

Wissenschaften im Dialog  
Studien aus dem Bereich der Germanistik

Schriftenreihe des Lehrstuhls für germanistische Sprach- und Literaturwissenschaft  
der Christlichen Universität Partium / Großwardein

Band 5

Herausgegeben von  
Szabolcs János-Szatmári

**Wissenschaften im Dialog**  
**Studien aus dem Bereich der Germanistik**  
**Band 2**

II. Internationale Germanistentagung  
*Wissenschaften im Dialog*

Großwardein / Oradea / Nagyvárad  
20. – 22. Februar 2008

Herausgegeben von  
Noémi Kordics

in Zusammenarbeit mit  
Eszter Szabó

Siebenbürgischer Museum-Verein / Societatea Muzeului Ardelean



Partium Verlag / Editura Partium



Klausenburg – Großwardein  
2008

Partium Verlag  
Direktor: Szilárd Demeter

Siebenbürgischer Museum-Verein  
Direktor: Gábor Sipos

Verantwortlicher Redakteur: Szabolcs János-Szatmári

Layout und Computersatz: István Horváth  
Umschlaggestaltung: Gergő Mostis

Herstellung: Metropolis SRL, Oradea

Gedruckt mit Unterstützung der Christlichen Universität Partium,  
der Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Bukarest



und der Landesregierung des Komitats Bihar

# Inhaltsverzeichnis

## Theoretische und interdisziplinäre Ansätze

*Detlef Gwosc*

Die Lieblinge des Volkes sind die Stiefkinder der Wissenschaften.

Der Fall August Heinrich Julius Lafontaine -

ein Plädoyer für eine Literaturgeschichtsschreibung  
jenseits der Prämissen der konventionellen Kanonbildung

/11/

*Frens Stöckel*

Zur Entstehung einer europäischen Res publica. Ansätze aus kultur-,  
kommunikations- und medientheoretischen Perspektiven und  
Umsetzungspraktiken im Internet

/27/

*Beate Petra Kory*

Literatur und Psychoanalyse. Ein Dialog oder ein unauflösliches

Spannungsfeld am Beispiel der Novelle Stefan Zweigs

*Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*

/37/

*Judit Barna*

Kindheitsstörung: Literarische Darstellung versus medizinische Deutung?

/51/

*Erika Kommer*

Die Problematik der Kinder- und Jugendliteratur. Theorien und  
Forschungsmethoden

/63/

*Etelka Joó*

Bildung und Weltwissen bei der Interpretation von literarischen Werken

/71/

*Judit Szűcs*

Möglichkeiten des Literaturübersetzens

anhand des Romans *Verwandte* von Zsigmond Móricz

/81/

*Szabó Brigitta*

Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* als Präsentant des  
Literatur-Naturwissenschaft-Dialoges

/91/

*Harald D. Gröller*  
Klio und Kalliope im Dialog: Robert Aschers Roman *Der Schuhmeier*  
/103/

*Mihai Draganovici*  
Übersetzungen für die Bühne vs. Übersetzungen für den Druck.  
Vergleich der Varianten für die Bühne bzw. für den Druck  
von Schillers Drama *Die Räuber*  
/115/

### **Grenzgänger**

*Zoltán Szendi*  
„So erschrocken, wie sie nie erschrecken“.  
Apokalypse in der Lyrik Rainer Maria Rilkes  
/131/

*Robert Hodonyi*  
Paul Scheerbart und Herwarth Waldens Verein für Kunst.  
Zur Konstellation von Literatur und Architektur  
in der Berliner Moderne um 1900  
/143/

*Szilvia Ritz*  
„Ich bin ein Wanderer, ein Emigrant...“ Ferenc Molnárs Exiljahre  
/163/

*Noémi Kordics*  
Zeitgeschichte und eigenes Schicksal  
im Spiegel der Notizkalender von Arthur Holitscher  
/177/

*László V. Szabó*  
Das Fortleben der gnostischen Tradition  
in der Literatur des 20. Jahrhunderts am Beispiel Hermann Brochs  
/187/

*Damian Wos*  
Revolte als Mittel zur Wirklichkeitsbewältigung.  
Zur Auflehnung des Protagonisten in Alfred Döblins Roman  
*Die drei Sprünge des Wang-Lun*  
/199/

*Juris Kastins*  
Grundzüge der Lyrik von Günter Eich  
/209/

*Hilda Schauer*  
Identitätsfindung und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz*  
/221/

*Szilvia Gó*  
Die Kontextualisierung des Deutschlanddiskurses  
in den Dramen *Die Schlacht* und *Germania Tod in Berlin*  
von Heiner Müller und *Simplex Deutsch* von Volker Braun  
/241/

### Aspekte der Heinrich-Böll-Forschung

*Boris Dudaš*  
Heinrich Bölls Werke im Lichte der Kriegsforschung  
/251/

*Elena Šegota*  
Heinrich Bölls Realismus. Die Darstellung der Welt  
durch Abbildung und Metapher in Bölls Romanen  
/273/

*Andrea Demku*  
Dialog-Monolog-Bewusstseinsstrom  
in Heinrich Bölls *Frauen vor Flusslandschaft*  
/285/

*Nives Cvitko*  
Humanität in Heinrich Bölls *Ansichten eines Clowns*  
/297/

*Tanja Grubišić*  
Das Frauenbild in den Romanen von Heinrich Böll  
/309/

### Literatur und Intermedialität

*Günter Vallaster*  
Zeichenmotivik in der neueren visuellen und konzeptuellen Poesie  
/323/

*Katalin Somló*  
Hörspiel: funkische Kunstform oder literarische Gattung?  
Am Schnittpunkt zwischen Literaturwissenschaft und Medienforschung  
/335/

*Elisabeth Berger*

Zur Vergleichbarkeit von Literatur und Musik anhand einiger Beispiele  
aus Thomas Bernhard *Verstörung*

/343/

*Benedek Andrea*

Verwandtschaftstopoi: Lyrik als Gesang, der Dichter als Sänger  
im Kontext der modernen Lyrik und Paul Celans Gesang-Motivs

/359/

*Thomas Schuster*

Das Philosophem „Moral“ im SF-Kult *Blade Runner*

/381/

*Sophie Meyer*

Gregor von Rezzori als *Playboy*-Autor

/389/

*Éva Kalocsai-Varga*

Literarische Assoziationen zu Viktor E. Frankls Menschenbild

/399/

*Neli Peycheva*

Werte und deren ‚Aktivierung‘ in Werbeanzeigen.

Eine Untersuchung der Wertthematizierungen  
im bulgarischen Lifestyle-Magazin *Egoist* und im österreichischen  
Wiener - das Magazin für Ihn

/411/

## **Theoretische und interdisziplinäre Ansätze**



*Detlef Gwosc (Hamburg/Berlin/München)*

**Die Lieblinge des Volkes sind die Stiefkinder  
der Wissenschaften.  
Der Fall August Heinrich Julius Lafontaine –  
ein Plädoyer für eine Literaturgeschichtsschreibung  
jenseits der Prämissen der konventionellen  
Kanonbildung**

Zumindest was die traditionelle Literaturgeschichtsschreibung betrifft, so gilt die These, dass die Lieblinge des Volkes die Stiefkinder der Wissenschaften sind, nahezu ohne große Einschränkung. Wer eine der unzähligen, mehr oder weniger dickleibigen oder gar mehrbändigen Literaturgeschichten in die Hand nimmt, sollte sich deshalb vorab immer über einen Makel im Klaren sein: dem Leser wird keine ausgewogene Geschichte der literarischen Verhältnisse präsentiert, keine Übersicht der nachgefragten Texte in ihrer Zeit, sondern letztlich zumeist ein Lektüreangebot für die Nachgeborenen, dessen Auswahlmaßstab fast ausnahmslos ästhetische Kriterien sind!

Insgesamt hat die Literaturgeschichtsforschung (und in der Folge die Darstellung der Ergebnisse in der Literaturgeschichtsschreibung) zwar in den letzten Jahrzehnten verschiedene Desiderata abgearbeitet, gleichwohl hat sie nach wie vor ihre Schwierigkeiten im Umgang mit jenem Phänomen, das man allgemein hin als Trivilliteratur bezeichnet. Alleine die Vielzahl der Begriffe, mit denen die am Geschmack breiter Leserschichten orientierte Literatur<sup>1</sup> bedacht wird, offenbart den anhaltend unbefriedigenden Forschungsstand. Der „Kreistanz um den Begriff“<sup>2</sup> ist längst nicht beendet. In einschlägigen Publikationen ist nach wie vor von Unterhaltungsliteratur ebenso die Rede wie beispielsweise von Erfolgs-, Alltags-, Konsum-, Massen-, Gebrauchs-, Populär-, Konformliteratur und ähnlichem.

Gemein ist dieser Art von Literatur, dass sie an den Leser keine intellektuellen Anforderungen stellt, die der beabsichtigten affektiven Ansprache abträglich sind. Diese Position ist in weiten Teilen deckungsgleich mit Auffassungen von Hainer Plaul, dem für mehrere instruktive

Aufsätze zur populären Literatur und die vorzüglich ausgestattete *Illustrierte Geschichte der Trivialliteratur*<sup>3</sup> zu danken ist. Paul spricht von der Doppelfunktion der Trivialliteratur, geistig zu entlasten und emotional zu belasten: „Dem Rezipienten wird somit keine besondere Denkleistung abverlangt; er ist daher frei von Belastungen, die sein Gefühlserlebnis während des Rezeptionsvorganges mindern könnten.“<sup>4</sup>

Traditionelle Literaturgeschichtsschreibung offenbart sich als Kanonbildung, sie zielt auf die Darstellung einer in der Vergangenheit entstandenen und einer auch in der Gegenwart/ Zukunft für beachtenswert gehaltenen Literatur.

Goethe hat – so scheint es – für eine solche Orientierung der Geschichtsschreibung vorgearbeitet. Erinnerung sei an das „Vorspiel auf dem Theater“ im *Faust I*. Dichter und lustige Person geraten in einen Disput, in dem von beiden Figuren diametrale Grundüberzeugungen zur Literatur und ihrer Grundfunktion abgesteckt werden. Für den Dichter ist alles, „Was glänzt, [...] für den Augenblick geboren;/ das Echte bleibt der Nachwelt unverloren“. Die lustige Person indes erwidert:

Wenn ich nur nichts von Nachwelt hören sollte;  
Gesetzt, dass ich von Nachwelt reden wollte,  
Wer machte denn der Mitwelt Spaß?  
Den will sie doch und soll ihn haben.“<sup>5</sup>

Also: es gibt eine Literatur für die Mitwelt und eine Literatur für die Nachwelt. Literaturgeschichtsschreibung hat sich Jahrhunderte lang fast ausschließlich an der Literatur für die Nachwelt orientiert.

Heinz Stolte warf vor rund drei Jahrzehnten der Forschung vor, zwar eine Forschung zu sein, „die vorgibt, *die* Literatur zu behandeln“, selbstgenügsam aber nur eine als elitär angesehene schmale Auswahl aus ihr in den Blick rückt, und dabei das „ungeheuer weite Umfeld tatsächlich wirkender und wuchernder Gebrauchsliteratur (ein Vielfaches an Masse jener elitären) arroganterweise ins Dunkel des Nichtwissenswerten abschiebt“.<sup>6</sup>

Stoltes Vorwurf war – auch in der Schärfe – berechtigt. Seine Hoffnung, dass mit den ersten Ansätzen einer neu ausgerichteten Forschung eine unumkehrbare Trendwende eintrete, hat sich freilich noch nicht erfüllt. Die Erkenntnis, dass „die Forschung infolge ihrer Sichtver-

engung lange Zeit an einer reichen Quelle für Erfahrungen und Einsichten vorbeigegangen war, aus denen Literarästhetik, Psychologie, Soziologie und Didaktik gleichermaßen Gewinn hätten ziehen können“<sup>7</sup>, hat sich leider nicht konsequent durchgesetzt bzw. hat bisher nicht zu den notwendigen Schlussfolgerungen und Ergebnissen geführt.

Was auch insofern verwundern mag, als Stolte ja keineswegs der erste war, der – aus benanntem gutem Grund – die Öffnung der konventionellen Wissenschaft<sup>8</sup> als wünschenswert bzw. notwendig erachtet hat. Zu jenen, die bereits sehr früh, nämlich in der Mitte des 19. Jahrhunderts für eine Einbeziehung der Unterhaltungsliteratur in die wissenschaftliche Erörterung plädiert haben, gehört der Literaturtheoretiker und -historiker Robert Eduard Prutz (1816–1872). In verschiedenen Aufsätzen hat er nachdrücklich die Beachtung dieser Literatur gefordert. In einem programmatischen Text mit dem Titel *Über die Unterhaltungsliteratur, insbesondere der Deutschen* (1845) schreibt Prutz:

Bei allen Völkern geht neben der eigentlichen Literatur, wir meinen, jener Masse von Büchern, welche gleichsam den geistigen Grundbesitz eines Volkes, die Dokumente seiner innern Geschichte bilden und als solche, in stetiger Entwicklung, von Geschlecht zu Geschlecht forterben, eine andere, zweite Literatur einher, welche, scheinbar unberührt von der übrigen geistigen Entfaltung, allein für den Augenblick vorhanden ist und mit ihm untergeht. Es ist dies die so genannte Unterhaltungsliteratur: eine Literatur also, bei der es sich, streng genommen, so wenig für den Schaffenden, wie den Empfangenden, den Autor, wie den Leser, um eine künstlerische Tat, einen ästhetischen Genuss, eine Vertiefung in das Schöne, Wahre, Göttliche handelt, sondern einzig und allein um ein Buch, das einige Zeit hindurch unser Interesse gefangen nimmt und uns auf diese Weise hinweghilft über ein paar öde, beschäftigungslose Stunden. Man hat, wenigstens in einigen Provinzen unseres Vaterlandes..., für diese Gattung von Büchern noch einen andern Namen, der beinahe noch bezeichnender ist: man nennt sie Lectürbücher. Ein sehr charakteristischer Pleonasmus. Nämlich Bücher, die man liest, nur um zu lesen, bei denen es gleichviel ist, was sie enthalten, ob sie gut sind oder schlecht: sie lassen sich lesen, das ist Alles und ist genug. In der Literaturgeschichte, wie unsre Gelehrten sie schreiben, hat diese Literatur bisher keine Rolle gespielt; man hat sie entweder ganz mit Stillschweigen übergangen, oder, besten Falls, mit einer Kürze abgefertigt,

die dem außerordentliche Umfange dieser Literatur nur wenig entspricht. Sehr natürlich: da bis auf die jüngste Zeit die Geschichte unsrer Literatur meist von Ästhetikern oder doch von solchen geschrieben ward, die Ästhetiker zu sein und sein zu müssen glaubten. Diese konnten begreiflicherweise keine Neigung empfinden, sich in einer Sphäre literarischer Produktion zu vertiefen, in der das Wort Ästhetik gar nicht vernommen wird, ja wo jedes Genre willkommen ist, so unästhetisch es sei, wenn es nur unterhält. So hat sich allmählich über diese ganze Literatur eine gewisse Geringschätzung gelagert, die bei Vielen sogar von einer Art moralischer Bedenklichkeit nicht frei geblieben ist.<sup>9</sup>

Literaturwissenschaft, so lässt sich das leidenschaftliche Plädoyer von Putz zusammenfassen, darf nicht ausschließlich auf die Analyse und Erörterung der ästhetischen Seite der Literatur ausgerichtet sein. Wer dies dennoch tut, verstellt sich den Blick auf die Wirkungsweise der Literatur in ihrer Gesamtheit.

Vornehmlich am Zeitraum um 1800, jener ersten Phase der Demokratisierung des Lesens, soll nachfolgend auf literarische Phänomene eingegangen werden, die die konventionelle Literaturgeschichtsschreibung in Frage stellen.

Auch wenn es vielleicht schwer fällt: Man muss sich von der landläufigen Vorstellung Weimars als der vermeintlichen Kulturhochburg, in der man um 1800 ausschließlich der hohen Dichtkunst frönte, rigoros verabschieden. In der Haupt- und Residenzstadt des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach hatten Unterhaltungsformate Konjunktur!

Der auch in Weimar meistgelesene Prosaautor in dieser Zeit war jemand, den man allerdings vergeblich im Kanon deutscher Literatur sucht: August Heinrich Julius Lafontaine (1758–1831). Dass Lafontaine, der – wie Heinrich Heine bemerkte – zu seiner Zeit „berühmter als Wolfgang Goethe“<sup>10</sup> war, in den Literaturgeschichten nur ungenügend oder gar keine Erwähnung findet<sup>11</sup>, ja gelegentlich schon mal bei Erklärungen zur Person mit seinem französischen Namensvetter, der rund ein Jahrhundert früher lebte, verwechselt wird,<sup>12</sup> liegt wesentlich darin begründet, dass der Autor zu jener Gruppe gehörte, die das „Kehrbild jener idealen Richtung, die sich in Goethe und Schiller repräsentiert“<sup>13</sup>, darstellt.

„Die Literaturgeschichte ist die große Morgue, wo jeder seine Toten

aufsucht, die er liebt oder womit er verwandt ist.“<sup>14</sup> Diese von Heinrich Heine in seinem Aufsatz *Die romantische Schule* vertretene Auffassung zielt auf die gängige Praxis der von den Prämissen des deutschen Bildungsbürgertums dominierten Wissenschaft, die Geschichte der Literatur als Geschichte jener Literatur zu betrachten, die für den Vorgang des Erbens so wichtige Komponente des „Unabgeholtenen“<sup>15</sup> verfügt. Vereinfacht ausgedrückt: Verzeichnet ist in Literaturgeschichten vorzugsweise, was als Literatur über die Belehrung und Belustigung des Publikums im Augenblick hinausgeht und mithin als Literatur für die Nachwelt gelten kann.

Durchaus nicht etwa nur in niederen Kreisen galt der Vielschreiber Lafontaine, an dessen Texten insbesondere die „Kenntnis des Herzens“ (Charlotte von Kalb an Friedrich Schiller) bewundert wurde, als Lieblingsschriftsteller seiner Zeit. Johann Gottfried Herder stellte einmal sogar einen direkten Vergleich von Goethes Roman *Wilhelm Meister* und Lafontaines Roman *Clara du Plessis und Clairant* an und kam dabei zu dem Ergebnis, dass Goethe oft genug bloß Sophisterei treibe und in Szenen wie in der Erzählung von Philine seine eigene laxen Moral predige: „Wie ganz anders ist es in Lafontaines Romanen.“ Die Texte des Autors waren beliebt und wurden entsprechend nachgefragt – europaweit:

Zwischen Stockholm und Neapel, Lissabon und Moskau erschienen im späten 18., frühen 19. Jahrhundert 392 Übersetzungen seiner Werke in 507 Auflagen und Ausgaben in 14 verschiedenen Sprachen. [...] Nimmt man Originalausgaben [...] und Nachdrucke [...] zusammen, so wurden seine Bücher in mindestens 333.000 Exemplaren hergestellt, und das in einer Zeit, als die durchschnittliche Auflage eines Buches bei etwa 750 Exemplaren lag.<sup>16</sup>

Einer der wenigen der insgesamt rund 60 (!), zum Teil mehrbändigen Romane Lafontaines<sup>17</sup>, die in unserer Zeit eine Neuauflage erfahren haben, ist *Clara du Plessis und Clairant. Eine Familiengeschichte französischer Emigrierten*.

Getreu seiner Auffassung, dass ein Roman eine „Moral in Beispielen“ sein sollte, gibt Lafontaine bei seiner Geschichte vor, der Chronist wahrer Begebenheiten zu sein. Ganz „ungekünstelt, ganz ohne Schmuck“ will er von dem Schicksal des Pächtersohns Clairant und Clara, der Tochter des Vicomte, erzählen: „Wo du jetzt auch bist, mein

guter Clairant, diese Blätter sind dir geweiht.“<sup>18</sup> Lafontaine lässt die 1794 erstveröffentlichte Geschichte vor dem historischen Hintergrund der revolutionären Ereignisse in Frankreich spielen. Claras Vater flieht vor den Aufständischen nach Deutschland; mit einer List gelingt es ihm, seine Tochter mitzunehmen – mithin die Liebenden zu trennen. Da Clairant als Mitglied der revolutionären Truppen ihr nicht folgen kann, ohne damit rechnen zu müssen, bei der Rückkehr als Deserteur hingerichtet zu werden, entwickelt sich ein inniger, von der Liebe getragener Briefwechsel zwischen den beiden.<sup>19</sup> In einem dieser Briefe teilt Clairant einmal mehr sein Unverständnis und seinen Zorn über das einer Konvention verpflichtete Denken des Vicomtes mit:

Was hat Dein Vater voraus, dass er von mir und seiner Tochter verlangen darf, wir sollen die allerheiligsten Gefühle der Natur unterdrücken, Gefühle, die eher waren als die bürgerliche Ordnung und die länger dauern werden als die Zeit und die Erde, damit er nicht nötig habe, einen lang genährten Irrtum aufzugeben? [...] Warum soll ich auf die Rechte des Herzens um der Rechte der Torheit willen Verzicht tun?<sup>20</sup>

Clara schreibt später in einer Antwort, dass der Grundsatz ihres Vaters die Ehre sei, „das Verhältnis seines Standes“.<sup>21</sup> An späterer Stelle nimmt sie sogar das eigene Schicksal vorweg: „Meinen Vater kenn ich, der ist unbarmherzig genug, mich lieber im Sarge zu sehen als in den Armen der Liebe“<sup>22</sup>.

Um den Ausgang der Geschichte auch noch zu erzählen: Auf spektakuläre Weise kommen die Liebenden dann doch zusammen, fliehen und heiraten schließlich. Doch das Glück ist von nur kurzer Dauer. Nach kurzer Zeit der Zweisamkeit in der Hütte eines Wildhüters werden sie von Soldaten, die auf Anordnung des Vicomtes handeln, aufgespürt: „O gebrechliches menschliches Glück! Zwei Monate, die zwei schönsten Monate des Jahres, hatten sie hier gelebt, in undenklicher Glückseligkeit hier gelebt, da der Schlag fiel, der ihr Glück und sie selbst zerschmetterte.“<sup>23</sup> Clairant wird verhaftet, Clara ihrem Vater überstellt. Als sich der Vicomte endlich besinnt, ist es zu spät – Clara stirbt vor Gram: „sie wollte nur sterben. Es war Fanatismus der Liebe, der Treue, einer jugendlichen Phantasie. Sie fühlte ihr Leben schwinden; und sie ward mit diesem Gefühl heiterer, wie der Märtyrer jeder Religion.“<sup>24</sup>

Kurz (und ein wenig provokativ) zusammengefasst: Bei Lafontaines Werk handelt es sich um eine sentimentale, auf das Herz gehende Variante der Geschichte von *Kabale und Liebe* in der publikumswirksamen Form eines Briefromans à la *Die Leiden des jungen Werthers*.

Der Roman kann fraglos als bedeutendstes Beispiel für die Spiegelung der französischen Revolution im unterhaltsamen Roman betrachtet werden. Mit seinem für die Zeit gemäßen Plädoyer für eine Überwindung der Standesgrenzen, das freilich in trivialer Gestalt daher kommt, ist Lafontaine schlechthin *der* Vertreter der Trivialaufklärung.

Die Gründe für die außerordentliche Popularität Lafontaines liegen insonderheit darin, dass die Mehrheit des Publikums um 1800 in seinen Werken die individuellen Erwartungen, die man an Bücher knüpfte, eher bedient sah als in denen der mit philosophisch-weltanschaulichen Ansätzen aufwartenden Dichturfürsten:

das Publikum, dessen Stimme zwar nicht in kritischer, aber in ökonomischer Hinsicht über unsere Schriftsteller richtet, besteht aus Friseuren, Kammerjungfern, Bedienten, Kaufmannsdienern und dergleichen, die man in unseren Lesebibliotheken zu Dutzenden antrifft. Daher gehen die gräuelvollen Märchen, die Lauren und dergleichen trotz aller Geiselhiebe gut ab, während eine Buchhandlung in einer ansehnlichen Stadt Deutschlands mit Mühe und Not zwei Exemplarien von Herders zerstreuten Blättern absetzte!<sup>25</sup>

An zumal ästhetisch wohl ausgeformten Wortweltbildern war dem Durchschnitt des damaligen Lesepublikums nicht gelegen. Das große Bedürfnis nach Sentimentalität musste ein Autor befriedigen, um die Gunst riesiger Leserscharen zu erwerben.<sup>26</sup>

Lafontaines Werke, die weniger auf hohe Kunst als vielmehr auf „angenehme und rührende Unterhaltung“ hin konzipiert waren<sup>27</sup>, beförderten nicht unmaßgeblich die allgemeine Lesewut, die nachgerade – wie es in zeitgenössischen Quellen heißt – zu einer Krankheit des Jahrhunderts wurde<sup>28</sup>: „an die Stelle anderer, aus der Mode gekommener Zeitvertreiber trat in der letzten Hälfte des [...] Jahrhunderts das Lesen.“<sup>29</sup> Georg Friedrich Rebmann, der bedeutendste Publizist der Zeit, stellt eine „zur Mode gewordene Leselust auch der niederen Stände“ fest.<sup>30</sup> Über Friedrich de la Motte Fouque, den Ritterromanschreiber Nummer eins,

schreibt Heine, dass dieser für sich in Anspruch nehmen könnte, „von der Herzogin bis zur Wäscherin mit gleicher Lust gelesen“ zu werden und „als die Sonne der Leihbibliotheken“ zu strahlen.<sup>31</sup>

Lesen war allenthalben nicht mehr nur einer elitären Schicht vorbehalten, sondern zunehmend auch der des Lesens fähigen Masse. Sakrales Lesen wird zudem durch profanes Lesen ersetzt, und eine bis dahin in der Regel intensive Lektüre weicht extensivem Lesen.

Für August Wilhelm Schlegel ist Lafontaine ein Dichter neuen Typs, weil dieser – dem Trend der Zeit folgend – einzig die Mitwelt begeistern will: „Dem fröhlichen Manne ist es schwerlich um Vortrefflichkeit zu tun; es scheint ihm vielmehr, sooft er auch die Ewigkeit als das große point de vue hinstellt, hauptsächlich an der Zeitlichkeit gelegen zu sein.“<sup>32</sup> An anderer Stelle schreibt Schlegel, der einer der wenigen öffentlichen Kritiker Lafontaines ist: „Den Verstand hat er nie besonders in Anschlag gebracht; er geht nur immer auf das Herz los.“<sup>33</sup>

Lafontaine ging zumindest bei *Clara du Plessis und Clairant* in die Offensive. Gleich am Anfang seines Romans wendet er sich an die Leser und verkündet demonstrativ: „wer keinen Geschmack findet an den kleinen unbedeutenden Begebenheiten des häuslichen Lebens, welche durch Liebe und Freundschaft so bedeutend, so rührend werden, der werfe getrost dies Büchlein beiseit. Für den war es nicht geschrieben.“<sup>34</sup> In Hettners *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert* wird Lafontaine folgerichtig als Zeichner von „Familiengemälden“ erklärt, die „entweder nur flache Satire oder nur weinerliche Moralpredigt“ seien.<sup>35</sup> Dabei hat Lafontaine, wie im Falle von *Clara du Plessis und Clairant*, häufig gegenüber den Lesern damit kokettiert, das ihm bekannt gewordene Schicksal kaum in Worte fassen zu können:

Denn kann der größte Dichter je so erzählen wie ein gebrochenes Herz, wie ein Auge voll Tränen, wie Blicke voll Gram? Ach, ich fühle es, ein Seufzer, ein langsames, kummervolles Kopfschütteln, ein Händefalten, ein nasser Blick in die Wolken gerichtet sind ganz andere Figuren, als welche die Rhetorik lehrt.<sup>36</sup>

Wie stark die Zeitgenossen um 1800 auf Sentimentalität eingeschworen waren, offenbart gleichfalls das Weimarer Liebhabertheater, dem Goethe jahrzehntelang vorstand und für dessen Programm er mithin verantwort-

lich zeichnete. Goethe, der immer neidvoll ob der Popularität auf den Dramatiker August von Kotzebue (1761–1819) schaute, kam nicht umhin, in seiner Zeit als Theaterdirektor dreimal mehr Stücke von Iffland und Kotzebue auf die Bühne des Weimarer Theaters zu bringen als von sich selbst und Schiller zusammen.

August von Kotzebue war bekanntlich der erfolgreichste Dramatiker der Zeit, aber auch er wird literaturgeschichtlich bestenfalls als Vater des bürgerlichen Rührstücks kurz abgetan – häufig ergänzt durch den biographischen Hinweis, dass der Vielschreiber und Diplomat in Personalunion aufgrund eines Missverständnisses ums Leben kam.<sup>37</sup>

Peter Kaeding, dem für eine feinfühlige und angemessene Lebens- und Schaffensdarstellung des Dramatikers zu danken ist, hat seiner Biographie einen trefflichen Gesamttitel gegeben *August von Kotzebue. Auch ein deutsches Dichterleben*. Wenn den erfolgreichen Kotzebue etwas wurmte, dann dass er die von ihm so gewünschte Anerkennung Goethes nie fand.

Allerdings: Die Wünsche des Weimarer Theaterpublikums zwangen selbst Goethe, über den eigenen Schatten zu springen, indem er die Stücke eines Mannes spielte, der dem Theaterpublikum bot, was es an seichter Unterhaltung verlangte. Das muss für Goethe ein Gräuel gewesen sein, denn seinen Maximen und Reflexionen zufolge hat der Autor nicht die Bedürfnisse des Publikums zu befriedigen, sondern vorbildhaft und lehrreich auf dieses einzuwirken: „Die größte Achtung, die ein Autor für ein Publikum haben kann, ist, dass er niemals bringt, was man erwartet, sondern was er selbst auf der jedesmaligen Stufe eigener und fremder Bildung für recht und nützlich hält.“<sup>38</sup>

Kotzebue sind solche Absichten fremd. „Nicht den Verstand, das Herz der Zuschauer will er ansprechen und bilden.“<sup>39</sup> Mit seinen „banal witzigen Possen“<sup>40</sup> will der Lieblingsdichter sein Publikum auf keinen Fall überfordern:

Im Grunde braucht das Theaterpublikum nur wieder zu erkennen, was es in Gassen, Schenken, in den eigenen und in bekannten Familien hundertfach übersehen hat. Er stillt das Verlangen zu weinen, führt Jammer aller Art vor und öffnet durch Beimengung eines oftmals absonderlichen Edelmutts auch die hartnäckigsten Tränenschleusen. Aber August versteht es nicht nur, eine wahre Tränenhydraulik in Gang zu setzen, nein, er weiß

auch, dass sein Publikum lachen möchte, öfter lachen als weinen, ja, dass es geradezu darauf wartet, von ihm gekitzelt zu werden. Er tut es mit Vergnügen, und er schafft ihm Quellen der Unterhaltung, die so lange nicht versiegen, solange sich niemand die Mühe macht, darüber nachzudenken.<sup>41</sup>

Der Erfolg Kotzebues gründet auf der in seinen Schauspielen möglichst naturgetreuen Schilderung von Vorgängen des alltäglichen menschlichen Erlebens, Szenen und Konflikten privat-familiärer Kreise und damit dem Bruch der bis dato (siehe die Dramatik der Aufklärung) üblichen weltanschaulich-ethisch oder politisch-sozialen Fundierung dramatischer Stücke.<sup>42</sup> Vielfach programmatisch in diesem Sinne sind bereits die Titel seiner theatralischen Ergüsse wie *Die deutschen Kleinstädter* (1803) oder *Menschenhass und Reue* (1789).

Friedrich Schiller war – wirtschaftlich gesehen – zeitlebens ein armer Hund, weil er von den Erträgen seines zuvorderst literarischen Schaffens kaum leben konnte und der deshalb noch einen Haushalts- und Finanzplan für die Jahre 1804–1808 aufstellte, in dem er die zu erwartenden Einnahmen den zu tätigenden Ausgaben gegenüberstellte. Im Saldo war Schiller in den roten Zahlen. Eben auch und vielleicht sogar vordergründig aus diesen wirtschaftlichen Überlegungen heraus hat Schiller die – aus seiner Sicht – unheilvolle Allianz zwischen Verlegern und Autoren beklagt, die um 1800 einsetzte. In einer kleinen Schrift von 1792<sup>43</sup> klagte Schiller darüber, dass das immer allgemeiner werdende Bedürfnis zu lesen „anstatt von guten Schriftstellern zu edleren Zwecken benutzt zu werden“, vor allem von „mittelmäßigen Skribenten und gewinnsüchtigen Verlegern“ dazu missbraucht werde, ihre schlechte Ware in Umlauf zu bringen:

Noch immer sind es geistlose, geschmack- und sittenverderbende Romane, dramatisierte Geschichten, so genannte Schriften für Damen und dergleichen, welche den besten Schatz der Lesebibliotheken ausmachen und den kleinen Rest gesunder Grundsätze, den unsere Theaterdichter noch verschonten, vollends zugrunde richten.<sup>44</sup>

Öffentliche Klage wurde damals vielfach darüber geführt, dass die „Früchte des Genies“ zum „Modeartikel“, ja zur „Kaufmannsware“ ver-

kommen seien<sup>45</sup> und die Buchmessestadt Leipzig zu einer „Stapelstadt der Waren“ geworden sei<sup>46</sup>. Friedrich Nicolai hat in *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker* (1773/1776) die Empörung der bildungsbürgerlichen Zeitgenossen auf eine schlichte Frage reduziert: Gelehrsamkeit soll ein Handwerk, Bücherschreiben ein Gewerbe sein.<sup>47</sup>

Wer die Augen vor der Realität nicht verschloss, musste jedenfalls anerkennen, dass sich Bücherschreiben zum Marktgeschäft entwickelte, das maßgeblich von Angebot und Nachfrage bestimmt wurde: „Nirgends kann man den Grad der Kultur einer Stadt und überhaupt den Geist ihres herrschenden Geschmacks schneller und doch zugleich richtiger kennen lernen, als – in den Lesebibliotheken“, schreibt Heinrich von Kleist im September 1800 in einem Brief.<sup>48</sup> Wilhelmine von Zenge teilt er darin seine deprimierenden Erfahrungen mit, die er zuvor in einer Würzburger Leihbibliothek machen musste. Als Kleist dort vergeblich die Werke von Goethe, Schiller und Wieland suchte, fragte er die Verantwortlichen, was denn dann in den vollen Regalen stände. Die Antwort, die er bekam, war bezeichnend: „Rittergeschichten, lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten mit Gespenstern, links ohne Gespenster, nach Belieben.“<sup>49</sup>

Noch weitgehend uneingelöst ist die Anregung des schon zitierten Literaturhistorikers Robert Eduard Prutz, den kommunikativen Aspekt der Literatur in den Mittelpunkt literarhistorischer Darstellung zu rücken, Literaturgeschichte in letzter Konsequenz als Rezeptionsgeschichte zu betreiben:

Es wäre ein interessantes Unternehmen [...] statt der herkömmlichen gelehrten oder ästhetischen Literaturgeschichte einmal eine Historie der Literatur vom bloßen Standpunkt des Lesers aus zu bekommen: das heißt also eine Literaturgeschichte, wo nach gut oder schlecht, gelungen oder misslungen, gar keine Frage wäre, sondern wo es sich allein darum handelte, welche Schriftsteller, in welchen Kreisen, welcher Ausdehnung und mit welchem Beifall sie gelesen werden.<sup>50</sup>

Hainer Plaul schließt sich dieser Forderung bedingt an, um zugleich für eine andere Herangehensweise bei der Beschäftigung mit populärer Literatur zu plädieren:

Trivilliteratur ist im Prinzip [...] weit davon entfernt, nur etwa künstlerisch missglückte Literatur zu sein, und es ist irreführend und auch unergiebig, ihr Wesen mit der Elle der so genannten hohen Literatur zu bestimmen. Sie folgt eigenen Maßstäben, und an denen ist sie zu messen. Erst dann erschließt sie sich auch in ihrer ganzen Differenziertheit.<sup>1</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Harenbergs *Lexikon der Weltliteratur* (Dortmund: Harenberg Verlag 1989) erklärt Trivilliteratur als „am Geschmack breiter Leserschichten orientierte Literatur“ (vgl. Band 5, S. 2886).

<sup>2</sup> Bark, Joachim: Der Kreistanz ums Triviale. Probleme der Forschung und des Unterrichts. In: Rucktäschel, Annamaria – Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): *Trivilliteratur*. München: Wilhelm Fink Verlag 1976, S. 10.

<sup>3</sup> Plaul, Hainer: *Illustrierte Geschichte der Trivilliteratur*. Leipzig: Edition Leipzig, 1983.

<sup>4</sup> Plaul [Amm. 3], S. 113.

<sup>5</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Werke in zwölf Bänden*. Berlin und Weimar 1981, Bd. 4, S. 158.

<sup>6</sup> Vgl. Stolte, Heinz: Zu diesem Buch. In: Friedhelm Munzel, *Karl Mays Erfolgsroman „Das Waldröschen“*. Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag 1979, S. VIII.

<sup>7</sup> Vgl. ebda.

<sup>8</sup> Vgl. ebda.

<sup>9</sup> Prutz, Robert Eduard: Über die Unterhaltungsliteratur, insbesondere der Deutschen. In: Ders.: *Zu Theorie und Geschichte der Literatur*. Berlin: Akademie-Verlag 1981, S. 108.

<sup>10</sup> Vgl. Heine, Heinrich: *Die romantische Schule*. Leipzig: Reclam Verlag 1985, S. 22. Eichendorff schrieb in seiner *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*: „Goethe war lange Zeit unbekannt, ja verhöhnt, während Kotzebue und Lafontaine blühten...“ (Eichendorff, Joseph von : *Werke*. München: Winkler Verlag 1970, Bd. 3, S. 834. Goethe und Schiller teilen ein Schicksal, das später zum Beispiel Fontane, Storm und andere Erzähler im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ebenso trifft: „Die heute kanonisierten großen Erzähler des bürgerlichen Realismus waren nur Randerscheinungen im Bewusstsein des zeitgenössischen Publikums.“ (Zmegac, Victor (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18.*

*Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Königstein/Ts., 1980, Bd. 2, S. 8.)

<sup>11</sup> Unerwähnt bleibt Lafontaine beispielsweise in: Glaser, Hermann – Lehmann, Jakob – Lubos, Arno: *Wege der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung.* Frankfurt/Main-Berlin: Ullstein Verlag, 1989.

<sup>12</sup> Vgl. Rosenberg, Rainer (Hg.): *Wilhelm Dilthey. Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing-Goethe-Novalis-Hölderlin.* Leipzig: Reclam Verlag, 1988. Auf S. 38 des Buches ist offenkundig von Jean de Lafontaine bei Dilthey die Rede. Im Personenregister findet man dann allerdings den bibliographischen Hinweis auf August Heinrich Lafontaine!

<sup>13</sup> Vgl. Prutz [Anm. 9], S. 224.

<sup>14</sup> Heine [Anm. 10], S. 21.

<sup>15</sup> Vgl. Kaufmann, Hans: *Versuch über das Erbe.* Leipzig: Reclam Verlag, 1980, S. 57ff.

<sup>16</sup> Sagemester, Dirk: Der Lieblingsdichter der Nation... *DIE ZEIT* 31/1999. Lafontaine war damit möglich, was anderen Autoren am Ende des 18. Jahrhunderts noch verwehrt blieb: er konnte ein Leben als freier Schriftsteller führen.

<sup>17</sup> Eine Bibliographie Lafontaines findet sich unter:

[http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/personen/Werke\\_Literatur.html](http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/personen/Werke_Literatur.html) (Zugriff am 23.02.2008).

<sup>18</sup> Lafontaine, August Heinrich Julius: *Clara du Plessis und Clairant. Eine Familiengeschichte französischer Emigrierten.* Leipzig: Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, 1986, S. 6.

<sup>19</sup> Clara bekennt bezeichnenderweise: „...meine Feder geht ohnehin langsamer als mein Herz.“ (Lafontaine [Anm. 18], S. 102)

<sup>20</sup> Ebda, S. 122.

<sup>21</sup> Ebda, S. 221. Der Erzähler nennt es bereits an vorangegangener Stelle „den Stolz des Ranges“ (vgl. S. 85).

<sup>22</sup> Ebda, S. 263.

<sup>23</sup> Ebda, S. 257.

<sup>24</sup> Ebda, S. 265.

<sup>25</sup> Rebmann, Georg Friedrich: Kosmopolitische Wanderungen durch einen Teil Deutschlands (1793). In: Rietzschel, Evi (Hg.): *Gelehrsamkeit ein Handwerk? Bücherschreiben ein Gewerbe? Dokumente zum Verhältnis von Schriftsteller und Verleger im 18. Jahrhundert in Deutschland.* Leipzig: Reclam Verlag 1982, S. 107.

<sup>26</sup> Vgl. Schlegel, August Wilhelm: Beiträge zur Kritik der neuesten Literatur. In: Heinrich, Gerda (Hg.): *Athenäum.* Leipzig: Reclam 1984, S. 40.

<sup>27</sup> Vgl. *Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Enzyklopädie für die gebildeten*

*Stände*. Leipzig: Verlag F.A. Brockhaus, 1866, Bd. 9, S. 176.

<sup>28</sup> Vgl. *Allgemeine Literaturzeitung*, Nr. 247, 1800, S. 489.

<sup>29</sup> Vgl. Rebmann [Anm. 25], S. 107.

<sup>30</sup> Fichte, Johann Gottlieb: *Zehnte Vorlesung. Vom Schriftsteller*. In: Rietzschel, Evi (Hg.): *Gelehrsamkeit ein Handwerk? Bücherschreiben ein Gewerbe? Dokumente zum Verhältnis von Schriftsteller und Verleger im 18. Jahrhundert in Deutschland*. Leipzig: Reclam Verlag 1982, S. 37

<sup>31</sup> Vgl. Rebmann [Anm. 25], S. 107.

<sup>32</sup> Vgl. Heine [Anm. 10], S. 120.

<sup>33</sup> Schlegel [Anm. 26], S. 41.

<sup>34</sup> Schlegel [Anm. 26], S. 49f.

<sup>35</sup> Lafontaine [Anm. 18], S. 6.

<sup>36</sup> Hettner, Hermann: *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1979, Bd. 2, S. 320f.

<sup>37</sup> Lafontaine [Anm. 18], S. 6.

<sup>38</sup> Kotzebue, der auch als Diplomat wirkte, wurde verdächtigt, ein Spion zu sein und deshalb von einem Burschenschafter 1819 ermordet. Zwei Romane arbeiten die Verwobenheit von individueller Lebensgeschichte und Zeitepoche mehr oder weniger gelungen auf: Liersch, Werner: *Eine Tötung im Angesicht des Herrn Goethe* (Berlin: Verlag Neues Leben, 1989); Simon, Heinz-Joachim: *Kotzebue. Eine deutsche Geschichte* (München: Universitas Verlag, 1998).

<sup>39</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Werke in zwölf Bänden*. Berlin und Weimar, 1981, Bd. 7, S. 562.

<sup>40</sup> Kaeding, Peter: *August von Kotzebue. Auch ein deutsches Dichterleben*. Berlin: Union Verlag, 1985, S. 127.

<sup>41</sup> Vgl. Heine [Anm. 10], S. 22.

<sup>42</sup> Kaeding [Anm. 39], S. 165.

<sup>43</sup> Vgl. Stellmacher, Wolfgang: *Zwischen Shakespeare und Racine. Schiller auf der Suche nach dem klassischen Drama*. In: Streller, Siegfried (Hg.): *Literatur zwischen Revolution und Restauration. Studien zu literarischen Wechselbeziehungen in Europa zwischen 1789 und 1835*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1989, S. 72.

<sup>44</sup> *Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*. Vorrede. Ostermesse 1792.

<sup>45</sup> Schiller, Friedrich: *Vorrede zu dem ersten Teile der merkwürdigsten Rechtsfälle nach Pitaval*. In: Reincke, Olaf (Hg.): *O Lust, allen alles zu sein. Deutsche Modelektüre um 1800*. Leipzig: Reclam Verlag, 1981, S. 377f. Schiller zielte mit dieser Kritik auf populäre Autoren wie Johann Martin Miller, Johann Gottlieb

Schummel, August Gottlieb Meißner, Christian August Vulpius (von Goethes Schwager stammt der wohl bekannteste Räuberroman der deutschen Literatur *Rinaldo Rinaldini* - 1799). Schiller selbst hat mindestens einmal mit dem Geheimbund-Motiv einen populären Stoff aufgegriffen, um mit der schriftstellerischen Arbeit (schnelles) Geld zu verdienen. Allerdings blieb der Roman *Der Geisterseher* Fragment.

<sup>46</sup> Vgl. Rebmann [Anm. 25], S. 107.

<sup>47</sup> Nicolai, Friedrich: Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldu Nothanker. In: Rietzschel, Evi (Hg.): *Gelehrsamkeit ein Handwerk? Bücherschreiben ein Gewerbe? Dokumente zum Verhältnis von Schriftsteller und Verleger im 18. Jahrhundert in Deutschland*. Leipzig: Reclam, 1982, S. 21.

<sup>48</sup> Ebda.

<sup>49</sup> Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge am 14. September 1800. In: Günzel, Klaus: *Kleist. Ein Lebensbild in Briefen und zeitgenössischen Berichten*. Berlin: Verlag der Nation, 1984, S. 106.

<sup>50</sup> Ebda.

<sup>51</sup> Prutz, Robert Eduard: *Die deutsche Belletristik und das Publikum*. Zit. nach: Langenbacher, R.: Robert Prutz als Theoretiker und Historiker der Unterhaltungsliteratur. In: Burger, Heinz Otto (Hg.): *Studien zur Trivilliteratur*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1968, S. 129.

<sup>52</sup> Plaul [Anm. 3], S. 112.



*Frens Stöckel (Rijeka)*

## **Zur Entstehung einer europäischen Res publica. Ansätze aus kultur-, kommunikations- und medientheoretischen Perspektiven und Umsetzungspraktiken im Internet**

### **1. Vorbemerkungen**

Es geht im Folgenden um Europäisierungsschübe, um das Sichtbarmachen von Trends nicht mehr nur geografisch wie inhaltlich primär national oder sprachregional verlaufender Diskurse in Europa, die also Ausdruck unabhängig nebeneinander herlaufender Öffentlichkeiten wären, sondern um eine entstehende europäische Dimension von Öffentlichkeit. Debatten, irgendwo in Europa initiiert oder von außerhalb aufgegriffen, werden – so also die These – seit einigen Jahren verstärkt transnational bzw. synchron kommuniziert, was neue Öffentlichkeiten schafft und mithin auch Identitäten konstruiert. Dabei spielt im Besonderen das Internet in seiner neueren Erscheinungsform, genannt Web 2.0, eine maßgebliche Rolle, da es in kommunikativer wie ästhetischer Hinsicht neue Möglichkeiten bietet.

Der Beitrag versucht, kulturphilosophische, sozialwissenschaftliche und medientheoretische Perspektiven zu kombinieren, oder auch: zum *Dialog* aufzufordern, um sich diesem skizzierten Phänomen zu nähern und die Wechselbeziehung zwischen kultureller und gesellschaftspolitischer Europäisierung sowie den neuen Medien und ihrer narrativen, identitätskonstruierenden Kraft auszuloten. Die Zumutung, ein Thema wie dieses auf einer germanistischen Tagung vorzutragen bzw. auch noch dem Tagungsband zuzufügen, bedarf einer kurzen Erläuterung, scheint doch die Materie weder germanistisch, noch genuin literatur- oder linguistischer Natur zu sein. Daher ein Wort zur Programmatik: Auch die Germanistik hat im heutigen sog. Medienzeitalter die diversen Beziehungen zu den Kommunikations-, Kultur- und Medienwissenschaften zu markieren, will sie sich einem vernehmbaren Historismus- bzw. Atavismus-Vorwurf erwehren. Integrative, transdiszi-

plinäre Konzepte, die die Beschreibung „grundsätzlicher Fragen des kulturellen Lebens der Gegenwart“<sup>1</sup> ermöglichen, die sich im Sinne einer Textwissenschaft allen sprachthematisierenden Disziplinen öffnen und dabei allgemein eine künstlerische Form berücksichtigen<sup>2</sup> –, diese Auffassung mag für das Folgende als Rechtfertigungsansatz genügen.

## 2. Unterscheidungen zum Topos der Europäischen Öffentlichkeit

In den letzten Jahren und insbesondere im Zuge des Irak-Kriegs 2003 wie auch der ersten sog. Osterweiterung der EU 2004 haben sich die diskursiven Bemühungen europäisch-politischer Selbstversicherung intensiviert. Zwar ist das dominante Basisnarrativ gesellschaftlicher Selbstthematizierungen nach wie vor das nationale, doch mehren sich die Vorstöße seitens Politik, Medien und Zivilgesellschaft, die geschaffene supranationale Entität „Europa“ (/EU) diskursiv zu unterfüttern, zu (re)konstruieren, auch zu vermarkten. Als ein markantes Beispiel mag die Aktion prominenter europäischer Intellektueller im Mai 2003 gelten: Damals veröffentlichten diese in konzertierter Aktion in verschiedenen Zeitungen ihre Ansichten zu einer künftigen europäischen Politik. Die Initiative ging zurück auf Jürgen Habermas und Jacques Derrida, die in ihrem Essay: *Nach dem Krieg: Die Wiedergeburt Europas* eine kulturelle „Vision“ als identitätsstiftendes Element einforderten – eine europäische Identität, die „im Licht der Öffentlichkeit geboren würde“ und „sich in der Hermeneutik von Selbstverständigungsprozessen zur Geltung“ bringen müsste.<sup>3</sup> Bezeichnenderweise scheinen europäische Identitätserkundungen häufig mit kriegerischen Kontexten einher zu gehen, wobei sie einerseits als Abgrenzungsstrategien gegen ein Außen in Stellung gebracht, ebenfalls und immer wieder aber auch als „Appellationsinstanz gegen innere Nationalismen“<sup>4</sup> und Konflikte aktiviert wurden und werden. Es gibt neben diesen Formen von Abgrenzung und Appell jedoch noch andere Faktoren, die zu einer Vitalisierung europäischer Identitätsbildung beitragen können und müssen: Ein innerer gemeinsamer bzw. als gemeinsam wahrgenommener Problemhaushalt, der von inter- und transnationalen europäischen politischen und zivilgesellschaftlichen Akteuren bearbeitet wird, sowie europäisierend wirkende *Medien*. Letzteres ist für diesen Zusammenhang nun besonders relevant.

Im Folgenden möchte ich, in Abweichung zu gängigen normativ-

idealistischen Verfahren Habermasscher Provenienz, einen eher systemanalytischen Zugriff auf die Problemstellung wagen.<sup>5</sup> Daraus folgt zunächst die bekannte Feststellung: Durch Massenmedien beobachtet sich die moderne Gesellschaft selbst. Sie ermöglichen „Beteiligung aller an einer gemeinsamen Realität“<sup>6</sup> und sind mithin notwendige, wenn auch nicht ausschließliche Bedingung der Möglichkeit öffentlicher Kommunikation. „Massenmedien stellen das Beobachtungssystem der Gesellschaft insgesamt dar, indem sie ein *nach ihrer Rationalität selektiertes Bild* [h.d.: F.S., also Realitätskonstrukte] der Gesellschaft zeichnen und dieses der Gesellschaft zur Selbstbeobachtung zurückfunken“<sup>7</sup>.

Öffentliche Kommunikation soll in diesem Zusammenhang nun die durch technische Verbreitungsmedien kommunizierte Öffentlichkeit genannt werden, die „stets über solche Ereignisse, die über den Bereich hinaus, in dem sie passiert sind, Bedeutung erlangen“<sup>8</sup>, also für verschiedene gesellschaftliche Teilsysteme relevant werden könnten. Mit Jürgen Gerhards kann dann als politische Öffentlichkeit der Teil bezeichnet werden, der „in der massenmedialen Öffentlichkeit, nach den Regeln des Öffentlichkeitssystems selektiert, für das politische System beobachtbar ist“<sup>9</sup>. Und die in diesen Teilsystemen agierenden Akteure versuchen, „zu den von ihnen als wichtig bewerteten Themen die von ihnen als richtig gehaltenen Meinungen durchzusetzen und auf diese Weise politisch wirksam zu werden“<sup>10</sup> und dabei Allgemeinheit herzustellen.

Was aber ist nun mit einer *europäischen Öffentlichkeit* gemeint? Wird hier nicht ein Marginal aufgebläht, scheint dies nicht eben doch eine normative oder appellative Behauptung typischer Euro-Missionare? Scheiterten nicht z.B. die Versuche der Verlage und Fernsehsender allesamt, bi- oder multinationale Angebote zu etablieren, wie z.B. The European oder Libre? Ist nicht z.B. der deutsch-französische Sender Arte mit meist unter einem Prozent Marktanteil chancenlos gegenüber dem provinziellen Regionalsender Bayrischer Rundfunk mit seinen rund 14 Prozent? Dieser Skepsis kann zunächst mit dem allgemeinen Hinweis begegnet werden – um in die geläufigere Habermasschen Sprache zurückzukehren – dass sich unsere Lebenswelten (i.S.v. Alfred Schütz) bzw. Bedeutungs- und Erfahrungswelten in hohem Grade segmentiert haben, dass Modernität pluralisiert und es mithin keine einheitlich-verbindliche Position der Beschreibung von Öffentlichkeit mehr geben kann. Entscheidend ist – in Anlehnung an die oben skizzierten theoretischen

Einsichten – das man sich Öffentlichkeit mehrsphärig vorstellt, welche sich dann überlappen können, dies auch häufig tun, aber auch konfliktieren. Auch darf man nicht dem Fehler anheim fallen, eine europäische öffentliche Sphäre als getrennt von oder außerhalb nationaler Öffentlichkeiten anzunehmen.<sup>11</sup> Mit dem sog. Eder-Kantner-Kriterium<sup>12</sup> können wir sogar sagen: Man kann dann von einer europäischen Debatte sprechen, wenn dieselben Themen zu ungefähr derselben Zeit in unterschiedlichen Regionen diskutiert werden und dabei dieselben Relevanzkriterien benutzen. Danach ist es gar nicht unbedingt notwendig, eine europäische Reichweite durch bestimmte Massenmedien zu erreichen, die in einer (gar nicht gegebenen) gemeinsamen Sprache präsentiert würden.

Zum anderen vergessen wir, für Germanisten immer noch typisch, das, mit Yoo<sup>13</sup> potenziell mächtigste Kommunikationsmedium aller bisherigen Zeiten, das Internet. Im Folgenden wird sich zeigen, dass es geradezu prädestiniert ist, eine europäische Kommunikationsgemeinschaft voranzutreiben. Auch die Europäischen Institutionen, seit Jahrzehnten bedrängt vom Vorwurf des Demokratiedefizits, der letztlich auch ein Defizit europäischer Öffentlichkeit meint, forcieren seit einigen Jahren ihrerseits internetbasierte Kommunikationsangebote mit den sog. Unionsbürgern.<sup>14</sup>

### **3. Das Internet als europäisierendes Medium par excellence**

Liest man die Allensbach-Studie ACTA vom Oktober 2007, so wird schnell deutlich, dass das Internet die klassischen Massenmedien längst ein-, teils, und hier kommt es auf Bildungsgrad und Alter an, überholt hat. Gerade in den letzten Jahren ist es zu einer rasanten Zunahme der Internetnutzung insgesamt gekommen, und zwar mit einer neuen Generation des Internet, dem sog. Web2.0. Gesellschaftlich positioniert sich „das Internet“ gegen die Tradition bzw. ihrer diskursiven Konstruktion und stellt die Ordnungsschemata kultureller/kulturpolitischer Eliten, des klassischen Bildungsbürgertums in Frage. Nichtsdestotrotz erleben wir eine strukturelle Transformation der öffentlichen Sphäre, ob wir nun Adornos Gegnerschaft zur Multimedialität teilen oder nicht, denn das Internet unterminiert die herkömmlichen Wissensordnungen.

Es ist vernetzte Computertechnik, die das Medium Internet konstituieren. Mit Hilfe der Digitalisierung kann es alle anderen Medien integrieren. Auf ästhetisch-funktionaler Ebene zeichnet sich das Internet allgemein aus durch seine hypertextuelle und hypermediale Struktur als Verknüpfung elektronischer Texträume (nicht zu verwechseln mit Gérard Genettes Begriff der Hypertextualität<sup>15</sup>, der einen Sonderfall intertextueller Vernetzung meint). Daraus ergibt sich das damit verbundene essentielle Charakteristikum der Multilinearität, einer kontingenten Selektion, womit man es als eine Ausformung des in Mille Plateaux beschriebenen Rhizom-Gedankens von Gilles Deleuze und Felix Guattari interpretieren kann.<sup>16</sup> Hinzu kommen die Charakteristika Multimedialität, die gegenüber den klassischen Massenmedien wie Buch, Radio, Zeitung oder Fernsehen zeit- und ortsunabhängige Kommunikation ermöglichen, und, verstärkt im Web2.0, die Interaktivität. In diesem Zusammenhang hat sich der Begriff *Schwarm* etabliert, der das temporäre Zustandekommen einer öffentlichen Sphäre meint, wobei die Grenzen zum Privaten, zum Storytelling fließend sind.

Die Spezifika des Web2.0 gegenüber früheren Formen des World Wide Webs sind umstritten. Relevant für diese Analyse sind insbesondere Termini wie: Partizipation und soziale Netzwerke sowie die individuelle Aggregation und das Abonnieren von Inhalten. Gehörte zur klassischen Definition der Massenmedien, dass Publikum und Medium getrennt sind<sup>17</sup>, so ist dies nunmehr weniger eindeutig. Die Grenzen zwischen Produzenten und Nutzern/Rezipienten treten in den Hintergrund oder verschwinden ganz. User-generated Content wäre hier das Stichwort, ein Verfahren, das auf einer Architektur des Mitwirkens fußt.<sup>18</sup> Mit dem sog. social tagging, einer Verschlagwortung, die nach unterschiedlich definierten Relevanzkriterien anderen Nutzern zur Verfügung gestellt wird, bilden sich grenzenübergreifend soziale Netzwerke. Diese Bewertungsmechanismen von Charts und Aggregatoren erzeugen starke Anreize zur Anschlusskommunikation. Das Nationale als Bezugsgröße verblasst, wohl auch, da das globale Medium eine virtuelle Erweiterung des Horizonts meiner eigenen „Heimwelt“<sup>19</sup> ermöglicht, die selbst dann in ihren vormaligen Grenzen an Überzeugungskraft und Unversehrtheit verliert.

#### 4. Europäische Öffentlichkeiten im Web2.0:

Um nun abschließend zu den internetbasierten Plattformen europäischer Öffentlichkeiten vorzustoßen, soll erst einmal mit einer selbstverständlich unvollständige Auflistung begonnen werden.<sup>20</sup> Zu nennen wären: ArtsandLettersDaily, CafeBabel.com, EurActiv.com, eurocult.org, europa-digital.de, Europaeische-Bewegung.de, europatermine.de, eurotopics.net, EuroZine.com, GateEurope.net, ngotv.eu, kultur-macht-europa.eu, opendemocracy.net, prospect-magazine.co.uk, SignandSight.com. Diese Internet-Angebote richten sich mehr oder weniger speziell und exklusiv an Europa-interessierte Leser bzw. Nutzer und gehen damit über die Angebote, die die klassischen Massenmedien im Internet bereitstellen, hinaus.

Ein Beispiel, das ich hier eingehender vorstellen möchte, ist das Projekt euro|topics, das von der Bundeszentrale für politische Bildung in Kooperation mit der Perlentaucher Medien GmbH (Berlin) und dem Courrier International (Paris), seit Mai 2008 vom Netzwerk für Osteuropa-Berichterstattung (n-ost) bereitgestellt wird. Dieses Angebot will expressis verbis „zur Entstehung einer europäischen Öffentlichkeit beitragen“, und es sollen „transeuropäische Diskussionen sowie die Herausbildung neuer Netzwerke des medialen, kulturellen und politischen Austauschs gefördert werden.“<sup>21</sup> euro|topics besteht im Schwerpunkt aus einer werktäglichen Presseschau, wobei Redakteure und Korrespondenten Zeitungen und Magazine bzw. deren Online-Pendants aus 28 europäischen Staaten sichten und ca. 12-14 Zusammenfassungen der ihnen am wichtigsten erscheinenden Artikel produzieren - wo möglich - mit einem Link zum Original versehen. Diese Prozedur funktioniert also noch nicht automatisch mit Hilfe von social tagging, ebenso wenig wie die Übersetzung der Zusammenfassungen in Deutsch, Englisch und Französisch, die von professionellen Übersetzern übernommen wird. Portale wie das genannte euractiv.com verfahren hier progressiver und schalten Übersetzungsprogramme (Systran) zwischen oder lassen Artikel von freiwillige Laien ihres Netzwerks übersetzen (wobei es dann natürlich zu Qualitätseinbußen kommt). Hinzu kommen wöchentliche Schwerpunktthemen, die ausführlicher recherchiert und z.B. mit Interviews ergänzt werden. Eine Bürgerplattform soll in Kürze folgen.

Eine wichtige Voraussetzung der Verbreitung ist – wie in derlei Angeboten heute üblich – die kostenlose Bereitstellung der Inhalte. Dies wird hier durch einerseits den klassischen Newsletter, andererseits das RSS- oder Atom-Protokoll realisiert, das es dem Rezipienten erlaubt, Inhalte aus unterschiedlichsten Quellen seinen Interessen entsprechend zusammenzustellen. Konkret kann man dann also z.B. aus o.g. Angeboten nur die Artikel zu kulturpolitischen oder -philosophischen Themen auswählen oder nach Kriterien wie Leserinteresse, Land o.Ä. zusammenstellen. Diese und ähnliche Angebote verzeichnen seit wenigen Jahren teils enorme Zuwächse der Nutzerzahlen.<sup>22</sup> Man muss heute konstatieren, dass die Europäisierung nationaler Öffentlichkeiten, eine europäische Res publica in Europa zunimmt, auch wenn sich der regionale oder nationale Euro-Provinzialismus weiter hält und halten wird. Das Internet scheint in besonderer Weise dazu geeignet, einen gemeinsamen europäischen „Referenzhorizont“<sup>23</sup> zu etablieren, denn es trägt durch die Entstehung neuerer diskursiver Praktiken zu einer ergänzenden europäischen Dimension unserer Identität bei – ein Phänomen, was sich weiter zu beobachten lohnt, aber auch zur Teilnahme animiert.

