung, Siegfried Thiel, dem deutschsprachigen Publikum gewidmet. Jede Übersetzung ist in ihrer Art und Weise eine Neu-Schreibung eines Buches. Eine Übersetzung kann – je nach Mühe, Kompetenzen und Kunst der Übersetzer – den Wert eines Buches in den Vordergrund rücken:

Als Übersetzer und Herausgeber steht man oft vor zahlreichen Herausforderungen, die an mehrere Forschungsgebiete grenzen, verschiedene Kompetenzen und eine tiefgründige Recherchearbeit voraussetzen. (Dascălu-Romîţan 2019: 235)

In diesem Falle handelt es sich um einen ausgezeichneten Kenner der deutschen aber auch der rumänischen Sprache, der mit viel Geschick die **Enzyklopädie** von Gabriel Szekely dem deutschen Leser näher bringt. Als perfekter Zweitsprachler gelingt es Siegfried Thiel, eine exzellente deutsche Fassung der komplexen **Enzyklopädie** von Gabriel Szekely (**Enciclopedia arhitecţilor din Banat: 1700 – 1900²**) zu liefern.

Doch der Weg zur deutschen Fassung stellte den Übersetzer schon von Anfang an vor viele Hindernisse. In erster Linie muss man den Umfang der Enzyklopädie berücksichtigen – fast 400 Seiten. In zweiter Linie muss man in Betracht ziehen, dass es sich in den meisten Fällen um fachsprachliche Ausdrücke aus dem Bereich Architektur handelt, die neben der Aneignung von Fachwissen auch das ausgeprägte Sprachgefühl des Übersetzers widerspiegeln.

Von der Ausgangssprache Rumänisch ausgehend, begegnet Siegfried Thiel in seiner Übersetzung zahlreichen Übersetzungsproblemen, für die er mit viel Geschicklichkeit die deutschen Äquivalenzen und Entsprechungen umzusetzen wusste. Schon im ersten Kapitel (*Architekten und Baumeister des 18. Jahrhunderts im Banat*) meistert Siegfried Thiel eine schwierige Passage mit einer Reihe komplexer, fachlicher Ausdrücke und findet treffende,

² Szekely, Gabriel (2018): **Enciclopedia arhitecţilor din Banat**, Temeswar: Eurostampa.

passende deutsche Entsprechungen dafür: „abgeflachte Gewölbe mit oder ohne Durchdringungen, Segelgewölbe, böhmische Kappen, Gewölbe und Durchdringungen am Scheitel, tangent auf die Mantellinie, mit verzierten Kanten“ (Szekely 2022: 17). Ein weiteres Beispiel für problematische Entscheidungen, die Thiel treffen musste, ist auch die Verwendung der Begriffe *Zentraleuropa* und *Mitteleuropa* für das rumänische „Europa Centrală“.

Weiterhin beschreiben der Autor Gabriel Szekely und der Übersetzer Siegfried Thiel komplexe Bauvorgänge, auch wenn diese mühevoll Arbeit, die Anwendung und Wiedergabe zahlreicher Fachausdrücke voraussetzt. Ein Beispiel dafür wären die Baumaßnahmen kurz vor dem Übergabetermin des Bega-Kaufhauses:

Genauso wie im Falle des Continental-Hotels oder des Bega-Kaufhauses bedurfte auch hier die Struktur einiger Speziallösungen, welche die Ingenieure von Iprotim mit Erfolg auf den Punkt brachten. Ohne die Ingenieure, Fachleute in Strukturfragen aus dem Entwurfsinstitut und jene der Bauhochschule innerhalb der TU Politehnica wäre die Realisierung dieser Gebäude nicht möglich gewesen. (Szekely 2022: 164)

Wie der Übersetzer Siegfried Thiel selbst erklärt, gab es zahlreiche Situationen, in denen es nicht einfach war, die deutschen Äquivalenzen für rumänische Fachbegriffe zu finden und manchmal musste er vom Originaltext abweichen:

Da der Autor ein namhafter Architekturprofessor ist und viele Fachbegriffe und -zusammenhänge übersetzt und angepasst werden mussten, war es für mich auch immer eine Frage, wie weit ich in Sonderfällen mit meiner Übersetzung vom Originaltext im Rahmen des Zulässigen abweichen kann. (Szekely 2022: 165)

Die Verdienste von Siegfried Thiel sind aber weitaus bedeutender. Als Kulturschaffender hat er richtig erkannt, dass die deutsche Leserschaft an diesem Buch ein großes Interesse finden wird, vor allem weil sich ein bedeutender Teil des Buches mit der Zeitspanne auseinandersetzt, in welcher das Banat unter dem Einfluss Österreichs einen bedeutenden Aufschwung erlebte. So lässt es sich erklären, wie es dazu kam, dass zahlreiche Architekten, die in den Seiten der Enzyklopädie präsent sind, entweder Deutsche oder Österreicher waren. Nicht zuletzt leistet Siegfried Thiel noch einen weiteren wertvollen Verdienst für die internationale Gilde der Architekten: Dank seiner deutschen Übersetzung findet die rumänische Enzyklopädie von Gabriel Szekely ihren Weg zum internationalen Fachpublikum und zu den Lesern, die daran interessiert sind, die Architektur des Banats in seiner Vielfalt zu erkunden. Demzufolge können sich jetzt

Experten aus dem gesamten deutschsprachigen Raum oder Kenner der deutschen Sprache mit der Geschichte der Banater Architektur zwischen 1700 – 1990 auseinandersetzen und diese neu entdecken.

Wie Ana-Maria Dascălu-Romițan feststellt, steht die Geschichte Temeswars im Zeichen der europäischen Sprachenvielfalt und der kulturellen Vielseitigkeit:

Die Geschichte der Stadt Temeswar verdeutlicht, dass dank der Sprachenvielfalt und der ethnischen, religiösen und kulturellen Vielseitigkeit diese Stadt und die Region Banat Ausdruck eines einzigartigen Phänomens in Europa sind. Wenige Städte können auf eine derartige Geschichte und Traditionsvielfalt zurückblicken wie Temeswar. (Dascălu-Romițan 2019: 91 – 92)

Abschließend lässt sich erkennen, dass man dem Autor Gabriel Szekely und dem Übersetzer Siegfried Thiel einen wesentlichen Beitrag zur Bereicherung der kulturellen Vielfalt Temeswars und der Banater Kulturgeschichte zu verdanken hat. Die deutsche Fassung der Enzyklopädie ermöglicht dem Publikum den Zugang zu einem Stück Banater Geschichte in einer besonderen Art und Weise und bietet den Lesern jenseits der rumänischen Grenzen, die Möglichkeit, die vielseitige Entwicklung der Architektur im Banat zu verfolgen. Durch die Herausgabe des Buches bestätigt das Demokratische Forum der Deutschen im Banat das Faktum, dass die deutsche Kultur, die Entwicklung der Banater Gemeinschaft und ihr kulturelles Erbe deutlich beeinflusst und geprägt hat. Diese Spuren lassen sich bis heute in der modernen Kunst und Architektur Banater Städte wiederfinden und bezeugen die kulturellen Interferenzen zwischen dem deutschen und rumänischen Sprach- und Kulturraum:

Jenseits von sozialen Statusunterschieden und kulturellen Zugehörigkeiten geben die Gebäude, Möbel und Kunstgegenstände aus dem 18. und 19. Jahrhundert noch heute Ausdruck von einer materialisierten städtischen Kultur, die die spirituelle Einheit der Menschen in dieser europäischen Region erkennen lässt. (Szekely 2023:171)

Literatur

Dascălu-Romițan, Ana-Maria (2019): „Mehrsprachigkeit und interkultureller Dialog in Temeswar“. In: **Germanistische Beiträge**, 45/2019, 78 – 93.

- Dascălu-Romițan, Ana-Maria: „Übersetzung, Transkription und interkulturelles Verständnis“. In: **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, 16/ 2019, 235.
- Dascălu, Bogdan (2006): **Germanitatea și literele române**, Bukarest: Ideea europeană.
- Dascălu, Bogdan (2021): „Contribuția Revistei „Reșița“ la dezvoltarea literaturii române în Banat“. In: **Revart**, 38/1, 40 – 44.
- Dascălu, Crișu (coord. general, 2016) / Doina Bogdan-Dascălu (coord. principal), **Enciclopedia Banatului. Vol. Literatură**, Academia Română, Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu“, Societatea Enciclopedică a Banatului, Timișoara: Editura David Press Print.
- Neumann, Victor (2015): **Die Interkulturalität des Banats**, Berlin: Frank & Timme.
- Neumann, Victor (Hrsg., 2023): **Das Temeswarer Banat. Eine europäische Regionalgeschichte**. Herausgegeben von Victor Neumann. Übersetzung und Übertragung aus dem Rumänischen und Englischen von Armin Heinen, Oldenbourg: De Gruyter.
- Nubert, Roxana / Predoiu, Graziella / Dascălu-Romițan, Ana-Maria (2017): **Literatur im rumänischen Kulturraum (19. – 21. Jahrhundert) / Interkulturelle Begegnungen**, Temeswar: Mirton.
- Nubert, Roxana / Pintilie-Teleagă, Ileana (2006): **Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat**, Wien: Praesens.
- Nubert, Roxana / Pintilie, Ileana / Metz, Franz (2021): **Beiträge zur modernen Kultur der Deutschen im Banat**, Wien: Praesens.
- Szekely, Gabriel (2018): **Enciclopedia arhitecților din Banat**, Temeswar: Eurostampa.
- Szekely, Gabriel (2022): **Enzyklopädie der Architekten aus dem Banat (1770 – 1990). Studien und Nachforschungen zu den bedeutendsten Baustilen und deren Etappen**, Temeswar: Cosmopolitan Art.
- Szekely, Gabriel (2023): Die Architektur der königlichen Freistädte Temeswar und Arad. In: Victor Neumann (Hrsg.): **Das Temeswarer Banat. Eine europäische Regionalgeschichte**, Oldenbourg: De Gruyter, 139 – 171.

Ästhetische Beschreibung der Natur in Alexander von Humboldts *Ansichten der Natur*

Abstract: The paper attempts to analyse the literary technique Humboldt uses in his collected works „Ansichten der Natur“ which has been much influenced by the classical Greek writings. The deepest influence was the Greek geographer Strabo, whose philosophical approach is reflected in this literary writing of Humboldt.

This paper is an attempt not only to highlight Humboldt's countryside descriptions combined with the scientific descriptions, but also to analyse Humboldt's aesthetic impressions of nature. He refers to the modes of nature. Both scientific and philosophical point of views guide Humboldt's observation of nature.

Characteristic of „Ansichten der Natur“ is primarily the connection of the scenic portrait with the morphological, genetic, empirical-analytical historians as it connects the natural physiognomy to the cultural history of man.

Keywords: Nature aesthetics, Alexander von Humboldt, Views of Nature, Man and Nature, Physiognomy

I. Einleitung

Alexander von Humboldts **Ansichten der Natur**, eine Sammlung von Essays, ist ein Versuch, die Naturphänomene in Lateinamerika nicht nur reich an wissenschaftlichen Fakten zu gestalten, sondern auch die sinnlichen und ästhetischen Eindrücke der großartigen Natur einzufangen. Der Titel des Buches, „Ansichten“, bestätigt Humboldts emotionale Sichtweise. Der Titel ist zweideutig. Er bezieht sich zum einen auf die Erscheinungen der Natur selbst, zum anderen auf die ästhetische Betrachtungsweise, welche die empirische Naturbeobachtung leitet. Humboldt war es wichtig, dass in den gesammelten Beiträgen eine gemeinsame Tendenz der Naturbetrachtung deutlich wird. In der Vorrede zur ersten Aufgabe erklärt Humboldt: „Jeder Aufsatz soll ein in sich geschlossenes Ganzes bilden, in allen soll eine gleiche Tendenz sich gleichmäßig aussprechen“ (Humboldt 1849: 5).

Die Beschreibung der tropischen Landschaft (Flüsse, Flora und Fauna, Vulkane, Urwälder) mit naturwissenschaftlichen Beobachtungen ergänzt der Forscher um den naturästhetischen Aspekt. So wird Natur als „das

Ganze“ dargestellt (vgl. Schultze 1959: 16 – 18). Manchmal versinkt Humboldt in seiner poetischen Beschreibung der Natur, um dann plötzlich wieder mit den objektiven Erklärungen zu beginnen (vgl. Dusen 1971). Er schließt jede Abhandlung mit ästhetischen Bemerkungen, die seinen Schreibstil prägen:

Der Eindruck, in welchen der Anblick der Natur in uns zurückläßt, wird minder durch die Eigentümlichkeit der Gegend als durch die Beleuchtung bestimmt, unter der Berg und Flur, bald bei ästhetischer Himmelsbläue, bald im Schatten tiefschwebenden Gewölkes, erscheinen. Auf gleiche Weise wirken Naturschilderungen stärker oder schwächer auf uns ein, je nachdem sie mit den Bedürfnissen unserer Empfindung mehr oder minder in Einklang stehen. (Humboldt 2004: 81 – 82)

II. Begriff der Physiognomik

Humboldts „Physiognomik der Gewächse“ ist eigentlich der wissenschaftlich erfolgreichste Beitrag in den **Ansichten der Natur**. Humboldt war sehr stark vom Werk Johann Caspar Lavaters beeinflusst. Lavaters Werk **Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe**, an dem Goethe selbst mitgearbeitet hatte, erweiterte die Begriffe „Physiognomik“ und „physiognomisch“ (vgl. Beck 1987: 371 – 372). Der Aufsatz zeigt die Suche und Hervorhebung der maßgebenden Typen, d. h. der Pflanzen oder der Lebensformen, wo er das organische Leben ‚genial-empirisch‘ beschreibt, und mit einer empfindsameren Beschreibung der Natur beschäftigt ist. Er hat die Beziehung zwischen Natur und Mensch vollkommen verstanden. Das Konzept der Physiognomik ermöglichte es ihm, mehrere Ebenen von Merkmalen der Landschaft, darunter auch die Geognomik, zu einer ganzheitlichen Gesamtschau zusammenzuführen. Die expressive Stimmung Humboldts zeigt auch ein Gestaltungsprogramm des landschaftlichen Ausdrucks, in dem der europäische Leser seine emotionale Kompetenz im Fremden und Eigenen wiederfindet.

a) Das Dilemma der Gleichzeitigkeit

Dieses Dilemma der Gleichzeitigkeit von Naturlandschaft und vielen Bildeindrücken löst sich auf in einer Bewegung, die wieder ‚das Ganze der Natur‘ zeigen möchte. In „Über die Steppen und Wüsten“ erscheinen viele Hauptthemen des Buches **Ansichten der Natur** wieder: „Wie dieser erfüllt die Steppe das Gemüt mit dem Gefühl der Unendlichkeit und durch dies

Gefühl, wie den sinnlichen Eindrücken des Raumes sich entwindend, mit geistigen Anregungen höherer Ordnung“ (Humboldt 1969: 12).

Der Reisende drückt sein Gefühl für die Unendlichkeit, das Übernatürliche, die Freiheit und die Suche nach geistiger Schönheit aus. Humboldt hat jedoch nie den philosophischen Kontext erarbeitet. Einer Auseinandersetzung mit den Steppen oder anderen geographischen Erscheinungen folgen viele Seiten sachlicher Informationen. Das Bild der Steppe entsteht nicht isoliert, sondern in einem bestimmten Kontext und ist damit charakteristisch für Humboldts ganzheitliches Denken. Der Leser betritt mit dem Betrachter die Steppe von ihrem nördlichen Rande aus. Dort heißt es: „Am Fuße des hohen Granitrückens welcher in Jugendalter unseres Planeten, bei Bildung des antillischen Meersbusens, dem Einbruch der Wasser getrozt hat, beginnt eine weite, unabsehbare Ebene“ (Humboldt 1969: 11).

In diesem Aufsatz gibt Humboldt dem Lesenden eine Form des Landschaftsablaufs an die Hand, in der der Wanderer als eine Figur entworfen wird, mit der sich der Leser identifizieren kann. Der Leser, der sich in die Lage des Wanderers versetzt, erhält eine objektive Naturbeobachtung.

b) Natur mit Emotionen verbunden

In seinen Essays versucht Humboldt, die unmittelbaren Auswirkungen, die vertraute Dinge auf uns haben und die unsere Stimmungen, unsere Haltung und unser Verhalten prägen, zu verstehen. Er versucht, die physikalische Welt mit den sinnlichen und moralischen Welten zu verbinden: „Der Einfluss der physischen Welt auf die moralische, das geheimnisvolle Ineinandrawirken des Sinnlichen und Außersinnlichen gibt dem Naturstudium, wenn man es zu höheren Gesichtspunkten erhebt, einen eigenen, noch zu wenig erkannten Reiz“ (Humboldt 1969: 76).

c) Natur als Gemälde und Szene – Optische Beschreibungen – Licht, Farben, Geruch und die Licht-Metaphorik

Neben dem strömenden und geheimnisvollen Charakter des nächtlichen Wetters schildert Humboldt dann auch einen sonnigen und schwülen Tag am Amazonas. Hier versucht Humboldt, das Tageslicht wie eine Illusion auf die eindrucksvolle Strecke der dargestellten Objekte zu legen. Indem er zeigt, wie das Tageslicht eine Umgebung durchfluten kann, hat Humboldt ein eindrucksvolles Bild des „Ganzen“ entworfen. Nachdem er die einzigartige sinnliche Qualität des Tageslichts dargestellt hat, beschreibt Humboldt die

magische Qualität der Abendsonne in den Tropen. „Wenn sich der Strahl der glühenden Abendsonne im feuchten Dufte bricht, so beginnt ein optischer Zauber. Farbige Bögen verschwinden und kehren wieder. Ein Spiel der Lüfte, das ästhetische Bild schwankt“ (Humboldt 1969: 47).

Humboldts Darstellung der Pflanzen harmoniert mit der Darstellung der Tiere: Eidechsen, Leguane und Molche. Die Ähnlichkeit der Tiere mit ihrer Umgebung, die körperlichen Züge und die Vermenschlichung der Tiere in seinen Aufsätzen verstärken die Sehnsucht nach der Ganzheit der Einstellung. Humboldt vermittelt hier den Eindruck, dass ein bestimmtes Gebiet das Universum an sich darstellen kann. Die einzelnen Tiere und ihre Umwelt wirken als harmonisch eingefügte Teile eines vollkommenen „Ganzen“.

d) Die Beziehung zwischen Mensch und Natur

Humboldt beschreibt in seinem Aufsatz einen tropischen Abend. Der Mond steht im Zenit, dessen Form „das Ganze“ der Natur zeigt. Es ist aber nicht die schöne Naturpracht, die Humboldt hier beschreiben will, sondern das Hauptthema des Aufsatzes ist vor allem das Verhältnis zwischen Mensch und Natur. Er macht sich Gedanken über die Sterblichkeit des Menschen im Vergleich zur Größe der Natur. Mit solchen Beschreibungen der Natur und ihrer Schönheit versuchte Humboldt den Menschen zu trösten:

So sterben dahin die Geschlechter der Menschen. Es verhallt die rühmliche Kunde der Völker. Doch wenn jede Blüte des Geistes welkt, wenn im Sturm der Zeiten die Werke schaffender Kunst zerstreuen, so entspringt ewig neues Leben aus dem Schoß der Erde. Ratlos entfaltet ihre Knospen die zeugende Natur: unbekümmert, ob der frevelnde Mensch (ein nie versöhntes Geschlecht) die reifende Frucht zertritt. (Humboldt 1969: 53 – 43)

Im Aufsatz „Über die Wasserfälle des Orinoko“ versucht Humboldt, den positiven Einfluss der Natur auf den Menschen darzustellen. Er denkt darüber nach, wie diese physische Welt auf die innere Welt des Menschen wirken kann.

In dieser nachdenklichen Stimmung beschreibt Humboldt weiterhin die Landschaft mit dem Ziel der Beobachtung, weil er den unruhigen und unterdrückten Menschen im Berlin des frühen 19. Jahrhunderts anregen möchte.

Die Erinnerung an ein fernes, reichbegabtes Land, der Anblick eines freien, kraftvollen Pflanzenwuchses erfrischt und stärkt das Gemüt, wie, von der Gegenwart bedrängt, der emporstrebende Geist sich gern des Jugendalters der Menschheit und ihrer einfachen Größe erfreut. (Osterhammel 1999: 34)

Vielmehr entsteht für Humboldt durch die Vermessung der Natur und die Entdeckung ihrer zahlenmäßigen Verhältnisse, durch die sorgfältige wissenschaftliche Beobachtung mit Mikroskop und Teleskop eine höhere Erkenntnis der Weltgesetze. Dies hat eine Schärfung des Natursinns zur Folge und geht nicht auf Kosten des Naturgenusses. An die Stelle der Entzauberung der Natur tritt der Zauber des Unbegrenzten. Auch hier greift Humboldt auf einen Grundbegriff der Romantik zurück – die Leitidee der Unendlichkeit – und verbindet sie mit der Metapher der Bergwanderung zum höheren Standpunkt der allgemeinen Welterkenntnis als naturwissenschaftliche Erfahrung des sinnlich Unendlichen.

Humboldts Welt war, wie die Goethes, von Universalität geprägt. Kunst und Kultur eines Volkes bilden einen wichtigen Gedankenstrang in Humboldts philosophischer Konzeption der Weltgeschichte. Mit solchen Vorstellungen (z. B. Inkas, Gesellschaft der südamerikanischen Ureinwohner) verwirklicht Humboldt eine Fortschrittstheorie, nach der verschiedene Gesellschaften ähnliche soziale und politische Strukturen wie Europa ausgebildet haben und andererseits nach Humboldts Konzept der historischen Entwicklung eine enge Wechselbeziehung zwischen der Struktur der Gesellschaft und der physischen Umwelt besteht: „Auf gleiche Weise wirken Naturschilderungen stärker oder schwächer auf uns ein, je nachdem sie mit den Bedürfnissen unserer Empfindungen mehr oder weniger in Einklang stehen. Denn in dem innersten, empfänglichen Sinne spiegelt lebendig und wahr die physische Welt“ (Humboldt 1969: 33).

Humboldt verbindet damit die geistige Entwicklung des Menschen mit seiner umfassenden Naturphilosophie. Er spricht nicht von einer deterministischen Weltgeschichte, sondern betont die Abhängigkeit des Menschen von seiner Umwelt.

Mit den Ideen Rousseaus war er durchaus einverstanden. Die grundsätzliche rousseauistische Ablehnung der Zivilisation zugunsten der Natur, die Suche nach dem Wunsch, das Ganze zu sehen, und der Drang, in ferne Länder zu reisen, kennzeichnen seine Beschreibung (vgl. Pfeiffer 1969: 32).

In seinem Aufsatz „Über die Bau- und die Wirkungsart der Vulkane in den verschiedenen Erdstriche“ vergleicht er die Vulkane Südamerikas mit denen Europas. Sein Vergleich der Vulkane ist eine mechanische

Beschreibung, wie man ein mechanisches System im Fach studiert. Er beginnt mit den Eigenschaften der Vulkane, dann mit der Bauhöhe und schließlich diskutiert er die treibende Kraft / Energie oder Strahlungsintensität der Vulkane. Hier in seiner Beschreibung werden die Vulkane mit dem magischen Licht / der magischen Laterne verglichen. Mit all diesen Beschreibungen ist das Ziel des Autors nicht, die natürlichen Eigenschaften zu ergänzen, sondern er beschäftigt sich mit der Idee, die Funktion einer Landschaft zu erklären, die vor seinen Augen steht, und zu erklären, wie die Vulkane wieder Teil eines dynamischen Ganzen werden.

III. Schluss

Nach Humboldt (1849: 5): „Überblick über die Natur im Großen, Beweis des Zusammenwirkens der Kräfte, Erneuerung des Genusses, den der unmittelbare Anblick der Tropenländer dem empfindsamen Menschen gewährt, sind die Ziele, nach denen ich strebe.“

Die Bedeutung des Reisewerkes liegt darin, dass es den Europäern Lateinamerika in einzigartig umfassender Weise vorstellt. Nicht nur seltene Tiere, unbekannte Pflanzen oder die Profile von Hochgebirgen und Gebirgszügen zu dokumentieren, war sein Ziel, sondern Humboldt versuchte mit diesen bildhaft wirkenden Tropenzenerien eine breite bürgerliche Leserschicht anzusprechen (vgl. Hein 1985: 87).

Der Forscher versuchte auch, die Zusammensetzung der Bevölkerung, die von ihm bereisten Länder, ihre geschichtliche Entwicklung und die Zeugnisse ihrer kulturellen Vergangenheit zu beschreiben. Seine Bedeutung für die Vermittlung einer neuen Naturauffassung liegt darin, dass er viele Künstler dazu anregte, in die Tropen zu reisen und dort die Natur nach einem neuen Konzept der Landschaftsmalerei zu interpretieren. Sein Versuch könnte als wissenschaftliche Kunst bezeichnet werden.

Wie bereits erwähnt, versucht Humboldt in seinem Buch **Ansichten der Natur** die Erkenntnis der Einheit in der Vielfalt der Natur zu verfassen. Zusammenfassend kann man sagen, dass Humboldt in seinem Buch eine Verbindung zwischen äußeren Naturerscheinungen und inneren Naturanschauungen suchte. Alexander von Humboldt hatte ein hohes Ziel vor Augen: Er wollte die Mannigfaltigkeit, die unabsehbaren Ketten, die Zerstreuung und Heterogenität der Naturerscheinungen zu einem anschaulichen Ganzen zusammenfassen. Der betonte wissenschaftliche Charakter von Humboldts Ansatz zeigt sich zunächst auch darin, dass er ihn dezidiert der denkenden Anschauung zuordnet. Diese ist es, die die Natur als Einheit in der Vielheit, als Zusammenhang des Mannigfaltigen in Form und

Mischung, als Inbegriff der Naturdinge und Naturkräfte, als lebendiges Ganzes erfasst.

[...] aber lauscht man bei dieser scheinbaren Stille der Natur auf die schwächsten Töne, die uns zukommen, so vernimmt man ein dumpfes Geräusch, ein Schwirren der Insekten [...]. Alles verkündigt eine Welt tatsächlicher, organischer Kräfte. In jedem Strauche [...] regt sich hörbar das Leben. Es ist wie eine der vielen Stimmen der Natur, vernehmbar dem frommen, empfänglichen Gemüte des Menschen. (Humboldt 1969: 65)

Der Literaturwissenschaftler Hartmut Böhme stellt zu Recht fest: Humboldt versucht in den **Ansichten der Natur** Wissenschaft und Ästhetik miteinander zu verbinden (vgl. Böhme 2001: 23; Osterhammel 1999: 127). Humboldt will zugleich durch die lebendige Darstellung den Genuss der Natur steigern und durch die harmonische Zusammenstellung der Daten den Stand der Naturwissenschaft auf eine höhere Stufe heben. (vgl. Böhme 2001: 23; Osterhammel 1999: 130)

Nach Humboldt wird uns schon bei der ersten gefühlsmäßigen, auf Genuss gerichteten Beschäftigung mit der Natur – vor allem angesichts der verschlungenen Fülle des tropischen Lebens – eine innige Verwandtschaft mit allem Lebendigen bewusst: Der geheimnisvolle Zusammenhang aller organischen Gestaltung wird von uns empfunden: „Der Menschen Rede wird durch alles belebt, was auf Naturwahrheit hindeutet: sei es in der Schilderung der von der Außenwelt empfangenen sinnlichen Eindrücke, oder des tief bewegten Gedanken und innerer Gefühle.“ (Humboldt 1849: 53)

Literatur

Primärliteratur

Humboldt, Alexander von (1849): **Ansichten der Natur**, Stuttgart und Tübingen: Reclam.

Humboldt, Alexander von (1969): **Ansichten der Natur**, Stuttgart: Reclam.

Humboldt, Alexander von (2004): **Ansichten der Natur**, Frankfurt am Main: Eichborn.

Sekundärliteratur

Beck, Hanno (Hrsg.) (1987): **Alexander von Humboldt, Ansichten der Natur**, 1. und 2. Band, Darmstadt: Wiss. Buchges.

- Böhme, Hartmut (2001): *Ästhetische Wissenschaft. Aporen der Forschung im Werk Alexander von Humboldts*. In: Ottmar, Ette/ Hermanns, Ute/ Scherer, M. Bernd/ Suckow, Christian (Hrsg.): **Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne**, Berlin: Akademie-Verlag.
- Clark, Rex (2005): *Alexander von Humboldt's Images of Landscape and the 'Chaos of the Poets'*, In: Ette, Ottmar/ Knobloch, Eberhard (Hrsg.): **Alexander von Humboldt im Netz**, HiN VI (2005).
- Dusen, van Robert (1971): **The literary Ambitions and Achievements of Alexander von Humboldt**, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Graczyk, Annette (2004): **Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft**, München: Fink.
- Hein, Wolfgang-Hagen (Hrsg.) (1985): **Alexander von Humboldt – Leben und Werk**, Frankfurt/ Main: Weisbecker.
- Osterhammel, Jürgen (1999): *Alexander von Humboldt -Historiker der Gesellschaft, Historiker der Natur*. In: Boshof, Egon (Hrsg.): **Archiv für Kulturgeschichte**, Bd. 81, H. 1, Wien: Böhlau.
- Pfeiffer, Heinrich (Hrsg.) (1969): **Alexander von Humboldt – Werk und Weltgeltung**, München: Piper.
- Schultze, H. Joachim (Hrsg.) (1959): **Alexander von Humboldt – Studien zu seiner universalen Geisteshaltung**, Berlin: de Gruyter.

Graphic Novels übersetzen: eine sprachliche Analyse der deutschen Übersetzung von *Zerocalcares Kobane Calling* (2017)

Abstract: The paper offers an investigation of the role that translation plays as a bridge between different languages and cultures, by taking as an example the translation of a text typology that is peculiar from many points of view, that of the graphic novel. The graphic novel can be defined as an illustrated story between journalism, fiction and comics, from which it is distinguished by its proximity to real themes and events and by its more or less marked function as a witness. The translation of this text typology operates between the need to maintain the text within a boundary, that of the cartoons, and to preserve the balance between the different forms of expression from which it is composed. It is because of its hybrid textual nature that the translation of a graphic novel can be understood as a work of reconstruction of the sense of the text, bearing in mind the multiplicity of linguistic and iconic codes. An interesting example is the German translation of the graphic novel **Kobane Calling** (2016) by the Italian blogger Zerocalcare, of which a linguistic analysis of selected text passages is proposed.

Keywords: graphic novel, cultural translation, Zerocalcare, romanesco.

1. Einleitung

Von einem traditionellen Standpunkt aus betrachtet wird der Übersetzung die Rolle der Brücke zwischen verschiedenen Sprachen und Kulturen zugeschrieben. Sie ist als ein artikulierter und dynamischer Prozess zu verstehen, in dem die kulturelle Dimension eines Textes relevant ist, die sich auf den verschiedenen Ebenen (diachron, diatopisch, diaphasisch und diamesisch) zeigt. Die kulturellen Elemente eines Textes, welcher Art er auch sein mag, sind daher von grundlegender Bedeutung für die Übersetzung, die die Begegnung mit verschiedenen Kulturen und deren Überschneidung durch die sprachliche Umsetzung eines Textes ermöglicht (vgl. Kramsch 1998). Die Übersetzung ist untrennbar mit der individuellen und kollektiven Identitätsbildung sowie mit der Bewahrung des Gedächtnisses verbunden; sie ermöglicht eine Neuvermittlung innerhalb des geschriebenen Wortes und seine Reaktualisierung; sie zeigt, wie die Sprache bei dieser Vermittlung

zwischen einer Kultur und einer anderen die Fähigkeit und gleichzeitig die Macht hat, zu vereinen und zu trennen. Die Herausforderung jeder Übersetzung liegt also in der Konfrontation mit der Zielkultur, d. h. mit einer anderen Sichtweise der Wirklichkeit (vgl. Koller 2001: 115 – 130; Nowotny 2006).

In dieser Hinsicht zielt der vorliegende Beitrag darauf ab, solche theoretischen Überlegungen durch die Analyse einer besonderen Textgattung zu konkretisieren, d. h. durch die linguistische Untersuchung von der deutschen Übersetzung der Graphic Novel **Kobane Calling** (2016) des italienischen Comics-Bloggers Zerocalcare (geb. Michele Zech). Zerocalcare hat einen besonderen Stil, wobei er sich einer Varietät des Italienischen bedient, d. h. des römischen Vorstadtdialekts (*Romanesco*), zusammen mit einem sehr umgangssprachlichen Register. Deswegen ist die Übersetzung seiner Werke in eine fremde Sprache, in diesem Fall ins Deutsche, eine große Herausforderung. Dazu lässt sich die Graphic Novel als eine illustrierte Geschichte im Spannungsfeld zwischen Journalismus, Fiktion und Comic bezeichnen. Ihre Übersetzung bewegt sich zwischen der Notwendigkeit, den Text innerhalb einer Grenze zu halten und das Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Ausdrucksformen zu bewahren, aus denen er sich zusammensetzt. Die Übersetzung einer Graphic Novel zeigt gerade wegen ihres hybriden Textcharakters, dass die Übersetzung als ein Werk der Rekonstruktion des Textsinns zu verstehen ist, wobei die Vielzahl der sprachlichen und ikonischen Codes zu berücksichtigen ist.

Der Beitrag ist wie folgt strukturiert: Ein Abschnitt widmet sich der Gattung der Graphic Novel (§ 2), ein anderer der Übersetzung dieser Gattung (§ 3). Es folgt eine Einführung ins Werk Zerocalcares (§ 4) und die linguistische Analyse einiger ausgewählter Stellen der deutschen Übersetzung von **Kobane Calling** (§ 5).

2. Die Textsorte Graphic Novel

Die Definition der Graphic Novel überlappt oft die des Comics (vgl. Calabrese / Zagaglia 2017; Barbieri 2018), bedenkt man Celottis Bestimmung vom Letzteren (vgl. Celotti 2008: 33) als einen narrativen Raum, in dem sowohl Bilder als auch Worte Bedeutung vermitteln und gemeinsam die Geschichte erschaffen. Nach Sabin (1993: 134) umfasst der Begriff *Comics* alle grafischen narrativen Ausdrucksformen. Aus dieser Perspektive kann die Graphic Novel als eine Unterkategorie des Comic-Genres betrachtet werden.

Der Begriff wurde 1964 von Richard Kyle in einem Fanzine geprägt, wird aber offiziell mit Will Eisner in Verbindung gebracht, der ihn in Bezug

auf seine vier grafischen Kurzgeschichten in **A Contract with God** (1978) verwendet. Nach Zanettin (2008) wurde der Begriff Graphic Novel erstmals in den 1980er Jahren in den Vereinigten Staaten verwendet, um Comics für ein erwachsenes Publikum attraktiv zu machen. Baetens und Frey (2014: 19) definieren die Graphic Novel durch den Vergleich mit der traditionellen Comicform auf vier Ebenen: Form, Inhalt, Veröffentlichungsformat bzw. Produktions- und Vertriebsaspekt. Sie schließen diesen Vergleich mit der Feststellung, dass Graphic-Novel-Autoren dazu neigen, mit den formalen Konventionen des Comic-Layouts zu spielen, indem sie z. B. mit Leerräumen und Rasterlinien arbeiten, und dass sie häufig nicht-fiktionale Inhalte behandeln. Graphic Novels unterscheiden sich von den Comics durch mehrere Elemente:

1. Das Zielpublikum ist nicht unbedingt ein Jugendpublikum;
2. Sie sind der Abenteuerliteratur sehr nah;
3. Sie stellen eine in sich geschlossene Geschichte dar, die nicht episodisch in einer Fachzeitschrift, sondern in einem Einzelband veröffentlicht wird;
4. Sie zeigen eine narratologische und graphisch-technische Innovation jenseits der konventionellen Grenzen der verbovisuellen Narrativität des Comics im Layout der Seite, in der Organisation der Panels und in der Modulation der interikonischen Räume.

Die Graphic Novel kann also als Untergruppe des Comics und – aufgrund bestimmter Merkmale – als grafische und visuelle Literatur betrachtet werden, die eine Geschichte erzählt und dabei die typischen Konventionen des Comics respektiert und autobiografische, historische und/oder journalistische Sachverhalte vermittelt (Ader 2017: 156 – 168). Wie der Comic gehört sie zur Sphäre der Gebrauchs- und Unterhaltungsliteratur und damit nicht in erster Linie zur Stilforschung: Auch ihre Sprache wurde zunächst als konsumorientiert definiert und unterliegt einer ständigen diastratischen Variation.

Auf formaler Ebene ist die Graphic Novel ein semiotisches System, das sich durch Multimedialität (Worte und Bilder) und Simultaneität (Zeit wird räumlich kodiert, die Erzählung geschieht durch Farben, Linien, verschiedene Formen) auszeichnet (vgl. Calabrese 2020: 3 – 18). Der Raum wird durch spezifische Flächen wie Sprechblasen, Vignetten, Rahmen, Streifen, Leerräume, Ellipsen, Rinnen bestimmt, und die Geschichte kann auf der gleichen Seite in verschiedene Richtungen gelesen werden. Ferner eignet

sich die Graphic Novel zum Erzählen jeder Art von Geschichte (kein Thema ist Tabu).

Als Beispiel für die zunehmende Bedeutung der Graphic Novel ist die Verleihung des Pulitzer Prize (1992) an Art Spiegelman für sein Werk **Maus: A Survivor's Tale** (1980 – 1991): Sein Werk bezeugte den Aufstieg der ikonisch-verbalen Sprache zum Rang eines kulturellen und künstlerischen ästhetisch-kognitiven Ausdrucks, der in der Lage ist, hochspannende Inhalte zu vermitteln, die auch in autobiographischen Erfahrungen verankert sind, komplexe Wirklichkeiten darstellen, den Blick sowohl auf die Widersprüche und Dramen der Geschichte oder Gegenwartsgesellschaft als auch in die innere Dunkelheit werfen. Somit hat die Graphic Novel ein doppeltes und komplementäres narratives Register, in dem die Funktionen des Darstellens, Erzählens und Interpretierens dem Raum des Bildes und dem des Wortes zuzuordnen sind (vgl. dazu auch Brancato 2016: 77 – 87). Ferner stellt sie die fundamentale und exemplarische Rolle des Wortes in Frage, die im 20. Jahrhundert im Vergleich zu anderen Codes vorwiegend war (s. die Strukturalisten), wobei sie Bilder und Worte auf eine neue Art und Weise miteinander verbindet. Es geht nicht einfach um eine Ergänzung des schriftlichen Textes durch die Bilder, sondern um ein Wechselverhältnis (das Willkürliche und die Abstraktheit der Worte gegenüber der Materialität von Bildern; vgl. Brandigi 2020: 137 – 162).

Ihre vorherrschenden sprachlichen Funktionen sind expressiv und informativ, verbunden mit der Unterhaltungsdimension des lesenden Publikums; als Medium stellt die Graphic Novel einen empathischen Dialog mit dem Leser¹ her, der in erster Linie von der Unmittelbarkeit der Bilder und der Reihenfolge, in der sie erscheinen, abhängt. Es ist gerade ihre Abfolge, die den Leser dazu veranlasst, zu versuchen, die erzählerischen Lücken zu füllen, die Worte nur teilweise ausdrücken, wodurch gewissermaßen eine Art interaktiver Dialog zwischen dem Leser und dem gedruckten Blatt entsteht. Auch wenn die Art und Weise, wie die Bilder angeordnet sind, und die erzählerische Abfolge einen großen Teil der Botschaft vermitteln, erlaubt es die Sprache, noch tiefer in den Inhalt einzudringen als das, was grafisch dargestellt wird, und alles zu erklären und zu beschreiben, was nicht gezeichnet werden kann (vgl. Hartfield 2005: 3 – 10).

In der Graphic Novel basieren sowohl die Inszenierung als auch die Darstellung der Erzählung auf dem Unausgesprochenen, aber Gezeigten, in einem elliptischen Verfahren, bei dem bestimmte verbale Elemente

¹ Die männliche Begriffsform wird ausschließlich aus Gründen der einfachen Lesbarkeit verwendet; sämtliche Personenbezeichnungen sind geschlechtsneutral zu verstehen.

weggelassen und nur angedeutet werden; Pronomen werden z. B. durch Figuren ersetzt, die man direkt handeln sieht. Die Erzählung spielt mit der Unterbrechung der Chronologie zugunsten der Simultaneität und nicht mit einer linearen Entwicklung. Es ist also Aufgabe des Lesers, die Wahrnehmung der Ereignisse und ihre Reihenfolge neu zu organisieren bzw. zu reorganisieren; sein Auge wird aufgefordert, den Seitenraum in Richtungen zu durchqueren, die vielleicht nicht einmal von einem vektoriellen Sinn bestimmt werden. Somit wird die horizontale Lektüre von Texten teilweise ausgeblendet, und dem Leser wird die volle Autorität verliehen. Es geht ferner um eine *embedded* Erzählung, in der die visuellen Elemente emotional geladen sind, weil sie die Art und Weise reproduzieren, in der die Geschichte von einer bestimmten Figur erlebt wird. Die Darstellung der Subjektivität ist vielleicht die Haupteigenschaft der Graphic Novel, die sich auch durch die Multimodalität einer objektiven Darstellung gegenüberstellt: Etero- und omodiegetisches Erzählen geschehen simultan, während das Gespräch zwischen den Figuren dargestellt wird, tauchen die inneren Gedanken der Figuren bzw. die Stimmen eines externen Erzählers auf.

3. Graphic Novels übersetzen

Lange Zeit ist die Übersetzung von Comics kein Thema der Übersetzungswissenschaft gewesen oder aus verschiedenen Perspektiven bzw. in vielen unterschiedlichen Disziplinen wie Linguistik, Literaturwissenschaft, Kommunikationswissenschaft, Semiotik und Pädagogik untersucht worden (Kaindl 2010). Laut Zanettin (2008) ist Roman Jakobson einer der ersten gewesen, der Comics im Bereich der Übersetzungswissenschaft in seiner Studie **Concluding Statement: Linguistics and Poetics** (1960) berücksichtigt. Das Interesse an der Übersetzung von Comics blüht gegen Ende der 1990er Jahre (vgl. Valero Garcés 2000; Snell-Hornby 2010) auf, allerdings werden Übersetzungen von Comics erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts als genrespezifische Übersetzung gewürdigt (s. **Handbuch der Übersetzungswissenschaft** 2010), obwohl eine tiefere Auseinandersetzung mit ihr noch ein Desideratum der Übersetzungswissenschaft darstellt. Zu erwähnen sind diejenigen Studien, die stark semiotisch orientiert sind und sich auf die Beziehung zwischen Text und Bild konzentrieren: Sie betrachten die Übersetzung von Comics als *constrained translations*, als räumlich begrenzte Übersetzungen (vgl. Grun und Dollerup, 2003: 198). Die linguistischen Studien fokussieren auf die verbalen Elemente des Comics: Sie können interessanterweise mit dem

soziologischen Ansatz von Kaindl (1990: 265) ergänzt werden, der die Übersetzung nicht einfach als sprachliche bzw. textuelle Operation begreift, sondern vielmehr als soziale Praxis, die in einen sozialen Handlungskomplex eingebettet ist. Somit bewegt sich der Übersetzer nicht nur innerhalb sprachlicher, sondern auch sozialer Strukturen (vgl. Bordieus Habitus-Theorie).

In gewisser Hinsicht geht es im Fall der Übersetzung von Graphic Novels um eine *constrained* Übersetzung (Zanettin 1998), da die zu übersetzende schriftliche Komponente untrennbar mit Bildern verbunden ist (Mayoral, Kelly und Gallardo 1988: 356 – 360). Sie enthält quantitative und qualitative Beschränkungen. Die quantitativen Einschränkungen beziehen sich auf den räumlich begrenzten Charakter von Comics, der sich aus der Verwendung von Sprech- und Gedankenblasen oder Textboxen und Bildtafeln ergibt. Die qualitativen Einschränkungen (vgl. Valero Garcés 2000: 115 – 120) ergeben sich aus dem multimodalen Charakter von Comics, d. h. aus dem Zusammenspiel von Text und Bildern, das eine Wirkung erzeugt, die durch Text oder Bilder allein nicht erreicht werden könnte (Jacobs 2007: 180 – 195). Die größte Einschränkung besteht darin, dass ein Übersetzer im Allgemeinen nur in die textlichen Teile der Comics eingreifen kann und somit keine Kontrolle über die Bilder hat (Valero Garcés 2000: 119 – 122). Dies erschwert die Übersetzung kulturspezifischer Elemente, weil sie visuell dargestellt werden. Dadurch ist es schwierig, eine textliche Übersetzung in der Zielkultur zu finden, die dennoch mit dem kulturspezifischen Bild kongruent bleibt, wie auch die Werke von Zerocalcare bezeugen.

Das genrespezifischste verbale Merkmal von Comics ist die Verwendung der Umgangssprache (hier als ein Sammelbegriff für spezifische Sprachmerkmale wie Dialekte und Soziolekte verstanden), denn der größte Teil des Textes beruht auf Konversationsmustern, die sowohl in der Sprache als auch in den Sprechblasen sichtbar sind. Umgangssprachliche Ausdrücke sind in einer bestimmten Kultur mit spezifischen Assoziationen verbunden, die angepasst werden müssen, um die gleiche Botschaft in einem anderen kulturellen Umfeld zu vermitteln (Kaindl 2010: 36 – 41). Von der Umgangssprache werden z. B. Slang, Schimpfwörter und Akzente verwendet. Valero Garcés (2000) nennt zwei mögliche Hindernisse für einen Comic-Übersetzer, der mit Slang im Ausgangstext konfrontiert wird: 1. Er muss die Begriffe als Slang identifizieren und versuchen, ihre Bedeutung zu verstehen; 2. Er muss ein Äquivalent finden, das ebenso in den Sprachgebrauch der Zielsprache eingebettet ist, wobei zu berücksichtigen ist, dass Slangsprache schnell veraltet.

Da die Graphic Novel eine Textgattung mit Merkmalen verschiedener Textsorten und deren stilistischen Eigenheiten ist, zeichnet sie sich durch eine hybride Sprache aus. Sie bedient sich eines multiplen Codes aus Bildern und Wörtern, die nach einer spezifischen Syntax dekliniert sind, durch die soziale, politische und kulturelle Inhalte vermittelt werden. Diese Sprache ist gleichzeitig zugänglich, intuitiv und umfassend und vermittelt dank ihrer Hybridität die tiefgreifenden Prozesse und Konflikte der dargestellten Gesellschaft. Die gleiche Beziehung zwischen Text und Bild in der Graphic Novel kann als intralinguistischer und intersemiotischer Übersetzungsprozess verstanden werden (vgl. Jakobson 1987: 428 – 435), bei dem es sich nicht um eine einfache Übertragung oder Anpassung handelt, sondern um die transformative Übertragung einer Botschaft von einer Sprache in eine andere, die im Zieltext in ein neues politisches, soziales und kulturelles Umfeld eingefügt wird und dieses beeinflusst.

In der Regel ist die Sprache in Comics und Graphic Novels nahe an der Standardsprache, lässt aber eine Spannung zwischen Formalität und Informalität und eine lexikalische Schichtung zu, die darauf abzielt, die Welt der beschriebenen Geschichte zu schaffen. Auf syntaktischer Ebene gibt es sowohl Parataxen als auch Hypotaxen, segmentierte Sätze, aber auch Erweiterungen oder Relativsätze, die zwischen dem Subjekt und der Verbgruppe stehen. Häufig ist – gerade um die informelle Dimension der erzählten Geschichte wiederzugeben – ein zur Mündlichkeit neigender Jargon vorhanden, der Aspekte der mündlichen und schriftlichen Kommunikation miteinander verbindet.

Um eine Graphic Novel zu übersetzen, ist es daher unerlässlich, sie auf drei Ebenen zu analysieren:

1. die Identifizierung der textuellen Strategien des Ausgangstextes;
2. die morphosyntaktischen Merkmale;
3. die Schichtung des Lexikons.

Weitere zu berücksichtigende Aspekte sind der ausdrucksstarke Gebrauch von Interpunktion, Interjektionen, Umformulierungen und/oder Korrekturen durch die Erzählerstimme. Die Herausforderungen bei der Übersetzung hängen insbesondere von dem latenten Potenzial der Texttypologie ab, die durch die Mischung von Sprache, Bildern und deren wechselseitige Beziehung neue Bedeutungen hervorbringt. Darüber hinaus hat auch die Graphic Novel, wenn auch in geringerem Maße als der Comic, räumliche Grenzen für die Sprache, sodass der übersetzte Text nicht länger

sein kann als der Ausgangstext. Auch die grafische Dimension muss in gleicher Weise gewahrt bleiben.

4. Zerocalcare

Zerocalcare (bürgerlicher Name: Michele Rech, geb. 1983) ist ein italienischer Comic-Blogger, der durch seinen Blog (zerocalcare.it) bekannt geworden ist, in dem er Comic-Geschichten in einem Web-Comic-Format² präsentiert. Sein Werk lässt sich dem Genre der autobiografischen Fiktion zuordnen: Es handelt hauptsächlich von seinen persönlichen (Miss-)Erlebnissen und seinen Überlegungen zur modernen Gesellschaft. Seine Produktion ist relativ jung, aber regelmäßig und intensiv. Fast jedes Jahr publiziert er einen Hit. Viele seiner Bücher sind vor ihrer Publikation in Buchform in Magazinen, als Beilagen in berühmten Zeitschriften (wie «Internazionale») und in seinem Blog (<zerocalcare.it>, seit 2011) veröffentlicht worden. Zerocalcare schöpft seine Inspiration und Zitate aus den unterschiedlichsten kulturellen Quellen, wie er selbst bestätigt. In seinen Werken existiert z. B. eine illustrierte Version von Lady Thatcher, die Zerocalcares strenge Seite repräsentiert. Diese Figuren stellen surreale, aber thematisch kohärente Kombinationen von Figuren und Themen aus Fernsehsendungen, Videospielen und anderen Elementen dar, die Bramlett (2015, 247 – 251) als den Einfluss des alltäglichen Lebens in Comics beschreibt.

Zerocalcare bedient sich einer ironischen Sprache mit vielen Bezügen auf die italienische Popkultur der letzten zwanzig Jahre. Die Ironie ist der Lektüreschlüssel des dargestellten Alltags, in dem er sich selbst zeigt. Sie wird zur Komik im Augenblick, in dem der Leser sich mit der Erzählung dieses Alltags identifiziert. Die Eigentümlichkeit dieser Ironie besteht darin, die Banalität des Lebens hervorzuheben und daraus eine Art Lebensarchetyp zu bilden und darzustellen, in dem sich alle erkennen können. Er stellt seine Generation dar und identifiziert somit einen Lesertyp. Er ist aber nicht nur ein Geschichtenerzähler der 1990er Jahre, sondern setzt sich mit aktuellen Themen wie Krieg und der Verteidigung der Menschenrechte auseinander, wie das Werk **Kobane calling** bezeugt (Zerocalcare 2016).

² Es geht um eine Gattung, deren Stil sich in der kondensiertesten Form ausdrückt. Die Wechselbeziehung zwischen der Arbeit im Web und dem publizierten Werk bzw. die Interaktion mit dem Leserpublikum zeigen eine doppelte Funktion des Lesers, der zugleich im Blog Mitspieler und Leser der Buchversion ist. Der Blog ist der Ort der Theorie, des metaliterarischen Nachdenkens, das mit dem eigenen Publikum geteilt wird (vgl. Kleefeld 2020: 3 – 10).

5. Kobane Calling

Diese Graphic Novel erzählt von zwei Reisen, die Zerocalcare zwischen Ende 2014 und Sommer 2015 im Rahmen des Projekts „Rojava calling“ unternahm, d. h. einem Staffellauf der Solidarität in den syrischen Gebieten, um dem kurdischen Volk Lebens- und verschiedene Hilfsmittel zu bringen. In Rojava (Autonome Administration von Nord- und Ostsyrien, auf Deutsch Westkurdistan) förderte das kurdische Volk ein Modell der Selbstverwaltung auf der Grundlage der Gleichheit (vgl. Sabio 2016). Damit will Zerocalcare bezeugen, dass das, was dort und in anderen Kriegsgebieten geschieht, ein wichtiges Ereignis ist, über das unzureichend in den Medien berichtet wird, die sich auf die Darstellung des bewaffneten Konflikts konzentrieren.

Auf dieser Reise entstanden zwei Kurzgeschichten, die erst in der Zeitschrift **Internazionale** veröffentlicht wurden (**Kobane calling** und **Ferro & piume**), dann 2016 in einem Band publiziert. Damit will Zerocalcare jedoch nicht dem Graphic Journalismus (s. Joe Sacco und Guy Delisle) zugeschrieben werden, sondern nur ein Zeugnis ablegen. In der Erzählung verwendet er unterschiedliche Techniken: die Live-Interviews und den Wechsel zwischen Cartoon-Stil und realistischerem Stil, um die von Subjektivität durchdrungenen Momente von denen mit größerem Nachrichtenwert zu trennen. Die Interviews werden vom Rest der Geschichte isoliert, als hätte man sie vor einem möglichen humoristischen Sog zu bewahren, der alle Ereignisse von Zerocalcare durchdringt, der aber in diesem Kontext unbeholfen und hysterisch wirken und die Unzulänglichkeit darstellen würde, Ereignisse und Situationen zu verstehen, die größer und komplexer sind als wir selbst.

Die Geschichte wird im Standarditalienisch und im sogenannten Romanesco, d. h. in der italienischen Sprache Roms, erzählt (vgl. Giovanardi 2019: 84 – 105): Es geht um eine sprachliche Varietät, die den meisten Italienern auf soziokultureller Ebene durch das Kino gut bekannt und verständlich ist, wenn man z. B. an Rossellinis Film **Roma città aperta**, De Sicas **Ladri di biciclette** in den 1950er Jahren oder jüngst an Carlo Verdone's Filme denkt. In den Bildunterschriften bevorzugt Zerocalcare das Standarditalienisch, manchmal sogar ein formales und höfliches Italienisch, jedoch immer mit humoristischen Zügen; in den Dialogen wechselt er es mit dem Romanesco ab, vermischt es mit ihm, was zu Phänomenen des Code-Switching und Code-Mixing führt. Das Romanesco gehört zu den Dialekten Mittelitaliens und wird stark vom tuskanischen Dialekt beeinflusst. Das Lexikon überlappt das des Standarditalienischen, jedoch mit phonetischen Unterschieden, u. a. (vgl. Vaccaro 2020: 120 – 125):

- Rhotazismus (Bsp. dolce > dorce);
- Affrikate;
- fortschreitende Assimilierung innerhalb verschiedener Konsonantengruppen (<nd> zu <nn>: quando > quanno);
- Abschwächung des Doppel-R;
- Vokalabfall am Wortanfang, wenn er von einer Nasale (m, n, gn) gefolgt wird ('nzomma < insomma);
- Verlust des lateralen Palatals /ʎʎ/, das zu [jj] wird (Stimmhafter palataler Approximant, aglio > ajjo; oglio > ojjo);
- die Reduktion des intervokalischen <v>, das als /β/ ausgesprochen wird oder ganz verschwindet usw. Ferner ist Romanesco reich an Apokopen.

Im Fall von Romanesco geht es um eine expressive und spontane Sprache, in der der Gebrauch von Schimpfwörtern, anders als im nicht-dialektalen Sprachgebrauch, ein fester Bestandteil des normalen Wörterbuchs und daher immer vorhanden sind. Diese spontane Ausdrucksweise, die aus dem Rom der Päpste zu stammen und typisch für das einfache Volk zu sein scheint (vgl. Aprea 2008: 219 – 230), ist unbefangen und überlässt den Reichtum des Ausdrucks nicht so sehr der Wortwahl, sondern dem Klang, der konventionellen Bedeutung und oft auch dem Kontext. In diesem Sinne wird das Schimpfwort im römischen Dialekt in den meisten Fällen nicht in seiner wörtlichen oder anderweitig anstößigen Bedeutung verwendet, sondern nimmt eine allgemein akzeptierte und anerkannte symbolische Bedeutung an. Das stellt zweifelsohne eine Herausforderung für den Übersetzer dar, der den sozio-kulturellen Kontext dieses Dialektes kennen muss, damit er denselben Effekt in der Zielsprache erreichen kann, ohne dass die Übersetzung übermäßig salopp und vulgär klingt. Das zeigt sich besonders deutlich in der deutschen Übersetzung von **Kobane Calling**, in der es die Übersetzerin Carola Köhler geschafft hat, die geschliffene Sprechweise der Figuren, den Slang, die Sozio- und Ethnolekte wiederzugeben, was weder anbiedernd noch künstlich wirken darf, sondern genauso rau und kantig wie im Ursprungstext.

5.1. Die deutsche Übersetzung

Die deutsche Übersetzung von *Kobane Calling* ist ein interessantes Fallbeispiel einer Vorstellung von Übersetzung als kulturellem Prozess und Vermittlerin zwischen zwei Kulturen. Vor allem zeigen sich die kulturellen Unterschiede bei Zerocalcare auf sprachlicher Ebene: auf der lexikalischen

Ebene durch den Rekurs sowohl im Dialekt als auch durch einen besonderen Sprachgebrauch, der voll intertextueller Bezüge ist. In der Erzählung tauchen oft Anspielungen auf Figuren aus Star Wars, Dragon Ball, den Muppets oder Peppa Wutz sowie auf die italienische Popkultur der letzten 20 Jahre auf. Ferner wird der Romanesco als ein gleichwertiger Code unter den anderen Codes wahrgenommen: Verwendet wird er z. B., um die Unmittelbarkeit der Handlung und den vertraulichen Ton mitzuteilen.

Vor allem ist der schnelle Wechsel von einem Register oder einer Sprachebene zur anderen eine Herausforderung, da der daraus zu entstehende komische Effekt auch in der Zielsprache bewahrt werden soll. Somit kennzeichnet Zerocalcare die Umgangssprache nicht so sehr durch den situativen Rahmen, sondern durch ein unbändiges Bedürfnis nach Unmittelbarkeit oder Vertrautheit mit dem Gesprächspartner, d. h. dem Leserpublikum.

Im Folgenden werden einige Textpassagen aus dem Original und aus der deutschen Übersetzung kontrastiv untersucht, um diese Aspekte zu illustrieren.

(1)



Bild 1



Bild 2

Italianisch (S. 7)	Deutsch (S. 7)
Prologo Non so mai bene quanto andare indietro, con gli eventi. Due giorni? Una settimana? Un mese Vignetta 1: Questo è martedì scorso - sto andando a comunicare la notizia a mia madre e ho una specie di déjà-vu. Bzzz (suono del campanello) Vignetta 2: Ho trentun anni eppure mi sento come quando mi hanno sospeso da scuola a quattordici. Zerocalcare: Genitore uno - genitore due - vi ho riuniti qui nonostante il vostro divorzio per darvi una notizia buona e una cattiva. La buona è che ho dato da mangiare al gatto oggi. Non ringraziatemi, sono fatto così. L'ho fatto con il sorriso. La cattiva è che mi hanno sospeso perché ho tirato un petardo alla preside. Andiamo a cena? Vignetta 3: Armadillo: perché sbagli approccio. Concentrati su un punto. Non stai andando proprio a Cobane. Anzi, usalo il meno possibile quel nome. Vignetta 4: ti s'incrina la voce solo a pronunciarlo. Vignetta 5: (mentre disegnavo la vignetta qui sopra, la mia mente ha evocato distintamente questo scenario agghiacciante:) "Incrina la voce"	Prolog Ich weiss nicht genau, wie weit ich mit den Ereignissen zurückgehen muss. Zwei Tage? Eine Woche? Einen Monat Abbildung 1: Das hier ist letzten Dienstag. Ich bin auf dem Weg zu meiner Mutter, um ihr die Neuigkeit mitzuteilen und habe eine Art Déjà-vu. Bzzz (Türklingel) Abbildung 2: Ich bin einunddreissig, aber fühle mich wie mit Vierzehn, als ich von der Schule geflogen bin. Zerocalcare: Elternteil eins, Elternteil zwei. Trotz eurer Scheidung habe ich euch hier vereint, um euch eine gute und eine schlechte Nachricht zu überbringen. Die gute ist, ich habe heute die Katze gefüttert. Ihr braucht mir nicht zu danken. So bin ich eben. Ich hab's gern gemacht. Die schlechte ist, ich bin von der Schule geflogen, weil ich einen Chinaböller auf Direktorin geworfen habe. Gibt's jetzt Essen? Abbildung 3: Armadillo*: Falscher Ansatz. Konzentrier dich auf einen Punkt. Du fährst nicht genau nach Kobane. Erwähne diesen Ort besser gar nicht. * Armadillo, das Gürteltier, imaginärer Freund Zerocalcares, der ihn seit seiner ersten Publikation begleitet. Abbildung 4: Kobane. Die Stimme kippt, wenn du das nur aussprichst. Abbildung 5: (während ich das hier oben zeichnete, hat mein Hirn in aller Deutlichkeit dieses grausige Szenario heraufbeschworen:) „Stimme kippt...“

Ma incrina cosa . Ma che cazzo è Cobane? Un gioco di parole? Kurt Cobane? Io capisco solo i doppi sensi sulla frega. Scusate se non sono raffinato come voi papaveri inamidati.	Aber wohin kippt sie? Und was zum Teufel ist Cobane? Ein Wortspiel? Kurt Cobane? Ich mag solche Doppeldecker nur beim Ficken. Entschuldigt bitte, dass ich kein kultivierter Bildungsbürger bin.
--	--

Die deutsche Übersetzung verwendet keinen Dialekt, da es kaum glaubwürdig wäre, dass Leute aus Rom, obwohl es um ein fiktionales Werk geht, in Berliner oder in einem anderen deutschen Dialekt sprechen würden. Bei Zerocalcare spielt der Soziolekt vor allem in der Kommunikation mit seinen Freunden eine wichtige Rolle, da er damit Nähe und Vertrautheit ausdrückt. In ähnlichen Fällen neigt man im Deutschen dazu, die Umgangssprache der Jugendlichen zu sprechen. Die Übersetzerin hat an diesen Stellen die Umgangssprache verwendet. Damit verleiht sie dem Text einen „überregionalen und übergenerationalen Sound“, ³ der über die Verwendung bestimmter Modewörter in der Hoffnung hinausgeht, dass der Text auch in einigen Jahren noch lesbar sein wird. Diese Entscheidung steht im Einklang mit John Catfords Idee der Übersetzung von Dialekt, obwohl sie sich für die Umgangssprache entscheidet: Catford schlägt vor, einen Dialekt der Ausgangssprache durch einen der Zielsprache zu übersetzen: Das, was in dieser Auswahl wichtig hervorzuheben ist, ist die Rolle vom sozialen Handlungsrahmen der Sprecher (Catford 1965: 87). Das schließt natürlich nicht aus, dass der übersetzte Text damit neue Konditionen gewinnt.

In *Kobane Calling* zeigen sich einige interessante sprachliche Aspekte der deutschen Übersetzung auf der Seite der Graphic Novel, die die Vorgeschichte erklärt:

a. In der Abbildung 2 verwendet die Übersetzerin den umgangssprachlichen Ausdruck „von der Schule fliegen“ statt des formellen „von der Schule ausschließen“, was dem italienischen Ausdruck entsprochen hätte. Damit erzeugt sie bereits ein Gefühl von Unmittelbarkeit oder Vertrautheit mit dem Leser. In der deutschen Übersetzung geht aber die Bedeutung der italienischen Beschreibung der Eltern verloren, die Zerocalcare in Bezug auf die damalige Debatte über die Regenbogenfamilien verwendet: Statt „Mutter“ und „Vater“ zu benutzen gibt es einen Vorschlag, „genitore 1“ (Eltern eins) und „genitore 2“ (Eltern zwei) zu verwenden. Die deutsche Übersetzung

³ S. das Interview von der Übersetzerin, online Ressource: <[https://www.goethe.de/ins/it/de/kul/lit/21933357.html#:~:text=2017erschien Zerocalcares Graphic Novel,Romindie Villa Massimo](https://www.goethe.de/ins/it/de/kul/lit/21933357.html#:~:text=2017erschien%20Zerocalcare%20Graphic%20Novel,Romindie%20Villa%20Massimo)>, [letzter Zugriff: 09.11.2023].

entspricht dem italienischen Ausdruck, ihr fehlt aber die angedeutete Ironie, die nur ein italienischer Leser begreifen kann.

b. Die Figur von Armadillo wird durch eine Erklärung eingeführt, die aber nur eine seiner Eigenschaften zeigt, d. h. dass es sich um einen imaginären Freund handelt. Armadillo ist im Werk Zerocalcares nicht nur sein imaginärer Freund, sondern stellt sein Bewusstsein dar: Man kann diese Figur als eine Art sokratischen Dämon verstehen, der nur mit Zerocalcare spricht, ihn berät und anspricht.

c. Das Schimpfwort *cazzo*, der häufig verwendet wird und eine vulgäre Konnotation hat, wird bei Zerocalcare als Verstärker in Ausrufesätzen eingesetzt. Für sich allein genommen ist es ein Ausruf, der Überraschung und Erstaunen ausdrückt. Eine weitere sehr häufige Bedeutung des Wortes ist „absolut nichts“. In der deutschen Version wird es mit einem äquivalenten Ausdruck übersetzt, *zum Teufel*, der auch derb ist und als Verstärkungselement verwendet werden kann.

d. Der intertextuelle Bezug durch das Wortspiel (Kurt Cobane) auf den verstorbenen amerikanischen Sänger und Gitarrist der Band Nirvana, Kurt Cobain, wird auch im deutschen Text beibehalten.

e. Mit *papavero*, durch das Partizip Perfekt mit attributiver Funktion *inamidato* (gestärkt) verstärkt, wird im Italienischen eine Person bezeichnet, die eine wichtige Rolle im gesellschaftlichen Leben spielt.⁴ Das Wort spielt auf eine von Livius (*Ab Urbe condita*, I,54) zitierte Anekdote an, laut der der siebte König von Rom, Tarquinius der Stolze, der die Stadt Gabi erobern wollte, seinen eigenen Sohn dorthin schickte und ihn als Verbannten erscheinen ließ. Als der junge Mann eine angesehene Stellung erreicht hatte und seinem Vater einen Boten schickte, um ihn um Anweisungen zu bitten, ging der König mit dem Boten auf eine Wiese und mähte mit einem Stock die höchsten Mohnblumen ab. Der Gesandte kehrte nach Gabi zurück, ohne etwas verstanden zu haben, aber der Prinz interpretierte die Botschaft seines Vaters korrekt und beeilte sich, die wichtigsten Bürger zu töten und somit die Stadt zu schwächen, die dann leicht von Rom erobert werden konnte. Da diese Definition auf Deutsch nicht bekannt ist, wird sie durch den Ausdruck

⁴ Vgl. online Ressource: <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/P/papavero.shtml>, [letzter Zugriff: 12.11.2023].

kultivierter Bildungsbürger ersetzt, der für Elite steht und so den ironischen Effekt des italienischen Ausdrucks vermittelt.

In (2) wird die mögliche Reaktion der Eltern auf die Nachricht beschrieben:



Bild 3

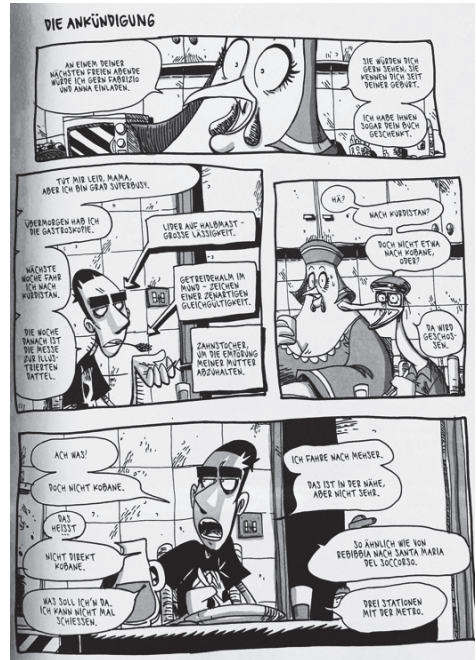


Bild 4

Italienisch (S. 11)	Deutsch (S. 11)
L'annuncio Vignetta 1 Mamma: mi dici una sera di queste che sei libero, che invito a cena Fabrizio e Anna? Ci tengono tanto a vederti, ti hanno visto nascere. Gli bho pure regalato il tuo libro. Vignetta 2 Zerocalcare: Scusa ma', ma sto superimpicciato 'sto periodo. Domani ho la gastroscopia (occhio a mezz'asta, grande disinvoltura)	Die Ankündigung Abbildung 1 Mutter: An einem deiner nächsten freien Abende würde ich gern Fabrizio und Anna einladen. Sie würden dich gern sehen, sie kennen dich seit deiner Geburt. Ich habe ihnen sogar dein Buch geschenkt. Abbildung 2 Zerocalcare: Tut mir Leid Mama, aber ich bin grad superbusy. Übermorgen habe ich die Gastroskopie. (Lider auf Halbmast, grosse Lässigkeit)

Settimana prossima vado in Kurdistan. (stuzzicadenti per distrarre l'indignazione di mia mamma) Settimana dopo c'è la fiera del dattero illustrato. [...] Vignetta 3: Papà: Uh? In Kurdistan? Ma mica vai a Kobane, eh? Là si sparano. Vignetta 4: Mavvaaà! Macché Kobane. Cioè. Non Kobane-Kobane. Che ci vado a fa'là, mica so sparà. Vado a Mehser. Che sta vicino ma manco troppo. È tipo Rebibbia-SantaMariadelSoccorso. So' tre fermate de metro.	Nächste Woche fahre ich nach Kurdistan. (Zahnstocher, um die Empörung meiner Mutter abzuhalten) Die Woche danach ist die Messe zur illustrierten Dattel. [...] Abbildung 3: Vater: Hã? Nach Kurdistan? Doch nicht etwas nach Kobane, oder? Da wird geschossen. Abbildung 4: Zerocalcare: Ach was! Doch nicht Kobane. Das heisst...nicht direkt Kobane. Was soll ich'n da. Ich kann nicht mal schiessen. Ich fahre nach Mehser. Das ist in der Nähe, aber nicht sehr. So ähnlich wie von Rebibbia nach Santa Maria del Soccorso. Drei Stationen mit der Metro.
--	--

In dieser Passage ist die deutsche Übersetzung dem italienischen Text sehr nah, der Vokalabfall am Wortanfang *'sto periodo*, oder die Apokope bei Verben *So' tre fermate di metro* werden auf Deutsch auf keiner Weise beibehalten. Was den Namen des römischen Stadtteils betrifft, wo Zerocalcare wohnt, ist schon auf der Titelseite einen Verweis gegeben worden: „Stadtteil in der nordöstlichen Peripherie Roms, in dem Zerocalcare lebt und dem er sehr verbunden ist. Rebibbia ist für sein großes Gefängnis und seine Mammutfunde bekannt“. Wie im Fall von Armadillo fügt also die Übersetzerin Erklärungen für die Worte ein, die auf Figuren, Orte oder Dinge anspielen, die einem deutschen Leserpublikum unbekannt wären. Zwei Seiten danach wird Zerocalcares Reaktion auf das Verhalten der Eltern beschrieben, die von der Nachricht nicht sehr betroffen zu sein scheinen (3):

(3)



Bild 5



Bild 6

Italianisch	Deutsch
Reazione esterna: [immagine di Zerocalcare deluso e senza parole] Reazione interna: Ma li mortacci vostri! Mi cacate il cazzo se vado in macchina con la pioggia perché scivolaeppericoloso e mo' che vado a Kobane non ve ne frega un cazzo? Oooh sguardate che là gli occidentali li rapiscono! Li decapitano! Ma che non guardate la tv? [...]	äusserliche Reaktion: [Bild eines enttäuschten und sprachlosen Zerocalcare] Innere Reaktion: Himmel-Herrgott noch mal! Ihr pisst euch ins Hemd, wenn ich bei Regen Auto fahre, weil es rutschig und gefährlich ist, und jetzt, wo ich nach Kobane will, geht euch am Arsch vorbei? Ääh, wisst ihr schon, dass Westler dort entführt werden? Enthauptet? Ihr guckt doch fern, oder? [...]

In dieser Textstelle verwendet Zerocalcare den Romanesco mit einer starken Konnotation, da er sich eines wohl berühmten Ausdrucks *ma li mortacci vostri* bedient. Je nach dem Klang, der Mimik und der Körperhaltung, die den Ausdruck begleiten, kann er unterschiedliche Bedeutungen annehmen: Wenn er von einem Gesicht begleitet wird, das Verwunderung ausdrückt, kann er positive Gefühle wie Bewunderung, Überraschung über ein glückliches oder außergewöhnliches Ereignis ausdrücken, oder mit einem fröhlichen Gesicht, Freude und Zuneigung über eine unerwartete und willkommene Begegnung.

Er kann jedoch auch sowohl negative als auch neutrale Gefühle ausdrücken. Das belegt, dass der Ausdruck in die Kategorie der Ausrufungen übergegangen ist und die wörtliche Bedeutung (Beleidigung des Verstorbenen) nicht mehr erkennbar ist. In der deutschen Übersetzung wird er mit zwei neutralen Ausrufen (Himmel-Herrgott) ausgedrückt, die aber nicht in der Lage sind, die Farbigkeit des italienischen Ausdrucks wiederzugeben.

Der italienische Ausdruck, der derb und vulgär klingt, *mi cacate il cazzo*, in dem das Verb *cacare* (scheissen) in Verbindung mit *cazzo* die Tatsache betont, dass man von jemandem gestört und belästigt wird, wird auf Deutsch mit der Redewendung *sich ins/im Hemd machen* (hier pissen) wiedergegeben, die die Bedeutung von *Angst haben, sich wegen einer Kleinigkeit aufregen* hat. Der andere Ausdruck, *non ve ne frega il cazzo*, um zu sagen, dass es den Eltern gleichgültig zu sein scheint, dass er nach Kurdistan fährt, wird mit einem deutschen ähnlichen Ausdruck *geht euch am Arsch vorbei* übersetzt. Das Wort *occidentali*, d. h. die Leute aus dem (zivilisierten) Westen wird mit dem Wort *Westler* übersetzt: Letzteres wurde verwendet, um die Bewohner Westdeutschlands zu bezeichnen, hat aber auch eine abwertende Bedeutung und klingt in diesem Zusammenhang ironisch.

Wenn es um Bezüge auf die italienische Popkultur geht, entscheidet sich die Übersetzerin an einigen Stellen für einen Ersatz, wie folgendes Beispiel zeigt (4), in dem es ironisch um das mediale Bild der IS geht.

(4)



Bild 7



Bild 8

Italianisch (S. 27)	Deutsch (S. 27)
Però questo lo vogliono loro. Hanno fatto un brand del terrore. Ora la gente scappa prima che arrivino, così manco devono combattere. Video più cliccati: - gattino rimbalza su torta - decapitazione ostaggio U.S.A. - Gianni Morandi! Tutta la verità. Membro dell'Isis: possiamo ancora migliorare. Siamo pronti al derby coi gattini. È una roba di marketing.	Aber das ist es, was sie wollen. Sie haben den Terror zur Marke gemacht. Jetzt hauen die Leute ab, bevor sie überhaupt da sind, dann müssen sie nicht einmal mehr kämpfen. Meistgeklickte Videos - Kätzchen fällt in Torte - Enthauptung einer US-Geisel - Alles über Eros Ramazzotti Mitglied des IS: Wir können noch besser werden. Wir sind bereit, gegen die Kätzchen anzutreten. Das ist reines Marketing.

Der Verweis auf den italienischen Sänger Gianni Morandi, der in den 1960er Jahren seine Karriere angefangen hat, wird mit der Erwähnung eines anderen Sängers ersetzt, Eros Ramazzotti, der in Deutschland viel bekannter ist. Auf derselben Seite erwähnt Zerocalcare den Manga **Fist of the North Star** (auf Italienisch **Ken il guerriero**), um die Tätigkeit des IS weiter zu beschreiben, was auf der darauffolgenden Seite nicht mit dem deutschen Namen, sondern mit einer wörtlichen Übersetzung des italienischen Namens (*Ken der Krieger*, S. 28) wiedergegeben wird.