## **Anmerkungen**

<sup>1</sup> Magerski, Christine: Literaturwissenschaft als Studium der Formen literarischer Kommunikation. In: Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hg.): Germanistentreffen, Deutschland – Süd-Ost-Europa, 2.–6.10.2006, Dokumentation der Tagungsbeiträge. Bonn: DAAD, 2006, S. 30. Für eine knappe Übersicht über den diesbezüglichen Diskussionsstand vgl. dies., S. 30–34.

<sup>2</sup> Vgl. beispielsweise die Grenzüberschreitungen des Reporters Theodor Fontane oder im Narrative Journalism eines Truman Capote und seinem nonfiktionalen Roman *In Cold Blood*. Einige der ersten bzw. bekanntesten Beispiele im Internet wären: URL: <http://www.salon.com/> oder URL: <http://www.theatlantic.com/>. – Ohnehin muss hier auf das fruchtbare Wechselverhältnis zwischen Literatur und Journalismus seit dem 17. Jahrhundert hingewiesen werden, dazu u.a.: Eder, G.: Literatur und Journalismus: ein komplexes Beziehungsgeflecht. Schnittmengen und Funktionsunterschiede in einer analysierenden Betrachtung. *Fachjournalist* Nr. 20, 2005, S. 22–25, URL: [33](http://www.dfv.de/uploads/tx_eleonartikel/167-</a></p></div><div data-bbox=)

eder.pdf (Zugriff: 01.04.2008), die den Grad der Fiktionalität, Aktualität und die Polyfunktionalität der Literatur als Hauptunterscheidungsmerkmale hervorhebt. Auch der Begriff des Storytelling ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, s. dazu z.B. Salmon, C.: Eine gute Story. Die Macht ist mit dem, der die beste Geschichte erzählt. *Le Monde diplomatique* (Deutsche Ausgabe), 10.11.2006, URL: <http://www.monde-diplomatique.de/pm/2006/11/10.mondeText.artikel,a0058.idx,22> (Zugriff: 28.04.2008).

<sup>3</sup> Habermas, Jürgen - Derrida, Jacques: Nach dem Krieg: Die Wiedergeburt Europas. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ), 31. Mai 2003, URL: <http://www.faz.net/s/Rub117C535CDF414415BB243B181B8B60AE/Doc~ECB E3F8FCE2D049AE808A3C8DBD3B2763~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (Zugriff: 10.03.2008).

<sup>4</sup> Kocka, Jürgen: Wege zur politischen Identität Europas. Europäische Öffentlichkeit und europäische Zivilgesellschaft. Online Akademie der Friedrich Ebert Stiftung, überarbeitete Fassung einer Rede von Jürgen Kocka bei der Tagung „Europäische Identität“ der Friedrich-Ebert-Stiftung am 16. Juni 2003 in Berlin, URL: <http://library.fes.de/pdf-files/akademie/online/50361.pdf> (Zugriff: 10.04.2008).

<sup>5</sup> Hier schließe ich mich der Ansicht von Douglas Kellner an, der Habermas eine inadäquate theoretische Vernachlässigung der Funktion moderner Medien vorwirft: Kellner, Douglas: Habermas, the Public Sphere, and Democracy: A Critical Intervention. New York: Columbia University, o.J., URL: <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/habermaspublicspheredemocracy.pdf> (Zugriff: 17.02.2008), v.a. S. 14ff.

<sup>6</sup> Luhmann, Niklas: Veränderungen im System gesellschaftlicher Kommunikation und die Massenmedien. In: Ders.: *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. 2. Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991, S. 320. Der Begriff Realität wird hier von Luhmann in einem sozialkonstruktivistischen Sinne gebraucht.

<sup>7</sup> Gerhards, Jürgen: Politische Öffentlichkeit. Ein system- und akteurstheoretischer Bestimmungsversuch. In: Neidhardt, Friedhelm (Hg.): *Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegungen*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, S. 87f.

<sup>8</sup> Kohring, Matthias: *Kommunikation, Medien, Öffentlichkeit*. Pflichtvorlesung im Modul „Gesellschaft, Öffentlichkeit, Kultur“ an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Institut für Kommunikationswissenschaft, 2008, URL:

[http://egora.uni-muenster.de/ifk/personen/bindata/Komm-Med-Oeff\\_Oeffentlichkeit\\_als\\_System\\_14.01.2008.pdf](http://egora.uni-muenster.de/ifk/personen/bindata/Komm-Med-Oeff_Oeffentlichkeit_als_System_14.01.2008.pdf) (Zugriff: 01.04.2008), S. 24.

<sup>9</sup> Gerhards [Anm. 7], S. 97.

<sup>10</sup> Gerhards, Jürgen. – Neidhardt, Friedhelm: Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit. In: Stefan Müller-Dohm – Neumann-Braun, Klaus (Hg.): Öffentlichkeit, Kultur, Massenkommunikation, Oldenburg: BIS Verlag, 1991, S. 57.

<sup>11</sup> Steeg, M. van den – Risse, T.: The Emergence of a European Community of Communication: Insights from Empirical Research on the Europeanization of Public Spheres (14.05.2007), URL: [web.fu-berlin.de/atas/texte/030624\\_europeanpublicsphere.pdf](http://web.fu-berlin.de/atas/texte/030624_europeanpublicsphere.pdf) (Zugriff: 17.02.2008), S. 2.

<sup>12</sup> Kantner, Cathleen: Kein modernes Babel. Kommunikative Voraussetzungen europäische Öffentlichkeit, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004.

<sup>13</sup> Yoo, Hyun-Joo: Text, Hypertext, Hypermedia. Ästhetische Möglichkeiten der digitalen Literatur mittels Intertextualität und Intermedialität, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, S. 12.

<sup>14</sup> Vgl. Kommission der Europäischen Gemeinschaften, Mitteilung der Kommission an den Rat, das Europäische Parlament, den Europäischen Wirtschafts- und Sozialausschuss und den Ausschuss der Regionen: Der Beitrag der Kommission in der Zeit der Reflexion und danach: Plan D für Demokratie, Dialog und Diskussion (KOM (2005) 494) endgültig, URL: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2005:0494:FIN:DE:PDF> (Zugriff: 11.03.2008), S. 11: „Das Internet ist ein wichtiges meinungsbildendes Diskussionsforum geworden.“ Als eine marketingtechnisch erwähnenswerte Aktion wäre hier auch die Einrichtung des Kanals EUtube bei Googles Video-Portal YouTube zu nennen.

<sup>15</sup> Vgl. Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf der zweiten Stufe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.

<sup>16</sup> Deleuze, Gilles – Guattari, Felix: Rhizome. Paris: Éd. de Minuit, 1976; bzw. Deleuze, Gilles – Guattari, Felix: Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2. Paris: Éd. de Minuit, 1980.

<sup>17</sup> Vgl. Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1996.

<sup>18</sup> Hier ist ebenfalls anzuführen, dass der wesentlich leichtere, da technisch voraussetzungslosere Zugang zum Internet und seinen Möglichkeiten ein entscheidendes Merkmal des Web2.0 ist (so haben sich z.B. die Termini Blogosphäre und Bürgerjournalismus herausgebildet).

<sup>19</sup> Berger, Peter L. – Berger, Brigitte – Kellner, Hansfried: Das Unbehagen in der Modernität. Frankfurt a.M./New York: Campus, 1987, S. 62.

<sup>20</sup> Ähnlich: Bayrischer Rundfunk 2: Nachstudio Kleinformat, Sendung vom 29.01.2008, 20:30 Uhr, Beitrag von Thomas Palzers, URL: [http://www.br-online.de/imperia/md/audio/podcast/import/2008\\_01/2008\\_01\\_29\\_10\\_55\\_16\\_podcastnachtstudiokleinformat2\\_a.mp3](http://www.br-online.de/imperia/md/audio/podcast/import/2008_01/2008_01_29_10_55_16_podcastnachtstudiokleinformat2_a.mp3) (Zugriff: 20.02.2008).

<sup>21</sup> euro|topics, URL: <http://www.eurotopics.net/de/eurotopicsinfo/idea.html> (Zugriff: 02.04.2008).

<sup>22</sup> Seit Zählung der Webstatistik von euro|topics im März 2006 stieg die Zahl der unterschiedlichen Besucher bzw. die Anzahl der Besuche von 4.419 / 5.518 auf 18.659 bzw. 26.399 im Dezember 2006; im Dezember 2007 lagen die Zahlen schon bei 42.356 bzw. 58.717; die Zugriffe insgesamt beliefen sich für das Jahr 2007 auf 7.204.631.

<sup>23</sup> Steeg – Risse [Anm. 11], S. 2.

Beate Petra Kory (Timișoara)

**Literatur und Psychoanalyse.**  
**Ein Dialog oder ein unauflösliches Spannungsfeld**  
**am Beispiel der Novelle Stefan Zweigs**  
*Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*<sup>1</sup>

In den beiden Novellenbänden *Amok. Novellen einer Leidenschaft* (1922) und *Verwirrung der Gefühle* (1927) wendet sich Stefan Zweig ausschließlich dem gesellschaftlich verpönten Thema der Leidenschaft zu. Die Vorliebe des Schriftstellers für die Schilderung der Leidenschaft lässt sich durch sein Leiden an der doppelbödigen Moral und Sittlichkeit des 19. Jahrhunderts erklären, in welcher er aufgewachsen ist. Auch der Einfluss Sigmund Freuds auf den Schriftsteller, vor allem die epochenspezifische Überschätzung der Sexualität durch den Psychoanalytiker, ist als Erklärung für das Hauptthema der Zweigschen Novellistik nicht auszuschließen.

Während Zweig im ersten Novellenband die Leidenschaft mit der Gefühlsfähigkeit überdurchschnittlicher Menschen gleichsetzt<sup>2</sup>, erscheint sie im zweiten durch den unüberbrückbaren Zwiespalt zwischen Verstand und Gefühl ins Tragische gewandelt.<sup>3</sup> Sie bringt den Menschen von seiner regelten Lebensbahn ab und stürzt ihn ins Unglück und ins Verderben.

Gerade die Schilderung der triebhaften und vernichtenden Macht der Leidenschaft führte dazu, dass der Novellenband *Verwirrung der Gefühle* (1927) die Aufmerksamkeit sowohl des psychoanalytischen Kreises wie auch des Schöpfers der Psychoanalyse auf sich lenkte.<sup>4</sup>

Die Novelle *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* stammt aus dem Band *Verwirrung der Gefühle* (1927). Auch in ihr verwendet Zweig wie in der Novelle *Der Amokläufer* oder in der *Schachnovelle* die Form der Rahmennovelle. Einem Ich-Erzähler, der seine psychologische Neugier kaum bezwingen kann und der deswegen mit dem Schriftsteller selbst gleichzusetzen ist, wird mit rückhaltloser Offenheit die Geschichte einer Leidenschaft anvertraut.

Im Falle der Novelle *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* bietet der Rahmen den eigentlichen Anlass zum Erzählen der Titelgebenden Binnengeschichte.

Im Jahre 1904 bricht am Tisch einer kleinen Pension an der französischen Riviera eine erbitterte Diskussion über ein kurz zuvor stattgefundenes Ereignis aus. Die Frau eines Fabrikanten verließ ihren Gatten und ihre beiden Töchter zugunsten eines jungen, gutaussehenden Franzosen, den sie einen Tag vorher kennengelernt hatte.

Die „durchaus bürgerliche Tischgesellschaft“<sup>5</sup>, vertreten vor allem durch ein deutsches und ein italienisches Ehepaar, weist die Möglichkeit entschieden zurück, dass „jenes zweistündige abendliche Gespräch auf der Terrasse und jener einstündige schwarze Kaffee im Garten genügt haben sollten, um eine etwa dreiunddreißigjährige, untadelige Frau zu bewegen, ihren Mann und ihre zwei Kinder über Nacht zu verlassen und einem wildfremden jungen Elegant auf das Geratewohl zu folgen“<sup>6</sup>. Sie nimmt vielmehr eine „perfide Täuschung“ und „ein listiges Manöver des Liebespaares“<sup>7</sup> an.

Demgegenüber vertritt der Ich-Erzähler gerade die Wahrscheinlichkeit eines solchen Ausbruchs einer Frau aus einer jahrelang enttäuschenden und langweiligen Ehe und hebt die Tatsache hervor, „dass eine Frau in manchen Stunden ihres Lebens jenseits ihres Willens und Wissens geheimnisvollen Mächten ausgeliefert sei“<sup>8</sup>.

Die Diskussion, die auszuarten droht, wird durch das Eingreifen einer vornehmen siebenundsechzigjährigen englischen Dame, Mrs. C.s, beendet. Sie richtet sich mit der Frage an den Ich-Erzähler, ob er tatsächlich glaube, dass eine Frau zu Handlungen fähig sei, die sie eine Stunde vorher für unmöglich gehalten hätte und für die sie kaum verantwortlich gemacht werden könne. Der Ich-Erzähler bestätigt dies. Seine Weigerung, in diesem Falle zu urteilen oder zu verurteilen, zeugt von der toleranten Haltung eines Menschen, der die Handlungen eines anderen aufgrund von dessen unbewussten Regungen nicht als moralisch verwerflich einordnet.

Die Duldsamkeit, die Zweig vor den Regungen des Unbewussten bekundet, lässt an die wiederholten Mahnungen Freuds denken, der seine Schüler dazu aufforderte, in der Analyse Toleranz walten zu lassen.<sup>9</sup> Gleichzeitig zeugt aber der Respekt des Schriftstellers, den er einem Menschen entgegenbringt, der sich mutig seiner Leidenschaft ausliefert, anstatt sie zu unterdrücken und zu beherrschen, von dessen Faszination von Individuen, die eine überdurchschnittliche Gefühlsintensität aufweisen. Zweig plädiert damit für das Ausleben der unbewussten Regungen

und Triebe. Dies steht im Widerspruch zu Freuds Auffassung. Der Psychoanalytiker forderte die Bewusstmachung der unbewussten Triebe und empfahl im Anschluss daran ihre normale Unterdrückung, also die Disziplinierung des Affektes.<sup>10</sup>

Diese tolerante Haltung des Ich-Erzählers lässt ihn in den Augen der englischen Dame zum geeigneten Zuhörer werden, dem sie eine Episode ihres Lebens anvertrauen möchte, die sie „seit mehr als zwanzig Jahren innerlich quäl[t] und beschäftigt[t]“<sup>11</sup>. Die Dame erhofft sich von dem In-Worte-Fassen dieser Lebensepisode einem unbekanntem Menschen gegenüber das Aufhören der unablässigen Selbstanklagen, zumal ihr als Anhängerin der anglikanischen Konfession der Trost der Beichte versagt bleibt.

Die Ähnlichkeit dieses Sich-von-der-Seele-Redens mit der psychoanalytischen Situation wird durch die Bitte des Ich-Erzählers hervorgehoben: „Aber was Sie erzählen, erzählen Sie sich und mir ganz wahr“<sup>12</sup>. Auf diese Bitte geht Mrs. C. auch ein, wenn sie zugibt: „Die halbe Wahrheit ist nichts wert, immer nur die ganze.“<sup>13</sup>

Eine Analogie zur psychoanalytischen Sitzung wird auch dadurch hergestellt, dass Zweig die Schwierigkeiten der Dame, mit dem Erzählen zu beginnen, aus dem Ringen eines großen Widerstandes mit einem starken Willen erklärt. Die Lehre vom Widerstand ist einer der Hauptbestandteile des psychoanalytischen Lehrgebäudes.<sup>14</sup> Der Arzt hat die Aufgabe, den Widerstand des Patienten gegen die Bewusstmachung des Verdrängten niederzukämpfen und diesen dadurch zur Preisgabe seines innersten Geheimnisses zu veranlassen.

Die Episode, welche die englische Dame erzählt, bezieht sich auf einen einzigen Tag ihres Lebens. In ihrem zweiundvierzigsten Lebensjahr gelangt die verwitwete Frau und Mutter zweier Söhne, die verzweifelt nach „äußeren Reizmittel“<sup>15</sup> sucht, um der Langeweile und einer peinigenden inneren Leere zu entfliehen, in ein Kasino in Monte Carlo. Hier beobachtet sie mangels eigener Gefühle die Gesichter und Hände der spielenden Menschen. Ihr verstorbener Mann, dessen private Leidenschaft die Chiromantie war, hat ihre Aufmerksamkeit auf das besondere Benehmen der Hände gelenkt. Während der Mensch darauf bedacht ist, das Mienenspiel seines Gesichts zu beherrschen, vernachlässigt er es, seine Hände im Zaum zu halten und gibt dem aufmerksamen Beobachter durch ihre unbewussten Gesten seine innersten Regungen preis.

Bei ihrem perspektivischen Blick lediglich auf die Hände auf dem Roulettetisch wird sie zweier Hände gewahr, die sich durch den Ausdruck intensivster Anspannung, krass von den anderen abheben:

Und da sah ich – wirklich, ich erschrak! – zwei Hände, wie ich sie noch nie gesehen, eine rechte und eine linke, die wie verbissene Tiere ineinandergekrampft waren und in so aufgebäumter Spannung sich ineinander und gegeneinander dehnten und krallten, dass die Fingergelenke krachten mit jenem trockenen Ton einer aufgeknackten Nuss.<sup>16</sup>

Als sie ihren Blick schließlich auch zu dem Gesicht des Menschen emporhebt, erschrickt sie erneut, „denn dieses Gesicht sprach dieselbe zügellose, phantastisch überspannte Sprache wie die Hände, es teilte die gleiche entsetzliche Verbissenheit des Ausdrucks mit derselben zarten und fast weibischen Schönheit.“<sup>17</sup>

In dem Augenblick, da der junge Mann mit einem einzigen Ruck vom Tisch aufsteht, so dass der Stuhl hinter ihm krachend zu Boden poltert und er den Spielsaal taumelnd verlässt, versteht die Frau sofort, dass er so nur in den Tod gehen kann. Sie wird unbewusst in den Strudel seiner Leidenschaft hineingerissen:

Aber dann riss es mich fort, ich musste ihm nach: ohne dass ich es wollte, schob sich mein Fuß. Es geschah vollkommen unbewusst, ich tat es gar nicht selbst, sondern es geschah mit mir, dass ich, ohne auf irgend jemanden zu achten, ohne mich selbst zu fühlen, in den Korridor zum Ausgang hinlief.<sup>18</sup>

An dieser Stelle stockt sie zum ersten Mal in ihrem Bericht, um den möglichen Beweggründen ihrer unbewussten Handlung nachzuspüren. Sie schließt ein Gefühl der Verliebtheit vollkommen aus und führt den Zwang, diesem jungen Menschen zu folgen, auf eine Mischung von Neugier und „Angst vor etwas Entsetzlichem“ zurück, auf ein Gefühl, das sie „unsichtbar von der ersten Sekunde an um diesen jungen Menschen wie eine Wolke gefühlt hatte“. Der magische Zwang ist demnach nichts anderes als „die durchaus instinktive Geste der Hilfeleistung, mit der man ein Kind zurückreißt, das auf der Straße in ein Automobil hineinrennen will“<sup>19</sup>.

Suggestiv für das nachfolgende Geschehen erweist sich die Analogie mit der instinktiven Hilfe von Nicht-Schwimmer, die einem Ertrinkenden von einer Brücke nachspringen. Gerade so wie Stürzende den Helfenden mit sich reißen, gerät auch die Frau in den Bann der Leidenschaft dieses jungen Mannes und handelt innerhalb dieses Bannkreises unbewusst wie eine Schlafwandlerin.

Ein zweites Mal hält Mrs. C. in ihrem Bericht inne, nachdem sie dem Ich-Erzähler mitgeteilt hat, dass sie dem jungen Mann auf sein Hotelzimmer gefolgt ist. Der Kampf um Leben und Sterben, der sich nachts zwischen ihr und dem jungen Mann in diesem Hotelzimmer abspielt, vermittelt ihr eine Ahnung von den dämonischen Mächten des Daseins, in welche sie sonst nie Einblick gewonnen hätte.

Der Höhepunkt der Novelle beschreibt das Glücksgefühl der Frau am Morgen, als sie die entspannten knabenhaften Gesichtszüge des jungen Mannes sieht, den sie vor dem Tod gerettet hat. Sie fühlt sich wie eine Mutter, die ein Kind „in das Leben zurückgeboren hatte“<sup>20</sup>. Dieser Höhepunkt wird durch wirkungsvolle Kontraste in Szene gesetzt. Das stürmische nächtliche Gewitter hat sich ausgetobt und ein neuer, in seiner Reinheit erstrahlende Tag bricht an. Riviera-Landschaft und Seelenlandschaft stimmen miteinander überein, vereinen sich zu einer Feier der Dankbarkeit, die mit dem Schwur des jungen Mannes in einer Kirche, seiner Spielleidenschaft Herr zu werden, abgeschlossen wird. Doch der Wendepunkt der Novelle bringt den jungen Mann wieder an den Roulettetisch zurück.

Von einer Verabredung mit Verwandten aufgehalten, gibt Mrs. C. dem Mann das versprochene Geld für die Fahrkarte und für die Auslösung des Schmuckes, den er von seiner Tante gestohlen hat. Doch dieser fährt mit dem Geld nicht ab, sondern geht ins Kasino, wo ihn die Frau wieder antrifft, die aus Verzweiflung über seine Abfahrt, noch einmal jede Minute des vergangenen Tages in ihrer Erinnerung auffrischen möchte.

Ihrem Versprechen treu, sich selbst und dem Zuhörer nichts vorzuenthalten, legt sie einen ihrer verschwiegensten Wünsche offen, nämlich an der Seite des jungen Mannes geblieben, mit ihm bis an das Ende der Welt gegangen zu sein, im Falle dass er sie dazu aufgefordert hätte. Dieser war jedoch von seiner Spielsucht dermaßen gefangen genommen, dass er die ihm Helfende gar nicht als Frau wahrnahm. Die

Enttäuschung der Frau über die Fügsamkeit des jungen Mannes, der sich nicht dagegen auflehnt, Monte Carlo allein mit dem Zug zu verlassen, wird auf ihren Höhepunkt getrieben, als sie erkennt, dass ihr Opfer nutzlos war und es ihr nicht gelungen ist, den Menschen seiner Spielleidenschaft zu entreißen. Entrüstet über ihre Versuche, ihn vom Spieltisch wegzureißen, wirft ihr der junge Mann das Geld vor die Füße und demütigt sie vor allen Leuten.

Das Scheitern ihres Hilfeversuchs, bei dem sie sich ohne zu überlegen mit Leib und Seele eingesetzt hat, prägt der ganzen Episode den Stempel „einer tollen und wahnwitzigen Leidenschaft“<sup>21</sup> auf, von der sie sich hat willenlos treiben lassen. Sie fühlt sich von einem Unwürdigen geschändet.

Am Ende ihres Berichts wird die Analogie zur Rahmenhandlung hergestellt, denn diese Episode aus dem Leben der englischen Dame bestätigt die Auffassung des Ich-Erzählers, dass eine Frau sich zu Handlungen kann hinreißen lassen, die sie nie für möglich gehalten hätte. An dieser Stelle wird auch die Funktion der Rahmenhandlung deutlich, nämlich zur Toleranz gegenüber den unbewussten Regungen aufzufordern. In der Novelle erscheint die Leidenschaft in ihrer ganzen Ambivalenz. Einerseits ist sie eine positive Kraft mit der Fähigkeit, aus der alltäglichen Monotonie und Seichtheit der Gefühle herauszureißen. Die englische Dame erlebt ihr Abenteuer „als einen Akt der Befreiung von ihrem bisherigen gefühlsarmen und konventionellen Leben und als einen Durchbruch zu den Quellen des Lebens selbst“<sup>22</sup>. Einer gefühllich erstarrten Welt, die sich in Konventionalität und Heuchelei erschöpft, wird die Intensität des Gefühls entgegengesetzt, die auch dann bewundernswert ist und Respekt für sich beansprucht, wenn sie den Menschen irreleitet.

Andererseits aber erweist sich die Spielleidenschaft des jungen Polen als eine destruktive Macht, die sein Leben zerstört.

Die letzten Worte der englischen Dame bestätigen die heilende Kraft der Selbstaussprache: Der auf der Seele lastende Bann und „die ewig rückblickende Starre“<sup>23</sup> werden gelöst und der Hass gegen den anderen und gegen sich selbst verflüchtigen sich. Die Reflexion über die Vergangenheit verhindert ihre Wiederkehr. Darin liegt auch der Endzweck der Psychoanalyse.

Die Ähnlichkeit dieser Beichte mit der psychoanalytischen Situation liegt auf der Hand. Daher verwundert es auch nicht, dass Freud

gerade auf diese Novelle aufmerksam wurde und sie zusammen mit der Titelnovelle des Bandes *Verwirrung der Gefühle* (1927) als ein Meisterwerk betrachtete.

Freud spricht über diese Novelle Zweigs sowohl in seinem an den Schriftsteller gerichteten Brief vom 4. September 1926, als auch in seiner Studie über Dostojewski *Dostojewski und die Vätertötung* (1928).

Er geht jedoch nicht zweckfrei an den literarischen Text heran. Für ihn reduziert sich der Wert der Literatur auf die Bestätigung seiner psychoanalytischen Theorien. Dies betont er auch ausdrücklich, wenn er in dem Brief an Zweig präzisiert, dass alles, was er sage, analytisch sei und keinen Versuch darstelle, der Schönheit der Dichtung gerecht zu werden.<sup>24</sup> Dadurch grenzt er seine psychoanalytische Perspektive auf die Dichtung streng von jener des Schriftstellers ab und entgeht somit ganz besonders taktvoll dem möglichen Missverständnis, ein literarisches Urteil der Novelle geben zu wollen.

Ausgehend von den Analysen, die er an seinen Patienten durchgeführt hat, vermutet der Psychoanalytiker, dass sich auch die vom Dichter behandelten Probleme und Situationen auf eine kleine Anzahl von „Urmotiven“ zurückführen lassen, die aus dem verdrängten Erlebensstoff des Kinderseelenlebens stammen. Er sieht in der Novelle *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* einen „unbewussten Kern“ „in tadelloser Verkleidung zum Ausdruck gebracht“. Dabei ist es für ihn von Bedeutung, sich im Gespräch mit Zweig davon überzeugt zu haben, dass der Schriftsteller von diesem geheimen Sinn seines Textes nichts gewusst und ihn trotzdem verhüllt zum Ausdruck gebracht hat. Bevor er diesen unbewussten Kern der Novelle nennt, äußert Freud die Vermutung, dass Zweig eine solche Deutungsmöglichkeit nicht anerkennen oder sogar verabscheuen werde. Er schickt auch die Warnung voraus, dass dieser unbewusste Kern unverblümt ausgesprochen abstoßend wirke.<sup>25</sup>

Freuds psychoanalytische Deutung lautet wie folgt:

Das Motiv ist das der Mutter, die den Sohn in den Sexualverkehr durch Preisgabe ihrer eigenen Person einführt, um ihn vor den Gefahren der Onanie zu retten, die dem Kinde riesengroß lebensbedrohlich erscheinen. [...] In der poetischen Bearbeitung muß die Onanie als völlig unbrauchbar durch anderes ersetzt werden, in Ihrer Novelle ist das Spiel der richtige

Ersatz. Die Zwanghaftigkeit, Unwiderstehlichkeit, die Rückfälle trotz der stärksten Vorsätze, die Lebensbedrohung sind direkt Züge des alten Vorbildes [der Onanie, Anm. d. Verf.] [...] - und die bei Ihnen mit so unheimlicher Meisterschaft durchgeführte Betonung der Hände und ihrer Tätigkeit ist geradezu verräterisch. [...] In Ihrer Novelle ist die Sohnesrolle des jungen Spielers so unverkennbar angedeutet, dass es schwer wird zu glauben, Sie hätten keine bewußte Absicht befolgt. Ich weiß aber, daß es nicht so war und daß Sie Ihr Unbewußtes haben arbeiten lassen.<sup>26</sup>

Für Freud hat demnach die Spielsucht in der Novelle nur die Funktion des Ersatzes für eine andere, wie er sagt, „poetisch unbrauchbare“ Sucht. „Zwanghaftigkeit, Unwiderstehlichkeit, die Rückfälle trotz der stärksten Vorsätze, die Lebensbedrohung“, die er als spezifische Merkmale der Onanie anführt, sind aber ganz allgemeine Charakteristika jeder Sucht.

Schlüssige Argumente für die Eingrenzung der Novelle auf die Perspektive der Sexualität sind für ihn die meisterhafte Beschreibung der Aktivitäten der Hände und die von Zweig hergestellte Analogie zu einer Mutter-Sohn-Beziehung.

Betrachtet man die Zweigsche Novelle aus literarischer Sicht so darf man die Spielsucht nicht als Ersatz für etwas anderes sehen, sondern muss ihr ihre eigenständige Berechtigung zusprechen. Seit dem Jahre 1980 ist das „pathologische Glücksspiel“ als eigenständiges Störungsbild anerkannt und in die internationalen psychiatrischen Klassifikationssysteme aufgenommen worden.<sup>27</sup>

Es wird zu den Impulskontrollverlust-Störungen hinzugerechnet. In Deutschland leiden mindestens 30.000 Menschen an pathologischer Spielsucht.<sup>28</sup>

Allerdings spricht für Freuds Sichtweise, dass Zweig das Entstehen der Spielsucht psychologisch unzureichend motiviert. Notfalls kann diese Unterlassung mit der Perspektive der Dame entschuldigt werden, die nur das weitergibt, was ihr der junge Pole mitgeteilt hat. Ihr geht es um die Aufschlüsselung der eigenen Gedanken und Gefühle in Bezug auf diese Lebensepisode und nicht um die Ausleuchtung der Hintergründe, die zur Entstehung der Spielsucht geführt haben.

Der letzte Teil der Novelle, als Mrs. C. dem jungen Mann wieder im Kasino begegnet, bietet eine eindringliche Schilderung der Verhaltensweisen eines süchtigen Glücksspielers. Gerade dieser Teil der Novelle

plädiert dafür, dass es dem Schriftsteller um die Glücksspielsucht an sich ging. Außerdem taucht die Spielleidenschaft in mehreren Novellen Zweigs auf. In *Unvermutete Bekanntschaft mit einem Handwerk* beschreibt er die Gefahren des Handwerks eines Taschendiebs. Der Protagonist der Novelle *Phantastische Nacht* wettet bei einem Pferderennen und verstrickt sich demzufolge in Leidenschaft und Schuld. Auch in der letzten Novelle Zweigs *Schachnovelle* geht es um Spielleidenschaft, nämlich um eine „Schachvergiftung“.<sup>29</sup>

Die vielfältigen Aktivitäten der Hände ausschließlich auf die Praktiken der Masturbation einzugrenzen, ist eine für die Freudsche Psychoanalyse typische sexuelle Verengung des Blickwinkels.

Die Betonung der unbewussten Bewegungen der Hände motiviert Zweig selbst in der Novelle, wenn er erklärt:

Aber gerade, weil alle ihre Aufmerksamkeit sich krampfhaft konzentriert, ihr Gesicht als das Sichtbarste ihres Wesens zu bemeistern, vergessen sie ihre Hände und vergessen, dass es Menschen gibt, die nur diese Hände beobachten und von ihnen alles erraten, was oben die lächelnd gekräuselte Lippe, die absichtlich indifferenten Blicke verschweigen wollen.<sup>30</sup>

Daher erweist sich die Konzentration eines begabten Psychologen auf die unbewussten Bewegungen der Hände als sinnvolle und aufschlussreiche Arbeitsmethode. Diese setzt Zweig auch in seiner Biographie *Castellio gegen Calvin oder Ein Gewissen gegen die Gewalt* (1936) ein, um aus der Beschreibung der Hände des Reformators Schlüsse auf seinen Charakter zu ziehen.<sup>31</sup>

Die unbewussten Impulse, durch welche die Frau in den Sog der Leidenschaft gerät, und die in der Novelle stufenweise aufgeschlüsselt werden, bestimmt Freud durch den Inhalt des Textes näher als „unbewusste Libidofixierung der Mutter an den Sohn“<sup>32</sup>. Die Frau könne gegen diese Impulse nicht ankämpfen und unterliege ihnen schließlich, gerade weil sie ihr nicht bewusst seien.

Es erweist sich aber aus literarischem Standpunkt vollkommen unzureichend die unbewussten Triebkräfte, denen die Frau unterliegt, auf die sexuelle Anziehung zu reduzieren. Die unbewussten Handlungsmotivationen der Frau werden von Zweig viel breiter aufgefächert. Sie erweisen sich keinesfalls als lediglich sexuelle. Wie weiter oben aufgezeigt

wurde, schließt die englische Dame zuerst die sexuellen Triebkräfte gänzlich aus und gibt erst gegen Ende ihres Berichts gemäß ihrem Versprechen, vollkommen aufrichtig zu sein, die Enttäuschung von ihrer völligen Nichtbeachtung als Frau zu. Tiefer in die möglichen sexuellen Handlungsmotivationen der englischen Dame einzudringen, erweist sich als völlig überflüssig, insofern einer der Hauptgründe, die die Frau in den Strudel der Leidenschaft ziehen, nicht die instinktive Hilfeleistung ist, wie sie der Text dem Leser nahe legt, sondern ihre Faszination von der Gefühlsintensität des jungen Mannes, die im Kontrast zur Gefühlsleere und Borniertheit ihres Milieus steht. Die Inhalt- und Ziellosigkeit ihres Lebens, die als „entsetzliche Ebbe“<sup>33</sup> in ihr beschrieben wird, führt demnach zu ihrer Verstrickung in dieses Abenteuer.

Symptomatisch für den Umgang zwischen Psychoanalytiker und Schriftsteller steht der Schlusssatz des Briefes, in welchem sich Freud bei Zweig bedankt, statt ihn „um Entschuldigung für dies Stückchen Vivisektion zu bitten“<sup>34</sup>.

Vermutlich ist für Freud die Bitte um Entschuldigung an dieser Stelle deswegen angebracht, weil er durch die Aufspürung der unbewussten Motive, welche die Entstehung der Dichtung ausgelöst haben, unaufgefordert in die Intimsphäre des Dichters eingedrungen ist. Der Dank des Psychoanalytikers aber ist mit der Genugtuung verbunden, seine Theorie in einem literarischen Werk bestätigt zu sehen.

Zweigs Antwortbrief, vier Tage nach Freuds Schreiben, am 8. September 1926, datiert, nimmt mit keinem Wort die Diskussion über die Novellensammlung wieder auf. Zweig begnügt sich damit, Freud ganz allgemein seinen Dank auszusprechen für die Mühe, welche sich dieser genommen hat, um „so tiefgründig in ein Werk zu blicken“<sup>35</sup>.

Ob dieses Vermeiden, das Thema erneut anzuschneiden, auf Zweigs Unfähigkeit hindeutet, als Dichter die Perspektive Freuds zu akzeptieren, oder ob das Schweigen des Schriftstellers ein geheimes Einverständnis mit der Sicht des Psychoanalytikers signalisiert, ist nicht zu ermitteln. Allerdings deutet diese extrem taktvolle Form des Briefwechsels auf die Toleranz zwischen Dichter und Psychoanalytiker, ohne welche diese Beziehung nicht hätte aufrechterhalten werden können.

In seiner Studie über Dostojewski dient Freud „das kleine Meisterwerk“<sup>36</sup> als Beleg dafür, dass die leidenschaftliche Spielsucht des russischen Schriftstellers nur „eine Wiederholung des Onaniezwanges“

aus der Kindheit sei. Bemerkenswert dabei ist, dass er nicht den Zweigschen Text selbst als Beleg verwendet, sondern seine eigene psychoanalytische Deutung dazu.

Auch in der Studie über Dostojewski hebt er wie im Brief hervor, dass Zweig ihm auf Befragen versichern konnte, die ihm mitgeteilte Deutung sei seinem Wissen und seiner Absicht völlig fremd gewesen.<sup>37</sup> Die Ahnungslosigkeit des Schriftstellers über die unbewussten Hintergründe seines Textes bestätigt Freuds Auffassung von der Rolle des Unbewussten im schöpferischen Schaffensprozess.

Für den Psychoanalytiker reduziert sich die Novelle nur auf eine dichterisch geschaffene Fassade, deren Zweck es ist, den analytischen Sinn zu verhüllen. Aber wieso soll ein Schriftsteller einen Sinn verhüllen, der ihm selbst unbewusst ist und den nur ein Psychoanalytiker in den Text hineinlegen kann?

Auch im Falle des literarischen Textes unterscheidet Freud zwischen Oberfläche und Hintergrund, ähnlich wie er im Falle des Traumes zwischen latentem und manifestem Trauminhalt differenziert. Er schreibt:

Es ist auch interessant zu bemerken, wie die der Novelle vom Dichter gegebene Fassade deren analytischen Sinn zu verhüllen sucht. Denn es ist sehr bestreitbar, dass das Liebesleben der Frau von plötzlichen und rätselhaften Impulsen beherrscht wird. Die Analyse deckt vielmehr eine zureichende Motivierung für das überraschende Benehmen der bis dahin von der Liebe abgewandten Frau auf.<sup>38</sup>

Die „Fassade“ der Novelle, entstanden aus der bewussten dichterischen Absicht, entspricht daher dem manifesten Trauminhalt, während der latente Trauminhalt jene unbewussten Gedanken verkörpert, welchen der Text seine Entstehung verdankt, das heißt - nach Freud - den frühkindlichen Praktiken der Onanie. Die Handlungsweise der Frau erscheint nach Freud als „lückenlos motiviert“, da er sich auf jene Motivierung bezieht, die er im Falle einer Analyse aufgedeckt hätte.

Freud sagt dieser Novelle auch eine große Wirkung auf den Leser voraus, die darin bestehe, dass sie etwas „allgemein Menschliches oder vielmehr Männliches“<sup>39</sup> darstelle. Aus der psychoanalytischen Perspektive zeitigt der literarische Text seine Wirkung lediglich auf das Unbewusste des Lesers.

Aus der Perspektive des Literaturkritikers erklärt sich die große Wirkung der Zweigschen Novellen auf den Leser aus einer „Symbiose von psychologischer Analyse und einem mitreißenden, ständig sich steigernden Erzähltempo“. Sørensen erkennt in dem Begriff der „Spannung“ den Schlüsselbegriff der Zweigschen Erzählkunst.<sup>40</sup> Zweigs „erzählerische Spannungskunst“ sichert ihm einen breiten Leserkreis und rückt ihn fast in beunruhigende Nähe zum populären Unterhaltungsschriftsteller.

Nach der Nebeneinanderstellung einer psychoanalytischen Literaturinterpretation aus der Feder des Psychoanalytikers selbst und eines literarischen Interpretationsversuchs der Novelle möchte die Arbeit nun zu der Beantwortung der im Titel aufgeworfenen Frage schreiten. Befinden sich Literatur und Psychoanalyse im Dialog oder bleibt das Spannungsfeld zwischen Kunst und Wissenschaft letztlich unauflöslich?

Die Art und Weise, wie Zweig seiner Novelle psychoanalytische Kenntnisse zugrundelegt und wie Freud das dichterische Werk zur Bestätigung seiner Theorien heranzieht, deuten eindeutig auf einen möglichen Dialog zwischen Literatur und Psychoanalyse, der sich für beide Parteien als nützlich erweisen kann.

In der sexuell verengten Perspektive Freuds auf das dichterische Kunstwerk ist aber auch das unauflöbliche Spannungsfeld zwischen Literatur und Psychoanalyse angelegt, denn gerade die psychoanalytischen Literaturinterpretationen sind es gewesen, welche die Schriftsteller gegen die Freudsche Wissenschaft aufgebracht haben.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vorliegende Arbeit ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung des Unterkapitels 3.3.1.1.2 *Verwirrung der Gefühle: „ein unbewusster Kern in tadelloser Verkleidung“* aus meinem Buch. Kory, Beate Petra: *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, S. 292-297.

<sup>2</sup> Gschiel, Martha: *Das dichterische Prosawerk Stefan Zweigs*. Diss. Wien, 1953, S. 197.

<sup>3</sup> Ebda, S. 195.

<sup>4</sup> S. Kory [Anm. 1], S. 296.

- <sup>5</sup> Zweig, Stefan: *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau. Novelle.* Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1988, S. 5.
- <sup>6</sup> Ebda, S. 12.
- <sup>7</sup> Ebda, S. 12.
- <sup>8</sup> Ebda, S. 13.
- <sup>9</sup> Nunberg, Herman - Federn, Ernst (Hg.): *Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung. Bd. 2: 1908-1910.* Frankfurt am Main: S. Fischer, 1977, S. 354 und S. 202.
- <sup>10</sup> S. Kory [Anm. 1], S. 192.
- <sup>11</sup> Zweig [Anm. 5], S. 21.
- <sup>12</sup> Ebda, S. 21.
- <sup>13</sup> Ebda, S. 22.)
- <sup>14</sup> Freud, Sigmund: „Selbstdarstellung“. *Schriften zur Geschichte der Psychoanalyse.* Hg. und eingeleitet von Ilse Grubrich-Simitis. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 68.
- <sup>15</sup> Zweig [Anm. 5], S. 26.
- <sup>16</sup> Ebda, S. 31.
- <sup>17</sup> Ebda, S. 33.
- <sup>18</sup> Ebda, S. 40.
- <sup>19</sup> Ebda, S. 42.
- <sup>20</sup> Ebda, S. 59.
- <sup>21</sup> Ebda, S. 93.
- <sup>22</sup> S. [www.orbis-linguarum.net/2000/15\\_00/DZIEMGOT.html](http://www.orbis-linguarum.net/2000/15_00/DZIEMGOT.html)
- <sup>23</sup> Zweig [Anm. 5], S. 95.
- <sup>24</sup> Ebda, S. 139.
- <sup>25</sup> Zweig, Stefan: *Über Sigmund Freud. Porträt. Briefwechsel. Gedenkworte.* Frankfurt am Main: Fischer, 1989, S. 138.
- <sup>26</sup> Ebda, S. 138f.
- <sup>27</sup> S. [www.gluecksspielsucht.de/materialien/diagnostik.html](http://www.gluecksspielsucht.de/materialien/diagnostik.html) (Zugriff: 05.01.2008)
- <sup>28</sup> Siehe [www.onlineberatung-therapie.de/stoerung/impulskontroll-verlust/spielsucht-pathologisches-gluecksspiel.html](http://www.onlineberatung-therapie.de/stoerung/impulskontroll-verlust/spielsucht-pathologisches-gluecksspiel.html) (Zugriff: 05.01. 2008)
- <sup>29</sup> Zweig, Stefan: *Schachnovelle und andere Erzählungen.* Frankfurt am Main: S. Fischer, 1982, S. 57.
- <sup>30</sup> Zweig [Anm. 5], S. 29.
- <sup>31</sup> Zweig, Stefan: Castelli gegen Calvin oder Ein Gewissen gegen die Gewalt. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden.* Hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1987, S. 48.
- <sup>32</sup> Zweig [Anm. 25], S. 139.

<sup>33</sup> Zweig [Anm. 5], S. 26.

<sup>34</sup> Zweig [Anm. 25], S. 142.

<sup>35</sup> Ebda, S. 142.

<sup>36</sup> Freud, Sigmund: *Studienausgabe. Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1989, S. 248.

<sup>37</sup> Ebda, S. 284.

<sup>38</sup> Ebda, S. 284.

<sup>39</sup> Ebda, S. 285.

<sup>40</sup> Sørensen, Bengt Algot: Stefan Zweig: Schachnovelle. In: *Interpretationen. Erzählungen des 20. Jahrhunderts*. Bd. 1. Stuttgart: Reclam, 1996, S. 250–263, hier: S. 257.

Judit Barna (*Piliscsaba/b. Budapest*)

## **Kindheitsstörung: Literarische Darstellung versus medizinische Deutung?**

Bei der Deutung literarischer Texte bieten sich mehrere Annäherungsmöglichkeiten. Die Tendenz der gegenwärtigen Literaturwissenschaft, Werke aus verschiedenen, immer mehr aus grenzüberschreitenden Aspekten zu untersuchen, stimmt damit überein. Die Interdisziplinarität gehört aber nicht zu den Neuerscheinungen der heutigen Zeit. Selbst bei der Verfassung literarischer Produkte konnte und kann beobachtet werden, dass die Fachgebiete sich überlappen. So war es auch im Fall von dem jungen Hugo von Hofmannsthal, der Werke geschaffen hat, in denen das Psychische in den Mittelpunkt gestellt ist, trotz Gleichzeitigkeit ohne die psychoanalytischen Thesen Freuds gekannt zu haben. Erstaunlich präzise werden in der Erzählung *Age of Innocence*<sup>1</sup> (1891) die von Störungen nicht freien Entwicklungsstationen eines Kindes in literarischer Form geschildert.

Dieses Prosastück Hofmannsthals scheint sowohl inhaltlich, als auch strukturell gesehen, bewusst gestaltet zu sein. Dies unterstützt die von Hofmannsthal gegebene Anschrift, *Studien*, die sich auf kleinere Prosaentwürfe, darunter auf diese Erzählung, bezieht. Das Wort selbst weist auf eine Art wissenschaftliche Annäherung zum dargestellten Thema hin, das – wie das der ursprünglich gegebene Titel angibt – das *Kind* ist. Diese Erzählung führt zwar den Leser in die Kindheit der Hauptfigur zurück, ist aber keine infantile Geschichte. Gewöhnliche Kindheitserlebnisse eines 8jährigen, so könnte die Erwartung lauten. Mit Freud gesehen und gelesen stellt diese Geschichte tatsächlich die alltägliche, typische Entwicklung eines Kindes dar, jedoch aus einem ungewöhnlichen Aspekt, von den inneren Vorgängen her, den Blick auf die Stufenfolge gerichtet. Schon mit seiner ersten Erzählung kündigt Hofmannsthal diesen Weg an, dort war ebenfalls die innere Gedanken- und Phantasiewelt in die Mitte gestellt.

Das Interesse Hofmannsthals an dem Seelischen, die Suche nach dem tiefsten Sinn zeigte sich früh und blieb von den Kameraden auch nicht unbemerkt. So wurde der Gymnasiast charakterisiert: „Es war selt-

sam zu sehen, wie in diesen Jahren seine Gelehrsamkeit immer profunder, der psychologische Tiefsinn, mit dem er Menschen und Dinge ansah und beurteilte, immer tiefer [...], immer bunter und mutwilliger wurde.“<sup>2</sup> Über die Absicht, ausgesprochen eine psychologische Novelle zu schreiben, wird Schnitzler berichtet, dem Freund, den ebenfalls die seelischen Prozesse des Menschen fasziniert, sowohl als Schriftsteller als auch als Arzt. Nach der Beendigung der Erzählung, kam – wie im Fall der anderen belletristischen Produktionen – zu einer Vorlesung. Die Meinung Schnitzlers ist in seinem Tagebuch notiert: „Loris las mir Nm. eine psych. Studie vor, die ein Kind von 8 J. behandeln soll, aber nur ihn darstellt, wie er mit 8 Jahren durchmacht, was sonst Jünglinge von 16, die bedeutende Künstler oder Neurastheniker werden wollen.“<sup>3</sup> Schnitzler erkennt das Typische und gleichzeitig das Sonderbare an der dargestellten Entwicklung. Jeder macht diese Stationen mit, doch die Intensität und der Grad der Störung, die teilweise mit Impulsen der Wirklichkeit zu erklären sind, unterscheiden sich. Schnitzler entdeckt hinter der Oberfläche autobiographische Züge, die vollständige Identifikation scheitert an mehreren Stellen – früher Tod des Vaters, einsame Kindheit, gesteigerte Aggression, Beschreibung der Universitätszeit im Alter von 17 –, Parallele lässt sich viel mehr mit dem 17jährigen Hofmannsthal und seiner Gedanken- und Gefühlswelt ziehen; er nahm vor und während der Entstehung dieser Erzählung häufig negative Impulse der Außenwelt auf, was sogar in Form von diesem Prosastück abgebildet werden konnte. Aus einer zeitlichen Entfernung, aus dem Jahr 1897 blickt er in einem Brief an Stefan Gruß auf diese frühere Lebensphase zurück:

Im ganzen aber muss ich sagen, dass ich die Erinnerungen von meinem 19ten Jahr an in jedem Sinn viel lieber habe als die früheren, und von diesen wieder auf die Zeit vom 15ten bis zum 18ten Jahr mit etwas, das beinahe Hass ist, zurückschaue, als auf eine dumpfe verworrene gequälte und schattenhafte Zeit in mir.<sup>4</sup>

Selbst das *Age of Innocence* ist ein Beweis dafür, dass Hofmannsthal die Bedeutung und die entscheidende Wirkung der Kinderjahre auf die Persönlichkeit erkannt hat. Hier wird eine, von der normalen abweichende Entwicklung dargestellt. Er beschreibt die Stufen einer Störung, die Entdeckung der Wirklichkeit, und das brüchig gewordene Verhältnis zu

ihr erstaunlich präzise. Freud schreibt in seiner Theorie dem Kind-Sein ebenfalls eine hervorgehobene Position zu. An mehreren Stellen betont er, wie große Wirkung die Kinderjahre auf das Leben eines Erwachsenen ausüben. Vieles kann nur mit Rückblick und Rückgriff in diese Phase entdeckt und verstanden werden. Wie Freud das Kind ansah, brachte einen neuen Aspekt, da er es von seinem Unschuldcharakter befreite. Die Verlegung des Akzentes auf die Triebe, führte sogar schon im frühen Kindesalter zu der gesteigerten Rolle der Sexualität. Auch bei Hofmannsthal lässt es sich auf Grund der Erzählung darauf folgern, dass die Zeit der auch im Titel betonten Unschuld um ist.

Bei den bisherigen Analysen wird der psychologische Charakter zwar erkannt, es wurden doch Teilmomente und Teilaspekte betont. Es tauchen sogar Freudsche Begriffe auf, die werden aber nicht systematisiert und dem Umstand, dass es hier um einen Vorgang geht, wurde nicht die richtige Aufmerksamkeit geschenkt. Wucherpfeffing stellt die Aggressivität und die Überwindung derer in den Vordergrund: „Die Erzählung zeigt nun, wie es ihm [dem Jungen] gelingt, die Aggressivität zu unterdrücken. [...] In einem zweiten Schritt sucht er die gegen ihn selbst gerichteten Aggressionen zu beherrschen.“<sup>5</sup> Die Beweggründe, die Erklärung dafür werden nicht geforscht, nur oberflächlich wird das Problem berührt. Demnach sollte dieses Werk nur die Geschichte einer Verdrängung sein, ohne weitere, tiefgehende Analyse. Corinna-Jäger Trees beschäftigt sich mit dem Frühwerk, so auch mit der Erzählung *Age of Innocence*, sie kommt aber zu einer falschen Behauptung, dass es nämlich *keine linear verlaufende Entwicklungslinie* festzustellen ist. Sie spricht sogar von der *Inkohärenz der Stationen*.<sup>6</sup> Bei Dengler-Bangsgaard steht eine Feststellung im Mittelpunkt, die der Kerngedanke der nächsten Erzählung - *Das Glück am Weg* - ist. Sie sieht hier - nach der Aufstellung einer Parallele mit der Aussage des Romans Flauberts (*L'Éducation sentimentale*) - die „Thematik der Lebensverfehlung.“<sup>7</sup> Im Gegenteil, nicht die Verfehlung, sondern das Erfahren des Lebens durch verschiedene Stationen kann der Leser verfolgen. Mit Hilfe der Psychoanalyse werden im Folgenden die zitierten Sätze widerlegt, es wird gezeigt, wie komplex und miteinander zusammenhängend die im Menschen abspielenden Vorgänge sind. Es muss dabei betont werden, dass die erwähnten Analysen um die psychoanalytische Gründlichkeit nicht zu berufen sind, da sie sich nicht zu diesem Ziel setzten. Psychische Bereiche kommen zur

Berührung, ohne dass man dabei die Absicht gehabt hätte, ihre Rolle und Bedeutung erschließen zu wollen.

Die Erzählung beginnt mit der Beschäftigung eines 8jährigen Kindes, die sogar typisch genannt werden kann. Doch das Umgehen mit dem englischen Bilderbuch und die Spiele verraten schon wichtige Züge der Persönlichkeit und der Situation. Der Punkt ist das Allein-Sein. Einem Kind ist es notwendig, Menschen – Erziehungspersonen, Geschwister – um sich zu haben, das von ihnen dargestellte Muster dient zum Beispiel, so kann die Fähigkeit des Beurteilens, der Verantwortung, der Rücksichtnahme entstehen. „Wo die Entwicklung dieser Moralität ausbleibt, sprechen wir gern von „Degeneration“; es handelt sich offenbar um eine Entwicklungshemmung.“<sup>8</sup> Die Identitätsstörung, mit der wir im Fall des dargestellten Kindes zu tun haben, kann mehrfach begründet werden. Vor der Einsamkeit, die in der Realität existiert, flüchtet es in eine durch das Bilderbuch angebotene andere Welt, die aber künstlich und dadurch auch idealistisch erscheint. So kann ebenfalls keine Identifikation erfolgen, im Gegenteil, Abweisung meldet sich, so zieht sich das Kind noch mehr in die eigene Welt zurück. Dieses Buch hinterlässt aber Abdrücke im Ich, indem das Dargestellte – so das Schönheitskonzept – sich als unerreichbar erweist. Das Ergebnis: noch stärkerer Rückzug ins Private. In einem Kind ist die Neigung zum Eigensinn und zu der ins Zentrum gerückten Position sowieso groß. „Das Kind ist absolut egoistisch, es empfindet seine Bedürfnisse intensiv und strebt rücksichtslos nach ihrer Befriedigung.“<sup>9</sup> Schon am Anfang der Erzählung ist also eine Störung zu konstatieren. Das Erscheinen der Aggression ist einerseits eben deshalb eine vorsehbare Folge, andererseits gehört sie zu der normalen Entwicklung eines Kindes, aggressive Züge kennzeichnen die dargestellte Station, was in dem Maß jedoch nicht akzeptabel ist. Von den die menschliche Psyche aufbauenden Qualitäten – Es, Ich, Über-Ich – ist das Es verantwortlich dafür. Das Es regierende Ich – mit der Kontrollfunktion, deren Fehlen schon gezeigt wurde – entwickelt sich im frühen Kindesalter noch nicht vollständig. So kann es zum Vorherrschen des Es kommen, die darin regierenden Kräfte und Triebe haben ein Primat im Ich, so auch die Aggression, die zum Wesen des Es gehört: „In diesem Es wirken die organischen Triebe, selbst aus Mischungen von zwei Urkräften (Eros und Destruktion) in wechselnden Ausmaßen zusammengesetzt.“<sup>10</sup> Die Destruktion oder mit dem anderen

Terminus dafür, der Todestrieb, meldet sich hier in verschiedensten Formen. Gemeinsam ist an ihnen, dass das Ich versucht, ganz bis an die eigene und an die Grenze der Realität zu kommen. Insofern ist es auch eine Art Wirklichkeitserfahrung und Selbstwahrnehmung. All diese Handlungen führen zum Wohlgefühl, was immer das eigentliche Ziel ist: „das einzige Streben dieser Triebe ist nach Befriedigung [...]. Das Es gehorcht dem unerbittlichen Lustprinzip.“<sup>11</sup> Dies erscheint auf direkte Weise im Text, also auf wörtlicher Ebene. Das Einsaugen der heißen Luft, bis die Tränen kommen, macht dieses Kind glücklich, es läuft in die Küche und schlägt „mit dem Holzmesser auf den Holzklotz in bacchantischer Zerstörungslust und atemlosem Wohlsein.“<sup>12</sup> Ausbeugen aus dem Fenster „bis ihm schwindelte und vor dem Stürzen graute“<sup>13</sup>, das Erproben des Selbsterstickens mit den Kissen im Bett, das Furcht erregende Spiel im Dunkel und asketische Verzichtslösungen führen zu der angestrebten Befriedigung, die mehrfach zum Ausdruck kommt: „er liebte die Augenblicke, vor denen ihm graute [oder] sich selbst zu quälen machte ihm Vergnügen.“<sup>14</sup>

An diesen Beispielen ist es auch eindeutig zu erkennen, dass das Es die Oberhand hat, was in dieser Form ein Zeichen der Störung ist, damit lässt sich hier die Rechtfertigung der Freudschen These finden:

übergroße Triebstärken [können] das Ich in ähnlicher Weise schädigen wie die übergroßen »Reize« der Außenwelt. [Es ist ferner zu sehen, dass] das schwache und unfertige Ich der ersten Kindheitsperiode dauernd geschädigt wird. [...] In diesem Zurückbleiben der Ichentwicklung [...] erkennen wir die wesentliche Bedingung der Neurose.<sup>15</sup>

In der Erzählung ist von Anfang an auffallend, dass das Kind durch das Allein-Sein charakterisiert wird, dies erweist sich aus verschiedenen Gründen - Tod des Vaters, Zeitmangel, keine Geschwister - als Dauerzustand. So kann sich das normale Ich nicht entwickeln. „Das Ich verdanke seine Entstehung wie die wichtigsten seiner erworbenen Charaktere der Beziehung zur realen Außenwelt.“<sup>16</sup>

Die gesteigerte Aggression wird in der nächsten Phase durch eine Art Aberglaube ersetzt, „wo er den Ausgang aller Dinge von dem Eintreffen gewisser Ereignisse abhängig machte“<sup>17</sup>, so bleibt das abnormale Verhältnis zur Realität, hier erscheint eine zu große Fixation an ihr.

Die Befassung mit dem Tod gehört ebenfalls zu der Entwicklung eines Kindes. Was aber Grausames bedeutet, ist die Tatsache, dass jemand nicht mehr da wird. „Gestorben sein heißt für das Kind [...] »fort sein«. [...] Es unterscheidet nicht, auf welche Art diese Abwesenheit zustande kommt, ob durch Verreisen, Entlassung, Entfremdung oder Tod.“<sup>18</sup> An und für sich unterstützen diese Gedanken das Vorhanden-Sein einer Störung nicht, wie auch die Besitzgier eine Entwicklungsstation kennzeichnet, obwohl das *fiebrhafte Verlangen nach Besitz* über dem Gewohnten zu sein scheint. Die dienen eher zum Erfahren der Wirklichkeit aus mehreren Aspekten. Nachdem das dargestellte Kind sich von der Außenwelt getäuscht gefühlt hatte, zog sich ins Innere zurück. Dann fing es an, die umgebende Wirklichkeit zu testen, es wendet seine Aufmerksamkeit immer mehr zurück an die Realität, bis es zum Besitzen kommt.

Mit der nächsten erwähnten Eigenheit kommt aber die Störung wieder ins Blickfeld zurück. An einem Grad der Identitätsstörung meldet sich nämlich die Doppelseitigkeit der Persönlichkeit deutlicher. Das Kind verkleidet sich in Kostüme, so versteckt es sein wahres Ich, allzumal, weil nicht nur das Aussehen verändert wird, sondern selbst das Denken. Das wird noch dadurch verstärkt, dass es sich von außen sieht und Freude an das *Sich-leben-Zusehen* hat. Hier geht es also nicht einfach um das gewohnte Phantasieren eines Jungen, was laut Freud normal wäre, dessen Erklärung ist, dass „wir Menschen [...] die Wirklichkeit ganz allgemein unbefriedigend finden und darum ein Phantasieleben unterhalten, in welchem wir durch Produktionen von Wunscherfüllungen die Mängel der Realität auszugleichen lieben.“<sup>19</sup> Die verdrängte Seite der Persönlichkeit kommt sogar zum Vorschein, als der Junge sich „von einem unbestimmten Bann getrieben, atemlos und berauscht“<sup>20</sup> vom Fräulein losreißt. Man könnte mit Recht einwenden, dass für einen solchen Wutanfall, der in der Erzählung beschrieben wird, in diesem Alter oft genug Beispiele zu sehen sind. Wenn man aber weiter liest, stellt sich heraus, dass die Trennung und Absonderung der zwei Persönlichkeiten immer markanter wird, als gäbe es zwei eigenständige Menschen: er „brachte sich selbst Botschaft von sich selbst, [...] verriet sich selbst die Geheimnisse seines Innern und erweiterte [...] sein eigenes reiches Reich.“<sup>21</sup> Was Hofmannsthal in der Erzählung als *Vibriieren der Nerven* apostrophiert, wird bei Freud in der Psychoanalyse so beschrieben:

es stellen sich immer zwei gegensätzliche voneinander unabhängige Einstellungen her, die den Tatbestand einer Ichspaltung ergeben. [...] daß [...] zwei verschiedene Einstellungen im Seelenleben der Person bestehen, einander entgegengesetzt und unabhängig voneinander, ist ja ein allgemeiner Charakter der Neurosen<sup>22</sup>

Dieser Zwiespalt wird in der Nachtszene zum Höhepunkt gesteigert. Wie bekannt, gibt der Traum dem Unbewussten freien Weg. Was am Tag sich nur als Sonderbares und ungewöhnliches Verhalten meldete, Beispiele dafür wurden bereits gezeigt, findet in der Nacht, im Traum keine Grenzen und Hindernisse mehr, so übernehmen die das Es regierenden Triebe die Oberhand. Wir begegnen also „dem Ungebändigten und Unzerstörbaren in der Menschenseele, dem Dämonischen, welches den Traumwunsch hergibt und das wir in unserem Unbewußten wieder finden.“<sup>23</sup> Der Ausdruck *Dämonische* ist keine Übertreibung, es wird sogar vom Kind verkörpert, indem es unter anderen Figuren auch den Wahnsinnigen vorspielt. Die erwähnte Zweiseitigkeit der Persönlichkeit wird abgesondert und gewinnt durch den Spiegel eigenen Körper. Die Zerstörung, die bisher auf das eigene Ich gerichtet war, wird weiterhin ein Merkmal sein, da dieses Vorspielen, der *Schauer des Erschreckens* und das Zittern ihm die größte Freude bereiten. Dieser Teil der Nachtsgeschichte ist mehr als merkwürdig, das Vorhandensein einer Störung ist deutlich. Dass der unmittelbare Auslöser ein Alptraum ist, gehört aber zu den gewöhnlichen Erscheinungen des Kindeslebens. Wir haben hier ja ein Beispiel für „die bei Kindern so häufigen nächtlichen Angstanfälle mit Halluzinationen.“<sup>24</sup> Der Junge erwacht ja, weil es „ihm war, als hätte ihn jemand gerufen.“<sup>25</sup>

In dieser Szene hatte der verdrängte Wunsch des Es endlich Möglichkeit in Erfüllung zu gehen. „Die Kinderträume lassen ja keinen Zweifel darüber, daß ein bei Tag unerledigter Wunsch der Traumerreger sein kann.“<sup>26</sup> So geschah die Befriedigung, die unmittelbar nach dem Erwachen erfolgt, und damit kommt es zur Heilung. Freud weist auf die Wichtigkeit dieses Prozesses hin: „entschließen wir uns dazu, die Verdrängung wieder aufzuheben, und nun tritt wieder Ruhe und Frieden ein.“<sup>27</sup> Dies geht hier auch vor. Ab diesem Zeitpunkt richtet sich nämlich das Interesse des Kindes zum ersten Mal selbstständig nach der Außenwelt. Der erste Teil endet damit, dass das Kind eine neue Entwick-

lungsstation antritt, wo die Sexualität eine zunehmende Rolle bekommt. Auf Grund der letzten Zeilen erfährt man, dass die Orientierung an die Außenwelt in Form des Beobachtens anderer Menschen zum Vorschein kommt. „Er hatte einen neuen Reiz des kontemplativen Lebens entdeckt“<sup>28</sup> – so schließt die erste Einheit. Wieder bei Freud lässt sich Beweis dafür finden, dass diese Behauptung nicht nur Hypothese ist:

äußern sich sehr frühzeitig beim Kinde jene Triebkomponenten der Sexuallust [...] die eine fremde Person als Objekt zur Voraussetzung nehmen. Diese Triebe treten in Gegensatzpaaren auf, als aktive und passive; [...] die Lust, Schmerzen zu bereiten (Sadismus), mit ihrem passiven Gegenspiel (Masochismus), und die aktive und passive Schaulust.<sup>29</sup>

Die von Freud erwähnten Stationen werden in der Erzählung beschrieben, die wurden in der Analyse auch gezeigt. Obwohl die Entwicklung des Kindes der gewöhnlichen entspricht, sollen einige, bereits vorgestellte Erscheinungen als Abweichung von dem normalen Entwicklungsweg aufgefasst werden, so hat man mit einer Störung, sogar Spaltung zu tun, deshalb muss man Wolfram Mauser Recht geben, der behauptet – leider ohne Entfaltung –, dass „die Prosa-Skizze ‘Age of Innocence’ [...] als frühes, psychologisch deutbares Dokument der Ursachen gestörter Identität zu verstehen“<sup>30</sup> ist. Hier bricht zwar die Geschichte mit dem Arbeitstitel *Kind* ab, aber die Zuwendung an das andere Geschlecht sorgt als gemeinsamer Punkt für die Verbindung zwischen den Teilen.

Veränderungen lassen sich jedoch konstatieren. Das Tempus und die Erzählform wurden gewechselt, statt Beschreibung haben wir inneren Monolog als Darbietungsweise, das lässt einen anderen, unmittelbareren Ton zu, das Beschriebene wird durch das personale Erzählverhalten näher zum Leser gebracht. Nicht nur auf der formalen Ebene kann Wandlung gezeigt werden, diese hat sich dank des erfüllten Wunsches in der Nachtszene auch in der Person selbst abgespielt. Die Suche nach höheren Ideen ist das Eigen einer jungen Person. Die scheinbar ziellosen *Kreuzwege* – wie der Titel des zweiten Teiles heißt – sollten doch dazu dienen, dass man die Wahrheit und die Liebe findet. Dies ist ebenfalls die Aussage der Zeilen, die im Original zu lesen sind. Diese Stelle verrät mehrere Informationen über Hofmannsthal. Er beherrschte die französische Sprache, wie der ehemalige Mitschüler bemerkt, hat er „Franzö-

sisch wohl von Kind auf gelernt. Wenigstens besaß er schon in den untersten Klassen vorzügliche Kenntnisse darin.<sup>31</sup> Hofmannsthal nutzte später seine Sprachkenntnisse, um literarische Werke im Original zu lesen. Das für die Erzählung ausgewählte Zitat stammt von Baudelaire, es ist ein Teil des Gedichtes *À une passante*, aus dem bekannten Zyklus *Les Fleurs du Mal*. An dieser Stelle ist daran zu erinnern, dass Hofmannsthal damals erst 17 Jahre zählte. Das Interesse, die Reife und der Sinn, Literatur, Modernes anzunähern, zeigten sich sehr früh. Er hat die neuen Tendenzen nicht einfach kennen gelernt, sondern auch versucht zu adaptieren, davon zeugen ja all seine Erzählungen. Im gleichen Jahr, 1891, schrieb er an den neuen Freund, den Dichter Stefan George, ein Gedicht mit dem gleichen Titel: *Einem, der vorübergeht*, wobei inhaltliche Ähnlichkeiten nicht aufzuweisen sind. Es kam aber dazu, dass George dieses Gedicht Baudelaire auf Deutsch neu gedacht hat; 1901 – viel später also – erschienen von ihm Übersetzungen und teilweise Umdichtungen mit dem Titel *Blumen des Bösen*. Der gleiche Inhalt lässt sich bei Hofmannsthal in Form einer Aufzeichnung wieder finden. Die Gedanken weisen nämlich Parallele mit dem Autor auf, der sich zur Zeit der Entstehung der Erzählung damit befasste, die fast wortwörtliche Entsprechung ist in seinem Tagebuch niedergeschrieben: „Vielleicht täglich gehen wir an dem Buch vorüber, das uns eine Lebensauffassung, an der Frau, die uns eine große Liebe schenken könnte [...]. Wer will abwägen, obs Gewinn oder Verlust ist?“<sup>32</sup>

Die Erlebnisse, auch die Misserfolge bearbeiten zu können, gehört zu den Zielen der Psychoanalyse, und dies scheint die Methode für den inzwischen größer gewordenen Protagonisten zu sein. Der Weg dazu, wie er selbst behauptet, ist ein *nachträgliches Tagebuch*, so kann sich eine Art Selbstheilung vollziehen. Dieser Vorstellung folgend finden wir im Text tatsächlich einen fiktiven Tagebucheintrag aus dem Jahr 1886. Es geht um eine detaillierte Beschreibung über Heddy, wobei ein Moment ergriffen ist, bei dem der erotische Aspekt betont wird. Ihre Art der Schönheit und des hübschen Aussehens wird sogar mit der ihrer Zeit berühmtesten französischen Schauspielerin, Sarah Bernhardt verglichen. Was genau geschah, bleibt unbekannt, denn bei der Verlegenheit des Jungen endet das Fragment. Man kann nur ahnen, dass es die Beschreibung der ersten, gescheiterten Liebe ist.

Die Fortsetzung führt den Leser erneut in die Vergangenheit zurück, eine weitere Erinnerung bekommt man zu lesen. Die für den ers-

ten Teil so charakteristische Einsamkeit und ihre gezeigten Folgen, die Identitätsstörung, gewinnen hier Bedeutung. Der Grund der unglücklichen und vom Normalen abweichende Züge aufweisenden Kindheit kann im frühen Tod des Vaters gesehen werden. All die Kleinigkeiten werden beschrieben, die sich mit der Vaterfigur verflochten sind: Gerüche, gemeinsame Momente, Gewohnheiten wie das Musizieren. Sein Tod blieb lange unbewältigt, Beweise sind dafür die Zeichen der gestörten Identität und, was in diesem Teil steht: ein an den Vater erinnerndes Klavier rief noch lange nach dessen Tod Furcht hervor. Die Musik bedeutete doch die Verknüpfung zu der damaligen Zeit, die in der dadurch wach gerufenen Phantasie vollkommen glücklich erscheint. Das Sehnen danach ist eindeutig: „Ich suchte mich oft an die wirkliche Musik zu erinnern, an die von damals.“<sup>33</sup>

Das Hervorrufen und das Ins-Auge-Sehen der verdrängten Vergangenheit erlösen das Ich. Die Erzählung endet bei der Universitätszeit, der gleiche Gedanke tritt hier hervor: „mir fielen gewisse Dinge mit einer Deutlichkeit ein.“<sup>34</sup> Sein Leben kann sich nun fortsetzen, jedoch nicht so, wie wenn es nichts passiert wäre. Die Abdrücke bleiben unauflösbar im Ich, dies stellt die letzte Szene auch dar. Dem unerklärbaren Ruf und Reiz der Musik und dem Klavierspiel folgend geht der Protagonist plötzlich zu der Familie eines Schulkameraden, wo er das längst vergangene nochmals erleben kann: „Sie spielten Melodien, worin kindische verträumte Anmut war zugleich mit wehmütiger Herzlichkeit und verwirrender leichtfertiger Grazie, wie wenn einer ans Abschiednehmen denkt, und zugleich wieder alte vertraute Dinge und wieder lachendes Vergessen.“<sup>35</sup>

Die Erzählung *Age of Innocence* und die Analyse haben dargelegt und die Freudsche These gerechtfertigt, dass wir an dem Beispiel „die ungeahnt große Rolle entdecken, welche Eindrücke und Erlebnisse früher Jahre der Kindheit auf die Entwicklung des Menschen nehmen.“<sup>36</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Age of Innocence*. In: Ders.: *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. Gesammelte Werke*. Frankfurt/M: S. Fischer, 1986.

<sup>2</sup> Hirsch, Rudolf: Hofmannsthal und Stefan Größ. Zeugnisse und Briefe. In:

- Ders.: *Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthal*. Zusammenstellung der Texte: Meyer, Mathias. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1995, S. 397–398.
- <sup>3</sup> Schnitzler, Arthur: *Tagebuch 1879-1892*. Hg. v. der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987, S. 365.
- <sup>4</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Brief vom 3ten [X. 1897] an Stefan Grubß*. In: Hirsch [Anm. 2], S. 386.
- <sup>5</sup> Wucherpfennig, Wolf: Das Junge Wien und seine Väter. Bahr und der junge Hofmannsthal im gesellschaftlichen Zusammenhang. In: Mauser, Wolfram (Hg.): *Hofmannsthal-Forschungen*. Bd. 7. Freiburg i. Br.: Eigenverlag des Deutschen Seminars II der Universität Freiburg i. Br., 1983, S. 165.
- <sup>6</sup> Jäger-Trees, Corinna: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthal's Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*. Bern/Stuttgart: Verlag Paul Haupt, 1988, S. 73.
- <sup>7</sup> Dengler-Bangsgaard, Herta: *Wirklichkeit als Aufgabe*. Frankfurt, Bern: Lang, 1983, S. 67.
- <sup>8</sup> Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Frankfurt/Main, Hamburg: Fischer Bücherei, 1961, S. 182.
- <sup>9</sup> Ebda, S. 181.
- <sup>10</sup> Freud, Sigmund: *Abriss der Psychoanalyse*. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag, 1976, S. 53.
- <sup>11</sup> Ebda, S. 53–54.
- <sup>12</sup> Hofmannsthal [Anm. 1], S. 20.
- <sup>13</sup> Ebda
- <sup>14</sup> Ebda
- <sup>15</sup> Freud [Anm. 10], S. 55–56 .
- <sup>16</sup> Freud [Anm. 10], S. 56 .
- <sup>17</sup> Hofmannsthal [Anm. 1], S. 21.
- <sup>18</sup> Freud [Anm. 8], S.184.
- <sup>19</sup> Freud, Sigmund: *Darstellungen der Psychoanalyse*. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980, S. 95.
- <sup>20</sup> Hofmannsthal [Anm. 1], S. 22.
- <sup>21</sup> Ebda
- <sup>22</sup> Freud [Anm. 10], S. 58–59.
- <sup>23</sup> Freud [Anm. 8], S. 409.
- <sup>24</sup> Ebda, S. 389.
- <sup>25</sup> Hofmannsthal [Anm. 1], S. 23.
- <sup>26</sup> Freud [Anm. 8], S. 369.

<sup>27</sup> Freud [Anm. 19], S. 70.

<sup>28</sup> Hofmannsthal [Anm. 1], S. 24.

<sup>29</sup> Freud [Anm. 19], S. 89.

<sup>30</sup> Mauser, Wolfram: Psychologische und soziologische Fragen. In: Mauser, Wolfram (Hg.): *Hofmannsthal-Forschungen*. Sammelband zur Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft in St. Moritz/Schweiz, 25.-28. August 1976. Freiburg i. Br.: Eigenverlag des Deutschen Seminars II der Universität Freiburg i. Br., 1977 (Band 5), S. 122-123.

<sup>31</sup> Erinnerungen von G. Alexander an den jungen Hofmannsthal. In: Hirsch [Anm. 2], S. 390.

<sup>32</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III. 1925-1929. Aufzeichnungen*. Hg. v. Schoeller, Bernd - Beyer-Ahlert, Ingeborg. Frankfurt/Main: Fischer, 1980, S. 321.

<sup>33</sup> Hofmannsthal [Anm. 1], S. 27.

<sup>34</sup> Ebda

<sup>35</sup> Ebda, S. 28-29.

<sup>36</sup> Freud [Anm. 19], S. 79.

Erika Kommer (*Târgu-Mureş*)

## Die Problematik der Kinder- und Jugendliteratur. Theorien und Forschungsmethoden

Voraussetzung einer wissenschaftlich anspruchsvollen Forschung der Kinder- und Jugendliteratur ist die Auseinandersetzung mit den theoretischen Fragen dieses Gebietes, das zu den umstrittensten Segmenten der Literatur gehört. Die vorliegende Studie versucht, einen zusammenfassenden Überblick über die verschiedenen Definitionsversuche und Untersuchungsmethoden der Kinder- und Jugendliteratur zu geben.

### Was ist Kinder- und Jugendliteratur? Definitionsversuche

Es gab und es gibt Tendenzen, laut denen die Kinder- und Jugendliteratur ein sogenanntes Nebengebiet der Literatur sei – diese Auffassung konnte sich größtenteils mangels einer konkreten Definition verbreiten: Was ist eigentlich Kinder- und Jugendliteratur?

József J. Fekete stellt in seiner Studie *Előlegett bízalom a gyermekirodalomnak* [Geschenktes Vertrauen der Kinderliteratur]<sup>1</sup> fest, dass laut dem Ungarischen Erläuternden Wörterbuch die Literatur die Gesamtheit der literarischen sprachlichen Werke sei, innerhalb deren die Kinderliteratur als für Kinder geeignete und ihnen geschriebene Literatur zu verstehen ist.<sup>2</sup> Er macht gleich darauf aufmerksam, dass diese Definition keinesfalls eindeutig ist – weder von praktischer, noch von theoretischer Hinsicht: Die für Kinder geeignete und für Kinder geschriebene Literatur deckt sich nicht immer. Balázs Béla Végh meint, dass diese Doppeldeutigkeit zusammen mit der Umwertung des kinderliterarischen Kanons mögliche Definitionsversuche noch schwerer macht.<sup>3</sup> Die Umwertung hat zwei Richtungen: Einerseits hat sich die verfassersische Absicht, andererseits die Erwartung des heutigen Kinderlesers verändert. Die Autoren von kinderliterarischen Werken betonen eher das Unterhaltsame, nicht mehr das Erzieherische; die Rezeption der zeitgenössischen Kinderleser ist auch anders. Am Grunde dieser Veränderungen stehen die verschiedenen Vorstellungen über das Kind während

der historisch-gesellschaftlichen Entwicklung (z.B. das Bild des Kindes als kleiner Erwachsener, als Spitzbube oder als wahrer Engel usw.)

Die Entstehung der Lesekultur der Kinder kann bis zum 16. Jahrhundert zurückgefolgt werden: Die Renaissance und die Reformation entdecken das Märchen. Aus dem Jahre 1596 stammen die *Hundert Fabeln (Száz fabula)* von Gáspár Heltai. Während mehreren Jahrhunderten teilten aber die Kinder die Märchen, Reimchroniken und Versnovellen mit den Erwachsenen.

Nach der Erscheinung der Kinderbuch-Publikationen und der Kinderzeitungen und -zeitschriften kann man die Anfänge der Kinder- und Jugendliteratur im 18. Jahrhundert suchen; die ästhetisch wertvolle - ungarische und ausländische - Kinderliteratur stammt aus dem 19. Jahrhundert. Sich auf Rousseaus Erziehungstheorien stützende philanthropische Kinderliteratur hat französische und englische Wurzeln, verbreitete sich aber in Deutschland und kam dank deutscher Vermittlung zu uns (in die ungarische Literatur). Von Heinrich Hoffmanns *Struwwelpeter* wurde die ungarische *Borzas Peti*, Max und Moritz von *Wilhelm Busch* erschien als *Marci és Miska* auf Ungarisch.

Diese mahnende Kinderliteratur wird dann im 20. Jahrhundert abgelehnt. Mit der deutschsprachigen Erscheinung von Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf* im Jahre 1949 hat sich das Kinderbild des damaligen West-Deutschlands verändert. Die moralisierende Kindheitsauffassung wurde allmählich von einer Erziehungspsychologischen abgelöst. Die Moralität, als einziger Massstab der Beurteilung des Kindes wird durch eine kinderfreundliche Perspektive gewechselt, die die Kinderstreiche, die bisher moralisch verurteilt waren, als natürliche Aspekte der Entwicklung des Kindes betrachtet.

Hans-Heino Ewers sieht den Bereich der Kinder- und Jugendliteratur als ein Gebiet, das keine feste Grenzen hat, sondern an der Interferenz mehrerer kulturellen Ebenen existiert. Das Definieren der KJL kann also aus der Hinsicht des literarischen Handelns oder aus der Hinsicht mehrerer Handlungssysteme erfolgen, die sich zum Buch als Medium knüpfen.<sup>4</sup>

Im ersten Fall bilden den kinderliterarischen Textkorpus die frei, außerhalb der Schule und nicht wegen schulischen Erwartungen gelesenen Bücher; die von den Erwachsenen als kindgerecht gesehene Bücher; oder die gesellschaftlich als Kinder- und Jugendliteratur angesehene

Bücher – aber in allen Fällen ist ein bestimmtes Handeln das Kriterium der Zugehörigkeit und nicht ein literarisches Merkmal. Im Falle des zweiten Definitionsversuches wird der Begriff der Kinder- und Jugendliteratur im Zusammenhang mit dem Buchmarkt, den Bibliotheken, dem pädagogischen Handeln und der kinderliterarischen Öffentlichkeit betrachtet.

Gabriella Komáromi identifiziert sich mit der Definition der Kinder- und Jugendliteratur der Goethe Universität aus Frankfurt. Die Kinderliteratur umfasse die (lyrischen, dramatischen und epischen) literarischen Werke, die den Kindern geschrieben sind, die von den Kindern rezipiert werden können und die man im Zusammenhang der Veränderungen der Literaturgeschichte, der Gesellschafts- und Kunstgeschichte und der pädagogischen Ansichten betrachten muss.<sup>5</sup>

Andrea Lovász spricht über das Zusammenleben mehrerer Definitionsversuche: Kinderliteratur umfasst solche Texte, die von Kindern gelesen werden – einschließlich belehrende, d.h. populärwissenschaftliche Texte; Kinderliteratur bedeutet Werke, die den Kindern geschrieben sind (rezeptionsästhetische Annäherung); Kinderliteratur ist die von Kindern geschriebene Literatur; Kinderliteratur ist den Kindern geschriebene, von Kindern gelesene und von Kindern geschriebene Literatur und weitere Kombinationen dieser Definitionen; oder aber Kinderliteratur ist die Gesamtheit der literarischen Werken, die die Kinder in der Schule als Kinderliteratur lesen sollen (normative Annäherung).<sup>6</sup>

Im Fall der Kinderliteraturforschung ist aber nicht nur das Objekt der Forschung, sondern auch ihre Methode unklar. Angenommen, dass die Kinderliteratur auch Literatur ist, sollte es – neben der Literatur und nach ihrem Muster – eine Kinderliteraturwissenschaft geben. Laut Gabriella Komáromi bürgern sich sowohl in deutscher als auch in ungarischer Fachliteratur die Ausdrücke *Theorie der Kinder- und Jugendliteratur/a gyermekirodalom elmélete, története és kritikája* und nicht etwa *Kinderliteraturwissenschaft* [gyermekirodalom-tudomány].<sup>7</sup> Abgesehen von ihrer Benennung ist die Wissenschaft, die sich mit Kinder- und Jugendliteratur beschäftigt nur 50 Jahre alt; ihre größten Institutionen, die Internationale Jugendbibliothek aus München und die Institution der Frankfurter Universität bestehen auch nur seit 50 Jahren.<sup>8</sup>

## Kinder- und Jugendliteratur und Interdisziplinarität

Auf dem Gebiet der kinderliterarischen Forschung sind bedeutende Werke erschienen – sowohl auf Deutsch, als auch auf Ungarisch, wie z.B. Klaus Doderers *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur* (1984), Günter Langes *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur* (2. Auflage 2000), Hans-Heino Ewers' *Literatur für Kinder- und Jugendliche* (2000), Emer O' Sullivans *Kinderliterarische Komparatistik* (2000), *Bevezetés a gyermekirodalomba* (2000) von Judit Kiss oder *Gyermekirodalom* (2000) von Gabriella Komáromi.

Diese wissenschaftlichen Werke beweisen auch, dass die Forschung der Kinder- und Jugendliteratur immer mehr ihren Platz unter den wissenschaftlichen Disziplinen findet. Die Verwendung interdisziplinärer Forschungsmethoden wird durch die Mannigfaltigkeit der Kinder- und Jugendliteratur als Disziplin rechtfertigt: man kann literarisch-ästhetische Kriterien einsetzen, psychologische Kriterien aufgrund der kindlichen Sozialisation; mit Kinder- und Jugendliteratur beschäftigt sich die Folkloristik, die Philosophie der Bilder, die Soziologie, die Narratologie.

Gabriella Komáromi sammelt in ihrer Arbeit *A kutatás dilemmái* [Die Dilemmata der Forschung] die wichtigsten aktuellen Ergebnisse der deutschen und ungarischen Forschung. Sie meint, dass die Unterschiede zwischen dem Forschungsstand auf den zwei Sprachgebieten riesengroß sind.<sup>ix</sup> Sie erwähnt zwar elf ungarische Fachbücher, die in den 90er Jahren erschienen sind, ist aber mit der Forschungslage nicht zufrieden.

Sie stellt fest, dass die nur 50 Jahre alte Kinder- und Jugendliteraturforschung sehr viel der Literaturwissenschaft zu danken hat.<sup>x</sup> Laut Komáromi unterscheidet dieses Forschungsgebiet drei Segmente, die zu der Wissenschaft der „Erwachsenenliteratur“ zurückführen: Kinderliteraturgeschichte, Kinderliteraturtheorie und Interpretation der Kinder- und Jugendliteratur, die die Ergebnisse der ersten zwei auf konkreten Werken erprobt.<sup>xi</sup>

Die Kinderliteraturforschung dialogisiert wieder mit der Pädagogik – schreibt Komáromi. Sie ergänzt ihre Aussage mit der Erklärung von Hans-Heino Ewers: Es geschieht mit dem Ziel, die Kinderliteraturforschung und -kritik von den überschrittenen pädagogischen Ansichten zu befreien und keinesfalls um die Kinder und Jugendliteratur ausschließlich in den Dienst der Erziehung zu stellen.<sup>xii</sup>

Das stärkste interdisziplinäre Gebiet der Forschung ist die Literatursoziologie, die sich am meisten mit Jugendromanen beschäftigt und innerhalb deren die Mädchenliteraturforschung in den Vordergrund getreten ist. Es gibt Forschungen über Rassismus oder Toleranz in der Kinder- und Jugendliteratur.

Die literarische Kommunikation untersucht die asymmetrischen Textstrukturen in der Kinder- und Jugendliteratur: Der Verfasser ist meistens Erwachsener, der Empfänger Kind, ihre Positionen, ihr Wissen, ihre Sprache ist verschieden.

Ein weiteres interdisziplinäres Gebiet, das die Forschung der Kinder- und Jugendliteratur erleichtert hat, ist die Folkloristik. Die verschiedenen Schulen, die sich zum Beispiel mit Märchenforschung beschäftigen, haben über den Ursprung der Märchen ihre eigenen Theorien. Die monogenetische finnische Schule, die auch als geografisch-geschichtliche Schule bezeichnet wird und durch Namen wie Antti Amatus Aarne, Kaarle Krohn und Walter Anderson verbunden ist, versucht alle Märchenvarianten auf einen einzigen Archetypen zurückzuführen. Die Märchenforscher der sowjetischen Folkloristik (Azadovskij, die Sokolov-Brüder) betonen dagegen die gesellschaftliche Funktion des Märchenerzählens.<sup>13</sup> Die so gegründete persönlichkeitsbetonende Märchenforschung beeinflusste im großen Maß die *ungarische Schule* oder anders gesagt die *Budapester Schule*. Die Forschungen und theoretisch-methodischen Schriften von Lajos Kálmány, Gyula Ortutay, Ágnes Kovács und Linda Dégh sind aus dieser Hinsicht wichtig geworden. Die Basis der seit 1940 erscheinenden *Új Magyar Népköltési Gyűjtemény* [Neue Ungarische Folkloresammlung] ist die persönlichkeitsforschende Methode. Ihr Hauptwerk ist die Monografie von Gyula Ortutay: *Fedics Mihály mesél* [Mihály Fedics erzählt] (Budapest, 1940). In der Auffassung dieser Methode leben die Märchen und die anderen untersuchten Folklorwerke in ihrer Oralität und verändern sich ständig - gemäß der eben aktuellen Weltauffassung.

In dieser Hinsicht schlägt Vilmos Voigt als weiterführende Forschung vor, das Publikum der verschiedenen Erzähler, der verschiedenen Gemeinden und die Erzählstile der männlichen und weiblichen Erzähler kontrastiv zu analysieren.<sup>14</sup> Gabriella Komáromi bemängelt eine vollständige Geschichte der ungarischen Kinder- und Jugendliteratur. Ihrer Meinung nach sollte ein solches Werk auch die ungarischen

kinderliterarischen Werke außerhalb Ungarns betrachten; es sollte die Geschichte der Literatur und der Kinderkultur in Betracht nehmen und interdisziplinär sein, wie die ganze Kinderliteraturwissenschaft.<sup>15</sup>

Im Bereich der Kinderliteratur ist das Kind als Adressat und als potenzieller Empfänger ebenso wichtig. Die zwei Begriffe können sich sogar decken. In dieser Definition erscheint die Anforderung an Interdisziplinarität.<sup>16</sup> Balázs Lengyel schlägt auch Interdisziplinarität vor:

Die Kinderliteratur wird von denselben ästhetischen Kriterien gesteuert, wie die Literatur, mit dem natürlichen und betonten Unterschied, dass die Kinderliteratur die altersbezogenen Merkmale der Kinder immer in Betracht nimmt.<sup>17</sup>

Deswegen kann ihre Wissenschaft, d.h. die Kinderliteraturwissenschaft nur interdisziplinär sein.

Emer O'Sullivan drückt in seiner *Kinderliterarischen Komparatistik* aus, dass die Kinderliteratur eine spezifische kontrastive Annäherung braucht. Es wird auch auf die Übersetzung der kinderliterarischen Werke großen Wert gelegt: Der Übersetzer kann den Text des Verfassers verändern – gemäß seiner Vorstellungen, was den Kinderlesern ihres Sprach- und Kulturgebietes verständlich und annehmbar ist. Emer O'Sullivan legt im theoretischen Teil ihres Buches die kinderliterarische Intertextualität, kulturspezifische Topografien und Übersetzungstheorien dar.<sup>18</sup>

Es gibt Tendenzen, die die Kinder- und Jugendliteratur mit der Hilfe der Literaturtheorie annähern möchten. Propps *Morphologie des Märchens* ist das klassische Werk in diesem Bereich. Hans-Heino Ewers weist auf die Theorien von Gerard Genette (Paratextualität), Wolfgang Iser und Michel Foucault hin und gründet einen in seiner Begriffverwendung klaren Diskurs.<sup>19</sup>

Judit Kiss legt in ihrer *Bevezetés a gyermekirodalomba* [Einführung in die Kinderliteratur] das von Stephen J. Greenblatt in den 80er Jahren gegründete New Historicism dar. Die Methode wäre eine Hilfe zu verstehen, warum ein für Kinder geschriebenes Buch bestimmte Themen und Erzählstile bevorzugt. Bei einem kinderliterarischen Werk könnte man Zusammenhänge zwischen seinem Verfasser, seinem Erwachsenen- und Kinderpublikum und ihrer Wirkung feststellen.<sup>20</sup> Judit Kiss sieht folgen-

de Annäherungsmethoden zur Kinderliteratur: Die Kinder- und Jugendliteratur passt sich zur kanonischen Literatur an; definiert sich als der kanonischen Literatur wesentlich ähnliche Disziplin; versucht die Hauptlinie des literarischen Diskurses zu verändern; wartet, bis sich die Hauptlinie verändert; sucht sich im Bereich anderer Disziplinen Platz oder entwickelt ihr eigenes Normsystem.

Das Kennen lernen und die kritische Untersuchung der bisherigen theoretischen und methodischen Ergebnisse der Kinder- und Jugendliteraturforschung kann sich für besonders wichtig erweisen, um bei der Analyse von kinderliterarischen Werken immer die zum Korpus passende Forschungsmethode auswählen, bzw. mehrere Methoden kombinieren zu können.

## **Anmerkungen**

<sup>1</sup> Ungarische Aufsatztitel werden in dieser Studie von mir übersetzt.

<sup>2</sup> Fekete, J. József: *Előlegett bízalom a gyermekirodalomnak.*

<http://www.zetna.org.yu/zek/folyoiratok/85/fekete.html> (Zugriff: 02.04.2008)

<sup>3</sup> Végh, Balázs Béla: Az erdélyi magyar gyermekirodalom vizsgálata (1990–2001). In: Ders.: *A gyermekirodalom változatai.* Kolozsvár: Komp-Press, 2007, S. 122–137.

<sup>4</sup> Lovász, Andrea: *Gyermekirodalom-kutatás.*

[http://www.csodaceruza.com/cikk\\_lovasz.htm](http://www.csodaceruza.com/cikk_lovasz.htm) (über das Buch Hans-Heino Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur,* München: Wilhelm Fink Verlag, 2000.) (Zugriff: 18.02.2008)

<sup>5</sup> Komáromi, Gabriella: *A kutatás dilemmái.*

<http://www.lib.jgytf.u-szeged.hu/folyoiratok/tiszataj/02-12/komaromi.pdf> (Zugriff: 17.02.2008), S. 46.

<sup>6</sup> Lovász, Andrea: *Gyermekirodalom. - diskurzusváltozatok -.*

<http://www.forrasfolyoirat.hu/0012/lovasz.html> (Zugriff: 17.02.2008)

<sup>7</sup> Komáromi [Anm. 5], S. 44.

<sup>8</sup> Ebda, S. 48.

<sup>9</sup> Ebda, S. 39.

<sup>10</sup> Ebda, S. 48–49.

<sup>11</sup> Ebda, S. 49.

<sup>12</sup> Komáromi [Anm. 5], S. 51.

<sup>13</sup> Voigt, Vilmos: Mese. In: Voigt, Vilmos (Hg.): *A magyar folklór*. Budapest: Osiris Kiadó, 1998, S. 222.

<sup>14</sup> Voigt [Anm. 13], S. 247.

<sup>15</sup> Komáromi [Anm. 5], S. 51.

<sup>16</sup> Ebda, S. 47.

<sup>17</sup> Ebda, S. 43.

<sup>18</sup> Lovász [Anm. 4], S. 1.

<sup>19</sup> Lovász, Andrea: *A mai magyar gyermekirodalom időtlen kérdéseiről*.

<http://www.opkm.hu/konyvesneveles/2003/2/19Lovasz.html> (Zugriff am 18.02.2008)

<sup>20</sup> Kiss, Judit: *Bevezetés a gyermekirodalomba*. Kolozsvár: Erdélyi Tankönyvtanács, 2000, S. 24.

*Etelka Joó (Nyíregyháza)*

## **Bildung und Weltwissen bei der Interpretation von literarischen Werken**

### **1. Einleitung, Problemstellung**

Ich unterrichte deutsche Literatur, sowie Übersetzungstheorie und Praxis für Germanistikstudenten. In den letzten 10 Jahren habe ich die Erfahrung gemacht, dass die Studenten dasselbe literarische Werk von Jahr zu Jahr immer weniger verstehen. Die Erlebniswelt, das Bildungsniveau und das allgemeine Weltwissen der Studenten sind heute ganz anders als die vor 10–15 Jahren. Inzwischen hat sich die Wende in Ost-Mitteleuropa abgespielt, die Berliner Mauer ist gefallen, die DDR existiert nicht mehr, und ein neues Gebilde, das wiedervereinigte Deutschland ist entstanden. Neue Staaten sind der EU beigetreten, die Technik und die Informatik erleben heute noch eine unvorstellbare Entwicklung. Die Welt ist offen geworden, aber das Wissen und die Kenntnisse der Studenten scheinen nicht den Schritt mit dieser Entwicklung zu halten, sie scheinen sogar immer beschränkter zu werden.

Stecken dahinter die Probleme des Geschichtsunterrichts in den Mittelschulen, die Fehler des Leseunterrichts (vgl. Pisa-Studie), die Senkung des Bildungsniveaus im Allgemeinen, der Mangel an Deutschkenntnissen oder die Anspruchslosigkeit der Studenten? In meinem Beitrag versuche ich auf diese Fragen eine Antwort zu geben, indem ich eine kurze Erzählung der DDR-Literatur analysiere.

### **2. Gabriele Eckart: Feldberg und zurück**

Gabriele Eckart, die DDR-Schriftstellerin, gehörte in den 80er Jahren zur jungen Generation der DDR-Literatur. Über ihr Leben wissen wir nicht besonders viel. Sie ist am 24. März 1954 in Falkenstein geboren. Sie studierte in Berlin Germanistik und Philosophie, und ist Verfasserin mehrerer Erzählungen. (*Per-Anhalter-Geschichten und Erlebnisse aus der DDR*, 1982). Sie publizierte auch ihre Tagebücher. 1987 nahm sie an der

Frankfurter Buchmesse teil und kehrte nicht mehr in die DDR zurück. Heute lebt sie in den USA.

Ihre Novelle, *Feldberg und zurück*, erschien 1984 in einem Sammelband mit dem Titel Brautfahrt.<sup>1</sup> Diese Geschichte zeigt die Atmosphäre, den geistigen und seelischen Zustand der Menschen in der ehemaligen DDR sehr gut, daher kann sie heute als Zeitdokument betrachtet werden.

Cornelia, das 18 jährige Mädchen, lebt in Ost-Berlin – oder wie man damals in der DDR sagen musste: in der Hauptstadt der DDR – und hat bereits das Abitur hinter sich. Sie möchte sich ein bisschen erholen, deshalb will sie Berlin verlassen und per Anhalter fahren. Da sie niemand aus ihrem Freundeskreis begleiten will, geht sie allein los. Nach vielen vergeblichen Versuchen hält endlich ein Volkswagen-Golf mit West-Berliner Kennzeichen neben ihr. Nach kurzem Überlegen steigt sie in den Wagen ein. Der Fahrer ist ein West-Berliner Arzt und möchte als Tourist nach Feldberg fahren. Cornelia hat kein bestimmtes Reiseziel, sie fährt also mit nach Feldberg. Unterwegs stellt sich heraus, dass sie zwei verschiedene Welten vertreten, obwohl sie aus einer Stadt stammen. Die Trennung Deutschlands und Berlins hat ihnen zwei völlig verschiedene Lebensformen und Lebensauffassungen gegeben. Hier treffen ganz unterschiedliche politische Ideologien aufeinander. Am Anfang kann Cornelia keinen normalen Kontakt zu dem Mann finden, aber es liegt nicht an dem großen Altersunterschied (der Mann ist nahe 40), sondern an ihrer Erziehung. In ihr sind die Vorurteile stark verwurzelt. Sie berichtigt ihn z.B., wenn er sagt, er sei Berliner. "*Westberliner*" – sagt sie. Die Schule der DDR und das Elternhaus wirkten so stark auf Cornelia, dass es heute "Gehirnwäsche" genannt werden kann. Ihre Eltern haben eine hohe Position in der Partei. Dies stellt sich durch die Anspielung auf den Dienstwagen und an die Dienstreise des Vaters nach Moskau heraus. Zu Hause und in der Schule hat man ihr z.B. beigebracht, dass die West-Berliner oder die Westdeutschen *Klassenfeinde* sind, dass die Mauer *die Staatsgrenze* oder *die internationale Friedensgrenze* heißt, dass die Welt hinter dem Brandenburger Tor zu Ende ist. Cornelia sieht kein Westfernsehen (sie behauptet es wenigstens), und glaubt alles, was sie in Staatsbürgerkunde gelernt hat. Während der Fahrt tauschen sie Leseempfehlungen aus. Hier stellt sich heraus, dass Armin gebildet und weltoffen ist: er hat auch Bücher der DDR-Schriftsteller gelesen, aber er

empfiehlt dem Mädchen hauptsächlich westeuropäische und amerikanische Schriftsteller. Cornelia kennt nur sowjetische und DDR-Autoren. Diese Unterschiede sind auf die zwei politischen Systeme zurückzuführen. Die DDR-Regierung war immer bemüht, ihre Souveränität nach außen zu zeigen und die Unterschiede zu betonen. Man wollte auch beweisen, wenn es zwei deutsche Staaten gibt, dann existieren auch zwei deutsche Sprachen.

Während Cornelia und Armin eine Wanderung in Feldberg machen, kommen sie einander immer näher. Es wird klar, dass *drüben* (in West-Berlin) auch normale Menschen leben, und dass Cornelia auch die Schwächen des DDR-Systems sieht, sie aber bisher verdrängt hat. Jetzt leuchtet ihr ein, dass das Paradies nicht unbedingt in der DDR ist, und das verwirrt sie. Jetzt erst erfährt sie auch, wie großartig es ist, mit jemandem ganz offen über die verschiedensten Sachen sprechen zu können, ohne darauf zu achten, wer mithört und wie man formuliert. Jetzt beginnt sie den Geschmack der Freiheit und auch der Liebe zu spüren, Armin wird ihr nämlich immer sympathischer. Er ist höflich, zärtlich, aber auch sehr offen: er sagt, dass er mit ihr schlafen möchte. Das verwirrt sie noch mehr, aber nicht deshalb, weil sie noch ganz unerfahren wäre, sondern weil sie die Sexualität ohne Liebe kennen gelernt hat. Jetzt erst fühlt sie, dass es etwas anderes sein könnte, als ihre früheren Abenteuer.

Armin muss aber vor Mitternacht wieder in West-Berlin zurück sein, sonst wird er bestraft. Sie müssen sich beeilen. Vor dem Abschied besprechen sie, dass sie sich am nächsten Tag treffen. Sie gibt ihm ihre Adresse, und von nun an wartet sie auf die Begegnung. Sie kann nicht schlafen, im Traum probiert sie ein Kleid nach dem anderen an, so wie die Frauen dies im Allgemeinen vor einer Liebesbegegnung tun. Wenn sie erwacht, kann sie nichts mit sich anfangen.

An dieser Stelle wird klar, wie meisterhaft die Schriftstellerin die Novelle auf eine Pointe zuspitzt: sie erhöht die Spannung bis zur letzten Zeile. Dieser Aufbau entspricht der ursprünglichen Gattungsdefinition, im Sinne von Boccaccio: es ist eine kurze Erzählung mit einem *conchetto* (Pointe, Überraschung) am Ende.

Cornelia wartet bis zum Abend, dann beginnt sie zu weinen. Sie weiß nämlich, dass sie Armin eine falsche Adresse gegeben hat. Die Geschichte zeigt ganz eindeutig, wie die Ängste und Vorurteile in den

DDR-Bürgern verwurzelt waren. Cornelia war feige, sich für die Liebe mit einem West-Berliner zu entscheiden. Sie hatte Angst vor den Folgen, vor der Meinung ihrer Umgebung, aber vielmehr vor sich selbst. Zu stark haben sie die Ideologie der DDR, das Elternhaus und die Schule beeinflusst. Sie blieb Gefangene des Systems, aber mit dieser Entscheidung wurde sie auch nicht glücklicher.

Die Erzählung ist ein gutes Beispiel dafür, wie ein künstlich erschaffenes Gebilde, nämlich die Mauer, als Symbol einer Ideologie und eines ganzen politischen Systems die persönlichen Beziehungen des Einzelnen beeinflussen, sogar zerstören kann.

Die Tatsache, dass diese Novelle damals in der DDR erscheinen durfte, zeugt davon, dass der Zensor entweder nicht aufgepasst, oder die Aussage missverstanden hat.

Das ist also die Geschichte, die für die Studenten vor 10-15 Jahren noch kein Problem bedeutete, während die heutigen es immer weniger verstehen und interpretieren können. Dies ist daran zu erkennen, dass sie dieses Werk gar nicht zum Referat wählen, oder es nach dem ersten Lesen zurückgeben und ein anderes wählen. Sie bekennen, dass sie es nicht verstehen, außerdem berufen sie sich darauf, dass sie kein Material dazu im Internet finden.

Um die Frage beantworten zu können, warum die Studenten diese Novelle nicht verstehen, müssen wir uns kurz mit den theoretischen Fragen des Verstehens beschäftigen.

### **3. Was ist Verstehen?**

Das Wort „Verstehen“ hat nach dem freien Wörterbuch Wiktionary fünf Bedeutungen:

1. von etwas den Sinn erfassen
2. etwas hören
3. sich gut mit jemandem vertragen
4. etwas gut können
5. für etwas Einsicht zeigen.

Es ist klar, dass wir in diesem Fall die erste Bedeutung brauchen. Mit dem Prozess des Verstehens beschäftigen sich mehrere Wissenschaften, wie z.B. die *Psychologie*, die *Textlinguistik* und *Psycholinguistik*, die *Übersetzungswissenschaft*, die *Kommunikationslehre* und die *Hermeneutik*.

Verstehen kann nicht allein auf psychologische Prozesse reduziert werden. Vielmehr muss es als ein komplexes soziales und kognitives Geschehen zwischen den Kommunikationspartnern begriffen werden. Die Literatur ist eine spezielle Art der Kommunikation. Die Kommunikation setzt das Verstehen voraus. Es ist nämlich das Ziel jeder Kommunikation, verstanden zu werden. Verstehen ist ein mentaler Konstruktionsprozess, der von der Zeichenebene ausgeht, und durch wissensbasierte Inferenzen (Schlussfolgerungen) angereichert wird. Ziel des Verstehensprozesses ist die *Herstellung lokaler und globaler Kohärenz*. Dabei spielt das *Vorwissen* eine wichtige Rolle. Dieses Vorwissen existiert nach Bußmann in der Form von Schemata, die im Verstehensprozess aktiviert und mit den Inhalten des Textes verbunden, bzw. auf diese Inhalte bezogen werden. Dies bedeutet, dass Textverstehen im Wesentlichen ein *Rekonstruktionsprozess* ist. Dies nannte Dilthey *Hineinversetzen, Nachbilden, Nacherleben*.

Verstehen geschieht auf mehreren Ebenen, wie die linguistische, inhaltliche, ästhetische und die pragmatische Ebene. Wenn man einen Text sprachlich oder inhaltlich verstanden hat, ist noch nicht sicher, dass er ihn auch pragmatisch versteht, z.B. im Fall der Ironie.

Das Textverstehen kann die Aktivierung von entsprechenden Schemata fördern. Nach der Schematheorie ist das Lesen eine Wechselwirkung zwischen unseren Sprachkenntnissen und unserem Weltwissen. Die Struktur des Schemas macht es möglich, die neue Information mit den vorhandenen Informationen zu vergleichen. Dies geschieht beim Verstehen und beim Lernen.

Auch die Übersetzungswissenschaft untersucht den Prozess des Verstehens. Rosch (1973) sagt etwas Ähnliches, wie Bußmann und Dilthey: sie spricht über das *prototypische Denken* und sie gibt dem Begriff "Verstehen" eine tiefere Bedeutung. Das Verstehen ist nämlich nicht die pure Auffassung des wortwörtlichen Textes und der grammatischen Strukturen, sondern viel mehr: der gedankliche Inhalt, das Begreifen der Aussage, die zugleich Teil einer Soziokultur ist. Ihre Thesen haben Snell-Hornby und Vannerem (1994) weiterentwickelt.

*Das prototypische Denken* bedeutet, dass die Erfassung der Bedeutung so geschieht, wie bei den Kindern, wenn sie ihre Muttersprache erlernen. Zuerst lernen sie den Prototyp der Gegenstände, Sachen, Personen in verschiedenen Situationen kennen. Dann erfolgt die Abstraktion, und

danach wird die abstrahierte Bedeutung in einer neuen Situation verwendet. Bei dem Textverständnis spielt auch diese Erscheinung eine Rolle.

Die Kohärenz des Textes ist nichts anderes als der Aufbau einer Szene in uns, aufgrund der bereits existierenden Prototypen, Erfahrungen, Kenntnisse, oder mithilfe unserer Phantasie. Deshalb versteht jeder Mensch das gleiche Wort oder den gleichen Text ein bisschen anders, weil das Verstehen eigentlich die Schaffung einer neuen Textwelt ist. In diesem Prozess verwirklicht sich *das holistische Prinzip*, nach dem das Textganze nicht die pure Addition seiner Teile, sondern eine höhere Qualität, eine *Synthese* ist.

Ein anderer Wissenschaftszweig ist die *Hermeneutik*. Sie ist die Lehre vom Verstehen, Deuten oder Auslegen, und existiert schon seit dem Altertum. Der Name stammt vom griechischen Wort „hermeneuein“ mit den Bedeutungen: (Gedanken) „ausdrücken“, (etwas) „interpretieren“, „übersetzen“. In der Antike und im Mittelalter des Christentums diente die Hermeneutik als Wissenschaft und Kunst der Auslegung (Exegese) grundlegender Texte, wie z.B. die Bibel. In der Neuzeit entwickelte sie sich zu einer Lehre der Interpretation und zu einer Philosophie des "Verstehens". Wichtige Zweige der Hermeneutik sind die *theologische*, die *juristische*, die *philologische* und die *historische Hermeneutik*.

Der einflussreichste Vertreter der philosophischen Hermeneutik im 20. Jahrhundert ist Hans Georg Gadamer, der das Problem des Verstehens nicht aus der Sicht des Verfassers oder des Textes, sondern aus der *des Empfängers* betrachtete. Nicht nur die Intentionen und die Formulierung des Textes sind beim Prozess des Verstehens entscheidend, sondern auch der Leser oder Hörer, der mit seiner Sprachkompetenz, Bildung, mit seinem Weltwissen den Text empfängt und interpretiert. Der Leser oder Hörer ist Mitgestalter des Textes, demzufolge kann ein Text nie beendet werden: ein Werk ist nicht abgeschlossen, wenn es der Autor beendet hat. Zu jeder Zeit und jedem Menschen sagt derselbe Text etwas anderes: der Text beginnt selbständig zu leben. (Der alte Spruch hat viel Wahrheit in sich: „Die Bücher haben ihr Schicksal.“)

Gadamer spricht über die *hermeneutische Differenz* oder *Distanz*. Dieser Begriff macht auf ein Grundproblem aller sprachlichen Kommunikation aufmerksam: Das, was verstanden, bzw. gedeutet werden soll, ist zunächst fremd, distanziert, und muss erst im Verstehensprozess, bzw. im Deutungsakt „angeeignet“ werden. Hermeneutik findet

demnach, einer berühmten Formulierung von Hans-Georg Gadamer folgend, *zwischen Fremdheit und Vertrautheit* statt.<sup>2</sup>

Man kann drei verschiedene Varianten der hermeneutischen Differenz unterscheiden:

- a. die linguistische Differenz – Verstehen und Auslegung setzen die entsprechende Sprachkompetenz voraus. Deshalb ist die Übersetzung von Werken in eine andere Sprache einerseits Voraussetzung der Interpretation, aber sie ist auch selbst schon ein interpretierender Akt.
- b. die historische Differenz – Sie fällt oft als erste auf und bedeutet erhebliche Schwierigkeiten für Textverständnis und Interpretation: Jeder einmal fixierte Text altert nämlich unaufhaltsam – die historische Differenz zwischen ihm und dem (gegenwärtigen) Interpreten wächst ständig. Verständnisschwierigkeiten entstehen in sprachlicher Hinsicht (z.B. veraltete Wörter und Ausdrucksformen, Bedeutungsänderungen,) wie in sachlicher (z.B. Fakten, Namen, Zusammenhänge, die einer Erklärung bedürfen).
- c. die poetologisch/rhetorische Differenz – sie ist besonders für die literaturwissenschaftliche Hermeneutik relevant. Besonders (aber nicht nur) dichterische Texte benutzen solche Ausdrucksformen, z.B. rhetorische Mittel, deren Funktion und Bedeutung der Leser erkennen muss, wenn er den Text verstehen will. Die obigen Differenz-Komponenten können vielfach ineinander spielen, wie z.B. in der Bibel.

Auch für unseren Text sind diese Differenzen charakteristisch, vor allem die historische, aber auch die linguistische Differenz.

Von der ersteren lässt sich sagen, dass sie vor unseren Augen problematisch geworden ist: was für meine Generation noch Wirklichkeit war – nämlich die Existenz der DDR –, wurde für die späteren Generationen immer abstrakter. Sie kennen sie nur noch vom Hörensagen oder von Geschichtsbüchern, wenn überhaupt. Die DDR und ihre Literatur bedeuten für uns die nahe Vergangenheit, für die heutige Studentengeneration aber nur ein historisches Gebilde, von dem sie nichts wissen, und auch nichts wissen wollen. Dies ist gut daran zu erkennen, was ich vorhin über die Themenwahl gesagt habe. Auch die linguistische Differenz spielt hier eine gewisse Rolle, da die Studenten diese Novelle nicht in ihrer Muttersprache, sondern deutsch lesen müssen, aber sie ist leicht zu lesen, enthält keine schwere Lexik und keine komplizierten Satzkonstruktionen. Einige Schlüsselworte, wie z.B.

„Klassenfeind“, „internationale Friedensgrenze“ (Mauer), „drüben“ können als historische, aber auch als linguistische Differenzen aufgefasst werden.

#### **4. Konklusion**

Kehren wir zu unserer ursprünglichen Frage zurück! Woran liegt es also, dass diese Novelle immer weniger verstanden wird? Ist die Schule schuld daran, weil sie den Schülern das Lesen nicht richtig beibringt, oder weil sie die Geschichte der nahen Vergangenheit nicht unterrichtet? Liegt es an den Studenten, weil ihre Sprachkompetenz nicht genügend ist, oder ihre Hintergrundkenntnisse fehlen? Sind sie faul, nachzuschlagen, oder über gewisse Fragen gar nachzudenken? Fehlt ihnen die Fähigkeit, selbständig, das heißt, ohne die Krücke des Internets und der Fachliteratur ihre Meinung zu formulieren? Ich würde sagen: alles zusammen.

Sicherlich ist die DDR mit der Zeit immer ferner, und es ist eine Generation erschienen, die keine unmittelbaren Erfahrungen darüber hat. Aber wir haben vorhin gesagt: das Verstehen bedeutet auch Hineinversetzen, Nachbilden, Nacherleben (Dilthey), anders formuliert: Zum Verstehen braucht man auch Phantasie.

Es scheint so, als wenn die heutigen Kinder und Studenten keine rege Phantasie hätten. Es kommt wiederum daher, dass sie nicht gern, oder gar nicht lesen. (Wenn man nicht kann, dann liest man auch nicht gern. Das ist ein Teufelskreis.) Wenn man nur (gute oder schlechte) Verfilmungen, Bilderromane oder Computerspiele sieht, statt zu lesen, wird man keine Phantasie haben. Hineinversetzen, Nachbilden, Nacherleben: dies alles ist eine geistige Arbeit. Man muss sich Mühe geben, sich anstrengen, um etwas zu verstehen. Es ist auch die Frage der Einstellung, der Lebensauffassung. Und die neue Generation ist gewöhnt, alles fertig zu bekommen. Kein Zufall, dass das Bildungsniveau und das allgemeine Weltwissen der heutigen Studenten viel niedriger sind, als das der Generation vor 10–15 Jahren. Wenn diese Tendenz weitergeht – und sie wird weitergehen, solange die geschäftliche Betrachtungsweise im Bildungswesen vorherrschend bleibt – haben wir, Lehrer immer weniger Hoffnung, die Literatur den Studenten näher zu bringen und sie zum Leser deutschsprachiger Werke zu erziehen.

## **Anmerkungen**

<sup>1</sup> *Brautfahrt. Geschichten über Begegnungen. Eine Anthologie.* Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1984.

<sup>2</sup> Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* 3. Aufl. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1972, S. 279.



*Judit Szűcs (Oradea)*

## **Möglichkeiten des Literaturübersetzens anhand des Romans *Verwandte* von Zsigmond Móricz**

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit dem Literaturübersetzen auseinander und versucht anhand konkreter Beispiele zu zeigen, welche Techniken der Übersetzer – bewusst, oder unbewusst – im Prozess der literarischen Translation verwendet. Als Korpus dient der Roman *Verwandte* von Zsigmond Móricz und seine Übertragung ins Deutsche. Anhand der beiden Texte läßt sich sehr deutlich demonstrieren, wie stark die Übersetzung vom Originaltext in ihrer sprachlich-stilistischen Gestaltung abweichen kann, obwohl sie denselben Textinhalt in derselben Textfunktion vermitteln. Es wird außerdem der Unterschied zwischen der Wirkung des Originaltextes und die Wirkung des Zieltextes auf den Leser untersucht, in welchem Maße die ästhetische Qualität des Ausgangstextes verloren geht.

### **1. Zur Frage der Übersetzbarkeit**

In der Geschichte der Übersetzungswissenschaft wurde schon oft die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen des Übersetzens diskutiert. Beim Lesen eines in die eigene Muttersprache übersetzten Textes geht man davon aus, dass diese Version ein Äquivalent zum Originaltext darstellt. Doch inwieweit ist solch eine Annahme berechtigt? Wie nah kann eine ideale Übersetzung an das entsprechende Original heranreichen?

Die These der relativen Übersetzbarkeit geht davon aus, dass im Übersetzungsprozeß nicht nur die Sprache übertragen wird, sondern der kulturelle Hintergrund auch. So unterscheidet man kulturell bedingte und sprachlich bedingte Übersetzungsprobleme.<sup>1</sup> Die Sprache und die Kultur sind streng miteinander verknüpft – behaupten die Vertreter der relativen Übersetzbarkeit, sie denken, dass die Sprache bei der Erfassung der Wirklichkeit eine wichtige Rolle spielt. Sie spiegelt die Interpretation der Wirklichkeit, die in jeder Kultur unterschiedlich ist. Wenn es zwischen zwei Kulturen große Differenzen bestehen, können große Übersetzungsschwierigkeiten erscheinen. Im Gegensatz zur Fachübersetzung, bei

der die Genauigkeit des Ausgangssprachlichen Textes wichtig ist, wird bei der Übersetzung literarischer Texte nicht nur die Inhaltswiedergabe, sondern auch die Rekonstruktion der sprachlichen Form betont, deswegen stößt die Übersetzung literarischer Texte an Schwierigkeiten.<sup>2</sup> Bei dem künstlerisch-schöpferischen Übersetzen bemüht sich der Übersetzer einen ästhetisch und stilistisch adäquaten Zielsprachlichen Text zu schaffen. Außer der stilistischen Adäquatheit des Zieltextes soll der Übersetzer auch die folgenden Bedingungen zu beachten: An wen schreibt er, worüber spricht er und welche sind die sozialen Umständen? Die wörtliche Übersetzung ist meist nicht genügend, so muß der Übersetzer auf die Möglichkeiten der sogenannten „Operationen in der Übersetzung“ zurückgreifen.

Die philosophische Hermeneutik Gadamers<sup>3</sup> und die Semiotik Eco<sup>4</sup> sind darüber einig, dass die Übersetzung zugleich auch eine Art Interpretation bedeutet. Eco ist davon überzeugt, dass die Übersetzung erst dann möglich ist, wenn der zu übersetzende Text interpretiert wird. Es werden vom Übersetzer zuerst Interpretationshypothesen entwickelt, die sich im Laufe des Übersetzungsprozesses ständig ändern werden. Eco weist auf die Länge der Übersetzung hin, die nicht vom Umfang des Ausgangstextes abweichen soll.<sup>5</sup> Eine bedeutende Rolle spielt bei Eco die Rückübersetzbarkeit einer Übersetzung, seine letzte Studie zur Übersetzungsproblematik hat den Titel *Dire quasi la stessa cosa* („Fast dasselbe sagen“).<sup>6</sup>

Im Verlauf des Übersetzungsprozesses werden aber nicht nur zwei Sprachen konfrontiert, sondern auch zwei Kulturen<sup>7</sup>, die miteinander verglichen und ineinander transponiert werden. Die Übersetzung lässt sich also als ein interkultureller Transformationsprozeß begreifen, in dem ein kulturelles System in ein anderes übergeführt wird.

## 2. Begriffserklärung

In diesem Abschnitt werden kurz die Begriffe erläutert, die für diese Arbeit relevant sind, aber in der Übersetzungswissenschaft nicht einheitlich verwendet werden.

*Operationen in der Übersetzung* – der Übersetzer führt schon bei der Übersetzung von einfachen Sätzen komplizierte Operationsreihen durch. Es werden lexikalische Einheiten der Ausgangssprache ersetzt, der Satzbau und Wortreihe verändert, einige Elementen aus dem

Ausgangstext weggelassen und andere werden zu dem Zieltext zugefügt. Dem Übersetzer werden verschiedene Ersatzmöglichkeiten angeboten, von denen er eine Möglichkeit auswählen soll. All diese Operationen werden Operationen in der Übersetzung genannt.

Als Grundlage für die Klassifikation der Übersetzungsoperationen diene das Aufteilungsprinzip von Kinga Klaudy (*A fordítás lexikája és grammatikája*).<sup>8</sup>

Die lexikalische Transformationen im Verlauf des Übersetzungsprozesses können nach Kinga Klaudy in folgenden Kategorien unterteilt werden:

- *Differenzierung und Konkretisierung von Bedeutungen* - es werden verschiedene Bedeutungen eines Wortes differenziert und von denen eine Bedeutung ausgewählt - Konkretisierung
- *Generalisierung* - es wird ein entsprechendes Wort mit allgemeinere Bedeutung gesucht
- *Zusammenziehung von Bedeutungen* - es kommt oft vor, dass der Übersetzer mit einem einzigen Wort die Bedeutung von zwei oder mehr Wörtern der Ausgangsprache ausdrücken kann.
- *Zersetzung von Bedeutungen* - der Grund für die Notwendigkeit der Durchführung dieser Operation liegt im Unterschied des morphologischen und lexikalischen Systems der beiden Sprachen. Für die ungarische Sprache ist die synthetisierende Konstruktionsart kennzeichnend, während bei den deutschen Verben die analytische Konstruktion vorwiegt.
- *Aussetzen und Einsetzen von Bedeutungen* - die Hintergrundkenntnisse von den Rezipienten des Ausgangstextes und des Zieltextes sind unterschiedlich, deswegen werden vom Übersetzer Bedeutungen eingesetzt bzw. ausgelassen. Zum Beispiel im Falle von kulturspezifischen Objekten, Lebensmittel, Gewohnheiten, Markennamen, Namen von Institutionen, Gebäuden usw.
- *Antonyme Übersetzung* - ein Satz mit positivem Vorzeichen wird mit einem Satz mit negativem Vorzeichen ersetzt, ohne dass sich die Bedeutung verändert. z.B. - er ist gestorben = er lebt nicht mehr
- *Vollständige Transformation* - das ist eine pragmatische Adaptation, die durchgeführt werden soll, wenn die Information im Ausgangstext für den Rezipienten des Zieltextes unverständlich, oder nicht relevant wäre. Hierzu gehören die unübersetzbaren Phraseologismen und Feste Wendungen.

### 3. Zum Roman *Verwandte*<sup>9</sup>

Zsigmond Móricz schrieb den Roman im Jahr 1930 und er ist im Jahre 1932 erschienen. Der Roman setzt die Tradition der großen französischen realistischen Romanen aus dem 19. Jahrhundert fort, er verwirklicht eine Variante des Karriereromans.

István Kopjáss, der Hauptheld macht seine Karriere, er wird von einem minderwertigen Stadtrat zum Generalstaatsanwalt. Als aber unser Hauptheld seine Karriere startet, stößt er auf die gleichen Probleme, wie Rastignac aus Balzacs *Vater Goriot*. Wie wird der Charakter eines Menschen durch seine Situation, durch seinen Aufstieg geändert? Wie ändert die Karriere seine Persönlichkeit? Kann man die moralischen Gefühle bewahren, wenn man die Macht ergreift? Wie lange kann man Kompromisse eingehen, ohne korrupt zu werden?

All diese Fragen, die zugleich die Grundfragen des französischen realistischen Romans sind, werden im Roman gestellt und auf eigene Weise beantwortet. Der Titel des Romans *Verwandte* weist als erste Bedeutung darauf hin, dass es um Familienverwandtschaften geht. Der Titel lässt sich aber als eine Metapher interpretieren: alle sind Verwandten, die an der Macht sind und falls zwei Menschen nicht Verwandten im engeren Sinne sind, es sind doch Verwandten aufgrund von ihren Interessen, Beziehungen, politischen Macht, wirtschaftlichen Interessen.