An anderen Textstellen wird der Romanesco nicht in seiner ganzen Farbigkeit ins Deutsche übertragen. In (5) geht es um einen Exkurs über die PKK (Kurdische Arbeitspartei), in dem Zerocalcare neben einem formalen Register Elemente des Soziolektivs verwendet:

(5)



Bild 9



Bild 10

Italienisch (S. 204)	Deutsch (S. 204)
Il pippone sul PKK Ora, se già sapete che è il PKK, 'sta parte la potete zompare. Ecco il riassuntone per far suicidare gli storici e i politologi. Vignetta 1: Il PKK è il partito dei lavoratori turchi del Kurdistan, fondato nel 1978 in Turchia. Dopo il golpe militare del 1980 il partito si prepara per la resistenza armata e nel 1984 inizia la guerriglia. [...] Vignetta 3: Per cercare una soluzione politica, il leader del PKK Abdullah	Der Sermon über die PKK Also, wenn ihr schon wisst, was die PKK ist, könnt ihr diesen Teil überspringen. Wenn nicht, gibt's hier eine Zusammenfassung, die Historiker und Politikwissenschaftler in den Selbstmord treiben wird. Abbildung 1: Die PKK ist die kurdische Arbeiterpartei, 1978 in der Türkei gegründet. Nach dem Militärputsch 1980 bereitete sich die Partei auf den bewaffneten Widerstand vor und begann 1984 einen Guerrillakrieg. [...] Abbildung 3: Um eine politische Lösung zu finden, hat der PKK-Führer Abdullah Öcalan sogar politisches Exil in Italien beantragt.

Ocalan è venuto pure in Italia, chiedendo asilo politico. Era il 1988, tipo. Vignetta 4: (l'Italia lo mandò via e poco dopo fu arrestato dai servizi turchi). Poi: Giudice: oh, asilo politico concesso! Contento? Peccato che ormai se l'erano bevuto. Vignetta 5: di quegli anni ricordo i centri sociali che sfondavano con un ariete la serranda della Turkish Airlines, a Roma, per protestare contro il suo arresto. Vignetta 6: Zerocalcare: grande impatto ebbe su di me. Teppismo + giusta causa= ficata! Vignetta 7: (lo so che non si dice teppismo, che è meglio la parola conflitto e blablabla ma oh, io a sedici anni avevo proprio la fascinazione per la teppa, pure estetica) [...]	Das war um 1988. Abbildung 4: (Italien hat ihn abgewiesen, kurz danach wurde er vom türkischen Geheimdienst festgenommen). Dann: Richter: So, politisches Asyl bewährt! Zufrieden? Schade, dass sie da schon erwischt hatten. Abbildung 5: Ich erinnere mich, dass damals Autonome mit einem Rammbock die Türen von Turkish Airlines in Rom einschlugen, um gegen seine Festnahme zu protestieren. Abbildung 6: Zerocalcare: Das machte grossen Eindruck auf mich. Rowdytum + gerechte Sache = Geil! Abbildung 7: (Ich weiss, dass man Rowdytum nicht sagt, dass Aktionsblablabla besser ist, aber mann, mit 16 war ich wirklich von Rowdy fasziniert, auch ästhetisch) [...]
--	--

Das italienische Wort *pipponne*, das einen langen und langweiligen Diskurs beschreibt, wird auf Deutsch mit dem Wort *Sermon* übersetzt, der auch die langweilige Dimension des Diskurses betont, aber abwertender als der italienische Ausdruck klingt. Das Verb *zompare*, das einen onomatopöetischen Ursprung hat und springen bedeutet, wird auf Deutsch einfach mit *überspringen* wiedergegeben. Der Ausdruck *se l'erano bevuto*, der aus der Umgangssprache bzw. der Sprache der Unterwelt kommt und die Unfähigkeit beschreibt, die eigene vorteilhafte Situation zu meistern, wird mit dem Verb *erwischen* übersetzt, das ebenfalls umgangssprachlich verwendet wird, jedoch nicht die volle Bedeutung des italienischen Ausdrucks enthält. *Teppismo* und *teppa* stammen aus der sogenannten *Compagnia della teppa*, d. h. einer Gesellschaft von Mailänder Jugendlichen und Schurken im Jahr 1817, und wurden ab 1821 gebraucht, um die Unterwelt in den Großstädten zu bezeichnen. Eine ähnliche Bedeutung hat das Wort *Rowdytum*, das seit dem 19. Jahrhundert pöbelhafte Straßengungen beschreibt und durchaus noch in den 1980er-Jahren verwendet wird. *Ficata*, das in der italienischen Jugendsprache etwas Schönes, Attraktives bezeichnet, wird mit *geil* übersetzt, was derb klingt.

Fazit

Die linguistische Analyse der ausgewählten Passagen aus Zerocalcares **Kobane Calling** hat versucht zu zeigen, wie eine hybride Textgattung wie die Graphic Novel durch den Austausch und die Weitergabe von Wissen eine Brücke nicht nur zwischen Sprachen, sondern vor allem zwischen verschiedenen Kulturen bildet. Die analysierten Beispiele zeigen, wie die Wortbedeutung nicht nur den dem Übersetzungsprozess zugrunde liegenden Rhythmus verändert, sondern auch die Art der Signifikation: Die Einheit von Signifikant und Signifikat kann nicht gebrochen werden.

Obwohl die Graphic Novel als Gattung lange Zeit als Konsum- und Unterhaltungsform betrachtet worden ist, daher von der offiziellen Literatur und Kritik fast vollständig ignoriert und in den Rang einer *Subkultur* verwiesen wurde, kann man jedoch behaupten, dass eine Analyse ihres Sprachgebrauchs und ihrer Übersetzungen verschiedene Aspekte nicht nur der angewandten Übersetzungsstrategien, sondern auch des besonderen Verhältnisses von Sprache und Bildern aufzeigt. Die deutsche Übersetzung von **Kobane Calling** macht deutlich, dass im Übersetzungsprozess weder die Kommunikation noch das Verstehen im Vordergrund stehen sollte, sondern ein Gleichgewicht zwischen beidem, das es ermöglicht, ein Werk in seiner Gesamtheit, in seiner systemischen Komplexität zu übersetzen. Dabei geht es nicht nur darum, sprachliche, kulturelle und historische Unterschiede zu begrenzen, sondern auch solche, die zwischen Ausgangs- und Zieltext bestehen. **Kobane Calling** bildet ein gutes Beispiel für einen ikonisch-verbalen Sprachgebrauch, der sowohl als kultureller als auch künstlerischer bzw. ästhetisch-kognitiver Ausdruck vermittelt, die mit autobiografischen Erfahrungen verbunden sind, und die Realität in ihrer ganzen Komplexität und Widersprüchlichkeit darzustellen. Die verbale Sprache, die auf unterschiedliche Weise in Abbildungen, Bildunterschriften oder diskursiven Teilen dekliniert wird, stellt die Artikulation des narrativen Diskurses in seiner ganzen Komplexität dar.

Literatur

- Abate, Michelle / Tarbox, Gwen Athene (Hrsg.) (2017): **Graphic Novels for Children and Young Adults: A Collection of Critical Essays**, Jackson: University Press of Mississippi.
- Ader, Barbara (2016): *Graphic Novels*. In: Julia Abel / Christian Klein (Hrsg.): **Comics und Graphic Novels – Eine Einführung**, Stuttgart: Metzler, 156 – 168.

- Aprèa, Fabio (2008): „Per la storia del glottonimo „romanesco““. In: **Contributi di Filologia dell'Italia mediana**, XXII, 219 – 250.
- Baetens, Jan / Frey, Hugo (2014): **The Graphic Novel: An Introduction**, Cambridge: Cambridge University Press.
- Barbieri, Daniele (2018): **I linguaggi del fumetto**, Milano: Bompiani.
- Bramlett, Frank (2015): „The Role of Culture in Comics of the Quotidian“. In: **Journal of Graphic Novels and Comics**, 6 / 3, 246 – 259.
- Brancato, Sergio (2016): *Trasformazioni dei comics tra storia e autobiografia*. In: Sara Colaone / Lucia Quaquarelli (Hrsg.): *Bande à part. Graphic novel, fumetto e letteratura*, Milano: Morellini, 77 – 87.
- Brandigi, Eleonora (2020): *La vittoria del graphic novel. La visual literacy e le tre corone del romanzo a fumetti contemporaneo*. In: Elisabetta Bacchereti / Federico Fastelli / Diego Salvadori (Hrsg.): **Il graphic novel. Un crossover per la modernità**, Firenze: Firenze University Press, 137 – 162.
- Calabrese, Stefano (2020): *Un matrimonio semiotico tra parole e immagini*. In: Elisabetta Bacchereti / Federico Fastelli / Diego Salvadori (Hrsg.): **Il graphic novel. Un crossover per la modernità**. Firenze: Firenze University Press, 3 – 18.
- Calabrese, Stefano / Zagaglia, Elena (2017): **Che cos'è il graphic novel**, Roma: Carocci.
- Capoferro, Riccardo (2020): „Allegoria e racconto grafico: il caso di Zerocalcare“. In: **Aisthema**, VII/1, 153 – 176.
- Catford, John C. (1965): **A Linguistic Theory of Translation**, Oxford: Oxford University Press.
- Celotti, Nadine (2008): *The Translator of Comics as a Semiotic Investigator*. In: Fabio Zanettin (Hrsg.): **Comics in translation**, Manchester: St. Jerome Publishing, 33 – 49.
- Conti, Valentina (2020): *Visual storytelling: un confront interculturale*. In: Elisabetta Bacchereti / Federico Fastelli / Diego Salvadori (Hrsg.): **Il graphic novel. Un crossover per la modernità**. Firenze: Firenze University Press, 33 – 46.
- Dizionario Corriere dei modi di dire, <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/P/papavero.shtml> [31.10.2023].
- Eisner, Will (1985): **Comics and Sequential Art**, Tamarac: Poorhouse Press.
- Giovanardi C. (2019): „Sulla vitalità del romanesco nella prosa letteraria contemporanea: a proposito di Eraldo Affinati e Zerocalcare“. In: **Studi linguistici italiani**, XLV /1, 84 – 105.

- Grun, Maria / Dollerup, Cay (2003): „Loss‘ and ‚gain‘ in comics“. In: **Perspectives**, 11(3), 197 – 216.
- Hatfield, Charles (2005): **Alternative Comics: An Emerging Literature**, Jackson: University Press of Mississippi.
- Jacobs, Dale (2007): „Marveling at ‚The Man Called Nova‘: Comics as Sponsors of Multimodal Literacy“. In: **College Composition and Communication**, 59(2), 180 – 205.
- Jakobson, Roman (1960): *Closing Statement: Linguistics and Poetics*. In: Thomas A. Sebeok (Hrsg.): **Style in Language**, New York / London: John Wiley & Son, 350 – 377.
- Jakobson, Roman (1987): *On Linguistic Aspects of Translation*. In: Roman Jakobson: **Language in Literature**, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 428 – 435.
- Kaindl, Klaus (1999): „Thump, Whizz, Poom: A framework for the study of comics under translation“. In: **Target. International Journal of Translation Studies**, 11(2), 263 – 288.
- Kaindl, Klaus (2010). *Comics in translation*. In: Yves Gambier / Luc van Doorslaer (Hrsg.), **Handbook of Translation Studies**, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin Publishing, 36 – 41.
- Kleefeld, Sean (2020): **Webcomics**, New York: Bloomsbury Academic.
- Koller, Werner (2001): *Linguistik und kulturelle Dimension der Übersetzung – in den 70er Jahren und heute*. In: Heidrun Gerzymisch-Arbogast / Claudia Giehl / Gisela Thoma: **Kultur und Übersetzung: Methodologische Probleme des Kulturtransfers**, Tübingen: Narr, 115 – 130.
- Kramsch, Claire (1998): **Language and Culture**, Oxford: Oxford University Press.
- Mayoral, Roberto / Kelly, Dorothy / Gallardo, Natividad (1988): „Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation“. In: **Meta**, 33(3), 356 – 367.
- Moglia, Andrea (2022): „Dalla tavola al web: la lingua dei fumetti di Leo Ortolani, Zerocalcare, Sio e Fumettibrutti“. In: **Lingue e culture dei media**, 6/2, 103 – 126.
- Nowotny, Stefan (2006): *Die Einsätze der Übersetzung. „Kulturelle Übersetzung“ und das ungedachte Problem des Ausdrucks*. Internet-Plattform **ig kultur**. <https://igkultur.at/theorie/die-einsaetze-der-uebersetzung-kulturelle-uebersetzung-und-das-ungedachte-problem-des> [10.11.2023].

- Oso, Sabio (2016): **Rojava. Die Alternative zu Imperialismus, Nationalismus und Islamismus im Nahen Osten**, Münster: Unrast Verlag.
- Sabin, Roger (1993): **Adult comics: an introduction**, London: Routledge.
- Sebastiani, Alberto (2021): *Zerocalcare dagli zombi agli scheletri: metafore della crisi tra intertestualità e riscrittura*. In: Andrea Battistini / Bruna Conconi / Éric Lysøe / Paola Puccin (Hrsg.): **L'Europa o la lingua sognata. Studi in onore di Anna Soncini Fratta**, Città di Castello: I libri di Emil, 563 – 573.
- Snell-Hornby, Mary (2010). *The turns of Translation Studies*. In: Yves Gambier / Luc van Doorslaer (Hrsg.), **Handbook of Translation Studies**, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin Publishing, 366 – 371.
- Vaccaro, Giulio (2020): „Il romanesco ai tempi del COVID-19. La serie Rebibbia quarantine“. In: **Il gg6. Rivista del Centro Studi Giuseppe Gioacchino Belli**, XVIII / 2, 115 – 128.
- Valero Garcés, Carmen (2000): „La traducción del comic: retos, estrategias y resultados“. In: **TRANS: revista de traductología**, 4/ 2000, 75 – 88.
- Wilss, Wolfram (1977): **Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden**, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Zanettin, Fabio (2008). *Comics in translation: An overview*. In: Fabio Zanettin (Hrsg.): **Comics in translation**, Manchester: St. Jerome Publishing, 1 – 32.
- Zanettin, Federico (1998): *Fumetti e traduzione multimediale. Tra codice verbale e codice visivo*. In: **inTRAlinea**, 1 / 1998. <https://www.intraline.org/print/article/1622-> [31.10.2023].
- Zerocalcare (2016): **Kobane Calling**, Milano: Bao Publishing.
- Zerocalcare (2017): **Kobane Calling**, Übersetzung aus dem Italienischen von Barbara Köhler, Berlin: avant-verlag.
- Zerocalcare, Blog, zerocalcare.it, <https://www.zerocalcare.net> [30.10.2023].

Goethe, die Romantik und die islamische Mystik im West-Östlichen Divan

Abstract: This article examines the relationship of Johann Wolfgang von Goethe to the Romantic ideals. Was he actually hostile to the Romantics as suggested by so many literary critics? His comment that Romanticism is "sick" vis-a-vis the "healthy" Classical period, is often quoted to prove his distance from the Romantics. However his late work *West-Eastern Divan* (1816) shows that the opposite was true. Some esoteric motifs in one of his well-known poems *Selige Sehnsucht* (Blessed Longing) from the Divan are presented here to establish Goethe's spiritual connection with Romanticism. The article also attempts to establish a connection between the mystical Islamic tradition i.e. Sufism and Romanticism.

Keywords: Goethe, West-östlicher Divan, die Romantik, Sufismus, Selige Sehnsucht.

Die Wechselbeziehung zwischen dem späten Goethe und der Romantik ist in der Goethe-Forschung leider nicht genug untersucht worden. Oft wird Goethe als Klassiker gerühmt, wohingegen sein Beitrag zur Romantik entweder vollkommen geleugnet oder heruntergespielt wird. In einem Gespräch auf SWR2 erläutert Rüdiger Safranski, der Autor von **Romantik. Eine deutsche Affäre** (2007) und **Goethe** (2013), den Zusammenhang zwischen der Romantik und Goethe. Dabei setzt er sich leidenschaftlich für die Erweiterung des Goethehauses in Frankfurt am Main zu einem Museum der deutschen Romantik ein:

Goethe war eine zentrale Figur für das Anstoßen dieser ganzen romantischen Epoche. Goethe war der Held des „Sturm und Drang“, wie man die Epoche davor nannte. Die Romantik ist die Fortsetzung des „Sturm und Drang“ mit anderen Mitteln. So ist Goethe der Vater der Romantik.

Diese literaturwissenschaftliche Unterteilung – Goethe ist Klassik und die Romantik ist etwas ganz anderes – muss man auflösen. Dann wird man sehen, dass Goethe eine zentrale Figur der Romantik ist. Und da wir nun in Frankfurt also den Goethe haben, wäre es schön, wenn seine wilden Söhne und Töchter, die Romantiker, dort in einem Museum untergebracht wären.¹

¹ „Der Streit um den Bau des Romantik Museums in Frankfurt“, 18.3.2013 auf SWR2 <https://www.swr.de/swr2/kultur-info/romantik-museum-in-frankfurt/-/id=9597116/did=11160816/nid=9597116/1g3s7l2/index.html>. [7. Okt. 2020].

Ein weiterer Anknüpfungspunkt wäre, dass die romantische Haltung in Goethes Spätwerk **Der west-östliche Divan** große Resonanz findet. Es kommen einige Sufi-Motive in Goethes **Divan** vor, die implizit mit dem Sakralen im romantischen Sinne verknüpft sind. Ein wichtiger Impuls dazu sollte von Goethe selbst geliefert werden, der den persischen Dichter „Heiligen Hafis“ nannte.² Ausgehend von Hafis hat Goethe esoterische Sufi-Motive und Sufi-Metaphern in sein Werk übernommen. Islamische Mystik bzw. Sufismus ist generell durch Poesie, Musik und Tanz gekennzeichnet und die Sufi-Lyrik gilt selbstverständlich als sakral. Raid-al-Daghistani im *Centre of Islamic Theology* der Universität Münster unterstreicht die Ähnlichkeiten der zugrundeliegenden Ideen der Romantiker und der Sufis, obwohl beide zeitlich und räumlich weit voneinander entfernt liegen. Es sind die Ideen der ästhetischen Religiosität und Mystik, mit der Lyrik als Lieblingsgattungsform der Dichter, die beide auf einer tiefen Ebene verbinden:

Although Islamic-Persian mysticism and German romanticism arise from very different historical as well as metaphysical contexts, they meet on a “deeper level.” (Dhagistani 2018: 88)

Der Artikel vertritt die These, dass der **West-östliche Divan** Goethe mit der Romantik verbindet.

I. Die Entstehung und die Rezeption von Goethes Divan

Im Jahr 1814 erhielt Goethe von seinem Verleger Cotta eine deutsche Übersetzung der Gedichte des persischen Dichters und Sufi-Mystikers Mohammad Shams ad-Dīn Hafis aus dem 14. Jahrhundert. Die Übersetzung von Hafis' **Divan**³ war dem österreichischen Orientalisten Joseph von Hammer-Purgstall (1774 – 1856) zu verdanken, dessen Übersetzungen im 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle bei der literarischen Auseinandersetzung der Deutschen mit dem Orient spielten.⁴ Goethe war sofort angesteckt. Das Buch

² Aus dem ersten Gedicht *Hegire* des **West-östlichen Divans**.

³ Eine persische Sammelbezeichnung für eine Sammlung der Gedichte eines einzelnen Dichters.

⁴ Laut dem Artikel „Petra und Paula“ im *Spiegel* wurden zu Goethes Zeiten annähernd 40 deutsche Frauenzeitschriften und auch Taschenausgaben für Frauen, die spezifisch die Bildung der Frauen als Ziel hatten, herausgegeben. Auch Goethe hat zu diesen Zeitschriften regelmäßig beigetragen.

„Wohl hat die deutsche Frauenpresse eine ehrwürdige Tradition; sie reicht bis zu Johann Christoph Gottsched und dessen Frau Luise Adelgunde zurück, die 1725 in Leipzig „Die vernünftigen Tadlerinnen“ publizierten. Etwa zur selben Zeit erschien in Hamburg „Die

wirkte auf den 65-jährigen Goethe wie eine Offenbarung und es erfüllte ihn mit Staunen und Bewunderung. Höchst inspiriert kulminierte diese Zufallsbegegnung in seinem lyrischen Werk **West-östlicher Divan** (1819) mit dreizehn Büchern bzw. Kapiteln und zusammen enthält das Werk etwa 200 Gedichte. Einzelne Gedichte sind schon vorher in einer Anthologie mit dem Untertitel **Taschenbuch für Damen auf das Jahre 1817** erschienen. Allerdings war die erste Reaktion der deutschen Leser auf die Veröffentlichung des Alterswerks – Goethe war inzwischen 70 Jahre alt – zu seiner Enttäuschung relativ gedämpft, wahrscheinlich weil die zum Teil fremden Motive Verwirrung und Ablehnung bewirkten. Um die Gedichte und ihren Kontext den Lesern näher zu bringen, fügte Goethe der nächsten Auflage des **Divans** einen langen Prosateil mit dem Titel hinzu: **Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans**.

Goethes Annäherung an den Islam begann schon früh in seinem Leben, z. B. mit den Versuchen die arabische Schrift nachzuschreiben und zu üben. Diese Versuche sind glücklicherweise in seinem Nachlass erhalten geblieben.⁵ Mit dem Koran, den er im **Divan** hochachtungsvoll „das Buch der Bücher“ nennt, war er auch einigermaßen vertraut. Viele Kulturwissenschaftler und Literaturkritiker teilen heute die Ansicht, dass der **West-östliche Divan** die größte Hommage eines christlich-europäischen Autors an den Islam darstellt. Er sollte daher von großem Belang für die aktuelle Forschung über den Islam, die Literatur und Religion sowie die interkulturelle Literatur sein. Bekanntlich grüßen die klassischen binären Dichotomien Orient und Okzident, Asien und Europa, Islam und Christentum, Mittelalter und Modernität im **Divan** einander freundschaftlich. Der **Divan** stellt freilich ein Gespräch, eine Art Brückenbau, statt der gefährlichen Idee des „clash of civilisations“ dar. Goethe führt einen heiteren Dialog mit Hafis, in dem die zwei großen Dichter Hafis und Goethe gleichberechtigt auf Augenhöhe nebeneinanderstehen. Anil Bhatti z. B. bezieht sich auf Goethes schlichte Formulierung „zwischen zwei Welten schwebend“⁶ im Zusammenhang mit dem **Divan** und meint dazu:

Die zwei Welten können Okzident und Orient, Deutschland und Persien, Christentum und Islam, Jenseits und Diesseits oder auch Poesie und Wissenschaft sein. All das ist

Matrone“. Das Journal „Flora“ trug den Untertitel: „Deutschlands Töchtern geweiht von Freunden und Freundinnen des schönen Geschlechts“. 1783 gab Sophie von la Roche in Speyer „für Deutschlands Töchter“ die anspruchsvolle Mädchenschrift „Pomona“ heraus. „Petra und Paula“ in *Der Spiegel*, 26.08.1964.

⁵ Mehr darüber in Bosse 1998.

⁶ Goethes Brief vom 11. Mai, 1820 an den deutschen Komponisten Carl Friedrich Zelter.

im *Divan* angelegt. Das Schweben nimmt eine postkoloniale Haltung vorweg, die harte Grenzziehungen vermeidet und den Zwang des aristotelischen „entweder/oder“ ersetzt durch das „sowohl/als auch“. Es geht nicht um fest umrissene Identitäten, die sich gegenüberstehen und miteinander in Verhandlungen eintreten. Übergänge werden geschaffen. Der Schwebezustand relativiert starre, eindeutige Grenzziehungen. Somit führt Goethes orientalisches Spiel die *Möglichkeit* eines nicht-hegemonialen Diskurses als Gegenbild zum hegemonialen Diskurs des im Kontext des Kolonialismus entstandenen *Orientalismus* als Ansatz vor. (Bhatti 2007: 105)

Bemerkenswert ist, dass Goethe das glückliche Adverb „schwebend“ zugunsten des Adverbs „schwankend“ bevorzugt, denn „schwankend“ würde auf eine gewisse Instabilität, Verwirrung und Zögern zwischen zwei Welten hindeuten.⁷ Bhatti zufolge stellt Goethes *Divan* ein Schwellenwerk dar, in dem zwei Welten, seien sie Orient und Okzident oder Persien und Deutschland, Islam und Christentum reibungslos ineinanderfließen. „Schwelle“ soll nach Walter Benjamin ein philosophisches Konzept sein, wogegen die „Grenze“ eindeutig eine physikalische Trennung signalisiert:

Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu unterscheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte „schwellen“ und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht übersehen. (Benjamin 1991: 618)

Die Schwelle soll nach Benjamin eine Zone der Mischung und Verschmelzung sein. Bei dem Kosmopoliten Goethe werden auch die starren Grenzen überwunden. Stattdessen hat man eine ausgedehnte interkulturelle Zone bzw. Schwelle, einen Zwischenraum, ein Dazwischen, die Goethe sozusagen mit Gedichten „schwellt“. Mit äußerst begeisterten Versen drückt Goethe dasselbe aus:

Wer sich selbst und andere kennt,
Wird auch hier erkennen:
Orient und Okzident
Sind nicht mehr zu trennen.

Sinnig zwischen beiden Welten
Sich zu wiegen, lass' ich gelten;
Also zwischen Ost und Westen
Sich bewegen sei zum Besten!⁸

⁷ Vgl. das erste Kapitel *Zueignung* in Goethes **Faust. Erster Teil**: „schwankende Gestalten“ (Vers 1).

⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: **Goethes Gedichte**, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1873. S. 449.

In dieser interkulturellen Begegnung im imaginären Raum zeigt Goethe weder Scheu noch Unbehagen. „Sich bewegen“ bzw. „schweben“ zwischen Ost und West sei dem Dichter „zum Besten“. Diese Bewegung ist entspannend und leicht wie eine langsame Wanderung. Selbstverständlich sollte dieser Spaziergang bzw. diese imaginäre Reise in erster Linie ein poetologisches Programm und keine empirische kunstwissenschaftliche Studie sein, wie zum Beispiel seine Reise nach Italien (1786–1788) oder wie bei seinem Zeitgenossen und Freund Alexander von Humboldt, der tatsächlich nach Südamerika reiste und dort nahezu fünf Jahre unter schweren Verhältnissen forschte. Aber trotzdem ist sie nicht zu unterschätzen. Die Versöhnung zwischen Ost und West kann nach Goethe in Poesie vollzogen werden, allerdings müsste man dafür „sinnig“ sein. „Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen“ (Z. 4) drückt Goethes durchaus optimistische und heitere Stimmung aus.

Die kulturellen Differenzen bilden für Goethe offensichtlich keine Hürde, sondern sie regen ihn an. Einige Kritiker sind der Ansicht, dass Goethe zu diesem Zeitpunkt eine Flucht aus Europa suchte, da er von den Folgen der Französischen Revolution tief enttäuscht war. Dies erklärt aber nicht, warum er seine geistige Zeitreise unbedingt ins Persien des 14. Jahrhunderts unternimmt, eine Reise nicht nur in einen vollkommen anderen Raum und eine fremde Kultur, sondern auch weit zurück in der Zeit. Ich möchte die These vertreten, dass Hafis und Goethe als gleichgesinnte Romantiker aufzufassen sind. Goethe hat selbst gemütvolle Liebeslyrik verfasst, besonders in seinem Frühwerk des Sturm und Drang. Aus poetologischen und ästhetischen Gründen sah Goethe ein Spiegelbild seines Selbst in Hafis und nannte ihn begeistert in dem viel zitierten Gedicht *Unbegrenzt* aus dem *Buch Hafis* sogar seinen „Zwillingsbruder“ und an einer anderen Stelle wird dies wiederholt:

Und mag die ganze Welt versinken,
Hafis, mit dir, mit dir allein
Will ich wetteifern! Lust und Pein
Sei uns, den Zwillingen, gemein!
Wie du zu lieben und zu trinken,
Das soll mein Stolz, mein Leben sein.
(Goethe: *Buch Hafis* in **West-östlicher Divan** 25)

„Wetteifern“ versteht sich selbstverständlich im Sinne des freundlichen Wettbewerbs und nicht als Neid bzw. Unmut.⁹ Zwischendurch

⁹ Dem Unmut ist ein ganzes Buch im **Divan** gewidmet.

duzt Goethe Hafis in den Gedichten. Die anaphorische Wiederholung „Hafis mit dir“ und „mit dir allein“ unterstreicht die Begeisterung Goethes für den persischen Dichter. Man kann nur ahnen, was Goethe an Hafis anzog. War es seine Fähigkeit, wunderbare Gedichte über „Lust und Pein“ bzw. Liebe und Trauer zu verfassen und dass ihre Universen auf diese Weise auf einer tiefen Ebene konzeptuelle Ähnlichkeiten aufwiesen? Wenn er den persischen Sufi-Dichter Hafis seinen „Zwillingsbruder“ nennt, meint er wohl etwas in dieser Richtung. Die Verschmelzung der Spiritualität und der Kunst in eine religiöse Ästhetik bei Hafis dient als weiterer Anknüpfungspunkt. Allein weil Goethe das Werk von Hafis in seinem eigenen Werk aufgreift, kann gesagt werden, dass die sogenannte interkulturelle bzw. transkulturelle Literatur nicht ein Phänomen des 20. Jahrhunderts ist. Bei Goethe steht das Eigene mit dem Anderen bzw. dem Fremden nicht in Konflikt, wie der Orientalismus von Edward Said es vorschlägt. Das Eigene wird mit fremden Kategorien dargestellt.

Der deutsch-iranische Literaturwissenschaftler Hamid Tafazoli rät allerdings zur Vorsicht und Zurückhaltung bei der Verwendung des Begriffs Orient, aus anderen Gründen als die von Edward Sais Orientalismus. Er zieht den präziseren Begriff Persien zugunsten des allgemeinen Orients vor:

Während mit Persien ein geographisch wie historisch begrenzter und konkreter Raum impliziert wird, ist bei den Bezeichnungen Orient oder orientalischer Welt an abstrakte Größen zu denken. (Tafazoli 2007-2009: 67)

Tafazoli geht mit den Zeit- und Kulturräumen im *Divan* noch differenzierter vor, indem er zwischen den Motiven von Alten Iran der sonnen- und feueranbetenden Parsen bzw. Zoroasthern (vor dem 10. Jahrhundert) und dem neuen islamischen Persien des 14. Jahrhunderts unterscheidet. Laut Tafazoli entdeckte der deutsche Dichter „zwei historische Räume, die er in den Raum der Parsen und in den der Perser zu differenzieren wusste.“ (Tafazoli 2008: 2). Unter Bezugnahme des vorislamischen Zeitalters im *Divan* sagt er:

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass das Bild des Alten Iran zunächst in den *Divan*-Büchern im *Parsi Nameh* (Buch des Parsen), hier im Gedicht *Vermächtniß alt persischen Glaubens* vom 13./14. März 1815 dargestellt wird, bevor es im Abschnitt *Aeltere Perser* (schematisiert im Juli 1818) kulturhistorisch erweitert wird. (Tafazoli 2008: 3)

In der neulich erschienenen und hoch gelobten Biographie Goethes von Rüdiger Safranski wird jedoch eine ganz andere, fast ketzerische Position

vertreten. Nach Safranski spielt Mohammad die Doppelrolle des Propheten und Poeten (vor allem als Märchenerzähler). Allerdings scheint Mohammad, Safranski zufolge, die Rolle des Propheten wichtiger zu sein. Daher seine provokante These:

Für Goethe ist der Islam eigentlich etwas Poetisches. Doch das will er nicht sein. Er will ein moralisches Regime errichten, und Mohammed, mit seinen spirituellen Märchen eigentlich ein Poet, will partout ein Prophet sein. Und so wird der Prophet zum Feind des Poeten, weil er eigentlich selbst einer ist. [...] (Tafazoli 2008: 564)

Goethe empfindet Unbehagen beim Koran, wenn ihm nicht erlaubt wird, ihn poetisch zu nehmen. Ihn öden die grenzenlose Tautologie und Wiederholungen der Gebote, Strafdrohungen und himmlischen Versprechungen an. (vgl. Tafazoli 2008: 564)

Safranski zufolge ist der berauschte Poet über allen, selbst den Propheten, erhaben:

Doch ist das Dichten oft dem Hochgefühl, der Ekstase und dem Rausch näher. Ihm wird im »West-östlichen Divan« ein eigenes Buch gewidmet, das »Schenkenbuch«, das die irdische und die spirituelle Trunkenheit feiert, übrigens gegen das Verbot des Propheten. Woraus man ersehen kann, daß für Goethe der Poet, besonders der berauschte, gelegentlich höher steht als der Prophet [...]. Das alles ist spielerisch gesagt, ironisch und frivol, doch alles Gewichtige, auch das ernste Thema der Religion, der Bedeutung des Koran und des Propheten, wird im »West-östlichen Divan« von Poesie angesteckt. (Safranski 2013: 562-563)

Der Prophet passt nicht in Goethes Universum der „natürlichen Religion“. Obwohl Goethe sich symbolträchtig einen Moslem („Glaub’ ich aus Moslimen-Pflicht“ (Divan: 92)) nennt, stellt Safranski dies in Frage:

Wie ernst ist es dem Dichter also mit der Religion, insbesondere mit dem Islam? Der Dichter, heißt es in der Ankündigung, *lehnt den Verdacht nicht ab, daß er selbst ein Muselmann sei*. Kokettiert er? (Safranski 2013: 563)

Für Safranski „schwebt“ der Divan also eigentlich nicht harmonisch zwischen den zwei Religionen, sondern er stellt eher Goethes Unbehagen mit dem etablierten Islam dar.

Es gibt bekanntlich verschiedene Strömungen des Islams. Goethe hält sich da eher an den mystischen Islam, den Sufismus, und dies wird durch das folgende Gedicht aus dem *Buch des Sängers* im **Divan** näher verdeutlicht.

II.

*Selige Sehnsucht*¹⁰

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.
In der Liebesnächte Kühlung,
Die dich zeugte, wo du zeugtest,
Überfällt dich fremde Fühlung,
Wenn die stille Kerze leuchtet.
Nicht mehr bleibest du umfassen
In der Finsternis Beschattung,
Und dich reißet neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.
Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du Schmetterling verbrannt.
Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Selige Sehnsucht, das wohl bekannteste Gedicht aus dem **Divan**, wurde 1814 verfasst und zuerst 1817 publiziert. Schon die Wortwahl der Überschrift bedarf einer Erklärung. ‚Sehnsucht‘, ein Kompositum aus ‚sich sehnen‘ und ‚Sucht‘, lässt sich nicht leicht in andere Sprachen übersetzen. Das englische ‚yearning‘ und ‚longing‘ enthalten nicht die Idee einer ‚unendlichen‘ metaphysischen Sucht. ‚Sehnsucht‘ gilt bekanntlich als ein zutiefst eigentümliches Motiv der deutschen Romantik. Eichendorffs berühmtestes Gedicht trägt denselben Titel. Die Überschrift *Selige Sehnsucht* mit der Alliteration ‚S‘ bezieht sich auf den inneren spirituellen Zustand einer Person, die von einer Sehnsucht ergriffen ist, die „selig“ sein sollte.¹¹ Damit wird bereits die sakrale Dimension dieser Liebe angedeutet. Es ist ein

¹⁰ **Goethes Werke**. Hamburger Ausgabe. 14 Bde. Hrsg. Von Erich Trunz, 1956, Bd. 2, S. 18.

¹¹ Goethes Gedicht *An den Mond* enthält auch dieses Motiv:

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Hass verschließt,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt [...]

hervorragendes Beispiel der Literatur an der Schnittstelle zwischen zwei Kulturen sowie an der Schnittstelle zwischen Religion und Literatur am Anfang des 19. Jahrhunderts:

Obwohl generell mit Religion verknüpft, ist die Sufi-Dichtung keine Theologie im konventionellen Sinne, eher eine religiöse Ästhetik. [...] An ihr zeigt sich auf eindringliche Weise die enge Verbindung von ästhetischer Religiosität und religiöser Ästhetik. In dieser Einheit von Sakralität und Kunst lässt sie sich grundsätzlich verstehen. (Singh 2013: 46)

Selige Sehnsucht ist durchgehend im Kreuzreim geschrieben. Das inzwischen populäre persische Sufi-Motiv von *Shamma-Parwana* bzw. Kerze-Schmetterling, eine Sufi-Allegorie für Liebhaber, handelt von einem Schmetterling, der trotz der Lebensgefahr nach der Flamme schmachtet. (Z. 3 und Z. 4) In diesem Bemühen des Schmetterlings wird alles andere, alles Irdische ausgeblendet. Die Annährungsversuche an Gott und die Einswerdung mit der transzendentalen Instanz werden auf diese Weise im weitesten Sinne allegorisiert. Dieses Verlangen („des Lichts begierig“) ist so stark, dass der Schmetterling auf die Folgen nicht achtet und verbrennt („Flammentod“). Gerühmt und gesegnet wird der Gott-Liebende, der diese schwere Reise unternimmt und den Tod umarmt. Dies lässt ihn sich von der Menge unterscheiden, die der Dichter verpönt. Das Gedicht schließt mit dem hymnischen Ausruf „Stirb und werde!“. Die Aufforderung „Stirb und werde!“ stellt nach dem Germanisten Gert Ueding „eine unerhörte Zumutung“ dar (Ueding 1994: 340). Nach ihm wirkt das Gedicht insgesamt „provozierend“, denn es „bringt eine Lebenshaltung zum Ausdruck, die unsere gewöhnlichen Vorstellungen von Tod und Leben verkehrt, indem sie das Sterben zur Bedingung des Lebens macht.“ „Unsere“ bezieht sich selbstverständlich auf das christliche Europa. Der Literaturkritiker Konrad Burdach hat es bekanntlich „das wohl schwierigste Gedicht“ Goethes genannt und dieses Urteil wird immer wieder bei der Rezeption des Gedichts herangezogen. Diese Ansichten zeigen die Schwierigkeiten der Deutung für die deutschen Leser und Interpreten, denn es werden nicht die intertextuellen Bezüge wahrgenommen, die für dieses Gedicht von großem Belang sind.

Mit dieser Aporie (Stirb und werde!) werden weitere Sufi-Motive, nämlich *Fanā* und *Baqā* (spirale spirituelle Zustände bzw. Stationen im Sufi-Weg zu Gott, womit Progression angedeutet wird), eingeführt. Aber auch Jesus hat dieses „Stirb und werde!“ vorgelebt. Der christliche Imperativ „Es werde!“ wird hier mit der Sufi-Philosophie verbunden, was ein schönes Beispiel des Synkretismus darstellt. Die Vereinigung der Liebenden, in der

Sufi-Mystik eine Allegorie für Menschheit-Gottheit, gipfelt oft im Tod, aber dieser Tod ist ein Grund für kosmische Feierlichkeiten, bei denen der Mensch in den göttlichen Anderen übergeht. Das Sufi-Konzept von *Fanā* ist keine Vernichtung, sondern ein Aufstieg zu einer höheren Ebene der spirituellen Entwicklung von *Baqā*, wo das Ich und das Andere verschmelzen, sodass es letztendlich weder Ich noch Du gibt. Die Sufi-Poesie sowie die Sufi-Philosophie betonen nachdrücklich die Dialektik von Liebe und Tod in Hinblick auf das Streben eines Menschen nach Gott.

Die Mysterien der Liebe und des Todes waren und bleiben heute noch die großen Themen der menschlichen Existenz, die in der Literatur behandelt werden. Das Spiel der Gegensätze (Menge-Weise, Finsternis-Licht, bleiben-fliegen, verhöhnen-preisen, Leben-Tod) durchzieht das sentimentale und wehmütige Gedicht. Nur „ein trüber Gast“ ist derjenige, der es zu diesem mystischen Erlebnis nicht geschafft hat. Die anaphorische Wiederholung von „nur“ in der ersten und der letzten Strophe betont emphatisch die verheißungsvolle Einzigartigkeit dieser Erfahrung.

In *Selige Sehnsucht* zeigt sich wunderbar die enge Beziehung zwischen Goethe und der Romantik, Goethe und dem Sufismus bzw. Islam.

Literatur

- Benjamin, Walter (1991): *Das Passagen-Werk*. In: Tiedemann und Schweppenhäuser (Hrsg.): **Gesammelte Schriften**, Vol. V.1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 618.
- Bhatti, Anil (2007): „...zwischen zwei Welten schwebend...“. Zu Goethes *Fremdheitsexperiment im West-östlichen Divan*. in: Hans-Jörg Knobloch/Helmut Koopmann (Hrsg.): **Goethe: Neue Ansichten – Neue Einsichten**, Würzburg: Königshausen und Neumann, 105.
- Bosse, Anke (1998): „Magische Präsenz – zur Funktion von Schrift und Ornament in Goethes *West-östlicher Divan*“. In: *Arcadia*, Bd. 33, Heft 2, 314 – 336.
- Daghistani, Raid-al (2018): ‘... Hafiz, With Thee Alone The Strife of Song I seek ...’ Impact of Islamic Mysticism on German Romanticism: The Case of Goethe, in *Primerjalna književnost (Ljubljana)* 41.1, S. 88.
- Goethe, Johann Wolfgang von: **Goethes Gedichte**. Berlin: G. Grote’sche Verlagsbuchhandlung 1873.
- Goethes Werke**. Hamburger Ausgabe. 14 Bde. Hrsg. von Erich Trunz, 1956, Bd. 2, 18.

- Safranski, Rüdiger (2013): **Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biographie**, München: Karl Hanser Verlag, 562 – 563.
- Singh, Rosy (2013): „Sufi-Gesänge von Schah Hussain (1538–99). Poetologie und einige Übersetzungen“. In: **Journal für Religion & Moderne**, Bd. 12/13, 45 – 70.
- Tafazoli, Hamid: „Goethes Persien-Bild im *West-östlichen Divan* und die Idee einer Selbstreflexion des Divan-Dichters“. In: Herbert Zeman (Hrsg.): **Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft**, Bd. 111/112/113, 2007, 2008, 2009, 66 – 84.
- Ueding, Gert (1994): *Stirb und Werde!* In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): **1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen**. Bd. II, Frankfurt a. M.: Insel, 338 – 341.

Internetquellen

- Hammer-Purgstall, Joseph Freiherr von (1812): **Der Divan von Mohammed Schemsed-din Hafis**, Stuttgart und Tübingen: J. G. Cotta'schen Buchhandlung. https://archive.org/details/bub_gb_Z34ViYIaITMC [05.07.2023].
- Tafazoli, Hamid (2008): „Der alte Iran in Goethes „Divan“, Februar 2008, S. 2. <http://orient.ruf.unifreiburg.de/dotpub/tafazoli.pdf> [05.07.2023].

Auf den Spuren rumäniendeutscher Landeskunde im Europäischen Kulturhauptstadtjahr dank digitaler Technologien

Abstract: Starting from Timișoara European Capital of Culture, this article can be seen as a contribution to the Banat regional studies. Terms such as multilingualism, interculturality, cultural studies, multiperspectivity represent the starting point of this study, with the focus on Romanian-German interaction in art. Dealing with the history and culture of the Banat requires a multi-perspective view of this region. As the programme of Timișoara 2023 showed us through exhibitions like Hommage à Brancusi, the city offers its visitors the opportunity for intercultural encounters in all forms of cultural expression, from literature, music, film, exhibitions, concerts to new dimensions of digital art. Being an European Capital of Culture not only shaped the development of Timișoara, but also brought the opportunity to draw attention to the Banat and to contribute to the renewal and development of the entire region. The development of digital projects, such as Spotlight Heritage Timisoara, shows that Timisoara always keeps up with the times thanks to its universities and research centers and due to technology, it has an important contribution to the promotion of the cultural heritage of the city and the Banat Region.

Keywords: Banat, Cultural Heritage, Timișoara European Capital of Culture, Regional and Cultural Studies, Digital Technology, Spotlight Heritage Timisoara, Constantin Brâncuși, Digital Art, Ornella Fusion Gallery.

Von der Europäischen Kulturhauptstadt Temeswar ausgehend, lässt sich vorliegender Artikel als ein Beitrag zur Banater Landeskunde verstehen. Begriffe wie Multiperspektivität, Mehrsprachigkeit, Interkulturalität, multikultureller Charakter des Banats und rumäniendeutsche Landeskunde stellen den Ausgangspunkt vorliegender Untersuchung dar, wobei der Schwerpunkt auf den rumäniendeutschen Interferenzen in der Kunst liegt. Die Auseinandersetzung mit der Geschichte und Kultur des Banats setzt eine multiperspektivische Sicht auf diese Region voraus:

Die Forderung nach Mehrperspektivität wird intensiviert, wobei die interkulturelle Perspektive eine entscheidende Rolle spielt: Wertorientierungen der rumäniendeutschen Kultur werden ausgebildet bzw. neu begründet. (Dascălu-Romițan 2019: 179)¹

¹ Vgl. <http://uniblagu.eu/wp-content/uploads/2019/45/10.2478-gb45-2019-0021.pdf>.

Landeskunde bezieht sich nicht nur auf die Sprache, sondern auch auf das außersprachliche Verhalten, auf die historischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Aspekte, die interdisziplinär anhand verschiedener Bereiche, wie Geschichte, Literatur, Geografie, Kunst, Wirtschaft, Soziologie, Sport, Kultur, Volkskunde u.a. zu betrachten sind: „Eine Banater Landeskunde bildet zugleich die Grundlage einer kulturellen Identität in einem mehrsprachigen Gebiet“ (Dascălu-Romițan / Nubert 2019: 188).

Temeswar hat uns im Kulturhauptstadtjahr 2023 auch die Chance geboten, die lebendige deutsche Kulturszene näher kennenzulernen. Der nächste Teil des Beitrags widmet sich der Begegnung mit rumäniendeutschen Künstlern in der europäischen Kulturhauptstadt.

Im Herbst 2023 konnten die Kunst- und Kulturliebhaber in Temeswar ein Stück rumäniendeutsche Landeskunde erleben und einen Einblick auf die Stuttgarter Kunstwelt anhand der digitalen Ausstellung von Beatrice Zervas werfen. Die aus Rumänien (Sathmar) stammende Künstlerin Beatrice Zervas² (Pseudonym Arwen) ist als Fotografin und Diplom-Psychologin in Stuttgart tätig. Sie ist in Deutschland aufgewachsen und hat in Heidelberg, London und Berlin studiert. Mit ihrer persönlichen Ausstellung *Hommage a Brâncuși* in der digitalen Kunstgalerie Ornella Fusion Gallery (Temeswar, Gheorghe Lazăr-Straße Nr. 9) nahm sich die deutsche Künstlerin vor, Constantin Brâncuși, einem der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts und Bildhauer der Moderne, eine Hommage zu bringen.

Die Vernissage der digitalen Ausstellung *Hommage a Brâncuși* fand am 13. September 2023 statt und wurde von der bekannten Kuratorin Doz. Dr. Corina Nani eingeleitet. Doz. Dr. Diana Andreescu (Kunstfakultät der West-Universität Temeswar) hat seitens der Ornella Fusion-Galerie ein Grußwort ausgesprochen und die Verbindung zwischen dem deutschen und rumänischen Kulturraum unterstrichen. Georg Bardeau, Honorarkonsul Österreichs in Temeswar³, hat bei der Vernissage in seiner Ansprache die Bedeutung der rumänisch-deutschen und rumänisch-österreichischen Beziehungen unterstrichen und die Rolle der Kunst im Rahmen dieser bilateralen Beziehungen hervorgehoben.

Die rumäniendeutsche Künstlerin Beatrice Zervas ist der Ansicht, dass die berühmte Bronzeskulptur „Die Schlafende Muse“ ein bahnbrechendes Werk im Schaffen von Constantin Brâncuși (1876 – 1957)

² Beatrice Zervas (geb. 1967) in Sathmar (Satu Mare), Rumänien, geboren, lebt als Künstlerin und Fotografin in Stuttgart.

³ Vgl. <https://konsulat.at/>.

darstellt und dass sie sowohl seine wegweisende moderne Skulptur als auch seine Beschäftigung mit der Frage nach der Quintessenz des Daseins beeinflusst hat. Es liegt jedoch in unserer Verantwortung, meint Beatrice Zervas, das Werk von Brâncuși aus der Perspektive seiner eigenen philosophischen Überlegungen neu zu entdecken. Brâncuși selbst erkannte:

Die Einfachheit ist nicht das Ziel der Kunst, sondern vielmehr neigen wir unausweichlich zur Einfachheit, wenn unser Ziel darin besteht, sich der authentischen Essenz des Daseins zu nähern. (Giedion-Welcker 1958:220)

Wie der rumänisch-französische Bildhauer feststellte, ist die Einfachheit „eine unumgängliche Annäherung an den wahren Sinn der Dinge“. Diesem „Sinn der Dinge“ zu folgen, bedeutet eigentlich, anders sehen zu „lernen“ und das eigene Auge zu schulen. Das Ziel von Brâncuși bestand darin, die Urform, die ideale Form zu entdecken.

Ausgehend von diesen Erkenntnissen, wird eine neue Betrachtungsweise und Analyse der Werke von Brâncuși gefordert. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, vertritt die rumäniendeutsche Künstlerin Beatrice Zervas die Meinung, dass die Einfachheit selbst, den eigentlichen „Inkubationsraum aller Dinge darstellt“, den Raum, aus dem alles andere entsteht. Sie bemerkt, dass sich daraus der grundlegende Raum entwickelt, in welchem alle nachfolgenden Manifestationen der Kunst Wurzeln schlagen. Diese Konzeptualisierung lässt sich sowohl im wörtlichen Kontext der künstlerischen Schöpfung als auch im metaphorischen Bereich der architektonischen Gestaltung nachvollziehen.

Bei genauerer Betrachtung des Werkes von Brâncuși kann man erkennen, dass der Kopf der Muse eine Ei-Form annimmt - ein Symbol, das die urtümliche Quelle des Daseins verkörpert, eine Ur-Form aus welcher eigentlich das Leben selbst hervorgeht. Der mütterliche Leib, der Schutz bietet und somit das Gedeihen, das Wachsen ermöglicht, trägt zugleich zur Weiterentwicklung bei. Dieses Gefühl, gut aufgehoben zu sein, und Schutz zu finden, „befähigt zum Alleinsein“ (Winnicott 1958: 417) und stellt zugleich das Gerüst dar, auf welchem sich die Kreativität des Menschen entfaltet.

In diesem Zusammenhang vertritt Zervas die Auffassung, dass die Kunst, die Architektur die Rolle eines Rückzugsortes symbolisieren, der den Menschen die Sicherheit verleiht, die für die Entwicklung neuer Ideen und für die Umsetzung kreativer Bestrebungen unerlässlich ist. Dieser Gedanke

findet sich auch in Gaston Bachelards⁴ Feststellung wieder: „Ein erlebter Wohnraum ist nicht nur ein geometrischer Behälter; er übersteigt die Grenzen der räumlichen Geometrie“ (Bachelard 1987: 56).

Die rumäniendeutsche Künstlerin Beatrice Zervas gelangt zur Schlussfolgerung, dass all unsere Erlebnisse, unsere Interaktionen in verschiedenen Räumen, die wir bewohnen, sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart, die Konturen unserer Psyche prägen. Ausgehend von der Wechselwirkung von Licht und Schatten, die an Leonardos Chiaroscuro-Technik (Hell-Dunkel-Schnitt) erinnert, bis zu den eindrucksvollen Klängen von Chopins „Raindrop Prelude“ (Prelude, Op. 28, No. 15), die Kindheitserinnerungen hervorrufen, enthüllt die Architektur in ihren zahlreichen Facetten, die Essenz des Daseins selbst.

Gaston Bachelard erkennt die enge Verbindung zwischen Zeit und Raum: „In seinen unzähligen Waben birgt der Raum verdichtete Zeit; das ist die Essenz seines Zwecks“ (Bachelard 1987: 59). Davon ausgehend meint Beatrice Zervas, dass wir verpflichtet sind, Brâncușis „La muse endormie“ („Sleeping Muse“) „nicht weniger als ein ontologisches Paradigma zu betrachten, sondern als eine tiefgründige Erforschung der Essenz des Daseins selbst“.

Hommage à Brâncuși präsentiert einen Abriss zeitgenössischer digitaler Kunst in Temeswar. Zugleich bietet die Vernissage eine einzigartige Gelegenheit, mit der rumäniendeutschen Künstlerin ins Gespräch zu kommen, mehr über die kreativen Prozesse, die sich hinter den Werken verbergen, zu erfahren und ein außergewöhnliches Kulturerlebnis in der europäischen Kulturhauptstadt zu genießen.

Die Ausstellung *Hommage à Brâncuși* konnte bis Anfang Oktober 2023 in der Ornella Fusion Kunstgalerie in Temeswar besucht werden. Im Europäischen Kulturhauptstadtjahr hat das Unternehmen Ornella Design die Galerie für digitale Kunst, „Ornella Fusion Gallery“ eröffnet. Die digitale Galerie wurde von Doz. Dr. Diana Andreescu (West-Universität Temeswar, Dozentin an der Fakultät für Kunst und Design, Gründerin von Ornella Studio Design⁵) und von Codrin Andreescu (Leiter von Ornella Studio Design) ins Leben gerufen und bietet seit Juni 2023 ein spannendes künstlerisches Angebot digitaler Kunst, das sich in erster Linie zum Ziel setzt, rumänische Künstler im Bereich der digitalen Kunst zu fördern und zu unterstützen, andererseits aber Ausstellungen ausländischer Künstler dem rumänischen

⁴ Bachelard, Gaston (1957): **La poétique de l'espace**, Paris: Presses universitaires de France.

⁵ Vgl. <https://www.ornelladesign.ro>.

Publikum näher zu bringen. Ornella Fusion Gallery unterstützt zugleich den Kulturaustausch zwischen Künstlern aus Rumänien und aus dem Ausland und verfügt über zwei unterschiedliche Räume: einen für persönliche Ausstellungen ausländischer Künstler und einen anderen Raum, in welchem das Publikum repräsentative Werke der Künstler aus der Region bewundern kann.

Digitale Kunst (digital Art) ist ein allgemeiner Begriff, der sich auf verschiedene Formen der Kunst bezieht, die mit Hilfe der Technologie (Computer, elektronische Werkzeuge, künstliche Intelligenz) entstanden sind und zugleich die enge Verbindung zwischen Kunst und Technologie repräsentieren. Jede Kunstform (digitale Zeichnungen, Animationen, Videos, Mischungen aus verschiedenen medialen Ausdrucksformen), die für ihre Entstehung digitale Technologien benutzt, kann der digitalen Kunst zugeordnet werden.

Eines der Hauptmerkmale der digitalen Kunst besteht darin, dass sie es Künstlern ermöglicht, grenzenlos zu kreieren und mit einer unbegrenzten Vielfalt an Techniken und Stilen zu experimentieren, um hybride, spektakuläre und einzigartige Werke zu schaffen. Die Technologie gibt den Künstlern zugleich die Möglichkeit, über das Internet und über verschiedene Medien, mit einem breiteren globalen Publikum in Kontakt zu treten und sich zu vernetzen.

Ein weiteres einzigartiges digitales Projekt, das im Kulturhauptstadtjahr von der Politehnica-Universität Temeswar entwickelt wurde, ist Spotlight Heritage Timișoara⁶. Das Projekt präsentiert Temeswar durch digitales Storytelling anhand von Geschichten über das kulturelle und historische Erbe, über die technische Entwicklung, über die verschiedenen Stadtteile, verwoben mit den persönlichen Geschichten der Bewohner von gestern und von heute. Spotlight Heritage Timișoara ist ein kulturelles digitales Projekt der Politehnica Universität Timișoara in Zusammenarbeit mit dem Nationalmuseum des Banats und gehört zum offiziellen Kulturprogramm Timișoara 2023 Europäische Kulturhauptstadt, das von der Stadt Temeswar über das Projektzentrum und dem Kreisrat Temesch mitfinanziert wurde:

Spotlight Heritage Timisoara is a digital cultural initiative of the Politehnica University of Timisoara, through the eLearning Centre and the Multimedia Center, realized in partnership with the National Museum of Banat, part of the Timisoara European Capital of Culture program. Spotlight Heritage Timisoara reveals, by

⁶ Vgl. Spotlight Heritage Timisoara <https://spotlight-timisoara.eu/en/despre-noi/>.

digital storytelling, the city of Timisoara through stories of cultural and historical heritage, technical development, communities, and neighborhoods, interwoven with the personal stories of the inhabitants of yesterday and today.⁷

Andere Beispiele der Auseinandersetzung mit der digitalen Kunst im Kulturhauptstadtjahr finden wir im Rahmen der Ausstellungen und Projekte der Galerie Ornella Fusion aus Temeswar.

Ornella Fusion Gallery⁸ ist nicht nur eine Kunstgalerie, sondern auch ein Treffpunkt, ein Ort der Begegnung, des Dialoges und des Austauschs für Künstler aus Rumänien und aus dem Ausland. Gleichzeitig finden in der Galerie verschiedene Workshops, Seminare und Ausstellungen statt, in denen sich die Teilnehmer über Kunst und Design austauschen und gemeinsame Projekte entwickeln können.

Im Europäischen Kulturhauptstadtjahr findet ab Ende September bis Ende Januar 2024 eine besondere Ausstellung statt, die dem großen Bildhauer gewidmet ist, nämlich „Brâncuși: surse românești și perspective universale”⁹, die im Temeswarer Kunstmuseum zu sehen ist. Diese Ausstellung gehört zu den Highlights der Projekte „Temeswar 2023 – Kulturhauptstadt Europas“ und wurde vom Nationalen Kunstmuseum Temeswar in Zusammenarbeit mit der „Art Encounters“-Stiftung, mit dem Französischen Institut in Rumänien, mit dem Centre Pompidou (Paris), mit Tate Modern (London), mit dem Guggenheim Museum in Venedig, mit dem Nationalen Kunstmuseum in Bukarest (MNAR) und dem Kunstmuseum aus Craiova organisiert. Kunstliebhaber aus Rumänien und aus anderen Ländern haben die einzigartige Gelegenheit, bekannte Werke des berühmten Künstlers Brâncuși zu bewundern und die Ausstellungen im Temeswarer Kunstmuseum zu besuchen. Bei der Eröffnung der Ausstellung hat die Kunsthistorikerin Doina Lemny (Centre Pompidou aus Paris) das Publikum in das Werk von Brâncuși eingeweiht. Im Februar 2023 hat die aus Rumänien stammende Forscherin Lemny zwei ihrer Bücher in Temeswar vorgestellt, die als Ergebnis ihrer

⁷ Vert, Silviu & Andone, Diana & Ternauciuc, Andrei & Mihaescu, Vlad & Rotaru, Oana & Mocofan, Muguras & Orhei, Ciprian & Vasiu, Radu. (2021): „User Evaluation of a Multi-Platform Digital Storytelling Concept for Cultural Heritage”. In: **Mathematics**, 9/ 2678, 1 – 2. <https://doi.org/10.3390/math9212678>.

⁸ Weitere Informationen über Ausstellungen und über aktuelle Veranstaltungen der Galerie im Temeswarer Kulturhauptstadtjahr finden Sie auf der Webseite Ornella Fusion Gallery <https://ornellafusiongallery.com> oder unter office@ornellafusiongallery.com.

⁹ Ausführliche Informationen über die Ausstellung „Brâncuși: Rumänische Quellen und universelle Perspektiven“ finden Sie auf der Homepage der Europäischen Kulturhauptstadt, <https://timisoara2023.eu/ro/proiecte/brancusi-surse-romanesti-si-perspective-universale/>.

langjährigen Forschungen über Brâncuși zu betrachten sind: **Brancusi et ses muses**¹⁰ und **Brancusi, la chose vraie**¹¹.

Wie man ausgehend von der Ausstellung *Hommage à Brâncuși* erkennen kann, bietet Temeswar seinen Bewohnern und seinen Besuchern die Gelegenheit interkultureller Begegnungen in allen Ausdrucksformen der Kultur, von Literatur, Musik, Film, Ausstellungen, Konzerten bis hin zu neuen Dimensionen digitaler Kunst. Europäische Kulturhauptstadt zu sein prägte nicht nur die Entwicklung der Stadt an der Bega, sondern brachte auch die Chance, den Blick auf das Banat zu lenken und zur Erneuerung und Entfaltung der gesamten Region beizutragen.

Wir schließen uns den Bemerkungen von Bogdan Dascălu aus seinem Buch **Germanitatea și literele române** an und sind der Meinung, dass der Einfluss der deutschen Kultur im rumänischen Sprach- und Kulturraum immer eine wichtigere Rolle als der französische gespielt hat:

În cadrul acestei discuții este oportun să se distingă între cultivarea unor relații reale, directe cu lumea germană și reflexele acestor relații în textele unor autori români [...]. Anticipând o concluzie personală, voi afirma de pe acum că aceste reflexe sunt mult mai numeroase și mai semnificative decât urmele contactelor culturale cu lumea franceză, ceea ce spune multe, dacă nu despre preponderența celei dintâi, atunci măcar despre faptul că cei asupra cărora s-a manifestat influența germană au fost mai conștiințioși în consemnarea ei. (Dascălu 2006: 10)

Abschließend können wir feststellen, dass die Kulturgeschichte des Banats und der Stadt Temeswar stets aus einer multiperspektivischen Sicht zu betrachten ist, die den europäischen Charakter der Region und dessen Vielfalt widerspiegelt. Die Entwicklung digitaler Projekte, wie z. B. *Spotlight Heritage Timisoara*¹² zeigt, dass Temeswar durch ihre Universitäten und Forschungszentren immer mit der Zeit Schritt hält und dank modernster

¹⁰ Lemny, Doina (2023): **Brancusi et ses muses**, Montreuil: Editions Gourcuff Gradenigo.

¹¹ Lemny, Doina (2022): **Brancusi, la chose vraie**, Montreuil: Editions Gourcuff Gradenigo.

¹² *Spotlight Heritage Timișoara* ist eine digitale Kulturinitiative der Politehnica Universität Timișoara, die in Zusammenarbeit mit dem Banater Nationalmuseum (Muzeul Național al Banatului, <https://mnab.ro/ro/>) als Teil des Kulturprogramms *Timișoara 2023 Europäische Kulturhauptstadt* entwickelt wurde. Das digitale kulturelle Projekt wurde von den Professoren der TU Temeswar Diana Andone, Silviu Vert, Vlad Mihăescu, Mugur Mocofan, Radu Vasiu, Daniela Stoica, Marius Tătaru und Silviu Berzescu entwickelt und im Rahmen des Programms <https://timisoara2023.eu/ro/program-cultural/> von der Stadt Timișoara über das Projektzentrum, vom Kreisrat Temesch und vom Rumänischen Kulturministerium mitfinanziert. Weitere Informationen über das Projekt der Politehnica Universität Temeswar (<https://www.upt.ro>) finden Sie unter: <https://elearning.upt.ro/en/project/patrimoniul-sub-reflectoare-timisoara/> und <https://spotlight-timisoara.eu/mobil-ar-vr/>.

Technologie und Virtual Reality Apps¹³ einen wichtigen Beitrag zur Bekanntmachung und Förderung des kulturellen Erbes der Europäischen Kulturhauptstadt und des Banats leistet.

Literatur

- Andreescu, Diana / Feti, Claudia (2022): **Design talks**, Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Bachelard, Gaston (1957): **La poétique de l'espace**, Paris: Presses universitaires de France. Bachelard, Gaston (1987): **Poetik des Raumes**, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Dascălu, Bogdan (2006): **Germanitatea și literele române**, București: Ideea Europeană.
- Dascălu, Bogdan / Șerban, Gabriela (2021): **Lingvistica română din Banat. Cronologie și statistici**, București: Editura Academiei Române & Timișoara: Editura David Press Print.
- Dascălu, Crișu (Hrsg.) (2016): **Enciclopedia Banatului. Vol. I Literatură**, Timișoara: Editura David Press Print.
- Dascălu-Romițan, Ana-Maria (2019): „Mehrsprachigkeit und interkultureller Dialog in Temeswar“. In: **Germanistische Beiträge**, 45, 78 – 93.
- David, Ioan / Dascălu, Bogdan (2019): **Centenarul Banatului. 1919 – 2019**, București: Editura Academiei Române & Timișoara: Editura David Press Print.
- Fischer, Veronika (2018): **Digitale Kunst und freie Benutzung**, Baden-Baden: Nomos.
- Giedion-Welcker, Carola (1958): **Constantin Brâncuși**, Neuchatel: Editions du Griffon.
- Lehmann, Jürgen/ Gerald Volkmer Hrsg. (2016): **Rumäniendeutsche Erinnerungskulturen. Formen und Funktionen des Vergangenheitsbezuges in der rumäniendeutschen Historiografie und Literatur**, Regensburg: Friedrich Pustet Verlag.
- Lemny, Doina (2022): **Brancusi, la chose vraie**, Montreuil: Editions Gourcuff Gradenigo.
- Lemny, Doina (2023): **Brancusi et ses muses**, Montreuil: Editions Gourcuff Gradenigo.
- Olaru-Poșiar, Simona (2015): „Organisationskultur unter dem Einfluss der Globalisierung“. In: **Scientific Bulletin of the Politehnica University of Timisoara. Transaction on Modern Languages**, vol 14, Issue 1, 41 – 48.

¹³ Vgl. <https://spotlight-timisoara.eu/en/mobil-ar-vr/>.

- Paul, Christiane (2023): **Digital Art**, London: Thames Hudson.
- Sass, Maria / Sava, Doris (Hrsg. 2022): **Minderheit als kulturelle Bereicherung. Literatur, Sprache und Kultur der Rumäniendeutschen im Wandel**, Berlin: Peter Lang.
- Winnicott, Donald (1958): „The Capacity to be Alone“. In: **The International Journal of Psychoanalysis**, 39, 416 – 420.
- Vert, Silviu / Andone, Diana / Ternauciuc, Andrei / Mihaescu, Vlad / Rotaru, Oana / Mocofan, Muguras / Orhei, Ciprian / Vasiu, Radu. (2021): „User Evaluation of a Multi-Platform Digital Storytelling Concept for Cultural Heritage“. In: **Mathematics**, 9/ 2678.
<https://doi.org/10.3390/math9212678>

Internetquellen

- <https://www.upt.ro>.
- <https://elearning.upt.ro/en/project/patrimoniul-sub-reflectoare-timisoara/>.
- <https://spotlight-timisoara.eu/despre-noi/>.
- https://www.researchgate.net/publication/374319375_Co-Creating_Virtual_Reality_as_Open_Educational_Resources_An_Inquiry-Based_Thinking_Approach.
- <https://spotlight-timisoara.eu/mobil-ar-vr/>.
- https://www.eden-online.org/eden_management/diana-andone/.
- <https://www.researchgate.net/profile/Diana-Andone>.
- <https://timisoara2023.eu/en/events/spotlight-heritage-timisoara-digital-culture-concept-and-2019-2023-actions-artsdepot-london/>.
- <https://timisoara2023.eu/ro/proiecte/brancusi-surse-romanesti-si-perspective-universale/>.
- <https://ornellafusiongallery.com>.
- <https://empowerartists.org/en/experiences/hommage-a-brancusi-beatrice-zervas-solo-exhibition-at-ornella-fusion-gallery/>.
- <https://www.ideeaeuropeana.ro/carti/publicistica-eseuri/germanitatea-si-litere-romane/>.
- <https://acad.ro/premiileAR/liste/2006.pdf>.
- <https://davidpressprint.ro/produs/enciclopedia-banatului-i-literatura-ed-a-ii-a/>.
- <https://mnab.ro/ro/>.
- <https://konsulat.at/>.
- <http://unibloga.eu/wp-content/uploads/2019/45/10.2478-gb45-2019-0021.pdf>.

**„Wir müssen zu einem Moritz gehen und uns aussprechen
können.“**

Thomas Bernhards Novelle *Ja*.

Wir können nur immer wieder Ja sagen in dem,
zu welchem wir bedingungslos Nein sagen
müssen. (Thomas Bernhard)

Abstract: The present essay explores the course of the first- person narrator in Thomas Bernhard's Novelle *Ja* in coming to terms with his terminal illness and the therapeutic roles allocated to the figures of Moritz, the real estate agent who allows him to reconnect with reality and the „Perserin“, the Persian woman, an anima-projection who enables him to cope emotionally with his situation. The strong biographical underpinning of the work lends a special poignancy to the work, although Bernhard's adherence to his customary game plan results in a triumph over death, albeit temporary for the narrator.

Keywords: novel, biography, incurability, therapy, repertoire.

Die Herrschaft über Leben und Tod, in Wirklichkeit den meisten Menschen verwehrt, ist aber fiktional vorhanden. Thomas Bernhard hat dies ja oft zum festen Bestandteil seiner fiktionalen Werke gemacht. Die spezifischen biografischen Umstände, die die Genese von *Ja*¹ bedingen, dargeboten als eine retrospektiv erzählte Analyse einer existentiellen Krise und deren Therapie, rufen im Werk eine besondere Rührung hervor, die auch ohne Kenntnis des biografischen Hintergrunds gespürt werden kann. Vorliegender Beitrag zeigt den Prozess der Krise des Erzählers, durch welchen er mit seiner Todeskrankheit zu Rande kommt, und die Rollen als Therapeut und Therapeutin, die den Figuren Moritz und die Perserin dabei zugeteilt werden, um den Prozess der wenigstens zeitweiligen geistigen Stabilität des Erzählers zustande zu bringen.

Ja, im Jahre 1978 erschienen, ist bis heute von der Forschung im Vergleich zu den anderen Werken von Thomas Bernhard weitgehend vernachlässigt. Bei der Veröffentlichung wurde die Novelle zum größten Teil

¹ Bernhard, Thomas: *Ja*. St.1597. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, (1978). Zitate aus dem Text werden mit *J*. und die Seite in Klammern angeführt.

als nur noch einer für Bernhard typisch pessimistische Schmähschrift gegen alle und alles, wie die Überschriften der folgenden repräsentativen Rezensionen zeigen: „Thomas Bernhards gewöhnlicher Schrecken“ (Ulrich Greiner), „Wandelen en *eindeloos* praten. Het absolute pessimisme van Thomas Bernhard“ (W. Hansen) oder auch „Immer wieder er“ (Reinhard Tauber) (vgl. Dittmar 1981: 298). **Ja** erschien im gleichen Jahr wie das autobiografische Werk **Der Atem. Eine Entscheidung** (1978). Es darf also nicht so überraschen, dass die Novelle mit einem gewissen Maß an Überdruß begrüßt wurde. Es gab aber auch einige Kritiker, wie Andreas Müller etwa, die sich positiver mit dem Werk engagierten und obwohl sie **Ja** immer noch im Rahmen von Bernhards bis zu dem Zeitpunkt erschienen Werken beurteilten, Neuigkeiten entdeckten, wie zum Beispiel die Reduktion der Wiederholung, reduziert „auf das Maß des Notwendigen... Notwendig sind sie dort, wo sie als Ausdruck eines Weltbildes dastehen“ und als „Wille zum Dasein“ angesichts der Sinnlosigkeit, den Tod abwehrend trotz einer „programmierten Niederlage“².

In **Ja** bleibt Thomas Bernhard seinem ursprünglichen Spielplan treu, wie er ganz klar in der autobiografischen Skizze **Drei Tage** schilderte:

Das sind die Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist das wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang. Ist eine bestimmte Stufe erreicht nach vier, fünf Stockwerken – man baut das auf – durchschaut man das ganze und haut es wie ein Kind wieder zusammen. (Bernhard 1973: 80)

Außerdem soll Bernhards Vorliebe für ein an Franz Kafka erinnerndes „Ich-Theater“ nicht übersehen werden, die in **Ja** eine wichtige Rolle spielt: „Jede dieser Figuren bin ich, alle diese Requisiten bin ich, der Direktor bin ich“ (Bernhard 1976: 158), die die Radikalität seiner Selbstbesessenheit untermauert: „Mich interessieren *nur meine Vorgänge*“ (Bernhard 1973: 86). **Ja** erzählt von solch einem Vorgang.

Die Handlung, als Novelle konstruiert mit „brillanter Dramaturgie“ (Müller 1981: 203) und dem Kristallisationspunkt, dem „unerhörten Ereignis“, wie von der Gattung verlangt, ist an sich nicht kompliziert. Ein namenloser Ich-Erzähler, der versuchte, eine wissenschaftliche Studie über die Antikörper zu verfassen, isolierte sich drei Monate lang in seinem Haus, ohne jeglichen menschlichen Kontakt, um sich auf seine Arbeit zu konzentrieren. In einem Krisenzustand, hervorgerufen durch den Mangel an

² Müller, Andreas. In: Dittmar, Jens (Hrsg): **Thomas Bernhard. Werkgeschichte**, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, 203 – 204.

Kontakt mit anderen Menschen und im Wissen, dass er unheilbar krank war, besucht sturzartig den Realitätenvermittler Moritz, wo er sich in einem Wortschwall entlastet. Ein Schweizer Ingenieur und seine Lebensgefährtin kommen bei Moritz an. Der Erzähler knüpft eine Freundschaft mit der Frau an und sie unternehmen gemeinsame Spaziergänge durch den Wald. Sie unterhalten sich über Philosophie und Musik (Schopenhauer und Schumann) und analog zum Erzähler und Moritz, schüttet sie ihm ihr Herz aus. Die Freundschaft zwischen den beiden kühlt ab. Verlassen von dem Schweizer, zieht die Frau, die Perserin, in das halbfertige Haus ein, das der Schweizer hatte angefangen zu bauen. Während sich der Geisteszustand des Erzählers durch den Kontakt mit Moritz und der Perserin besserte, beging die Frau Selbstmord. Der Erzähler habe sie einmal gefragt, „ob sie sich eines Tages umbringen werde, darauf hatte sie nur gelacht und *Ja* gesagt“ (J.148).

Ja kann als Verurteilung einer unmenschlichen und unkommunikativen Gesellschaft, eigentlich jeder menschlichen Gesellschaft überhaupt, überzeugend interpretiert, eine Meinung, die von dem Erzähler und der Perserin geteilt wird: „Die Gesellschaft, gleich welche Gesellschaft, müsse immer umgedreht und abgeschafft werden, sagte sie und wieder war, was sie gesagt hatte, von mir“ (J.145). Anarchie wäre so der logische Ausdruck und die entsprechende Haltung für die Behauptung der vollkommenen Freiheit des Individuums. Im Unvermögen des Erzählers, die Isolation und Selbstmord der Perserin zu verhindern, interpretiert Manfred Jurgensen das finale „Ja“ als verzweifelter „Nein“, als eine verneinte Selbstverwirklichung und bemerkt, die, seiner Meinung nach, fragliche Natur von Bernhards fiktionalem Bericht und zu folgendem Schluss kommt: Keineswegs glaubt Bernhard, mit seiner Literatur eine allgemein verbindliche Kommunikationsform gefunden zu haben. Im Gegenteil: sie ist ihrerseits die Ausdruckskunst eines geistigen Eigendialogs. Bernhards Ich ist eine in die Literatur verrückte Poetisierung der Einsamkeit. Sein Stil ist die Konstruktion der Destruktion, die Bejahung der Verneinung, die Anarchie des Geistes (Jurgensen 1981: 40)³.