Das Gentry-Sein - oder niederer Adel - ist ein wichtiges Problem der ungarischen Geschichte des 19-20. Jahrhunderts. Der ungarische Leser, der den Originaltext liest hat hier einen wesentlichen Vorteil, da er die historisch-gesellschaftlichen Umstände, die Mentalität und Kultur dieses Zeitraums besser kennt. Die Verstehensbedingungen des deutschen Lesers - also des Rezipienten des Zieltexes - sind wahrscheinlich ganz anders, der sozio-kulturelle Kontext ist nicht so gut bekannt. Deswegen bedeutete wahrscheinlich für den Übersetzer Bruno Heilig eine große Herausforderung, den Roman ins Deutsche zu übertragen.

#### 4. Übersetzungs- und Umwandlungsoperationen im Roman mit Beispielen

Im Folgenden werden solche Beispiele genannt, wo der Übersetzer nicht einfach substituiert, sondern als Folge von komplexen Denkvorgängen die adäquate Entsprechung in der Zielsprache aussucht oder kreiert.

##### 1. Konkretisierung

Mikor látta, hogy ő ébren van,  
*meg is szólalt.*

Egész délután ott zibongott  
benne a *gyötrő* érzés, hogy Linát  
megbántotta, s úgy ment el hazulról.  
zu

Als sie sah, dass Pista wach war,  
*erklärte* sie. (Kap. 11, S. 95.)

Den ganzen Nachmittag hatte ihn  
das *Bewußtsein* gequält,  
dass er Lina verletzt hatte und böse von  
Hause weggegangen war. (Kap. 14, S. 113.)

Hier wird ein quälendes Gefühl mit dem einfachen Wort „Bewußtsein“ übersetzt. Der semantische Unterschied der Termini ist nicht bedeutend, der Übersetzer erlaubt sich dieses Gefühl zu interpretieren, damit sich die Leser der Zielsprache darüber ein klares Bild schaffen können.

##### 2. Generalisierung

a szíve annyira zakatolt,  
hogy szinte hallani lehetett  
a lélegzésén a zuhogását...

sein Herz klopfte derart,  
dass es ihm den Atem benahm....  
(Kap. 12, S. 103.)

In diesem Fall wird vom Übersetzer die Methode der Generalisierung wegen der unterschiedlichen lexikalischen Ausdrucksmöglichkeiten der zwei Sprachen eingesetzt.

##### 3. Zusammenziehung von Bedeutungen

Az egyéni szabadság csak egyes  
kivételes eredményiségnek kell.

Individuelle Freiheit brauchen  
nur einzelne Ausnahmemenschen.

Das Beispiel beweist das Prinzip, dass während für die ungarische Sprache die synthetische Struktur typisch ist, wird die deutsche Sprache als analytisch bezeichnet.

#### *4. Zersetzung von Bedeutungen*

Nem bírt volna  
most emberekkel találkozni.

Es wäre ihm unerträglich gewesen,  
jetzt irgend jemanden zu treffen.  
(Kap. 12, S. 98.)

Itt van ez a választás.  
Ezt csak nem ő csinálta?

Da war diese Wahl.  
Das war doch nicht sein Werk gewesen.  
(Kap. 12, S. 98.)

In diesem Zusammenhang hat im Ausgangstext verwendete Bezeichnung „Menschen“ wirklich eine allgemeinere Bedeutung, was auch vom Übersetzer richtig erkannt wurde. In diesem Fall ist auch die Kategorie Generalisierung passend.

Im zweiten Beispiel wird die Zersetzung eingesetzt, um eine Handlung genauer, mit einer adäquaten lexikalischer Konstruktion auszudrücken.

#### *5. Aussetzen und Einsetzen von Bedeutungen*

Nem tudott válaszolni, csak állt.

Er wußte nichts zu antworten und  
stand hilflos da. (Kap. 14, S. 114.)

Mit csináljon, kocsiban ment ki  
a külső Ferencvárosba hozzájuk.

Er war gezwungen, einen Wagen  
zu nehmen, um in die Vorstadt zu fahren  
wo Menyhert wohnte. (Kap. 15, S. 124 )

Egyszerűen nem mondta el  
az esedékes Deák Ferenc adomáját,  
hanem mindent megígért,  
melegen kezét fogott a deputáció  
tagjaival, s engedte, hogy azok  
tovább vigyék magukkal  
a küzdve küzdj és bízva bizzál érzését.

Er verzichtete nicht nur darauf,  
die fällig Deak-Anekdote zu erzählen,  
sondern versprach alles und drückte  
den Mitgliedern der Abordnung  
die Hände zum Abschied.  
(Kap. 21, S. 240.)

Nem merek én avval a szénnel befűteni, amit ez hozni fog, fűmérnök úr, hanem tessék engem elkűldeni a bányájába, én <i>oszlán</i> megnézem a magam szemével, miféle szenet akar <i>liferálni</i> ez a vén széntolvaj.	Mit der Kohle, die er uns schickt, wage ich nicht einzuheizen. Lassen Sie mich einmal hinfahren, damit ich mich mit eigenen Augen überzeuge, was für Ware der alten Kohlendieb <i>liefiern</i> will.
---	---

(Kap. 21 S. 241.)

Grund für das Einsetzen dieser Kategorie ist der Unterschied der Grundkenntnissen der Leser, die die Kultur des Ausgangssprachlichen und des Zielsprachlichen Romans vertreten. Die geographischen Namen, die nicht relevant sind werden hier einfach ausgelassen und generalisiert. Wegen der wahrscheinlich fehlenden historischen Hintergrundkenntnissen der Leser des Zieltextes wird hier der Übersetzer zur Methode des Aussetzens greifen.

Die fett markierten Wörter zeichnen sich durch ihren mundartlichen Charakter und ihre regionale Verwendung aus, die im Zieltext leider völlig verloren gehen.

#### 6. *Antonyme Übersetzung*

Nem felelt.	Pista schwieg. (Kap. 11, S. 95.)
Nagyon utálok őket.	Ich kann sie nicht ausstehen. (Kap. 21, S. 242.)

Hier wird die gleiche Bedeutung aus unterschiedlichem Blickwinkel beschrieben. Aus einer negativer Aussage wird durch die Verwendung eines Antonyms zu einer positiven Aussage, ohne eine Sinnveränderung verursacht zu haben.

#### 7. *Vollständige Transformation*

Mindenes	Ein Mädchen für alles (Kap. 12, S. 98.)
Az istenadta	Die Ärmste (Kap. 11, S. 95.)
A fene essen hasra veled...	dass dich der Teufel reite! (Kap. 19, S. 207.)

Der Hauptgrund für die vollständige Transformation liegt in den prag-

matischen Unterschieden der beiden Kulturkreise, aber in diesen Beispielen handelt es sich um phraseologische Einheiten, feste Wendungen der Sprache. Die bedeuten die Essenz der jeweiligen Kultur, drücken die Denkweise der zum Kulturkreis gehörenden Menschen aus. Deswegen wird bei der Wiedergabe sicher ein Teil verloren gehen, aber der Übersetzer versucht eine Substitution mit einem bedeutungsäquivalenten Phraseologismus.

### Schlussfolgerung

Anhand der aufgelisteten Beispielen und ihrer Analyse kann der folgende Schluß gezogen werden: Der Übersetzer hat (bewußt oder unbewußt) unterschiedliche Übersetzungsstrategien eingesetzt, um mit seiner Übersetzung dem Original ähnliche Wirkung zu erzielen. Dabei hatte er die soziokulturelle Unterschiede und die Hintergrundkenntnisse der Leser berücksichtigt. Sein Ziel war nicht eine vollständige semantische Identität zwischen Ausgangs- und Zieltext zu produzieren, sondern durch einen neuen Text den Kommunikationsakt des Originalromans zu vermitteln. Durch die Klaudy festgelegten Kategorien für die Operationen in der Übersetzung sind die Strategien des Übersetzers gut erkennbar.

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Zimmer, Rudolf: *Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache. Ein Beitrag zur Übersetzungskritik*. Tübingen: Niemeyer, 1981.

<sup>2</sup> Ebda.

<sup>3</sup> Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1990.

<sup>4</sup> Eco, Umberto: *Quasi dasselbe mit anderen Worten: Über das Übersetzen*. München: Hanser, 2006, S. 225ff.

<sup>5</sup> Ebda, S. 19.

<sup>6</sup> Ebda, S. 57.

<sup>7</sup> Wie Eco schreibt: zwei ‚Enzyklopädien‘.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Klaudy, Kinga: *A fordítás lexikája és grammatikája*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2000.

<sup>9</sup> Móricz, Zsigmond: *Rokonok*. Budapest: Európa, 2006; Móricz, Zsigmond: *Verwandte*. Aus dem Ungarischen von Bruno Heilig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.



*Szabó Brigitta (Szeged)*

**Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*  
als Präsentant des Literatur-Naturwissenschaft-Dialoges**

Denken Sie sich ein A, das mit einem B innig verbunden ist, durch viele Mittel und durch manche Gewalt nicht von ihm zu trennen; denken Sie sich ein C, das sich ebenso zu einem D verhält; bringen Sie nun die beiden Paare in Berührung: A wird sich zu D, C zu B werfen, ohne daß man sagen kann, wer das andere zuerst verlassen, wer sich mit dem andern zuerst wieder verbunden habe.<sup>1</sup>

Vor dem undurchdringlichsten und vieldeutigsten Goethe-Roman standen schon die Zeitgenossen meist ratlos. Manche maßen Goethes Roman mit Zolas *Experimentalroman*, andere versuchten es mit verschiedenen Naturwissenschaften zu vergleichen, aber in einem Punkt waren sie einig: „Es ist nicht möglich, sein Werk so zu beleuchten, wie man es [...] bei andern Künstlern tut, als Entwicklungsreihe eines einzigen Grund- und Leitgedankens, der verschiedene Stufen durchmißt.“<sup>2</sup> Goethe mischte die Dichtung mit den aus der Chemie stammenden Relationen. So entlehnte er den Begriff 'Wahlverwandtschaft' aus der theoretischen Chemie, der 1718 erstmals durch Etienne Francois Geoffroy folgendermaßen übertragen wurde: „Eine Verbindung von zwei Substanzen kann bei Hinzutritt einer dritten, mit einer dieser Substanzen näher verwandten zu einer Neuverbindung dieser Substanz mit der neu Hinzutretenden führen“.<sup>3</sup>

Goethes Dichtung untersucht die menschlichen Verbindungen, Neuverbindungen und die Verhältnisse zwischen den Geschlechtern. Selbst Goethe spricht in seiner Vorrede zum Roman darüber, dass er zur Erklärung naturwissenschaftlicher Phänomene gerne auf Bilder zurückgreift. Sein *Experimentalroman* ist aber keine Naturwissenschaft, und von keiner Naturwissenschaft zu erreichen. „Es geht nämlich um eine exakte experimentelle Darstellung des naturwissenschaftlich Undar-

stellbaren [also] sozialer Verhältnisse unterm Gesetz des Begehrens“<sup>4</sup> *Die Wahlverwandschaften* – die ursprünglich als Novelle im Zyklus der *Wanderjahre* geplant waren –, präsentieren ein Experiment, das die Chemie der Gesellschaft untersucht.

Goethe konstatiert mit Oppositionen, die miteinander im Gleichgewicht stehen. Dieses Gleichgewicht unterstützt er mit den aus der Naturwissenschaft stammenden Grundthesen, Relationen. Er folgt in seinem Werk „*dem poetischen Verfahren*“<sup>5</sup> mit Hilfe verschiedenen Schemata.

So sind *Die Wahlverwandschaften* die Präsentanten der Bild-Wirklichkeits-Darstellung. Die Handlung spiegelt die Wirklichkeit, die aber zuerst als ein Scheinbild erscheint. Zu diesem Effekt benutzt Goethe mathematische (Geometrische Formen parallel der Form des Gartens, der Baumreihen), chemische (Glaserscheinungen, Verbindungen) und physische (verschiedene Lichteinwirkungen) Symbole. Goethe betrachtet die literarischen Prozesse mit seiner eigenen Naturauffassung. Wie er in seinem naturwissenschaftlichem Fragment *Die Natur* und in der dazu gehörigen Erläuterung schrieb, basieren sich die Abhandlungen an

der zwei großen Triebkräfte[n] aller Natur: Polarität und Steigerung, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken angehörig. Jene ist in immer strebendem Anziehen und Abstoßen, diese in immer strebendem Aufsteigen<sup>6</sup>.

Diese Erklärung stärken noch die pantheistischen Züge, die sich mit einem polytheischen Gedankenaufbruch verbinden. Goethe war sich dessen bewusst, und schreibt folgendermaßen darüber in seiner Maximen und Reflektionen: „Wir sind naturforschend Pantheisten, dichtend Polytheisten, sittlich Monotheisten [...] Die himmlischen und irdischen Dinge sind so weite Reich, daß die Organe aller Wesen zusammen es nur erfassen mögen“<sup>7</sup>.

Der späte Goethe vertritt aber eine gewandelte Naturauffassung, die mit der Naturauffassung des jungen Goethes in voller Opposition steht, obwohl die ursprüngliche Bedeutung nie aufgegeben wurde. Wie es Gundolf erwähnt, ist

die Natur [zur Zeit der Sturm und Drang] das Sinnbild des Genies, der schöpferisch selbstigen Freiheit, [die in den späteren Jahren – Zeit der Klassik] sich

zum Sinnbild der Entsagung, Forschung und Weisfreiheit, [sogar] Sinnbild der strengsten überpersönlichen Notwendigkeit [entwickelte]<sup>8</sup>.

So dürfen Goethes Naturwissenschaft ähnliche Symbole nicht streng aus der Perspektive der Naturwissenschaft betrachten, eher als ein Bild, oder ein Schein, das tief in sich die Wirklichkeit der menschlichen Seele enthält. Seinem Roman eine mögliche Interpretation oder eine mathematische Formel geben zu können, sollten die wichtigsten Symbolen des Werkes – nämlich das Symbol des Schauplatzes, der Figuren und der Abhandlungen – dekodiert werden. Diese Erscheinung der zersplitterten kleinen Teile und deren Wiedervereinigung nennt Goethe „wiederholte Spiegelungen“, die auch in seinen Dramen, vor allem im *Faust* zur Geltung kommt. In *Maximen und Reflexionen* schreibt Goethe über diese Sinnestäuschung folgenderweise:

Jedes Existierende ist ein Analogon alles Existierenden; daher erscheint uns das Dasein immer zu gleicher Zeit gesondert und verknüpft. Folgt man der Analogie zu sehr, so fällt alles identisch zusammen; meidet man sie, so zerstreut sich alles ins Unendliche. In beiden Fällen stagniert die Betrachtung, einmal als überlebendig, das andere Mal getötet<sup>9</sup>!

## 1. Symbol des Schauplatzes

Der Roman eröffnet den Lesern einen idyllischen Schauplatz, die die Anonymität trägt, damit überschreitet Goethe die territorialen Grenzen, und gibt der Handlung eine allgemeingültige Tendenz. Die Landschaft, die der Spielraum des Werkes darstellt, gibt dem Experiment das Rahmen. Die Ereignisse werden auf dem Dorf und seine Umgebung reduziert. Das idyllische Gegend, das mit den gepflanzten Platanen, Früchten, in der Ferne mit einer Kirche, als fruchtbare Bild vor unseren Augen erscheint, ist in der Wirklichkeit der Schauplatz der furchtbaren experimentellen Prozesse. Der Garten präsentiert die Lebenserscheinungen, animalische Organisationen, sogar Kristallisation, die als Opposition der menschlichen Vegetation gegenüberstehen. Die wiederholte Spiegelung wird selbst der Hauptfigur Eduard offensichtlich, und spricht folgendermaßen zu Charlotte: „Hier wird freilich nur von Erden und Mineralien gehandelt, aber der Mensch ist ein wahrer Narziß; er bespiegelt sich überall gern selbst, er legt

sich als Folie der ganzen Welt unter<sup>10</sup>“. Den Figuren gelingt es nicht, ihr Schicksal im Griff zu halten, so versuchen sie es mit der Natur zu tun. Die Arbeit im Garten verkörpert die Voltaireschen Gedanke, dass der Mensch sein Glück und frohe Leben ausschließlich darin entdecken kann. Dieser Gedanke wird mit Rousseaus Naturauffassung kombiniert. Die seelische Auswüstung stammt vom Charakter her: Die Paare behalten bis zum Tode ihren elementaren Charakter, sie ändern sich nicht, wie die Natur. Charlottes Parkarbeiten präsentieren es am deutlichsten. An der Stelle vergleicht Goethe die Arbeit mit der Natur mit der Kunst des Tanzens:

Personen, die gleichen Schritt halten, muss ich unentbehrlich werden, ein wechselseitiges Wohlwollen muß notwendig daraus entspringen, und daß Charlotte dem Hauptmann, seitdem sie ihn näher kennengelernt, wirklich wohlwollte, davon war ein sicherer Beweis, dass sie ihn einen schönen Ruheplatz, den sie bei ihren ersten Anlagen besonders ausgesucht und verziert hatte, der aber seinem Plane entgegenstand, ganz gelassen zerstören ließ, ohne auch nur die mindeste unangenehme Empfindung dabei zu haben<sup>11</sup>.

Die Parkarbeiten und den Menschen symbolisieren den Goetheschen strebenden Prozess, eine höhere Sphäre zu erreichen. Das Haus, das unbedingt „ganz hoch und oben“ gebaut werden soll, versinnbildlicht Charlottes und auch Eduards Begehren:

Ich würde, – sagte Charlotte, indem sie den Finger auf die höchste Fläche der Anhöhe setzte –, das Haus hierher bauen, man sähe zwar das Schloß nicht, denn es wird von dem Wäldchen bedeckt; aber man befände sich auch dafür wie in einer anderen und neuen Welt, indem zugleich das Dorf, die Teiche, nach der Mühle, auf die Höhen, in die Gebirge, nach dem Lande zu ist außerordentlich schön.<sup>12</sup>

Der Gedanke, in eine höhere Sphäre gelingen zu können, war schon Ziel der Griechen. Prometheus, der versucht hat, den Menschen zu helfen, präsentiert Goethe in seiner Ode und in seinem Fragment als Menschenbildner, der in der höheren, göttlichen Sphäre ankam.

Im Natur-Mensch-Kampf ist das Schicksal des Menschen begrenzt. Das zeigt sich bei dem Tod des unschuldigen Wesens, des Kindes, Otto. Das Kind kann sich gegen die Natur nicht wehren. Das Wasser, das ein

der elementaren Symbole ist, gewinnt über dem kleinen Menschen. Den Todesfall lässt Goethe auf anderen Naturerscheinungen, wie Sonnenuntergang oder die riesige Kraft des Stroms drängen. Neben den physischen Mitteln, greift Goethe auf die Farben (dunkle Betonungen) zurück, so steigert er die Situation, die am Ende zur Kristallisation eskaliert. Statt Ruhe herrscht Aufgeregtheit, obwohl die Nacht sich nähert, und Ruhestand bringen sollte. Goethe – wie Gundolf erwähnt – [fand] „für Schicksal und Natur ein gemeinsames Denkprinzipium. Beide wachsen in den anderen: der Autor betont als Naturforscher die Steigerung der Lebenskraft und Mittel der Gestaltung<sup>13</sup>“. Die Natur, die sich immer erneut und gegenüber dem der Mensch, dessen Handlungen sich in der Natur spiegeln.

Der Ort, der für die polaren Paaren als Liebesnetz dient, wendet am Ende des Romans plötzlich um, und wird zum Schauplatz der experimentellen, furchtbaren Folgen. Charlotte, der ein Traum mit dem Park in Erfüllung gang, erinnert sich am Ende folgendermaßen daran: „Es verfloß einige Zeit, und Charlotte fühlte, wie sehr Haus und Park, Seen, Felsen – und Baumgruppen nur traurige Empfindungen täglich in ihnen beiden [in ihr und in Ottilie] erneuten<sup>14</sup>“.

## 2. Symbol der Personen

„Die Verschränkung von Leben und Bild thematisiert der Roman vielfach<sup>15</sup>“. Der Autor verwickelt eine Spannung, die aus der Natur wächst. Durch die menschlichen Verbindungen thematisiert Goethe die Wirklichkeit und deren zeitliche Geschehnisse. Wie die Natur durch Gesetze funktioniert, so basiert sich das menschliche Leben auf sittlichen Naturgesetzen. So sind die Protagonisten, dem Chemiker ähnlich, der die chemischen Verbindungen selbst konzipieren.

Goethe betrachtet den Menschen als Einheit von Seele, Natur und Schicksal. In jeder seiner Taten soll man die Figuren beobachten. In seinem früheren Schaffen befanden sich Goethes Protagonisten in einer Steigerung: Zurzeit der Sturm und Drang traten Genies und Rebellen auf, deren „naturhaft schöpferisches Ich, das sich gegen der Gesellschaft<sup>16</sup>“ setzte. Zur Zeit der Klassik erhöht sich die Spannung, und erscheinen Iphigenie, Tasso und Wilhelm, die das menschliche Schicksal und das sittliche Gesetz umgreifen. Nach Schillers Tod und den politi-

schen Ereignissen ändert sich Goethes Denkweise, und das Schicksal und das spätere Gesetz werden zur Natur zugeordnet. Die Figuren tragen ihr Schicksal in der Natur. Die Naturerscheinungen spiegeln die einzelnen Schicksale wieder, mit Goethes Termini ist das „die Naturgesetzlichkeit im Schicksal“.

Die Handlung beruht sich so auf gesetzmäßigen polaren Paaren. Die vier Hauptdarsteller geben ein Spiegelbild der Gesellschaft der Edelleute. Goethe benutzt die Methode eines Naturforschers: durch Oppositionen die konkrete Wahrheit nachzuweisen. So lässt Goethe durch die Figuren das Wesentliche erblicken.

Goethes zentrale Gestalte – mathematisch gesagt: ein regelmäßiges Viereck, also ein Liebesquadrat – bewegen sich nicht an der gleichen Stelle, ähnlich der Goetheschen Farbenlehre: Goethe erwartet von einer Farbe, als Naturerscheinung – wie von einer Figur – Aufschluss über ihre Anwendungsmöglichkeit als Kunstmittel. So zielt er das Problem zwischen subjektiv und objektiv: „Vergebens bemühen wir uns, den Charakter eines Menschen zu schildern; man stelle dagegen seine Handlungen, seine Taten zusammen, und ein Bild des Charakters wird uns entgegentreten<sup>17</sup>“. Das soziale Gesellschaftsbild, das durch Eduard, Charlotte, Ottilie und der Hauptmann dargestellt wird, kann als eine mögliche Begründung der Farbenlehre rekonstruiert werden. Unter den Kritikern hat schon Benjamin eine mögliche Lösung für die Figurenkonstellation gefunden, nämlich: „die Hauptfiguren [sollten] nicht in ihrer individuellen Unterschiedlichkeit, sondern in ihrer paarweisen Antithetik zu den Repoussoir-Figuren der Novelle zu begreifen<sup>18</sup>“. In dieser Verwandtschaft reagieren die Figuren ähnlicherweise auf die Veränderungen, wie die chemischen Elemente bei einem Experiment. Manche vertragen einander, manche treten in keine Verwandtschaft. Selbst der Hauptmann erklärt diesen Prozess dermaßen: „An allen Naturwesen, die wir gewahr werden, bemerken wir zuerst, dass sie einen Bezug auf sich selbst haben<sup>19</sup>“. Eduard gibt zu dieser Theorie die Praxis:

Stelle dir nur das Wasser, das Öl, das Quecksilber vor, so wirst du eine Einigkeit, einen Zusammenhang ihrer Teile finden. Diese Einigung verlassensie nicht, außer durch Gewalt oder sonstige Bestimmung. Ist diese beseitigt, so treten sie gleich wieder zusammen<sup>20</sup>.

Charlotte sagt Goethes literarisch-naturforschende Gedanken aus: „Es fehlt nicht viel, so sieht man in diesen einfachen Formen die Menschen, die man gekannt hat; [...] Die meisten Ähnlichkeit jedoch mit diesen seelelosen Wesen haben die Massen, die in der Welt sich einander gegenüberstellen“<sup>21</sup>.

Die Figuren ordnen sich in drei Schichten, obwohl die neutralen Personen, deren Lebenswege sich kreuzen, einen Umkreis bilden.

Charlotte und Eduard verkörpern die erste Schicht. Das glückliche Paar, das als Schein oder als Schleier erscheint. Schon am Anfang halten die beiden eine gewisse Spannung, die in ihren Persönlichkeiten wurzelt. Die einzelnen Gespräche sind zu den chemischen Experimenten vergleichbar. Bei den Figuren wird die Tatsache noch eindeutlicher: Goethe stellt mit seinem Roman keine Produkte, wie in den Naturwissenschaften es eindeutig ist, sondern Beziehungen, Relationen oder Verwandtschaften, die die Protagonisten miteinander verbinden oder auch voneinander trennen. Das ist der Prozess, wie die glücklichen Liebespaare ihr Glück verlieren, und ins Unglück geraten. Charlotte ist eine markante Frau, die ihre Wille und Vorstellungen immer ins Ziel bringt. Sie strebt nach einer höheren Sphäre. Zusammen mit Eduard sind sie im Goetheschen Experiment die Grundverbindungen, zu denen der Chemiker (Goethe) andere chemische Verbindungen zugibt. Wenn wir diese Schicht aus Aspekt der Farbenlehre untersuchen, können wir Eduard und Charlotte als 'physiologische Farben' interpretieren, denn:

Diese Farben, welche das Fundament der ganzen Lehre machen und uns die chromatische Harmonie, als außerwesentlich, zufällig, als Täuschung und Gebrechen betrachtet. [...] Wir haben sie physiologische genannt, weil sie dem gesunden Auge angehören, weil wir sie als die notwendigen Bedingungen des Sehens betrachten, auf dessen lebendiges Wechselwirken in sich selbst und nach außen sie hindeuten<sup>22</sup>.

Von den Farben her präsentieren die Protagonisten der ersten Schicht das Weiß und das Schwarz, Licht und Finsternis. Diese charakterisieren sie lebenslang. In ihren Taten wird es öfter deutlich: Am Anfang beginnt die Novelle mit einer Behauptung, das Eduard einen Durchschnittsbürger wäre, also keine grelle Farbe. Später wird er immer ‚schwarzer‘, und am Ende kann er sein späteres Leben nur mit Ottilie vorstellen, ent-

weder das, oder das Regiment. Er spricht das schwarz und weiß aus. Charlotte dagegen verkörpert die Licht, die Erhellung, aber nach einer Zeit verliert sie von dieser Licht und gerät in die Finsternis. Sie ist diejenige, die mit ihren Ideen den Himmel erreichen möchte und könnte.

Die zweite Schicht präsentiert das gewisslose Baronpaar, „dessen Beispiel zuerst die Einheit zwischen Sitte und Wille zerreißt, Mittler, der eine ganz gute Wille, einen gesunden Verstand und redliche Folgerung, aber im tiefsten ohne Dämon hat, Luciane, die ganz individuelle Willkür“<sup>23</sup>, die eine weibliche gesetzlose Laune präsentiert. Sie verkörpert das Spielerische, Reizende, und damit das erschütterndes Gegenbild gegen das glanzlos, schicksalhafte Kind, Otilie. So viert treten sie in Verwandtschaft mit den in der ersten Schicht dargestellten Elementen und entsteht der Chaos der Gefühle. Diese Personen beinhalten schon ihr Schicksal, aber jeder verändert irgendwie ihr Leben. Jeder bleibt treu zu seiner elementaren Eigenschaft. Die sind Präsentanten der ‚physischen Farben‘,

zu deren Hervorbringung gewisse materielle Mittel nötig sind, welche aber selbst keine Farbe haben und teils durchsichtig, teils trüb und durchscheinend, teils völlig undurchsichtig sein können. Sie schließen sich an die physiologischen an und scheinen nur um einen geringen Grad mehr Realität zu haben<sup>24</sup>.

Dieser Schicht können die meisten Farben zugeordnet werden, weil sie so zersplittert sei. Die Grundopposition vertreten Otilie und Luciane (Rosa und Rot). Auf der einer Seite die unschuldige, machtlose, aber liebevolle und Liebe schenkende Frau, auf der anderer Seite die feurige, hexerisch, spielerisch gesetzlose Frau. Luciane kann mit ihrer pantonymischen Fähigkeit das Publikum bewundern und manipulieren, in der Hand halten. Mit diesen Eigenschaften und dem Namen könnte sie fast eine Vertreterin des Satans sein. Otilie dagegen stellt die gute engelhaft-fraue dar, die nur nach der Liebe sehnt. Hinter ihrer stillen Art zieht sich eine entschlossene, klare Dame, die wenn von etwas überzeugt ist, dann kennt sie keine Grenze mehr, die Wahrheit, oder die Gerechtigkeit wieder darzustellen.

Die dritte Schicht wird von tüchtigen Fachleuten, die nicht durch Bewusstsein oder Blindheit mit dem Schicksalsstrom in Kontakt geraten,

in ihrer Bahn bleiben, von der Gehilfe und der Architekt, und von dem Gärtner vollständig. Diese Schicht benötigt keinen Schicksalsstrom, sie schaut den Geschehnissen nur zu. Ähnlich wie in einem Chemielabor: Bei einem Experiment verwendet der Chemiker Hilfsmittel (z.B. Fiole), mit deren Bemühung man das Versuch erfolgreich absolvieren kann. Da sie weder physiologisch, noch physisch sind, verkörpern sie die 'chemischen Farben',

welche wir an gewissen Körpern erregen, mehr oder weniger fixieren, an ihnen steigern, von ihnen wieder wegnehmen und andern Körpern mitteilen können, denen wir denn auch deshalb eine gewisse immanente Eigenschaft zuschreiben. [...] Die Farbe fixiert sich an den Körpern mehr oder weniger dauerhaft, oberflächlich oder durchdringend<sup>25</sup>.

In ihren elementaren Darstellungen begleiten diese Figuren die Geschehnisse, aber sie haben nur einen geringen Zusammenhang damit. So können sie aus dem Aspekt des Schicksalsstromes durchsichtig bleiben.

Als letztes soll noch das Spiel mit den Namen erwähnt werden, wodurch Goethe seine Figuren schon das Schicksal in die Hand gegeben hat. In dem Experimentalroman treten immer wieder Erinnerungstücke aus der Vergangenheit vor, die den Protagonisten darauf hinweisen, dass ihr Leben durch die Natur und Gott bestimmt ist.

Wenn wir Eduard anschauen, dann wird es eindeutig, dass er sich als physiologische Farbe benimmt, denn schon sein Name dieses Merkmal suggeriert: er erwähnt eine bestimmte Abneigung, seine Namens- und Geburtstage zu feiern oder auf dem alten Glas aus Eduards Leben vor der Ehe steht, statt E und CH, E und O, dieses Merkmal sieht Eduard als Vordeutung auf die gewünschte Verbindung mit Ottilie.

Ottilie hingegen trägt eine Shakespearesche Bedeutung in ihrem Namen. Die Parallelität zu Shakespeares Ophelia wird nach dem Tode des Knaben eindeutiger: das fromme Mädchen kann es nicht ertragen, dass das Kind ihretwegen gestorben sei, so opfert er sich auf. Ottilie kann aber gleichzeitig das Gegenbild von Ophelia sein: denn sie ist die erste Goethesche Heldin, die sich frei für etwas aufopfert, statt verrückt zu werden. Sie präsentiert noch die himmlische Performanz.

Otto, Charlottes und Eduards Knaben, der nicht nur in seinem Namen sein Schicksal trägt, sondern auch in seiner Figur, weil sein

Gesicht Otilie ähnlich ist, ererbt er seine körperliche Ausstattung von dem Hauptmann. Sein Tod wird schon bei der Geburt ausgesprochen. Sein Name ist aber von Buchstabenalchemie bestimmt. Wie Theo Buck erläutert, kann der Knabe in der Welt der Gesellschaftsspiele in dem zweiten Teil des Romans, als ein lebendiges Bild erscheinen:

Es [Otto]verdankt sein Leben Eduard und Charlotte und erweist sich doch als Bild Otilies und des Hauptmannes. Otilie bemerkt die dämonische Ähnlichkeit gleich nach der Geburt, der Hauptmann muss sie vor der Leiche erfahren: „Bei dem dunklen Scheineiner Kerze erblickte er, nicht ohne geheimes Grausen, sein erstarrtes Ebenbild<sup>26</sup>.“

Der Hauptmann und Mittler tragen sprechende Namen, um ihren Charakter noch eindeutiger ausdrücken zu können. Mittler hat immer Angst vor etwas, und das zeigt sich auch in seinen Taten. Sein Name bedeutet soviel wie abergläubisch.

Luciane trägt schon in ihrem Charakter etwas Luziferisches. Ihr Name wurde davon abgeleitet. Mit der teuflischen Kunst, andere Wesen nachzuahmen, gelang es ihr der Gesellschaft Aufmerksamkeit erwerben. Sie will die Wirklichkeit als Bild präsentieren, aber bei Otilie erreichte sie es nicht. In ihren späteren Tagebucheinträgen schreibt sie über diesen Fall Skepsis, und erklärt das Bild eher als „ein Bild des Lebens nach dem Tode“.

### **3. Konklusion**

Goethes Experimentalroman aus 1808 präsentierte nach der Meinung der Zeitgenossen eine fatalistische Naturverzauberung, obwohl Goethe Roman als kein naturwissenschaftliches Werk interpretiert werden soll. Er machte ein soziales Experiment in der Gesellschaft, das sich, mit aus Goethes Naturauffassung stammenden Erklärungen, erdeutlicht lässt. Als dichtende Naturforscher basiert er sein Werk auf Naturerscheinungen, wiederholte Spiegelungen, sprechenden Namen, Farben und naturphilosophische Merkmale. Er arbeitet mit Symbolen, zwei von denen sind: das Symbol des Schauplatzes und das Symbol der Figuren, die ihren Schicksal in ihren Namen und in der Natur widerspiegelt darstellen. Die polaren Paare, auf denen Goethe sein Konzept basiert, geraten ins Liebesviereck, das sich später um einen Umkreis formt.

Das naturforschend-dichtendes Werk hat schon damals die Interesse des Zeitgenossen geteilt: es gaben einige, die es lobten, und es gaben andere, die es scharf kritisierten. Christian Moser, der heutige „Mephistopheles“ fasst folgenderweise Goethes Werk zusammen:

Mach was draus, sagte ich, und Goethe tat's. Er schrieb ein Manifest der Untreue. „*Die Wahlverwandtschaften*“ erzählt von Promiskuität und Partnertausch, von unerfüllbarer Liebe und ihren unerwünschten Folgen. Die Moral von der Geschichte: Alles Leben ist im Wandel, auch die Liebe ist (wie Knochen, Blatt und Stein) ständigen Metamorphosen unterworfen – da kann eine Festlegung wie die Ehe einfach nicht gesund sein. Das gefällt seiner gutbürgerlichen Leserschaft natürlich gar nicht<sup>27</sup>.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: Die Wahlverwandtschaften. In: Trunz, Erich (Hg.): *Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe*. Bd. 6. *Romane und Novellen I*. München: C.H. Beck, 2000, S.276. 1,4.

<sup>2</sup> Ebda, S. 602.

<sup>3</sup> Jessing, Benedikt (Hg.): *Metzler Goethe-Lexikon*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S.1139.

<sup>4</sup> Buck, Theo: *Goethe Handbuch in 4 Bänden*. Bd. 3: *Prosaschriften*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1997, S. 156.

<sup>5</sup> Ebda

<sup>6</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz *Die Natur*. In: Trunz, Erich (Hg.): *Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe*. Bd. 13: *Naturwissenschaft I*. München: C.H. Beck, 2000, S. 373.

<sup>7</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Maximen und Reflektionen (Nr.49)*. In: Trunz, Erich (Hg.): *Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe*. Bd. 12: *Schriften zur Kunst und Literatur, Maximen und Reflektionen*. München: C.H. Beck, 2000, S. 372.

<sup>8</sup> Gundolf, Friedrich: *Goethe*. 12. Aufl. Berlin: Bondi 1925, S. 551.

<sup>9</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Maximen und Reflektionen. (Nr.23)*. In: Trunz, Erich (Hg.): *Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe*. Bd. 12: *Schriften zur Kunst und Literatur, Maximen und Reflektionen*. München: C.H. Beck, 2000, S. 368.

<sup>10</sup> Goethe [Anm.1], S. 270.

<sup>11</sup> Ebda, 1,6.

<sup>12</sup> Ebda, 1,8.

<sup>13</sup> Gundolf [Anm. 8], S. 552.

<sup>14</sup> Goethe [Anm.12], 2,15.

<sup>15</sup> Ebda

<sup>16</sup> Gundolf [Anm. 8], S. 554.

<sup>17</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Zur Farbenlehre*. In: Trunz, Erich (Hg.): *Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe*. Bd. 13: *Naturwissenschaft I*. München: C.H. Beck, 2000, S. 315.

<sup>18</sup> Buck [Anm.4], S. 157.

<sup>19</sup> Goethe [Anm.14], 1,4.

<sup>20</sup> Ebda

<sup>21</sup> Ebda

<sup>22</sup> Goethe [Anm.17], S. 330.

<sup>23</sup> Gundolf, S. 558.

<sup>24</sup> Goethe [Anm. 22], S. 359–360.

<sup>25</sup> Ebda, S. 438.

<sup>26</sup> Buck [Anm. 4], S. 166.

<sup>27</sup> Moser, Christoher: *Goethe. Die ganze Wahrheit aus Mephistos Tagebüchern*. Hamburg:Carlsen, 2007, S.119.

Harald D. Gröller (Debrecen)

**Klio und Kalliope im Dialog:  
Robert Aschers Roman *Der Schubmeier***

Im Rahmen dieses Artikels wird getreu dem Motto der Konferenz, „Wissenschaften im Dialog“, ein Beispiel dafür präsentiert, wie Geschichtsschreibung und Dichtung bzw. – um die Musen im Titel zu bemühen – Klio und Kalliope miteinander in Dialog treten.

Dabei wird an dieser Stelle eben nicht die oftmals mit Aristoteles' Poetik<sup>1</sup> als Ausgangspunkt genommene jahrhundertelange Diskussion um die (vermeintliche) Trennung der wissenschaftlichen Historiographie und der künstlerischen Dichtung darzustellen versucht, sondern der Verfasser wendet sich gleich einem Bereich zu, in dem nicht die „Trennung“, sondern deren bewusste Kombination miteinander erfolgt. Die literarische Gattung, die dieses erfüllt ist jene des historischen Romans, die deswegen oft auch als „Zwittergattung“ bezeichnet worden ist, da deren Beziehung zur Geschichtswissenschaft durch einen Wechsel von Annäherung und Abstoßung gekennzeichnet ist<sup>2</sup>, weswegen die Kritiker den Autoren der historischen Romane oftmals vorgeworfen haben, dass sie entweder einfallslose Künstler seien, die sich in Ermangelung eigener Phantasie den Stoff von der Historie entlehnen müssten, oder schlechte Historiker wären, die es mit der Methodenreinheit und der Quellenkritik nicht so genau nehmen würden.<sup>3</sup> Nachdem sich aber zu den allgemeinen Charakteristika dieses Genres schon wesentlich berufeneren Personen geäußert haben, die im übrigen beim Versuch einer exakten Definition dieser Gattung allesamt mehr oder weniger kläglich gescheitert sind, möchte sich der Verfasser hier auf einen konkreten Vertreter des historisch-biographischen Romantypus konzentrieren, nämlich auf den *Schubmeier*-Roman von Robert Ascher, anhand dessen die konkreten Probleme des Autors, die er bei der Erstellung seines Werkes gehabt und die er zum Teil in diesem expressis verbis artikuliert hat, dargestellt und erörtert werden sollen. Da aber weder der Autor noch dessen Roman besonders bekannt sind seien an dieser Stelle zunächst einige diesbezügliche Informationen angeführt.

Robert Maximilian Ascher<sup>4</sup> wurde am 9. Juni 1883 als Sohn jüdischer Eltern in Wien geboren und arbeitete nach Beendigung der Schulzeit zunächst als Handelsangestellter. Noch während des Ersten Weltkriegs trat er in die Sozialdemokratische Partei ein, von der er in der Zwischenkriegszeit als Delegierter des XVI. Wiener Gemeindebezirkes (Ottakring) in den Bezirksrat entsendet wurde. Ascher, der sich sehr für die Kulturpolitik des Roten Wien engagierte, brachte dies unter anderem dadurch zum Ausdruck, indem er neben seinem „Zivilberuf“ als Beamter in der Buchdruckerei Thalia auch Fortbildungskurse und Vorträge für Arbeiter abhielt. Was seine schriftstellerische Tätigkeit anbelangt so ist zu sagen, dass Ascher bis auf das hier zu behandelnde Werk nur Milieuskizzen und Kurzgeschichten für diverse Zeitungen, wie die *Arbeiter-Zeitung*<sup>5</sup> oder *Das Kleine Blatt*<sup>6</sup> veröffentlicht hat.

Warum Ascher plötzlich, sozusagen „aus dem Stand“, einen über 460 Seiten langen Roman verfasst hat, lässt sich durch sein persönliches Umfeld erklären: In der Ottakringer Bezirksvertretung, in der Ascher wie erwähnt tätig war, traf er unvermeidlich mit Albert Sever<sup>7</sup>, dem vormaligen Landeshauptmann von Niederösterreich und nunmehrigen Obmann dieses Bezirks, zusammen. Sever war seit den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts am Aufbau der sozialdemokratischen Bezirksorganisation Ottakring – einer der Vorzeigeorganisationen der Sozialdemokratie – maßgeblich beteiligt gewesen, wobei sein damaliger prominenter Mitstreiter Franz Schuhmeier war, von dessen Leben und Wirken eben Aschers Roman handelt.

Zur Person Franz Schuhmeiers<sup>8</sup>, der auch der direkte Amtsvorgänger Severs als Bezirksobmann war, gilt es nämlich anzumerken, dass sich dieser, 1864 in der damaligen Mariahilfer Vorstadt geborene, ursprünglich aus ärmlichen Verhältnissen stammende sogenannte „Volkstribun von Ottakring“ durch Wissbegierigkeit und Fleiß innerhalb der damals gerade unter Victor Adler geeinten Sozialdemokratie bis in den Parteivorstand emporgearbeitet hatte; nicht zuletzt deshalb, weil er als populistischer Polterer, der „die Sprache des Volkes“ sprach, den Anhängern eine Alternative zu den „Parteiakademikern“ wie z.B. Adler oder Pernerstorfer bot. Schuhmeier, der nicht nur als Herausgeber der auflagenstarken *Volkstribüne* fungierte<sup>9</sup>, bekleidete auch verschiedene politische Mandate: unter anderem war er der erste sozialdemokratische Wiener Gemeinderat, später wurde er auch noch Landtags- und Reichs-

ratsabgeordneter und er wurde sogar zum Mitglied der Delegation gewählt. In diesen Funktionen entwickelte er sich zu Lebzeiten zum großen Widerpart eines anderen „Volkstribunen“, nämlich des damaligen Christlichsozialen Parteivorsitzenden und Wiener Bürgermeisters Karl Lueger. Wodurch Schuhmeier allerdings ganz plötzlich überregional einen ungeheuren Bekanntheitsgrad erreichte, war nicht sein Leben, sondern sein Tod. Er wurde nämlich 1913 von Paul Kunschak, dem Bruder des christlichsozialen Gewerkschaftsführers und nachmaligen Ersten Nationalratspräsidenten Leopold Kunschak, erschossen.<sup>10</sup> Nachdem schon der hunderttausende Personen umfassende Trauerzug bei Schuhmeiers Begräbnis den Charakter einer Demonstration des Selbstbewusstseins der Arbeiterbewegung angenommen hatte<sup>11</sup>, wurde ihm in den Folgejahren eine nahezu mythische Verehrung zuteil. Dies wurde von der Sozialdemokratischen Partei in den Zeiten zunehmender Bedrohung von Seiten der unter christlichsozialer Führung stehenden Bundesregierung und dem erstarkenden Nationalsozialismus vor allem in Deutschland, aber auch in Österreich dahingehend ausgenutzt, dass Schuhmeier als Ikone des politischen Widerstands und des Durchhaltens etabliert und instrumentalisiert wurde, woran besonders an den Jahrestagen des Attentats öffentlichkeitswirksam in Form von Gedenkfeiern, Kranzniederlegungen etc. gearbeitet wurde.

Der nahenden 20. Todestag seines Weggefährten Schuhmeier war es wohl auch, der Albert Sever im Lauf des Jahres 1932 dazu veranlasst hat, diesem einerseits zu gedenken, dieses Gedenken aber auch angesichts der prekären politischen Lage propagandistisch auszunutzen, indem er mit hoher Wahrscheinlichkeit seinem schriftstellerisch tätigen Parteigenossen aus der Ottakringer Bezirksorganisation Robert Ascher den „Auftrag“ erteilt hat, ein Werk zum Leben und Wirken des ermordeten Arbeiterführers zu erstellen, das aber neben der Biographie Schuhmeiers - im übrigen ganz im Sinne Heinrich von Treitschkes, das große Männer die Geschichte machen<sup>12</sup> - nicht nur die glorreichen Siege der Arbeiterbewegung in der Vergangenheit, sondern auch den Aufruf zum (in der gegenwärtigen Situation dringend benötigten) Widerstand und Durchhalten sowie die Vermittlung wesentlicher Ideale der Sozialdemokratie, wie z.B. das Streben nach Bildung beinhalten sollte.

Das Resultat war dann eben der historisch-biographische Roman *Der Schuhmeier*<sup>13</sup>, der sich sehr deutlich in zwei Abschnitte, die durch

seine Struktur zusätzlich unterstützt werden, unterteilt: Der erste, über weite Strecken rein fiktive Teil bildet das erste, zwölf Kapitel umfassende Buch mit dem Titel *Das Kind und der Jüngling*. Das zweite, rund doppelt so lange Buch – *Der Mann* – orientiert sich sehr stark an historischen Belegen bzw. gibt diese – teilweise komplett unkommentiert – wieder. Dieses Werk erschien im April 1933, im 20. Todesjahr Franz Schuhmeiers<sup>14</sup>, und ist „selbstverständlich“ auch Albert Sever, „dem Bewahrer und Mehrer des grossen Erbes Franz Schuhmeiers“<sup>15</sup> gewidmet. Dass Ascher bei der Erstellung dieses Romans für dessen Verwendung als dringend benötigtes Propagandamaterial wohl unter erheblichem Zeitdruck gestanden haben dürfte zeigen nicht zuletzt die ungenauen Recherchen zu bzw. die vielen Rechtschreib- und Grammatikfehler in diesem.<sup>16</sup> Dadurch, dass Ascher durch die Dringlichkeit des Severschen Auftrags das Leben des „Volkstribuns von Ottakring“ Franz Schuhmeier zu beschreiben dermaßen ins kalte Wasser geworfen worden war, dass er offensichtlich kaum Zeit hatte, sich mit den Eigenheiten und Problemen des von ihm nun zu bedienenden Genres des historisch-biographischen Romans auseinander zu setzen, bietet sich die Möglichkeit, die Zerrissenheit, der sich der Autor in seiner Rolle als „Mittelding“ zwischen Historiker und Schriftsteller ausgesetzt sah und die er auch im Geleitwort, auf das sich der Verfasser hier fast ausschließlich beschränkt, explizit anspricht, nachzuerleben. Dabei sei an dieser Stelle ausdrücklich betont, dass hier nicht Positionen wie beispielsweise jene Hayden Whites hinsichtlich der geschichtlichen und literarischen Narrative „übersehen“ worden sind<sup>17</sup>, sondern Ascher in seinem eigenen Selbstverständnis (!) sich als ein solches „Mittelding“ bzw. die Kunst und die Wissenschaft auch in einem eher subordinierenden anstelle eines koordinierenden Verhältnisses zueinander sah.<sup>18</sup>

Eines dieser Probleme, mit dem sich Ascher bei der Abfassung des *Schuhmeier*-Romans konfrontiert sah, und dass sich für ihn am Beginn der Arbeit nicht voraussehen ließ, lag für ihn darin „eine Persönlichkeit zum Helden eines Romans [gemacht zu haben], die viele der heute Lebenden gekannt und am Werke gesehen haben und eine Anzahl noch lebender Menschen in dem Roman handelnd auftreten zu lassen.“<sup>19</sup> Dies vermittelt den Eindruck, als wäre sich Ascher nicht bewusst gewesen, dass die Erstellung solch einer Biographie natürlich auch eine Lebensdeutung ist, die natürlich ungleich schwieriger ist, wenn noch Zeitgenossen des

Roman-Protagonisten leben, die einem zwar bei der Materialssuche behilflich sind – so bedankt sich Ascher unter anderem bei Sever, dass dieser ihm seinen kostbaren Reliquienschrein, der Persönliches und Persönlichstes von Franz Schuhmeier birgt, überließ und auch sonst wertvolle Winke gab und beim Bezirksrat Philipp Müllner, der aus dem reichen Schatze seiner persönlichen Erinnerungen an Franz Schuhmeier viel Wertvolles beitrug<sup>20</sup> –, diese „Winke“ bei einer künstlerischen Darstellung der historischen Person aber sicherlich auch durchaus störend sein können. Unter dem Gesichtspunkt, dass Ascher den Roman nach seinen eigenen Vorstellungen, unabhängig von dem Einfluss von Schuhmeiers Weggefährten verfassen wollte, ist sein Bekenntnis zur gewählten Romanform, zu der er sich im Geleitwort *expressis verbis* bekennt, zu sehen. Dieses verstärkt er noch, indem er zusätzlich für sein Werk geltend macht, dass ein Roman eine Dichtung ist, die der Phantasie freiesten Spielraum lässt.<sup>21</sup> Dass Ascher selbst von der Autonomie der Dichtung und der damit verbundenen Distanz zur historischen Biographik (und damit zu Schuhmeiers Weggefährten) nicht allzu sehr überzeugt ist, zeigt auch seine folgende Aussage, die wie ein Entschuldigungsversuch wirkt: „Der Autor eines solchen Romanes aber läuft Gefahr, daß ihm von den Zeitgenossen seines Helden und von den lebenden Mitakteuren auf die Finger geklopft und er historischer Fälschungen bezichtigt wird.“<sup>22</sup> In diesem Fall fehlt Ascher definitiv das künstlerische Selbstbewusstsein beispielsweise eines Alfred Döblin, der klar meinte, dass der historische Roman erstens ein Roman und zweitens keine Historie ist.<sup>23</sup> Als Begründung (dass er eine solche für notwendig hält, zeigt ebenfalls seine künstlerische Unsicherheit) für die von ihm gewählte Form und der damit einhergehenden Abweichungen von den Referenzquellen gibt Ascher an, dass er sich solcher historischer Fälschungen freilich schuldig machen muss, weil sonst kein Roman, sondern eine trockene Biographie daraus würde, die der Leser gelangweilt weglagt, dieser Roman aber gelesen werden soll.<sup>24</sup> Immerhin bekommt Ascher (natürlich unwissentlich) dahingehend partielle Unterstützung von z.B. Egon Friedell, der sich auch gegen das ausschließliche Zusammentragen beleg- und überprüfbarer Fakten ausspricht, indem er meint:

Tatsächlich gibt es auch bis zum heutigen Tage kein einziges Geschichtswerk, das in dem geforderten Sinne objektiv wäre. Sollte aber

einmal ein Sterblicher die Kraft finden, etwas so Unparteiisches zu schreiben, so würde die Konstatierung dieser Tatsache immer noch große Schwierigkeiten machen: denn dazu gehört ein zweiter Sterblicher, der die Kraft fände, etwas so Langweiliges zu lesen.<sup>25</sup>

Ascher, der der Ansicht war, dass es nicht jedermanns Geschmack sei, solche Kenntnisse aus bloß lehrhaften Abhandlungen zu schöpfen und der deswegen den Versuch gewagt hatte, diese Kenntnisse über eine romanhaftete Lektüre zu verbreiten<sup>26</sup>, greift dieses Thema am Ende des Romans noch einmal auf, indem er abermals betont, dass es nicht darum geht,

trockene Biographien unserer Lehrer, Führer, Wegbereiter und Märtyrer zu schreiben, wie die Historiker es tun, nicht darum, Geburtsorte und Tage aufzuzeichnen, Jahreszahlen zum Auswendiglernen hinzusetzen, Aussprüche, irgend einmal getan oder nicht getan, zu zitieren, und wie von einbalsamierten Monarchen Episoden aus dem Leben, wahre oder gut erfundene, auf die Nachwelt zu bringen.<sup>27</sup>

Dies liest sich (gerade am Ende des Ascherschen Werkes) etwas kurios, da der Autor auf den über 460 Seiten seines Romans genau das, was er in obiger Aussage kritisiert, praktiziert hat und somit seine eigene Arbeit gewissermaßen in Frage stellt. Um dem ein wenig auszuweichen bzw. die Härte dieser Einschätzung etwas herauszunehmen ergänzt Ascher direkt im Anschluss daran: „Aber was wichtig ist und erzen in die Geschichte des österreichischen Proletariats hineingeschrieben werden muß für immer, das ist, daß die Partei dieses Proletariats, die österreichische Sozialdemokratie mit Franz Schuhmeier und auch durch ihn gewachsen ist.“<sup>28</sup>

Nachdem sich Ascher zum Zwecke Franz Schuhmeiers Leben und Wirken „erzen in die Geschichte des österreichischen Proletariats hineinzuschreiben“ mit der Erstellung eines historisch-biographischen Romans bzw. einer fikionalisierten Biographie in seiner Selbsteinschätzung auf das „dünne Eis“ des Überschneidungsbereiches von Dichtung und Geschichtsschreibung begeben hat, findet sich bereits im Geleitwort der Hinweis, dass eben manches, das strenger historischer Prüfung nicht standhält, in Kauf genommen werden musste.<sup>29</sup> Was mit „manches“ gemeint ist, erfährt man umgehend, denn der Autor betont, dass die Schilderungen der Kindheit und der frühen Jugend Franz Schuhmeiers

keinen Anspruch auf Authentizität erheben, da sie ja auch nur die Darstellung der Zeit und Umwelt, aus der Franz Schuhmeier hervorgegangen und herausgewachsen ist, bezwecken.<sup>30</sup> Welchen Zweck Ascher auch immer verfolgen wollte, hinsichtlich des Referenzmaterials blieb ihm wohl keine andere Wahl, als diese Zeit der frühen Jugend seines Protagonisten in der Mariahilfer Vorstadt durch größtenteils fiktive Episoden „aufzufüllen“, sind doch die diesbezüglichen schriftlichen Belege sehr rar.<sup>31</sup> Man könnte nun annehmen, dass der positivistisch angehauchte Mächtegern-Historiker Ascher aus dieser Not eine Tugend machen, sich auf seine schriftstellerischen Qualitäten besinnen, und Schuhmeiers Leben komplett in ein literarisches Kunstwerk verpacken würde. Doch leider war er anscheinend von seinen „schriftstellerischen Qualitäten“ (wohl zurecht) nicht sehr überzeugt, weswegen er hinsichtlich des wenig kreativen und stark von referentialisierbaren Zitaten geprägten zweiten Buches stolz verkündet, dass die Schilderungen des Wirkens und Kämpfens des Mannes Schuhmeier keine Nachprüfung von Zeitgenossen und Forschern zu scheuen brauchen.<sup>32</sup>

Gerade dieser letzte Satz legt den Schluss nahe bzw. untermauert die zuvor getätigte Vermutung, dass Ascher sein Buch eventuell deshalb als Roman betitelt hat, um sich der Kritik der Historiker respektive Franz Schuhmeiers Weggefährten und Zeitgenossen zu entziehen, er aber dennoch – und eine genaue Lektüre des Romans verstärkt diesen Eindruck – über weite Strecken als Geschichtsschreiber fungieren möchte. Angesichts dessen kommt Ascher dem Bereich des Professorenromans sehr nahe<sup>33</sup>, und er befindet sich damit genau in jenem heftig diskutierten „Dreiländereck“ der autonomen Poesie, der exakten Geschichtswissenschaft und der legitimierenden Didaktik<sup>34</sup> bzw. trifft hier in unserem Fall der Schriftsteller Ascher, der, wie es in einem Nachruf heißt, „zahlreiche lustige und wehmütige Skizzen veröffentlicht [hat], die immer Zeugnis von seiner Liebe für Wien und seiner Kenntnis des Wiener Lebens und des Wiener Menschen gaben“<sup>35</sup>, auf den Historiker Ascher, der das größtenteils von Albert Sever stammende Material zum historischen Schuhmeier verarbeiten musste, und auf den sozialdemokratischen Bezirksfunktionär Ascher, der ein propagandistisches Werk für die Partei abliefern sollte.

Nach all diesen Problemen, die Ascher durch dieses Auftragswerk aufoktrojiert wurden, klingt es dann fast wie ein Hohn, wenn man in

Aschers Nachruf liest, dass er den *Schubmeier*-Roman „seinen Freunden [zeigte], stolz, daß er das Leben dieses von ihm über alles verehrten Sozialdemokraten beschreiben *durfte*“<sup>36</sup>.

Es sollte im übrigen Aschers letztes schriftstellerisches Werk sein, denn er starb nur zwei Tage nach der Buchpräsentation, am 11. April 1933 an einem Schlaganfall. Der Roman selbst wurde in der Folge aus verschiedenen Gründen, nicht zuletzt aber aufgrund seines geringen literarischen Niveaus kaum gelesen. Aus der ex post Perspektive auf die Geschichte zeigt sich zudem, dass auch Aschers Appell –

Und weil die Arbeiterbewegung, soll sie siegen – und sie will und sie muß siegen – recht viele Menschen braucht, die über solche Kenntnisse verfügen, ist diesem Versuch vollstes Gelingen dringend zu wünschen. [...] So geht denn dieses Buch hinaus in die Welt, begleitet von der Hoffnung, daß es seinen Zweck erfülle.<sup>37</sup>

– diesen besagten Zweck nicht erfüllt hat: Bekanntermaßen wurde nicht einmal ein Jahr später die Sozialdemokratische Partei Österreichs und alle ihre Teilorganisationen verboten und es folgte der Ständestaat, der wiederum von Hitlers NS-Diktatur abgelöst wurde.

Wie versucht wurde darzustellen ist der *Schubmeier*-Roman ein Beispiel dafür wie Geschichtsschreibung und Dichtung miteinander in Dialog treten können – ob sie sich dabei immer verstehen ist ein anderes Thema...

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Im vierten vorchristlichen Jahrhundert definierte Aristoteles im neunten Kapitel seiner „Poetik“ folgende Grenze: „Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt [...]; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allge-

meine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.“ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982. (Universal-Bibliothek, 7828), S. 29.

Zur genaueren Wortbestimmung des griech. *historike* und *poietike* vgl. z.B. Harth, Dietrich: *Historik und Poetik. Plädoyer für ein gespanntes Verhältnis*. In: Eggert, Hartmut – Profitlich, Ulrich – Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart: Metzler, 1990, S. 13f.

<sup>2</sup> Vgl. Lämmert, Eberhard: „Geschichte ist ein Entwurf.“ Die neue Glaubwürdigkeit des Erzählens in der Geschichtsschreibung und im Roman. *The German Quarterly*. 63, 1990/1, S. 5.

<sup>3</sup> „Wo der Historiker die Wissenschaftlichkeit seiner Forschungsergebnisse nicht durch die Fiktion verwässert haben will, will der literaturkritische Purist die ästhetische Autonomie der Fiktion nicht durch den Einbruch des Historisch-Faktischen gestört sehen.“ Borgmeier, Raimund – Reitz, Bernhard (Hg.): *Der historische Roman*. Bd. 1: 19. Jahrhundert. Heidelberg: Carl Winter, 1984, S. 9. (Anglistik & Englischunterricht, 22)

U.a. Hanimann entkräftet diesen Vorwurf, indem er ausführt: „Den historischen Roman trifft daher schnell der Vorwurf der Geschichtsverfälschung. Der Vorwurf ist berechtigt, wenn man einen solchen Roman nur mit den Augen des Historikers liest. Aber der Dichter will, wenn er sich der Geschichte zuwendet, nicht der Konkurrent des Historikers sein. Bewusst oder unbewusst vollzieht er in der Gestaltung des geschichtlichen Stoffes eine künstlerische und ideologische Intention. Die Geschichte als solche ist ihm im Gegensatz zum Geschichtsforscher weniger der primäre Zweck, viel eher ist sie ihm ein Mittel für eine parabolische Aussage.“ Hanimann, Willy A.: *Studien zum historischen Roman (1930-1945)*. Phil. Diss. Basel/Bern: Lang, 1981, S. 17.

<sup>4</sup> Zur Biographie Robert Aschers vgl. Gröller, Harald Dionys: *Im Spannungsfeld von Klio und Kalliope - Der Schubmeier-Roman von Robert Ascher*. Phil. Diss. Debrecen, 2008, S. 241ff., bzw. vgl. Giebisch, H. – Pichler, L. – Vancsa, K.: *Kleines österreichisches Literaturlexikon*. Wien: Hollinek, 1948. (Österreichische Heimat, 9), S. 12, bzw. vgl. Wiener Heimatrolle: *MA35/V - A 199/06 Abnenforschung*, bzw. vgl. *Arbeiter-Zeitung*, 12. 4. 1933, S. 7, bzw. vgl. *Das Kleine Blatt*, 12. 4. 1933, S. 4, bzw. vgl. <http://histro.m.literature.at>.

<sup>5</sup> Vgl. Verein für Geschichte der Arbeiterbewegung: *Autorenverzeichnis der Arbeiter-Zeitung, Ascher, Robert*.

Diese Artikel waren nur selten politischer Natur. Zumeist hatten sie volkstümliche Begebenheiten zum Inhalt. *Anm. d. Verf.*

<sup>6</sup> So z.B. sein Kurzgeschichten „Rationalisierte Liebe“ (*Das Kleine Blatt*, 22. 1. 1932, S. 3f.), „Das Kellerfensterln“ (*Das Kleine Blatt*, 1. 1. 1932, S. 3f.), „Vertauschte Heilige“ (*Das Kleine Blatt*, 5. 12. 1931, S. 3f.). Einerseits wurden zwar Aschers unterhaltsame Geschichten in dieser Zeitung abgedruckt, sein Roman wurde allerdings in der wöchentlichen Buchbesprechung nicht behandelt. *Anm. d. Verf.*

<sup>7</sup> Zu Albert Sever vgl. z.B. Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*. 56. Lieferung. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2003, S. 203f., Bruckmüller, Ernst (Hrsg.): *Personenlexikon Österreich*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 2001, S. 458, <http://www.noel.gv.at/service/politik7landtag/Abgeordnete/Abgeordnete1.pdf>.