Während diese Interpretation durchaus plausibel ist, deutet Information nach Bernhards Tod auf eine tiefere Ebene der Interpretationsmöglichkeiten in **Ja**. In seinem Buch über Bernhard enthüllt Hans Höller, nach Auskunft von Bernhards Arzt und Halbbruder Dr. Peter Fabian im Jahre 1989, dass Bernhard, der seit seiner Jugend lungenkrank war,

³ Siehe auch Mireille Tabah (2004: 44): „Der Tod der Perserin erweist sich als ein falsches Alibi. So lässt sich ihr ‚Ja‘ zum Selbstmord auch als sein zweideutiges ‚Ja‘ des Ich-Erzählers – oder Bernhards – zu seinem nahen Tod interpretieren.“

schon zehn oder zwölf Jahre vor seinem Tod von der Unheilbarkeit seiner Krankheit informiert worden war. Das Wissen um die Unheilbarkeit seines gesundheitlichen Zustandes deckt sich also mit der Entstehungszeit von **Ja**. Höller erklärt wie folgt:

Es gibt ein Buch Thomas Bernhards, in dem er den Schock jener Zeit vergegenwärtigt, als ihm klar wurde, dass es sinnlos ist, *noch an Heilung von dieser Krankheit* zu denken. In der Erzählung *Ja*, 1978 erschienen, ist in in einem ungewohnt ernsten und unmetaphysischen Ton von der eigenen Todeskrankheit des Ich-Erzählers die Rede. (Höller 1993: 128)

Ja bildet eine Ausnahme unter Bernhards Werken, denn als Ich-Erzählung nähert sich die Novelle den autobiografischen Werken und evoziert eine Unmittelbarkeit, die in den übrigen Werken bewusst fehlt. Dies steht ja merklich im Vergleich zu den übrigen Texten, die typisch nach einem raffinierten Modell der Indirektheit geschrieben sind, was der autobiografische Bezug der Novelle Glauben schenkt. Außerdem, wie Höller weiter bemerkt, enthält *Ja* auch weitere Auskunft mit Bezug zur persönlichen Natur der Novelle in der huldigenden Verewigung des Mannes der die Figur des „Moritz“, der als Karl Hennenmair identifiziert wird. Hennenmair, Realitätenvermittler von Beruf wohnte zwei Kilometer von Bernhards Haus entfernt, den er drei Jahre nicht gesehen hatte (Höller 1993: 128). Wie Stephen Dowden (1991: 6) betont: „Dying is never abstract“. In den Werken Thomas Bernhards ist der Tod die zentrale Realität, die jetzt mit einer neuen rührenden Dringlichkeit da gestellt wird, in der Verarbeitung der Tatsache seines eigenen unentrinnbaren Todes. Wenn auf das Autobiografische fokussiert wird, treten zwei miteinander verbundene Aspekte besonders hervor, nämlich der Prozess der Verarbeitung der Gewissheit des Todes und die Rollen der Perserin und Moritz als Therapeuten, die diesen Prozess begleiten. Indem die Literatur als Mittel gewählt worden ist, um das Wissen um die Unheilbarkeit seiner Krankheit zu akzeptieren – denn es ist ihm klar gemacht worden, dass weder seinen eigenen Willen noch die medizinische Wissenschaft imstande wären, ihm das Leben zu retten – greift Bernhard zu seinem gewohnten Kartenspiel: „ich weiss [...], dass ich nichts in der Hand habe“ (Bernhard 1976: 154). Diesmal aber, indem retrospektiv erzählt wird, präsentiert er sein Spiel umgekehrt. Dieser Akt der Selbstbehauptung kann als eine Art Hoffnung interpretiert werden, obwohl sie nichts mehr als eine zeitweilige Pause und Bestätigung der eigenen Existenz als irgendwelche Lösung des Problems sein kann oder, wie es in der Erzählung **Gehen** lautet:

Wir können aber diesen tödlichen Augenblick hinausziehen, sagt Oehler, mehr oder weniger lang, je nachdem. Dauf kommt es an, dass wir Wissen, wann der tödliche Augenblick ist. Aber niemand weiß, wann der tödliche Augenblick ist, sagt Oehler. Die Frage ist nicht, dass ich weiß, wann der tödliche Augenblick ist, die Frage ist, kann es sein, dass der tödliche Augenblick noch nicht und dann immer wieder noch nicht ist?, worauf wir uns nicht verlassen können (Bernhard 1973: 26).

Angeichts dieser undenkbaren Unsicherheit führt die darausfolgende Bewusstseinskrise zu einem Zustand „vollkommener Untätigkeit und zu vollkommener Unbeweglichkeit“ (Bernhard 1973: 27), was genau der Situation des Erzählers von *Ja* unmittelbar vor dem Anfang seiner narrativen Rekonstruktion entspricht, bevor er seinen dringenden Gang „durch den dichten und dumpfen Wald“ zu Moritz unternimmt. Dort lanciert er seinen lebensrettenden Überfall auf den ahnungslosen Moritz („völlig überraschend aus meinem Geisteshinterhalt überfallenen Moritz“ (J. 8)). Er entlastet sich rücksichtslos, sein krankes Denken enthüllend, um seine „zur Gänze von Krankheit verunstaltete Innenseite ... nach außen zu stülpen“ (J. 7) und um so „einen erträglichen Grad von Erleichterung“ (J. 9) zu erreichen. Der Überfall auf Moritz wird im Stil mit den absoluten Formulierungen beschrieben, der zum Wahrzeichen von Bernhards Schreiben geworden ist. Obwohl der Inhalt der Rede am Anfang der Novelle nicht bekannt gegeben wird, erinnert der „nun einmal vehement und naturgemäß auch wetterbedingt in Gang gekommenen Enthüllungsmechanismus“ (J. 7/8) an Bernhards Vorliebe für „generatorenhaft, kreisende, großräumige Satzgebilde [...] mit der Vorgabe einer beinahe jesuitisch anmutenden Beweisführung“ (Meier 1970: 19), hier aber in einer abgekürzten, kondensierten Form erscheinend, wie zum Beispiel: „*alles* mich betreffende abgedeckt, *alles* *abgedeckt*, was abzudecken gewesen war, *alles* *aufgedeckt*, was *aufzudecken* gewesen war.“⁴ (J. 8)

Der schon erwähnte Aspekt der narrativen Rekonstruktion ist für ein Verständnis der Natur der Krise und deren Abhilfe in *Ja* von zentraler Bedeutung. Der Erzähler behauptet ja: „Heute ist es mir möglich, diesen Zustand mit einigem Abstand zu beschreiben“ (J. 25). Die zentrale Rolle, welche die Perserin spielt, die später eingehend zu erörtern sein wird, setzt ihn instande, seine frühere Geistesverfassung rational zu beschreiben:

Wie ich auch bis heute nicht imstande gewesen war, diese Begegnung mit den Schweizern und besonders die mit der Perserin, zu beschreiben, aber ich sehe ein, dass diese Beschreibung notwendig geworden ist, will ich tasächlich eine Analyse dieser Zeit machen, in welcher ich nahe daran gewesen war, umzukippen (J. 25)

⁴ Hervorhebung im Text.

Fast genauso wichtig ist auch die vermittelnde Rolle von Moritz in der Bewältigung der Krise. Moritz und Familie werden augiebig wegen ihrer Gastfreundschaft gelobt: „Die Gastfreundschaft im moritzschen Hause ist die größte gewesen“ (J. 25). Dieses Zuhause hatte ihm auch früher als „Fluchtpunkt“, Ort der Aufgehobenheit in den „ausweglosesten Situationen“ (J. 25) gedient. Der Nachmittag jetzt stellt aber einen Zustand der extremen Krise und diese lindernde Methode in Frage, d. h. seine Probleme zur Sprache zu bringen, was die übliche Therapie des Erzählers zu sein scheint, wirkt nicht und bringt ihm die „sonst eingetretenen Beruhigung“ (J. 27) nicht. Stattdessen verschlimmert sich seine Verzweiflung, denn: „Es war alles anders als sonst und ich beruhigte mich auch nicht nach Stunden. Anstelle der sonst eingetretenen Beruhigung konnte an diesem Nachmittag nur die vollkommene Verrücktheit eintreten“ (J. 26/27). Das Schamgefühl, Moritz so rücksichtslos auszubeuten, ihn „gemeinen Verbalmisshandlungen“ (J. 26) auszusetzen, unterdrückt er angesichts der Notwendigkeit, die Symptome seiner „Gefühls- und Geisteserkrankung“ (J. 7), seine „Katastrophe“ und „Deprimierung“ (J. 20) hervorgerufen durch seine „Krankheit der Kontaktlosigkeit“ (J. 23) zu lindern. Während er nicht auf eine Heilung seiner zugrundeliegenden Krankheit hoffen konnte, hatte der Erzähler Moritz früher besucht und betrachtete ihn „wie einen Arzt und also wie einen Lebenstetter, wie einen Geist- und Körperretter“ (J. 69), welche Funktion Moritz, wie der Erzähler bemerkt, er „auch heute noch“ erfüllt, also auch nach der Episode, die den Inhalt seiner „Analyse“ (J. 70) bildet. Der Erzähler justifiziert seine Ausbeutung von Moritz, denn sein Bedürfnis, sich auszusprechen, den Wunsch für „totale Selbstenthüllung, ohne die geringste Schonung meiner Person und auch ohne die geringste Schonung der Person des Moritz“ (J. 70) gibt ihm den Mut, die Ursache seiner Verzweiflung zu artikulieren in seiner „aussichtslosen Lage“ (J. 70). Die Figur des Moritz funktioniert buchstäblich als Kontaktpunkt mit der Realität – er ist ja auch „Realitätenvermittler“ von Beruf. Als Berührungspunkt mit der Realität, erlaubt er den Erzähler, die selbstaufgelegte Isolation in seinem Haus, wo er sich zurückgezogen hat, um der „Gemeinheit und Bosheit und die Hinterhältigkeit meiner unmittelbaren Umwelt“ (J. 21) zu entgehen, um sich ausschließlich seinen wissenschaftlichen Studien „über die Antikörper“ (J. 14) widmen zu können. Auch hier, wie beim Beruf von Moritz, kann der Begriff der „Antikörper“ buchstäblich verstanden werden. Die Dichotomie von Körper und Geist, eine Existenz nur im Denken ist ja charakteristisch für viele Hauptfiguren in Bernhards Werk und Geist und Körper im Gleichgewicht zu halten, bleibt eine konstante Herausforderung. Angesichts von Bernhards gesundheitlichem Zustand, ist es interessant zu bemerken, dass die

Anwesenheit von Antikörpern zwar die Anwesenheit von Krankheit signalisiert, aber gleichzeitig das Vermögen, die Krankheit zu bekämpfen. Das Unvermögen des Erzählers, seinen Körper von der Ursache seiner Krankheit zu befreien, ist die Katastrophe, die die Notwendigkeit, sich Trost oder Linderung von dem Wissen von deren Unheilbarkeit zu verschaffen. Die Ankunft des Schweizer Ingenieurs und seiner Partnerin leitet eine Ruhepause von der Qual, die den Erzähler lähmt, ein. Seine selbstaufgelegte Isolation, die ihm anfänglich so viele wertvolle Ergebnisse gebracht hatte, kehrte aber ins Gegenteil um und resultierte in die „Verkümmerung meines Denkens, hervorgerufen durch mutwillig heraufbeschworene Absonderung von allen Geisteskontaktmenschen, schließlich in die völlige Aufgabe jeden Kontakts“ (J. 15) was ihn von der Möglichkeit absonderte, „die resultierte Katastrophe“, die er lange erwartet hatte, die ihn aber trotzdem überraschte, zu bewältigen, denn sie „war tatsächlich schon viel früher eingetreten gewesen, als sie von mir als solche erkannt worden war“ (J. 16).

Des Erzählers „Weg in die völlige Isolierung“ (J. 16) und das daraus resultierende Unvermögen, seine frühere „Kontakte“, „Korrespondenzen“ (J. 6) wieder aufzunehmen, brachte ihn in die allumfassende Einsamkeit und Verzweiflung. Die Ursache seiner „Hoffnungslosigkeit“ (J. 17) wird klar genannt als „die direkte Einsicht in die Tatsache, dass dieser nun einmal eingetretenen verheerende und also geistes- und gefühls- und letztenendes aus körperverheerende Zustand nicht mehr und zwar durch nichts mehr zu ändern ist“ (J. 17). Vorige Besuche bei Moritz, weil er dann nie von seinem Zustand gesprochen hatte, waren „immer ein Akt der Selbstverleugnung“ (J. 18) und brachten ihm also nur eine kurze Ablenkung von seiner Verzweiflung. Sein Leben war festgefahren in einem „Mechanismus der Lebensunfähigkeit und Lebensüberdrüssigkeit“, eine Ablenkung von seiner „eigentlichen Arbeit“, was dann in „Angst“ gipfelte, wenn er seine „Geistesarbeit“ konfrontierte. So sperrte er seine Notizen in einer Dachkammer ein, „um nicht mit ihnen in Berührung zu kommen“ (J. 20). Rückblickend verfolgt er den Weg zurück zur Situation, die zur seiner existentiellen Krise geführt hatte, was er jetzt klar erkennt: „Die Kontaktlosigkeit, das wusste ich, war schließlich meine Katastrophe“ (J. 21). Während die „Isolierung, die ich mir im Hinblick auf meine wissenschaftliche Arbeit verordnet gehabt hatte“, die ihm „so viele wertvolle Ergebnisse“ brachten, wurde aber sein „größtes Unglück“ (J. 21). Aber, „das Erkennen, ohne handeln zu können, hatte meine Lage nur noch aussichtsloser gemacht“ (J. 21). Diese Einsicht in seinen eigenen Zustand, nämlich sich nur auf seine rationalen Ressourcen zu verlassen, die Ursache von seinem Unvermögen, diesen Weg weiter zu verfolgen, nicht nachzugehen, hatte seine Arbeit „zum Stillstand“ (J. 21) gebracht. Er verfiel

sich dann in einen quasi automatischen „Mechanismus“ (J. 20), ein scheinbar zielgerichtetes tägliches Leben zu führen, und seine vertiefende „Deprimierung“ (J. 20) führte deshalb dazu, dass er den Augenblick nicht wahrgenommen hatte, in dem es möglich gewesen wäre, seinen „ganzen Zustand zu analysieren“ und so „gerettet“ (J. 21) zu sein. Aber wie in Bernhards anderen Werken auch, wie schon in der Erzählung **Gehen** bemerkt und auch im Roman **Korrektur** zum Beispiel, wird der entscheidende Augenblick, in dem Einsicht und eine Umkehrung möglich gewesen wäre, übersehen, wie der Erzähler zugibt: „diese Möglichkeit hatte ich nicht, weil mir der Zeitpunkt nicht klar gewesen war“ (J. 21). Diese Betonung des genauen Zeitpunkts ist von entscheidender Bedeutung für die Einsicht in die Wahrheit und hat etwas vom Absoluten an sich, was den Zeitpunkt der Einsicht in die Nähe des Todes bringt. Der Tod als Augenblick der Wahrheit bezüglich der Bedeutung der Existenz kann der Mensch weder bestimmen noch mitteilen und wird deshalb notwendigerweise verpasst, weil er nicht habhaft werden kann. Des Erzählers Krise ist also eine der geistigen Immobilität. Um diesen toten Punkt in seinem Denken zu überwinden, benötigt der Erzähler den Kontakt mit einer wiederbelebenden Kraft.

Der erste Schritt, den der Erzähler unternimmt, um seine existentiellen Krise zu bewältigen, ist der Besuch an Moritz, der ja „Realitätenvermittler“ ist, um die Realität seiner Situation zur Sprache zu bringen. Es ist bemerkenswert, dass die erste Phase seiner Therapie als „Ich-Theater“ konzipiert wird, wie er beim Eintritt in Moritz' Studierzimmer sofort Platz nimmt und zwar im „Eckplatz, auf welchem ich im moritzschen Hause immer gesessen war ... und mich in Szene gesetzt“ (J. 24), wo er dann „redete und redete“ (J. 26). Wovon er redet, ist die Idee des Todes, „solche Todesgedanken“ (J. 81), was nicht nur als etwas Persönliches artikuliert wird, sondern auch als Symptom der *conditio humana* an sich: „Alles an allen Menschen ist nichts als Ablenkung vom Tode“ (J. 81). Die bekannte Thanatologin Elisabeth Kübler-Ross (1977: 16) verschafft einige wichtige Einsichten in die Tatsache, dass „death has always been distasteful to man and probably always will be“. Sie erklärt weiter wie sich diese Aversion in Ansichten übersetzt, die auch in **Ja** erscheinen:

From a psychiatrist's point of view this is very understandable and can perhaps best be explained by our basic knowledge that, in our unconscious, death is never possible in regard to ourselves. ... In simple terms, in our unconscious mind we can only be killed; it is inconceivable to die of a natural cause or of old age. Therefore death in itself is associated with a bad act, a frightening happening, something that calls for retribution and punishment. (Kübler-Ross 1977: 16 – 17)

In Bernhards Novelle, in Übereinstimmung mit der Reaktion, die Kübler-Ross beschreibt, sucht der Erzähler etwas oder jemand zu beschuldigen als die „Ursachen dieses neuerlichen und schlimmsten Krankheitsausbruches“ (J. 71). Indem er seiner Umwelt die Schuld gibt, gebraucht der Erzähler den Ton, der als besonders typisch für die berühmten Bernhardschen Tiraden, denn so sammelt er die „Energie, die die Rede vorantreibt“ (Meier 1970: 18), was er dann im langen Atem seiner Monomanie entlädt: „Die Ursachen dieses neuerlichen und schlimmsten Krankheitsausbruches“ sind nicht in den überwältigenden Forderungen seiner wissenschaftlichen Studie und daraus resultierenden Stresserscheinungen, sondern in seiner Umwelt „die ganze und zwar die nächste und die nähere und die weitere und die weiteste Umwelt war Schuld daran“ (J. 71), was dann auf Österreich und ganz Europa ausgeweitet wird, den die „entsetzlichen politischen Verhältnisse in diesem Lande, unserem Lande und in ganz Europa hatten vielleicht überhaupt den Ausschlag gegeben für diese Katastrophe“ (J. 71). Während man versucht sein könnte, diese Beschuldigungen bloß als Pose abzutun, im Stile von Bernhards Neigung, alles in absoluten Formulierungen zu verfassen, gibt es doch Anzeichen von des Erzählers Abhängigkeit von seiner Umwelt, so seine Ansicht von sich als Individuum, der sich vorübergehend von der Gesellschaft zurückgezogen hatte, um sich seiner wissenschaftlichen Studie zu widmen, der aber seine Abhängigkeit von der Gesellschaft und einer sozialen Umgebung auch zugibt: „Ich war immer von allem abhängig“ (J. 73). Er wohnt auf dem Lande, weil „der Arzt gesagt hat, dass ich wegen meiner Lungenkrankheit nur auf dem Land überleben könne“ (J. 74) und auch wegen seiner Entschlossenheit, sich auf seine Studie zu konzentrieren sei er aufs Land gezogen, eine Umgebung, die er eigentlich nicht mochte, weil er lieber in der Stadt wohnte. Die Vergleiche mit Bernhards eigenem Leben sind offensichtlich. Die fundamentale Ursache des Erzählers wird aber als Krise der Bedeutung genannt: „denn meine Existenz ist nur im Bereich des Denkens Krankhafte, kranke und meine Arbeit eine zwecklose, gescheiterte“ (J. 75) und weil ihm der Mut fehlt „mit mir selber Schluss zu machen“ (J. 75), „bleibt der Selbstmord als Ausweg aus der“ (J. 12) Situation nur im Bereich des Denkens. In Moritz hat der Erzähler „einen Arzt und Lebensretter“ (J. 69), kurzum einen Therapeuten gefunden, der „ruhig und schweigsam“ (J. 9), ohne zu urteilen, seinen „hemmungslose(n) Enthüllungen“ (J. 10) zuhört. So ermöglicht Moritz die erste Phase der Bewältigung des Traumas, mit dem Wissen seines nahenden Todes, indem er ihm erlaubt, seine Probleme offen zur Sprache zu bringen. Nachdem der Erzähler sich entlastet hatte und so einen Grad der „Erleichterung meines

Gefühls- und Geisteszustandes“ (J. 10) erreicht hat, kann die zweite Phase der Therapie eingeleitet werden.

Die Ankunft des Schweizer Ingenieurs, der Kraftwerke baut, und seiner Partnerin beginnt eine intensive Phase der Gegenseitigkeit zwischen dem Erzähler und der Frau, die lediglich als „die Perserin“ benannt wird, was ihr Status als Fremde signalisiert. Die Empathie zwischen den beiden entsteht augenblicklich und der Erzähler lädt sie sofort zu einem Spaziergang durch den Wald ein. Obwohl **Ja**, wie oft bemerkt, einen starken autobiografischen Bezug hat, wie im Falle der Identität von Moritz und die Tatsache von Bernhards unheilbarer Lungenkrankheit, ist das Auffinden des Vorbildes für „die Perserin“ sicher von Interesse und trägt zur Glaubwürdigkeit einer biografischen Interpretation der Novelle bei. Im Rahmen der Funktion dieser weiblichen Figur innerhalb des fiktionalen Raumes der Novelle ist solche Information zwar interessant, aber nicht notwendig. Die Perserin scheint eher ein Kompositum von mehreren möglichen Vorbildern zu sein und könnte schwer auf eine Person reduziert werden, wie zum Beispiel in Gregor Hens' emphatische Behauptung, später etwas modifiziert, dass „Es außer Frage (steht), dass Ingeborg Bachmann für die Figur der Perserin in diesem Text Modell gestanden hat“ (Hens 2000: 254). Hens basierte seine Behauptung auf Bernhards Verehrung von Ingeborg Bachmann und ihrem Werk, was ganz klar in Bernhards letztem Roman **Auslöschung**⁵ in der Figur der Maria und wo, wie Hens meint, „die Dichterin zu seiner Seelenverwandten stilisiert“ (Hens 2000: 260). Das Fixieren auf Ingeborg Bachmann – Max Frisch eventuell als der Schweizer, als „homo faber, – der vollendete homo technicus – bleibt im Bereich der Spekulation, vielleicht nicht ohne Bedeutung, trägt letztenendes, wie Hens auch zugibt, nicht mehr viel als „Marginalie“ (Hens 2000: 260) zur Novelle bei. Eine größere Affinität zu Bachmanns Roman **Malina** könnte vielleicht gewinnbringend festgestellt werden, wie in Zusammenhang mit Elementen der Psychoanalyse von Jung noch zu bemerken sein wird. Zusammenfassend bestätigt Hens letztenendes, dass Bernhards Figuren aus der Wirklichkeit in sein Werk integriert und der Notwendigkeit der fiktionalen Welt der Literatur unterordnet: „so entsteht doch nach dem Willen des Autors eine Figur, die sich ganz dem Text als einer eigenen Wirklichkeit unterordnet“ (Hens 2000: 258). Weniger sensationell als die Verbindung mit Ingeborg Bachmann, aber vielleicht genauso wichtig ist Hens' Entdeckung, dass im Jahre 1968 Bernhard „im Hause Hennenmair den Schweizer Kraftwerkingenieur Emil Bernath und dessen

⁵ „Maria, die Römerin sein will, gleichzeitig Wienerin und aus diesem Gefühls- und Geisteszustand heraus ihr große Dichtungen schreibt [...]“ Bernhard (1986: 236 – 237).

Lebensgefährtin“ (Hens 2000: 265), die Iranerin Maria Radson, kennengelernt hatte. Hens erwähnt ein drittes und gleich interessantes Vorbild nicht, nämlich Bernhards ältere Freundin und Wohltäterin Hedwig Stavianicek, seine „weltaufmachende [...] Lebensfreundin“ (Höller 1993: 60) – er wollte sogar neben ihr beigesetzt werden. Zusammengenommen könnten diese drei weiblichen Vorbilder als Inspiration für die Figur der Perserin in der Novelle dienen.

Die Figur der Perserin betont nicht nur die Linderung der Einsamkeit und Deprivation des Erzählers, sondern auch im Sinne von C. G. Jungs Denken⁶ die Rolle der Anima. Sie ist die wiederbelebende, „weibliche“ Kraft im Erzähler selber, was ihn mit dem Willen oder der Hoffnung versieht, mit einem erneuten Sinn von Bedeutung und Zielgerichtetheit erfüllt: „ich hatte das Gefühl, wieder arbeiten zu können, mich *mit den Antikörpern* beschäftigen zu können“ (J. 140). Dies ist aber das Resultat seines therapeutischen Verhältnisses zu ihr, welches sobald seinen Willen sich mit einer rationalen Arbeit zu beschäftigen zurückkehrt, zu Ende geht. Eine interessante Parallele zu Ingeborg Bachmann lässt sich auch mit dem Roman **Malina**⁷ ziehen, der ja mit der Einmauerung der weiblichen Anima-Figur endet. Sie kann weder überleben, noch produktiv sein, unabhängig von der androgynen Animus-Figur Malina. Sobald des Erzählers Animus sich wieder behauptet, die Perserin als Anima-Figur ihm nicht mehr nützt, distanziert er sich von ihr: „So lähmte sie mich auf einmal und ich wehrte mich gegen einen Kontakt mit ihr“ (J. 140).

Als Anima-Projektion wird die Figur der Perserin auch durch Attribute des Lebens und der Bestätigung amplifiziert, die in Bernhards sonstigem Oeuvre zu finden sind. Die Tatsache, dass der Erzähler Spaziergänge mit der Perserin unternimmt, setzt ihre Funktion in den Umkreis von Bernhards Beziehung zu seinem Großvater Johannes Freumbichler, wo längere Spaziergänge eine wichtige therapeutische Rolle spielten, wie im autobiografischen Werk **Der Atem** zum Beispiel, wo das Versprechen von Spaziergängen zur Genesung von der Tuberkulose beigetragen hatten: „Er werde öfter und intensiver als bisher mit mir auf den Mönchsberg spazierengehen“ (Bernhard 1978: 57), und natürlich in der Erzählung **Gehen**, wo Bewegung, beides physisch und geistig das genaue Gegenteil der Bewegungslosigkeit des Todes darstellt. Die Perserin passt

⁶ Jung, Carl Gustav: **Bewusstes und Unbewusstes. Beiträge zur Psychologie**, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, 1977.

⁷ „Es ist etwas in der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan!“ (Bachmann 1971: 355).

deshalb genau in diesem Cartesianischen Denkmuster. Während sie den Erzähler begleitet, wird sie:

Einen mich durch und durch regenerierenden Menschen und also durch und durch regenerierenden Geh-und Denk und also Gesprächs- und Philosophierpartner, wie ich ihn schon jahrelang nicht mehr gehabt hatte und wie ich in am allerwenigsten in einer Frau vermutet hätte. (J.12) (J.59)

Wie gleich weiter zu erwähnen sein wird, wird die Perserin hier als Partner und nicht Partnerin genannt. Als eine Anima-Projektion äußert die Perserin „nur Widerspruch gegen ihren Lebensgefährten“ (J. 13). Eine instinktiv anima(lische) Qualität⁸ haftet der Perserin am Anfang der Bekanntschaft an, weil sie auf den Spaziergängen von Kopf bis Fuß in einem Pelzmantel gehüllt ist, eine ältere Frau in einem fremden Klima, eine „nirgends in der Welt beheimatete Ausländerin“ (J. 13). Wie im Namen der Figur Malina in Ingeborg Bachmanns Roman – ein Animus-Projektion – ähnlich, demonstriert die Perserin auf dem ersten Spaziergang eine gewisse androgyne Qualität. Sie ist nicht nur im beschützenden Pelzmantel eingehüllt, sondern nimmt auch Zeichen eines männlichen Aussehens an: „Auf dem Kopf hatte sie einen Männerhut und an den Füßen Männergummistiefel“ (J. 59).

Verlassen vom Schweizer Ingenieur, zugunsten einer „venezolanischen Krankenschwester“ (J. 133), wie die Perserin vermutet, verlässt sie das Gasthaus und zieht in das halbfertige „Kraftwerk“ (J. 33) ein, „in das von ihm *gegen sie* entworfene unmenschliche Haus“ (J. 133) welches der Schweizer als sein „*letztes Wohnhaus*“ bauen wollte, neben einem Friedhof – was auch eine Parallele zu Roithamers Kegel im Roman **Korrektur** sein könnte. Sie ist zu einer schwindenden weiblichen Figur geworden, „abgemagert und grau“ (J. 143), sie isst nicht mehr, nimmt Schlafmittel und wünscht nur zu schlafen. Es ist als ob ihr der Erzähler genommen hatte, was er brauchte, und verhält sich vielleicht genauso ausbeuterisch wie der Schweizer – sie rettete ihn ja durch die Reaktivierung seines Lebens- und Arbeitswillens, fungierend als „Engel des Lichts“ oder

⁸ „Das, was Nicht-Ich, nämlich männlich ist, ist höchst wahrscheinlich weiblich und weil das Nicht-Ich als dem Ich nicht zugehörig und darum als außerhalb empfunden wird, so ist das Animabild in der Regel auch immer auf Frauen projiziert“ (Jung 1977: 37). Siehe auch S. 38: „Die Anima ist konservativ und hält sich in enervierender Weise an älteres Menschentum“. Siehe auch Tabah (2004: 44 Anm. x): „Das ‚Maskuline‘ und das ‚Feminine‘ stellen sich als untereinander austauschbare Positionen heraus. [...] In **Ja** wird das glatte Funktionieren der Geschlechterdifferenz und das Machtverhältnis zwischen Mann und Frau, das ihr zugrunde liegt, auf höchst subtile Weise unterlaufen“.

„Psychopompos“⁹ wie Jung so eine Figur bezeichnen würde. Der Erzähler aber ist nicht in der Lage, sie zu retten – denn, wie es im Text indirekt heißt, er „hätte sie enttäuscht“ (J. 144). Ihr Tod wird als Selbstmord beschrieben und könnte als letzten anarchischen Akt der Selbstbehauptung ausgelegt werden oder, fast wie ein Echo des Todes von Anna Karenina, als letzten Ausweg für eine Frau, für die es keinen Platz in der Gesellschaft gibt.

Der Schluss der Novelle, mit dem positiven Titel des Werkes **Ja**, scheinbar negiert, ist kein gemeiner Trick, um den Leser zu enttäuschen. Das Werk steht als ein im Grunde rührender Versuch, noch einmal durch Mittel der Literatur, das Wissen von der Unentrinnbarkeit einer Zukunft „absolut in der Finsternis, in der endgültigen“ (Bernhard 1973: 90) zu sein. Im Tod der Perserin gelingt es dem Erzähler, seine eigene Existenz zu bestätigen, indem er seine Trumpfkarte im Überleben des Erzählers spielt und so wie es im autobiografischen Werk **Der Keller** lautet: „ich (habe) tatsächlich in dem immer verlorenen Spiel auf jeden Fall meine letzte Partie gewonnen“ (Bernhard 1973: 154).

Literatur

- Bachmann, Ingeborg (1971): **Malina. Roman**, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, Thomas: **Drei Tage**. In: **Der Italiener**, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1973.
- Bernhard, Thomas: **Korrektur**, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Bernhard, Thomas: **Der Keller**. *Eine Entziehung*, Salzburg, Residenz Verlag, 1976.
- Bernhard, Thomas: **Der Atem. Eine Entscheidung**, Salzburg, Residenz Verlag, 1978.
- Bernhard, Thomas: **Auslöschung. Ein Zerfall**, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1986.
- Bernhard, Thomas: **Ja**. St.1597, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. (1978) 1988.
- Dittmar, Jens (Hrsg): **Thomas Bernhard. Werkgeschichte**. st. materialien, 2002, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981, S. 298

⁹ Jung (1977) nach, wenn ein Individuum sich einmal mit der Anima engagiert hat, „bedarf es des diskriminierenden Menschenverstandes, der alles in antinomische Urteile auflöst“ (S. 42) was dann zur folgenden Erfahrung führen könnte: „Es ist der Archtypus des Sinnes, wie die Anima den Archtypus des Lebens schlechthin darstellt“ (S. 43).

- Dowden, Stephan. D.: **Understanding Thomas Bernhard**, University of South Carolina Press, 1991.
- Hens, Gregor: „Poetologie und Dreiecksbeziehung. Zu Thomas Bernhards Erzählung *Ja*“. In: **Colloquia Germanica**. Bd. 33. 2000.
- Höller, Hans: **Thomas Bernhard**. rororo Monographie. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, Taschenbuch Verlag, 1993.
- Jung, Carl Gustav: **Bewusstes und Unbewusstes. Beiträge zur Psychologie**, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuchverlag, 1977.
- Jurgensen, Manfred: **Thomas Bernhard. Die Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung**, Bern / Frankfurt am Main / Las Vegas, Peter Lang, 1981.
- Kübler-Ross, Elisabeth: **On Death and Dying**, Touchstone, Simon and Schuster, New York, (1969) 1997
- Meier, Wolfgang: *Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen*. In: **Über Thomas Bernhard**. Hrsg. von Anneliese Botond. es 401, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970.
- Tabah, Mireille: „Macht und Gender in Thomas Bernhards Erzählung *Ja*“. In: **Germanistische Mitteilungen**. 60 – 61, 2004 – 05.

Empirische Forschung zum Einsatz aktueller digitaler Medien im Literaturunterricht¹

Abstract: The present research has been carried out in the field of didactics of literature in the German Language discipline at Nikolaus Lenau high school and at Colegiul Național Bănățean. The research topic is based on current media in the classes of mother tongue literature at high school level. The proposed theme is up to date and fits perfectly into the current context of the digitalization of education. The aim of the research is to present new ways to design activities using online work tools. In the following an example of several literature classes regarding Theodor Fontane's novel **Effi Briest** will be discussed. The results of the case study will be presented.

Keywords: Theodor Fontane, **Effi Briest**, digitalization, education, German literature, teaching, timeliness

Überblick

Das Untersuchungsthema beruht auf dem Einsatz aktueller digitaler Medien im Literaturunterricht. Dieses Thema ist als interdisziplinäre Forschung an der Grenze zwischen philologischer und didaktischer Forschung angelegt. Die Problematik ist aktuell und passt in den aktuellen Kontext der Digitalisierung der Schulen und der Bildung (vgl. Goer / Köller 2019: 281 – 282). Das Ziel der empirischen Forschung ist es, neue Möglichkeiten der Gestaltung von Aktivitäten mit Hilfe von Online-Arbeitsinstrumenten, also Plattformen, Programmen und Apps, aufzuzeigen.

Die empirische Forschung besteht im Unterrichten mehrerer Lektionen über Theodor Fontanes Roman **Effi Briest** als Vorbereitung für das Abitur. Die Unterrichtseinheiten beinhalten Aufgaben mit Medieneinsatz mehrerer aktueller digitaler Plattformen, interaktiver Apps und online Übungen. Das Endprodukt der Forschung ist die Erfassung eines Essays nach den vorgeschlagenen Abiturvarianten des Ministeriums bezüglich des Romans **Effi Briest**. Man zeigt, inwieweit sich die Schüler mithilfe von

¹ Dieser Beitrag beinhaltet Teile aus meiner Dissertation, die sich im Druck befindet: **Aktuelle Medien im Literaturunterricht – mit besonderer Berücksichtigung des DaM-Unterrichts**, Temeswar: Miron, 2023.

aktuellen und interaktiven digitalen Medien ihren Lernaufwand vereinfacht haben. Dafür füllen sie am Ende der sechs Unterrichtseinheiten einen Fragebogen aus, wobei sie ihre Meinungen äußern.

Aktueller Forschungsstand

Die erste Studie *Lernen mit digitalen Medien im Deutschunterricht aus der Perspektive von Schüler*innen* von Tobias Görlich (2019) setzt sich um die Digitalisierung der Schulen auseinander. Das zentrale Ergebnis dieser Studie zeigte, dass es eine fehlende Passung zwischen den schulischen und außerschulischen Medienverwendung gibt. Die zweite Studie, *Empirische Forschung zum Einsatz digitaler Medien im Deutschunterricht. Ein Überblick*, wurde von Thomas Möbius recherchiert und im Jahr 2018 veröffentlicht. Möbius zeigt, dass die Nutzung digitaler Medien im privaten Bereich eine Selbstverständlichkeit geworden ist und sie entwickelt sich auch im schulischen Bereich immer mehr. Die dritte Studie *Mediale Leerstellen. Empirische Befunde zum Einsatz analoger und digitaler Medien im Deutschunterricht* (2018) wurde von Volker Frederking durchgeführt. Frederking behauptet, dass der Deutschunterricht der Gegenwart weit davon entfernt ist, „die Potenziale der neuen Medien auch nur annähernd in fachspezifischer Perspektive ausgeschöpft zu haben“ (vgl. Ulrich 2018: 359 – 377).

Methoden

Als Hauptforschungsmethode habe ich die qualitative Methode verwendet. Ich habe auch die quantitative Methode angewendet, um die Fragebogen auszuwerten. Die Arbeit ist ein Quasi-Experiment. Ich habe mit einer Fallstudie begonnen, durch die ich Daten über die Meinungen und Einstellungen von Schülern einer Zielgruppe (DaM-Schüler der XII. Klasse) im Verlauf und am Ende der Studie gesammelt habe.

Fragestellung

Ausgehend von der Tatsache, dass diese aktiv-partizipativen technologischen Methoden nicht zu ihrem maximalen Potenzial benutzt werden, ergibt sich die Notwendigkeit einer solchen Forschung. Die Fragen, die ich bis zum Ende der Recherche beantworten werde, lauten: *Inwieweit steigen das Interesse und der Fortschritt der Schüler, wenn die Lehrkräfte aktuelle interaktive Medien im Unterricht einsetzen? Inwieweit engagieren sich die Schüler*

bewusster im Unterricht? Inwieweit fühlen sich die Schüler sicherer in Bezug auf das erworbene Wissen?

Der Einsatz möglichst vieler aktueller und moderner Medien im Unterricht ist im aktuellen Kontext hilfreich. Jugendliche nutzen moderne Technik in ihrem Alltag. Fügt die Lehrkraft aus der Vielzahl der Möglichkeiten interaktive Aktivitäten mindestens ein neues Element pro Unterrichtseinheit ein, so interessieren sich die Schüler automatisch für die neuen Inhalte der Unterrichtsstunde.

Design

Die Konzeption der Unterrichtseinheiten wurde auf Arbeitsschritte entworfen. Insgesamt sind acht Arbeitsschritte in sechs Unterrichtseinheiten eingeteilt. Das Design der Unterrichtseinheiten beruht auf meiner Idee, einen Roman in acht Arbeitsschritte einzuteilen, wenn man ihn für das Abitur (oder sonst) unterrichten muss. Da die individuellen acht Schritte nicht je eine ganze Unterrichtsstunde benötigen, wurden die ersten zwei und die letzten zwei Schritte zusammengezogen. Alle anderen wurden vereinzelt eingesetzt.

Ein Überblick über alle sechs Unterrichtseinheiten (verkürzt UE) und ihren Medieneinfügung ist:

- UE 1 – Schritt 1: Schnelleinstieg und Schritt 2: Kontext, Autor und Zeit;

In der ersten Unterrichtseinheit wurde der Schnelleinstieg mit den wichtigsten Informationen über den Autor, die Gattung, das Erscheinungsjahr, die literarische Strömung / Epoche und die Themen des Romans präsentiert. In derselben Stunde wurde auch der zweite Schritt mit Erklärungen über den Kontext, den Autor und die Zeit des Romans dargestellt.

Bevor ich mit dem Unterrichten begann, habe ich den Schülern einen von mir erstellten Google Classroom zur Verfügung gestellt. Sie haben einen Kode bekommen und sich eingeloggt. Die Arbeitsweise war dadurch organisiert. Sie hatten ihre Handys und Tablets oder Laptops immer dabei.

Nach der Einführung habe ich den Schülern einige *warm-up* Fragen über den Roman gestellt, um ihr Vorwissen zu aktivieren (vgl. Ehlers 2016: 255). Danach habe ich ein Kahoot mit fünf einfachen Fragen erstellt. Die Fragen wurden so konzipiert, dass sie eine einzige mögliche richtige Antwort mit je drei Distraktoren hatten.

Für die Daten über den Kontext, Autor und die Zeit habe ich eine Übung auf LearningApps erstellt. Die Schüler müssen Theodor Fontanes

chronologischen Lebenslauf finden. Sie haben 12 Punkte auf einer Skala und müssen von 1 bis 12 in die richtige Reihenfolge die Informationen aus dem Kästchen zuordnen.

Nach diesen zwei Übungen gab es als Fortsetzen freie Diskussionen über den Kontext und den Lebenslauf des Autors im Plenum. Danach folgte der Übergang zur Entstehungsgeschichte. Dafür habe ich eine Übung auf einer neuen App, Mentimeter, erstellt. Hier habe ich die Geschichte über die Ardenne Affäre vorbereitet, die als Inspiration für Fontanes Roman stand. Die Schüler lasen auf zwei Slides die knappe Geschichte und dann antworteten sie eine *Ranking Frage*: *Inwieweit stimmen die zwei Geschichten überein?* Auf dem letzten Slide vom Mentimeter konnten die Schüler in der echten Zeit sehen, wie sich die Rangfolge anschließend ihrer Antworten änderte.

- UE 2 – Schritt 3: Inhaltsangabe / Struktur und Handlung / Erzähltechnik / Aufbau / Raum und Zeit / Sprache

Die zweite Unterrichtsstunde beinhaltete den Aufbau zusammen mit der Inhaltsangabe des Romans sowie die Erzähltechnik und Sprache. Eine skizzierte Übersicht der fünf Stationen und deren untergliederte Kapitel wurde zur Verfügung gestellt. Außerdem wurden die Zeit der Handlung und die Vielzahl der Räume chronologisch eingeführt.

Bevor wir mit dem dritten Schritt begonnen haben, sollten die Schüler Fassbinders 1974 Film **Fontane Effi Briest** als Hausaufgabe anschauen. Auf Google Classroom habe ich den Link auf YouTube, wo der Film erreichbar ist, bereitgestellt. Zusätzlich hatten die Schüler auch das Hörbuch zur Verfügung, falls jemand den Roman noch einmal hören wollte. Bestimmte Szenen aus dem Film wurden gewählt und in der Stunde projiziert. Die Inhaltsangabe des Romans haben die Schüler kurz danach in der Stunde erfasst. Für diese Übung habe ich ein kollaboratives Dokument auf Google Docs vorbereitet. Das kollaborative Dokument ist inzwischen an die Tafel projiziert worden. Sowohl die Schüler als auch ich haben in der Echtzeit gesehen, was geschrieben wurde. Die Aufgabe wurde so entworfen, dass sie alle gleichzeitig arbeiten konnten und am Ende der Stunde eine ausführliche Inhaltsangabe des gesamten Romans zur Verfügung hatten.

- UE 3 – Schritt 4: Figuren / Personenkonstellation

In der dritten Unterrichtseinheit fokussierte man auf die Figuren des Romans. Die Gliederung in Haupt- und Nebenpersonen wurde präsentiert, wobei die Hauptpersonen betont wurden. Im Mittelpunkt stand die Liebesaffäre zwischen Effi und Crampas im Vergleich zu jener zwischen Effi und Innstetten. Eine umfangreiche Personenkonstellation haben die Schüler anhand eines aktuellen Mediums entworfen.

Es wurde auf Coggle gearbeitet, ein digitales Medium, das für Mindmaps geeignet ist (Blume 2020: 33). Alle Schüler haben das Liebesdreieck im Vordergrund skizziert. Jede Hauptfigur musste mindestens drei Eigenschaften und ein Zitat enthalten. Auf Coggle darf man auch Bilder, Links und Symbole einfügen. Alle Funktionen wurden von den Schülern getestet und erscheinen auf ihre Konstellationen. Manche Schüler haben auch die Nebenfiguren hinzugefügt (Abb. 1).

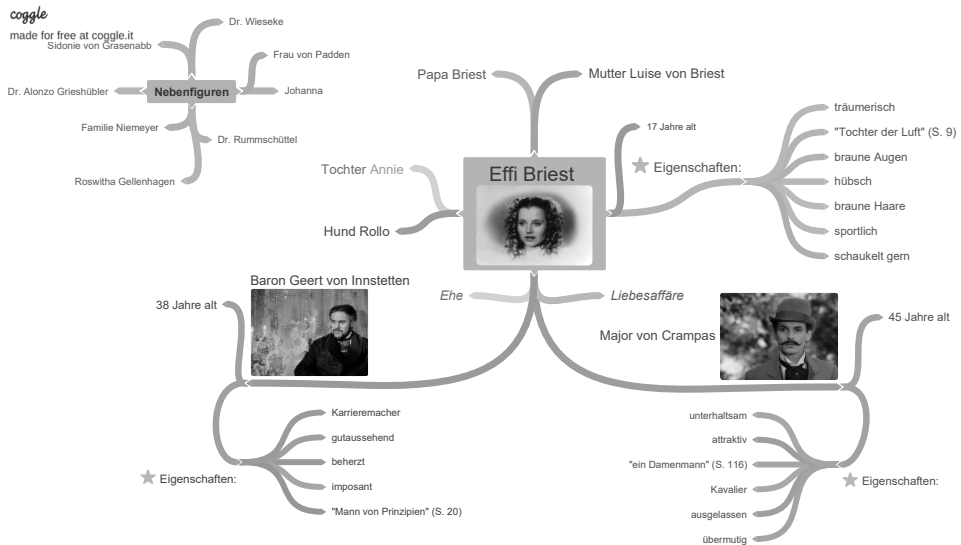


Abb. 1: Personenkonstellation

- UE 4 – Schritt 5: Merkmale Gattung und literarische Strömung

Die vierte Unterrichtsstunde basierte auf **Effi Briest** als Zeit- und Gesellschaftsroman und auf allen Merkmalen des bürgerlichen Realismus (Predoiu 2015: 158). Mehrere bedeutende Literaturkritiker, wie Fritz Martini, wurden hier erwähnt (vgl. Nubert / Marki / Ionas / Sinitean-Singer 2003: 41).

Die vierte Unterrichtseinheit begann mit einer Videobetrachtung über den bürgerlichen Realismus. Die nächste Aufgabe der Schüler war, alle gelernten Merkmale des bürgerlichen Realismus auf einem Padlet zu fassen. Alle Mitglieder der Gruppe haben Informationen geschrieben, Links eingefügt und relevante Beispiele im Internet zum Einfügen gesucht. In dieser Zeitspanne stand das Padlet an der Tafel projiziert, damit alle den Verlauf der Arbeit ihrer Mitschüler sehen konnten (Abb. 2).

Padlet

Cristina Sandor • 1m

Effi Briest Bürgerlicher Realismus

Merkmale G1

Merkmale G1

- detaillierte Schilderung der Wirklichkeit
- Kritik an der Gesellschaft
- beginnt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Beispiele G1

Realismus (Poetisch/ Bürgerlich) - Literaturepoche einfach erklärt - Merkmale, Vertreter, Geschichte

Merkmale G2

Merkmale G2

Die Wirklichkeit ist sachlich, objektiv und distanziert beschrieben.

Die literarische Strömung wollte die Wirklichkeit und ihre Normalität präsentieren.

Beispiele G2

Track 127 - Effi Briest

Merkmale G3

Merkmale G3

Die Werke des Bürgerlichen Realismus befassen sich mit den gesellschaftlichen Verhältnissen, in denen der Mensch lebt.

Das Bürgertum und seine Verhältnisse sind im Vordergrund.

In Fontanes eigenen theoretischen Worten heißt es, der Realismus sei „die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst“.

Beispiele G3

PROJEKT GUTENBERG-DE
projekt-gutenberg.org

Fontane, Theodor

Abb. 2: Merkmale des bürgerlichen Realismus

- UE 5 – Schritt 6: Interpretation: Titel, Thema, Motive, Problematik

In der fünften Unterrichtseinheit gab es (Fach-)Gespräche im Plenum über die Interpretation des Romans. Zahlreiche Aspekte der Interpretation, wie Titel, Thema, Motive und Problematik, wurden diskutiert (vgl. Pelster 2018: 66).

Die vorletzte Unterrichtseinheit umfasste eine Projektarbeit seitens der Schüler. Am Ende der Stunde sollten sie die Mini-Projekte im Plenum präsentieren. Für diese Aufgabe habe ich ein neues Präsentationsmedium eingesetzt. Die Schüler sollten Canva für ihre digitale Projekte benutzen. Weil die Schüler die älteren Präsentationsmittel (Power Point, Google Slides) schon kennen, waren sie begeistert, eine neue Variante zu testen. In den folgenden Abbildungen (3–4) befinden sich einige Slides aus der Projektarbeit der Schüler.



Abb. 3: Slide aus der Projektarbeit der Schüler



Abb. 4: Slide aus der Projektarbeit der Schüler

Für diese Präsentation haben die Schüler eine interaktive Schablone gewählt, d. h. dass sich innerhalb eines jeden Slides manche Symbole oder sogar ein Text bewegen können. Eine andere Gruppe hat ihre Präsentation als Video gespeichert. Viele Schüler haben auch die vorgegebenen Schablonen (*templates*) gewählt. Canva bietet eine riesige und unendliche Datenbank von solchen Bearbeitungsoptionen. Man soll nur kreativ sein.

- UE 6 – Schritt 7 Rezeption und Schritt 8 Interpretation

Die letzte Unterrichtseinheit beinhaltete zwei Arbeitsschritte, die Rezeption des Romans und die Verfassung einer Interpretation. Angaben zur Rezeption wurden in der Stunde angeführt (vgl. Steinbach 2018: 94). Die Struktur der Interpretation wurde in der Klasse erklärt, aber die Schüler hatten die Aufgabe die Interpretation als Hausarbeit zu verfassen.

Der siebente Schritt mit der Rezeption begann mit meiner Präsentation der Verfilmungen, Theateraufführungen und anderer Neuinterpretationen des Romans. Als Aufgabe mussten die Schüler ein Meme erstellen. Dafür hatten sie zur Verfügung mehrere Links für Memes Generatoren auf Google Classroom. Die Funktionen, die auf diesen Meme Generatoren zu finden sind, haben den Schülern geholfen, ihre Bilder kreativer zu gestalten. Aus den von mir vorbereiteten Links haben die Schüler am besten mit imgflip gearbeitet (Abb. 5 und 6).



Abb. 5: Meme der Schüler

EFFIS AUSRITTE MIT CRAMPAS
INNSTETTEN:



Abb. 6: Meme der Schüler

Im zweiten Teil der Unterrichtseinheit habe ich den Schülern die Aufgabenstellung für das Verfassen einer Interpretation erklärt. Die gewählten Varianten sind vom Bildungsministerium² empfohlene Modellsätze und beinhalten einerseits die literarische Strömung und andererseits die Charakterisierung einer weiblichen Figur. Die Schüler sollten individuell (Einzelarbeit) einer der zwei Varianten wählen und eine Interpretation schreiben. Die Interpretation musste auf Google Classroom hochgeladen werden.

Ablauf

Für diese Fallstudie wurden drei Lerngruppen aus drei möglichen Klassen des Jahrgangs 2023 gewählt. Aus diesen drei Klassen haben sich freiwillig eine Anzahl von 51 aus 83 Schülern eingeschrieben. Der Ablauf der Recherche wurde in drei Teile untergeordnet: das Unterrichten der Lektionen, die Bewertung der Essays und die Interpretation des Fragebogens.

Erst am Ende aller Unterrichtsstunden durften die Schüler den Fragebogen auf Google Forms ausfüllen. Das Resultat ihrer Antworten wurde automatisch auf Google Drive in einem Spreadsheet gespeichert. Die Fragen aus dem Fragebogen sind mit fünf Antwortvarianten (*Gar nicht – in geringerem Maße – in mittlerem Maße – in hohem Maße – in sehr hohem Maße*) auf Likert Skala³ erstellt. Die MC-Fragen bestimmen den Standpunkt der Schüler bezüglich aller digitaler Medien. Der Fragebogen beinhaltet auch offene Fragen und ein Feedback am Ende. Für den Rest der Fragen, die offen sind, konnten sie ihren persönlichen Eindruck schreiben.

Ergebnisse

Das Interesse und der Fortschritt der Schüler sind infolge der Einfügung aktueller und interaktiver digitaler Medien im Literaturunterricht gestiegen. Der entscheidende Punkt war die Auseinandersetzung der Schüler mit interaktiven digitalen Medien. Die Schüler waren von der Vielfalt der Programme und Apps, die für die schulische Aktivitäten geeignet sind, äußerst begeistert. Wichtig zu merken ist die Tatsache, dass die Schüler neue Technologien täglich benutzen. Daher auch ihre problemlose Auseinandersetzung mit interaktiven digitalen Medien. Die Schüler kennen

² **Anexa nr. 2 la Ordinul Ministrului Educației nr. 3237/05.02.2021** privind aprobarea programelor pentru Evaluarea Națională pentru absolvenții clasei a VIII-a și pentru probele scrise ale examenului național de bacalaureat, în anul școlar 2020 - 2021

³ Vgl. <https://lehrbuch-psychologie.springer.com/glossar/likert-skala-1> [Zugriff: 11.04.2023].

sich mit der *hightech* (Technik auf dem neuesten Stand der Entwicklung) aus. Der bedeutendste Fortschritt der Schüler während dieser Fallstudie wurde in Bezug zum Essay erzielt. Die hochgeladenen Essays sind anforderungsgemäß geschrieben.

Ein Prozent von 82.4% der Schüler sind der Meinung, dass die Einfügung von aktuellen digitalen Medien im Literaturunterricht wirkungsvoll ist. Man bemerkt dadurch die Tendenz der Schüler, aktuelle und interaktive Medien im Literaturunterricht anzuwenden. 86.3% Prozent der Schüler denkt, dass die Auseinandersetzung mit aktuellen Medien ihr Verständnisniveau vereinfacht. 78.5% Prozent der Schüler findet, dass ihr Lernaufwand durch die Verwendung der aktuellen digitalen Medien im Literaturunterricht vereinfacht sein kann. 52.9% Prozent der Schüler glaubt, dass digitale Medien ihnen die Motivation erhöht. 70.6% Prozent der Schüler findet Google Classroom nützlich. 64.7% Prozent der Schüler denkt, dass Google Docs für kollaborative Arbeit geeignet sei. 82.4% Prozent der Schüler hat entschieden, dass Kahoot ein vorteilhaftes interaktives Medium für den Literaturunterricht ist. 51% Prozent der Schüler findet Mentimeter für den Literaturunterricht geeignet. 60.7% Prozent der Schüler preist die Wirksamkeit von LearningApps, denn sie behauptet, dass sie mithilfe von solchen Apps leichter lernen. 62.8% Prozent der Schüler ist der Meinung, dass Canva ein *upgrade* von PowerPoint ist und, dass es ein geeignetes Präsentationsmedium für Projekte ist. 53% Prozent der Schüler findet Coggle für Personenkonstellationen geeignet. 53% Prozent der Schüler denkt, dass die Auseinandersetzung mit Padlet ihnen den Lernaufwand erleichtert hat. 66.6% Prozent der Schüler ist für Memes im Literaturunterricht. 90.2% Prozent der Schüler, das höchste Prozent so weit, benutzt sehr oft Lernvideos und findet sie höchst geeignet für einen Literaturunterricht. 76.5% Prozent der Schüler schätzt die Auseinandersetzung mit Filmen im Literaturunterricht. 33.3% Prozent der Schüler ist jetzt die Minderheit, die ein Hörbuch verwenden möchten, während die Mehrheit der Schüler (49% Prozent) das Hörbuch nicht für notwendig findet. 84.3% Prozent der Schüler findet mein 8-Arbeitsschritte-Modell für das Unterrichten eines Romans hilfreich. 62.7% Prozent der Schüler ist der Meinung, dass man ohne digitale Medien im Literaturunterricht ihren Lernaufwand nicht erleichtert würde. 68.6% Prozent der Schüler denkt, dass den Lernprozess ohne digitale Medien im Literaturunterricht nicht wirkungsvoll ist. 94.1% Prozent der Schüler, das höchste Prozent aller Antworten, ist der Meinung, dass alle gewählten Apps *user-friendly* sind. 90.2% Prozent der Schüler will alle benötigten Materialien für die Literaturstunde auf einer digitalen Plattform organisiert hochgeladen haben.

Das gesamte Feedback der Fallstudie war positiv. Die Schüler haben ihre Vorliebe für die Mehrheit der vorgestellten Programme und Apps gezeigt. Sie finden den Einsatz der aktuellen und interaktiven digitalen Medien im Literaturunterricht vorteilhaft und interessant. Dementsprechend steigt auch ihre Motivation im Unterricht.

Schlussfolgerungen

Rückblickend lassen sich folgende Schlussfolgerungen ziehen: Das Interesse und der Fortschritt der Schüler sind infolge der Einfügung aktueller und interaktiver digitaler Medien im Literaturunterricht gestiegen. Während der Unterrichtseinheiten haben die Schüler mehr Interesse an der Deutschstunde gezeigt. Die Aufgaben und Übungen haben sie aktiv und gewissenhaft gelöst. Die Schüler haben die digitale Bearbeitung der Materialien bevorzugt. Der entscheidende Punkt war die Auseinandersetzung der Schüler mit interaktiven digitalen Medien. Die Schüler waren von der Vielfalt der Programme und Apps, die für die schulischen Aktivitäten geeignet sind, äußerst begeistert. Der bedeutendste Fortschritt der Schüler während dieser Fallstudie wurde in Bezug zur Interpretation erzielt. Die hochgeladenen Interpretationen sind anforderungsgemäß geschrieben. Alle Schüler, sowohl aus der Lenau Schule als auch aus dem Banater Nationalkollegium, waren in allen Stunden engagiert und aktiv. Sie haben alle Aufgaben fleißig gelöst und pflichtgemäß zusammen mit dem Partner und in Gruppen gearbeitet. Die Schüler vermittelten den Eindruck, dass sie ihren gesamten Deutsch- und Literaturkenntnissen vertrauen. Das erworbene Wissen ist ihnen für die Abiturprüfung nützlich.

Literatur

Primärliteratur

Fontane, Theodor: **Effi Briest**. Hrsg. von Wolf Dieter Hellberg. Stuttgart: Reclam, 2021. (Reclam XL. Text und Kontext. 16107.) – Reformierte Rechtschreibung.

Sekundärliteratur

Abraham, Ulf / Kepser, Matthis (2006): **Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung**, Berlin: Erich Schmidt.

Abraham, Ulf (2016): **Filme in Deutschunterricht**. Seelze: Friedrich.

- Aust, Hugo (2000): **Literatur des Realismus**. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler.
- Balzer, Bernd (2006): **Einführung in die Literatur des Bürgerlichen Realismus**. Darmstadt: WGB.
- Becker, Sabina (2003): **Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848-1900**. Tübingen / Basel: A. Francke.
- Blume, Bob, (2020): **33 Ideen Digitale Medien. Deutsch. step-by-step erklärt, einfach umgesetzt, das kann jeder!**, Augsburg: Auer.
- von Brand, Tilman (2020): **Deutsch unterrichten. Einführung in die Planung, Durchführung und Auswertung in den Sekundarstufen**, Hannover: Kallmeyer in Verbindung mit Klett Friedrich.
- Dannecker, Wiebke / Schmitz, Anke Hrsg. (2019): **Deutschunterricht auf dem Prüfstand. Empirisches Arbeiten im Master of Education**, Berlin: Springer.
- Ehlers, Swantje (2016): **Literaturdidaktik. Eine Einführung**, Stuttgart: Philipp Reclam (epub Version).
- DLL 6 **Curriculare Vorgaben und Unterrichtsplanung**. Stuttgart: Ernst Klett Sprachen.
- Frederking, Volker / Krommer, Axel / Maiwald, Klaus (2012): **Mediendidaktik Deutsch. Eine Einführung**, Berlin: Erich Schmidt.
- Fritzsche, Joachim (1994): **Zur Didaktik und Methodik des Deutschunterrichts. Bd. 3: Umgang mit Literatur**. Stuttgart: Klett.
- Goer, Charis / Köller, Katharina (Hrsg.) (2019): **Fachdidaktik Deutsch. Grundzüge der Sprach- und Literaturdidaktik**, München: Wilhelm Fink.
- Hofer-Krucker Valderrama, Stefan und Kauffmann, Rémy (2019): **Neue Medien – neuer Unterricht?** Bern: hep.
- Haas, Gerhard (2018): **Handlungs- und produktionsorientierter Literaturunterricht. Theorie und Praxis eines „anderen“ Literaturunterrichts für die Primar- und Sekundarstufe**, Seelze: Kallmeyer in Verbindung mit Klett Friedrich.
- Kory, Beate Petra (2006): „Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens – Wege zu seiner Ergründung“. In: Roxana Nubert (Hrsg.), **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, Bd. 5, Temeswar: Mirton.
- Lupșan, Karla u. a. (2001): **Științele educației: sinteze și teste de cunoștințe**. Timișoara: Ed. Politehnica.
- Nobis, Helmut (2008): **Theodor Fontane Effi Briest. Text, Kommentar und Materialien**. München: Oldenburg Schulbuchverlag.

- Nubert, Roxana / Ionas, Angelika / Marki, Marianne / Sinitean-Singer, Karla (2003): **Deutsch + Didaktik. Fort- und Weiterbildung DaF + DaZ + DaM. Literatur, Sprache und Didaktik**, Temeswar: Mirton.
- Pelster, Theodor (2018): **Theodor Fontane Effi Briest**. Lektüreschlüssel XL. Stuttgart: Reclam.
- Predoiu, Graziella (2015): **Die Literatur des bürgerlichen Realismus**. Temeswar: Mirton.
- Reisner, Hanns-Peter / Siegle, Rainer (2003): **Theodor Fontane Effi Briest mit Materialien**. Leipzig / Stuttgart / Düsseldorf: Ernst Klett Schulbuchverlag.
- Steinbach, Gabrielle (2018): **Theodor Fontane Effi Briest. Interpretation**. München: Stark.
- Ulrich, Winfried (Hrsg.) (2018): **Deutschunterricht in Theorie und Praxis (DTP). Digitale Medien im Deutschunterricht**, Hohengehren: Schneider.
- Ulshöfer, Robert (1971): **Methodik des Deutschunterrichts Unterstufe**, Stuttgart: Ernst Klett.
- Volk, Stefan (2005): **Theodor Fontane Effi Briest. Roman. Erarbeitet und mit Anmerkungen und Materialien**. Braunschweig: Bildungshaus Schulbuchverlage.
- Winkler, Werner (2019): **Abitur-Wissen. Prüfungswissen Deutsch**. München: Stark.

Roxana Nubert, Ileana Pintile, Franz Metz (2021): **Beiträge zur modernen Kultur der Deutschen im Banat**, Wien: Preasens Verlag, ISBN 978-3-7069-0803-0, 629 S.

Dieses umfangreiche Werk umfasst die urbane Entwicklung Temeswars, die multikulturelle Kunst des Banats sowie die Banater Musikgeschichte. Darüber hinaus wird dem Leser das deutschsprachige Schrifttum sowohl in seinen Anfängen bis 1850 als auch in der Literatur der Nachkriegszeit am Beispiel der ‚Aktionsgruppe Banat‘ ausführlich dargelegt.

Man ist versucht zu sagen ‚*weniger ist mehr*‘, wenn man dieses gut 629 Seiten umfassende Buch durchgearbeitet hat. Aber welche Vielfalt an Informationen enthält zum Beispiel der Beitrag der Professorin für Kunstgeschichte, Ileana Pintile, die dem Leser auf gut 200 Seiten die Entwicklung und Infrastruktur der Stadt Temeswar nahebringt! Der Leser erfährt, dass Temeswar als königliche Freistadt seit 1781 über administrative und juristische Autonomie verfügte. Auch wurden im Verlauf dieses 18. Jahrhunderts Flussläufe reguliert und Sümpfe trockengelegt. Der Handel erlebte einen sichtbaren Aufschwung: Bereits 1718 wurde eine Bierbrauerei mit moderner Produktionstechnologie errichtet; es entstanden Hut- und Schuhfabriken, ebenso wie die Süßwarenfabrik *Kandia*. Zur Unterstützung des Handels wurde das Verkehrsnetz ausgebaut! Die erste Bahnlinie verband 1857 Temeswar mit Budapest; gleichzeitig wurde der erste Bahnhof errichtet. Die Bahnlinien trugen wesentlich zur Entwicklung der Stadt bei, sodass Temeswar zu einem wichtigen Verkehrsknotenpunkt wurde. Allerdings musste das schwierige Problem der Wasserversorgung und der Kanalisation dieser sich entwickelnden Großstadt gelöst werden.

Auch die verschiedenen Sakralbauten finden im Band Erwähnung: Der römisch-katholische Dom, errichtet zwischen 1736 – 1754, spiegelt die Bedeutung des katholischen Glaubens dieser Region wider. Am Domplatz wurde ebenfalls Mitte des 18. Jahrhunderts eine orthodoxe Kirche nebst serbischen Vikariats und auf dem Platz eine typische Pestsäule, in Wien hergestellt, errichtet.

Das in Europa schon verbreitete Telefonnetz wurde 1879 auch in Temeswar eingeführt, sodass es bereits zu Beginn der 1880er Jahre mehr als 50 Abonnenten gab.

Der Beitrag von Prof. Pintile überrascht den Leser mit einer Palette von interessanten Einzelheiten, sodass eine Übersetzung ins Rumänische angebracht wäre.

Prof. Pintile schrieb außerdem einen knappen, zum Teil bebilderten Beitrag über „Multikulturelle Kunst im Banat - Die deutschen Künstler“, die zu

Beginn der 1920er Jahre in Temeswar schwach vertreten waren. Sie beschreibt Ausbildung, Lebensweg, Maltechnik der Künstler Oskar Szuhaneck, Franz Ferch, Albert Varga, Julius Podlipny - um nur einige Maler zu nennen. Sie verweist auf die eine und andere Monografie von Dr. Annemarie Podlipny-Hehn sowie auf deren 1984 herausgegebenen Band **Banater Malerei vom 18. bis ins 19. Jahrhundert**.

Dem Musikwissenschaftler Dr. Franz Metz fiel in diesem Band die Aufgabe zu, über „Moderne Ansätze zur Banater Musikgeschichte“ zu reflektieren. Im Mittelpunkt seines kurzen Beitrags, 74 Seiten, steht der Hinweis, dass es seit 300 Jahren in der Musikgeschichte ein ständiges Geben und Nehmen zwischen Wien und Temeswar gebe. Er zählt einige Persönlichkeiten auf, die maßgeblich zur Entwicklung der Musikgeschichte in dieser Region beigetragen haben, wie z.B. der Organist und Kantor Georg Müller, der 10 Jahre als Organist an der St. Annakirche in Weisskirchen, unweit von Orawitz, tätig war. In seinem 2016 erschienenen Buch **Josef Brandeisz und das Temeswarer Musikleben** schreibt Franz Metz ausführlich über den 1871 gegründeten *Temeswarer Philharmonischen Verein*, der für einige Jahrzehnte der wichtigste Kulturträger Temeswars und des Banats war. Zahlreiche Musiker wie Liszt, Brahms, Sarasate, Kienzl – um nur einige zu nennen, konzertierte hier. Für viele Konzertagenten aus Wien, Budapest, Berlin oder Paris, war der Philharmonische Verein eine wichtige Adresse.

Durch die rasante Entwicklung der Musikszene, der Entstehung zahlreicher Gesang- und Musikvereine, durch die blühende Kirchenmusik und dem steigenden musikalischen Interesse der Bürger Temeswars, kamen namhafte Virtuosen, Kapellmeister und Opernsolisten nach Temeswar. Die Stadt war damals - wie viele andere Kulturmetropolen der österreich-ungarischen Doppelmonarchie - nicht nur das politische und wirtschaftliche Zentrum des Banats, sondern auch eine wichtige Musikstadt, deren Entwicklung von Wien, Budapest, Berlin, Belgrad und Bukarest mit größtem Interesse verfolgt wurde. Dieser Hinweis auf den Philharmonischen Verein fehlt allerdings aus dem kurzen Beitrag des vorliegenden Bandes.

Im letzten und längsten Teil, 300 Seiten, dieses umfangreichen Werkes, beleuchtet Prof. Roxana Nubert „Das deutschsprachige Schrifttum im Banat“, von den Anfängen im 18. Jahrhundert, welches u.a. mit einem Aufschwung des Pressewesens verbunden ist. Die ersten Zeitungen die im Banat gelesen wurden, waren Blätter aus Wien. Dies änderte sich, als 1769 die erste Druckerei eröffnet wurde und demzufolge Anfang 1771 die „Temeswarer Nachrichten“ als Wochenblatt erscheinen konnte. 1868 wurde die „Neue

Temesvarer Zeitung“ gegründet, die 1912 mit der „Temesvarer Zeitung“ fusionierte.

Roxana Nubert erläutert die Anfänge des Theaters, als „einen wichtigen Bildungsfaktor in Temeswar und dem Banat“, ebenso Aufführungen in der Oper 1798 mit Mozarts „Zauberflöte“. Erwähnt werden muss, dass es im Oktober 1919 zu einer Wiederbelebung des deutschen Theaters gab, durch die Gründung des deutschen Theatervereins.

Bis 1850 kennt das Banat keine erwähnenswerte literarische Blütezeit. Die Klassik und die Romantik wurden vereinzelt, mit großer Verspätung, erst Ende des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert rezipiert. Bei der Beschreibung der *Ansätze zur literarischen Moderne 1918-1944*, mehr noch bei den *Spätmodernen Ansätzen in der Literatur der Nachkriegszeit* sieht es schon interessanter und komplexer aus. Der Übergang von den 1960er zu den 1970er Jahren stellt einen bedeutenden Umbruch in der rumäniendeutschen Literatur der Nachkriegszeit dar. Ausführlich befasst sich Roxana Nubert mit der *Aktionsgruppe Banat*, die im April 1972 gegründet wurde. Ebenso intensiv eine Annäherung an Herta Müller, die der *Aktionsgruppe* nahestand.

Der Band ist eine Bereicherung im Blick auf die moderne Kulturgeschichte der Deutschen im Banat, insbesondere der kunstgeschichtliche Beitrag von Ileana Pintilie.

Elke Sabiel (Bonn)

Blaga, Lucian (2023): **Die rumänische Seele**. Aus dem Rumänischen übersetzt von von Rainer Schubert, Wien: LIT Verlag, ISBN 978-3-643-51129-4, 184 Seiten.

Im Wiener LIT-Verlag ist vor kurzem aus Lucian Blagas **Trilogia culturii** das bekannte Werk **Spațiul Mioritic** in der Übersetzung von Rainer Schubert erschienen. Obwohl zwischen dem übersetzten Titel und dem des Originals eine vermeintliche Diskrepanz zu gähnen droht, muss jedoch festgehalten werden, dass auch der deutsche Titel den Kern des Problems – wohl in einfacher Sprachform ausgedrückt – beinhaltet: *die menschliche Seele* in ihrer typisch rumänischen Wesensart. Gemeint ist die Volksseele, auf die Blaga wunderbar – analytisch eingegangen ist, die er – ein ausgezeichnete Kenner ihrer selbst – als *mioritischen Raum* in ihrer gesamten Unermesslichkeit treffend benennt. Ausgehend von dörflichen Strukturen bis zu jenen des Hirtenlebens auf den Hochgebirgsweiden entwickelten sich im Laufe der Jahrhunderte jene religiös geprägten Eigenheiten, die eine rumänische Volksseele ausmachen.

Rainer Schubert hält fest: „Die Landschaft wird zum Gefäß der gesamten Seele, in welches das Gefühl des Schicksals hineinfährt wie der Wind in die Segel eines Schiffes“ (S. 20 – 21) und beantwortet somit die aufgeworfene Frage, „[...]worin sich die Landschaft auf die menschliche Seele auswirkt. Was gewinnt die Landschaft vonseiten der Seele des Menschen?“ (S. 20 – 21).

Breitgestreut ausgehend vom „seelischen Raum“ (S. 13 - 15) über die „bipolare Geistigkeit“ (S. 30 – 32) und die „sophianische Perspektive“ (S. 69 – 71), durch die „Assimilierung sakraler Motive“ (S. 94 – 96) bis hin zur „Sehnsucht“ (S. 137 – 139) und zum „Intermezzo“ (S. 142 – 144) wird der Leser über die Kapitel „Evolution und Involution“ (S. 144 – 146) zu den „Vorteilhaften und motivierenden Einflüssen“ (S. 162 – 164) zum Schlussabschnitt „Vom typischen Rumänentum“ (S. 180 – 182) begleitet.

Blaga bezieht sich besonders auf die Frömmigkeit seines Volkes, denn nur diese gewährt ihm – dem Volk – den erforderlichen Halt, in den Wirren der Zeiten bestehen zu können. „Der orthodoxe Geist hat sich aus der Welt des Zeitlichen die Kategorien des ‚Organischen‘ ausgewählt [...] Phänomene, wie etwa die seelischen, sozial-religiösen oder sogar die kosmischen Erscheinungen“ daraus erwachsen. (S. 59)

Wiederholt stellt Blaga Bezüge und Vergleiche zu westlichen Kulturen und deren Religionen (Katholizismus, Protestantismus u. a.) her, doch sein Volk und dessen Entwicklungen stets im Auge behaltend.

Bezugnehmend auf den Geschmack der Rumänen vertritt der Philosoph die Meinung, dass [... der vornehme Geschmack des Rumänen (...) nur die Kombination der Geometrie mit stilisierten Naturmotiven akzeptiert...] (S. 129), erneut ein Beweis enger Naturverbundenheit seines Volkes in Bezug auf die Ornamentik.

Eingehend auf den Begriff *sophianisch* vertritt Blaga die Meinung, dass „[...] jede Schöpfung bzw. Existenz, ob eingebildet oder real (S. 91), die eine von oben nach unten strömende transzendente Verwandlung [...]“ aufweist, für das rumänische Volk charakteristisch ist, „[...] ob Kunstwerk, eine spekulative Idee, ein religiöses Erlebnis, eine Vorstellung der Natur, das Konzept eines sozialen Organismus, das menschliche Verhalten im alltäglichen Leben etc. [...]“ darstellt. (S. 91, ebenda).

In Blagas Auffassung mischt sich das Pittoreske in die Volksweisheit (vgl. 116) und wird somit zum „Ratgeber“ des Volkes, sodass in einigen rumänischen Sprichwörtern „einer vom Gefühl des Pittoresken“ unterfütterte Weisheit entspringt. Diese ist besonders beim „wandelnden Lexikon“ Anton Pann ersichtlich, der jedem Thema einen Sinnspruch, eine Anekdote hinzufügte, „[...] eine in Versen abgefasst Erzählung als Deutung der Sprüche [...]“ (S. 116)

Blaga bricht eine Lanze für die Träger der rumänischen Kultur:

Die rumänischen Kulturschaffenden, die mit heiligem Ernst ihre Fackeln durch die Stürme tragen, geben seit hundert Jahren und noch mehr ihr geistiges Erbe von einem an den nächsten weiter. Keinem von ihnen kann man aber die Überheblichkeit oder den Verlust an Selbstkontrolle vorwerfen, unserem Volk eine missionarische Aufgabe zuzumessen (S. 183)

Die rumänische Seele (*Spațiul mioritic*) gilt als bekanntestes Werk Blagas, was schon vom Thema her nicht verwunderlich ist, denn die Volksseele als Existenz-Grundlage eines Stammes bzw. eines Volkes ist das festigende Bindeglied zwischen den verschiedensten Einzelindividuen der Gruppe bzw. einer Masse, die zum Fortbestand derselben erforderlich ist.

Dem Übersetzer, selbst Philosoph, und, u. a., 1994-1999 OeAD-Lektor an der Politehnica Universität Temeswar, 1999-2007 Kulturattaché an der Österreichischen Botschaft Bukarest, Leiter des Österreichischen Kulturforums Bukarest, 2007-2009 Univ.-Prof. für Philosophie an der Babeș-Bolyai- Universität Klausenburg (Cluj-Napoca) und anschließend Honorar- und Univ.-Prof. an der Philosophisch-Theologischen Hochschule Benedikt XVI. Heiligenkreuz in Niederösterreich, ist es hervorragend gelungen, die Übersetzung sinngemäß textnah zum Original und in einem flüssigen und auch für den Laien problemlos zugänglichen Sprachfluss vorzulegen.