<sup>8</sup> Zu Franz Schuhmeier vgl. z.B. Czeike, Felix: *Franz Schuhmeier. Seine politische Tätigkeit 1892-1913*. Materialsammlung. 2 Bde., [Manuskript] Wien, o. J., Schmidt, Helga – Czeike, Felix: *Franz Schuhmeier*. Wien: Europa, 1964. (Österreichprofile); Czeike, Helga: *Franz Schuhmeier und der geistige Aufstieg der Arbeiterklasse in Wien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte anlässlich des 90. Geburtstages Schuhmeiers am 11. Oktober 1954*. [Manuskript] Wien, 1954; Gröller: *Im Spannungsfeld*, S. 124-168, Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*. XI. Bd. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1999, S. 311f.; Bruckmüller: *Personenlexikon*, S. 458, <http://www.noel.gv.at/service/politik7landtag/Abgeordnete/Abgeordnete1.pdf>.

<sup>9</sup> Vgl. Bauer, Ingeborg: *Franz Schuhmeier (1864-1913). Ein Beitrag zur Publizistik der Arbeiterbewegung*. Phil. Diss. Wien, 1979.

<sup>10</sup> Vgl. Botz, Gerhard: Das Attentat Paul Kunschaks auf Franz Schuhmeier vor 60 Jahren. *Wiener Geschichtsblätter*, 28, 1973/1, S. 1-9.

<sup>11</sup> Vgl. Büttner, Elisabeth – Dewald, Christian: „Die unerwartete Masse“. In: Dewald, Christian (Hg.): *Filmbimmel Österreich*. III. Masse und Macht. H. 28. Wien: Filmarchiv Austria, 2006, S. 3-8.

<sup>12</sup> Vgl. Treitschke, Heinrich: *Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert*. Essen: Phaidon, 1997. Auch Romein fordert: „Der Beschriebene soll nämlich nicht nur 'ein' Individuum, sondern eine Persönlichkeit sein; er muss ferner in der Welt etwas Bedeutendes geleistet und deutliche Spuren hinterlassen haben. Dies ist so wichtig wie jenes, denn eine Persönlichkeit, die sich nicht, in welcher Weise auch immer, geäußert hat, kann, so wichtig sie an sich auch sein mag, nicht das Thema einer Biographie sein.“ Romein, Jan: *Die Biographie. Einführung in ihre Geschichte und ihre Problematik*. Bern: Francke, 1948, S. 108.

Sowohl die Qualität des Autors als auch dessen Vorgehensweise widersprechen der Forderung von Lukács, der die Erfüllung der Wünsche nach verständlichen,

ergreifenden Lebensbeschreibungen nur durch „schriftstellerisch hochstehende, gedanklich tiefschürfende und zugleich populäre wissenschaftliche Biographien dieser großen Männer [gewährleistet sieht]. Denn nur in den wissenschaftlich dargelegten großen objektiven Zusammenhängen werden jene Züge dieser großen Menschen auch menschlich hervortreten, deretwegen sie von der Masse des Volkes geliebt und verehrt werden. Das Zusammenmontieren der authentischen Dokumente kann unmöglich das bieten, was die Massen wünschen und mit Recht wünschen.“ Lukács, Georg: *Der historische Roman*. (Ost-)Berlin: Aufbau, 1955, S. 336.

<sup>13</sup> Ascher, Robert: *Der Schubmeier. Roman*. Wien: Freiheit, 1933.

<sup>14</sup> Vgl. ebda, S. 9.

<sup>15</sup> Ebda.

<sup>16</sup> Vgl. Gröller [Anm. 4], S. 225–235.

<sup>17</sup> Vgl. z.B. White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*. Übersetzt von Brigitte Brinkmann-Siepmann und Thomas Siepmann. Stuttgart: Klett-Cotta, 1991. (Sprache und Geschichte, 10.) bzw. White, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Peter Kohlhaas. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.

<sup>18</sup> Vgl. Scheuer, Helmut: Kunst und Wissenschaft. Die moderne literarische Biographie. In: Klingenstein, Grete – Lutz, Heinrich – Stourzh, Gerald (Hrsg.): *Biographie und Geschichtswissenschaft. Aufsätze zur Theorie und Praxis biographischer Arbeit*. München: Geschichte und Politik, 1979, S. 109. (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, 6)

<sup>19</sup> Ascher [Anm. 13], S. 7. Dabei hält Ascher sich zumindest an die „Regel“ des historischen Romans, dass dessen „Begebenheiten“ zumindest eine Generation, also 20–30 Jahre in der Vergangenheit liegen sollten. Vgl. z.B. Schabert, Ina: *Der historische Roman in England und Amerika*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1981, S. 1ff. (Erträge der Forschung, 156)

In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass der *Schubmeier*-Roman im Wesentlichen Schaberts Kategorie der fiktionalen Biographie entspricht, für die sie „die story [...] durch die history in den groben Zügen bereits vorgezeichnet“ sieht. Vgl. ebda, S. 35.

<sup>20</sup> Ascher [Anm. 13], S. 9.

Schon Lützel hat seinerzeit folgerichtig bemerkt, dass es wohl zur Ästhetik des historischen Romans gehört, „daß ihre Autoren in Vorworten, Einleitungen oder Anmerkungen den historischen Hintergrund erläutern und die Quellen angeben,

die sie bei ihren historischen Recherchen hinzugezogen haben.“ Lützel, Paul Michael: *Klio oder Kalliope? Literatur und Geschichte: Sondierung, Analyse, Interpretation*. Berlin: Schmidt, 1997, S. 16. (Philologische Studien und Quellen, 145)

<sup>21</sup> Ascher [Anm. 13], S. 7.

<sup>22</sup> Ebda.

<sup>23</sup> Vgl. Döblin, Alfred: Der historische Roman und wir. In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur*. Olten/Freiburg: Walter, 1963, S. 171.

<sup>24</sup> Ascher [Anm. 13], S. 7.

<sup>25</sup> Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit*. Bd. 1: Die Krisis der europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. München: Beck, 1927, S. 12.

<sup>26</sup> Ascher [Anm. 13], S. 8.

<sup>27</sup> Ebda, S. 465.

<sup>28</sup> Ebda, S. 465f.

<sup>29</sup> Ebda, S. 8.

<sup>30</sup> Ebda.

<sup>31</sup> Vgl. Maderthaler, Wolfgang – Musner, Lutz: *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900*. 2. Aufl. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2000, S. 47. Hier hätte Ascher einer Forderung Lukács nachkommen können, der diesbezüglich forderte, „die Existenz, das Geradeso-Sein der historischen Umstände und Gestalten mit dichterischen Mitteln zu beweisen.“ Lukács: *Der historische Roman*, S. 38.

<sup>32</sup> Ascher [Anm. 13], S. 8.

<sup>33</sup> Die Verfasser von Professorenromanen wählen als deren Inhalt eine epische Betrachtung mit genügendem Abstand, um sich in deren Geist der Zeit – erfüllt mit „rückwärtsschauende[r] Phantasie“ – zu vertiefen. Dabei stehen diese Verfasser „dem Stoff zunächst als Gelehrte gegenüber und können [...] das Pedantisch-Lehrhafte nie verleugnen; sie geben meist ein Stück Geschichte oder Kulturgeschichte, diktiert vom Geiste historischer Forschung, aber nicht widerspiegelt im Geiste eines Dichters.“ Bock, Hermann – Weitzel, Karl: *Der historische Roman als Begleiter der Weltgeschichte. Ein Führer durch das Gebiet der historischen Romane und Novellen*. Leipzig: Hachmeister & Thal, 1924, S. 2.

(Lehrmeister-Bücherei, 535–544)

<sup>34</sup> Vgl. Aust, Hugo: *Der historische Roman*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994, S. VII. (Sammlung Metzler, 278)

<sup>35</sup> *Das Kleine Blatt*, 12. 4. 1933, S. 4.

<sup>36</sup> *Das Kleine Blatt*, 12. 4. 1933, S. 4. (Kursivsetzung durch HDG.)

<sup>37</sup> Ascher [Anm. 13], S. 8f.

## Übersetzungen für die Bühne vs. Übersetzungen für den Druck. Vergleich der Varianten für die Bühne bzw. für den Druck von Schillers Drama *Die Räuber*

### 1. Einleitung

Die meisten übersetzungsrelevanten translationstheoretischen Ansätze analysieren den Übersetzungsvorgang als einen linguistischen bzw. einen interkulturellen Transfer zwischen einem AT und einem ZT. Während die ersten Theoretiker oder translationswissenschaftlichen Schulen in den fünfziger Jahren (so z.B. die Leipziger Schule) den Translationsprozess als einen linguistischen ansehen, hat sich Ende des vorigen Jahrhunderts diese Ansicht radikal geändert. Die Theoretiker haben den oben genannten Transfer hauptsächlich als einen interkulturellen Vorgang, der eine Brücke zwischen den involvierten Kulturen zu schlagen versucht.

Einige von ihnen haben die Analyse dieses Prozesses auf die Übersetzung von dramatischen Texten zu erweitern versucht. Dabei stellten sie fest, dass in diesem besonderen Fall einer Translation, nicht nur die klassischen Elemente des Transfers berücksichtigt werden müssen, sondern eben auch andere, die spezifisch für die Bühnensprache sind. So wurden die Sprechbarkeit, Spielbarkeit oder die Atembarkeit einer dramatischen Textvorlage für diesen besonderen Fall als übersetzungsrelevant betrachtet.

In der vorliegenden Arbeit werde ich die relevanten Merkmale der rumänischen Übersetzungen von Schillers Drama *Die Räuber* analysieren, indem zwischen der Übersetzung von N. Argintescu Amza, die für den Druck verfasst wurde, und derjenigen von G. Steriadi und N. Massim, die zwecks Aufführung im Nationaltheater in Bukarest verfasst wurden, einen kontrastiven Vergleich aufstellen werde. Dabei sollen die charakteristischen Eigenschaften einer Übersetzung für die Bühne im Vergleich zu derjenigen für den Druck hervorgehoben werden.

## 2. Terminologische Einteilung

Es gibt wenige Wissenschaftler, die sich mit einer theoretischen Einteilung im Bereich der Übersetzungen von dramatischen Texten auseinandergesetzt haben. Es wurde versucht auch mehrere Einteilungen aufzustellen, wobei man nicht immer einen Unterschied zwischen dem Übersetzen der schriftlichen Vorlage als ZT zum Veröffentlichen und dem Übersetzen des AT für die Bühne machte. Yvonne Griesel beschäftigt sich in ihrem Buch, so wie es auch der Titel angibt, mit der *Translation im Theater*. Für sie bedeutet die Translation im Theater „alle vorstellbaren Formen der Sprachübertragung am Theater“<sup>1</sup>. Sie verwendet diesen Begriff, weil man bis jetzt nur über Dramenübersetzung gesprochen hat, Begriff der gleich mit Bühnenübersetzung gleichgestellt wurde, und folglich dasselbe bezeichnet. Obwohl der letzte Begriff am nächsten der Translation im Theater stehen würde, ist mit ihm nicht die Übersetzung für die Bühne oder auf der Bühne gemeint, so wie man das unter *Translation im Theater* versteht.<sup>2</sup> Auch wenn man die theaterwissenschaftliche Forschung berücksichtigt, dann bezeichnet der Begriff Theatertext jegliche Art von Textvorlage, die auf einer Bühne zur Aufführung gelangt. Diese Bezeichnung hat sich als Alternative zum Begriff Drama eingebürgert, der sich nur auf den Textkorpus beziehen lässt.<sup>3</sup> Aufgrund der obenerwähnten Betrachtungen können wir folglich über zwei Arten von Übersetzungen sprechen: über Dramaübersetzungen, wenn wir die AS-Textvorlage meinen, die zwecks Drucken übersetzt wird und *Theaterübersetzungen*, wenn wir über die Übersetzung eines dramatischen Textes sprechen, der in der ZS auf der Bühne aufgeführt werden muss. Ich bin der Meinung, dass man in diesem letzten Fall auch über Bühnenübersetzungen sprechen könnte, da dieser Terminus deutlich auf das Ziel der Übersetzung hinweist.

Diese zwei Begriffe werden auch in der Analyse der ausgewählten dramatischen Texte zur Geltung kommen, wobei auf die Unterschiede zwischen der Dramaübersetzung und der Bühnenübersetzung eingegangen wird, und in welchem Maße sie die Verständlichkeit der ZT-Vorlage beim Rezipienten beeinflussen.

### 3. Übersetzungen für die Bühne vs. Übersetzungen für den Druck

Der Translationsprozess beginnt beim Drama schon mit der Entstehung der Textvorlage. Raba Gostand ist der Meinung, dass schon die Idee des Dramas vom Autor in Worte, Dialoge, Szenen über-*setzt* wird, während die auf dieser Weise entstandene literarische Vorlage des Dramas ihrerseits vom Dramaturg und Regisseur interpretiert und mit Hilfe von SchauspielerInnen, Bühnenbildnern, Beleuchtern etc. auf die Bühne ebenfalls über-*setzt* wird.

Drama is an art-form, is a constant process of translation from original concept to script [...], to producer/director's interpretation, to contribution by designer and actor/actress, to visual and/or aural images to audience response [...] these are only the most obvious stages [...] in the process. At every stage there may be a number of subsidiary processes of translation at work.<sup>4</sup>

Die Theatersemiotikerin Erika Fischer-Lichte betrachtet die Dramenrealisation auch als ein Übersetzungsprozess. Sie beschreibt die Theaterübersetzung als eine Transformation des literarischen Textes des Dramas in den theatralischen Text einer Aufführung als eine Übersetzung aus dem System sprachlicher Zeichen in das System theatralischer Zeichen. Diese Art von Transformation wird von ihr als „intersemiotische Übersetzung“ beschrieben und wird von der „interlingualen Übersetzung“ differenziert, bei der ein in einer natürlichen Sprache verfasster Text in eine andere natürliche Sprache übersetzt wird.<sup>5</sup>

Ein Theaterstück hat aber ein so genanntes „Doppelleben“, denn einerseits kann es als Lesevorlage fungieren, nämlich für den Druck bestimmt, andererseits aber als Grundlage für die Inszenierung, also ein AT für eine Übersetzung für die Bühne. In diesem Zusammenhang weist Jiri Levy darauf hin, dass eine Übersetzung eines Dramas in der Regel zwei Funktionen erfüllen kann: sie kann die Grundlage zum Lesen bilden, oder die Grundlage für die Inszenierung, was für den Übersetzer eine besondere Schwierigkeit darstellt, da bei einer theatergemäßen Bearbeitung, d.h. einer Bühnenübersetzung, die Qualitäten der Übersetzung in einem anderen Verhältnis zur Geltung kommen als bei der Lektüre.<sup>6</sup>

Es ist offensichtlich, dass Übersetzungen von dramatischen Texten eine große Komplexität aufweisen, denn der eigentliche Text stellt nur die „Spitze des Eisbergs“ dar. Ortrun-Zuber Skerritt, die sich intensiv mit dem Problem der Dramenübersetzung befasst, unterstreicht den Fakt, dass der Translator eines Dramas sich zunächst mit denjenigen Problemen konfrontiert, die bei jeder literarischen Übersetzung berücksichtigt werden müssen: semantischen, kulturellen und historisch-gesellschaftlichen Fragen. Es wird nicht nur die Bedeutung eines Wortes oder Satzes wiedergegeben, sondern auch die Konnotationen der Bilder und die Symbole samt ihren Assoziationen, als auch Rhythmus und Ton. Außerdem muss man auch die sich speziell auf das Theater beziehende Faktoren berücksichtigen, Faktoren, die von Zuber-Skerritt zusammengefasst werden:

Rendering a dramatic work from one language and cultural background into another, moreover, means transposing the already translated text on to the stage. A play is written for a performance and must beactable. The audience must be able to understand it immediately and directly, and to accept it as an organic piece of work. The translation of a play requires more consideration of non-verbal and non-literary aspects than does the translation of novels and poetry. A play depends on additional elements, such as movements, gestures, postures, mimicry, speech rhythms, intonations, music and other sound effects, lights, stage scenery. In particular, a play is dependent on the immediacy of the impact on the audience.<sup>7</sup>

Ebenfalls Zuber-Skerritt vertritt im selben Zusammenhang die Meinung, dass „a play written for performance must be *actable* and *speakable*.“<sup>8</sup> Somit sind die Schlüsselworte gefallen, die bei einer Analyse einer Bühnenübersetzung in Betracht gezogen werden müssen.

Der Theaterpraktiker Hartung ist kategorischer und fordert die Erstellung von skoposorientierten Übersetzungen, die gespielt werden können, denn „alles, was nicht gespielt werden kann, ist Papier und als Aufführungsgrundlage unbrauchbar, sei es der beste Gedanke, sei es die schönste Sprache, die herrlichste Poesie“<sup>9</sup>.

Der Dramenübersetzer muss bühnenwirksame Dialoge kreieren, denn der Bühnendialog ist eine Kunstsprache an sich und unterscheidet sich ganz wesentlich vom alltäglichen Gesprächsdialog. Der Bühnen-

dialog ist vielschichtiger, weniger redundant als die gesprochene Sprache und soll natürlich und nicht überladen wirken. Wie auch Hartung unterstrichen hat, so vertritt auch Mary Snell-Hornby die Ansicht, dass die Bühnensprache ein schriftlich fixierter Text ist, der „zum Sprechen geschrieben“ ist.<sup>10</sup>

Außer der Spielbarkeit des dramatischen Textes muss man auch die *Sprechbarkeit* in Betracht ziehen. Die Sprechbarkeit einer Dramaübersetzung bezieht sich vor allem auf die Wörter, die dem Schauspieler in den Mund gelegt werden und die Mittel zur Charakterisierung der dramatischen Figur, die er darstellt, sind. Der Übersetzer muss deshalb versuchen, die Figurenrede im Sinne jener syntaktischen und stilistischen Merkmale zu kreieren, die in der Zielsprache für die psychologische Disposition der Figur maßgebend sind. Relevant für die Übersetzung in dieser Hinsicht sind Dialektgebrauch, Register und idiomatischer Stil, sprachliche Attribute, die die psychologische Einstellung der Figuren und den sozio-kulturellen Kontext, in dem sie sich bewegen, hervorheben.

Im Zusammenhang mit den zwei oben erwähnten Eigenschaften einer Übersetzung eines dramatischen Textes muss man aber auch über die *Atembarkeit* der dramatischen Handlung sprechen. Der Begriff der *Atembarkeit* besagt, in diesem Zusammenhang, so Ansgar Haag, der Oberspielleiter am Landestheater Salzburg, dass Satzrhythmus und Wortlänge den Emotionen entsprechen sollen, die der Schauspieler über den Atem transportiert. Und das bedeutet, dass der Satzbau und die Wortwahl bezüglich der Anzahl klingender Vokale auf den menschlichen Organismus und die individuellen Sprachmöglichkeiten des lebendigen Schauspielers abgestimmt sein sollen. Daher ist bei der Übersetzung eines Bühnenstückes eine Priorität des Akustisch-Atembaren zu akzeptieren.<sup>11</sup>

Es gibt viele Theaterwissenschaftler und -praktiker, die diese drei Begriffe, *Spielbarkeit*, *Sprechbarkeit* und *Atembarkeit*, als oberstes Primat, als Skopos einer Dramaübersetzung betrachten. Falls man von der Funktionalität, also der Funktions- und Wirkungsgleichheit, eines dramatischen Textes ausgeht, dann sollte man die adaptierenden Übersetzungen im Falle des Dramas als die einzigen annehmbaren Bühnenübersetzungen betrachten.

#### 4. Übersetzungsrelevante Analyse der Textvorlagen

Für meine Analyse habe ich die Textabschnitte in einer Tabelle zusammengefasst. Die erste Spalte der Tabelle enthält die originalen Fragmente, während die anderen die jeweiligen aufgefundenen Versionen.

Was das Original (oder besser gesagt die *Originale*) anbelangt, möchte ich unterstreichen, dass von Schillers Werk gleich zwei verschiedene Versionen existieren. Und der Unterschied zwischen ihnen ist nicht unwesentlich, denn es gibt Szenen, die in einer Variante erscheinen und in der anderen nicht, oder es gibt Repliken, die in einer Variante gekürzt wurden, oder von anderen Personen gesagt werden. Die erste Variante ist diejenige aus Schillers *Sämtlichen Werken*, erschienen im Gotta'scher Verlag (1853), die auch die längere ist, während die andere im *SWAN Buch-Vertrieb*, Kehl gedruckt wurde (1994), und diese ist die kürzere. In der Spalte mit dem Originaltext ist die zweite Variante mit kursiven Buchstaben wiedergegeben.

Auch die Übersetzungsvarianten verwenden je ein anderes Original als AT-Vorlage. Während die Übersetzungen von Steriadi und Argintescu-Amza die Version *SWAN Buch-Vertrieb*, Kehl verwenden, nimmt N. Massim die andere Version als Vorlage, die ich in der Ausgabe *SW Band 2* gefunden habe.

Eine Erklärung für die zwei verschiedenen Varianten hat mir fürs erste Massims Übersetzung zu finden geholfen, denn auf der ersten Seite seines Manuskriptes steht: „Hoții. Tragedie în 5 acte și 12 tablouri de Fred. v. Schiller potrivită pentru scena din Mannheim de însuși autorul Tradusă de Dnul G. Steriadi 1888“

Andererseits schreibt Karl-Heinz Ebnet im Vorwort zu der *SWAN-Ausgabe*:

1781 schließlich war es beendet (n.n. – *Die Räuber*). Auf eigene Kosten ließ er es drucken, über den Buchhändler und Kammerrat Schwan in Mannheim gelangte es zu von Dalberg, dem Intendanten des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters. Von Dalberg zeigte sich interessiert, und nach einigen Umarbeitungen fand dort schließlich die Uraufführung statt.<sup>12</sup>

Meine Konklusion war also diejenige, dass die *SWAN Ausgabe* speziell für die Bühne von Schiller verfasst wurde, was also die Arbeit des Über-

setzers wesentlich erleichtert hat. Massim musste aber vielmehr adaptieren, da seine Vorlage zwecks Drucken geschrieben wurde.

F. Schiller Schiller-SW Bd. 1/ SWAN Buch-Vertrieb, Kehl	G. Steriadi (1888) (Übersetzung der SWAN Version)	N. Massim	N. Argintescu Amza (1955)
Regierender Graf von Moor	Conte domnitor de Moor	Batranul Moor	Maximilian de Moor, conte
Der Ort der Handlung ist Dt. Das Stück spielt in der Zeit als der ewige Landfriede in Dt. errichtet ward.	Scena se petrece in Ger. dupa edictul imparatului Maximilian I (intre 1493 si 1500)	—	Acțiunea se petrece în Germania, într- un răstimp de aproape doi ani.

Schon die Personenliste lässt erkennen, dass die Variante Massims für die Bühne verfasst wurde, denn Maximilian, regierender Graf von Moor, wird einfach als „B?tr?nul Moor“ angegeben, so wie er auch im Stück erscheinen wird. Da das Publikum die Person auf der Bühne erleben wird, wird es aus seiner Kleidungsweise und seinen Auftritten entnehmen können, dass der alte Moor zur Adelsschicht zugehört.

Bei den Angaben, die unter der Personenliste stehen, stellt man fest, dass die Steriadi Übersetzungen sie genauer zeitlich und historisch lokalisiert, denn „der ewige Landfriede“ als Zeit- und Ortsbezug dürfte dem Empfänger in der Zielkultur kein Begriff sein. Bei der Massim Übersetzung erscheint der Nebentext überhaupt nicht, da er für die Bühnenaufführung wahrscheinlich nur den Haupttext übersetzt hat. Merkwürdig ist die historische Angabe bei Argintescu-Amza, der die Zeitangaben sehr verallgemeinert und praktisch den Leser in einer unbekannteren Vergangenheit schweben lässt.

<p>MOOR fliegt ihm entgegen. Bruder! Bruder! den Brief! den Brief!</p> <p>SCHWARZ / RAZMANN gibt ihm den Brief, den er hastig aufbricht. Was ist dir? <u>Wirst du nicht wie die Wand?</u></p> <p>MOOR. Meines Bruders <u>Hand!</u></p> <p>SCHWARZ. Was treibt denn der Spiegelberg?</p> <p>GRIMM. Der Kerl ist unsinnig. Er macht Gestus wie beim Sankt-Veits-Tanz.</p> <p>SCHUFTERLE. Sein <u>Verstand geht im Ring herum. Ich glaub, er macht Verse.</u></p> <p>RAZMANN / ROLLER. Spiegelberg, He, Spiegelberg! - Die Bestie hört nicht.</p> <p>.....</p> <p>GRIMM. Was hat er, was hat er? <u>Er ist bleich wie die Leiche.</u></p>	<p>CARL: (Se repede spre dânsul) Frate ! Frate ! Scrisoarea ! Scrisoarea !</p> <p>RATZMANN (Îi dă scrisoarea pe care Carl o deschide repede) Ce ai ? Ești <u>alb ca peretele !</u></p> <p>CARL: <u>E slova fratelui meu.</u></p> <p>ROLLER: Ce drăcii face Spiegelberg ?</p> <p>GRIMM: A'nebunit neghiobul. Se scâlâmbăiază par'că are spasmuri.</p> <p>SCHUFTERLE: I se'nvertește mîntea'n cap. Mie teamă că face versuri.</p> <p>ROLLER: Spiegelberg ! Spiegelberg ! ... Nici n'aude vita !</p> <p>.....</p> <p>GRIMM: Dar ce are ? Ce are ? <u>E galben ca un mort.</u></p>	<p>KARL: (Ieșindu-i înainte) Frate ! Frate ! Scrisoarea ! Scrisoarea !</p> <p>SCHWARZ: (Îi întinde scrisoarea pe care Karl o desface grăbit) Dar ce ai ? <u>Te-ai făcut alb ca varul !</u></p> <p>KARL: <u>Scrisul fratelui meu !</u></p> <p>.....</p> <p>GRIMM: Ce are, <u>e palid ca un mort.</u></p>	<p>KARL (aleargă către dînsul): Frate, Frate, scrisoarea!</p> <p>SCHWARZ (îi întinde o scrisoare; Moor o desface în grabă): Dar ce ai? <u>Ești galben ca ceara!</u></p> <p>KARL: <u>Scrisul fratelui meu!</u></p> <p>SCHWARZ: Ce naiba învîrtește Spiegelberg?</p> <p>GRIMM: A-nnebunit flăcăul! Utiă-te la el, dă din mîini, parc-ar fi apucat!</p> <p>SCHUFTERLE: <u>Parcă i se-nvîrte capul! Eu cred că face versuri!</u></p> <p>RAZMANN: Spiegelberg! Eei! Spiegelberg! Nu vrea să audă dihania!</p> <p>.....</p> <p>GRIMM: Dar ce-i cu el? Ce are? <u>Era palid ca un mort.</u></p>
--	--	---	--

Dieses Fragment bot an mehreren Stellen Interessantes zum Analysieren an, dort wo verschiedene Übersetzungsprobleme vorkommen. So zum Beispiel, als einer der Räuber bei Karl Moor entdeckt, dass er *wie die Wand wird*, nachdem er den Brief von seinem Bruder gelesen hat, übersetzt Steriadi das durch *alb ca peretele*, was eigentlich nicht im Rumänischen verwendet wird. Die adäquate Entsprechung für diese Wendung ist eigentlich die von Massim verwendete Übersetzung, im

Rumänischen übliche Redewendung, *alb ca varul*. Ebenfalls eine funktionsadäquate Lösung hat auch Argintescu-Amza durch die Wendung *galben ca ceara* gefunden.

Weiterhin antwortet Moor auf dessen Ausruf, dass es *die Hand seines Bruders sei*. Die rumänischen Übersetzungen verwenden für „Hand“ das Wort „*slova2*“, bzw. „*scrisul*“. Wenn wir das auf der Stilebene analysieren, können wir feststellen, dass wir mit einer eher soziolektalen Umgangssprache zu tun haben, – es geht dabei um eine Räuberbande – und somit passt das Lexem „*slova2*“ nicht im Kontext. Außerdem muss auch das Medium berücksichtigt werden, denn es geht um eine Aufführung, also um eine gesprochene Sprache und das Wort „*slova*“ eignet sich eher für eine geschriebene Vorlage. Aus diesem Standpunkt passt „*scrisul*“ viel besser und es ist auch neutraler was den Zeitbezug angeht, denn auch wenn im Jahre 1888 (Jahr der Verfassung der Steriadi Übersetzung) „*slova*“ vielleicht für Bücher gängiger war, war und ist „*scrisul*“ für die gesprochene Sprache zeitneutraler.

Wenn wir aber auch den Nebentext berücksichtigen und ihn mit der Aussage des Räubers, dass er bleich geworden sei, in Verbindung bringen, könnten wir schlussfolgern, dass Karl Moor der schockierende Inhalt des Briefes, den Schiller etwas später angibt, schon bekannt war. Deshalb würde ich sagen, dass in diesem Zusammenhang keine der Übersetzungsvarianten die „korrekte“ ist. Denn als Moor den Inhalt des Briefes erfährt, dasjenige was er mit *der Hand seines Bruders* meint, ist keinesfalls seine Schrift, sondern die Tatsache, dass er alles inszeniert hat und eigentlich hinter den schlimmen Nachrichten steckt. Aus diesem Standpunkt hätten die Übersetzer diesen Ausdruck durch „*e mâna fratelui meu*“ wiedergeben können, denn das drückt eigentlich die Schlussfolgerung Karls aus. Wenn Schiller die Überraschung Moors beim Erkennen der Schrift seines Bruders hätte ausdrücken wollen, dann hätte er wahrscheinlich die Worte *die Schrift meines Bruders* und nicht *die Hand meines Bruders* verwendet.

Etwas später fragt sich Roller, was mit Spiegelberg los sei. Daraufhin antwortet Grimm, dass er „*wie beim Sankt-Veits-Tanz*“ gestikuliert. Der Ortsbezug kommt hier besonders stark zum Ausdruck, denn wir haben es mit einem kultur- und ortsgebundenen Begriff zu tun, der dem rumänischen Publikum und somit dem ZT-Rezipienten völlig unbekannt ist. Um einen funktionsfähigen ZT zu produzieren, der nicht den

Erwartungshorizont der Zuschauer überschreitet, haben sich die Übersetzer dafür entschieden, nicht den Begriff zu übersetzen, sondern die ihm zugrunde liegende Wirklichkeit. Da der Sankt-Veits-Tanz eine Nervenkrankheit bezeichnete, die sich durch Muskelzuckungen oder ähnliches ausdrückte, und im Mittelalter durch die Tanzwut bei dem die Personen in wilde Tänze verfielen, weil sie sich mit einem halluzinogen wirkenden Pilz (Mutterkorn), der auf den Kornähren sitzt, vergiftet hatten, haben die Übersetzer die Ausdrucksweise des Tanzes in ihrer Übersetzung verwendet, um dem kulturellen Hintergrund des Zielpublikums gerecht zu werden.

Um diese Tatsache zu verstärken, sagt Schusterle über Spiegelberg, dass *sein Verstand im Ring herumgeht*, was sehr gut rumänisch übersetzt wurde. Der zweite Satz der Aussage Schusterles, wo er sagt, *er glaube, Spiegelberg mache Verse*, hat aber nicht mehr dieselbe adäquate Widerspiegelung in der ZS gefunden. Schiller meint hier offensichtlich, dass man nicht verstehen kann, was Spiegelberg sagt, dass er Sinnloses redet. Wenn das wörtlich übersetzt wird, ergibt es für das Zielpublikum wenig Sinn, denn in der rumänischen zielkulturellen Gesellschaft verbindet man Verse machen eher mit etwas Romantischem und keinesfalls mit einer Person, die nicht ganz bei Trost ist. Deshalb hätten die Übersetzer dafür vielleicht eher die Wendung „*vorbește în dodii*“ verwenden sollen, das auch dem ZS-Rezipienten ein Begriff in diesem Sinne gewesen wäre.

Das letzte Übersetzungsproblem in diesem Fragment ist die Aussage Grimms, der über Karl sagt, er sei „*bleich wie eine Leiche*“. Massim und Argintescu-Amza geben diese Wendung äquivalent im Rumänischen wieder („*palid ca un mort*“), wobei sie auch die richtige Entscheidung treffen, denn das ist nämlich auch der im Rumänischen verwendete Ausdruck. Massim wählt für „*bleich*“ das Wort „*galben*“, was einerseits nicht dem im Rumänischen gebräuchlichen Ausdruck entspricht, andererseits auch der Wirklichkeit nicht, denn ein toter Mensch ist bleich, nicht gelb.

Außerdem soll hier auch bemerkt werden, dass Massim den Text stark gekürzt hat, um die Spielbarkeit der Übersetzung zu gewährleisten. Alle für die Bühnenhandlung nicht relevanten Repliken wurden ausgelassen und nur das Wesentlichste beibehalten.

Im folgenden Fragment kann man erneut die Kürzung des ZT in der dritten Variante feststellen, wo der Übersetzer die seiner Meinung nach für die Handlung und das Bühnenspiel nicht relevante Textteile ausgelassen hat.

<p>RÄUBER (eilig)/ ROLLER Sieh dich vor, Hauptmann! Es spukt! Ganze Haufen böhmischer Reuter schwadronieren im Holz herum - der höllische Blaustrumpf muß ihnen verträtscht haben - NEUE RÄUBER / GRIMM. Hauptmann! Hauptmann! Sie haben uns die Spur abgelauert - rings ziehen ihrer etliche tausend einen Kordon um den mitlern Wald. NEUE RÄUBER/Spiegelberg Weh, weh, weh! Wir sind gefangen, gerädert, wir sind gevierteilt! Viele tausend Husaren, Dragoner und Jäger sprengen um die Anhöhe, und halten die Luftlöcher besetzt. (Moor geht ab.)</p>	<p>ROLLER: Ia seama, căpitane !... Nu s'aude de bine ! Mulțime de călăreți boemi cutreeră pădurea ... Dracul trebuie să'i fi pus pe cale ...  GRIMM: Căpitane ! Căpitane ! Ne-au dat de urmă... câte-va mii de călăreți au împresurat inima chiar a pădurei.  SPIEGELBERG: Vai de noi ! Vai de noi ! O să ne prindă, să ne spânzure, să ne sfișie ! Mii și sute de husari, de dragoni și de vînători au cuprins dealu și au tăiat potecile (Carl ese)</p>	<p>GRIMM: Moor ! Moor ! Cete întregi de călăreți mișună prin pădure.  RAZMANN: Moor ! Moor ! Sunt pe urmele noastre ! Ne-au înconjurat !  UN HOTȚ: Potera ! Suntem în mâna lor. Mii de călăreți și de vînători au înconjurat pădurea. Ne-au tăiat orice retragere.</p>	<p>TÎLHARII: Bagă de seamă căpitane! Nu-i lucru curat, mișună duhuri! cete-ntregi de călăreți străbat codrul, în lung și-n lat - se vede că iscoada iadului, pălăvrăgind, ne-a dat de gol. ALȚI TÎLHARI: Căpitane, căpitane! Ne-au dibuit , mii de oameni au înconjurat inima pădurii.  ALȚI TÎLHARI: Vai, vai, vai! Sintem prinși! O să ne tragă pe roată! Ne taie-n bucăți bucățele! Mii de husari, vînători și dragoni năvălesc încoace pe colină! Toate găurile sunt astupate. (Karl pleacă)</p>
--	---	--	--

Auch in diesem Fall ist bei Massim die Spielbarkeit des Textes in den Vordergrund gerückt. Nur die Handlung unterstützenden Repliken wurden übersetzt und somit wurde die Spannung der Handlung bewahrt. Die anderen zwei Varianten liefern eine fast wort-wörtliche Übersetzung, die manchmal die Sprache erschweren und somit der Sprechbarkeit schaden. Während aber die letzte Variante für den Druck bestimmt ist und

sich so nahe wie möglich am AT gehalten hat, ist die zweite Variante relativ lang und schwierig für eine Aufführung.

Außerdem erweißt die Variante von Argintescu-Amza Stellen, wo man AT getreu übersetzen versucht hat und somit der rumänische Text unverständlich geworden ist, wie z.B. *Toate găurile sunt astupate*. Das macht im Rumänischen keinen Sinn und wirkt sogar lächerlich. Die andren sinngemäßen Varianten klingen viel natürlicher.

<p>PATER / DER KOMMISSAR. Ist das das Drachennest? - Mit eurer Erlaubnis, meine Herren! Ich bin ein Diener der Kirche, und draußen stehen siebenzehnhundert, die jedes Haar auf meinen Schläfen bewachen./ Mit eurer Erlaubnis ihr Herren. Ich bin ein bevollmächtigter des Gerichts, und draußen achthundert, die jedes Haar auf meinem Kopfe bewachen.</p>	<p>OMUL POLIȚIEI: Cu voia dv. dlor. Sunt un împuternicit al judecătoriei și am pe-aici vre-o 800 de oameni care mi păzesc și părul din cap.</p>	<p>CĂLUGĂRUL: Domnilor ! Sunt un umil servitor al Bisericii și la doi pași de aici, o poteră de peste omie de oameni, are grijă de fiecare fir de păr din capul meu.</p>	<p>PREOTUL: Aici este birlogul balaurilor? - Cu îngăduința dvs., domnii mei! Sint un slujitor al bisericii și napoia mea, nu departe, stau de veghe omie șapte sute de oameni, grijind asupra fiecărui fir de păr de pe tîmplele mele.</p>
<p>PATER / DER KOMMISSAR. Mich sendet die hohe Obrigkeit, die über Leben und Tod spricht - ihr Diebe - ihr Mordbrenner - ihr Schelmen - giftige Otterbrut, die im Finstern schleicht, und im Verborgenen sticht - Aussatz der Menschheit - Höllenbrut - köstliches Mahl für Raben und Ungeziefer - Kolonie für Galgen und Rad - / Mich sendet die hohe Obrigkeit, die über Leben und Tod spricht. Ein Wort an dich, zwei an die Bande.</p>	<p>OMUL POLIȚIEI: M'a trimis înalta cărmuire, care hotărăște despre viața și morțe. Un cuvânt ție... Două cuvinte cetei tale.</p>	<p>CĂLUGĂRUL: Sunt trimis de înalta cărmuire care hotărăște de viață și de moarte. Hoților, ucigașilor, păcătoșilor, vipere cari vă târâți în întunec și loviți pe la spate - lepădăturile omenirei - praznic pentru corbi și viermi...</p>	<p>PREOTUL: Înalta cărmuire mă trimite - dinsa spune ultimul cuvînt despre viață și moarte. Voi, tîlhari de codru, năprasnici ucigași, voi netrebnici: prăsilă de năpârci veninoase, care vă tîrîți în beznă și mușcați pe ascuns - voi, ciurma omenirii - voi, talpa iadului - voi, prînz neprețuit pentru corbi și viermi - adunătură pregătită pentru roată și spânzurătoare...</p>

## 5. Schlussfolgerung

Schillers Drama *Die Räuber* stellt einen klassischen Text dar, der bei der Übersetzung keine große Schwierigkeiten bezüglich der ausgangskulturspezifischen Elemente erhebt. Das Auffallendste in diesem Fall, war die Verwendung als Übersetzungsvorlage von zwei verschiedenen Varianten von Schillers Werk, eine die vom Autor für die Bühne in Mannheim bearbeitet wurde und die von Steriadi verwendet wurde, und die andere, die für den Druck bestimmt und somit auch länger war, die von Massim für die Bühne adaptiert und von Argintescu-Amza ebenfalls für den Druck verfasst wurde. Dazu muss ich bemerken, dass Massim die für die Aufführung auf der Bühne relevanten Merkmale berücksichtigt hat – er war doch Regisseur des Nationaltheaters –, nämlich die Sprechbarkeit und die Spielbarkeit des Textes. Das hat manchmal zu einer ziemlich drastischen Kürzung des Originals geführt, das auch einen Verlust bezüglich der Sprache Schillers bedeutet hat.

Die jeweilige der drei analysierten Übersetzungen hatte seine Besonderheiten. Während Steriadi als Vorlage Schillers Variante für die Mannheimer Bühne hatte, so musste Massim die zum Druck bestimmte AT-Vorlage für die Bukarester Bühne adaptieren. Im letzten Fall, bei N. Aringtescu-Amza hatten wir einen zum Druck bestimmten AT aufgrund dessen einen zum Druck bestimmten ZT produziert hat. Dabei berücksichtigte man eher die stilistische Ebene und fast überhaupt nicht diejenige, wo die aufführungscharakteristischen Merkmale zur Geltung kommen.

Als Fazit meiner Arbeit möchte ich festhalten, dass auch im Fall der Übersetzungen von dramatischen Texten der Auftrag die Hauptrolle spielt, so dass der Übersetzer immer wissen muss, ob sein Produkt zwecks Aufführung auf einer Bühne dient, und dann sollte er die für diesen Zweck relevanten Übersetzungsmechanismen anwenden, oder ob er von einem Verlag gedruckt werden soll, und dann sollte er im großen, wie bei einem literarischen Text vorgehen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Griesel, Yvonne: *Translation im Theater: die mündliche und schriftliche Übertragung französischsprachiger Inszenierungen ins Deutsche*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2000, S. 14.

<sup>2</sup> Ebda, S. 26.

<sup>3</sup> Balme, Christopher : *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003, S. 74.

<sup>4</sup> Gostand zit. in Jörg, Udo: *Kulturelle Adaptation bei der Bühnenübersetzung. Eine Analyse der Kulturreferenzen in der Wiener Fassung von John Godbers Stück "Bouncers"*. Diplomarbeit zur Erlangung des Grades eines Magisters der Philosophie an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 1993, S. 8.

<sup>5</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. 3. Bde., Tübingen: Günter Narr Verlag, 1983. S. 35f.

<sup>6</sup> Levy, Jiri: *Die Übersetzung von Theaterstücken*. In:Ders.: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1969, S. 158.

<sup>7</sup> Zuber-Skerritt, Ortrun: *Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press, 1980. S. 92.

<sup>8</sup> Zuber-Skerritt, Ortrun: Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science. *Meta*, Vol. 33, No. 4, 1988, S. 485.

<sup>9</sup> Zit. in Jörg [Anm. 4], S. 15.

<sup>10</sup> Snell-Hornby, Mary u.a. (Hrsg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1998, S. 104.

<sup>11</sup> Zit. in Jörg [Anm. 4], S. 16.

<sup>12</sup> Schiller, Friedrich: *Die Räuber*. Kehl: SWAN Buch-Vertrieb, 1994, S. 9f.

**Grenzgänger**



Zoltán Szendi (Pécs)

## „So erschrocken, wie sie nie erschrecken“. Apokalypse in der Lyrik Rainer Maria Rilkes

Für das breitere Lesepublikum gilt Rilke wohl als einer der letzten Vertreter der Schönheitspoesie in der Wendezeit des 19. zum 20. Jahrhundert. Die beinahe kultische Pflege der ästhetischen Erlebnisse, die sowohl von der kosmischen Faszination durch die unendliche Natur als auch durch vom Menschen geschaffene Kunstgegenstände, etwa der Architektur, hervorgerufen werden, stellt unbestritten den größeren Teil im lyrischen Werk Rilkes dar. Das Unheimliche, das Grauen Hervorrufende spielt in seiner Poesie aber auch eine wichtige Rolle. Es erscheint bei Rilke nicht programmatisch, wie etwa bei den Naturalisten, sondern organisch. Die Vergegenwärtigung des Hässlichen wird nämlich nicht zum ästhetischen Programm erhoben, sondern als notwendige Erfahrung literarisch bearbeitet. Es soll dahingestellt bleiben, welche psychologischen Motivationen hinter der Schreckensmetaphorik stehen, weil die tiefgehende Einsicht in die beklemmenden Bereiche der menschlichen Existenz genauso poetisch verallgemeinernd artikuliert wird wie der ausnehmende Zustand der Schönheitsbezauberung.

Schon in *Das Buch der Bilder* finden wir Gedichte, die die Angst der menschlichen Seele objektivieren. So wird zum Beispiel in *Bangnis* die Furcht vor der Verwesung auf ein beinahe expressionistisch anmutendes Landschaftsbild projiziert. „Im welchen Walde“ scheint zwar der Vogelruf „sinnlos“ zu sein, jedoch löst sich die ganze Gegend in diesem Klagelaut auf:

Gefügig räumt sich alles in den Schrei:  
Das ganze Land scheint lautlos drin zu liegen. (279)<sup>1</sup>

Nicht einmal die Religion kann hier mehr das beängstigende Gefühl durch jenseitige Hoffnung verscheuchen. Davon zeugt zumindest *Das jüngste Gericht* (1899), das die traditionellen Visionen von der Auferstehung radikal umdeutet. Der lange Text, der mit seinem Untertitel „Aus den Blättern eines Mönchs“ auf die lyrischen

Situationen und die Rolle des Mönches im *Stundenbuch* zurückweist, setzt die größte Botschaft der christlichen Religion auf blasphemische Weise in eine verkehrte Perspektive der Hoffnungslosigkeit.<sup>2</sup>

Diese jede transzendente Zuversicht zerstörende Horizontgestaltung der Textstruktur wird auch durch die Rahmen bildenden Anfangs- und Abschlussverse betont:

Sie werden Alle wie aus einem Bade  
aus ihren mürben Gräften auferstehn;  
denn alle glauben an das Wiedersehn,  
und furchtbar ist ihr Glauben, ohne Gnade. (296)  
[...]  
denn: wehe, sie werden auferstehn.  
So ist ihr Glauben: groß und ohne Gnade.(300)

Sowohl in den Auftakt- als auch den Schlusszeilen ruft der schockierende Widerspruch eine außergewöhnliche Spannung hervor, der zwischen der - kausal bedingten - Gewissheit von der Auferstehung und ihren furchtbaren Folgen besteht. Denn das grotesk Befremdende ist in dieser Gotteslästerung, dass die religiöse Vorstellung von der Verjüngung zwar angenommen, zugleich aber als Schicksalsschlag gezeigt wird.

Das ganze monumentale Bild vom letzten Gericht wird aus einer Quasi-Dialog-Situation perspektiviert, in der das lyrische Ich Gott anspricht. Die unmittelbare Hinwendung an Gott, der als „Allschauender“ angesprochen wird, wiederholt sich kontinuierlich im ganzen Text und zeugt zwar vom Gebetscharakter der Redeform, die Redeweise selbst zeigt aber deutlich die widerspruchsvolle Haltung Gott gegenüber. Ähnlich wie im *Stundenbuch* werden nämlich auch hier die unterschiedlichen menschlichen Verhaltensweisen zu Gott repräsentiert. Die breite Skala der augenscheinlich nahen Beziehung können wir letztendlich auf zwei Grundpositionen zurückführen: auf die Anerkennung des höchsten Wesens und die Auflehnung dagegen.

Der Textanfang, der die Gnadenlosigkeit des Glaubens an die Auferstehung summiert und damit die furchtbaren Bilder der gewaltigen Vision schon vorwegnimmt, fällt mit dieser kühnen Negation auf. Die kategorischen Aussagen werden aus einer neutralen und distanzierenden Position formuliert, so klingen sie hart und teilnahmslos. Die Zeitform

Futur betont die Gewissheit des kommenden ungeheuren Ereignisses. In der zweiten Strophe wechselt die Perspektive sowohl der Situation als auch der Redeform. Die Zukunftsvision wird plötzlich, ohne jeglichen Übergang, im Präsens als mögliche irrtümliche Meinung vergegenwärtigt, als finde das Jüngste Gericht schon statt. Gleichzeitig wird die Diktion der dritten Person in eine vertrauliche Anredeform verwandelt. Diese Unmittelbarkeit stellt sowohl im Ton als auch in der Textsemantik eine regelrechte Provokation dar. Die anmaßende Zurechtweisung („Sprich leise, Gott!“) und die besorgte Annahme, dass für die Posaune des Gottesreiches „keine Tiefe tief“ sei (296), dass es also kein Entrinnen vor dieser Auferstehung gebe, leitet die Schreckensbilder ein, die sogar die Glaubensstärksten entmutigen können.

Diese herausfordernde Zutraulichkeit entlarvt sich jedoch selbst als Kompensation der Hilflosigkeit dem Allmächtigen gegenüber. Die bis zur Aggression anwachsende Selbstsicherheit wird nämlich durch Verunsicherungssignale unterminiert, die den laufenden Text der Beschreibungen immer wieder unterbrechen und ihn aus einer Oppositionsperspektive demontieren. Diese sich selbst in Frage stellende Redeposition, die zum wichtigsten Manöver der Textdialektik gehört, fängt schon in der zweiten Strophe mit der Konditionalform an, die alle Hic et nunc-Aussagen der Verseinheit über die Apokalypse als Quasiereignisse qualifiziert: „Es könnte einer meinen“. (Ebda) Eine weitere Form der Doppelperspektive ist der Zeitwechsel vom Präsens zum Futur, der das gerade – wenn auch unreal – als Gegenwart Erlebte wieder in die Zukunft rückt: „Das wird ein wunderliches Wiederkehren / in eine wunderliche Heimat sein“. (Ebda)

Diese doppelbödiges Strategie macht die Andeutung der Bildvorlage noch deutlicher, in der die möglichen Quellen, die inspirierenden Werke aus der bildenden Kunst, zwar verschleiert bleiben, der Hinweis auf die künstlerische Bearbeitung des biblischen Themas vom Jüngsten Gericht die ganze Vision aber in eine völlig skurrile Perspektive setzt. Dadurch nämlich, dass das lyrische Ich sich auf das eigene „wilde Bild“ bezieht, das in ihm selbst entstand, nimmt es gewissermaßen die schauerhaften Ereignisse des Jüngsten Gerichtes vorweg: „Allschauender, du kennst das wilde Bild, / das ich in meinem Dunkel zitternd dichte“ (ebda.) – so bescheiden und sich erniedrigend lauten die ersten Zeilen der dritten Strophe, was im krassen Gegensatz zu dem selbstsicheren Ton der furcht-

baren Vision steht. Trotz der Anerkennung der göttlichen Größe – „Durch dich kommt Alles, denn du bist das Tor, – / und Alles war in deinem Angesichte, / eh es in unserm sich verlor“ – wird ihre Allmacht durch das Selbstbewusstsein des lyrischen Ich, das sich als Mitwissenden zeigt, deutlich geschwächt. Am besten geht dies aus der siebten Texteinheit hervor, in der sich das Ich neben dem Schöpfer als kritischer Zeuge der Erfüllung der biblischen Prophezeiung hochstilisiert: „vielleicht gelingt es dir noch auszuweichen / dem großen Schweigen, das wir beide sahen.“ (Ebda)

Diese Rolle des alles bezweifelnden Geistes, der sogar das Fiasko des jüngsten Gerichtes voraussagt bzw. in der imaginären lyrischen Situation miterlebt, ermöglicht dem Ich, sich auch mit den quälendsten Fragen zu konfrontieren. Der ständige Rollen- bzw. Tonwechsel zeugt von der Ambivalenz sowohl der Existenz Gottes als auch seiner Gerechtigkeit gegenüber. Die beiden hängen ja logisch zusammen: wenn es keine göttliche Gerechtigkeit gibt, dann ist eigentlich auch die Existenz Gottes in Frage zu stellen. Denn ein ungerechter Gott ist an sich eine *Contradictio in adjecto*. Die oszillierenden Aussagepositionen sind voller Zweifel: sie schwingen zwischen Glaubenswillen und Gotteslästerung, zwischen Ahnung von einem höheren Wesen und der Enttäuschung angesichts der metaphysischen Leere.

Das Bild, das das Ich in seinem „Dunkel zitternd“ entwirft, übersteigt alle künstlerischen Vorlagen, nicht in blutigen Szenen, denn sie würden ja noch zum menschlichen Leben gehören, sondern in der grotesken Verzerrung der Grausamkeit. Die poetischen Phantasiebilder zeigen eine gespensterhafte Welt, in der sich alles bewegt, ohne lebendig zu sein:

Ein Rascheln ist und ein Zusammenraffen  
in allen den geborstenen Gebäuden,  
ein Sichertgelten und ein Sichvergeuden,  
ein Sichbegatten und ein Sichbegaffen,  
und ein Betasten aller alten Freuden  
und aller Lüste welke Wiederkehr. (297)

Die entleerte Sinnlichkeit kehrt alle Lebensfreuden in ihre Gegensätze um. Am furchtbarsten ist jedoch der entfleischte Körper, der aber noch

kein Skelett ist, sondern eine Mischbildung von beweglichen und zugleich toten Elementen. Da gibt es auch solche Horroranblicke, die nicht einmal die moderne Filmkunst mit ihren Kunsteffekten präsentieren kann:

So ringen sie, die lange Ausgeruhten,  
und packen sich mit ihren nackten Zähnen  
und werden bange, weil sie nicht mehr bluten  
und suchen, wo die Augenbecher gähnen,  
mit kalten Fingern nach den toten Tränen. (Ebda)

Das grotesk Furchtbare steckt in dieser Vision vor allem in der Uneigentlichkeit, wie die wieder Lebendigen versuchen, ihre Auferstehung zu erfahren. Im krassen Gegensatz zu der religiösen Überzeugung nämlich, nach der auf diejenigen, die die Prüfung bestanden haben, zusammen mit ihren Liebsten in einem glücklichen Sichwiederfinden die paradiesische Seligkeit wartet, herrscht hier unter den Auferstandenen höllische Angst, die sich in „dem großen Schrein“ erweist, bald aber in „das übergroße fürchterliche Schweigen“ (ebda) übergeht. Die geniale Metaphorik, mit der die Fragwürdigkeit der irdischen Hoffnung auf die Auferstehung verdeutlicht wird, enthält auch schon diabolische Züge, die an Höllenbilder Dantes erinnern. Hinter diesen grotesken Motiven können wir deshalb den bitteren Hohn der Verzweiflung erahnen. Mit erbarmungsloser Konsequenz drängen die unheimlichen Bilder in das verschlossene Terrain der menschlichen Seele, um auch das Unbegreifliche zu erhellen und das Unausprechbare zu artikulieren.

Die heiligsten Illusionen werden durch diese dichterische Zersetzung schonungslos verletzt und vernichtet. So bedeutet z. B. das Licht für die Wartenden in den folgenden Zeilen kein neues Leben, das vom Tode endgültig befreit, sondern einen grausamen Betrug, der den Auferstandenen nur Unheil bringt:

Sie sitzen alle wie vor schwarzen Türen  
in einem Licht, das sie, wie mit Geschwüren,  
mit vielen grellen Flecken übersät. (Ebda)

Die unmittelbare Fortsetzung des Textes zeigt auch eine der typischen Verfahrensweisen der Rilkeschen Poesie, die empirische Konkretisierung der abstrakten Begriffe:

Und Nächte fallen dann in großen Stücken  
auf ihre Hände und auf ihren Rücken,  
der wankend sich mit schwarzer Last belädt. (Ebda)

Dieser Kunstgriff hat hier sogar einen Doppeleffekt. Darüber hinaus, dass die Nacht die Wiederkehr des Todes versinnbildlicht, macht die Verdinglichung die Qualen auch physisch wahrnehmbar.

Parallel zur Entlarvung des grausamen „Wiederlebens“ wird der allmächtige Herr immer wieder angesprochen. Diese doppelbödige Kommunikationsebene ermöglicht es, das widerspruchsvolle Verhältnis zu Gott in vollem Maße darzulegen. Zunächst werden anmaßende Fragen gestellt: „Allschauender, gedenkst du dieses bleichen / und bange Bildes“, „Hast du nicht Angst vor dieser stummen Stadt“, „wie hoffst du diesen Tag zu tragen?“ (298). Dann versucht das lyrische Ich, den Gott zur Begünstigung, zu einer ‚Sonderregelung‘ zu überreden, bzw. Mitleid zu erwecken: „Vielleicht kannst du noch einen aus uns heben, / der diesem fürchterlichen Wiederleben / den Sinn, die Sehnsucht und die Seele nimmt“. Schließlich mildert sich der anklagende Ton zum persönlichen Bekenntnis. „Allschauender, sieh, wie mir bange ist, / miß meine Qual!“ (299) Aber nicht einmal in dieser Situation kann oder will sich das rebellierende Ich völlig verleugnen: Die Anerkennung seiner Angst und Not macht den „Allschauenden“ doch nicht größer, er wird auch jetzt noch als „hülflos“ bezeichnet. Und dadurch, dass das lyrische Ich seinen Herrn in der Angst als Verwandten erkennt („weil meine Angst vor dem großen Gericht / deiner gleicht“) wird der Anspruch auf Ebenbürtigkeit wieder ausgesprochen. Sogar viel mehr, der skurril-paradoxe Gedanke eines Bündnisses wird hier formuliert, das eine Art Schicksalsgemeinschaft anbietet, um zusammen dem unausweichlichen Verhängnis zu trotzen: „will ich mich dicht / Gesicht bei Gesicht / an dich heften; mit einigen Kräften / werden wir wehren dem großen Rade, / über welches die mächtigen Wasser gehn“. (300)

Dieses Textende bestimmt die Gesamtperspektive des Gedichtes, die die Gewissheit des Alten Testaments auf blasphemische Weise umkehrt,

indem das lyrische Ich die Erneuerung des Bundes zwischen ihm und Gott initiiert, damit sie sich in ihrer gemeinsamen Angst stärken können. Die völlige Dominanz der Groteske enthält keine befreiende Komik; sie wirkt vielmehr beunruhigend. Jedoch: die unheimliche Vision zeugt auch von einem gewaltigen Ringen um die Geheimnisse der Transzendenz. In den grauenhaften Bildern sind alle Angst- und Zwangsvorstellungen vorhanden, die das Ich quälen und es zu einer fast übermenschlichen Auseinandersetzung mit Gott zwingen. Im Abschlussteil entfalten sich alle widerspruchsvollen Aspekte der Mensch-Gott-Beziehung zu einer Schicksalsgemeinschaft, in der die intellektuelle Einsicht oder Phantasie das mit dem Gottesbild ringende Ich erhöht und Gott die metaphysische Größe der Allmacht nimmt.

Ja, Gott ist sogar „lange vergangen“ (299) und „entflohn“ (300), also in gewisser Weise, wie Nietzsche sagt, ‚tot‘, hat sich zumindest von den Menschen zurückgezogen. Das Ich nimmt quasi seine Stelle ein, ermöglicht ihm aber damit auch ein Weiterwirken. Diese Identifikation des Ich mit Gott, die Selbstvergottung des Subjekts, erinnert noch an christlich-mystisches Denken; wenn die gemeinsame Aufgabe „mit einigen Kräften“ aber darin bestehen soll, „dem großen Rade“ zu „wehren“ (ebda), dann wird die christliche Auferstehung mit der unchristlichen ‚Wiederkehr des Gleichen‘, mit dem großen ‚Welt-Rad‘ gleichgesetzt, wie es ebenfalls Nietzsche beschrieb: „Alles geht, alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins.“<sup>3</sup> Der blasphemische Kern des Gedichtes liegt also darin, dass das Jüngste Gericht nicht das glückliche Ende der Zeit bedeutet, sondern die grauenvolle Wiederkehr des Vergangenen bringt.

Bei der Entthronung Gottes spielt auch die Intermedialität eine wichtige Rolle, denn sie öffnet neue konnotative Bedeutungsebenen. Die Bilder nämlich, die das Rilke-Gedicht heraufbeschwört und die auch die apokalyptischen Visionen der alten Maler zeigen, können zwar die Schreckensbilder des Jüngsten Gerichtes plausibel darstellen, was aber diese Gemälde kaum oder nur vermittelt ausdrücken können, das ist die suggestiv reflektierte Stellungnahme des Künstlers zu Gott und zu dem eigenen Entwurf über ihn und seine Schöpfung.

Den selben Titel - *Das Jüngste Gericht* - trägt auch das Gedicht, das acht Jahre später (1907) in Paris entstanden ist. Im Vergleich zu dem früheren Text fällt bei der zweiten Bearbeitung der apokalyptischen Vision nicht nur die lapidare Kürze, sondern auch die enigmatische Verzerrung

in der Metaphorik auf. Während die grotesken Bilder in der ersten Variante noch zugänglicher sind, dadurch nämlich, dass ihre Transponierung ins Schauderhafte die Textpragmatik nicht vollkommen zerstört, stellen die Schreckensbilder in der zweiten Version eine vollkommen absurde Welt dar, in der die Geschehnisse mit der herkömmlichen Diesseits-Kausalität nicht mehr erklärbar sind. Nur die Ausgangspositionen sind in den beiden Texten gemeinsam: die elementare, beinahe animalische Angst, welche die Auferstandenen erfüllt und sie an ihre Begräbnisstätte fesselt.

So erschrocken, wie sie nie erschrecken,  
ohne Ordnung, oft durchlocht und locker,  
hocken sie in dem geborstnen Ocker  
ihres Ackers, nicht von ihren Laken

abzubringen, die sie liebgewannen. (528)

Die Häufungen des knirschend-grellen Konsonanten „k“ in der ersten Strophe erzeugt schon rein akustisch eine unheimliche und unauflösbare Dissonanz, die die Welt dieser schwer bestimmbar Wesen charakterisiert.