Rainer Schubert übersetzte folgende Werke von Lucian Blaga und erweist sich als ausgezeichnete Kenner seiner Bücher:

- Blaga, Lucian (2012): **Die luziferische Erkenntnis** (Cunoașterea luciferică), Wien: LIT-Verlag, 228 S.
- Blaga, Lucian (2014): **Das dogmatische Weltalter** (Eonul dogmatic), Wien: LIT-Verlag, 185 S.
- Blaga, Lucian (2015): **Die transzendente Zensur** (Cenzura transcendentă), Berlin: Frank&Timme, 223 S.
- Blaga, Lucian (2016): **Über das philosophische Bewusstsein** (Despre conștiința filosofică), Berlin: Frank&Timme, 262 S.
- Blaga, Lucian (2017): **Das Experiment und der mathematische Geist** (Experimentul și spiritul matematic), Wien: new academic press, 239 S.
- Blaga, Lucian (2018): **Wissenschaft und kreatives Denken** (Știința și creație), Wien: new academic press, 185 S.
- Blaga, Lucian (2019): **Die Entstehung der Metapher und der Sinn von Kultur** (Geneza metaforei și sensul culturii), Wien: new academic press, 189 S.
- Blaga, Lucian (2021): **Horizont und Stil** (Orizont și stil), Wien: new academic press, 151 S.
- Blaga, Lucian (2022): **Die rumänische Seele** (Spațiul mioritic), Wien: LIT Verlag, 184 S.

Hans Dama (Wien)

Ciortea-Neamțiu, Ștefana (2023): **Kulturerlebnis Temeswar. Theater, Bücher, Ausstellungen**, Timișoara: Cosmopolitan Art Verlag, ISBN: 9786069881033.

Temeswar ist eine Stadt, in welcher Geschichte, Kultur und künstlerischer Ausdruck zusammenfließen. Mit einem reichen Angebot an Theater, Büchern und Ausstellungen bietet Temeswar eine lebendige kulturelle Szene, die sowohl Einheimische als auch Besucher gleichermaßen erfreut.

Das letzte Buch von Ștefana Ciortea-Neamțiu **Kulturerlebnis Temeswar: Theater, Bücher, Ausstellungen**¹, das 2023 im Cosmopolitan Art Verlag erschienen ist, bietet dem Leser die beste Gelegenheit dazu, Temeswar und die verschiedenen Facetten des kulturellen Lebens dieser Stadt in ihrer lebhaften Gegenwart zu erkunden. Das Buch ist als eine Fortsetzung und „logische Folge“ des Bandes **Eine Stadt vermittelt sich: Temeswar – Kandidat für den Titel Kulturhauptstadt Europas** zu betrachten (Ciortea-Neamțiu 2023: 5), den die Univ.-Lektorin 2016 im Verlag der West-Universität Temeswar publiziert hat und der Zeitungsbeiträge verschiedener Genres vereint. Im Unterschied zu diesem widmet sich das neue Buch der Temeswarer Autorin weniger dem wirtschaftlichen Bereich, sondern der Fokus liegt vor allem auf kulturellen Veranstaltungen:

Es passierte zum Beispiel viel weniger im Wirtschaftsbereich (die Anzahl der Events ist hier in Betracht gezogen worden und nicht das Ausmaß) wie zehn Jahre davor und viel mehr auf dem Gebiet der Kultur, die reger, gewandter, aber auch vielfältiger, erfindungsreicher, aufgeschlossener und erfahrener, reifer war als vor einem Jahrzehnt. „Wieder haben wir viel Kultur und wenig Wirtschaft in der Zeitung“ hörte man manchmal einen Seufzer in der Redaktion, aber eine Zeitung hat ja das zu widerspiegeln, was „gerde läuft“ und Kultur „lief“ eben [...]. (Ciortea-Neamțiu 2023: 5)

In den Jahren 2017 bis 2022 erlebte die Stadt an der Bega eine besonders aufregende Entwicklung in ihrer Kulturgeschichte, die von der ADZ- und BZ-Redakteurin Ștefana Ciortea-Neamțiu in ihrem Buch **Kulturerlebnis Temeswar** festgehalten wurde. Eine Auswahl spannender Beiträge aus der **Banater Zeitung** und der **Allgemeinen Deutschen Zeitung für Rumänien** (ADZ), in verschiedenen Genres verfasst – von Theaterkritik bis hin zu Rezensionen oder Kulturinterviews – beleuchten das vielfältige Kulturleben der Stadt auf dem Weg zum Kulturhauptstadtjahr.

¹ Ciortea-Neamțiu, Ștefana (2023): **Kulturerlebnis Temeswar. Theater, Bücher, Ausstellungen**, Timișoara: Cosmopolitan Art Verlag.

Was Stefana Ciortea-Neamțiu von vielen anderen Journalisten unterscheidet, ist vor allem ihre bemerkenswerte Vielseitigkeit, ihr Professionalismus und ihr großes Interesse für Kultur. Sie hat in verschiedenen Bereichen des Journalismus Erfahrung gesammelt, vom investigativen Journalismus bis hin zur Berichterstattung über unterschiedliche kulturelle Ausdrucksformen. Diese Bandbreite ermöglichte es ihr, ein tiefes Verständnis für die Dynamiken und Anforderungen unterschiedlicher journalistischer Disziplinen zu entwickeln, die wir auch beim Lesen des Bandes **Kulturerlebnis Temeswar** erkennen können.

Das Buch richtet sich an Kulturliebhaber, aber auch an Studierende oder Jugendliche, die mit dem kulturellen Leben Temeswars vertraut werden wollen oder sich mit dem Kulturjournalismus auseinandersetzen möchten. In dieser Hinsicht ist ein bedeutender Aspekt des beruflichen Werdegangs der Autorin zu erwähnen, die als Univ.-Lektorin an der West-Universität Temeswar die Vorlesungen Kulturjournalismus und Journalismus in multikulturellen Regionen hält und an der Fakultät für Politikwissenschaften, Philosophie und Kommunikationswissenschaften tätig ist. Ihre Lehrtätigkeit lässt sich mit der praktischen Erfahrung gut verbinden und umgekehrt kann sie ihre Erfahrungen in den Unterricht einbinden und den Studierenden die Möglichkeit bieten, professionelle Kompetenzen zu erwerben.

In den reizvollen Berichten, die Ciortea-Neamțius Buch verbirgt, bietet die Autorin ein breites Spektrum von Interviews, Porträts und Beiträgen aus den Bereichen Theater, Literatur, Film, Musik, Kunst, Germanistik, Theaterwissenschaft, Politik, Wirtschaft, Medien - in einem spannenden Wechselspiel zwischen Geschichte und Gegenwart, zwischen gestern und heute – im Hinblick auf das europäische Kulturhauptstadtjahr. Neben dem ausführlichen Rückblick auf die kulturellen Veranstaltungen gelingt es Ștefana Ciortea-Neamțiu in ihrem Buch auch zahlreiche Persönlichkeiten aus den Bereichen Bildung, Kunst, Politik, Wirtschaft und Wissenschaft vorzustellen, die mit der Geschichte und der Entwicklung dieser Stadt in Verbindung zu bringen sind. Gleichzeitig nimmt Ștefana Ciortea-Neamțiu dabei auch eine kulturwissenschaftliche Analyse vor, die an verschiedenen soziologischen und kulturwissenschaftlichen Ansätzen anknüpft und den Lesern, ein lebendiges und faszinierendes *Erlebnis* als Rückblick auf die kulturellen Veranstaltungen im Vorfeld des Kulturhauptstadtjahres 2023 bietet.

Ștefana Ciortea-Neamțiu lädt den Leser auf eine spannende Reise ein, zu Veranstaltungen und Ereignissen einer Stadt, die sich darauf vorbereitet Kulturhauptstadt Europas zu werden und diesem Titel gerecht zu werden. So führt uns die Autorin von einer Galerie in die andere, von einem Konzert zum

anderen, von einer Persönlichkeit zur anderen, sogar von einer Institution zur anderen und nicht zuletzt von einem Buch zum anderen. Es gibt kein kulturelles Ereignis, das dem scharfen Blick der Journalistin entkommen ist – und das bis ins kleinste Detail.

Egal, ob Ștefana Ciortea Neamțiu ein Gemälde beschreibt:

Der Maler hält sich ans Schwarz-Weiß-Spiel und an kalte Farben, vorwiegend Blau, um ab und zu mit einem grellen Rot etwas hervorzuheben, zum Beispiel zwei Lappen, die Lungen sein könnten innerhalb eines Torsos, die aber doch zu weit weg voneinander zu liegen scheinen. Es ist, als würden sie in zwei gerissen werden. (Ciortea-Neamțiu 2023: 105),

oder ob sie den Leser in J. S. Bachs „Goldberg-Variationen“ einführt, oder uns ins Theater oder in die Oper einlädt, ist die Feder der Autorin genauso lebendig und scharfsinnig wie ihr Blick und ihr Sinn für das Detail.

Der Zeitraum, den das Buch abdeckt, die fünf Jahre zwischen dem Erscheinen des ersten Artikels (13.01.2017) und dem letzten (14.12.2022), verstecken gerade in der Mitte dieser Zeitspanne ein langanhaltendes Ereignis, das nicht nur das Bild der Stadt, in der die Journalistin lebt und schreibt, sondern auch jenes der ganzen Welt verändert hat. Es handelt sich dabei nämlich um die Corona-Pandemie, die unser Leben verändert und in allen Bereichen der Gesellschaft tiefe Spuren hinterlassen hat. Das Buch von Ștefana Ciortea-Neamțiu widerspiegelt zugleich die Auswirkungen der Pandemie auf unsere Gesellschaft, auf unser Verhalten als Leser, als Zuhörer, als Besucher, als Publikum, auf uns alle und auf das kulturelle Leben einer Stadt, die schon vor zwei Jahren Kulturhauptstadt werden sollte.

Beachtenswert für das Festhalten dieser Veränderungen in unserem Alltag, in unserem Verhalten, in unserem Umgang mit den Folgen der Pandemie auf das Kulturleben Temeswars sind die Gespräche, welche Ștefana Ciortea-Neamțiu im März 2023 mit mehreren Persönlichkeiten Temeswars geführt hat, angefangen von Christian Rudik bis hin zu Ioana Iacob und Prof. Dr. Eleonora Ringler Pascu. Diese beeindruckenden Interviews über die Auswirkungen der Corona-Pandemie auf das kulturelle Leben Temeswars kann man in der Reihe *Saal zu, Zoom und You Tube auf!* lesen. Die Autorin ist dabei in ihren ergreifenden Fragen von einer traurigen Realität ausgegangen, die sie meisterhaft in Worten zu fassen weiß:

Die Pandemie hat die Säle geschlossen und die You Tube Kanäle erst richtig geöffnet. Was bedeutet diese neue Art auf das Publikum einzugehen? [...] Wie stark braucht man als Künstler die Nähe zum Publikum? [...] Und: wie ist das Publikum zuhause? (Ciortea-Neamțiu 2023: 279)

Die Autorin findet die Antworten auf diese Fragen fast ein Jahr zuvor, im April 2020, im Artikel „Mit dem Theater im Arm auf dem Sofa. Temeswarer Theaterinstitutionen bieten Aufführungen im Internet“, als sie sich mit dem Thema Theater in der Pandemie auseinandersetzt. Das Theater verkörpert vor allem die Idee des Zusammenseins. Es geht nicht nur um das, was auf der Bühne präsentiert wird, sondern vor allem um Begegnung, Austausch und Gemeinschaft, um das gemeinsame (Kultur)Erlebnis:

Theater ist so was wie direktes Erlebnis. Theater lebt von Nähe. Theater hat was mit Sozialisieren zu tun. Ins Theater geht man nicht auch allein, oder zumindest meistens nicht, es ist die Familie, der Partner, die Freundin, die man mitnimmt, mit denen man zusammen genießt, sowohl das Theater als auch das Miteinander, das Ausgehen, das kleine etwas Andere aus unserem Alltag. Sozialisieren hat aber auch mit anderen zu tun, denn man trifft Freunde, Bekannte, man redet, spricht, in der Pause, im Foyer, man genießt einen Saft, einen Champagner oder Konfekt [...]. (Ciortea-Neamțiu 2023: 234)

Dieser Artikel (der zu Beginn der Pandemie im April 2020 geschrieben wurde) steht symbolisch für die Einsamkeit des Einzelnen während der Corona-Pandemie, in einer Zeit, in der niemand wusste, wann der normale Alltag wieder einkehren würde. Es geht vor allem um die Idee der Gemeinschaft, um das Zusammensein, um all das, was der Mensch – zumindest zum damaligen Zeitpunkt – verloren zu glauben schien, um den Verlust des gesellschaftlichen Zusammenhalts. Ștefana Ciortea-Neamțiu versucht in ihren Artikeln, die Auswirkungen der Covid 19-Pandemie auf das Theater und die Unmöglichkeit des Dialogs, des Miteinander, des Zusammenseins in Zeiten von Corona festzuhalten, wobei sie die Bedeutung des Theaters für das Publikum und für die Gesellschaft hervorhebt. Zugleich gelingt es der Autorin, die Verzweiflung, die wir alle in diesen Zeiten verspürten, sehr deutlich zu veranschaulichen:

Was ich positiv finde: das Theater bleibt so mit seinen Besuchern in Verbindung und sagt aus: Wir sind für euch da, auch wenn die Theaterstücke ausgefallen sind wegen der C-Krise – ich kann das gar nicht mehr aussprechen, wird zu oft wiederholt das verdammte Wort. (Ciortea-Neamțiu 2023: 235)

Interessanterweise versucht Ștefana Ciortea Neamțiu trotz der bis an die Grenze des Erträglichen getriebenen Situation, Trost zu finden und eine positive Seite zu erkennen. Doch das Fehlen gemeinsamer kultureller Erlebnisse und die Einsamkeit des Einzelnen sind Themen, die sie in dieser Zeit weiterhin beschäftigen. Die Tatsache, dass sie auf diese Fragen immer wieder zurückgreift, zeigt, dass es eine Angelegenheit ist, die sie bedrückt,

und dass sie ihre eigenen Antworten nicht zufrieden stellen, ebenso wenig wie die neue Realität sie nicht zufrieden stellt. Sie sucht weiterhin nach Antworten, Antworten, die später nicht mehr so heftig ausfallen, wie der Titel eines anderen Artikels vom September 2020: „'Angst' – Ein Gefühl und ein Zustand in der Pandemie“. In diesem Fall handelt es sich um eine beeindruckende Chronik einer Fotoausstellung, in der man aber immer noch die Auswirkungen dieser schweren Zeit nachempfinden kann. Man sucht nach Lösungen. Christian Rudik greift in dieser Hinsicht die Idee einer Rückkehr in die Normalität auf:

Es ist eine Überlebensstrategie. Vor Kurzem gab es das Weihnachtskonzert live auf You Tube. Erstaunenswert viele Menschen haben zugeschaut. Frage bleibt offen, wann wir von einer Normalität wieder träumen können [...] Es gibt eine Vielzahl an Normalitäten. (Ciortea-Neamțiu 2023: 279)

Ștefana Ciortea Neamțiu Buch versucht, eine sich verändernde Welt einzufangen, eine Welt, die durch die Pandemie in zwei Teile gerissen wurde und sich dann nach ihren eigenen Kriterien neugestaltet, eine Welt, in der sich die Dinge in einer gewissen Normalität befanden, von der die Menschen glaubten, dass sie ewig sei. Sie zeigte uns jedoch, dass alles im Leben vergänglich ist und dass wir alles mehr schätzen sollen, was uns so selbstverständlich zu sein scheint. Das Buch ist zugleich als eine Einladung zu einem gedanklichen Spaziergang durch Temeswar zu betrachten, eine Stadt, die in der Zwischenzeit Europäische Kulturhauptstadt geworden ist. Timișoara, mit ihren guten und weniger guten Seiten, deren Bewohner und Ereignisse ihre Gegenwart an die kommenden Generationen weitergeben. Und ja, schließlich ist das die Normalität, nach der wir alle suchen, nach welcher wir uns alle sehnen.

Auf über 380 Seiten hebt das Buch **Kulturerlebnis Temeswar: Theater, Bücher, Ausstellungen** auch die wichtige Rolle des Journalisten als Kulturvermittler hervor:

[...] denn Zeitung ist ein Kulturgut und das Schreiben über Kultur zwingt den Schreibenden zur Wahl einer gehobeneren Sprache, eines kunstvollen Satzbaus – ganz anders als es für Nachrichten – und Berichteschreiben der Fall ist und sich in diesem Sinne der Literatur nähert, wobei man sich, was die Akkuratess der Information betrifft, selbstverständlich immer noch im Bereich des Journalismus bewegt. (Ciortea-Neamțiu 2023: 6)

Die kulturelle Landschaft von Temeswar ist dynamisch und entwickelt sich ständig weiter und sie spiegelt die reiche Geschichte und die

Offenheit für zeitgenössische, moderne Einflüsse wider. Dies alles kann man in Ștefana Ciortea-Neamțiu's Buch nachempfinden, denn der Band richtet sich an Theater-, Literatur- oder Kunstliebhaber und fesselt den Leser mit spannenden Kulturerlebnissen und zahlreichen Eindrücken. Das Buch leistet einen Beitrag zur kulturellen Geschichtsschreibung, die das kulturelle Gepräge der Stadt und ihre Rolle durch historische Vergegenwärtigung zu wecken und zu fördern versucht. Es soll dabei nicht nur als Chronik des Kulturlebens in Temeswar dienen, sondern auch als Inspiration für die Zukunft, für Künstler, Kulturschaffende und Kulturinteressierte, die Stadt weiterhin als einen Ort der kreativen Entfaltung und des kulturellen Austauschs zu erleben und zu schätzen.

Durch ihre vielseitige journalistische, akademische und schriftstellerische Tätigkeit gelingt es Ștefana Ciortea-Neamțiu als Journalistin, als Universitätslektorin und als Kulturvermittlerin die kulturelle Vielfalt Temeswars in einer besonderen Art und Weise festzuhalten und einen wichtigen Beitrag zur Förderung und Bekanntmachung des kulturellen Erbes Temeswars zu leisten.

In ihrem Buch **Kulturerlebnis Temeswar** würdigt Ștefana Ciortea-Neamțiu das kulturelle Erbe der Stadt und ermutigt uns alle, das Kulturleben der Stadt zu schätzen, zu unterstützen und zu fördern. Dieser Band ist als eine Hommage der Autorin zu betrachten, eine Hommage an die Stadt Temeswar, an ihre Menschen und an ihre lebendige Kultur. Nicht zuletzt soll es die Leser und alle Kulturliebhaber daran erinnern, wie wichtig Kultur für uns alle und für das Leben einer Stadt ist und wie sie zur Vielfalt und zum kreativen Geist einer Gemeinschaft beiträgt.

Ana-Maria Dascălu-Romițan (Temeswar)

Bombitz, Attila/Leitgeb, Christoph/Vosicky, Lukas Marcel (Hg.) (2022): **Frachtbriefe. Zur Rezeption österreichischer Gegenwartsliteratur in Mitteleuropa**, Wien: new academic press, ISBN: 978-3-7003-2243-6, 407 Seiten.

Frachtbriefe sind Warenbegleitdokumente, die ein Absender einem Frachtführer mit Angaben zum Frachtgut mitgibt, um zu einem Empfänger befördert zu werden. Heute ist dieser Frachtbrief nur bei grenzüberschreitenden, internationalen Transporten innerhalb der EU verpflichtend. Um solche Frachtbriefe handelt es sich auch im vorliegenden Sammelband.

Auf dem Rückdeckel des Buches definieren die drei Herausgeber Frachtbriefe als „Dokumente, die der Zweifel begleitet, ob auch drinnen ist, was oben steht“. So wird der Leser als Empfänger des Frachtguts von allem Anfang an zur kritischen Überprüfung des Bandinhalts und intensiven Auseinandersetzung mit den einzelnen Beiträgen angehalten.

Als Absender dieser Frachtbriefe fungieren drei markante Persönlichkeiten, die sich mit österreichischer Literatur und deren Förderung auseinandersetzen: der Vorstand des Instituts für Germanistik, Leiter des Lehrstuhls für österreichische Literatur und Kultur und wissenschaftlicher Betreuer der Österreich-Bibliothek der Universität Szeged Attila Bombitz, Univ.-Dozent für Neuere deutsche Literatur und Senior Research Associate am Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Christoph Leitgeb und nicht zuletzt Lukas Marcel Vosicky, Academy Scientist am Institut für vergleichende Medien- und Kommunikationsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Vorliegender Sammelband, der im März 2022, im vom österreichischen Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten ausgerufenen internationalen Jahr der Literatur im Vorfeld des österreichischen Gastlands-Auftritts bei der Leipziger Buchmesse herausgegeben wurde, vereint 21 Beiträge von Autor:innen aus den Österreich-Bibliotheken und ihren lokalen Universitäten und Forschungseinrichtungen aus neun Ländern. Die Mehrzahl (neun) der Untersuchungen stammt aus Ungarn; Polen ist mit vier Beiträgen, die Ukraine mit zwei vertreten, während Bulgarien, Kroatien, Rumänien, Slowenien, Tschechien und Weißrussland je einen Beitrag liefern.

Das Buch figuriert als 21. Band der **Transkulturellen Forschungen an den Österreich-Bibliotheken im Ausland** und wurde vom Herausgeber dieser Reihe, Lukas Marcel Vosicky, mit Unterstützung des österreichischen

Bundesministeriums für europäische und internationale Angelegenheiten veröffentlicht.

Der Band gliedert sich in fünf Abschnitte, die außer einem mit fünf Beiträgen, je vier Untersuchungen umfassen.

Der erste Abschnitt des Buches versucht unter dem Titel: „Vier Länder im Überblick: Viele Rezeptionen oder eine Rezeption?“ vier Beiträge zusammenzuschließen, die einen allgemeinen Überblick zur Rezeption österreichischer Literatur in ihrem Land anbieten.

Aus der subjektiven Perspektive eines Verlagslektors und Übersetzers des Budapesteur Europa Verlags in den 1970/80er Jahren überblickt Miklós Györffy zunächst die mangelhafte ungarische Rezeption der zeitgenössischen österreichischen Literatur an der Wende der 1960/70er Jahre bevor er dem Verlag beigetreten war, verfolgt danach einerseits das systematische Schließen der Lücken durch die Herausgabe der großen Werke der Zwischenkriegszeit von Karl Kraus, Robert Musil, Hermann Broch, Elias Canetti und andererseits den Anschluss an die Gegenwart mit Werken von H.C. Artmann, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Barbara Frischmuth, Peter Handke, Elfriede Jelinek, Peter Rosei u.a. Schließlich weist er auf die Außerachtlassung wichtiger Autoren wie Peter Handke, Marlen Haushofer, Gerhard Roth, Marlene Streeruwitz, Josef Winkler u. a. hin, der die Berücksichtigung erfolgreicherer Autoren wie Christoph Ransmayr, Daniel Kehlmann, Thomas Glavinic, Robert Menasse und Robert Seethaler gegenübersteht.

Im nächsten Beitrag bietet Jaroslaw Lopuschanskyj einen literaturgeschichtlichen Überblick über die Rezeption der österreichischen Gegenwartsliteratur seit 1991 in der unabhängigen Ukraine, wobei er die großen Leistungen der ukrainischen Übersetzer, Literatur- und Sprachwissenschaftler in den Vordergrund rückt.

Volha Hronskaya konstatiert in Weißrussland einen bestehenden Dialog der österreichischen Gegenwartsliteratur mit der belarussischen, der aufgrund der Parallelen zwischen den beiden Literaturen zustande kommt, wie beispielsweise des Multikulturalismus oder der Polyethnizität aufgrund der Koexistenz verschiedener Nationen innerhalb eines Territoriums oder Parallelen innerhalb des kulturellen, literarischen Diskurses. Die enge Verbundenheit mit der Heimat, die Verbindung zwischen nationaler und persönlicher Identität, die Bernhards Werk prägt, ließ es zur Übersetzung des Romans **Auslöschung** kommen, während die Suche nach einer neuen Sprache in Belarus zur Auseinandersetzung mit Jelineks Roman **Die Kinder der Toten** führte.

Der letzte Beitrag des Abschnitts fokussiert auf die Präsenz der österreichischen Prosa in Bulgarien in der Zeitspanne 2010-2021, wobei nicht nur Übersetzungen sondern auch kritische Reaktionen darauf untersucht werden.

Der zweite Abschnitt des Bandes „Institutionen, Mechanismen und Filter der Rezeption“ rückt die Rezeption einzelner österreichischer Autor:innen in den jeweiligen Ländern in den Mittelpunkt.

So befasst sich der Beitrag von Tymofiy Havryliv mit der Rezeption des österreichischen Dramas. Seit den 1980er Jahren wurde der Mitte der 1930er Jahre gewaltsam unterbrochene kulturelle Dialog mit der Übersetzung von Theaterstücken von Ferdinand Raimund bis Elfriede Jelinek wieder aufgenommen.

Im nächsten Beitrag richtet Eleonora Ringler-Pascu ihr Augenmerk auf die Bernhard-Inszenierungen an den rumänischen Theatern (Privattheater ATC in Bukarest, Temeswarer Nationaltheater „Mihai Eminescu“, Deutsches Staatstheater Temeswar, Ungarisches Staatstheater „Csiky Gergely“ Temeswar), die einen regelrechten Boom erlebten. Dabei unterzieht sie auch die Pressestimmen einer eingehenden Analyse.

Zsuzsa Bognár untersucht die Präsenz der österreichischen Gegenwartsliteratur in den ungarischen Literaturzeitschriften **Tiszatáj** und **Forrás**, die in der Zeitspanne 1999-2012 fünf Sonderhefte mit österreichischem Profil veröffentlichten und beleuchtet die Art und Weise, wie ein Redaktionsteam in Spezialausgaben bewusst die Rezeption österreichischer Gegenwartsliteratur lenkt.

Die Untersuchung von Edit Kovács nimmt die ungarische Rezeption von österreichischen Autorinnen und Autoren der mittleren und jüngeren Generation in den letzten etwa 20 Jahren unter die Lupe. Am Beispiel der ersten ungarischen Buchpublikationen von Robert Seethaler, Clemens J. Setz und Xaver Bayer werden Rezeptionsmechanismen in Verbindung mit der Institutionalisierung verschiedener Interessen analysiert und einander gegenübergestellt.

Der nächste Abschnitt des Sammelbandes ist den „Klassikern“ der österreichischen Gegenwartsliteratur gewidmet, wobei die Herausgeber in ihrem Vorwort den ironischen Einschlag betonen, mit dem dieser Hilfsbegriff für eine bestimmte Rezeptionshaltung eingeführt wurde.

So setzt sich Attila Bombitz, der zu den Mitherausgebern des vorliegenden Bandes gehört, mit den einzelnen Rezeptionsphasen von Peter Handkes Werk in Ungarn auseinander. Dabei macht er eine frühe Rezeptionsphase zwischen 1968 und 1975 aus, in welcher Handkes Werke in ungarischen Anthologien und Kulturzeitschriften erschienen sind und an

welche sich die Herausgabe der Bücher des Autors in ungarischer Übersetzung zwischen 1975 bis 1990 anschließt. 1990 erscheint Handkes Erzählung **Die Wiederholung**, die, obwohl sie eine fruchtbare Rezeption in Ungarn erlebt, der letzte ins Ungarische übersetzte Text des Autors bleibt. Nachdem Bombitz für dieses Phänomen Erklärungen zu geben versucht, geht er auf die Handke-Rezeption des ungarischen Autors Péter Eszterházy ein und rückt abschließend die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Peter Handke in Ungarn in den Blickpunkt seiner Analyse.

Edit Király widmet sich den vielfältigen Formen der Intertextualität in Péter Eszterházy's Buch *Donau abwärts*, wobei sie von der Fülle österreichischer Autoren, auf die Eszterházy anspielt oder die er zitiert, vornehmlich auf Peter Handke eingeht, um mit Konrad Bayer und Ferry Radax zu schließen.

Es folgen zwei Beiträge, die sich der Rezeption von Thomas Bernhard widmen. Ádám Szinger setzt sich zum Ziel, die dauerhafte Präsenz des österreichischen Autors in Ungarn anhand von Beiträgen allgemeinen und fachlichen Interesses, von Übersetzungen, Kritiken und Veranstaltungen zu untersuchen, während Beate Sommerfeld der produktiven Rezeption Bernhards in der polnischen Literatur anhand der Romane **Gnój** (Dreckskerl) von Wojciech Kuczok, **Samotność** (Einsamkeit) von Hubert Klimko-Dobrzaniecki sowie **Krivoklat oder ein österreichisches Kunstdyall** von Jacek Dehnel nachgeht.

Schließlich untersucht Zoltán Szendi die Rezeption von Ernst Jandl in Ungarn. Dabei gelingt es ihm, einen querschnittartigen Überblick über die geistige Anwesenheit dieses in Ungarn zu den bekanntesten österreichischen Dichtern gehörenden Autors zu bieten.

Die beiden letzten Abschnitte des Sammelwerks widmen sich gesellschaftspolitischen Themen, die als Brennpunkte der Diskussion eine mitteleuropäische Auseinandersetzung mit österreichischen Schriftsteller:innen in Gang setzen können. Unter dem Titel „Übersetzte Kriegsvergangenheiten“ wird die Kriegserfahrung österreichischer Autor:innen thematisiert.

Der Beitrag von Anna Majkiewicz untersucht die Rezeption dreier Werke der österreichischen Literatur in Polen: den Debütroman des Schriftstellers und Dichters Robert Schindel **Gebürtig** (1992), Christoph Ransmayrs Roman **Morbus Kitahara** (2003) sowie das Opus magnum der Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek, den Roman **Die Kinder Toten** (1995) und zeigt an deren Beispiel den Vorbehalt polnischer Leserschaft gegenüber von Literatur, die auf die Post-Erfahrung des Holocausts zentriert ist, vor allem, wenn diese Literatur nicht aus Polen selbst stammt.

Magdolna Orosz widmet sich der Vergangenheitsverarbeitung in der österreichischen und ungarischen Gegenwartsliteratur, indem sie Werke von Peter Henisch, Arno Geiger und Eva Menasse Romanen von Péter Eszterházy, Pál Závada und Krisztián GreCsó vergleichend gegenüberstellt. Dabei kommt sie zum Schluss, dass die Themen, Fragestellungen und Erzählstrategien dieser Romane in Bezug auf Erinnerungs- und Verdrängungspraktiken sowohl auf familiärer als auch auf gesellschaftlicher Ebene in den beiden Ländern zu gegenseitigen Rezeptionsprozessen führen können.

Der Beitrag für den Matjaž Birk und Anja Urekar Osvald verantwortlich zeichnen setzt sich mit der Rezeption der Kärntner slowenischen Autorin Maja Haderlap in Slowenien auseinander, die zu einem Symbol des hybriden Charakters der Kärntner Slowenen und ihrer Kultur aufgerückt ist. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht die Aufnahme von Haderlaps Werk in den letzten zehn Jahre in sämtliche Rezeptionsbereiche: den wissenschaftlichen, literatur- und theaterkritischen und übersetzerischen.

Im letzten Beitrag des Abschnitts untersucht Milka Car die transkulturelle Rezeptionsgeschichte des österreichischen Autors Norbert Gstrein in Kroatien. Kaum ein anderer Autor der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur hat in Kroatien so eine intensive Rezeption erlebt wie Gstrein mit seinen beiden Kriegsromanen **Das Handwerk des Tötens** (2003) und **Die Winter im Süden** (2008), was daran liegt, dass sich diese Romane mit den postjugoslawischen Kriegen auseinandersetzen.

Im fünften und damit letzten Abschnitt des Sammelbandes werden vier Beiträge zusammengefasst, die sich mit einzelnen Autor:innen auseinandersetzen, deren Werk zu spezifischen kulturpolitischen Diskussionen führt.

Zdeněk Pecka verfolgt in seinem Beitrag die tschechischen Wege des österreichischen Schriftstellers Michael Stavarič mit tschechischen Wurzeln, der 1979 siebenjährig mit seiner Familie nach Österreich kam und zeichnet die allmähliche Emanzipation des Autors von den Klischees der Migrationsliteratur und seine Wahrnehmung als tschechisch-österreichischen Schriftsteller.

Der Beitrag von Andrea Horváth untersucht die Rezeption von Ingeborg Bachmann, Barbara Frischmuth und Elfriede Jelinek, dreier prominenten Vertreterinnen der österreichischen Frauenliteratur in Ungarn vor dem Hintergrund, dass sich hier die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Frauenliteratur noch in den Kinderschuhen befindet.

Ähnlich dokumentiert auch Joanna Ławnikowska-Koper in ihrem Beitrag die geringe Präsenz von Barbara Frischmuth auf dem polnischen Buchmarkt (von ihren über 20 Romanen wurden nur drei und zwei kurze Prosatexte übersetzt), was dem Stellenwert der Schriftstellerin in der österreichischen Kulturlandschaft widerspricht. Ausgeglichen wird jedoch dieses Manko durch das zunehmende Interesse der polnischen Germanistik an ihrem Werk.

Im letzten Beitrag des Abschnitts und zugleich des ganzen Sammelbandes schlägt Sławomir Piontek ein Zwei-Phasen-Modell zum Überblicken diverser Fluktuationen in der Rezeption der Texte Robert Menasses in Polen vor. Während die erste Rezeptionsphase mit der in deutscher Sprache verfassten, 1997 publizierten Rezension des Romans **Schubumkehr** (1995) in der germanistischen Zeitschrift **Studia Germanica Gedanien**sa einsetzt und bis zum Erscheinen der Übersetzung des Essays **Der Europäische Landbote** (2013) dauert, beginnt die zweite mit der Aufnahme dieses Essays und dauert bis heute an.

Am Ende des Bandes sind die englischen Abstracts der einzelnen Beiträge sowie die Kurzbiografien der Autor:innen versammelt.

Es bleibt zu hoffen, dass diese Frachtbriefe durch ihren breit gefächerten Inhalt je mehr Empfänger bzw. Leser erreichen, die an österreichischer Literatur im Allgemeinen interessiert sind oder sich speziell mit deren Rezeption in Mitteleuropa auseinandersetzen möchten.

Beate Petra Kory (Temeswar)

Temeswarer Germanistik im Spiegel – Ein Rück- und Ausblick mit Professor Dr. Roxana Nubert

Ein Interview mit der Temeswarer Germanistin Professor Dr. Roxana Nubert geführt von Univ.-Lekt. Dr. Ștefana Ciortea-Neamțiu

Ein zweites Mandat als Vorsitzende der Gesellschaft der Germanisten Rumäniens hat Professor Dr. Roxana Nubert Ende 2022 angetreten. Anfang 2023 feierte die Temeswarer Germanistin, die zwanzig Jahre lang zwischen 1996 und 2016 den Lehrstuhl an der West-Universität Temeswar geleitet hat, einen runden Geburtstag – ein guter Grund um Rück- und Ausblicke zu halten.

Zwischen dem Zeitpunkt, an dem Sie 1976 die Germanistik hier absolviert haben, und heute liegen mehrere Jahrzehnte. Worin liegen die größten Unterschiede zwischen den Germanistikabsolventen damals und den Germanistikabsolventen heute in Rumänien und vor allem in Temeswar?

In erster Linie haben damals sehr viele deutschstämmige Studierende absolviert; es war kaum ein Rumäne oder eine Rumänin in einer Gruppe mit 30-35 Studierenden. Das ist der wesentliche Unterschied. Jetzt ist es umgekehrt: Wenn wir in einer Gruppe von 25 – 30 StudentInnen einen Deutschstämmigen oder eine Deutschstämmige haben, ist das viel. Die deutsche Gemeinschaft hatte die Möglichkeit, ihre Muttersprache zu studieren und das war der Fall auch mit berühmten Schriftstellern; ich werde jetzt nur Richard Wagner als Beispiel anführen. Die meist gewählte Fächerwahl war Deutsch und Rumänisch. Damals durfte noch nicht Deutsch mit einer anderen Fremdsprache gekoppelt werden; das war natürlich ein Nachteil für die damaligen Absolventen. Ich durfte schon eine Fremdsprache wählen, ich habe Deutsch und Französisch studiert und das war ein Vorteil im Vergleich zu den Generationen vor mir.

Was den Unterschied zwischen den 1970er und den jetzigen Jahren betrifft – vielleicht denke ich subjektiv – aber es herrschte mehr Ernst unter den Studierenden, weil auch die Unterhaltungsmöglichkeiten weniger waren als heute, es gab keine Handys, keine Fernsehprogramme von ausländischen Sendern und deswegen waren die jungen Leute mehr auf die Lektüre

konzentriert. Ich habe den Eindruck, dass in den 1970er Jahren viel mehr als heute gelesen wurde und es ist verständlich, dass es so war.

Auf die hiesige Germanistik haben sie erheblich eingewirkt, als Lehrkraft, aber auch als Forscherin, auf mehrere Generationen von Studenten, Magisterstudenten, Doktoranden und einer Vielzahl an Lehrern, die die deutsche Sprache weitergeben. Was ist aus Ihrer Sicht Ihr bedeutendster Nachlass, wenn Sie rückblicken?

Eine meiner ersten Aufgaben Mitte der 1990er Jahre war, den Lehrstuhl zu erneuern und die Lehrkräfte, die sich damals zum Wettbewerb gestellt haben, sind heute angesehene Lehrkräfte im Bereich der Temeswarer Germanistik und im Bereich der rumäniendeutschen Germanistik. Das war mein Vorhaben, als ich den Lehrstuhl 1996 übernommen habe: junge Leute für den Lehrstuhl zu gewinnen, um diesen Lehrstuhl wieder aufzubauen. Denn es waren sehr gute Lehrkräfte vor der Wende, aber viele sind ausgewandert. Es bestand ein Nachholbedürfnis guter Kräfte und ich glaube es sind nur ausgezeichnete GermanistInnen in der zweiten Hälfte der Neunziger Jahre angestellt worden.

Ein anderes Vorhaben war der Aufbau des Magisterstudiengangs und damals, zu Beginn des Jahres 2000, hatten wir die Idee, diesen Magisterstudiengang interdisziplinär aufzubauen, um den Absolventinnen und Absolventen die Möglichkeit zu bieten, einen Job nach dem Abschluss zu finden, nicht nur im Bereich des Schulwesens, sondern in sämtlichen Bereichen. Der Magister war geeignet, die Wahlperspektive des Jobs zu bereichern.

Ein anderes Vorhaben war die mehr oder weniger regelmäßige Veranstaltung von Tagungen. Diese Serie von Tagungen begann 1996 mit 40 Jahre Temeswarer Germanistik und endete dann, was meine Amtszeit betrifft, mit 60 Jahren Temeswarer Germanistik. Wir gehören zu den Lehrstühlen, die unmittelbar nach der politischen Wende 1990 diese Tradition von Tagungen eingeführt haben. Im letzten Jahrzehnt konnten wir aus finanziellen Gründen diese Tagungen bedauerlicherweise nicht mehr so veranstalten wie unmittelbar nach der politischen Wende.