Die Engel-Figuren, die auch in dem früheren Gedicht eine wichtige Rolle spielen, indem sie den Allmächtigen „wie lauter Fragen [...] umdrängen“ (298), erscheinen hier – anscheinend – in ihrer traditionellen Funktion: als Helfer und Vermittler zwischen der irdischen und der göttlichen Welt. Ihre groteske Ereiferung entpuppt sich aber als sklavenhafte Bedienung der unerforschbaren Willkür:

Aber Engel kommen an, um Öle  
einzuträufeln in die trocknen Pfannen  
und um jedem in die Achselhöhle

das zu legen, was er in dem Lärme  
damals seines Lebens nicht entwehte;  
denn dort hat es noch ein wenig Wärme,

daß es nicht des Herren Hand erkälte

oben, wenn er es aus jeder Seite  
leise greift, zu fühlen, ob es gälte. (528)

Trotz der wahnwitzigen Bilderreihe, die die Bewegungsgesten veranschaulichen, schimmert hinter der abstrusen Metaphorik eine höchst fragwürdige, aber deutbare Sinnkonstruktion durch, die die traditionelle Gott-Mensch-Beziehung rundweg zerstört, indem sie ihr alle christlich-humanen Züge nimmt und in ihr die gemeine Manipulation der Machthierarchie sehen lässt.<sup>4</sup> Im krassen Gegensatz zu der religiösen Auffassung, nach der sich Gott seiner Schöpfung mit fürsorglicher Güte zuwendet, erscheint er in dieser Textwelt als ein verwöhnter Herrscher, dessen Gunst seine Untertanen suchen. Die Hand des Allmächtigen soll warm gehalten werden – durch diese Gestensymbolik wird nicht nur die Verwöhnung des Herrn sondern auch der Betrug der Unterwürfigen entlarvt. In der Achselhöhle der Auferstandenen findet der Gott nämlich nicht nur Wärme, sondern das einzig Positive, was der Mensch „in dem Lärme / damals seines Lebens nicht entweihte“. Diese Irreführung des Schöpfers durch die einseitige Vorstellung seiner irdischen Diener zeigt einen Anthropomorphismus bei der Darstellung Gottes und seiner Beziehung zum Menschen. In der Rilkeschen Deutung darf der Allmächtige nicht erfahren, dass das menschliche Wesen weit entrückt von seinem göttlichen Ebenbild ist. Was der Herr fühlen und wovon er erfahren will, „ob es gälte“, ist wahrscheinlich der alte Bund, der trotz der Erneuerung fortwährend verletzt wird. Das Öl bzw. das Einölen, das auch im christlichen Ritual eine wichtige Rolle spielt, ist hier nicht nur Weihmittel, sondern auch Metapher der Einschmierung der Machtmaschinerie, damit sie reibungslos funktioniert. Infolge der grotesken Perspektivierung, zu deren Wesen die anthropomorphe Hierarchie der überirdischen Welt gehört, wird die Allmacht des Herrn in Frage gestellt. Gegenüber der christlich-theologischen Auffassung ist der Überblick Gottes über seine eigene Schöpfung hier genau so begrenzt wie seine göttliche Liebe, von der die sterblichen Wesen nichts erfahren können.

Das heuristische Element in dem ebenfalls 1907 entstandenen Gedicht *Die Versuchung* besteht in der Annahme, dass die qualvolle Probe, der der Mensch ausgesetzt wird, nicht unmittelbar seiner Läuterung dient, sondern der Herauskristallisierung eines klaren Gottesbildes, im Text eigentlich von Gott selbst. Die Frage bleibt aller-

dings offen, ob der so erschienene Gott eine Projektion der gequälten Seele oder das Ergebnis einer inneren Erleuchtung ist.<sup>5</sup> Die Textperspektive fokussiert auf den entscheidenden Augenblick, der das Erscheinen des zur Hilfe herbeigerufenen Engels zeigt und der die Gedichtstruktur in zwei Teile gliedert. Die ersten drei Strophen bilden die größere Einheit, in der die sinnfälligen Bilder der Versuchung und des Sichkasteiens sowie das Fiasko des selbstquälerischen Willensaktes dargestellt werden.

Mit der syntagmatischen Opposition „die scharfen Stacheln“ – „das geile Fleisch“ (529) wird gleich im ersten Satz die elementare Kraft des Sexualtriebes und der gewaltsame Versuch, ihn zu bändigen, markiert.<sup>6</sup> Die Reimverknüpfung „geile Fleisch“ – „kreißendem Gekreisch“ weist dagegen schon auf die verhängnisvollen Folgen der körperlichen Sündigung: „Frühgeburten schiefe, hingeschielte / kriechende und fliegende Gesichte“ (ebda) werden heraufbeschworen als göttliche Strafe – ohne als solche benannt zu werden. Die furchtbaren Zerrbilder von all dem, was der Sexualität nicht nur eine entwaffnende Macht, sondern auch den teleologischen Sinn verleiht, dämonisieren den Geschlechtstrieb, indem sie totalisieren: die Sinne selbst werden fortgepflanzt, „verhundertfacht“. Die Metaphorik in der zweiten Hälfte der dritten Strophe zeigt deutlich die Eigentümlichkeit und Komplexität der Rilkeschen Bildsymbolik:

Aus dem Ganzen ward ein Trank gemacht:  
seine Hände griffen lauter Henkel,  
und der Schatten schob sich auf wie Schenkel  
warm und zu Umarmungen erwacht –. (Ebda)

Am wichtigsten ist die Innovation in der Bildgestaltung. Das traditionelle Zaubertrank-Motiv wird durch die groteske Perspektivierung vollkommen erneuert. Der Liebestrank erscheint hier nicht als ein außergewöhnliches Zaubermittel, sondern als ein Überfluss. Der sonderbare Ausdruck „lauter Henkel“ lässt zumindest folgern, dass der Liebesrausch überall anwesend ist. Der ungewöhnliche Vergleich aus der Panerotik – „der Schatten schob sich auf wie Schenkel“ (ebda) – bestätigt diese Annahme und zerstört zugleich jede romantische Verschleierung der Liebe durch die rohe Sexualität. Dass der Schatten als ein begehrter Körperteil bezeich-

net wird, gibt dieser Liebe weitere unheimliche Konnotationen. Die Vergleichskonjunktion „wie“ rückt die Erotik zugleich in die irrealer Schattenwelt. Nur die Triebwünsche und ihre Unerfülltheit sind real. Die tabuisierte Sexualität bleibt als ewig lauender Spuk, Drohung und Qual.

Der zweite Teil (4. und 5. Strophe) stellt in der lyrischen Narration den Wendepunkt dar – nicht wegen der Hinwendung des gequälten Mannes an den Engel, sondern wegen der unerwarteten Reaktion des Letzteren auf die flehende Geste. Die beiden Momente der bis zum Paroxysmus gesteigerten Begierde des Mannes und sein Hilferuf werden – trotz der räumlichen Ferne innerhalb des Textes – durch die Wiederholungsrhetorik miteinander verbunden: „Und schon hatten seine Sinne Enkel“ (ebda) – heißt es im Anfangsvers der dritten Strophe, während die poetische Parallele in der vierten Strophe den Engel herbeiruft: „Und da schrie er nach dem Engel, schrie“. (Ebda) Eine andere Funktion haben die kopulativen Konjunktionen in den weiteren Zeilen dieser Strophe, die zusammen mit der feinen Distinktion durch die Zufügung „in seinem Schein“ das doppelbödige Spiel des Engels entlarven:

Und der Engel kam in seinem Schein  
und war da: und jagte sie  
wieder in den Heiligen hinein [...] (ebda)

Hat in diesem Kontext der zur Hilfe kommende Engel nur eine Schein-Existenz, als wenn er seiner Vermittler-Rolle zwischen Gott und Mensch nicht entsprechen könnte und lieber den Menschen verriet, um Gott als dem Mächtigeren dienen zu können? Das Wort „Schein“ wird zumindest in seiner ganzen Doppeldeutigkeit als Glanz und als Illusion verwendet. Der Engel bringt – zumindest scheinbar – keine Hilfe für den Mann. Denn anstatt ihn von der quälenden Versuchung zu befreien, lässt er ihn weiter leiden. Ist der in diesem übermenschlichen Ringen gefundene Gott die Erlösung selbst? Ist das der richtige Weg des Heiligen? Und überhaupt: ist der Mensch zum Heiligen geboren? Das sind die Fragen, die nicht unmittelbar im Text, sondern durch diesen Text gestellt werden. Die Textwelt selbst bleibt jedenfalls unheimlich-grotesk. Zurecht schreibt Peter Por: „Skurriler könnte man kaum das nach Gott ausgerichtete Zeichen-System der christlichen Vergeistigung verwandeln“.<sup>7</sup>

Die interpretierten Gedichte sind zwar auch als intermediale Reminiszenzen zu deuten, ihre eigentümliche Textrhetorik und Bildsymbolik weisen aber auf eine bewusste und umfassende Neubearbeitung des mittelalterlichen Totentanz-Motivs hin, das dabei wesentlich erweitert und in vollkommen unkonventionelle Perspektiven gesetzt wird. Denn diese Texte entbehren jeglicher heilbringender Lehre, und die Qualen des Versuchten werden nicht gestillt. Es gibt keine Erlösung – weder für die anonymen Scharen der Verstorbenen noch für die Lebendigen, die dem Tode geweiht sind. Die grotesk-schrecklichen Perspektiven, die unmittelbar auf den unausweichlichen Verfall fokussieren, bieten nicht einmal den lindernden Trost einer humanen Geste der Poesie. Es bleibt nur die schonungslose Konfrontation mit dem Grässlichen und das Aussprechen des Unsagbaren.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Die Rilke-Gedichte werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: Rainer Maria Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Band 1. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 1996. [= RWK I] Die Zitate werden im Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

<sup>2</sup> Bradley sieht in dieser „Auferstehung“ bloß „eine altertümlich naive, mit leichter Hand ironisierte Gläubigkeit.“ Bradley, Brigitte L.: *Rainer Maria Rilkes Der Neuen Gedichte anderer Teil. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik*. Bern/München: Francke, 1976, S. 84.

<sup>3</sup> Nietzsche, Friedrich: *Werke in sechs Bänden*. Hg. von Karl Schlechta. Bd. 3. München-Wien: Hanser, 1980, S. 463.

<sup>4</sup> Vgl. dazu noch: Por, Peter: *Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten“*. Heidelberg: Winter, 1997, S. 267.

<sup>5</sup> Eine andere Erklärung deutet der Kommentar an: „Die Schlusswendung ist ganz Rilkeisch: Aus dem Freudianisch verstandenen Unbewussten wäre Gott durch ‚Klärung‘ zu gewinnen – ein fernes, utopisches Ziel.“ RWK I, [Anm. 1], S. 969.

<sup>6</sup> Vgl. dazu noch: Belmore, Herbert W.: *Sexual Elements in Rilke's Poetry*. In: *German Life & Letters*. Volume XIX, 1965-1966, S. 256f.

<sup>7</sup> Por [Anm. 3], S. 285.

*Robert Hodonyi (Dresden)*

**Paul Scheerbart und Herwarth Waldens  
Verein für Kunst.  
Zur Konstellation von Literatur und Architektur in der  
Berliner Moderne um 1900**

Die folgende Untersuchung fokussiert die Konstellation von Literatur und Architektur in der Berliner Moderne um 1900. Es werden im ersten Schritt die Ursachen und Motive konkretisiert, die den Schriftsteller Paul Scheerbart (1863–1915), den „einzigsten Architekturdichter“<sup>1</sup>, zu einem gefeierten „Initiatoren der Kunstwende“<sup>2</sup> machten, dessen Name für die expressionistische Autorengeneration „Ewigkeitswert“<sup>3</sup> besaß.

Wohl steht am Beginn des Expressionismus ein wahrhaftiger Verkünder expressionistischer Baukunst. Aber es war dies kein Architekt, sondern ein Dichter, der in wundervollen Romanen und Novellen das zukünftige Haus der Menschen und die Stadt des Menschen schilderte. Es war der Dichter Paul Scheerbart.<sup>4</sup>

Dem entsprechend wurde Scheerbart nicht nur unter Schriftstellern hoch verehrt.<sup>5</sup> Der Architekt Bruno Taut bezeichnet ihn in einem Ausstellungskatalog des *Sturm* als entscheidenden „Anreger der Glasarchitektur“<sup>6</sup>. Nach seinem plötzlichen Tod im Oktober 1915 wird sowohl bei Lothar Schreyer und Herwarth Walden als auch bei Taut die Tendenz sichtbar, die Kanonisierung und Ruhmbildung Scheerbarts voranzutreiben. Ein Ergebnis dieser Arbeit war die Gründung der Paul-Scheerbart-Gesellschaft, die sich 1929 in den Räumen des *Sturm* konstituierte. Zum geschäftsführenden Ausschuss gehörten neben Walden, Taut und Behne noch der Germanist und spätere Nachlaßverwalter Hellmut Draws-Tychsen, Walter Mehring, Alfred Richard Meyer und Erich Mühsam. Ziel der Gesellschaft war es, „durch Neuausgaben, Pressehinweise, Aufführungen, Vorträge und andere Mittel“<sup>7</sup> Scheerbarts Werk im kulturellen Gedächtnis zu institutionalisieren. Der Gesellschaft gelang es 1931 im historischen Schloss Oliva in Danzig, der Geburtsstadt

Scheerbarts, eine Ausstellung des gesamten dichterischen und zeichnerischen Nachlasses zu eröffnen.

Es ist hier nicht der Raum, um die vielfältigen Verflechtungen Scheerbarts mit dem *Sturm* literaturhistorisch umfassend rekonstruieren zu können. Stattdessen soll nach seiner Beteiligung an den kulturellen Unternehmungen Waldens vor Gründung der Zeitschrift im Jahr 1910 gefragt werden. Die Partizipation Scheerbarts am Veranstaltungsprogramm des Vereins für Kunst (1904–1910) und seine Bedeutung für die ästhetische Moderne um 1900 stehen dabei im Zentrum des Interesses. An dieser Stelle kann ebenfalls nicht ausführlich auf die Rolle Waldens als „Antreiber, Propagator und Organisator“<sup>8</sup> moderner Literatur und Kunst im ersten Dezennium des 20. Jahrhunderts eingegangen werden. Die Geschichte des Vereins für Kunst als Forum für bekannte und weniger bekannte Talente und als Alternative zu den kommerziellen Künstleragenturen des wilhelminischen Deutschland, soll mit Hinblick auf das vorliegende Thema ebenso nur knapp umrissen und besonders dort konturiert werden, wo sich ein Bezug zu Scheerbart herstellen lässt.<sup>9</sup>

### **Paul Scheerbart in Herwarth Waldens Verein für Kunst (1904–1910)**

Herwarth Walden, der Herausgeber des *Sturm*, konnte bei der Gründung der Zeitschrift auf ein fast zehnjähriges kultur- und kunstpolitisches Engagement in Berlin zurückblicken. In dieser Zeit sammelte er nicht nur organisatorische und publizistische Erfahrungen mit Veranstaltungsabenden und als Schriftleiter, Kritiker und Redakteur für verschiedene Periodika, sondern er schuf im Rahmen seines Engagements für eine zeitgenössische Literatur und Kunst ein Netzwerk von modernen SchriftstellerInnen, Theaterreformern, Kultur-Theoretikern und Architekten, von dem im wesentlichen auch die ersten Jahrgänge des *Sturm* getragen wurden. Seit März 1910 mit dem Untertitel „Wochenblatt für Kultur und Künste“ in Berlin erscheinend, gilt der *Sturm* bis heute, neben Franz Pfemferts *Aktion*, als wichtigstes Organ der expressionistischen Bewegung im zweiten Dezennium des 20. Jahrhunderts, als entscheidender „Wegbereiter der Moderne“<sup>10</sup> in Deutschland mit europäischer und interdisziplinärer Ausrichtung.<sup>11</sup>

Fundiert hat Peter Sprengel jene Prozesse analysiert, die mit der

Entwicklung des *Sturm* zu einer der wichtigsten Institutionen avantgardistischer Kunsttheorie und -praxis in Deutschland verbunden waren. Durch Kanonbildung, Kommerzialisierung und konsequente Abgrenzung, gelang es dem *Sturm* als Galerie, Verlag und Zeitschrift, die Kunst der Moderne ebenso didaktisch zu vermitteln wie öffentlichkeitswirksam zu präsentieren.<sup>12</sup> In diesem Zusammenhang spielte personelle Kontinuität für Walden von Beginn an eine bestimmende Rolle. Neben Alfred Döblin, Rudolf Blümner, Else Lasker-Schüler, Samuel Lubinski und Salomo Friedlaender gehörte Scheerbart schon lange vor 1910 zum Kreis um Walden, wie ein Foto aus dem Jahr 1905 belegt, welches beide neben anderen „Modernen“ im Café des Westens zeigt.<sup>13</sup>

Der 1863 in Gdansk/Danzig geborene Scheerbart kann zu den ältesten Künstlerfreunden Waldens gerechnet werden. Ob die Bekanntschaft zwischen beiden spätestens im Jahr 1895 „begonnen haben muss“<sup>14</sup>, wie Leo Ikelaar vermerkt, kann nicht verifiziert werden, da der Autor für seinen Befund keine Quelle nennt. Die Forschungslage wird diesbezüglich dadurch erschwert, dass zu Walden bisher keine literaturwissenschaftlich gesicherte Biographie vorliegt.<sup>15</sup> In Bezug auf Scheerbart sieht die Forschungslage ungleich besser aus. Im Jahr 1990 erschien, herausgegeben von Mechthild Rausch, eine Scheerbart-Biographie in Briefen.<sup>16</sup> Im Jahr 1997 wurde ebenfalls von Rausch eine detaillierte Teil-Biographie veröffentlicht.<sup>17</sup> Damit hat die Autorin die erste Arbeit vorgelegt, welche systematisch und gestützt auf breiter Quellenbasis, die Lebensjahre des jungen Scheerbart wissenschaftlich aufarbeitet und den zahlreichen in der Literatur kursierenden biographischen Legenden und Mythen faktengestütztes Material gegenüberstellt. Rausch gibt keinen Hinweis darauf, dass sich Walden bereits um 1895 im künstlerischen Umfeld Scheerbarts bewegt haben könnte.

Ein wenig zu früh angesetzt erscheint die Jahreszahl Ikelaars aus mehreren Gründen. Walden hatte 1895 gerade das Gymnasium absolviert und begann bei Conrad Ansorge Klavier, Komposition und Musikwissenschaft zu studieren. Scheerbart hingegen ist über 15 Jahre älter und besitzt als Verlagsgründer, Autor und Journalist in der Berliner Moderne bereits einen Namen. Gewichtiger gegen das Jahr 1895 spricht jedoch, dass sich der früheste schriftliche Beleg für eine Verbindung in Form einer Einladung zur Gründung der antimilitaristischen Zeitschrift *Das Vaterland* aus dem Jahr 1903 findet.<sup>18</sup>

Festzustellen ist, dass sich die Kontakte seit 1904 intensiviert haben. Die Kommunikation zwischen Scheerbart und Walden war in den Jahren um 1903/04 zunächst von einer geschäftlichen Distanz geprägt. Es fehlt der vertrauliche Ton, der etwa den Scheerbart-Korrespondenzen mit den langjährigen Freunden Franz Servaes, Richard Dehmel oder Erich Mühsam unterlegt ist. Dies kann als ein weiteres Indiz dafür gewertet werden, dass zu diesem Zeitpunkt, um 1904, eine fast 10-jährige Bekanntschaft, wie sie Ikelaar behauptet, als eher unwahrscheinlich anzusehen ist.

Wie kein zweiter Multiplikator des modernen Berliner Kulturlebens war Walden in den nächsten Jahren bemüht, Scheerbart als Schriftsteller zu fördern und zu höherer Publizität zu verhelfen. So enthalten etwa alle Zeitschriften für die er zwischen 1908 und 1910 als Schriftleiter tätig wurde, wie *Morgen. Wochenschrift für Deutsche Kultur* oder *Das Theater* bereits regelmäßig Beiträge des Dichters.<sup>19</sup> Walden bot Scheerbart im 1904 gegründeten Berliner Verein für Kunst, dem institutionellen Vorläufer des *Sturm*, wiederholt ein Podium für Lesungen und Rezitationen eigener Prosa und Lyrik sowie die Aufführungen von Theaterstücken und Pantomimen. Bis 1910 trat Scheerbart mehrfach im Verein für Kunst auf. Erstmals in der ersten Wintersaison des Vereins 1904/05, wo er einen Querschnitt seines bisherigen literarischen Oeuvres vorbrachte.<sup>20</sup> Besonders Scheerbarts Lautgedicht *Kikakoku! Ekoraláps!* hat offensichtlich einen starken Eindruck bei den anwesenden Zuhörern hinterlassen und ist in seiner nachhaltigen Wirkung nicht zu unterschätzen. „1915 starb Scheerbart in Berlin. Sein Geist wirkte weiter, beeinflusste die avantgardistischen Experimente des Sturmkreises, sein Lautgedicht *Kikakoku* schlägt die selben Töne an, mit denen Hugo Ball und Kurt Schwitters schockierten.“<sup>21</sup> In einer zeitgenössischen Rezension dieses Vortragabends heißt es: „Seine Form ist das Stammeln des Staunenden, ein fortwährendes qualvolles Suchen nach neuen Bildern in neuen und alten Worten. Bis zu der Kühnheit, die nur die Verzweiflung des Kämpfenden eingibt, eine Dichtung aus erfundenen Klängen zu fügen: ‚Kikakoku. Ekoraláps.‘“<sup>22</sup> Walden nennt Scheerbart später den „ersten Expressionisten“<sup>23</sup>, eine Anspielung auf die amimetische Kunsttheorie und -praxis des Dichters, die im Kontext der Bemühungen um eine Propagierung nicht-naturalistischer Literatur gesehen werden können. Scheerbart, so Walden, „schuf die Menschen nicht nach ihrem

Ebenbilde“ und deshalb „war er Künstler“<sup>24</sup>. Ohne Zweifel stellte Scheerbarts Prosa und Lyrik für den strikten „sprach- und kunstreferentiellen Ästhetizismus“<sup>25</sup> des *Sturm* einen wichtigen Vorläufer dar. Ähnlich wie Walden sah auch Karl Kraus in den „hohen Unverständlichkeiten“<sup>26</sup>, in der Negation und Überwindung der Mimesis die herausragende Funktion von Kunst. Kraus schätze daher nicht nur die Lyrik Lasker-Schülers<sup>27</sup>, sondern kann auch als begeisterter Scheerbart-Leser gelten.<sup>28</sup> Paul Scheerbart-Rezitationen von Rudolf Blümner bilden später neben den Werken von August Stramm einen Schwerpunkt der ab 1. September 1916 organisierten *Sturm*-Kunstabende, die in den Ausstellungsräumen des *Sturm* auf der Potsdamer Straße 134a in Anlehnung an die Veranstaltungen des Vereins für Kunst stattfanden.<sup>29</sup> So dürften Blümners Versuche zur „absoluten Dichtkunst“ – der *Ango laïna* (1921)<sup>30</sup> – die keinerlei referenzierbare Inhalte mehr aufweist, auch auf Anregungen und Impulse der Lautgedichte Scheerbarts basieren.

Nach der ersten Veranstaltung Scheerbarts im Verein für Kunst kam es zum Zwist mit Walden. Scheerbart drohte mehrmals damit, rechtliche Schritte einzuleiten, falls das ausstehende Honorar nicht gezahlt würde.<sup>31</sup> Als freier Autor war Scheerbart existenziell auf diese Vergütungen angewiesen. Wie aus den Akten der Deutschen Schillerstiftung hervorgeht, war der Dichter seit 1903/04 von der Einkommenssteuer befreit, da er am Existenzminimum lebte und sein Jahreseinkommen unter 420 Mark betrug.<sup>32</sup> Aus einem Einladungsschreiben zur Gründung des Vereins für Kunst geht die Bestrebung Waldens hervor, für die künstlerische Moderne einen finanziellen und institutionellen Autonomiestatus zu implementieren und in der Ablehnung des wilhelminischen Systems und seiner kulturellen Repräsentanten, ein eigenes Netzwerk der Literaturpräsentation und -distribution aufzubauen.<sup>33</sup> Die Förderung von jungen oder kaum bekannten Autoren bedeutete aber auch, wie Scheerbart schmerzlich erfahren musste, ein erhebliches finanzielles Risiko. An Kraus schreibt Walden über die prekäre finanzielle Lage seines Unternehmens: „Materiell hat mich der ‚V.f.K.‘ zu Grunde gerichtet. Erst im letzten Jahr [1908, R.H] konnte ich wieder *etwas* atmen. Ich hatte allein die materielle Verantwortung. Überlegen Sie bitte, wer zu Mombert, Rilke, Scheerbart z.B. Billets kauft.“<sup>34</sup> Immer wieder muss Scheerbart daher drohen: „Erhalte ich das Geld nicht – so zwingen Sie mich zum Äußersten. Ich habe lange genug gewartet.“<sup>35</sup> Noch im März

1910 äußert sich Scheerbart auf Grund unklarer Geschäftsstrukturen sehr misstrauisch und zurückhaltend, als Walden ihn als Mitarbeiter für den *Sturm* zu gewinnen versucht. Nicht künstlerische Fragen lassen ihn zögern auf die Offerte einzugehen, sondern der ungeklärte finanzielle Hintergrund.<sup>36</sup>

Nachdem Walden den Zahlungsaufforderungen nachgekommen war, wurde im Dezember 1905, der zweiten Wintersaison des Vereins für Kunst, Scheerbarts dramatisches Stück *Herr Kammerdiener Kneetschke. Eine Kammerdiener-Tragödie in 5 Aufzügen* gemeinsam mit Alfred Döblins Einakter *Lydia und Mäxchen* uraufgeführt. Sowohl Döblin als auch Scheerbart tauschten sich über die Inszenierung mit Walden aus.<sup>37</sup> Scheerbart trug sich mit dem Gedanken eine strahlende, auf Spiegel-effekten basierende Bühnenarchitektur zu realisieren, zu deren Verwirklichung es allerdings dann nicht gekommen ist. An Walden schreibt er: „Das Experiment mit glänzenden Hintergründen (evtl. aus Glas) mach ich vielleicht später. Für die ‚blaue‘ Bühne scheint mir das preußische Blau in stumpfer Form schon scharf genug.“<sup>38</sup> Dass im Rahmen der *Revolutionären Theater-Bibliothek* (1904)<sup>39</sup> veröffentlichte Stück wurde 1913 im *Sturm* erneut publiziert.<sup>40</sup>

### ***Das Perpetuum mobile. Geschichte einer Erfindung* (1910)**

Scheerbart stellte Walden seit 1904 eigene Bücher wie *Tarub, Bagdads berühmte Köchin. Ein arabischer Kulturroman* (1897) leihweise zur Verfügung, die dieser offensichtlich mit großer Zustimmung gelesen hat.<sup>41</sup> Dadurch dürfte Walden schon zu diesem Zeitpunkt auf die literarischen Architekturphantasien Scheerbarts aufmerksam geworden sein. In *Rakkóx der Billionär. Ein Protzen-Roman* (1900)<sup>42</sup>, den Walden im Juni 1904 in die Hände bekommt<sup>43</sup>, wird unter anderem eine gigantische kristalline Gebirgsarchitektur aus Glas entworfen, die an der Westküste Südamerikas angesiedelt ist.<sup>44</sup>

Walden wurde, wie andere Korrespondenzpartner Scheerbarts auch, stets über laufende publizistische Projekte im Bilde gehalten. Dies galt besonders für die Entstehungsphase seines Buches *Perpetuum mobile. Die Geschichte einer Erfindung* (1910)<sup>45</sup>, wo eine Selbstinszenierung als Ingenieur und kreativer Erfinder gegenüber den Briefpartnern zu beobachten ist. Den Verlauf und die Ergebnisse seiner Experimente zeichnete

Scheerbart seit 1908 tagebuchartig auf und versah den Text mit 26 selbstgefertigten Konstruktionszeichnungen. Parallel zu poetischen und ironischen Reflexionen liess er immer wieder den angeblichen Zweck seines Projektes durchblicken. Es geht ihm scheinbar um nichts anderes, als die Verwirklichung eines megalomanen Traumes der architektonischen Umgestaltung der Erde mittels neuer technischer Erfindungen, wie er sie im *Rakkóx* literarisch entfaltet hatte. „Mich beschäftigen jetzt auch immerzu die großen Bauten, die da kommen werden. Architektonische Behandlung der Gebirgspartien wäre jetzt nicht mehr utopisch – wenn das Rad geht.“<sup>46</sup> Scheerbart konzipierte im Zuge seiner physikalischen Experimente, zumindest auf dem Papier, auch universell einsetzbare Bau-Maschinen. Er nutzte die Vorstellung eines tatsächlich funktionstüchtigen „Perpehs“, wie er seine nie vollendete Konstruktion liebevoll nannte, vor allem dazu, ausführlich und poetisch über eine paradiesische Welt ohne körperliche Arbeit und Anstrengung nachzudenken. Kurz: Das „Perpeh“ beflügelte immer wieder seine schriftstellerischen und architektonischen Phantasien. „Das ist sehr anstrengend – solche Modelle herzustellen“<sup>47</sup>, schreibt er an Walden und bezieht ihn unmittelbar in seine Pläne einer zu diesem Zeitpunkt noch utopisch verfassten Glasarchitektur mit ein. Das von Ernst Rowohlt herausgegebene Buch wurde in der Literaturgeschichtsschreibung unter anderem als künstlerischer Vorläufer Dadas gewertet. Als Ingenieur versuchte Scheerbart – zweifellos mit einem Augenzwinkern – am „Rad des Fortschritts zu drehen“<sup>48</sup>, was ihn und sein jeweils neuestes Modell des *Perpetuum mobiles* aber immerhin zwischen 1908 und 1910 wiederholt zum Patentamt führte und seine spärlichen finanziellen Mittel vollkommen aufbrauchte. So ist hier der Wille zum Konstruieren neuer architektonischer Welten unmittelbar greifbar. Wie kein zweiter Gegenstand steht für Scheerbart die Möglichkeit der Konstruktion eines *Perpetuum mobiles* als Symbol für die Verwirklichung eines uralten „Ingenieur-Traums“, der Aufhebung der Ausbeutung der menschlichen Arbeitskraft mittels technologischem Fortschritt und reibungsloser Mechanik, die Scheerbart sogleich für die architektonische Umgestaltung der Erde, „eine[r] kolossale[n] Raumkunst“<sup>49</sup>, zu nutzen gedachte. Immer wieder imaginiert er gegenüber seinen Briefpartnern eine gelungene Konstruktion. „Jetzt kommt das neue Zeitalter. [...] Alle Gebirge werden ‚architektonisch‘ verwandelt – und die Flüsse werden in Canäle geleitet“<sup>50</sup>, auch „Fabrikschornsteine etc sind demnächst überflüssig“<sup>51</sup>.

Mit Hilfe von Technik und eigenwilligen Zeichnungen versuchte er – allerdings recht dilettantisch –, die in der Natur nach seiner Ansicht vorhandenen Kräfte zu entfachen und zu bändigen und mit mutigen Konstruktionen zumindest fiktional Raum und Zeit zu annectieren. Die Konstruktionszeichnungen und nüchternen Kommentare vermitteln, bei aller Ironie die dem Unternehmen zu eigen ist, den Eindruck einer fundierten wissenschaftlichen Abhandlung. Über zwei Jahre lang hatte Scheerbart dieses Projekt beschäftigt. Im Kontext seines Oeuvres betrachtet stellt somit das *Perpetuum mobile* den Prolog zur *Glasarchitektur* von 1914 dar, denn auch hier hat zuerst der „Techniker das Wort“ und stehen „sehr praktische Erwägungen“<sup>52</sup> im Vordergrund.

### Kritik am Städtebau

Seit den 1890er Jahren hatte sich Scheerbart kritisch mit der zeitgenössischen Architektur und Stadtentwicklung Berlins auseinandergesetzt. Von der Mietskasernenarchitektur wandte er sich ebenso ab, wie von pompösen Bürgervillen und wilhelminischer Monumentalarchitektur, wie Ludwig Hilberseimer im Artikel *Paul Scheerbart und die Architekten* in Paul Westheims *Kunstblatt* beschreibt.<sup>53</sup> Die Architektur Berlins stellte für Scheerbart eine unkünstlerische Zumutung dar. In *Die modernen Städte* (1891/92)<sup>54</sup> und *Die Entwicklung der Stadt* (1910)<sup>55</sup> beklagt Scheerbart die städtebauliche Entwicklung der Reichshauptstadt. In den Fokus rückt insbesondere die Tendenz zur Uniformierung des Stadtbildes. Scheerbart schreibt, dass geradlinige Straßen „in einer Stadt einmal oder zwei- bis viermal wirksam verwendet werden“ können, es aber „barbarisch ist [...], alle Strassen gradlinig zu machen“<sup>56</sup>. Es dürfte um 1900 keinen zweiten Schriftsteller der ästhetischen Moderne geben haben, der sich sowohl in seinen poetischen Schriften als auch in journalistischen Beiträgen gleichermaßen so intensiv mit Architektur und Stadtentwicklung beschäftigt hat. Die Geradlinigkeit und die Monotonie in der Häuser-Reihung, die vor allem bezüglich der uniformen Mietskasernen konstatiert wird, bezeichnet Scheerbart als den „Militarismus in der Architektur“<sup>57</sup>. Diesen kritisiert er vehement. Statt „Militarismus in der Architektur“ fordert Scheerbart Dezentralisation und Auflösung des Stadtbildes. „Heute ist der Anblick einer modernen Großstadt für jeden architektonisch gebildeten Menschen eine schwere,

gesundheitswidrige Gemüthskränkung und Nervenpein. Dieses Uniforme! Das Uniforme wirkt in der Kunst immer wie ein tödtliches Gift.“<sup>58</sup> Diese städtebauliche Kritik an der Uniformierung der Großstädte ist noch Jahre später im Umfeld des Arbeitsrat für Kunst virulent.<sup>59</sup>

### Einfachheit im Verein für Kunst

Zu den Leitbegriffen ästhetischer Formenreflexion, die für den Verein für Kunst große Bedeutung besessen haben, gehörte insbesondere die Idee der Einfachheit<sup>60</sup>, welche im Kontext des Vereins unter anderem von den Architekten Adolf Messel und Adolf Loos vertreten wurde<sup>61</sup>, zwei der wichtigsten Repräsentanten der „Zeit der Vereinfachung“<sup>62</sup>, wie Julius Posener die Dekade vor dem Ersten Weltkrieg nennt.<sup>63</sup> Noch kurz vor der Gründung des *Sturm* war Waldens Veröffentlichungspraxis als Schriftleiter der Zeitschrift *Das Theater* von Döblin mit kritischen Worten kommentiert worden. Döblin griff dabei die Ornamentkritik von Loos auf. Sie wurde von ihm wie in Kraus' Essay *Heine und die Folgen* (1909) im Kontext der Auseinandersetzung mit Feuilletonismus und (früh)expressionistischer Subjektivität für die literatur- und journalis-muskritische Theoriebildung nutzbar gemacht. So kritisiert Döblin Waldens Veröffentlichungspraxis mit dem Hinweis auf die Loossche Ästhetik, auf ein Zuviel an „Dekoration“ und „Stil“ in der Zeitschrift auf der einen, und einem Zuwenig an „positive(r) Urteilkraft“ und „Bericht“ auf der anderen Seite, nur Scheerbart wird in der Blattkritik hervorgehoben:

Oh wie erholt man sich da an der Skizze von Sch[e]rbart! [...] siehe auch die Bemerkungen von Loos, der als Princip aufstellt: Sachlich sein; jedes Ding seine besondere Sachlichkeit, Zweckmäßigkeit; nichts von außen heranbringen und ankleben. Wenn doch das die Herren lernen wollten und nicht dauernd den Stil der schlechten Kunstgewerbler schrieben. - Ich resümiere: mehr Bericht, mehr Kritik, weniger „Stil“, weniger Dekoration<sup>64</sup>.

Für Döblin bildete das Paradigma der Sachlichkeit eine entscheidende Kategorie der künstlerisch-ästhetischen Überlegungen bis weit in die

1920er Jahre hinein, mit ihr identifizierte er in Anlehnung an die neuen architektonischen Prinzipien und nüchterne Baurhetorik von Loos vor allem Zweckmäßigkeit und einen zeitgemäßen Wirklichkeitsgehalt in der Kunst.<sup>lxv</sup> Scheerbart legte seinen Reflexionen über das „Einfache“ ebenfalls generelle Überlegungen zur Ästhetik der Moderne zu Grunde. Die Tendenz zur Vereinfachung erscheint bei ihm als eine Reaktion auf den ornamentierenden Jugendstil und als Ausgangspunkt bei der Suche nach einem adäquaten Stil des 20. Jahrhunderts. „Einfachheit“ – oder anders formuliert Reduktion auf das Wesentliche – ist für Scheerbart die wichtigste Leitdifferenz bei der Unterscheidung zwischen Kunst und anderen Lebensbereichen:

Bedenken wir aber, daß die Kunst keineswegs ein Konterfei von Erscheinungswelten sein soll, kann oder darf – so werden wir den Unterschied zwischen Welt und Kunst nicht mehr so sonderbar finden. Die Kunst soll uns doch eine Sache zunächst einmal deutlich und übersichtlich machen. Das aber erzielt man doch nur dadurch, daß man das Vorzuführende im wesentlichen festhält, in einzelnen Hauptlinien darstellt – d.h. vereinfacht. Ohne zu vereinfachen, kann ich nichts übersichtlich gestalten. Und darum ist die Forderung des Einfachen die allerwesentlichste Forderung in unsern sämtlichen ästhetischen Erörterungen mit vollem Recht.<sup>66</sup>

Genau wie Walden, der etwa gegen den Historismus des 1909 wiedereröffneten Meininger Theaters polemisierte („Adolf Loos aus Wien hätte es bauen sollen. Ornamentlos, schmucklos, beherrscht und herrschend durch die Gewalt der reinen architektonischen Linie und den Adel des Materials“<sup>67</sup>), war auch Scheerbart unzufrieden mit zeitgenössischer Theater- und Bühnenarchitektur. Im Frühjahr 1908 artikulierte er das Anliegen, ein neues Theater zu gründen und dieses von einem geeigneten Architekten errichten zu lassen.<sup>68</sup> Scheerbarts Vorstellungen sahen ein „Glas-Theater“ vor, dessen Bühne aus farbigen Glaswänden bestehen und hinter denen dann Licht- und Schattenspiele aufgeführt werden sollten.<sup>69</sup> Die Forderung nach Einfachheit und einer grundlegenden Theaterreform verschränken sich dabei unauflöslich.

Daß bei dem konstruktiven architektonischen Charakter der Bühnenkunst das Streben nach Einfachheit noch viel mehr Bedeutung hat als bei den

anderen Kunstarten, das ist ja wohl ganz klar, und es wäre nur zu betonen, daß dieses Streben nach Einfachheit wieder einmal das Gegensätzliche in Welt und Kunst deutlich und jeglichen sogenannten Realismus ablehnenswert erscheinen läßt.<sup>70</sup>

Da er das Theater von jedweder Imitation von Wirklichkeit und Psychologie befreien wollte, wurde Scheerbart einige Jahre später von Schreyer zum Vorbild der 1917 gegründeten *Sturm-Bühne* erklärt. Auch Schreyer ersehnte eine „Entnaturalisierung der Bühnenkunst“<sup>71</sup>. Er verband sowohl in der *Sturm-Bühne* als auch später während seiner Zeit am Weimarer Bauhaus die Darstellungsmittel (Formen, Farben und Töne) mit rhythmischen Grundbewegungen, die in der gesellschaftlichen Wirklichkeit ohne Entsprechung waren. In seinem Aufsatz *Expressionistisches Theater* berichtet Schreyer retrospektiv, dass die Protagonisten der *Sturm-Bühne* in Scheerbarts Stücken eine Antizipation des absoluten „Bühnenkunstwerks“ und eine Vorform des abstrakten Theaters erkannten:

Oft hatten wir damals Jungen die Freude, in der älteren Generation außerordentlichen Vorbildern zu begegnen, die, wie es uns schien, geradezu prophetisch unsere Sehnsucht, unsere Erkenntnis und unser Wollen voraus genommen und Kunstwerke, die wir verehren, geschaffen haben. So war der ‚Onkel des Expressionismus‘ Paul Scheerbart einer der großen Initiatoren der Kunstwende, der nicht nur die Glasarchitektur – lang ehe es sie gab – in allen ihren Möglichkeiten verkündete und forderte, der auch das expressionistische Theater vorausgeschaut und die zauberhafteste Pantomime [den *Kometentanz*, R.H.] niedergeschrieben hat, die wir kennen.<sup>72</sup>

Nach der Uraufführung von *Herr Kammerdiener Kneetschke* stellte Scheerbart im Oktober 1908 im Verein für Kunst *Astrale Novelletten, Neue Theater Stücke* und noch „nicht Gedrucktes“<sup>73</sup> vor. Anders als Schreyer, hatte der später ebenfalls zum engsten *Sturm-Kreis* zu rechnende Schauspieler und Rezitator Rudolf Blümner Scheerbart noch zu Lebzeiten kennen gelernt. Etwas anders akzentuiert als Schreyer sah er in Scheerbarts dramatischen Experimenten in erster Linie eine wichtige Anregung für eine eigenständige Bewegungs- und Schauspielkunst, die nicht mehr sklavisch am geschriebenen Wort haftet. „Immerhin will ich hier einen unserer Modernen anführen“, schreibt Blümner 1905/06,

mit dem ich mich in meinen Ideen einer Ansicht weiß, der freilich mit seinen Werken recht einsam steht und leider bisher weder allgemein noch besonders in Theaterkreisen die richtige verdiente Beachtung gefunden hat, ich meine Paul Scheerbart. [...] Wir sitzen heute so fest in der Wahnvorstellung, daß die Bühne die Aufgabe habe, dramatische Literatur zu übermitteln, daß wir zur Erkenntnis einer reinen Schauspielkunst nur schwer gelangen.<sup>74</sup>

Die Relativierung der Dominanz des geschriebenen Dichterwortes, der literarischen und dramatischen Vorlagen, zugunsten einer größeren Freiheit der Interpreten, bildete eine der entscheidenden Forderungen der Theater-Reformbewegungen um die Jahrhundertwende, die insbesondere mit den Namen Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt und nicht zuletzt mit dem damals berühmten Schauspieler Josef Kainz<sup>75</sup> verbunden war.<sup>76</sup> Blümner ging es darum, die Schauspielkunst als eigene Kunstform zu etablieren und sie von den Zwängen einer reinen Reproduktionskunst zu emanzipieren.<sup>77</sup>

Scheerbart liebt die Pantomime und hat in dem wortlosen Drama ‚Die Geheimnisse‘ sein Meisterwerk geliefert. Wer wissen will, wie verrückt ich bin, muß dieses Stück selbst lesen. Eine Dame, die mit bunten Steinen spielt...Sonst nichts! Nein, wirklich! Sonst nichts! Aber wer könnte sie spielen? Wer? Keine!<sup>78</sup>

Die Zusammenarbeit zwischen Scheerbart und Walden zwischen 1904 und 1910 spiegelt im Wesentlichen die Arbeit des Vereins für Kunst und dessen Strategie der Implementierung einer alternativen Literaturvermittlung und die Leidenschaft an literarischen, künstlerischen und musikalischen Experimenten wieder. Walden bekam zweifellos über die Arbeit des Vereins für Kunst einen exzellenten Namen in der modernen Berliner Kultur- und Kunstszenen, zu deren Institutionalisierung er wesentlich beitrug. Scheerbart bemühte sich um die Aufführung seiner Theaterstücke, die Durchführung von Lesungen und um die Veröffentlichung seiner Manuskripte in den von Walden betreuten Zeitschriften. An Kraus schreibt Walden: „...ich stelle fest, daß ich *vor Allen*, meine Freunde drucke. Denn zum Teufel, man sucht sich doch keine Idioten zu Freunden aus.“<sup>79</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Besonders der Architekt Bruno Taut gehört zu den berauschten Adepten Scheerbartscher Prosa: „Wer seinen Namen nicht kennt, möge sich gesagt sein lassen, daß er [Scheerbart; R.H.] nach 50 Jahren ein deutscher Klassiker sein wird. Der einzige Architekturdichter.“ Taut, Bruno: [Einleitung] Glashausbriefe. Von Paul Scheerbart. In: Conrads, Ulrich (Hg.): *Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Bagedankens*. Neudruck. Berlin/Frankfurt am Main/Wien: Ullstein, 1963, S. 18–23, hier: S. 18. (Bauwelt Fundamente 8)

<sup>2</sup> Schreyer, Lothar: *Expressionistisches Theater*. Aus meinen Erinnerungen (1948). In: Ders.: *Theateraufsätze*. Mit einer Einleitung von Brian Keith-Smith. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2001, S. 279–438, hier: S. 298. (Lothar Schreyer Edition Volume 3)

<sup>3</sup> Walden, Herwarth: *Kunstverständnis*. *Der Sturm*, 1, 1910/45, S. 359f.

<sup>4</sup> Schreyer, Lothar: Zur Geschichte des Expressionismus. *Deutsches Adelsblatt*, 44, 1926/31, S. 635–637, hier: S. 635.

<sup>5</sup> „Ihr jungen Architekten, in und außer Deutschland, wühlt euch denn Scheerbarts Vision der wahren Baukunst nicht die Seele auf [...] jene Feier alles Bauens, geschildert in einem Dutzend heiterster Bücher, von denen eines immer schöner ist als das andere?“ Behne, Adolf: Bruno Taut. *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, 2, 1919/ April-Heft, S. 13–15, hier: S. 14.

<sup>6</sup> Taut, Bruno: Das Glashaus. In: Kat. Ausst. *Paul Klee. Vierundzwanzigste Kunstausstellung Der Sturm*. Berlin: Verlag Der Sturm, 1914, o. S.

<sup>7</sup> Friedlaender, Salomo: Paul Scheerbart. *Das neue Berlin*, 1, 1929/1, S. 43.

<sup>8</sup> Döblin, Alfred: *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*. Hg. v. Edgar Pässler. Olten: Walter, 1980, S. 471.

<sup>9</sup> Zur Geschichte des Vereins für Kunst sei auf die einschlägigen Forschungsbeiträge verwiesen. Vgl. Pirsich, Volker: *Der Sturm. Eine Monographie*. Herzberg: Traugott Bautz, 1985, S. 49–58; Sprengel, Peter: Verein für Kunst. In: Wülfing, Wulf – Brund, Karin – Parr, Rolf (Hg.): *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*. Stuttgart/eimar: Metzler, 1998, S. 465–469. (Repertorien zur Deutschen Literaturgeschichte Band 18)

<sup>10</sup> Mülhaupt, Freya (Hg.): *Herwarth Walden 1878–1941. Wegbereiter der Moderne*. Berlin: Berlinische Galerie, 1991.

<sup>11</sup> Alms, Barbara: DER STURM – Corporate Identity für die internationale Avantgarde. In: Alms, Barbara – Steinmetz, Wiebke (Hg.): *Der Sturm im Berlin der zehner Jahre. Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc,*

*Schwitters und viele andere*. Bremen: Hauschild, S. 15–34, hier: S. 15.

<sup>12</sup> Vgl. Sprengel, Peter: *Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne*. Berlin: Erich Schmidt 1993, S. 147–168.

<sup>13</sup> Vgl. ebda, S. 158.

<sup>14</sup> Ikelaar, Leo: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Paul Scheerbarts Briefe von 1913–1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden*. Paderborn: Igel, 1996, S. 8–86, hier: S. 42.

<sup>15</sup> Vor allem Wladimir Koljasin hat jüngst damit begonnen, ein wenig mehr Licht in Waldens Biographie zu bringen. Koljasin widmet sich insbesondere Waldens Zeit im Moskauer Exil 1932–1941. Vgl. Ders., Herwarth Walden im Land der Bolschewiki. Eine dokumentarisch-biographische Skizze. In: Eimermacher, Karl – Volpert, Astrit (Hg.): *Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen. Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit*. München: Fink 2006, S. 953–986.

<sup>16</sup> Unter den Adressaten der Korrespondenz finden sich neben Walden, Verleger wie Otto Julius Bierbaum, Max Bruns und Ernst Rowohlt, ebenso der Herausgeber der *Fackel* Karl Kraus. Andere Namen sind u.a. Richard Dehmel, Erich Mühsam, Alfred Kubin, Franz Servaes und Bruno Taut. Vgl. Scheerbart, Paul: *70 Trillionen Weltgrüße. Eine Biographie in Briefen 1889–1915*. Hg. v. Mechthild Rausch. Berlin: Argon, 1990.

<sup>17</sup> Vgl. Rausch, Mechthild: *Von Danzig ins Weltall. Paul Scheerbarts Anfangsjahre 1863–1895*. München: Ed. Text + Kritik, 1997.

<sup>18</sup> Sie ist von Mühsam und Scheerbart unterzeichnet und an Walden gerichtet. Vgl. Erich Mühsam und Paul Scheerbart an Herwarth Walden. Brief vom 25. August 1903. In: Scheerbart [Anm. 16], S. 221.

<sup>19</sup> Vgl. Kohnle, Uli: *Paul Scheerbart. Eine Bibliographie*. Steinweiler: Edition Phantasia, 1994, S. 93, 94, 96, 104.

<sup>20</sup> Zum Inhalt der Lesung vgl. Paul Scheerbart an Herwarth Walden. Brief vom 23. Juli 1904. In: Scheerbart [Anm. 16], S. 241f.

<sup>21</sup> Härtling, Peter: Die Weltraumgeister des Paul Scheerbart. In: Schardt, Michael M. – Hiltrud, Steffen (Hg.): *Über Paul Scheerbart II. 100 Jahre Scheerbart-Rezeption in drei Bänden. Band II: Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge*. Paderborn: Igel, 1996, S. 157–162, hier: S. 162. (Kölner Arbeiten zur Jahrhundertwende Bd. 4)

<sup>22</sup> Asmodi, Herbert: Paul Scheerbart im Verein für Kunst. In: Kaltefleiter, Paul (Hg.): *Über Paul Scheerbart III. 100 Jahre Scheerbart-Rezeption in drei Bänden. Band III: Rezensionen. Artikel zu Leben und Werk*. Mit Gesamtregister und Bibliographie. Paderborn: Igel, 1998, S. 537–538, hier: S. 537. (Kölner Arbeiten zur

Jahrhundertwende Bd. 11)

<sup>23</sup> Walden, Herwarth: Paul Scheerbart. *Der Sturm*, 6, 1915/17/18, S. 98.

<sup>24</sup> Ebda

<sup>25</sup> Plumpe, Gerhard: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995, S. 172.

<sup>26</sup> In einem Brief an Walden kritisiert Kraus einen Beitrag von Ferdinand Hardekopf im *Sturm* mit dem Argument, dass streng darauf geachtet werden sollte, „daß die hohen ‚Unverständlichkeiten‘ einer Else L[asker]-Sch[üler] etc. nicht durch solche dilettantische Nachbarschaft kompromittiert werden.“ Karl Kraus an Herwarth Walden. Brief vom 19./20. März 1910. In: George C. Avery (Hg.): *Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnügen dazusein. Karl Kraus – Herwarth Walden. Briefwechsel 1909–1912*. Göttingen: Wallstein, 2002, S. 181.

<sup>27</sup> Karl Kraus [Fußnote zum Abdruck des Gedichts „Ein alter Tibetteppich“ (1910)]: „Nicht oft genug kann diese taubstumme Zeit, die die wahren Originale begrinst [...], nicht oft genug kann sie durch einen Hinweis auf Else Lasker-Schüler gereizt werden, die stärkste und unwegsamste lyrische Erscheinung des modernen Deutschlands.“ *Die Fackel*, 12, 1910/313/314, S. 36.

<sup>28</sup> Scheerbart, Paul: Unverantwortliche Gedichte. *Die Fackel*, 8, 1906/205, S. 22–24. Auf Lesungen gehörte Scheerbarts Lyrik zum Repertoire von Kraus. Vgl. *Die Fackel*, 13, 1911/323, S. 11.

<sup>29</sup> Vgl. *Sturm*-Kunstabende [Selbstanzeige]. In: *Der Sturm*, 7, 1916/17/5, S. 60.

<sup>30</sup> Blümner, Rudolf: Ango laïna. Eine absolute Dichtung. *Der Sturm*, 12, 1921/7, S. 123–126.

<sup>31</sup> Vgl. u.a. Paul Scheerbart an Herwarth Walden. Brief vom 17. April 1905. In: Scheerbart [Anm. 16], S. 290.

<sup>32</sup> Vgl. KSW Goethe- und Schiller-Archiv GSA 134/73,2. Von der 1855 gegründeten Deutschen Schillerstiftung bekam Scheerbart von 1902–1914 eine jährliche „Ehrengabe“. Die Unterstützungssumme schwankte zwischen 150 Mark (1907) und 500 Mark (1912). Nach Scheerbarts Tod im Herbst 1915 wurde von der Schillerstiftung bis in die 1930er Jahre hinein eine regelmäßige Summe von 200 Mark an die Witwe Anna Scheerbart ausgezahlt.

<sup>33</sup> „Eine Anzahl Freunde der Kunst haben sich in Berlin zusammengethan, um den sogenannten „Kunstförderungs-Vereinen“ so wie den Agenturen entgegenzuarbeiten. Diese Unternehmungen fördern gewöhnlich Mittel- und Publikumstalente, oder erschweren durch hohe Prozente die Annäherung zwischen Künstlern u. Genießenden, statt sie zu erleichtern. Dabei ist der ganze geschäftliche Betrieb keineswegs so kostspielig u. kompliziert, wie es den

Anschein hat.- Unser Plan ist folgender: Im nächsten Winter werden in 14tägigem Turnus 14 Abende veranstaltet, an denen nur wirkliche Künstler mitwirken werden. Jeder Abend ist nur einer Persönlichkeit gewidmet, u. der Autor soll selbst seine Werke vortragen, oder höchstens durch einen von ihm gewählten Rezitator noch unterstützt werden. Auch die Auswahl aus seinen Werken soll dem Dichter oder unter Umständen dem Tondichter selbst überlassen bleiben. Wir können aus den Einnahmen dem Autor ein Honorar von 100 Mk gewähren...“ *Alfred Döblin. 1878-1978. Eine Ausstellung des Dt. Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Vom 10. Juni bis 31. Dez. Ausstellung u. Katalog Jochen Meyer in Zsarb. m. Ute Doster. München: Kösel, 1978, S. 86-88, hier: S. 86f.*

<sup>34</sup> Herwarth Walden an Karl Kraus. Brief vom 8. Juli 1909. In: Avery [Anm. 26], S. 20.

<sup>35</sup> Paul Scheerbart an Herwarth Walden. Brief vom 12. März 1905. In: Scheerbart [Anm. 16], S. 288.

<sup>36</sup> Scheerbart will genau über die neuen Geschäftsbedingungen unterrichtet werden. „Zunächst müssen ‚wir‘ aber doch das Programmatische in ‚zweiter‘ Linie behandeln. In erster Linie kommt das Geschäftliche. Da ist zunächst die Redaction - Du sprichst von ‚Wir‘ - ohne im Plural majestatis zu reden - da weiß man also nicht recht, ob die Mitarbeiter redaktionell mittätig sein sollen oder nicht. [...] Es muß ganz besonders die Verlags- und damit die Honorarfrage ‚klar-gelegt‘ werden. Es ist auch nachzuweisen, daß ‚Capital‘ da ist. Demnach: bitte - schreibe mir klar und deutlich, wie Redaction u. Verlag formuliert sind - erst dann kann ich der Frage, ob ich prinzipiell zur Mitarbeiterschaft bereit bin sachlich näher treten.“ Paul Scheerbart an Herwarth Walden. Brief vom 2. März 1910. In: Scheerbart [Anm. 16], S. 403.

<sup>37</sup> „Lydia und Max in ihrem Wandel sind nicht wenig diffizil zu spielen, denk ich. Das Zwangsmäßige in ihrem Verhalten und Reden, stockend, zögernd, flüsternd, eine vielfache Inkongruenz von Wort und Ausdrucksweise muß hervorstechen.“ Alfred Döblin an Herwarth Walden. Brief vom 22. (?) November 1905. In: Döblin, Alfred: *Briefe*. Hg. v. Heinz Graber. München: Dt. Taschenbuch-Verlag, 1988, S. 32.

<sup>38</sup> Paul Scheerbart an Herwarth Walden. Brief vom 17. November 1905. In: Scheerbart [Anm. 16], S. 303.

<sup>39</sup> Scheerbart, Paul: *Revolutionäre Theater-Bibliothek. Gesammelte Arbeiten für das Theater*. Band 1. Hg. v. Mechthild Rausch. München: Edition Text + Kritik, 1983, S. 118-132.

<sup>40</sup> Scheerbart, Paul: Herr Kammerdiener Kneetschke / Eine Kammerdiener-

Tragödie in fünf Aufzügen. *Der Sturm*, 4, 1913/156/157, S. 10–14.

<sup>41</sup> Paul Scheerbart an Herwarth Walden. Postkarte vom 18. März 1904. In: Scheerbart [Anm. 16], S. 234.

<sup>42</sup> Scheerbart, Paul: *Rakkòx der Billionär. Ein Protzenroman/Die Wilde Jagd. Ein Entwicklungsroman in acht anderen Geschichten*. Nachwort von Franz Rottensteiner. Frankfurt/M.: Insel, 1976, S. 9–35.

<sup>43</sup> Paul Scheerbart an Herwarth Walden. Brief vom 2. Juni 1904. In: Scheerbart [Anm. 16], S. 239.

<sup>44</sup> „Das wäre was wahrhaft Großes und würde die kommenden Geschlechter anspornen, im nächsten Jahrtausend die gesamte Oberfläche des ganzen Erdballs in ein großes kompaktes architektonisches Kunstwerk umzuwandeln.“ Scheerbart [Anm. 425], S. 19.

<sup>45</sup> Scheerbart, Paul: Das Perpetuum mobile. Die Geschichte einer Erfindung. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Band 9. Gedichte; Zeichnungen; Theoretische Schriften 1*. Hg. v. Uli Kohnle. Bellheim: Edition Phantasia, 1994, S. 371–443.

<sup>46</sup> Ebda, S. 379.

<sup>47</sup> Paul Scheerbart an Herwarth Walden. Brief vom 21. August 1908. In: Scheerbart [Anm. 16], S. 358.

<sup>48</sup> Rausch, Mechthild: Nachwort. In: Scheerbart, Paul: *Glasarchitektur* (1914). Berlin: Gebr. Mann, 2000, S. 131–149, hier: S. 137.

<sup>49</sup> Scheerbart [Anm. 45], S. 391.

<sup>50</sup> Paul Scheerbart an Richard Dehmel. Brief vom 15. Mai 1908. In: Scheerbart [Anm. 16], S. 350f.

<sup>51</sup> Paul Scheerbart an Eberhard Buchner. Brief vom 15. Mai 1908. Ebda, S. 350.

<sup>52</sup> Scheerbart, Paul: Glashäuser. Bruno Tauts Glaspalast auf der Werkbundaustellung in Köln. *Technische Monatshefte*, 4, 1914/4, S. 105–107, hier: S. 106.

<sup>53</sup> Hilberseimer, Ludwig: Paul Scheerbart und die Architekten. *Kunstblatt*, 3, 1919/9, S. 271–274, hier: S. 271.

<sup>54</sup> Scheerbart, Paul: Die modernen Städte. [Zuerst in: *Das Atelier. Organ für Kunst und Kunstgewerbe* 2 (1891/92), H. 31, S. 3–4.] In: Ders.: *Gesammelte Werke. Bd. 10.1. Theoretische Schriften 2*. Hg. v. Uli Kohnle. Bellheim: Edition Phantasia, 1995, S. 121–128.

<sup>55</sup> Vgl. Scheerbart, Paul: Die Entwicklung der Stadt. [Zuerst in: *Die Gegenwart* 77 (1910), H. 25, S. 497–498.] Ebda, S. 479–481.

<sup>56</sup> Scheerbart [Anm. 54], S. 124.

<sup>57</sup> Ebda, S. 125.

<sup>58</sup> Scheerbart, Paul: Die Baupolizei der Zukunft. [Zuerst in: Die Zukunft 19 (1911), H. 23, S. 325–327]. In: Ders., *Gesammelte Werke 10.2. Nachträge und Gesamtindex*. Hg. v. Uli Kohnle. Bellheim: Edition Phantasia, 1996, S. 564–571, hier: S. 569f.

<sup>59</sup> „Wir wollen nicht mehr in backsteinummauerten Palästen, Kasernen und Hütten wohnen und am wenigsten in solchen, die ihre Stumpfheit noch roh vor uns hinstellen.“ Behne [Anm. 5], S. 15.

<sup>60</sup> Vgl. Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit. Bd. 1. Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2000, S. 82–92.

<sup>61</sup> Vgl. Sprengel [Anm. 12], *Literatur im Kaiserreich*, S. 179–200.

<sup>62</sup> Poesener, Julius: *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II.* München-New York (2. Aufl.): Prestel, 1995, S. 223.

<sup>63</sup> Zur Diskussion des Begriffs der „Einfachheit“ vgl. auch Schöttker Detlev: Reduktion und Innovation. Die Forderung nach Einfachheit in ästhetischen Debatten zwischen 1750 und 1995. In: Gaevnitz, Gerhart von (Hg.): *Konzepte der Moderne*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1999, S. 331–349. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 20)

<sup>64</sup> Alfred Döblin an Herwarth Walden. Brief von November 1909. In: Döblin [Anm. 37], *Briefe*, S. 49f.

<sup>65</sup> Vgl. Tewarson, Heidi Thomann: *Alfred Döblin: Grundlagen seiner Ästhetik und ihrer Entwicklung 1900–1933*. Bern/Frankfurt am Main/Las Vegas: Lang, 1979, S. 50.

<sup>66</sup> Scheerbart, Paul: Das Einfache. Eine Randglosse. *Das Theater*, 3 1911/12/22, S. 438.

<sup>67</sup> Walden, Herwarth: Meiningen. *Das Theater*, 1, 1910/9, S. 198.

<sup>68</sup> Aus diesen hochfliegenden Theaterbauplänen wurde allerdings nichts. Vgl. Paul Scheerbart an Herwarth Walden. Brief vom 12. März 1908. In: Scheerbart [Anm. 16], *Weltgrüsse*, S. 348.

<sup>69</sup> Vgl. Scheerbart, Paul: Glas-Theater. In: *Die Gegenwart*, 39, 1910/46, S. 913–914.

<sup>70</sup> Scheerbart [Anm. 69], S. 438.

<sup>71</sup> Wasserka, Ingo: *Die Sturm- und Kampfbühne. Kunsttheorie und szenische Wirklichkeit im expressionistischen Theater Lothar Schreyers*. Diss. Wien, 1965, S. 44.

<sup>72</sup> Schreyer [Anm. 2], S. 298.

<sup>73</sup> Paul Scheerbart an Herwarth Walden. Brief vom 21. August 1908. In: Scheerbart [Anm. 16], S. 357.

<sup>74</sup> Vgl. Blümner, Rudolf: Die Stegreifkomödie. In: Ders., *Angno läina und andere Texte*. Hg. v. Karl Riha und Marcel Beyer. München: Edition Text + Kritik, 1993, S. 107–113, hier: S. 110f.

<sup>75</sup> Während Waldens Redaktion widmete sich *Das Theater* in einer

Sondernummer dem Schauspieler Kainz. Blümner ist unter den Autoren. Vgl. ders.: Josef Kainz und die Grenzen der Schauspielkunst. *Das Theater I* (1909/1910), Sonderheft: Josef Kainz, S. 20–24.

<sup>76</sup> Vgl. Meyer-Kalkhaus, Reinhart: *Stimmen und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akad.-Verl., 2001, S. 263ff.

<sup>77</sup> Vgl. Blümner, Rudolf: Drama und Schaubühne. *Die Schaubühne*, 3, 1907/45, S. 431–437; Ders., Absolute Schauspielkunst. *Der Sturm*, 17, 1926/27/2, S. 44–48; Ders., Tanz und Tanz oder Kunsttanz und Tanzkunst. *Der Sturm*, 17, 1926/3, S. 50–56.

<sup>78</sup> Blümner, Rudolf: Scheerbart und die Revolution. *Morgen*, 2, 1908/41, S. 1375–1377, hier: 1376.

<sup>79</sup> Herwarth Walden an Karl Kraus. Brief vom 8. Juli 1909. In: Avery [Anm. 26], S. 21.



*Szilvia Ritz (Budapest)*

**„Ich bin ein Wanderer, ein Emigrant...“  
Ferenc Molnárs Exiljahre**

Der ungarische Dramatiker und Prosaist, Ferenc Molnár ist inner- und außerhalb Ungarns vor allem für seine geistreichen Lustspiele, seinen Jugendroman *Die Jungen der Paulstraße* und die über ihn erzählten unzähligen Anekdoten bekannt. Er war eine der schillerndsten Gestalten der Budapester Literaturszene der Jahrhundertwende und der 20-er Jahre. In der Zwischenkriegszeit gehörte er zu den erfolgreichsten europäischen Dramatikern, seine Werke wurden auf unzähligen Bühnen der europäischen Großstädte und den USA aufgeführt. Wegen seiner jüdischen Herkunft fühlte sich Molnár nach dem Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland unmittelbar bedroht und emigrierte Anfang 1940, nachdem er sich Jahre hindurch mit seiner Sekretärin und Lebensgefährtin Wanda Bartha in Italien, Frankreich und der Schweiz aufhielt, nach New York. Dort verbrachte er den Rest seines Lebens, und wohnte bis 1952 in einem Zimmer des Hotel Plaza. In der Emigration schrieb der beinahe 70 Jährige seine Autobiografie, an der er unmittelbar nach dem Selbstmord der Freundin im Jahr 1947 zu arbeiten begann. Soweit die trockenen Fakten. Bezüglich Molnárs Autobiografie, in der die Exiljahre einen thematischen Schwerpunkt bilden, drängen sich gleich mehrere Fragen auf: Welche Position nimmt der Aufzeichner der Erinnerungen in der Autobiografie ein? Tritt er mit dem Anspruch der Zeitzeugenschaft auf, oder verbleiben seine Erinnerungen auf der privaten Ebene und reflektieren die großen historischen und politischen Umbrüche des 20. Jahrhunderts nur indirekt? Nimmt er Bezug auf den Schreibprozess und problematisiert die Grenzen der Erinnerungsfähigkeit oder meint er seine Vergangenheit kohärent und lückenlos rekonstruieren zu können? Welchen Stellenwert erhalten die Exiljahre in den Aufzeichnungen?

Die Liste der Fragen ließe sich noch erweitern, aus Raumgründen erscheint es aber ratsam, den Fragenkreis einzuschränken und die oben angeführten Fragestellungen als Ausgangspunkt für den vorliegenden Beitrag fruchtbar zu machen.

Auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bezogen schreibt Roy

Pascal 1965 über die Autobiografie: „In jüngster Zeit haben die furchtbaren Verwirrungen, verursacht durch Revolutionen und Bürgerkriege, durch ideologische Kriege und Diktatoren, eine große Ernte an Autobiographien von Verbannten und Flüchtlingen gebracht“<sup>1</sup>.

Richard Critchfield untersuchte die Lebensbeschreibungen von Exilanten hinsichtlich der Problematisierung der Unzuverlässigkeit menschlichen Erinnerungsvermögens in Autobiografien, ferner mit Blick auf die in ihnen erzählten religiösen oder politischen Bekehrungsgeschichten und auf den Anspruch, Zeitgeschichte zu schreiben.<sup>2</sup> Der erste Aspekt von Critchfields Untersuchungen hat durchaus auch im Fall von Molnárs Autobiographie Relevanz. Wie viele andere Exilautobiographen, nimmt auch er Bezug auf die Problematik der Gattung. Der Schriftsteller setzt im Vorwort zu seinem letzten Werk *Gefährtin im Exil. Aufzeichnungen für eine Autobiographie*<sup>3</sup> klare Grenzen für solche Unternehmen. Er betont den überaus subjektiven Charakter des Genres und räumt ein, dass gerade diese Subjektivität, die an vielen Stellen in Intimität übergeht, nicht für alle Leser gleichermaßen interessant sein dürfte. Nichtsdestotrotz besteht er auf das Recht, ein solches Werk hervorzubringen, zumal er zwei triftige Gründe dafür nennt. Der erste ist persönlicher Art: die Vorahnung einer nahenden Depression, die „zu einem verzerrten Sehen der Wirklichkeit und zur Verfälschung der Tatsachen führt“, wie Molnár aus einer „Abhandlung“ in der *Encyclopaedia Britannica* zitiert. (GiE 8) Der zweite ist ein poetologischer Grund, das seit der Antike wohl bekannte Bedürfnis der Dichter, mit ihrem Werk ein Denkmal zu setzen. Das literarische Denkmal soll zum Träger der Erinnerung an Wanda Bartha werden. Die beschriebenen Symptome der befürchteten Depression, die verzerrte Wahrnehmung der Wirklichkeit und die daraus folgende „Verfälschung der Tatsachen“ suggerieren eine Betrachtungsweise, die die Fragwürdigkeit der menschlichen Erinnerungsfähigkeit völlig außer Acht lässt. Molnár scheint tatsächlich davon überzeugt zu sein, in seinen Erinnerungen über alles wahrheitsgemäß berichten zu können, wenn er nur im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte ist. Das zweite Anliegen jedoch, die Erinnerung an Wanda Bartha festzuhalten, macht eine solche Objektivität überflüssig. Mit der Ankündigung, dass unzählige „Nichtigkeiten“ (GiE, 8) „vielleicht allzu offen“, „beunruhigend offen“ (Ebda) mitgeteilt werden sollen, verwirft der Schriftsteller den Anspruch auf Objektivität. Sein

Vorhaben, eine Person durch ein literarisches Werk unsterblich zu machen, ist vielleicht einer der am häufigsten verlauteteten Wünsche der Dichter. Während Horaz selbstsicher verkündet: „exegi monumentum aere perennius“<sup>4</sup> und Shakespeare die von der Zeit unzersetzbare Kraft seines dichterischen Wortes im Sonett Nr. 55 zum Ausdruck bringt: „Not marble, nor the gilded monuments / Of princes, shall outlive this powerful rime“<sup>5</sup>, gibt sich Molnár (den ich mit den oben genannten Dichtern keineswegs auf eine Stufe stellen möchte) auffällig bescheiden, wenn er sowohl das Material (Papier und Tinte) als auch seine „Fähigkeiten, eine Biographie zu verfassen“ herunterspielt. Als Wandas Grabmal errichtet werden soll, schreibt er über den Architekten der Friedhofsverwaltung:

Ich beneidete ihn [...] weil das Material, aus dem er ein Denkmal für den Friedhof von Linden Hill meißeln sollte, Granit war, der Jahrhunderte überdauern würde – nicht nur papierene Seiten (bald vergessen, falls jemals gelesen) eines Freundes, der noch eher dem Vergessen anheim fallen würde. (GiE 10)

In diesem Vorwort konstruiert Molnár eine dichterische Pose, durch die er die Bedeutung des Geschriebenen scheinbar mindert, um im Folgenden das Gegenteil des Behaupteten zu demonstrieren. Dass es hier um eine Pose geht, bestätigen spätere Stellen, die im Gegensatz zu den obigen Zeilen gerade das Bleibende der Schrift, und damit des fixierten Dichterwortes betonen:

Aber von meiner Kindheit an und durch meine lange Laufbahn hindurch bin ich dazu angehalten worden, das gedruckte Wort zu achten; der Aberglaube (bei einem Schriftsteller nichts Ungewöhnliches), daß ein gedrucktes Buch etwas Dauerhaftes darstellt, nur weil es ein Buch ist – mir ist er in Fleisch und Blut übergegangen. Immerhin hat man Paläste, die dazu bestimmt sind, Jahrhunderte zu überdauern, zur Aufbewahrung von Büchern gebaut. (GiE 253)

Da im Zentrum dieses, im Untertitel als Autobiografie apostrophierten Textes eine andere Person als der Verfasser steht, ist es eine logische Entscheidung, die Lebensbeschreibung nicht in der üblichen Weise, mit der Kindheit und dem familiären Hintergrund des Verfassers zu begin-

nen. Stattdessen konzentriert sich der Erzähler auf die Ereignisse der gemeinsam verbrachten Jahre, die von wiederkehrenden Reflexionen über die Zeit nach dem Tod des geliebten Menschen begleitet werden. Es stellt sich die berechnete Frage, warum diese Erinnerungen an eine andere Person als Autobiografie bezeichnet werden. Dieses Werk ist alles andere als ein herkömmlicher Vertreter der Gattung. Die im Untertitel angeführte Gattungsbezeichnung legitimiert sich jedoch dadurch, dass die Erinnerungen an Wanda sich immer wieder mit der Person des erzählenden Ich verbinden, zumal die von Wanda aufgezeichneten Geschichten über Molnár einen beträchtlichen Teil des Textes ausmachen. Da Molnár bereits seit Jahren im Ausland lebte, als er Wanda Bartha kennen lernte, fällt die von der Autobiografie aufgegriffene Zeitspanne mit Molnárs „Exiljahren“ zusammen.

Die Bezeichnung „Exiljahre“ umfasst zwei längere Perioden in Molnárs Leben. Er verließ seine Heimat, Ungarn, bereits 1923, als er beschloss, seinen Wohnsitz hauptsächlich nach Wien zu verlegen. Die auch von ihm selbst als „Exil“ bezeichnete Zeit begann erst in den späten dreißiger Jahren und gipfelte in seiner Flucht in die USA. Die erste Phase des Auslandsaufenthaltes war Molnárs große Zeit. Er bereiste Westeuropa, insbesondere Frankreich, Italien, Deutschland und die Schweiz und feierte durchschlagende Bühnenerfolge. In seinen Briefen aus den 20er Jahren kristallisiert sich eine unstete, äußerst mobile Lebensweise heraus, nicht selten wechselte er seine Aufenthaltstorte monatlich. Einen Ort zwischenzeitiger Ruhe repräsentiert Venedig, wo der Autor sich immer wieder, sogar mehrere Monate am Stück aufhielt. Molnár verfügte über ein internationales Netz an Freunden, Bekannten und Kollegen, mit denen er persönlich und brieflich Kontakt pflegte. Durch dieses Netzwerk konnte er die Aufführungen seiner Stücke aus der Ferne organisieren, überblicken und kontrollieren. Ebenso bediente er sich dieses Netzwerks bei den Übersetzungen, Verfilmungen und Musical-Adaptationen seiner Werke.

In den 30-er Jahren lernte Molnár während eines seiner Budapester Aufenthalte die junge, intelligente, geschiedene Wanda Bartha kennen, und es begann eine Beziehung, die bis zu Wandas Selbstmord hielt. Sie schloss sich Molnár auf seiner Wanderschaft durch Europa an und reiste ihm sogar ins amerikanische Exil nach. Der eher apolitische Molnár kümmerte sich bis zum Anschluss wenig um die sich allmählich verän-

dernde politische Situation. Er zweifelte am Ausbruch eines Krieges, und als es 1939 doch dazu kam, meinte er, wie viele europäische Intellektuelle, dass dieser nicht lange dauern würde. Erst die unmittelbare Gefahr, die Molnár in seiner Autobiografie an mehreren Stellen anspricht, veranlasste ihn dazu, Europa zu verlassen. Seine Flucht erklärt er damit, dass er „Folter und Ermordung – wie sie so viele unserer Verwandten in Budapest und im Konzentrationslager ereilt hatten“ entgehen wollte. (GiE 18) Rückblickend konstatiert er, dass diese Flucht sein und Wandas Leben „lediglich um einige Jahre verlängert“ hatte, weil die katastrophalen Nachrichten über den Tod von Familienzugehörigen und Freunden bedeutende psychische Schäden verursachten. Auch Wandas Selbstmord erklärt Molnár mit dem Umstand, dass sie den gewaltsamen Tod ihres Bruders in einem KZ nicht verkraften konnte, und unter dieser seelischen Last zusammenbrach.

Ab 1938 häufen sich in Molnárs Briefen an seine Frau, Lili Darvas, Hinweise auf die immer schwieriger werdende Lage der europäischen Juden. Diesbezüglich schreibt er anerkennend über die italienischen Behörden, die jüdischen Touristen ohne jede Sondergenehmigung einen Jahresaufenthalt gewährten. In diesen Briefen bekennt sich der sonst ziemlich zurückhaltende Molnár offen zu seinem Judentum und nimmt eine deutliche „Wir-Position“ ein: „[J]etzt kann man nicht wählerisch sein, wenn auch die Schweiz und Frankreich sich so schroff verhält. [...] vielleicht kann man zwischen Italien und der Schweiz hin und her pendeln, wenn sie es dort nicht strenger nehmen. Aber heutzutage geht es halt so mit uns zu.“<sup>6</sup>

„Heute gibt es keine Wahl, man geht dort hin, wo der Fremde hereingelassen und nichts gefragt wird. Und in Italien ist das der Fall.“ – heißt es in einem anderen Brief.<sup>7</sup> Angesichts der Ungewissheit, kommt zur gleichen Zeit aber schon der Gedanke an eine Emigration in die USA auf, bestärkt durch die Angebote mehrerer Agenten und Firmen aus Hollywood Molnár unter Vertrag zu stellen. Aber ein Jahr vor seinem endgültigen Entschluss, auszuwandern, verwirft er diese Idee noch vehement: „Ich gehe nicht nach Hollywood, solange ich etwas zu essen habe. Ich versuche eine Niederlassungsgenehmigung in Nizza zu bekommen.“<sup>8</sup> Im April 1939 saß Molnár in Nizza dennoch schon mit einem amerikanischen Visum in der Tasche.

Sowohl die von Flüchtlingen bevorzugten Länder als auch Ungarn erscheinen in Molnárs Darstellungen im Vergleich zu den 20-er Jahren

völlig verändert. Ehemals ruhige, erholsame Orte verwandelten sich in seinen Erinnerungen in wimmelnde Ameisenhaufen, und Ungarn war aufgewühlt durch die täglichen politischen Veränderungen. Paradigmatisch für die Umwälzungen steht die Erwähnung des auch von Molnár oft besuchten Kurorts Karlsbad. 1938 streicht Molnár die Kurstadt symbolisch von der Liste jener Orte, die für ihn noch existieren: „Karlsbad gibt es für mich nicht mehr, ich glaube auch nicht mehr für die Tschechen.“<sup>9</sup> Die in raschem Nacheinander verfassten Briefe zeigen eine ungeheure allgemeine Verunsicherung. In den Nachrichten über Freunde und Bekannten häufen sich existenzielle und persönliche Schicksalsschläge. Diese Mini-Berichte führen überdeutlich vor Augen, wie dem Leben die Berechenbarkeit abhanden gekommen ist und dass die Zukunft höchstens auf einen Tag voraus zu planen ist. Sogar die Abstammung von Menschen wird fraglich: Molnár schreibt an seine Frau, dass kraft des ersten Judengesetzes alle seine jüdischen Freunde wieder zu Christen wurden, alle jene, die „rechtzeitig zu einer anderen Religion konvertiert sind.“<sup>10</sup>, wobei er anschließend sofort hinzufügt, dass das aber nur der augenblickliche Stand der Dinge sei. Die jüdische Bevölkerung, so Molnár, wanderte entweder aus oder ergab sich ihrem Schicksal.<sup>11</sup>

In der Flucht vor den Nazis lässt sich eine Analogie zu vielen anderen emigrierten Schriftstellern erkennen. Ihnen ist gemeinsam, dass sie sich immer nur zögernd von der Heimat entfernten, und erst als die Gefahr anwuchs, in das nächste Nachbarland weiterreisten. So erfolgte die Emigration nach Amerika sozusagen Stück für Stück, was auf das Festhalten an der europäischen Kultur, auf das Zugehörigkeitsgefühl zum alten Kontinent zurückzuführen ist. Der radikale Bruch mit der Heimat erfolgte meist erst angesichts der konkreten Lebensgefahr. Auch Molnár reiste zunächst nach Italien, später nach Frankreich. Wanda und er verbrachten insgesamt sieben Jahre in Österreich, Italien, Frankreich und in der Schweiz, sie waren also schon lange vor der prekären politischen Situation dauernd unterwegs. Erst in den Aufzeichnungen, die sich in der Autobiografie auf die späten 30er Jahre beziehen, beginnen Molnárs und Wandas „Wanderungen“ einen hektischeren Charakter anzunehmen. Im Vordergrund stehen in diesen kurzen Passagen die bürokratischen Angelegenheiten wie das Gewähren von Aufenthaltserlaubnis und die Besorgung von Visa. Der gemeinsame Daueraufent-

halt im Ausland wurde dennoch als provisorisch betrachtet. Dafür spricht, dass Molnár und Wanda nie eine Wohnung gemietet hatten, sondern ausschließlich in Hotels wohnten. „'Nach Hause' – das war für mich das Hotel.“ (GiE 251), schreibt Molnár am Ende seines Lebens. Die Emigration nach Amerika brachte in diesem Aspekt keine nennenswerte Veränderung. Als Molnár 1952 starb, bewohnte er seit über einem Jahrzehnt ein Zimmer im Hotel Plaza in New York. In einem Brief an den Freund György Ruttkay schrieb er nach Wandas Tod, er habe sein Hotelzimmer räumen und alle Gebrauchsgegenstände entfernen lassen, die zu Wandas Lebzeiten ins Hotelzimmer kamen. Er wollte sich nur mit dem Nötigsten umgeben, genau wie 15 Jahre lang in Venedig, Nizza, Wien und San Remo, wo er praktisch aus dem Koffer lebte, ohne sich jemals einzurichten.<sup>12</sup> Dieser Entschluss macht den Wunsch zur Rückkehr zur Lebensform in den zwanziger Jahren deutlich, die zugleich den Höhepunkt von Molnárs schriftstellerischer Karriere bildeten.

Augenscheinlich verkräftete Molnár die Zeit des Exils und die Wanderjahre davor ziemlich gut. Wie Max Reinhardt oder Stefan Zweig, gehörte auch Ferenc Molnár zur geistigen Elite der österreichischen oder ungarischen Flüchtlinge. Sie hatten schon vor ihrer Emigration Kontakte zu Amerika. Molnár besuchte die Staaten bereits früher, als er dort Verhandlungen über Aufführungsrechte führte. Er war schon vor seiner Ankunft in den USA bekannt und anerkannt. Helmut F. Pfanner sieht den Vorteil einer solchen Anerkennung darin, dass Emigranten wie Molnár, Reinhardt oder Zweig nicht der berufliche Abstieg drohte.<sup>13</sup> In der Autobiographie geschilderte Gewohnheiten, wie z.B. viele Stunden an europäischen Bahnhöfen damit zu verbringen, den Abfahrenden zuzusehen, lassen jedoch daran zweifeln, dass die Lage tatsächlich so rosig war. Die in diesem Konnex erzählten, scheinbar völlig alltäglichen Geschichten, suggerieren Einsamkeit und Isolation. Immer wieder stehen Flüchtlinge ganz unterschiedlicher Herkunft, sozialer Stellung und politischer Ansicht im Zentrum dieser kleinen Episoden. Seien es arme Osteuropäer oder der im Exil lebende König von Spanien, die durch die Heimatlosigkeit aufs Engste verbunden sind. In diesem breiten Spektrum heimatloser Menschen stellt Molnár sich und Wanda als Wanderer dar, er definiert sich und die Freundin als ein „einsames, schweigendes, wanderndes Paar in Zügen, Hotels, kleinen Schenken und Straßencafés“. (GiE 46) Aus der Analyse des eigenen Verhaltens im Exil

leitet Molnár bestimmte, auch für andere Emigranten typische Handlungsformen ab, die er fortan quasi als Unterscheidungsmerkmal oder Erkennungszeichen betrachtet. Eine Metapher der Heimatlosigkeit ist ein sonderbares Lächeln, das der Schriftsteller an vielen Emigranten beobachtet und auf Grund dessen er eine Schicksalsgemeinschaft konstruiert: „wir sahen, wie er [der König von Spanien, Sz.R.] sich hinter seinem Lächeln in vergeblichem Sinnen, Kummer und Bitterkeit verzehrte – ebenso wie wir, während unsere Blicke gelassen über die Nelkenfelder hinwanderten“ (GiE 88) In Amerika übernimmt der scheinbar auf ein Ziel gerichtete leere Blick die Funktion der Metapher des Lächelns, und macht einsame, traurige Flüchtlinge identifizierbar:

Durch lange Übung ist es mir gelungen, meine Augen und meinen Mund zu beherrschen. Die Menschen in New York ahnen nicht, wie vielen Hunderten solcher Europäer sie täglich in der Menge auf der Fifth Avenue begegnen. Sie alle haben gelernt, nicht zu weinen. Sie alle haben die Fähigkeit entwickelt, ihren Körper ganz getrennt von den Nöten ihrer Seele zu halten. Sie alle sind Männer und Frauen, denen das Liebste, was sie auf der Welt hatten, in gemeiner Weise ermordet wurde. Ihr Leben wurde zerstört. Selbst sie weinen nicht mehr. Wenn die Bitterkeit sie einmal übermannt, bleiben sie höchstens stehen und starren eine Auslage an, die kaum einen Blick wert ist. Ich kenne diese Menschen, die so ein Schaufenster betrachten. (GiE 94)

In New York angekommen unterhielten Molnár und Wanda Beziehungen zu anderen Emigranten aus ganz Europa, vornehmlich zu Schriftstellern, Kritikern und Theaterleuten. Unter ihren Bekannten befanden sich unter anderen Friedrich Torberg, Alfred Polgar, Max Reinhardt und Béla Bartók. Nach Wandas Tod zog sich Molnár jedoch endgültig zurück, 1949 schrieb er an den Budapester Freund Adorján Stella, er treffe nur wenige Freunde, und mit den übrigen Mitgliedern der „Kolonie“ verkehre er überhaupt nicht, da er sehr zurückgezogen lebe, und auf das Ende warte.<sup>14</sup> Die zunehmende, auch altersbedingte Depression verstärkte sich nach dem Verlust der Freundin. In der Autobiografie und in den Briefen aus Molnárs letzten Jahren häufen sich die Erinnerungen an Europa. Seine oft sentimentalen Rückblicke beziehen sich weniger auf sein Heimatland Ungarn, als viel mehr auf Europa. Die Verhältnisse in

Amerika verleiteten ihn immer wieder zum Vergleich mit dem alten Kontinent. Europa wird in der Autobiografie zum Gegenpol von Amerika konstruiert, wobei Letzteres immer das Fremde repräsentiert. Die kulturelle Fremdheit, verbunden mit den sprachlichen Schwierigkeiten bildet die Grundlage der ablehnenden Haltung des alten Schriftstellers. Europa symbolisiert dabei nicht nur das Vertraute, Bekannte, Heimische, sondern auch die vergangene Jugend, zugleich die Zeit und Stätte beruflicher Erfolge. Trotz vieler Aufführungen, Verfilmungen und Bearbeitungen seiner Werke konnte er in Amerika nichts Originelles mehr hervorbringen. Der bei vielen Emigranten konstatierte Kreativitätsschwund<sup>15</sup> setzte auch bei Molnár ein. Die Gründe dafür sind in seinem zur Zeit der Emigration relativ hohen Alter, in den spät erworbenen Sprachkenntnissen, sowie in seiner Verwurzelung in der europäischen Kultur zu suchen. Seine Exiljahre zeigen einige Parallelen zu denen Heinrich Manns, der ebenfalls spät und ohne Englischkenntnisse ein neues Leben in Amerika anfangen musste. Trotz einer großen Offenheit fremden Sprachen gegenüber wurde auch Heinrich Mann mit einer Situation konfrontiert, auf die er überhaupt nicht vorbereitet war. Wie Enderle-Ristori in diesem Zusammenhang ausführt, fehlten dem 70-Jährigen die Voraussetzungen für publizistische Arbeit, die er in Frankreich betrieben hatte.<sup>16</sup> Ähnlich erging es anderen Intellektuellen, die einem neuen Leben in Amerika sprachlich nicht gewachsen waren:

Am überzeugendsten wurde das Sprachproblem von Autoren zum Ausdruck gebracht, deren Englisch sich ohnehin auf relativ hohem Niveau befand, die es aber dennoch vorzogen, sich so weit wie möglich im Umgang mit Amerikanern ihrer Muttersprache Deutsch zu bedienen. Den Grund hierfür findet man bei Ferenc Molnar, wenn er behauptet, er habe oft aus sprachlichem Mangel seine Weltanschauung mitten in einem Satz ändern müssen. Ähnlich bekannte Friedrich Torberg, dass ein Erwachsener, der eine Sprache nicht wie ein Kind durch Nachahmung lernt und deshalb Hemmungen im Ausdruck hat, lieber das sagt, was er sagen kann als das, was er sagen will.<sup>17</sup>

Trotz der von Molnár beklagten sprachlichen Mängel gelang es ihm durchaus, und davon zeugen seine Briefe, Anschluss an die amerikani-

sche Literaturszene zu finden. Er korrespondierte mit dortigen Regisseuren und Schauspielern. Seine Briefe an den Freund Sam Jaffe beweisen, dass er der englischen Sprache sehr wohl mächtig war, und sich dieser zumindest im täglichen Umgang und in seiner Korrespondenz mühelos bediente. Auch Molnár verfügte zum Zeitpunkt seiner Emigration über eine ähnliche transkulturelle, hybride Identität wie Heinrich Mann, die Lebensläufe der beiden Schriftsteller zeigen im Vergleich viele Gemeinsamkeiten. Beide lebten schon vor ihrem Exil im Ausland, wo sie ihren Beruf ausübten. Beide neigten dazu, fremdsprachige Textpassagen in ihre Werke zu integrieren, beide waren als Übersetzer, manchmal sogar als Selbstübersetzer tätig.<sup>18</sup>

Insgesamt lässt sich feststellen, dass das Exil eine negative Wirkung auf den früher so selbstsicheren, den Erfolg geradezu riechenden Molnár ausübte. Die Konfrontation mit den Kulturstandards in Amerika führte zu einer Rückbesinnung auf europäische Werte. In seiner Autobiografie tritt sehr deutlich zu Tage, dass die Unterschiedlichkeit der Kulturstandards den Verlust der Selbstsicherheit und Orientierungslosigkeit nach sich zog. Unter Kulturstandards verstehen wir in Thomas Alexanders Diktion „alle Arten des Wahrnehmens, Denkens, Wertens und Handelns [...], die von der Mehrzahl der Mitglieder einer bestimmten Kultur für sich persönlich und andere als normal, selbstverständlich, typisch und verbindlich angesehen werden. Eigenes und fremdes Verhalten wird auf der Grundlage dieser Kulturstandards beurteilt und reguliert.“<sup>19</sup>

Molnár beschreibt in seiner Autobiografie entrüstet einen kulturellen Schock der auf den unterschiedlichen Kulturstandards beruht. In Bezug auf das Gefühl Selbstmitleid distanziert er sich entschieden von Kulturen, die Selbstmitleid negativ beurteilen, und definiert sich als Europäer, ja Mitteleuropäer:

Da ich in Mitteleuropa geboren und im neunzehnten Jahrhundert aufgewachsen bin, meine geistige Entwicklung durch französische und russische Literatur wie auch durch die meines Heimatlandes zu befruchten suchte und nun inmitten eines Volkes lebe, das sich ganz offen dem Mitleid und dem menschlichen Mitgefühl verschrieben hat, ja sogar sentimental Regungen – so werde ich, und würde ich selbst hundert Jahre alt, niemals auch nur das geringste Verständnis für diese keinesfalls amerikanische und gewiß nicht

europäische, sondern ganz entschieden britische Einstellung gegenüber menschlichem Leid und seinen Äußerungen aufbringen. (GiE 246)

Als Mitteleuropäer fühlt er sich mit der Kultur Frankreichs oder Italiens mehr verbunden als mit der angel-sächsischen, von der er sich deutlich abgrenzt. Von seiner Jugend an war Molnár von mehreren Sprachen geprägt. Aus Interviews mit seiner Frau, Lili Darvas, geht (es) hervor, dass er zwar mit dem wohlbekannten ungarischen Akzent, aber ausgezeichnet und fließend Deutsch sprach und schrieb. Während seines Jusstudiums verbrachte er ein Jahr in Genf, wo er seine Französischkenntnisse vertiefte. Die Orientierung an der französischen Kultur ist an der regen Übersetzungstätigkeit für das Vígyszínház abzulesen. Über den existentiellen Faktor hinaus waren diese Übersetzungen auch in Bezug auf sein dramatisches Schaffen von Bedeutung. Für seine Stücke machte Molnár die auf diese Weise gewonnene Einsicht in die Struktur des französischen Salondramas fruchtbar. Veranlasst durch die Verwandtschaft der ungarischen und der finnischen Sprache lernte er eine Zeit lang auch Finnisch, zumindest so lange, bis er das finnische Nationalepos *Kalevala* in der Originalsprache lesen konnte. Nach diesem Abstecher begann er, sich mit der italienischen Sprache vertraut zu machen. Trotz dieser aufnehmenden Haltung anderen Kulturen gegenüber fand sich Molnár an der letzten Lebensstation mit kulturellen Unterschieden konfrontiert, die er nicht mehr zu meistern vermochte. Das langjährige Fernbleiben von der Heimat führte zur Reduktion des Zugehörigkeitsgefühls, das durch eine hybride Identität ersetzt oder zumindest kompensiert wurde. Da diese Identität aber zu stark in Europa verortet war, gelang Molnár letztlich die zusätzliche Integration einer amerikanischen Identität nicht.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Pascal, Roy: *Die Autobiographie: Gehalt und Gestalt*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1965, S. 73.

<sup>2</sup> Vgl. Critchfield, Richard: Einige Überlegungen zur Problematik der Exilautobiographie. In: *Exilforschung. Erinnerungen ans Exil - kritische Lektüre der Autobiographien nach 1933 und andere Themen*. Hg. v. Thomas Koebner, Wulf Koepke und Joachim Radkau. Bd. 2. München: edition text + kritik, 1984, S. 41-55.

<sup>3</sup> Molnar, Franz: *Gefährtin im Exil. Aufzeichnungen für eine Autobiographie*. Bad Wörishofen: Kindler und Schiermeyer Verlag 1953. (Im Weiteren abgekürzt als GiE und zitiert mit der Seitenzahl im laufenden Text.)

<sup>4</sup> In deutscher Übersetzung: „Ein Denkmal habe ich mir geschaffen, bleibender denn Erz.“

<sup>5</sup> The Poems and Sonnets of William Shakespeare with an Introduction and Bibliography. Ware: Wordsworth Editions, 1994, (The Wordsworth Poetry Library), S. 30. Der Volltext lautet: „Not marble, nor the gilded monuments / Of princes, shall outlive this powerful rime; / But you shall shine more bright in these contents / Than unswept stone, besmear'd with sluttish time. / When wasteful war shall statues overturn, / And broils root out the work of masonry, / Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn / The living record of your memory. / 'Gainst death and all-oblivious enmity / Shall you pace forth; your praise shall still find room / Even in the eyes of all posterity / That wears this world out to the ending doom. / So, till the judgement that yourself arise, / You live in this, and dwell in lover's eyes.“

<sup>6</sup> Brief vom 2. Oktober 1938, Paris. Varga, Katalin (Hg.): „...or not to be“. Molnár Ferenc levelei Darvas Lilihez. [Die Briefe Ferenc Molnárs an Lili Darvas.] Mit einem Aufsatz von Tamás Gajdó. Budapest: Argumentum Kiadó - Pet?fi Irodalmi Múzeum, 2003, S. 41.

<sup>7</sup> Brief vom 13. November 1938, Paris. Ebda, S. 42.

<sup>8</sup> Brief vom 30. Dezember 1938. Ebda, S. 44.

<sup>9</sup> Brief aus Venedig, vom 26. März 1938. Ebda, S. 28.

<sup>10</sup> Brief vom 29. April 1939. Ebda, S. 51.

<sup>11</sup> Vgl. Brief vom 17. April 1939. Ebda, S. 51.

<sup>12</sup> Vgl. Brief an György Ruttkay vom 16. April 1948. Pet?fi Irodalmi Múzeum, V/4326/99/1.

<sup>13</sup> Pfanner, Helmut F.: Kulturkonflikt in USA: Österreichische ExilantInnen 1933–45. *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. September 2005, Nr. 13. URL: <http://www.int.at/trans/13Nr/pfanner13.htm>. (Zugriff: 16.02.2008)

<sup>14</sup> Vgl. Brief an Adorján Stella vom 1. Juli 1949. Pet?fi Irodalmi Múzeum, V 4326/234/9.

<sup>15</sup> Vgl. Nicksch, Reinhard M.G.: Da verstumme ich... Kreativitätsschwund als Folge der Exilierung - das Beispiel des Expressionisten und Publizisten Armin T. Wegner (1886–1978). In: *Exilforschung. Erinnerungen ans Exil - kritische Lektüre der Autobiographien nach 1933 und andere Themen*. Hg. v. Thomas Koebner, Wulf Koepke und Joachim Radkau. Bd. 2. München: edition text + kritik, 1984, S. 160–172.

<sup>16</sup> Enderle-Ristori, Michaela : Kulturelle Übersetzung bei Heinrich Mann. Der „Dritte Raum“ als permanente Herausforderung. In: *Exilforschung. Übersetzung als transkultureller Prozess*. Hg. v. Claus-Dieter Krohn unter Mitarbeit von Michaela Enderle-Ristori. Bd. 25. München: Ed. Text + Kritik, 2007, S. 71–89, hier: S. 84.

<sup>17</sup> Pfanner [Anm. 13].

<sup>18</sup> Vgl. Enderle-Ristori [Anm. 16].

<sup>19</sup> Alexander, Thomas: *Psychologie interkulturellen Handelns*. Göttingen: Hogrefe, 1996, S. 112.



## **Zeitgeschichte und eigenes Schicksal im Spiegel der Notizkalender von Arthur Holitscher**

### **Der Textkorpus und seine Geschichte**

Ein Teil des Nachlasses von Arthur Holitscher befindet sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Der in Marbach aufbewahrte Nachlass besteht aus Briefen an Holitscher (von Johannes Baader, Hermann Bahr, Otto Julius Bierbaum, Richard Dehmel, Moritz Heimann, Kurt Hiller, Benjamin W. Huebsch, Siegfried Jacobsohn, Albert Langen, Rudolf Leonhard, Oskar Loerke, Frans Masereel, Josef Ruederer, Alfred Wolfenstein u.a.; von den Verlagen S. Fischer, Kurt Wolff u.a.), aus Briefen von Holitscher an Eugen Diederichs, Camill Hoffmann, Harry Kessler, Armin Theophil Wegner, Walter Zadek, aus Familienbriefen und verschiedenen Verlagsverträgen. Neben diesen Handschriften befinden sich im Archiv verschiedene gedruckte literarische Dokumente, Theaterprogramme und Zeitungsausschnitte.

Einen wesentlichen Teil des Nachlasses von Holitscher bilden seine Notiz-Kalender. Die persönlichen Kalender Holitschers sind über die Witwe des Grafen Mihály Károlyi und den Historiker György Litván überliefert worden.<sup>1</sup> Auf diesem Wege sind sie in Besitz von Ferenc Szász geraten. Mir wurden die Kalender von Csilla Szász zur Verfügung gestellt.

Der Textkorpus der Notiz-Kalender von Arthur Holitscher besteht aus insgesamt 17 Kalender-Heftchen von einem Format von 8,30x12,50 cm, die die Periode von 1923 bis 1938 sehr detailliert dokumentieren. Zu diesen Notiz-Kalendern kommen noch vier Heftchen, die nicht als eigentliche Kalender funktionieren, sondern einerseits die Funktion des Bilanzziehens (Subjekt-Index) mit der genauen Aufzeichnung der finanziellen Lage usw. haben, andererseits sind die übrig gebliebenen drei Hefte als Entwurf-Hefte zu bezeichnen. Diese drei Kalender haben nur eine lose Chronologie und enthalten Entwürfe und verschiedene Aufzeichnungen, die keinen informativen, sondern eher einen reflexiven Charakter haben. Diese sind auch keine eigentlichen Notiz-Kalender,

sondern nur unkarierte und undatierte (Makulatur)Hefte, nur mit der eigenen Datierung des Autors versehen.

## Struktur der Kalender

Die allgemeinen Charakteristika der Kalender können wichtige Auskünfte über inhaltliche Einzelheiten liefern. So haben alle Kalender eine Ortsangabe und Datierung mit der Unterschrift des Autors auf dem ersten Blatt. Die Kalender aus den Jahren 1923, 1924, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931 haben als Ortsangabe den Eintrag „Berlin“, manchmal sogar in Form eines Stempels: *Arthur Holitscher, Berlin W. 15, Ludwigkirchplatz 12*. Laut der Kalender wechselt Holitscher seit 1929 ständig seinen Wohnsitz: im Kalender aus dem Jahr 1929 wird neben Berlin auch Philadelphia angegeben. Nachdem er seinen Wohnsitz am Ludwigkirchplatz aufgegeben hat, erscheint in den Kalendern der Jahre 1932 und 1933 der *Samuel Fischer Verlag* als Adresse. Laut der Kalender finden wir Holitscher 1932 in Berlin, Paris und Zürich, 1933 verbrachte er in Ascona, Zürich, Paris und Locarno, 1934 ist er vorwiegend in Zürich, aber für kürzere Zeit auch in Ascona, Paris und Lugano. Seit 1935 ist er in Ascona, der letzte Kalender gibt das Casa Bellaria aus Ascona als Adresse an.

In dieser Zeitspanne lebte Holitscher unter relativ guten finanziellen Umständen, er war auch als Schriftsteller anerkannt. Obwohl er im Jahre 1925 mehrere Reisen nach Osten unternommen hat (Reise durch Ceylon, Indien, China und Japan, s. noch sein Buch: *Das unruhige Asien*) und so auch als Reiseschriftsteller tätig war, können wir sein Leben als ausgeglichen bezeichnen. Die inneren (psychischen) und die äußeren (finanziellen und politischen) Umstände haben zu einer Veränderung der Lebenssituation Holitschers geführt. Deswegen finden wir auf dem ersten Blatt der Kalender von 1932 bis 1938 verschiedene, manchmal sogar mehrere Adressen, je nachdem, in welchem Land, in welcher Stadt Europas er seinen Wohnsitz hatte.

Das Jahr 1932 war sehr chaotisch für Holitscher. Wir finden auf der ersten Seite des Kalenders noch den Stempel mit seinem Namen und seiner Berliner Adresse. Weil er Deutschland erst am 21. März verlassen hatte (s. den Eintrag dieses Tages: *Abschied*), war diese Adresse noch gültig. Auf der ersten Seite finden wir noch zwei weitere Adressen: *Paris*,

*Victoria Palace Hotel, Rue Blaise Desgoffe*, bzw. *Zürich, Schwesternbaus v. Roten Kreuz*. Diese zwei Adressen bedeuten die anderen Wohnsitze von Holitscher im Jahr 1932, genauer: in Paris wohnte er zwischen dem 22. März und dem 16. August, in Zürich ab dem 17. August. In der Zeit der Pariser Aufenthalt besuchte er auch die ungarischen Emigranten, wie Mihály Károlyi, György Bölöni, Lajos Hatvany, Gyomay. Dann fuhr er nach Zürich, wo er bis am Ende des Jahres blieb. Wegen seiner Augenkrankheit hatte er in der Schweiz mehrere Operationen gehabt.

Wir wissen aus seinen Lebenserinnerungen, dass er schon *vor* der Machtübernahme der Nationalsozialisten (und nicht *nach* der Machtübernahme, wie in vielen Lexiken steht!) Deutschland verlassen hatte, und sein Leben – wie ganz viele von seinen Zeitgenossen, wie etwa Thomas Mann, Kurt Tucholsky, Ernst Toller u. a. – im Exil weiterführen musste.<sup>2</sup>

Diese veränderte Situation hat auch ganz viele existentielle Probleme verursacht. Holitschers Bücher wurden in Deutschland verbrannt. Im Exil war die Gelegenheit des Publizierens nicht immer gesichert. Hier sollen wir unbedingt erwähnen, dass Holitscher sich schon vor dem Zweiten Weltkrieg von bestimmten Gesellschaftsgruppen Deutschlands isoliert hat, und solche politische Themen in seinen Werken behandelt hat, die für viele unangenehm waren. Schon viel früher, im Jahre 1928 erscheint der zweite Band seiner Lebensgeschichte, welcher einen großen Skandal ausgelöst hat. Wegen der politischen Brisanz und der persönlichen Geständnisse, die sich in diesem zweiten Band seiner Memoiren befinden, hat sich Samuel Fischer geweigert, das Werk zu publizieren. Aus diesen Gründen hat der Verleger Samuel Fischer sein zweites autobiographisches Werk *Mein Leben in dieser Zeit. Der „Lebensgeschichte eines Rebellen“ zweiter Band (1907–1925)* nicht veröffentlicht, und so ist es bei dem Verleger Gustav Kiepenheuer in Leipzig erschienen. Kurz nach der Veröffentlichung wurde aber der Vertrieb verboten.

Über die Beziehung zu seinem Verleger Samuel Fischer finden wir mehrere Einträge in den Kalendern. In den Jahren von 1923 und 1928 ist diese Beziehung der beiden noch sehr freundschaftlich, sie können sehr gut zusammen arbeiten. In den Kalendern dieser Jahre finden wir ganz viele Einträge, die über die regelmäßigen Konsultationen der beiden berichten. Diese waren meistens persönliche Besprechungen, während der

vielen Auslandsreisen von Holitscher standen die beiden im Briefkontakt miteinander, auch die Telefonate und der Telegrammverkehr der beiden sind in den Einträgen der Kalender sehr gut dokumentiert. Mit der Zeit aber – ganz genau mit dem Jahr 1928 – kann man einen Bruch in der Beziehung zwischen Fischer und Holitscher beobachten. Am 31. August 1931 steht ein Eintrag im Kalender, der schon das Ende einer Zusammenarbeit markiert: *fischer verschiebt „mfj“*, also Fischer verschiebt die Veröffentlichung seines neuen Romans *Ein Mensch ganz frei*.

Hier soll nur ein Zeugnis aus seinem zweiten autobiographischen Werk stehen, um seine Isolation besser verstehen zu können. Auch wenn diese Aussage sehr stark die Zeichen der Selbstrepräsentation an sich trägt, doch reflektiert sie die ganz komplizierte Lage von Holitscher sehr anschaulich:

Ich bin Ungar, Jude, Sozialist, verkehre nicht bei Einflussreichen, bitte niemand um eine Gunst, bemühe mich um Niemandes Gunst und Liebe, nicht um Gerechtigkeit für mich und sage mir: es sei Pflicht der Berufenen, Gutes und Richtiges als solches zu erkennen, Pflicht ihnen zur Wirkung auf die im allgemeinen instinktlose Masse zu verhalten.<sup>3</sup>

Auf der ersten Seite des Kalenders aus dem Jahre 1933 finden wir wieder mehrere Adressen: *Zürich, Schwesternhaus von Roten Kreuz, Ascona, Casa Bellaria; Zürich, Hotel Habis Royal; Locarno, Hotel Metropole*. Dieses Jahr ist das Jahr der Machtübernahme von Hitler in Deutschland und eine ganz schwierige Periode für Holitscher auch, der immer wieder über die politische Situation in Deutschland und in der Welt reflektiert.

Obwohl Holitscher im Jahr 1934 mehrere Reisen nach Frankreich (Paris), Wien, Ascona und Lugano unternommen hatte, finden wir auf der ersten Seite des Kalenders aus diesem Jahr nur die Unterschrift von Holitscher und nur eine Orts- und Zeitangabe: *Zürich, 6. 1. 34*.

Mit der Zeit sind die Möglichkeiten des Autors immer geringer geworden, die Pläne für eine längere Reise, vielleicht nach den USA (Kalifornien) sind nur Träume geblieben. Die Kalender-Einträge berichten sehr präzise, manchmal sogar zu präzise über die finanziell-existentielle Lage von Arthur Holitscher. Die finanzielle Lage des Autors ist so schlecht geworden, dass er sich keine längere Reise und keinen längeren Aufenthalt in Frankreich, England, Belgien oder Ungarn mehr leisten

konnte. So finden wir im Jahr 1935 nur eine Adresse in seinem Kalender: *Ascona, Tessin, Schweiz*. Das bedeutet aber keine Sicherheit oder die gefundene Heimat im Exil, sondern genau den Gegenteil: in Ascona fühlte sich Holitscher wie in einem Gefängnis. Die zahlreichen Einträge berichten über diese elende Situation eines Menschen, der krank, verlassen, sogar vergessen in einem fremden Land leben, weiterleben soll. Er macht ständig Pläne für das Überleben, obwohl diese nur als Selbstermutigungen funktionieren, sie sollen die Neigungen zum Suizid vertreiben.

Die letzten drei Jahre vermitteln ein sehr trauriges Bild über den totalen körperlichen und psychischen Abbau eines Menschen. Hier haben wir aber mit einem solchen Schriftsteller zu tun, der auch in diesen Jahren die Möglichkeiten des Selbstaudrucks sucht. Immer wieder umsonst, denn die „Wohltäter“ sind nicht mehr zu finden, die Freunde sind immer weniger geworden, oder wie Holitscher selbst in einem Eintrag formuliert: „Das Ende fängt an.“

Ascona, die kleine Stadt im Kanton Tessin, wurde für einige Jahre zum Wohnsitz von Holitscher. Er lebte hier wirklich im Exil, und hat ganz viel über dem Emigrantendasein nachgedacht. So finden wir die Adresse *Ascona, Casa Bellaria* wieder auf der ersten Seite seiner Kalender aus den Jahren 1936, 1937 und 1938. Die Zahl der Einträge aus diesen Jahren ist immer geringer, das Schreiben konzentriert sich nur auf die Reflexion und auf die Tagebuchaufzeichnung am Ende des jeweiligen Kalenders.

Die Notiz-Kalender berichten über das Leben von Arthur Holitscher sehr authentisch, detailliert, und lassen einen Menschen ganz frei vor uns stehen, der aber von bestimmten, für uns alle sehr gut bekannten menschlichen Schwächen nicht frei war, der aber die für ihn gültigen Normen immer aufzubewahren versuchte.

Eine ganz andere Funktion und ein ganz anderer Charakter haben die Kalender aus dem Jahre 1925. Aus diesem Jahr haben wir sogar zwei Kalender, der erste ist ein eigentlicher Notiz-Kalender, der zweite aber, weil Holitscher gerade in diesem Jahr eine Reise nach Osten unternommen hat, ein Reisekalender. Dieser Reisekalender gilt als Ausgangspunkt für den Reisebericht des Autors, der auch in Buchform unter dem Titel *Das unruhige Asien* beim Fischer Verlag erschienen ist. Mit diesem Buch und mit der Beziehung zwischen dem Buch und dem Reisekalender beschäftigt sich Andreas Herzog in seinem Aufsatz

‚Writing Culture‘. Poetik und Politik. Arthur Holitschers *Das unruhige Asien*.<sup>4</sup>

Der Aufbau der 17 Kalender weist auch einige Unregelmäßigkeiten auf, das heißt, dass sie am Anfang einen rein informativen Charakter haben, später werden sie aber auch mit Reflexionen ergänzt. So enthalten die Kalender von 1923 bis 1931 nur die verschiedenen täglichen Einträge, die eine sehr strenge Chronologie und Objektivität haben; aber die Kalender von 1932 bis 1938, die natürlich die Chronologie und Sachlichkeit auch behalten, sind am Ende mit sehr reflexiven, tagebuchartigen Aufzeichnungen versehen.

Anspielungen auf die traurige Situation des Autors finden wir auch in einem Eintrag vom 25. Dezember 1932. Holitscher war damals schon seit dem 21. März weg von Deutschland, und findet seine eigene Situation als höchst tragisch, als Exil. In der Tabelle am Anfang steht ein Eintrag: „*Ich möchte wissen, warum für unsereinen die Unruhe nie Aufhört?*“

Ganz am Ende des Kalenders steht eine sehr merkwürdige „Bilanz“, die sehr kurz und bündig über die wichtigsten persönlichen Probleme dieser Periode im Leben von Holitscher spricht:

1932 / Januar 1933  
Schwester vom Roten Kreuz, Zürich 7.  
4 operationen beider Augen.-  
Reduktion Reserven, um 213.-  
Ratlosigkeit, wohin, was anfangen.-  
Fischer fast 0.-  
Filmverhandlungen 0.-  
Gesundheit endgültig erschüttert.-  
Freundesbriefe.- zaghafte neue Liebe.-

Schon 1931 finden wir einen ähnlichen Eintrag: *Chaos in der Welt - Auflöschung* (1. August). Und am 17. August des Jahres kann man noch einen viel sagenden Eintrag lesen: *Am Rande der Gemütskrankheit, - Hoffnungslosigkeit, Überdruß, Unbeschluslosigkeit (sic!)*.

Im Jahre 1933 ist Holitscher noch in Ascona. Dieses Jahr bedeutet eine starke und eindeutige Zäsur im Leben des Autors, er selbst verwendet das Wort ‚Zäsur‘ mehrmals im Kalender von 1933. Zwischen dem 9. Januar und dem 21. Februar ist er in Ascona, er wohnt bei den

Schwestern vom Roten Kreuz, dann unternimmt er eine Reise nach Zürich, wo er nur eine kurze Zeit vom 22. bis zum 27. Februar bleibt. Von Zürich fährt er nach Paris, dort verweilt er vom 28. Febr. Bis am 21. August. Er trifft sich in Paris mit den Persönlichkeiten der ungarischen Emigration, wie Bölöni, Lengyel, Itóka und Gyomay. Der Eintrag vom 5. März berichtet über die politischen Geschehnisse in Deutschland: *Wahlen Deutschland. Sieg Nationalsozialisten.* (Im Kalender steht an der Stelle des Wortes ‚Nationalsozialisten‘ nur ein Hackenkreuz.)

Zwischen dem 29. – 31. August ist er wieder in Zürich, er beantragt hier an dem Ungarischen Konsulat als ungarischer Staatsbürger den Pass, dann fährt er nach Locarno und Ascona. In Ascona trifft er sich mit G. Pohl, Löwenthal und Max Adler. Zu dieser Zeit arbeitet er an seinem *Asconaroman* und bis zum 16. September schreibt schon 54 Seiten. Am 23. Oktober finden wir im Kalender und auch in der Tabelle am Anfang des Kalenders einen ganz merkwürdigen Eintrag: *Heimatgefühl Ascona,* bzw. in der Tabelle *Heimat Ascon!! Schmerzen!* Im Kalender finden wir auch Einträge über die finanziellen Probleme von Holitscher, am 2. November zum Beispiel: *Unruhe, letzte 2000.* Über seinen unsicheren Status kann man hier einen weiteren Eintrag aus diesem Jahr zitieren: „Das elende Gefühl, mehr Herr seiner Handlungen zu sein, mehr gehen können wohin will!“ (29. November 1933.)

In den Jahren zwischen 1932 und 1938 verliert er seine Freunde. Dieser Prozess der Vereinsamung ist schon früher begonnen: 1926 stirbt Rilke, 1929 stirbt auch Hofmannsthal, 1931 stirbt Schnitzler, am 9. Dezember 1933 nimmt er an der Beerdigung von Stefan George in Minusio teil, 1934 sterben Samuel Fischer und Oscar Cohn, 1935 Magnus Hirschfeld, 1936 Kurt Tucholsky und Karl Kraus, 1937 Alfred und Max Adler und Eleonora Kalkowska. Eine ganze Epoche verschwindet endgültig, auch deswegen fühlt sich Holitscher immer einsamer und verlassen.

### **Das Verhältnis der Kalender zu den autobiographischen Werken von Arthur Holitscher**

Die Kalender geben über das Leben des Autors sehr viele detaillierte und zuverlässige Informationen, erklären und ergänzen in vielen Hinsichten die Aussagen der beiden autobiographischen Werke, *Lebensgeschichte eines*

*Rebellen. Meine Erinnerungen und Mein Leben in dieser Zeit.* So können wir zum Beispiel aus den verschiedenen Einträgen aus den 20er und 30er Jahren erfahren, dass Holitscher seine Beziehungen zu Ungarn und Budapest gar nicht aufgegeben hatte, als er 1907 nach einem langen Budapester Aufenthalt nach Berlin übersiedelte, wie darüber seine Lebenserinnerungen berichten. In den 20er und 30er Jahren trifft er sich mehrmals mit den Vertretern der ungarischen Emigration in Wien und in Paris, so z. B. mit Oszkár Jászi, Anna Lesznai, György Lukács, Béla Balázs, Andor Gábor, in Paris mit dem Grafen Mihály Károlyi und György Bölöni.

Aus den Notiz-Kalendern kommt auch die Tatsache zum Vorschein, dass Holitscher 1937 an dem Ungarischen Konsulat in der Schweiz die Gültigkeit seines Passes verlängert hatte. Er bleibt also ungarischer Staatsbürger. Er starb 1941 ganz verarmt in Genf, wir können nur vermuten, dass er bis zu seinem Lebensende ungarischer Staatsbürger geblieben ist, seine Staatsbürgerschaft nie aufgegeben hat, obwohl er Ungarn nie als wahres Vaterland empfunden hat.

Die einzelnen Kalender-Einträge zeigen eindeutig den Prozess des Abbaus eines Menschen als Gesellschaftswesen, als Literat und – im engen Sinne des Wortes – als lebendiger Organismus. Die Zeichen der Alterung und die verschiedenen Krankheiten verhindern Holitscher etwas an seiner Situation zu ändern. Er ist mit der Zeit blind geworden, die Jahre zwischen 1932 und 1938 sind auch die Jahre der Krankheit.

Die Kalender-Einträge sind immer wieder von Berichten über die politische Lage Deutschlands und Europas durchgedrungen: so finden wir z. B. am 30. Januar 1933 den Eintrag „*Hitler Kanzler*“, und am Ende des Kalenders auch eine wiederholte Beschäftigung mit dieser Tatsache.

Natürlich enthalten diese Kalender nicht nur Einträge über den aktuellen Stand der Arbeit an verschiedenen Werken, Reflexionen über bestimmte kulturelle und politische Ereignisse der Zeit, sondern manchmal auch zu detaillierte Informationen über das alltägliche Leben des Autors mit sehr intimen Einzelheiten: am Ende dieser Kalender finden wir sogar verschiedene Berichte über das Liebesleben von Holitscher, aber zu dieser intimen Sphäre gehören auch die Einträge, die Listen (s. Kasse am Ende einzelner Kalender) über verschiedene Einkäufe. Die Kalender enthalten persönliche Notizen und Termine über Ausgaben für Fahrkarten, Trinkgelder sogar, persönliche Einkäufe und Geschenke,

sowie über die jeweiligen Bestände der Kasse, Wechselkurse wie über den gesamten Briefwechsel und Telegrammverkehr Holitschers.

Man kann beim Lesen dieser Liste mit dem Einkommen und Ausgaben die Frage stellen, warum Holitscher so regelmäßig solche Listen geführt hat? Die Antwort bekommen wir aus seinen Lebenserinnerungen, wo er darüber spricht, dass er ganz große Ängste vor der Verarmung hat. Die Angst vor der Verarmung ist das typische Kennzeichen der bürgerlichen Gesellschaft, deren Werte Holitscher im Laufe seines Lebens ständig kritisiert hatte, durch seine Erziehung aber bis zu seinem Lebensende nach deren Maßstäbe gelebt hat.

Mit der Hilfe der Kalender lässt sich genau feststellen, wann und wie lange Holitscher gereist ist, wo er seine Aufenthaltsorte gehabt hat, womit er sich in Städten wie Wien, München, Berlin, Paris oder Zürich beschäftigt hat, mit welchen Freunden, Literaten und Künstler er sich getroffen hat. Wir können mit der Hilfe der Einträge die Entstehungszusammenhänge einzelner Werke von Holitscher in Betracht ziehen, was und wann er geschrieben hat, bei welchem Verleger er sein Buch zu veröffentlichen beabsichtigt hat. Auf dieser Weise erfahren wir aus den Kalendern vieles über seine Beziehung zu dem ebenso aus Ungarn stammenden Verleger Samuel Fischer. Natürlich steht uns hier in dieser Hinsicht auch der Briefwechsel der beiden zur Verfügung.

Er hat 1923 mit 54 Jahren das Schreiben der Kalender begonnen und 1938 mit 69 (3 Jahre vor seinem Tod) den letzten Eintrag geschrieben. Diese Periode umfasst auch die politischen Ereignisse des Zweiten Weltkrieges, die eine Reihe von Katastrophen mit sich gebracht hat. In seinen Aufzeichnungen über den Krieg und über die eigene Lebenssituation verschmelzen sich Weltgeschichte mit der eigenen Geschichte eines Menschen, so können wir dadurch die äußere Tragödie auch durch die eigenen, subjektiven Erlebnisse betrachten.

Als Fazit kann man feststellen, dass die Notiz-Kalender einen wesentlichen Teil des Nachlasses von Holitscher bilden, und als solche können diese unser Wissen über Holitschers Lebensweg und schriftstellerische Tätigkeit mit relevanten Aspekten ergänzen. Bei der Erforschung der Memoiren Holitschers aus kultur- und literaturgeschichtlichen Sicht sollen die Notiz-Kalender zusammen mit seinem Briefwechsel als unentbehrliche Kontrastmaterialien betrachtet werden.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Siehe dazu noch: Szász, Ferenc: *Disszimiláció a magányba. Arthur Holitscher magyarországi német író életútja a pesti virilista családtól a genfi szegényházig*. [Manuskript].

<sup>2</sup> S. dazu die Autobiographien Holitschers: Holitscher, Arthur: *Lebensgeschichte eines Rebellen. Meine Erinnerungen*. Berlin: S. Fischer Verlag, 1924; Ders.: *Mein Leben in dieser Zeit. Der „Lebensgeschichte eines Rebellen“ zweiter Band (1907-1925)*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1928.

<sup>3</sup> Holitscher, Arthur: *Mein Leben in dieser Zeit. Der „Lebensgeschichte eines Rebellen“ zweiter Band (1907-1925)*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1928, S. 67.

<sup>4</sup> Herzog, Andreas: ‚Writing Culture‘. Poetik und Politik. Arthur Holitschers *Das unruhige Asien*. – In: *„das rechte Maß getroffen“*. Festschrift für László Tarnói zum 70. Geburtstag. Hg. v. Ernő Kulcsár-Szabó, Karl Manherz und Magdolna Orosz. Berlin: Humboldt-Universität; Budapest: Eötvös Loránd Universität 2004, S. 230–44. (Berliner Beiträge zur Hungarologie14; Budapestener Beiträge zur Germanistik 43)

László V. Szabó (*Veszprém*)

## Das Fortleben der gnostischen Tradition in der Literatur des 20. Jahrhunderts am Beispiel Hermann Brochs

... en tan confuso abismo,  
es todo el cielo un presagio,  
y es todo el mundo un prodigio.  
(Calderón: *La vida es sueño*)

Die Hybris eines Zeitalters ist nicht zuletzt daran zu erkennen, wie stolz es auf sein Wissen ist. Die heutige Zeit, die die Gesellschaft des Wissens gerne als Ziel sozialer Entwicklung definiert, gehört wahrscheinlich nicht zu den bescheidensten unter allen Zeiten. Tatsächlich wurde im letzten Jahrhundert ein enormes Wissensquantum angehäuft, das jeden Stolz auf die menschliche Erkenntnis legitimieren zu dürfen scheint. Um welche Art Wissen geht es aber, das dem heutigen Menschen wie eine Fahne der Selbstgewissheit vorschwebt? Die Wissenschaften und die Technik haben in der Tat eine rasante Entwicklung von mehr als hundert Jahren hinter sich, was das Leben des modernen Menschen offensichtlich verändert, wenn auch nicht unbedingt verbessert hat. Ein Werkzeug genannt Computer ermöglicht das Eintreten in ein virtuelles Wissenssystem genannt Internet, und immer mehr postmoderne Informationskonsumenten kennen sich unter den Zeichen der Tastatur aus. Hat sich aber damit der heutige Mensch, der noch für Protagoras „das Maß aller Dinge“ war, ein grundsätzliches Wissen angeeignet, das ihn über den Menschen vergangener Zeiten stellt? Die Geisteswissenschaften nicht weniger als die Psychologie haben Erkenntnisse geliefert, von denen die Menschen früherer Zeiten kaum träumen konnten; und doch scheint der Mensch, wirft man einen Gesamtblick auf ihn, wie es ehemals Nietzsche tat, von diesem wertvollen Wissen über und um sich wenig zu... wissen. Denn es ist nicht so, dass der *homo computeriensis* der heutigen Tage mehr über sich wusste, als die Zeitgenossen von jenem Weisen aus Ephesos, der einmal sagte: „Vielwisserei lehrt nicht Verstand haben.“ Entscheidend ist ja nicht die Quantität, sondern die *Qualität* des Wissens.