Im Zusammenhang mit dieser ersten Tagung, die wir nach der Wende organisiert haben, möchte ich die Tatsache unterstreichen, dass wir die Arbeiten, die präsentiert wurden, in einem Band herausgegeben haben, der zu einer Regelmäßigkeit geworden ist, die **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**. Wir gehören zu den ersten Lehrstühlen hierzulande, die einen solchen Sammelband nach der politischen Wende herausgegeben haben. Es

gibt jetzt auch andere Lehrstühle, die sogar mehr als wir veröffentlicht haben, wie die Hermannstädter Universität, die Kronstädter Universität, selbstverständlich die Bukarester Universität. Die Jassyer Universität hat bedauerlicherweise weniger nach der Wende veröffentlicht, aber sie haben die ersten Sammelbände von Germanistik schon vor der Wende herausgegeben. Das war ein großes Verdienst der Jassyer Germanistik. Die **Temeswarer Beiträge zur Germanistik** sind in mehreren internationalen Datenbanken und in den wichtigsten Bibliotheken im deutschsprachigen Raum vertreten. Es gibt Germanistinnen und Germanisten weltweit, die in dieser Zeitschrift veröffentlichen, und das ist sehr wichtig für das Ansehen hiesiger Germanistik. Das würde ich auch als ein Verdienst hiesigen Lehrstuhls betrachten.

Sie haben schon einiges erwähnt, aber welches ist das Spezifikum der Germanistik hier im Vergleich zu anderen Lehrstühlen?

Es gibt ein Spezifikum und das sollte man immer in Betracht ziehen: die Herausgabe des *Wörterbuchs der deutschsprachigen Mundarten im Banat*. Bedauerlicherweise konnten aus finanziellen Gründen keine MitarbeiterInnen angestellt werden und es erschienen bis jetzt nur zwei Bände im Vergleich zu den zahlreichen Bänden des *Siebenbürgisch-Sächsischen Wörterbuchs*. Aber das betrachte ich als einen Schwerpunkt der Temeswarer Germanistik, dass sie sich um die Herausgabe des *Wörterbuchs der deutschsprachigen Mundarten im Banat* kümmert und wir haben tüchtige Germanistinnen, die diese Tätigkeit fortsetzen. Unmittelbar nach der Wende hat sich Peter Kottler darum gekümmert und heute sind es seine Nachfolgerinnen: Dr. Mihaela Șandor, Dr. Alvine Ivănescu, Dr. Gabriela Sandor und Dr. Karin Dittrich, die darum bemüht sind, dass dieses Wörterbuch in seiner Vollständigkeit erscheint.

Als Merkmal unseres Lehrstuhls würde ich auch das Interesse für die rumäniendeutsche Literatur betrachten. Dieses Fach wurde schon vor der Wende von Dr. Herbert Bockl eingeführt und mit Mühe all diese Jahrzehnte beibehalten, nicht als verpflichtendes Fach, sondern als Wahlfach und selbstverständlich auch im Magisterstudiengang. Ich glaube, es ist sehr wichtig für unsere Studierenden, dass sie einmal das rumäniendeutsche literarische Erbe und, miteingeschlossen, die banaterdeutschen Schriftsteller kennen. Wir sollen nicht vergessen, dass wir eine Nobelpreisträgerin unter diesen Banater Schriftstellern haben. Es ist sozusagen eine wichtige Pflicht des Lehrstuhls, diese Literatur zu pflegen.

Das ist ja auch einer Ihrer Forschungsschwerpunkte. Wer hat derzeit mehr Interesse an der rumäniendeutschen Literatur: die Germanistik in Deutschland oder die Germanistik hierzulande?

Das ist eine gute Frage. Obwohl wir bei all unseren Veranstaltungen, ich meine jetzt landesweit, immer eine Abteilung für rumäniendeutsche Literatur haben, wird diese Abteilung überwiegend vom IKGS München aus organisiert. Es ist schwer zu sagen, wo das Interesse für die rumäniendeutsche Literatur stärker ist; es gibt einige Persönlichkeiten hierzulande, die natürlich bemüht sind, dieses rumäniendeutsche Erbe zu verbreiten, aber ich habe den Eindruck, dass zumindest in den letzten zehn Jahren das Interesse für diese Literatur im Ausland größer geworden ist. Es gibt Doktorandinnen und Doktoranden in diesem Bereich im deutschsprachigen Raum, aber auch in anderen Ländern. Ein Beispiel ist Ungarn, wo das Interesse für die rumäniendeutsche Literatur ziemlich groß ist und sogar in den Vereinigten Staaten oder in Südafrika.

Ich würde mir wünschen, dass das Interesse für die rumäniendeutsche Literatur hier in Rumänien mehr in den Vordergrund rückt. Das liegt wahrscheinlich daran, dass die Studierenden auch wenig Kontakt zur rumäniendeutschen Literatur haben, jetzt veröffentlicht man keine rumäniendeutsche Literatur mehr wie es früher der Fall war, als in der „Ceaușescu-Ära“ im Rahmen des Kriterion-Verlags sehr viele gute deutschsprachige Bücher erschienen sind, einschließlich rumäniendeutsche Literatur, und das ist heute nicht mehr der Fall. Es ist eine Erklärung, warum auch das Interesse für die rumäniendeutsche Literatur kleiner geworden ist, weil die SchülerInnen, unsere StudentInnen keinen Zugang zu dieser Literatur, zu diesem Schrifttum haben.

Aber es erscheinen auch weiterhin deutsche Bücher von Gegenwartsautoren. Ich würde jetzt nur den Temeswarer Balthasar Waitz nennen, der sehr viel veröffentlicht.

Es werden die Bücher von Joachim Wittstock, Carmen Elisabeth Puchianu oder von Balthasar Waitz veröffentlicht, aber in einer kleinen Auflage. Man kann Eginald Schlattner nicht dazu zählen, weil er vorwiegend im Ausland publiziert hat. Ich hoffe, dass das Interesse für deutsche Bücher steigen wird und dass man mehr veröffentlichen wird als bis jetzt. Der Verlag spielt auch eine Rolle, man kann ja nicht die deutschen Verlage, in denen Schlattner publiziert hat, mit den Verlagen, in denen unsere Schriftsteller veröffentlicht haben, vergleichen.

Weil wir schon bei der rumäniendeutschen Literatur sind und Sie schon Herta Müller erwähnt haben und weil Temeswar in diesem Jahr Europäische Kulturhauptstadt gewesen ist: Es wurde eigentlich sehr wenig von Herta Müller gesprochen, es wurde ein Dokumentarfilm gedreht, über sie, aber ohne sie, *Auf der Suche nach Herta Müller*. Auch das DSTT hat *Niederungen* aufgeführt. Hätten Sie sich da vielleicht mehr gewünscht als Germanistin, dass man auch über Herta Müller spricht?

Denke ich mir! Denn es ist ja doch ein enormes Verdienst unserer deutschsprachigen Banater Literatur, dass Herta Müller Literaturnobelpreisträgerin ist. An unserer Uni gibt es noch kein Zeichen, das daran erinnert, dass Herta Müller Absolventin dieser Hochschule ist. Ich habe versucht, als ich Lehrstuhlinhaberin war, diesbezüglich bei den damaligen Rektoren mehr zu bewegen. An den angesehenen Universitäten im Ausland, z. B. in Wien, gibt es beim Eingang in die Uni ein Porträt mit den Nobelpreisträgern der Wiener Universität. Wir haben eigentlich nur einen hier an der Uni. Ich weiß nicht, warum dieser Vorbehalt Herta Müller gegenüber existiert. Ich glaube, dass es eine Ehre ist, dass diese Universität eine Nobelpreisträgerin hervorgebracht hat.

So habe ich auch keine Überraschung erlebt, dass im Rahmen der Kulturhauptstadt so wenig von Herta Müller gesprochen wurde. Vielleicht ist mir unbekannt und man hat Versuche unternommen, sie in diesem wichtigen Jahr einzuladen.

Die West-Universität hat in der Tat versucht, Herta Müller in der Reihe Nobelpreisträger an der West-Uni nach Temeswar einzuladen, aber sie hat es bislang abgelehnt.

Sie hat noch immer einen Vorbehalt, nach Temeswar zu kommen. Aus einem Dialog mit ihr ging das hervor. Sie war meine Fakultätskollegin; ich hatte die Gelegenheit zum letzten Mal 2010 mit ihr zu sprechen, in Seoul, bei einem wichtigen Kongress und ich hab sie gefragt, ob sie nach Temeswar kommen würde. Die Antwort war kategorisch nein. In erster Linie, glaube ich, hat sie noch immer dieses Gefühl, dass sie verfolgt werde, und dieses Gefühl ist vor allem in Temeswar für sie wirksam. Es ist natürlich dann eine objektive Erklärung für ihren Vorbehalt Temeswar gegenüber. Obwohl Temeswar eine wichtige Rolle für sie gespielt hat, wie sie ja zugibt, sie hat hier im Lyzeum Rumänisch gelernt, hier gab es die Begegnung mit der Aktionsgruppe Banat und mit ihrem zukünftigen Mann, Richard Wagner, also sie hat Bedeutendes

in dieser Stadt erlebt, aber auch die Verfolgung durch die Securitate. Wahrscheinlich hat sie dieses Gefühl immer noch nicht überwunden, ich habe Verständnis dafür. Das verstehen nur Leute, die damals das mehr oder weniger erlebt haben.

Kommen wir zurück auf ihre Tätigkeit zu sprechen: Sie sind zum zweiten Mal als Vorsitzende der Gesellschaft der Germanisten Rumäniens gewählt worden. Was möchten Sie aus dieser Position heraus unternehmen, um die Germanistik in Rumänien und die Temeswarer Germanistik war noch bekannter zu machen?

In erster Linie, dass wieder die von Herrn Professor George Guțu herausgegebenen Bände der Gesellschaft erscheinen. Er ist verstorben und die Kontinuität der Bände, die er im Rahmen der Gesellschaft herausgegeben hat, existiert noch immer nicht. Ich glaube, ein jeder Lehrstuhl müsste diesbezüglich mehr tun, bekannt zu werden in Rumänien und im Ausland, das machen die Zeitschriften, auch um ausländische GermanistInnen heranzuziehen. An unseren Kongressen beteiligen sich sehr viele ausländische GermanistInnen. Ich nehme an, das Interesse für die rumäniendeutsche Germanistik existiert. Da muss man mehr tun in meiner Sicht in erster Linie durch Veröffentlichungen, denn dadurch wird man überall auf der Welt bekannt.

Sie leiten auch die Österreich-Bibliothek hier an der West-Universität Temeswar. Bitte nennen Sie uns ein paar Zahlen, zu dem Bestand, zu den Zeitschriften, die abonniert sind.

Ich glaube, wir sind zurzeit die größte Österreich-Bibliothek hierzulande, mit einem Bestand von ungefähr 13000 Büchern. Bedauerlicherweise, wie ich auch zuvor gesagt habe, lässt die Anzahl der Leserinnen und Leser nach. Wir sind sehr zufrieden, dass die Universität der Österreich-Bibliothek einen Raum zur Verfügung gestellt hat. Wäre das nicht passiert, hätten wir heute keine Österreich-Bibliothek mehr. Wir bekommen die übliche österreichische Presse wie **News**, **Profil** und dann die Fachpublizistik wie **Literatur und Kritik** und **manuskripte**, die wichtigste literarische Zeitschrift, die in Österreich erscheint.

Sehr wichtig ist die regelmäßige Versorgung der Bibliothek durch die Österreichische Gesellschaft für Literatur mit dem Sitz in Wien. Gefördert werden die Österreich-Bibliotheken weltweit durch das Bundesministerium

für Europäische und internationale Angelegenheiten, aber die direkte Vermittlung mit uns geschieht durch die Österreichische Gesellschaft für Literatur und durch das Österreichische Kulturforum Bukarest. Wir haben die Möglichkeit, und das ist sehr wichtig für uns, angesehene österreichische Schriftsteller einzuladen. Natürlich ist das auch finanziell bedingt; wir können nicht zehn Autoren pro Jahr einladen, aber wenigstens einen pro Semester und das war der Fall; im Wintersemester war der bekannte Schriftsteller Franzobel mit einer Lesung im Rahmen unter Bibliothek. Das ist sehr wichtig für das Ansehen der Bibliothek und für die Bekanntmachung der Bibliothek außerhalb unserer Institution.

Obwohl der Schwerpunkt unserer Bibliothek in der österreichischen Kultur liegt, laden wir gelegentlich auch rumäniendeutsche Autoren ein. Balthasar Waitz und Carmen Elisabeth Puchianu waren Gäste der Österreich-Bibliothek Temeswar. Unser Weihnachtskonzert ist Tradition geworden und wir freuen uns, dass wir auch sehr viel Publikum dabei haben.

Zum Schluss unseres Interviews: Welches sind Ihre Pläne für die nächste Zukunft?

Ich möchte ein Buch mit der diplomatischen Karriere von Oscar Walter Cisek herausgeben, einem der bedeutendsten rumäniendeutschen Autoren der Zwischenkriegszeit, bekannt vor allem durch seine Novelle **Die Tatarin** und durch seinen Roman **Der Strom ohne Ende**. Wenige Leute wissen, dass er ein sehr bekannter Diplomat Rumäniens war und ich möchte diese diplomatische Tätigkeit von Cisek im Außenministerium in Bukarest forschen und dann ein Buch darüber schreiben. Meine Beschäftigung mit Cisek begann in den 1990er Jahren und ich möchte sie fortsetzen, weil ich diesen Schriftsteller sehr schätze, obwohl ich mich in meinem zukünftigen Buch nicht mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit auseinandersetzen werde.

Mein Vorhaben im Rahmen der Österreich-Bibliothek ist, angesehene österreichische Schriftsteller und Künstler einzuladen, auch noch Konzerte zu organisieren, wie es früher der Fall war, und die Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Honorarkonsulat Temeswar, mit dem Deutschen Kulturzentrum Temeswar, mit der Rumänisch-Deutschen Kulturgesellschaft und mit anderen Institutionen aus Temeswar zu stärken.

Prof. Dr. Sabine Anselm: Studium der Germanistik, Klass. Philologie und Evang. Theologie an Universitäten in Zürich und München. Promotion an der Friedrich-Schiller Universität Jena. Seit 2016 Professorin für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur am Institut für Deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München; Leiterin der Forschungsstelle *Werteerziehung und Lehrerbildung*. Forschungsschwerpunkte sind Werteerziehung im Deutschunterricht in gesellschaftlicher Verantwortung, Fragestellungen zu Digitalität und Didaktik sowie zu Herausforderungen einer Bildung für nachhaltige Entwicklung.
(sabine.anselm@germanistik.uni-muenchen.de)

Univ.-Lekt. Dr. Stefana Ciortea Neamtiu lehrt an der Fakultät für Politikwissenschaften, Philosophie und Kommunikationswissenschaften der West-Universität Temeswar. Sie hält Vorlesungen zu den journalistischen Gattungen (Reportage und Porträt), der Mediengeschichte, dem Kulturjournalismus, Open Journalism sowie zu „Blogging und Vlogging“. In der Forschung liegen ihre Schwerpunkte vorwiegend in der Reportage, der Banater Pressegeschichte sowie in den neuen Formen wie Blogs und Vlogs. Sie ist Mitglied des ECREA. Sie hat mehrere Bücher als einzige Autorin veröffentlicht: **Souvenirs** (Artpress-Verlag, Temeswar, 2003), **Unser Kandidat: Temeswar – Kulturhauptstadt Europas** (Verlag der West-Universität Temeswar euv, 2016), **Altfel despre reportaj și portret** (Sitech, Craiova, 2021). Mit dem zweisprachigen Buch **Dialogues on Journalism and Media. Peter Gross Interviewed by Stefana Ciortea Neamtiu/ Dialoguri despre jurnalism și media. Peter Gross interviu de Ștefana Ciortea-Neamțiu** (Verlag der West-Universität euv, 2017) hat sie einen Interviewband herausgebracht, in dem der Gründervater der Temeswarer Journalistik im Mittelpunkt steht. Mit Paolo Magagnotti, dem Vorsitzenden der Vereinigung Europäischer Journalisten, hat sie 2019 den zweisprachigen Band **Despre Open Journalism. Academic Talks și un studiu de caz: presa din Timișoara/ On Open Journalism: Academic Talks and a Case Study on Timișoara Media** (Verlag der West-Universität Temeswar euv) koordiniert. Das jüngst erschienene Buch **Kulturerlebnis Temeswar: Theater, Bücher, Ausstellungen** im Temeswarer Cosmopolitan Art Verlag erschienen; darin sind Beiträge enthalten, die sie als Redakteurin der **Allgemeinen Deutschen Zeitung für Rumänien/Banater Zeitung** in der Zeitung zwischen 2017 und 2022 publiziert hat. (stefana.ciortea@e-uvt.ro)

Prof. Dr. Ioana Crăciun: Studium der Anglistik und Germanistik in Bukarest, Promotion an der Universität Tübingen mit einer Arbeit über Christian Morgensterns Lyrik, Professorin für deutsche Literatur- und Kulturgeschichte an der Universität Bukarest. Zu ihren wichtigsten Buchpublikationen gehören: **Mystik und Erotik in Christian Morgensterns Galgenliedern** (Frankfurt a. M.: Peter Lang 1988), **Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur** (Tübingen: Max Niemeyer 2000), **Historische Dichtergestalt im zeitgenössischen deutschen Drama** (Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 2008), **Die Dekonstruktion des Bürgerlichen im Stummfilm der Weimarer Republik** (Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 2015). Ioana Crăciun hat zahlreiche Werke aus der deutschen, englischen und amerikanischen Literatur ins Rumänische übertragen, darunter Werke von J. W. Goethe, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Tankred Dorst, Peter Weiss, Stephan Ludwig Roth, Herbert Achternbusch, Edward Bond, Robert Pinsky, Stephen Leacock. (craciunfischer@yahoo.com)

M. G. 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. (hans.dama@gmx.at)

Doz. Dr. Bogdan Mihai Dascălu: Studium der Germanistik-Romanistik an der West-Universität Temeswar (2000), Promotion im Bereich Philologie an der Universität Bukarest (2007). Assistent am Germanistiklehrstuhl der West-Universität Temeswar (2000 – 2007), Dozent für Rumänische Sprache, Literatur und Kultur am Romanischen Seminar der Universität Heidelberg (2002 – 2006), wissenschaftlicher Forscher und Leiter des Departements für Germanistik am George – Călinescu – Institut für Literaturgeschichte und -theorie an der Rumänischen Akademie Bukarest (2007 – 2015), Schriftsteller und Mitglied des Rumänischen Schriftstellerverbandes (seit 1995). Seit 2015 als wissenschaftlicher Forscher (CS II) am Titu – Maiorescu – Institut für

Banater Studien der Rumänischen Akademie in Temeswar tätig, Leiter des Departements für Rumänische Philologie, Chefredakteur der Zeitschrift **Revista de studii banatice**. Koordinierung bedeutender Forschungsprojekte an der Rumänischen Akademie in Bukarest und Temeswar, Autor zahlreicher Bücher im Bereich Romanistik und Germanistik: **Held und Welt in Herta Müllers Erzählungen** (Hamburg, 2004), **Germanitatea și literele române** (Bukarest, 2006), **Titu Maiorescu și descoperirea Europei** (Bukarest, 2013), **Scriitori români în Germanofonia** (Oradea, 2014), **Pagini de istorie a literaturii române. De la clasici la contemporani** (Zrenjanin/Temeswar, 2023), Herausgeber wissenschaftlicher Editionen im Rahmen der Rumänischen Akademie. Übersetzer zahlreicher Bücher aus dem Deutschen ins Rumänische: Joseph Roth, **Tarabas - Un trecător pe acest pământ** (2000), Rainer Maria Rilke, **Jurnal** (Bukarest, 2006), Rainer Maria Rilke, **Jurnale de tinerețe** (Bukarest, 2007), Rainer Maria Rilke, **Însemnările lui Malte Laurids Brigge** (2008), Rainer Maria Rilke, **Jurnal** (Bukarest, 2010), Thilo Wydra, **Grace. Biografia** (2015), Sarah Stricker, Kathryn Taylor, *Saga Daringham Hall. Moștenirea*, Teil 1 (2016), *Cinci copeici* (2016), Farida Khalaf / Andrea C. Hoffmann, *Povestea Faridei. Fata care a învins ISIS* (2016), Sarah Lark, **Strigătul păsării Kiwi**, 3. Teil der Trilogie **În Țara Norului Alb (Der Ruf der Kiwis**, 2016), Lutz Seiler, **Kruso. Libertatea perfectă** (2016), Georg Simmel, **Filosofia banilor** (2017) u. a. Preise und Anerkennung der wissenschaftlichen Tätigkeit: I. E. Torouțiu – Preis (Zeitschrift **Convorbiri literare** und Rumänischer Schriftstellerverband, 2022); Pro Cultura – Timisiensis – Preis (Kreisrat Temesch, 2018); Titu – Maiorescu – Preis (Rumänische Akademie Bukarest, 2008); Debütpreis des Rumänischen Schriftstellerverbandes (Zweigstelle Temeswar, 1995). DAAD-Stipendiat an der Ludwig Maximilians Universität München (1998 – 1999). (bmdascalu@yahoo.com)

Univ.-Lekt. 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 und Promotion an derselben Universität (2014). Hilfsassistentin am Institut für Romanische Sprachen und Literaturen an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main (2005 – 2006),

Hilfsassistentin im Rahmen des Lehrstuhls für Fremdsprachen an der Wirtschaftsfakultät der West-Universität Temeswar (2006 – 2007), Wissenschaftliche Assistentin im George-Călinescu Institut für Literaturgeschichte und -theorie an der Rumänischen Akademie Bukarest (2007 – 2015). Seit 2015 an der Fakultät für Kommunikationswissenschaften der Politehnica Universität Temeswar tätig, wo sie als Univ.-Lekt. die Fächer Theorie und Praxis der Übersetzung, Landeskunde, DaF und Kommunikation unterrichtet. Lehr- und Forschungsschwerpunkte im Bereich: 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 erschienen; 3 andere Bde. sind im Verlag David Press Print in Temeswar erschienen). Mitherausgeberin des Bandes **Literatur im rumänischen Kulturraum (19. – 21. Jahrhundert) / Interkulturelle Begegnungen** (2017). Zahlreiche Beiträge in Sammelbänden im In- und Ausland sowie in rumänischen Periodika. Vorsitzende der Rumänisch-Deutschen Kulturgesellschaft Temeswar (seit 2017); wissenschaftliche Mitarbeiterin an Projekten der Fakultät für Kommunikationswissenschaften der Politehnica Universität Temeswar (seit 2018), an Projekten der Rumänischen Akademie (seit 2007) und am *MehrsprachigkeitsprojektEuroCom* 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)

Dr. Isabella Ferron: Isabella Ferron studierte Fremdsprachen und Literatur an der Universität Ca' Foscari (Venedig) und an der Universität Tübingen. Sie promovierte an der LMU München mit einer Arbeit über Wilhelm von Humboldts organische Konzeption der Sprache. Nach verschiedenen Forschungsstipendien und Auslandsaufenthalten (Institute of Modern Languages, London, Berlin, Potsdam), hatte sie Lehraufträge an den Universitäten Padua, Siena und Mailand. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin am Instituto Italiano di Studi Germanici, wissenschaftliche Mitarbeiterin (Junior) für deutsche Sprache und Übersetzung an der Fakultät für Politikwissenschaft der Sapienza Universität Rom. Derzeit ist sie

wissenschaftliche Mitarbeiterin (Senior) für deutsche Sprache und Übersetzung an der Abteilung für Sprach- und Kulturwissenschaften der Universität Modena und Reggio Emilia. Ihre wissenschaftlichen Interessen sind im Bereich der kontrastiven Linguistik (Dt.-Ita.), der deutschen Sprachgeschichte, der politischen Sprache und der Hasssprache, sowie der Übersetzungswissenschaft. Zu ihren jüngsten Veröffentlichungen zählen: **Tradurre graphic novels: il caso Heimat di Nora Krug** (2022); **Sprache und Emotionen in Abbas Khiders Roman Palast der Miserablen: Eine linguistische Analyse der emotionalen Schreibstrategien** (2022); **Metaphern und Rhetorik über die Flüchtlingsproblematik in deutschen und italienischen Zeitungen. Eine kontrastive Analyse** (2022); **„Aufatmen unter Tieren: Sie wissen nicht, was ihnen bevorsteht.“ Elias Canettis linguistische Zugänge zum Verhältnis Mensch/Tier** (2023); **Politische Identität. Der Fall DIE LINKE anhand einer linguistischen Untersuchung des Parteiprogramms** (2023). (isferron@unimore.it)

Regina Goda: Studium der Germanistik und Hungarologie an der Loránd-Eötvös-Universität. Derzeit Doktoratsstudium an der Loránd-Eötvös-Universität. Forschungsschwerpunkte sind die ost-mitteuropäische Prosapoetik nach 1989, Migrationsliteratur, Fragestellungen zur Transkulturalität und zum Transnationalismus. (godaregina52@gmail.com)

Dr. Mercy Vungthianmuang Guite: Studium der Germanistik and der Jawaharlal Nehru Universität, Neu Delhi. Assistant Professorin am Centre for German Studies an der Hawaharlal Nehru Universität. Der Titel ihrer Doktorarbeit lautet „Haiti in der deutschen Literatur: Eine postkoloniale und intertextuelle Perspektive“ und befasste sich mit drei Texten: Heinrich von Kleists **Die Verlobung von St. Domingo**, Anna Seghers **Karibische Geschichten** und Heiner Müllers **Der Auftrag**. Sie erhielt das Wuppertal-Stipendium für ihre Promotion (2014), das DLA-Marbach-Stipendium für die 5. Internationale Sommerschule in Marbach (2011) und das DAAD-Stipendium – A New passage to India an der Universität Konstanz (2009 – 2010). Seit 2018 ist sie Koordinatorin des Konstanz-JNU-Stipendiums (Baden-Württemberg) in Indien. Eines ihrer wichtigsten Projekte untersucht die deutsche „interkulturelle“ Literatur (Nachkriegszeit bis heute) und arbeitet derzeit an der Schnittstelle der verbalen und visuellen Kunst in der deutschen Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert. Ihre Forschungsinteressen umfassen Literatur, Deutsch als Fremdsprache, Kunstgeschichte und

Kulturwissenschaft. Zu ihren neuesten Veröffentlichungen gehören: **(Non)-Contemporaneity of Revolution in Anna Segher's Das Licht auf dem Galgen and Heiner Müller's Der Auftrag. (Un-) Gleichzeitigkeiten.** (Eds) Carmen Ulrich. Indiciu. (2018), *"Representations of the Societies of Cameroon and South-India through the 18th-19th Century under German Missionaries: A comparative analysis in Europäisch-deutsche Kolonisation in Kamerun"*. In: **European Colonialism in Africa**. Ed.: Jean Bernard Mblah and Zacharie Saha. Christian A. Bachmann Verlag, Berlin. (2021), *Staging Slavery: Representation of stage "Blackness" in Theodor Körner's Drama Toni 1812* Routledge New York February (2023). (mercymuang@gmail.com)

Dr. Beate Petra Kory: Studium der Germanistik und Anglistik an der Westuniversität 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), Lektorin für Neuere Deutsche Literatur an der Westuniversität 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 Lektorin für Neuere deutsche Literatur an der Westuniversität Temeswar mit den Forschungsschwerpunkten: Deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts, Deutschsprachige Literatur im rumänischen Kulturraum. (beate.kory@e-uvt.ro)

Doz. Dr. Graziella Predoiu: Studium der Rumänistik und Germanistik in Temeswar, Promotion an der „Lucian Blaga Universität“ mit einer Arbeit über Herta Müller, Dozentin für deutsche Literatur an der West-Universität Temeswar. Zu ihren wichtigsten Publikationen gehören: **Faszination und Provokation bei Herta Müller** (Frankfurt a.M: Peter Lang 2000); **Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie. Zum Werk Oskar Pastiors** (Frankfurt a. M. : Peter Lang 2003); **Rumäniendeutsche Literatur und die Diktatur** (Hamburg: Dr. Kovac 2004); **Erinnerung als Last und Lust** (Timișoara:

Mirton 2014). Forschungsschwerpunkte sind die Rumäniendeutsche Literatur, die österreichische und deutsche Literatur, die Literatur des Bürgerlichen Realismus. (grazziella.predoIU@e-uvT.ro)

Doz. Dr. Ileana-Maria Ratcu: Studium der Germanistik und der Rumänistik an der Universität Bukarest. 2005 Promotion mit einer Arbeit über die multikulturelle Landschaft der Bukowina am Beispiel des Lebens und Wirkens von Teodor Bălan, Historiker und Archivar der Bukowina. Zwischen 1994-2013 Lehrkraft am Institut für Archivistik, Bukarest. Seit 2013 Lektorin und gegenwärtig Dozentin am Germanistikdepartment der Fremdsprachenfakultät, Universität Bukarest. Seit 2023 Direktorin des Germanistikdepartments an der Fremdsprachenfakultät, Universität Bukarest. Forschungsinteressen: Synchronische und diachronische Linguistik; Rumäniendeutsch; deutsche Urkundensprache in Rumänien; Interkulturalität in Siebenbürgen und in der Bukowina. Publikationen: **Teodor Bălan, istoric și arhivist al Bucovinei, Târgoviște** 2013; **Deutschsprachige Urkunden aus Siebenbürgen (15. – 19. Jh.). Urkundensprache – Paläographie – Handschriftenkunde**, Saarbrücken 2013; als Mitherausgeberin und –autorin: **Rumäniendeutsch, Identität(en) und Lebensbilder. Siebenbürgen und Altreich**, Berlin 2022. (ileanaratcu@gmail.com)

Elke Sabiel: Buchhändlerin, 40 Jahre Entwicklungshilfe für die Friedrich-Ebert Stiftung in Lateinamerika, Iberische Halbinsel und Osteuropa. Autodidaktin. Im Verlauf der 10jährigen Tätigkeit in Rumänien, Herausgabe von Büchern für den Bereich Tourismus, wie z. B. **Keramikstrasse, Eisenstrasse**; ebenso für den Gewerkschaftsbereich. (sabel-elke@t-online.de)

M. A. Cristina Iuliana Sas: Absolventin des Nikolaus–Lenau–Lyzeums Temeswar, Bachelorstudium Anglistik und Germanistik (2015 – 2018), Masterstudium des Studieneingangs *Germanistik im europäischen Kontext. Interdisziplinäre und multikulturelle Studien* (2018 – 2020) und Masterstudium des Studieneingangs *American Studies* (2020 – 2022) an der West-Universität Temeswar. Zur Zeit Doktorandin an derselben Universität. Teilnahme an Tagungen (West-Universität Temeswar, 9. – 10. Oktober 2020, Universität Bukarest, 23. – 24. April 2021. (cristina.sas93@e-uvT.ro)

Prof. Dr. Doris Sava: Promotion (2007) an der Universität Bukarest und Habilitation (2015). Lehr- und Forschungsbereich: allgemeine und kontrastive Phraseologie, bilinguale Lexikografie und Phraseografie, Phraseodidaktik, Lexikologie und Textlinguistik. Lehrtätigkeit im Fachbereich Germanistik an der Universität Bukarest (1995 – 1999) und ab 2000 an der Lucian-Blaga-Universität Hermannstadt. (Mit-)Herausgeberin von Sammel- und Tagungsbänden, Leiterin des Forschungszentrums *Zentrum für linguistische, literarische und kulturelle Forschung* an der Philologischen Fakultät und der Doktorandenschule im Fachbereich Philologie und Geschichte an der Lucian-Blaga-Universität Hermannstadt. (doris.sava@ulbsibiu.ro)

Prof. Dr. Rosy Singh: Studium der Germanistik an der Jawaharlal Nehru Universität, Neu Delhi, Indien und Promotion über Franz Kafka (1996). Assistent Professorin an der Delhi University seit 2004. Professorin am Centre for German Studies an der Jawaharlal Nehru University seit 2019. Forschungsschwerpunkte: Neuere deutsche Literatur insbesondere Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann und Peter Handke. Einige Buchpublikationen: Rilke, Kafka, Manto. Semiotics of Love, Life and Death (2001), Rilke, Tagore, Gibran. A Comparative Study (2002), Autobiography. Fact and Fiction (Hrsg.) (2009), Franz Kafka and Literary Criticism. The Metamorphosis and The Burrow (2010) und Essays on Contemporary Literature in German (2017). (rosysingh@gmail.com)

Dr. Thomas Söder: Studium der Germanistik und Philosophie an den Universitäten Münster, Wien, Freiburg. Promotion an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (Brsg.) mit einer Arbeit über Robert Musils, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (Diss.) Lehrtätigkeit an der Uludag - Universität Bursa (Türkei, Literaturwissenschaft), Lehrtätigkeit an der Pädagogischen Hochschule in Freiburg (Literaturdidaktik), Kantonsschullehrer Sursee, Dozent an der Senioren-Uni/Bern/Luzern (Literaturwissenschaft). Forschungsschwerpunkt: Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts, Veröffentlichungen: **Untersuchungen zu Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*** (1988), Patrick Süskind: **Die Taube Versuch einer Deutung** (1992), **Studien zur deutschen Literatur** (2008),

Patrick Süskind: **Der Kontrabass** *Form und Analyse* (2013), J. M. R. Lenz: **Der Hofmeister** *Gestalt und Gestaltung* (2017), Patrick Süskind: **Sonderbare Gefährten** (2018), Franz Kafka – **Die Wunde Felice** (2023) Aufsätze u. a. zu Goethe, J. M. R. Lenz, Kafka, Musil, Cioran, Zweig, Süskind, Nizon. (soeder.thomas@icloud.com)

Prof. Dr. Kathleen Thorpe: Promotion über Thomas Bernhard, Research Associate, Modern Languages – German Studies, School of Language Literature and Media, University of the Witwatersrand, Johannesburg und freischaffende literarische Übersetzerin: Deutsch/Englisch, war Leiterin des Instituts Modern Languages und German Studies, jetzt im Ruhestand. Forschungsinteressen: der zeitgenössische österreichische Roman, Literatur von Frauen. Zahlreiche Veröffentlichungen zu meist österreichischen AutorInnen, literarische Übersetzungen.

Prof. Dr. Erich Unglaub: geb. 1947 in Friedberg/Bayern, 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. Forschungen und Publikationen haben Werk und Person Rainer Maria Rilkes im Mittelpunkt, dazu treten Untersuchungen zu deutsch-skandinavischen Literaturbeziehungen. 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)

Die Fachzeitschrift

Temeswarer Beiträge zur Germanistik

Aufnahme in Internationale Datenbanken (IDB)

IDB	URL	
CEEOL	https://www.ceeol.com	
World Cat	Worldcat.org https://www.worldcat.org/search?qt=worldcat_org_all&q=Temeswarer+Beiträge+zur+Germanistik	
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=++AYxSolIU8R38L0beqe2RV7.undefine?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	Zeitschriftendaten-bank	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

BLLD B	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 is gu tik	Lin gu is tik Portal für Sprachwissenschaf ft	https://www.linguistik.de/kataloge/suche/n/?q=Temeswarer%20Beitr%C3%A4ge%20zur%20Germanistik&fq=type_fc%3A%22b%22&q=%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=bdsl&cs=idsbdg&cs=idsbgf&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
SCIPI O	Scientific Publishing & Information Online	http://www.scipio.ro/web/temeswarer-beitrage-zur-germanistik
SIBIM OL	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/primo_library/libweb/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=&vl%28freeText0%29=Temeswarer+Beitr%C3%A4ge+zur+Germanistik&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&vl%28332551973UI1%29=all_items&vl%281UI0%29=contains&vl%2881095792UI0%29=any&vl%2881095792UI0%29=title&vl%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=0FA1ACF77A73AA9FDDF127EFC E6CE863?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%C3%A4ge+zur+germanistik&combinationOperator%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&identifier=-1 FT_598947987
Siebenbürgische Bibliothek Gundelsheim / Archiv Landeskundliches Dokumentationszentrum	http://siebenbuergen-opac.cubus.ro/fe/search/search
Universität des Saarlandes Saarbrücken, Bibliothek für	http://opac.sulb.uni-saarland.de/libero/WebOpac.cls?VERSION=2&ACTION=DISPLAY&RSN=1768947&D

Österreichische Literatur und Kultur	ATA=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%20E4ge+or+aw%3Dbeitr%20E4ge+or+cr%3Dbeitr%20E4ge%29+or+si%3Dtemeswarerbeitr%20E4ge+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&dscent=0&scps.scope%3A%28ONB%29&tb=t&vid=ONB&mode=Basic&srt=rank&tab=default_tab&dum=true&vl(freeText0)=Temeswarer%20Beitr%20C3%A4ge%20zur%20Germanistik&dstmp=1464195249195
Universitätsbibliothek Graz	http://ganisha.uni-graz.at/F/U44EV3TPQCYES2LDUYSY6UR1S2HBNHK9HUFKCSEII34EANG15A-12737?func=find-b&find_code=WRD&request=temeswarer+beitr%20C3%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/YS441LUJ3ESHYDXU9G5SQ2C9UJP9JJ37Q4TUEJDUR6FI X7XGFC-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&R

	ECALL_ADIBIB=m+504150&BIBFILTE R=ON&HILN=888&ADILND=
Biblioteca Națională a României	http://aleph.bibnat.ro:8991/F/2EA6FCKYXKB3IL6YG1QSM7DC79EQ9TPDXQD77EIK75E3JTMS8C-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.bcuccluj.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=NOCIP&x=0&y=0&filter_code_1=WLN&filter request 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=
Biblioteca Academiei Române București	http://aleph500.biblacad.ro:8991/F/CFINQG641MDY8R1VA7L9QHDEFN1D1SPSK9JL KKA5LL5E6RABHB-00104?func=full-set-set&set_number=009534&set_entry=000001&format=999

**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 eingereichter 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.