Der Zweck des Wissens war in vergangenen Zeiten nichts Anderes, als die Erlösung des Menschen. Für das Christentum war und ist die Erlösung erst durch den Glauben an den Allmächtigen christlichen Gott vorstellbar, der seinen Sohn für die Welt, für die Menschen opferte. Doch gab es auch andere Lehren im Laufe der geschichtlichen Zeit, für die das Wissen von zentraler Bedeutung war: Eine davon war die Gnosis, die sich im 2.-3. Jahrhundert in Osten wie im Westen verbreitete. Allerdings ist die Gnosis dem christlichen Glauben nicht in allen Belangen diametral entgegen gesetzt, da es manche Überlappungen zwischen ihnen gibt, worauf auch der Terminus „christliche Gnosis“ hinweist. Diese wird etwa im Bezug auf Clemens von Alexandrien verwendet, der bereits früh (im 3. Jh.) den Standpunkt vertrat, Erkennen sei mehr als Glauben<sup>1</sup>, und bestimmte die *gnôsis* als eine Lehre, die „durch den Unterricht des Herrn auf dem Glauben aufgebaut wird und uns zu unerschütterlicher Überzeugung und zu wissenschaftlicher Gewißheit“<sup>2</sup> führe – eine Lehre, die direkt von den Aposteln abstamme. Clemens, wie übrigens auch Origenes, gedachte den christlichen Glauben mittels der Gnosis zu untermauern, wobei die Gnostiker, die ihm vorschweben konnten, waren etwa der Platoniker Karpokrates aus Alexandrien (um 130 n. Chr.), Marcion (Markion), der den christlichen Gott der Liebe vom strengerechten Judengott scharf unterschied, und nicht zuletzt Valentinus, der bis heute – obwohl lediglich neun Fragmente von ihm erhalten geblieben sind – als der bedeutendste antike Gnostiker (im 2. Jh.) betrachtet werden kann. Allerdings galt Clemens’ Interesse nicht für den Demiurgen als den Schöpfer der (in den Augen der Gnostiker: bösen) Welt, sondern der Möglichkeiten des Erkennens auf einer christlichen Grundlage.

Die Texte der Gnostiker wurden lange Zeit vor allem aus den Schriften von Clemens von Alexandrien und Irenäus Hippolytus – dem großen Gegner der Gnostiker – bekannt. Die im Jahre 1945 in Nag Hammâdi (Ober-Ägypten) aufgefundenen gnostischen Fragmente bestätigten die Zitate oder Paraphrasen der Kirchenväter. Es wäre indessen schwer zu leugnen, dass das Christentum wesentlich dazu beitrug, dass die Gnosis Jahrhunderte lang in den Hintergrund gedrängt und zu den „unterströmige[n] und mächtig verhinderte[n] Religionen“ wurde, wie Rudolf Pannwitz einmal notierte.<sup>3</sup> Es ließe sich zwar behaupten, dass die Mystik eines Meister Eckhart oder Jakob Böhme in mancherlei Hinsicht

die Erkenntnisse der Gnostiker wiederhallen, dennoch erfolgt eine intensivere Auseinandersetzung mit der Gnosis erst im 18. Jahrhundert etwa bei Franz von Baader. In 19. Jahrhundert begann auch eine philosophische Auseinandersetzung mit der Gnosis: Ferdinand Christian Baur's *Die christliche Gnosis* von 1835 wird konventionell als Ausgangspunkt betrachtet.<sup>4</sup> Im 20. Jahrhundert gelang Hans Jonas eine Synthese und eine Deutung der Gnosis, die bis heute als mustergültig angesehen werden kann. Ein besonderes Verdienst von ihm ist auch der Vergleich der Gnosis mit dem modernen Existenzialismus, woraus sich denkwürdige Konkordanzen zwischen einem antiken Erkenntnismodell und dem modernen Phänomen des Nihilismus als Zentralthema der Existenzialisten (allerdings entlang einer von Nietzsche ausgezeichneten Denklinie) ergaben. Einen ganz anderen Weg ging Carl Gustav Jung, der in der Gnosis (wie er sie vor allem in den Schriften von Irenäus Hippolytus auf fand) frühzeitige Symbole des Selbst entdeckte.<sup>5</sup> Seine Psychologie beeinflusste vor allem das Schaffen von Hermann Hesse, wovon insbesondere dessen Roman *Demian* ein beredtes Zeugnis ablegt.

Wenn man bei Hermann Hesse vom Fortleben der gnostischen Tradition dank der Vermittlerrolle von Jungs Psychologie sprechen kann, so scheint das Dichten und Denken Hermann Brochs einige Grundideen der Gnosis ohne die entscheidende Mitwirkung der modernen Psychologie zu wiederhallen. Hinweise auf den möglichen Einfluss Jungs auf Hermann Broch etwa im Bezug auf den Roman *Die Verzauberung* gibt es zwar in der Broch-Forschung, sie bleiben aber, wie bereits Lützel in seinem langen Forschungsbericht von 1983 notierte, „bei Andeutungen und allgemeinen Analogien“. Einige Forscher meinten bei Broch Jung'sche Archetypen zu entdecken, doch konnte eine implikationsreiche Beziehung zwischen Jung und Broch bis heute nicht nachgewiesen werden, obwohl es nach wie vor Versuche gibt, Parallelen in ihren Werken auszuspüren.<sup>6</sup> Anzunehmen ist indessen, dass Broch für die Schriften Jungs (so etwa die *Psychologischen Typen*) kein geringes Interesse zeigte und den Psychologen auch persönlich kannte.<sup>7</sup> Aber dass Broch gerade von Jung auf die Gnosis aufmerksam gemacht worden wäre, lässt sich so gut wie ausschließen.

Brochs Beziehung zur Gnosis ist vielmehr ein Teil seiner Auseinandersetzung mit der Tradition der Antike überhaupt, vor allem mit dem (Neu)Platonismus. Seine ethisch-ästhetische Position, sein

Bestreben, eine Diagnose der Moderne aufzustellen und parallel damit den Roman als ein Spiegelbild der Zeit zu erneuern und richtungsweisend neu zu definieren, brachten ihn in die Nähe einer Denktradition fußend auf Philosophen wie Platon, Kant oder Nietzsche (wobei der Letztere ein entschlossener Gegner des Platonismus war). Auf die Bindung Brochs an den Platonismus wurde und wird in der Forschung wiederholt hingewiesen. Gleichermaßen scheint es außer Zweifel zu stehen, dass Brochs Verständnis der Moderne – das in der Formel des „Zerfalls der Werte“ seinen konzisen Ausdruck gefunden hat – von Nietzsches Nihilismus-Begriffen<sup>8</sup> maßgeblich mitgeprägt wurde. Doch fand Broch seine Antworten auf die Problematik des Wertezerfalls der Moderne nicht nur bei Nietzsche, sondern auch bei Platon, Plotin oder den Gnostikern. Dabei war Brochs Verhältnis zur Gnosis ambivalent, vor allem wenn man etwa den Fragment gebliebenen *Bergroman* betrachtet; dennoch soll im Folgenden sein anderer Roman, *Der Tod des Vergil* Belege dafür liefern, dass sich Broch der Erkenntnismuster der Gnosis bediente und literarisch-ästhetisch verwertete.

Es ist das Verdienst von Otto Tost, die Antike „als Motiv und Thema“ in Brochs *Der Tod des Vergil* besonders ausführlich und überzeugend analysiert zu haben. Ein solches Unterfangen ist nicht nur wegen der Themenwahl (die Darstellung der letzten Stunden im Leben des römischen Dichters Publius Vergilius Maro) legitim, sondern u.a. auch deshalb, weil sich Broch nachweislich mit Schriften Platons auseinandersetzte und auf seine Ideen Bezug nahm. Darüber hinaus belegt Tost die Spuren des Epikureismus, der Stoa und sogar der frühchristlichen Philosophie im Roman.<sup>9</sup> Die häufigen Zitate aus Vergils *Eclogen*, *Georgica* und vor allem aus der *Äneis* können überdies eine reiche Fundgrube für jedwede intertextuelle Untersuchung bieten. Angesichts der Gründlichkeit von Tosts Analyse ist aber verwunderlich, dass man in seinem Buch auf keinen Hinweis auf den Gnostizismus als eine signifikante antike Lehre trifft. Dennoch ist es einigen Broch-Forschern nicht entgangen, dass das gnostische Ideengut bei Broch ein spätes Echo fand. Es ist z.B. bekannt, dass der Name von Mutter Gisson im Roman *Die Verzauberung* ein Anagramm der Gnosis ist und ein urwüchsiges Wissen repräsentiert, das Tradition, Religion und Mythos gleichermaßen in sich schließt. Gnosis und Mythos sind nicht kontradiktorisch; Karl Kerényi wird es ähnlich gemeint haben, als er an einer Stelle bemerkte: „Das meiste der

Gnosis erscheint als eine Art Mythologie.<sup>10</sup> Die Gnosis nicht weniger als die Mythologie ist nicht einfach das Resultat einer rationalistischen Spekulation, sondern das Fortleben und die Bewegung einer, wie Kerényi schreibt, „besonderen Materie“, die er mit der Musik vergleicht.<sup>11</sup> Was auf den ersten Blick als eine bloße Spekulation erscheinen mag, erschließt sich beim genaueren Hinsehen als ein tiefes Erlebnis und eine tiefe Erkenntnis zugleich, die das Alte mit dem Neuen, Gegenwärtigen, nicht einfach durch ein logisches Spiel einer wie auch immer geschulten Ratio, sondern durch Wiedererleben und Wiederbeleben verknüpft.

Diese lebendige Verkopplung des Alten mit dem Neuen gelang Hermann Broch in seinen Romanen meisterhaft. Platonismus und Gnosis wurden ihm dabei ebenso zum poetischen Stoff wie etwa Vergils Zeilen. Adelgunde Wachtler vertrat bereits 1968 die Meinung, ausgehend von Brochs *Der Versucher*, dass nicht nur Platon, sondern auch Plotin und die Gnostiker Einfluss auf Hermann Brochs Schaffen ausübten; man finde das kosmologische Grundschema der Gnostiker bei Broch wieder, insofern der „unsichtbare, unerkennbare Gott [...] in absoluter Transzendenz der irdischen sichtbaren Materie als reiner Geist“ gegenüberstehe. Jener sei das vollkommen Gute, diese das radikal Böse.<sup>12</sup> Aber auch nach neueren Untersuchungen handele es sich in Brochs *Tod des Vergil* „um eine Art gnostisches Wissen, eine Art nicht Wissens- sondern Weisheits-Erkenntnis“, die sich vor allem durch die „stark lyrisierende Sprache“ des Romans zeige.<sup>13</sup> Die Frage, inwiefern diese „Weisheits-Erkenntnis“ eigentlich gnostischer Prägung ist, wurde hier allerdings nicht vertieft. Dabei ist in der Tat augenfällig, welchen Wert Broch auf die Problematik der Erkenntnis (der *gnōsis* der Gnostiker) im *Tod des Vergil* legte, die den ganzen Roman leitmotivisch durchzieht. „Erkenntnis“ findet man im Text des Romans in den verschiedensten semantischen Variationen, Komposita und Konnotationen, die alle ihren Beitrag zum Textgewebe einer pathetisch-erhabenen lyrischen Prosa leisten. Mal wird die Erkenntnis mit Ruhm und Lüge kontrastiert<sup>xiv</sup>, mal geht es um die „Erkenntniswurzeln des Seins“ (TV 19), die Erkenntnis der „Schwelle“ (TV 62) oder des „Zwischenreichs“ (TV 68), um „Erkenntnisaufgabe“ (TV 92), „Erkenntnisgrund“ (TV 95), Erkenntnis als „Überflüssigkeit“ und „Wortschwindel“ (TV 127), „Erkenntnisverlust“ und „Nicht-Erkenntnis“ (TV 152), um die Erkenntnis des Lebens und des Todes (TV 301), um „diesseitige“ Erkenntnis (ebd.), um die „Erkenntnis des Seins“ und „das

Erkenntnisgewebe der Welt“ (TV 331), um „Erkenntniseid“ und „Allerkenntnis“ (TV 332), usw. Parallel damit wird im Roman auch das „Wissen“ – das ebenfalls dem Bedeutungsfeld der Gnosis subsumiert werden kann – durch eine Vielfalt von semantischen Variationen thematisiert: So erhofft sich Vergil „ein Wissen, wenn auch nur den ahnenden Schimmer eines Vorwissens, um jene Grenzerkenntnis zu erhaschen, die bereits Erkenntnis außerhalb der irdischen Erkenntnis wäre“ (TV 85f.), bezeichnet das „Wissen der Schönheit“ als „Wissenlosigkeit“ (TV 113) und die „menschliche Aufgabe der Kunst“ als „die Aufdeckung des Göttlichen durch das selbsterkennenden Wissen um die eigene Seele“ (TV 133). Darüber hinaus werden Erkenntnis und Wissen durch eine enorm reiche Metaphorik und in diversen Wortbildungen textualisiert. Forscht man nur nach den Spuren der Gnosis im Roman, so kann man beobachten, dass sich die Metaphern und Symbole des Textes in einem Spannungsfeld bewegen, dessen Pole an die Dualismen der Gnosis erinnern. Unterscheidet der gnostische Dualismus etwa zwischen der Welt als dem (demiurgischen) Reich des Bösen und der Finsternis auf der einen Seite und dem Urvater oder dem „Lichtgott“ auf der anderen, so durchzieht eine ähnliche Bipolarität auch den *Tod des Vergil*. In den langen Monologen des fiebernden Vergil erscheint das irdische Leben als ein lärmender Tumult der wissenslosen Menschen, der den Wunsch entstehen lässt, vermöge einer inneren, wenn auch immer unvollkommenen Erkenntnis, in „Lichtnähe“ zu treten, und damit noch im Leben das „Licht“ zu empfangen. Das „Licht“ wird mal mit „Gott“, mal mit dem „All“ identifiziert und dem auf der Erde herrschenden „Abgrund des Nichts“ (TV 44) gegenüber gestellt, wobei „Erde“ und diesseitiges Leben immer wieder mit dem „Nichts“ identifiziert werden. Vor dem Hintergrund der Nihilismus-Begriffen Nietzsches scheint es hier nicht zuletzt um die Literarisierung des modernen Nihilismus zu gehen<sup>15</sup>, doch hatte bereits die antike Gnosis auf einen ähnlichen Zustand menschlicher Existenz hingewiesen: Man denke etwa an Valentinus’ Kenoma-Begriff als Ausdruck der stofflichen Leere, die das materielle Leben kennzeichnet. Wird nun die „Erde“ als der Ort, wo „des Menschen Absinken zum Großstadtpöbel und damit die Verkerkerung des Menschen ins Gegenmenschliche“ (TV 23) stattfindet, vom „Nichts“ und der „Finsternis“ bedroht, so liefert die Erkenntnis des „Lichtes“ die Rettung, mit einem anderen, auch für die Gnosis entscheidenden Wort: die Erlösung (grie-

chisch *apolytrosis*) als Befreiung von der Welt des Übels. Empfindet sich Vergil, indem er über die Treppe der „Elendsgasse“ getragen wird, in einem „Schattentraum zeitlosen Übels“ (TV 41), und beklagt er gleichzeitig (denn Gleichzeitigkeit ist eine Grundkomponente des Romans) „das ununabänderliche Menschenschicksal des Gottes, herabsteigen zu müssen, herabsteigen in die irdische Verkerkerung, ins Böse, ins Sündige“ (TV 45), so wird als die Aufgabe des erkennenden Menschen formuliert, „den Weg der zeitlosen Wiedergeburt, in deren Erstrebung sich Gott und Mensch vereinigen“, zu ebnen. Allerdings wird hier „Wiedergeburt“ nicht etwa im Sinne von Karpokrates als Metempsychose verstanden, wohl aber als eine Selbsterneuerung des Menschen durch die Bestrebung nach Gotteserkenntnis. Letztere ist ein geistiger und seelischer Vorgang gleichermaßen, eine unaufhörliche Dynamik, die den Erkennenden über den „Abgrund“ und das „Nichts“ erhebt, und ihn in die Richtung der „Schwelle“ zwischen Irdischem und Überirdischem treibt. Die Erkenntnis als ein ethischer Imperativ wird von Broch über das Ästhetische, repräsentiert durch Vergils Dichtung, gestellt. Das letzte Ziel des Menschen ist nicht, eine Dichtung zu schaffen, sondern sich dem göttlichen Geheimnis im Prozess des Erkennens, das im Roman einer Tat, einer „Erkenntnistat“ gleichkommt, zu nähern. „Gott“, der zum Vater wurde (TV 191), ist allerdings im Irdischen letztendlich unerkennbar, dennoch bleibt der Wunsch nach „Heimkehr“ – ein Motiv, das von Broch ebenfalls vielfältig variiert wird – stets wirksam und hält die Seele des Erkennenden offen für das im Irdischen schon immer vorhandene ewig Göttliche. Die Dichotomien von Nichts und All, Unten und Oben, Erde und Himmel, Innen und Außen, Zeit (das „Saturnische“) und das Zeitlose, Sinnlosigkeit und All-Erkenntnis usw. fungieren zum einen als Pole des Denkens, die man auch in den dualistischen Gnosien vorfinden kann, und die den Denkvorgang in einer ständigen Spannung halten, zum anderen sind sie mehrfach wiederkehrende Konstituenten eines Romans von einer besonders komplexen Textstruktur. Platonismus und Gnostizismus werden im Roman gleichzeitig zu einer modernen Denkform und zur Folie eines ethisch überfärbten ästhetischen Vorgangs.

Der Text des Vergil-Romans speist aus Begriffspaaren, die bereits aus der Gnosis bekannt sind, wobei das Begrifflich-Abstrakte immer wieder im Bildhaft-Metaphorischen und Symbolhaft-Motivischen aufgeht. An einer Stelle im Roman heißt es zum Beispiel:

gelangen wir mit unserer erdwärts gerichteten Arbeit bis in jene unendliche, tief unter allem Unterweltlichen liegende Tiefe, die zugleich die der obersten Himmel ist? oder müssen wir warten, bis mit dem letzten Lichtstrahl, mit dem letzten und tödlichen, der Gott selber tödlich in uns dringen wird, um mit dem Echo seiner selbst uns in sein göttliches Sein zurückzunehmen, aufsinkend über die Königstrepfen der Äonen, aufsinkend in die geöffnete Fläche? Wo war der dahinwandernde Stern, welcher den weg weist?! (TV 266)

Man findet hier eine Fülle von gnostischer Symbolik (Tiefe, Unterwelt, Licht, Äonen), hinter der sich ein intensiver Erkenntnisvorgang entfaltet, der seinerseits durch einen ausgeprägten dichterischen Impetus in eine rhythmischen Prosa transformiert wird. Der Dichter weiß (und zwar *beide* Dichter: Vergil *und* Broch wissen es), dass die Erkenntnis „diesseitig bleibt“, weil sie die Erkenntnis des Lebens, nicht aber des Todes sein kann (TV 305), und dass das Gleichnis, die Kunst als „Sinnbild“ (TV 307), mithin die ästhetische Tätigkeit katexochen keine „neue“, keine reine Erkenntnis des „Lichtes“ sein kann; dennoch strebt er gerade nach dieser „neuen Erkenntnis“ (TV 322f) als der letzten, pflichtmäßigen Erkenntnis, die dem Menschen als Möglichkeit überhaupt gegeben ist. Die Dichtkunst bewegt sich im Medium der Sprache, deshalb ist ihre „Erkenntnispflicht“ größer als die von allen anderen Künsten – trotzdem muss sie einsehen, dass sie „an die neue Erkenntnis nicht heranlangt“ und „sich vor diesem stärkeren Gleichnis abzutreten hat.“ (ebd.) Diese „neue Erkenntnis“, das von Broch als eine Art Imperativ wiederholt formuliert wird, „liegt außerhalb der Kunst“ und ist sogar der Philosophie entrückt. Allerdings erhält damit Brochs Erkenntnis-Begriff einen mystischen Zug, der sich aber bei genauerem Hinsehen als eine transzendente Sphäre kundgibt, die man bereits bei den Gnostikern vorfindet, wie das etwa im Symbol des Abraxas bei Basilides in Erscheinung trat (allerdings erfuhr Abraxas im Verständnis Carl Gustav Jungs eine „Immanentisierung“ auf psychologischer Basis). Erkenntnis bei Broch und in der Gnosis berühren sich auf einer ontologischen Ebene. Man kann es auch so formulieren: Die Dichtung als ästhetisches Gebilde oder als fiktiver Text ist mit der Erkenntnis, wie sie von Broch konzipiert wurde, nicht identisch, kann aber zu einem Medium, einem Anlass werden, der den Erkennenden oder Erkennenwollenden überhaupt zu einer („neuen“) Erkenntnis von ontologischem Charakter

verhelfen kann. Die Dichtkunst wird gleichsam der eigenen Grenzen bewusst in einem Prozess der Selbstreflexion, dessen Ziel – und hier wird man erneut an ein typisches gnostisches Bild erinnert – „die Erweckung der dämmernden Seele zur All-Erkenntnis“ (TV 348) ist. Dieses Erkenntnisziel wird im Roman ebenfalls in mehreren Gleichnissen und Metaphern angespielt. Im „Reich“ der Erkenntnis als einem „Reich“ der echten, frommen, durch „Erkenntniseid“ verbundenen Menschengemeinschaft, kommt das Ziel der „Erkenntnisveränderung“ ebenso zum Vorschein wie im Motiv der „Heimkehr“ oder im Bild des „Urvaters“ und des „unerforschlichsten Lichtes“ (TV 352f.) – in Bildern und Metaphern, deren sich auch die Gnostiker bedient hatten.

Im platonischen Dialog<sup>16</sup> Vergils mit dem Kaiser Augustus (ursprünglich Octavian) wird noch vom Dichter der *Aeneis* ein Thema angesprochen, das ebenfalls Erwähnung verdient. Vergil deutet nämlich auf einen „Heilbringer“ hin, über den es heißt: „Einstens wird der kommen, der wieder in der Erkenntnis sein wird; in seinem Sein wird die Welt zur Erkenntnis erlöst werden.“ (TV 358) Im Roman ist der Dichter einundfünfzig Jahre alt; Vergil ist anno 70 v. Chr. geboren, also sind wird neunzehn Jahre vor der Geburt des Erlösers, dessen Ankunft hier prophezeit wird. Allerdings kann Vergil auf die Frage des Cäsars, „Und wann soll dein Wunder eintreten?“ (TV 357), keinen bestimmten Zeitpunkt angeben; er werde kommen, „wenn die Zeit reif geworden sein wird.“ (TV 360) Die Anspielung auf den Welterlöser empfand Broch wahrscheinlich als eine logische Konsequenz des im Roman thematisierten Erkenntnisvorgangs. Vor dem gnostischen Hintergrund gelesen ist indessen interessant, dass der „Heilbringer“ hier als die zeitliche Erfüllung einer zeitlosen Erkenntnis erscheint – etwa so, wie bei den (christlichen) Gnostikern, die in der Gestalt des Jesus eine Möglichkeit zur Erlösung von der materiellen, „leeren“ Körperwelt durch die „Pforte“ der Erkenntnis sahen. Für manche Gnostiker war Jesus eine Erlösergestalt oder ein „Erleuchter“ (griechisch *phostér*), der vom „Lichtgott“ in die Welt gesendet wurde, um die menschlichen Seelen von ihrer irdischen Gefangenschaft (Broch schreibt häufig „Verkerkerung“) zu erretten. Die im Roman beschworene Erlösergestalt ist aber insofern anders, als er eine Transformation des irdischen Lebens zu bewirken hat, wodurch die „Erkenntnistat“ und der „Erkenntniseid“ der Menschen in Erfüllung gebracht werden können.

## Schluss

Die Auslegung von Brochs Roman mit Hilfe von gnostischen Begriffen und der gnostischen Symbolik ist allerdings nur bedingt möglich und kann nur von relativem Gültigkeitsanspruch sein. So ist der letzte Teil des Vergil-Romans betitelt „Äther - Die Heimkehr“, der in einigen markanten Zügen an Hermann Hesses *Siddhartha* erinnert, gewiss auch anders interpretierbar als ein modernes Echo der gnostischen Tradition. Und dennoch: Wie der Dualismus der Gnosis in Monismus übergehen kann<sup>17</sup>, so wird hier auch von Broch eine Einheit hinter den oder jenseits von Dichotomien angestrebt und metaphorisch realisiert. Broch gelingt es im diesem vierten Teil eine Synthese von Gegensätzen, die in ein harmonisches Bild des Seins ausmündet. Die Begriffe, die bisher als Gegenpole fungierten, untergehen einer Wandlung, deren Resultat das Verschwinden ihres kontradiktorischen Sinns ist: So verschwindet die Grenze zwischen Oben und Unten, Vorher und Nachher, Innen und Außen, usw. Während aber die Gnostiker unter „Heimkehr“ die Rückkehr der Seele, deren göttlichen Ursprung sie voraussetzten, in ihre „Urheimat“ der jenseitigen „Lichtwelt“ verstanden, ist die „Heimkehr“ Vergils eine Erkenntnis der Einheit allen Seins, indem die Trennungslinien zwischen Menschen, ja sogar zwischen Menschen, Tieren und Pflanzen zugunsten der Einheit alles Kreatürlichen aufgehoben werden. Festgehalten bleiben nur ein „grenzenlose[r] Mittelpunkt“ und ein „Schweigen der Mitte“, wo der Logos das letzte Wort behält.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> *gnónai pleon tou pisteusai*. Titus Flavius Clemens: *Stromateis* VI, 14, 109.

<sup>2</sup> *apodeixis tón dia pisteós pareilleménôn té pistei epoikodomoumenê* (ebda, VII, 10, 57). Übersetzung von Gregor Emmenegger.

<sup>3</sup> Pannwitz, Rudolf: *George und Maximin*. Zitiert aus einem Manuskript bewahrt im DLA Marbach am Neckar.

<sup>4</sup> Vgl. Culiianu, Ioan Petru: *Gnozele dualiste ale Occidentului*. București: Nemira, 1995, S. 321.

<sup>5</sup> Vgl. Jung, Carl Gustav: *Beiträge zur Symbolik des Selbst*. Olten: Walter, 1976 (Erstausgabe 1951).

<sup>6</sup> Ein relativ neues Beispiel hierfür liefert Strelka, der die Jung'sche Quaternität als Ausdruck einer Totalität mit den vier gliedernden Begriffen des Vergil-Romans – Wasser, Feuer, Erde und Äther – in Verbindung setzt. Vgl. Strelka, Joseph P.: Hermann Brochs Stellung heute und die Bedeutung seines *Tod des Vergil*. In: Österreichische Liga für Menschenrechte (Hg.): *Hermann Broch – ein Engagierter zwischen Literatur und Politik*. Innsbruck/Wien/Bozen: Studien, 2004, S. 33–45, hier S. 37.

<sup>7</sup> Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Brochs „Verzauberung“*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1983, S. 264f.

<sup>8</sup> Die Bezeichnung in Plural kann insofern legitim sein, als Nietzsche von mehreren Typen des Nihilismus (z.B. aktiver oder passiver Nihilismus) bzw. von mehreren sinnverwandten Begriffen spricht.

<sup>9</sup> Vgl. Tost, Otto: *Die Antike als Motiv und Thema in Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“*. Innsbruck: Institut für Germanistik, 1996.

<sup>10</sup> Kerényi, Karl: *Mythologie und Gnosis*. Amsterdam: Pantheon, 1942, S. 11.

<sup>11</sup> Vgl. ebda, S. 13.

<sup>12</sup> Zit. nach Lützeler [Anm. 7], S. 270.

<sup>13</sup> Strelka [Anm. 6], S. 37.

<sup>14</sup> Broch: *Der Tod des Vergil*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1976, S. 15. (Im Weiteren zitiert im Text unter dem Kürzel „TV“).

<sup>15</sup> Zu Brochs Auseinandersetzung mit Nietzsche s. meine Studie: Hermann Broch und Friedrich Nietzsche. „Der Tod des Vergil“ zwischen Zerfall und Umwertung der Werte. In: Österreichische Liga für Menschenrechte (Hg.): *Hermann Broch – ein Engagierter zwischen Literatur und Politik*. Innsbruck/Wien/Bozen: Studien, 2004, S. 59–75.

<sup>16</sup> So nannte ihn bereits Broch selber in einem Brief an Aldous Huxley vom 10. Mai 1945. Vgl. Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Brochs „Tod des Vergil“*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1988, S. 235.

<sup>17</sup> Vgl. Culianu [Anm. 4], S. 21.



*Damian Wos (Gdansk)*

**Revolte als Mittel zur Wirklichkeitsbewältigung.  
Zur Auflehnung des Protagonisten in Alfred Döblins  
Roman *Die drei Sprünge des Wang-Lun***

Einer der bekanntesten Romane Döblins *Die drei Sprünge des Wang-lun*<sup>1</sup> erschien im Jahre 1915. In diesem Werk begegnen wir einem besonderen Heldentypus, der vielen extremen Situationen ausgesetzt wird und sich durch Einsetzung verschiedener Mittel behaupten muss. Auffallend ist sowohl die Kompliziertheit der psychischen Veranlagung des Protagonisten als auch die besondere Verknüpfung der Umstände, die seinen Werdegang von einem relativ simplen und unbekümmerten Spaßmacher und einfachen Dieb bis zu einem bewussten Rebellen in Gang setzten. Gerade dieser Koinzidenz der äußeren Faktoren und der seelischen Entwicklung des Helden wollen wir primär unsere Aufmerksamkeit widmen, um den Akt seines Rebellenwerdens zu verstehen und dessen teilweise verschleierte Determinanten zu dekuvirieren.

Wang-luns Fall scheint besonders interessant zu sein – im fernöstlichen Gewand und tief in der Philosophie des Tao verwurzelt, entwickelt Döblin die Geschichte eines Helden, deren Botschaft und Bedeutung für einen Nichteuropäer auf den ersten Blick nicht immer durchschaubar sind. Wir sind jedoch der Ansicht, dass hinter dieser exotischen Fassade ganz universale, existenzielle Fragen der Menschheit erörtert werden.

Wang-luns Revolte entspringt der Auseinandersetzung des Haupthelden mit seinen eigenen, rein existenziellen Problemen. Wie er sie bewältigen kann, die Art und Weise, in der er die Bewältigung der angetroffenen Wirklichkeit anstrebt, sowie die Fragen, die er sich dabei stellt, werden von uns in Bezug auf das Hauptproblem unseres Beitrags analysiert werden.

Dabei ist aber zu bemerken, dass der Titelheld den Status eines Rebellen nicht einmal für immer erwirbt, sondern ihn im Laufe der Zeit aufgibt und wieder annimmt, was von seiner innerlichen Zerrissenheit und der Kompliziertheit seines auf den ersten Blick simplen Wesens zeugen kann.

Sein Lebensweg ist durch ein ständiges Schwanken geprägt, das seinen verirrt, nach Erfüllung suchenden Natur erwächst. Der einfache Sohn eines Fischers wird zu einem nach einer universalen Wahrheit suchenden, nach einer geistigen Befriedigung dürstenden, handelnden und denkenden Philosophen, der eine tiefgreifende Verwandlung durchmacht. Den unmittelbaren Anlass zu der erstaunlichen Metamorphose des Protagonisten gibt ihm ein Ereignis, von dem er zutiefst erschüttert wird: Eines Tages wird Wang-lun mit dem Tode seines Freundes konfrontiert, was ihm besonders grausam und sinnlos erscheint. Durch diese Schockerfahrung wird er in so einen Zustand versetzt, in dem er seine bisherige Existenz aus einer ganz neuen Blickperspektive sieht – dieser Vorfall wird zu einem „Schlüsselerlebnis, das [...] zu geschärftem Unrechtsbewusstsein führt“.<sup>2</sup>

Der Mord an Suk-hou, diese hautnahe Todeserfahrung, die die existenzielle, aber oft latente Angst des Menschen vor dem Tod evoziert, verdeutlicht zugleich die Vergänglichkeit seiner irdischen Existenz<sup>3</sup> und ruft die Frage nach dem Lebenssinn hervor. Von nun an ist sein Leben von dieser Erfahrung geprägt, in seiner Suche nach einer Synthese des Irdischen und Geistigen verfällt er in eine Labilität, die durch die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis, Utopie und Wirklichkeit, dem Erwünschten und dem Möglichen ausgelöst wird.

Dem Versuch, diese Todesangst zu bewältigen, entspringt der Wunsch, den Mord an seinem Freund zu rächen. So ist der Rachedanke vielmehr Ausdruck einer gewissen Ratlosigkeit von Wang-lun und Resultat seiner fassungslosen Haltung dem Unbegreiflichen gegenüber als nur eine direkte Folge des blinden Hasses. In dieser Situation manifestiert sich bereits der Kerngedanke des Problems, das wir, und selbstverständlich der Hauptheld des Romans, zu erörtern versuchen.

Es ist nämlich die Frage nach dem Sinn des menschlichen Handelns, jeder menschlichen Tat, die Frage, ob man handeln oder nicht handeln soll, ob man selbst die Wirklichkeit gestalten sollte, oder sich den Schicksalsschlägen aussetzen und sich dem über uns waltenden Los, seiner eigenen Bestimmung fügen lassen muss. Diese Fragenreihe impliziert noch eine weitere: Kann der Mensch überhaupt seinen Lebensweg ganz autonom bestimmen, ist er im Stande, seine Existenz weitgehend zu beeinflussen und eine dauerhafte Kontrolle über sie zu haben? Bleibt er in seinen Entscheidungen frei, ungeachtet der Außenfaktoren?

Fragen dieser Art, die Wang-lun beschäftigen, führen ihn schließlich zu der Lebensstation, wo er primär in die Rolle eines Philosophen und dann in die eines Rebellen schlüpft. Die drei Sprünge, die hier symbolhaft für das ziemlich radikale Wechseln seiner Lebensphasen stehen, verraten den unbeständigen Charakter seiner Existenz, d.h. der von ihm angenommenen Rollen und Haltungen – Rebellion und Ergebung stehen hier in einer dualistischen Wechselbeziehung.<sup>4</sup>

Unser Hauptheld, „der [ursprünglich] geschundene Dieb“<sup>5</sup> entwickelt sich im Laufe der Zeit zu einem Sektenanführer, der die Sphäre des Geistigen und des pur Irdisch-existentiellen auf einen Nenner zu bringen versucht. Was treibt ihn aber dazu, ihn, den politisch Unengagierten, zum Anführer eines antistaatlichen Aufstands zu werden?

Vor seiner Verwandlung scheint es keine Anzeichen für so eine Entwicklung zu geben: „Sein prahlerisches Wesen, seine Hitzigkeit zusammen mit seiner Riesenstärke rissen ihn überall zu Gewalttaten hin“<sup>6</sup>. Schon zu jener Zeit besitzt er gewisse Attribute eines Anführers. Zu betonen ist aber dabei, dass eine gewisse führerische Begabung, Mut und eine bestimmte Neigung zur Gewalt das Spektrum der Eigenschaften eines nach unserer Auffassung wahren Rebellen noch nicht erschöpfen. Was ihm zu jener Zeit fehlt, ist eben eine ideologische Zielsetzung, die, was wir an dieser Stelle besonders betonen möchten, die Taten jedes Rebellen legitimieren sollte – sei sie politischer, sozialer, religiöser oder anderer Art. Doch seine frühen Jahre scheinen jeder Ideologie zu weit entfernt zu liegen. Diese ideologiefremde Haltung scheint bei ihm durch den Genuss des Böseins kompensiert zu werden: „Wang-lun wuchs heran, gewandt und riesenstark. Unter seiner Rohheit und Hinterlist hatten Esel, Hunde, Fische und Menschen zu leiden. Zum Diebstahl wurde er als sechsjähriger Junge von seinem Vater selbst angeleitet<sup>7</sup>) [...] es war genussreich zu stehlen“<sup>8</sup>.

Der Wendepunkt in seinem müßiggängigen Leben ist der besagte Tod des Su-koh. Unser Rebell in spe wird somit in einen Schockzustand versetzt und seines bisherigen Wertsystems beraubt. In Wang-luns Fall ist es eigentlich schwierig von einem Wertsystem im moralischen Sinne zu sprechen – einer dieser Art soll in Folge eines langwierigen Prozesses herausgebildet werden.

Die bisherige Weltanschauung Wang-luns wird durch diese Todeserfahrung in Frage gestellt oder sogar, was später klar wird – zunichte ge-

macht. Wang-lun sucht nach einem neuen Wertsystem, in dem die ihn quälenden Fragen und die nun zum Ausdruck kommende Todesangst<sup>9</sup> beantwortet und bewältigt werden können. Wang-lun sucht verzweifelt nach einer Stütze, die ihm auf die Dauer als ein existentielles Refugium dienen kann, die sich als eine unerschütterliche, axiologische Basis eignen kann, auf die er, ein Verirrter, ein Verängstigter, ein Fassungsloser sich fixieren kann. Die ihn plötzlich beschleichende Todesangst wird er durch seinen Racheakt los – durch die Ermordung des Täters scheidet das Problem gelöst zu sein<sup>10</sup>, doch diese Tat veranlasst ihn zu weiterem Denken, denn die ihn bedrängenden Fragen bleiben nach wie vor offen.

So vollzieht sich der erste Schritt des Protagonisten in seine existentielle Selbstständigkeit. Seine Existenz wird nicht mehr den ganz trivialen Zwecken des Alltags und der Befriedigung der einfachsten Bedürfnisse oder seinen bösen Neigungen untergeordnet, sondern sie soll nach ganz neuen Prinzipien auf Grund einer Lebensphilosophie von Taoismus vom Anfang an aufgebaut werden. Der angehende Philosoph wird sich seiner selbst als Individuum bewusst, seiner Erwartungen, seiner Rolle in der von sich gegründeten Gruppe, einer Sekte, die vielen Menschen seiner Art – Dieben, Vagabunden, Ausgestoßenen – eine alternative, gewaltlose Existenzform anbieten kann. Von einer Rebellion ist in seiner neuen Lebensauffassung noch keine Rede, denn der „Taoismus im alten China war im Grunde genommen weder politisch, noch hatte er rebellische Ambitionen“.<sup>11</sup> Ganz im Gegenteil: Wang-lun setzt es sich zum Ziel, dass die Mitglieder der neuen Sekte jeglicher Art von Gewalt abschwören und sich ihrem Fatum beugen:

Man hat nicht gut an uns getan: das ist Schicksal. Man wird nicht gut an uns tun: das ist Schicksal. Ich habe es auf allen Wegen, auf den Äckern, Straßen, Bergen, von den alten Leuten gehört, dass nur eins hilft gegen Schicksal: nicht widerstreben. Ein Frosch kann keinen Storch verschlingen. Ich glaube, liebe Brüder, und will mich daran halten, dass der Weltenlauf starr, unbeugsam ist, und nicht von seiner Richtung abweicht. Wenn ihr kämpfen wollt, so mögt ihr es tun. Ihr werdet nichts ändern, ich werde euch nicht helfen können. Und ich will euch dann, liebe Brüder, verlassen, denn ich scheidet mich ab von denen, die im Fieber leben, von denen, die nicht mehr zur Besinnung kommen. Ein Alter hat von ihnen gesagt: man kann sie töten, man kann sie am Leben lassen, ihr Schicksal wird von außen bestimmt.<sup>12</sup>

Von einem hitzköpfigen Rächer wird er in jener Etappe seiner seelischen Entwicklung zu einem Nichtwiderstrebenden, der überzeugt ist, auf seine eigene Existenz kaum Einfluss zu haben. Diese besondere Art des Fatalismus kann als eine Variante des Eskapismus betrachtet werden. Wang-lun geht von der Annahme aus, dass sich die von ihm ursprünglich angenommene Haltung des Widerstrebens (gemeint ist hier u.a. sein Racheakt) sowieso als erfolglos erweisen muss. Angesicht dieser problematischen Alternative, handeln oder nicht handeln, verharrt er primär in der passiven Variante seiner Daseinsform. Was sich erstaunlicherweise für Wang-lun im Weiteren als zutreffend erweist, ist die Feststellung, dass das menschliche Schicksal von außen bestimmt wird. Sein nach einiger Zeit vollzogener Übergang in die Sphäre der aktiven Schicksalsgestaltung wird eigentlich von außen bedingt, unser Held wird dazu gezwungen, nach einem Schwert zu greifen und einen blutvollen Kampf wiederaufzunehmen.

Diese erste Entscheidung, sich widerstandslos seinem Schicksal zu fügen, ist als sein erster Sprung zu betrachten.<sup>13</sup> Bewusst um die Gefahr von außen trifft er zum Schutz der von ihm gegründeten Wu-wei-Sekte gewisse Maßnahmen – er verschafft sich die Unterstützung eines geheimen Bundes, der sogenannten „Weißen Wasserlilie“. Obwohl Wang-luns Sekte den Namen der „Wahrhaft Schwachen“ trägt, wird sie von den staatlichen Machtorganen, von dem labilen Kaiser, als gefährlich wahrgenommen. Inzwischen kommt es zur Spaltung der Sekte, während Wang-lun abwesend ist. Ma-noh, der die Führung übernimmt, gründet eine andere Sekte, die sogenannte „Gebrochene Melone“. Doch es lässt sich auch in der Verfahrensweise des Protagonisten eine gewisse Inkonsequenz nachweisen. Die Aporie zwischen Handeln und Passivsein scheint er schon ein für allemal gelöst zu haben, aber der erste Widerspruch zwischen seinem Denken und Handeln wird immer deutlicher und im Laufe der Zeit wird er zu einer unüberbrückbaren Kluft:

Gegen das Schicksal hilft nur eins: Nicht widerstreben, schwach und folgsam wie das weiße Wasser sein.<sup>14</sup> Vaterlandsfreunde seien alle, aber die Wu-wei nur friedlich und leidend, die echtsten Kinder ihres armen Volkes, das niemand wahrhaft in Krieg verwickeln könne, weil es wie das Wasser immer flösse und die Form jedes Gefäßes annehme.<sup>15</sup>

Daraus wird eindeutig ersichtlich, dass Wang-Lun doch einerseits aktiv handelt und Vorsorge für sich selbst und seine Sekte trifft, andererseits postuliert er eine vollkommene Ergebung in das Schicksal. Sein Aktivsein widerspricht seinen neuen Prinzipien. Diese Diskrepanz zwischen dem anzustrebenden Ideal und der unberechenbaren Wirklichkeit manifestiert sich in Wang-luns Handeln auf Schritt und Tritt. Der Aufruf zum Friedlich - und Leidendsein kann, ungeachtet aller Außenfaktoren, von einem Lebewesen nur im geringen Maße verwirklicht werden. Je nach dem Faktor oder je nach der Gefahr kann das Leben eines nach diesen Prinzipien handelnden Individuums zu einem Selbstvernichtungsakt entstellt werden. Wang-lun ist kein weltabgeschiedener Utopist, der sich in der ihn umgebenden Wirklichkeit nicht mehr orientiert, ganz im Gegenteil - er kann sich von seiner ehemaligen, nüchternen, selbsthelferischen, realistischdenkenden Ich-Variante zu Gunsten seiner neu erworbenen Lebensphilosophie losreißen: „Als sie ihn fragten, warum er, der sich widerstandslos wie sie dem Schicksal beugen wolle, die Jacke eines Soldaten und ein Schlachtschwert trage, antwortete er lächelnd, dass sich viele Leute maskieren, um Böses abzuschrecken“<sup>16</sup>.

Wang-luns wahre Natur, eines immer auf sich selbst angewiesenen Filous und Selbsthelfers kommt immer wieder in seinem Handeln zum Ausdruck, denn - obwohl er seine Weltanschauung weitgehend modifiziert hat - sein Wesen bleibt kaum verändert, es kann so raschen Wandlungen kaum Schritt halten. Die prompte Umstellung seines Lebenswegs auf ganz geordnete Bahnen wirkt bisweilen durch die Diskrepanz zwischen seinen Worten und Taten nicht ganz plausibel: „Je mehr er litt, um so mehr drängte ihn heraus aus der Rolle, des friedlichen Wahrhaft Schwachen, der seiner Seele ein reines Kleid bereiten will. Es befestigte sich in ihm die Haltung des Verteidigers seiner Brüder. Er musste kämpfen für die Ausgestoßenen seines Landes“<sup>17</sup>.

Das Leiden selbst kann zu seiner moralischen Läuterung kaum beitragen. Von seiner Natur aus ist der Protagonist nach wie vor ein Handelnder, ein Widerstrebender, er steckt immer noch in seiner alten Wirklichkeitsvorstellung, wo sich nur so ein Schelm<sup>18</sup> wie er durchsetzen kann. Wang-lung erwirbt im Laufe der Zeit selbst den Status eines Ausgestoßenen, eines am Rande der Gesellschaft existierenden Individuums, das sich immer wieder existentiell bewähren muss. Aus diesem Grunde fällt es ihm nicht schwer, sich mit seinen Kumpanen und Schicksalsge-

nossen zu identifizieren. Auf die Frage nach dem Sinn des Leidens im menschlichen Leben kann Wang-lun bisher keine eindeutige, ihn selbst zufriedenstellende Antwort finden. Die in einer Mongolenstadt umzingelten ehemaligen, abtrünnigen Genossen der „Gebrochenen Melone“ werden durch Wang-lun vor dem grausamen Tod aus Feindeshand bewahrt und von ihm selbst ums Leben gebracht. Mit der Vergiftung der städtischen Brunnen soll er ihnen einen Gefallen erwiesen haben, der nach seiner persönlichen Auffassung mit einem Mitleidsakt gleichzusetzen ist: „Ich will nicht dulden, dass die Henkersknechte und Blutsoldaten über euch herfallen und viehische Grausamkeit an euch befriedigen. Ihr wart meine Brüder und Schwestern, du bist es mir von Herzen geworden. Ihr sollt nicht in diese Hände fallen“<sup>19</sup>.

Mit dieser Tat wird der Zerfall der Wahrhaft Schwachen besiegelt, wobei Wang-luns Philosophie auf die Probe gestellt wird. Ihr Scheitern veranlasst unseren Helden, sich zurückzuziehen und seine Existenz in seinem Heimatort, in einer Ehe fortzusetzen, was als sein zweiter Sprung bezeichnet werden kann.<sup>20</sup>

Doch die Eskalation der kaiserlichen Verfolgung der übrig gebliebenen Sektenmitglieder beeinflusst sein weiteres Leben in immer größerem Masse. Er wird von seinen Genossen aufgespürt und zur Anführung eines Aufstands gegen die feindliche, kaiserliche Macht aufgerufen. In Wang-luns Auffassung wird das Schicksal als etwas empfunden, was naturgegeben ist, was der Mensch nicht bewältigen kann:

Dass der Kaiser ein Edikt erlassen hat, uns auszurotten, weißt du. Wer ist der Kaiser? Ja, was ist das, „Kaiser“? Ich kenne Blitze, die Menschen an Flüssen, auf dem Wasser, unter Buchen erschlagen; man kann von einem Bergsturz zerquetscht werden, Überschwemmungen gibt es; Feuer und wilde Tiere, Schlangen. Auch Dämonen. Die können uns alle umbringen. Es gibt kaum eine Rettung dagegen. Wer ist „Kaiser“? Die unerhört schamlose Anmaßung des Kaisers, uns umzubringen, worin liegt die begründet? Er ist ein Mensch wie du, ich, die Soldaten<sup>21</sup>.

Er stellt das Menschliche dem Natürlichen gegenüber – aus dieser Konfrontation resultiert seine Bereitschaft, gegen das Menschliche, d.h. gegen die politisch bestimmten Aktionen der staatlichen Machtgewalt zu rebellieren, wobei aber zu betonen ist, dass er kein sozialer Revolu-

tionär<sup>22</sup> ist, der eine rasche Herbeiführung radikaler Änderungen im politisch-sozialen Bereich beansprucht. Sein Handeln ist nur eine unmittelbare Folge der kaiserlichen Gewalt, denn „es sei für die Anhänger des Wu-wei Notwendigkeit da, sich des Schwertes zu bedienen“<sup>23</sup>.

So entspringen nun alle Entscheidungen und Handlungen Wang-luns direkt seinem Selbsterhaltungstrieb, denn auf dem Handeln beruht die Selbsterhaltung des Menschen<sup>24</sup>, seine Taten zielen lediglich darauf ab, sein eigenes Leben und das seiner Genossen zu bewahren: „Ich habe mich geirrt [...]. Ein Wahrhaftschwacher kann nur Selbstmörder sein. [...] Und das ist Unsinn, [...]“<sup>25</sup>.

Er kommt zur Einsicht, dass er sich als ein integraler Teil der Gesellschaft nur als ein Handelnder bewähren kann, diese Verkettung des Einzelnen, dessen Wesen auf natürliche Weise mit führerischen Attributen ausgestattet ist, determiniert seine gesellschaftliche Rolle:

„Er wusste, dass das Leben Kampf verlangt, und nur vom Handelnden bestanden werden kann“.<sup>26</sup> Schließlich gelangt die Hauptfigur zu einer traurigen aber in ihrer Aussage einer ganz eindeutigen Konstatierung: „Es - ist - uns - nicht - beschieden, Wahrhaft Schwache zu sein, - es ist - uns - nicht beschieden“<sup>27</sup>.

Aus dem unbekümmerten Leben im Schoße seiner Familie, aus seiner politisch unengagierten, ganz gewöhnlich geführten Existenz wird der Titelheld aus Döblins Roman von seinem Schicksal wieder ins wüste, chaotische Geschehen hineingestürzt. Somit wird sein dritter Sprung getan<sup>28</sup> - Wang-lun fasst den Entschluss, sich mit dem Kaiser auseinander zu setzen, weil er seine Existenz und die der „Wahrhaft Schwachen“ bedroht sieht. Der Kaiser wird mit einem Henker verglichen und ist auf keinen Fall mit dem über alle waltenden Schicksal, mit einer unüberwältigenden, omnipotenten Macht gleichzusetzen<sup>29</sup>.

So wird das Schicksal mit einem *Fatum* synonym, gegen das nichts zu unternehmen ist, während das aus dem rein menschlichen Handeln Resultierende, das Menschlichbedingte, lediglich von einer Menschenmacht Vollzogene in Frage gestellt und einer kritischen Analyse unterzogen wird. In diesem Punkt, an der Überschneidungslinie des Natürlichen oder des Göttlichen mit dem Humanen, werden die moralischen und die sozialen Kategorien der Welteinschätzung Wang-luns eindeutig zum Ausdruck gebracht. So resultiert seine Rebellion eben aus dieser Ablehnung der ihm von einem anderen Menschen angebotenen, sein

Schicksal weitgehend beeinflussender Wirklichkeitsvariante. Wang-lun ist ein Mensch, der sich gegen alles Willkürliche, Despotische, Eigenmächtige, Usurpatorische empört, „der gegen Unterdrückung, Zwang und Notwendigkeit rebellierte“.<sup>30</sup>

Seine eventuelle, bedingungslose Ergebung in das Tao, seine potentielle Annahme der Position eines „Wahrhaft Schwachen“ hätte unweigerlich zu seiner Vernichtung führen können. So wählt er Selbsterhaltung, die nur durch aktives Handeln, nur unter Zuhilfenahme von solchen Mitteln wie Rebellion verwirklicht werden kann. Paradoxiertweise erweist sich sein Aufruhr als eine fatalistisch bedingte Vernichtung seiner selbst. Unser Rebell zahlt den höchsten Preis für die Möglichkeit, frei über sein Schicksal entscheiden zu dürfen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Döblin, Alfred: *Die drei Sprünge des Wang-lun*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1989.

<sup>2</sup> Sander, Gabriele: *Alfred Döblin*. Stuttgart: Reclam, 2001, S. 135.

<sup>3</sup> Vgl. Kobel, Erwin: *Alfred Döblin. Erzählkunst im Umbruch*. Berlin: Walter de Gruyter, 1985, S. 165.

<sup>4</sup> Vgl. Schuster, Ingrid [Hg.]: *Zu Alfred Döblin*. Stuttgart: Klett, 1990, S. 90f.

<sup>5</sup> Döblin [Anm. 1], S. 27.

<sup>6</sup> Ebda, S. 26.

<sup>7</sup> Ebda, S. 21.

<sup>8</sup> Ebda, S. 22.

<sup>9</sup> Vgl. Keller, Otto: *Döblins Montageroman als Epos der Moderne. Die Struktur der Romane: Der schwarze Vorhang, die Drei Sprünge des Wang-lun und Berlin Alexanderplatz*. München: Fink, 1980, S. 62.

<sup>10</sup> Vgl. Keller [Anm 9]. Wang-luns Racheakt kann verschiedenartig interpretiert werden. Vgl. dazu auch: Kobel [Anm. 3], S. 64. und Luo, Zhonghua: *Alfred Döblins „Die drei Sprünge des Wang-lun“, ein chinesischer Roman?* Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991, S. 73.

<sup>11</sup> Kojima, Hajime: Bemerkungen zu Alfred Döblins Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun“. In: Werner Stauffacher (Hg.). *Jahrbuch für Internationale Germanistik. Internationale Alfred Döblin-Kolloquien Marbach a. N. 1984 und Berlin 1985*. Bern: Peter Lang, 1988, S. 11.

<sup>12</sup> Döblin [Anm. 1], S. 79f.

<sup>13</sup> Vgl. Luo [Anm. 10], sowie Kreutzer, Leo: *Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933*. Stuttgart: Kohlhammer, 1970, S. 50.

<sup>14</sup> Döblin [Anm. 1], S. 160.

<sup>15</sup> Ebda, S. 170.

<sup>16</sup> Ebda, S. 161.

<sup>17</sup> Ebda, S. 162.

<sup>18</sup> Als Schelm wird er auch von Zheng Fee bezeichnet. Vgl. dazu seinen Beitrag: *Alfred Döblins Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun“: Eine Untersuchung zu den Quellen und zum geistigen Inhalt*. In: Bernhard Gajek (Hg.): *Regensburger Beiträge. Zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991 (Band 49), S. 142.

<sup>19</sup> Döblin [Anm. 1], S. 243.

<sup>20</sup> Vgl. Keller [Anm. 9], S. 90 und Kreutzer [Anm. 13], S. 52. Es gibt selbstverständlich auch andere Interpretationen der 3 Sprünge. Die Auslegung seiner Sprünge liefert uns Wang-lun selbst im Roman auf Seite 465f.

<sup>21</sup> Döblin [Anm. 1]. S. 400.

<sup>22</sup> Vgl. Schuster [Anm. 4], S. 88.

<sup>23</sup> Döblin [Anm. 1], S. 379.

<sup>24</sup> Vgl. Dscheng, Fang-hsiung: *Alfred Döblins Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun“ als Spiegel des Interesses moderner deutscher Autoren an China*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1979, S. 153.

<sup>25</sup> Döblin [Anm. 1], S. 403.

<sup>26</sup> Links, Ronald: *Alfred Döblin. Leben und Werk*. Berlin: Volk und Wissen, 1980, S. 43.

<sup>27</sup> Döblin [Anm. 1], S. 402.

<sup>28</sup> Vgl. Kreutzer [Anm. 13], S. 53.

<sup>29</sup> Vgl. Döblin [Anm. 1], S. 402.

<sup>30</sup> Kort, Wolfgang: *Alfred Döblin. Das Bild des Menschen in seinen Romanen*. Bonn 1970, S. 7.

*Juris Kastins (Riga)*

## Grundzüge der Lyrik von Günter Eich

Die deutsche Lyrik nach 1945 zeichnet sich durch zwei grundsätzlich künstlerisch feindliche Tendenzen aus: Einerseits ist es die Bewahrung der Tradition, die Poesie als „innere Dialoge“ (mit der Aufgabe, die Vorstellung von der „heilen Welt“ zu verteidigen) zu interpretieren, andererseits ist es der Bruch mit der Tradition und der hartnäckige Anschluss an die Moderne, wie sie schon der Expressionismus, Dada und Surrealismus vor dem Zweiten Weltkrieg überzeugend zeigte. Otto Knörrich schreibt in diesem Zusammenhang, dass „in der Lyrik der ersten Nachkriegsjahre folgende vier Konstellationen unterscheiden:

- apolitische Haltung+formaler Traditionalismus;
- apolitische Haltung+moderner Formwille;
- politisches Engagement+formaler Traditionalismus;
- politisches Engagement+moderner Formwille.“<sup>1</sup>

Alte Formen, neuer Inhalt, neue Formen, alter Inhalt oder neue Formen mit neuem Inhalt, – das war das Hauptproblem, das vor allem die jüngere Generation der Lyriker, der so genannten „Heimkehrer“ nach 1945 beschäftigte.

Günter Eich ist ein europäisches Beispiel für die Komplexität des lyrischen Prozesses der deutschen Nachkriegspoesie, der schon 1930 mit seinem ersten Bändchen *Gedichte* das Programm der traditionellen Dichtung präsentiert:

Es genügte, ein Tier zu sein  
Ach, du ertrinkst im Regen der Menschlichkeit.  
Manchmal glückt dir ein vergeßlicher Tag.<sup>2</sup>

Alte Motive mit bekannten märchenhaft-neuromantischen Gestalten und skeptisch-resigniertem Ton reiht Eich in die Nachfolge eines „verspäteten Expressionisten“ ein. Auch Eich fasst die Lyrik als eine Art von „inneren Dialogen“ auf, wo das persönliche „Ich“ sogar „nicht in Betracht kommt“. Er unterstreicht nicht nur den Gedanken von seiner sozialen Absage („soziales Empfinden“), sondern auch von der leisesten

politischen Tendenz: „Und Verantwortung vor der Zeit? Nicht im Geringsten. Nur vor mir selber.“<sup>3</sup>

Die Abkehr von der sozialen Welt als Phänomen der Entfremdung und als Ausprägung der nichtrealistischen und antinaturalistischen Tendenzen seit der Jahrhundertwende hat sich im Laufe der 30er Jahre bei Eich immer in seinen Hörspielen und Gedichten bewährt. Es geht nicht um die modernen Vokabeln wie „Dynamo“ oder „Telefonkabel“, wie der Dichter in seiner Antwort an Bernhard Diebold 1932 in seinem Interview behauptet, es geht um die Deutung der Gedichte als „Phänomene“, „die, jenseits jeder Forderung, selbst Material sind für Erkenntnisse und Begriffsbildungen“.<sup>4</sup> Wahrscheinlich unter dem Einfluss Martin Heideggers, der auf das Dasein des Menschen achtet und den wissenschaftlichen Kategorieapparat verneint, antwortet auch der junge Eich im Geiste des Existentialisten, dass „das Wesentliche einer Zeit“ nicht in „Flugzeug und Dynamo“ seinen Ausdruck findet, sondern in dem „Ich“ – „für ihn existiert nur das gemeinschaftslose vereinzelte Ich.“<sup>5</sup> Der Dichter sei sogar gezwungen, alte Vokabeln (d.h. neuroman-tisch und neusymbolistisch gepflegten Wortschatz) zu gebrauchen. Die lyrische Landschaft Eichs der 30er Jahre ist in traditionell archaischen Bildern zu fassen, wie sie die deutsche Naturlyrik gewöhnlich vorstellt:

Kannst du dich erinnern?  
Einmal warst du  
nur ein Boot in einem grünen Flusse,  
einmal hattest du die Füße eines Baumes  
und du warst im Hafen der Erde verankert.  
[...]  
Du mußt wieder stumm werden, unbeschwert,  
eine Mücke, ein Windstoß, eine Lilie sein.<sup>6</sup>

Es ist eine Ich-Welt, in der das Du keinen Platz hat, – die „inneren Wandlungen“ bedeuten die offene Resignation der sozialen Welt gegen-über. Der Naturzustand verspricht dem narzisstischen Ich eine vollkom-mene Zukunft. Allmählich wird die äußere Welt zum inneren Bild ver-wandelt – die Objekte der Natur werden zu Symbolen des geistigen Zustandes, was Eich relativ rasch in die Nähe des Symbolismus bringt:

Dir sind verboten alle Jahreszeiten,  
es blieb dir nur im Herzen Raum,  
um noch das Grün des Frühlings auszubreiten,  
Gras hinzustellen, Laub und einen Baum.<sup>7</sup>

Diese Tendenz verstärkt sich mit Jahren bei Eich, um schließlich sich mit der naturlyrischen Tradition zusammenzufügen. So entfaltet sich eine originelle Art des Neusymbolismus der deutschen Nachkriegslyrik.

Die nächste Sammlung von Eich *Abgelegene Geböfte* erscheint erst nach 18 (!) Jahren 1948, was eigentlich einen lyrischen Neubeginn des Dichters bedeutet. Erst jetzt sind die wahrhaften Tendenzen des lyrischen Ich zu sehen und zu bewerten, – es sind farbige, nuancenreiche und auch widersprüchliche Bilder. Die Sammlung ist also poetisch vielschichtig sowohl im synchronischen als auch im diachronischen Aspekt: Neben den „alten“ Versen der Vorkriegszeit im Geiste der „inneren Wandlungen“ finden wir eine ganze Reihe von Gedichten, die im naturalistischen Sinne eindeutig die Erfahrungen eines Kriegsgefangenen und eines Heimkehrers kennzeichnen. Das Symbol als eines der Ausdrucksmittel hat durch die „äußere Erscheinungsform“ einen eigenartigen poetischen „Bruch“ erlitten. Eich erinnert sich an den nihilistischen Komplex des Arztes Rönne – einer faszinierenden Gestalt aus der Prosa Benns –, der plötzlich in der neuen Nachkriegsrealität auftaucht: „Rönne also betrachtet sorgenvoll seine bereits angegriffene Lebensmittelkarte.“ Wo bleibt aber der Mond, die Nachtigall, der Sumpf und die romantische Lilie? Das arme Ich greift zu neuer Erkenntnis: „Die sich sonst im Weltall bewegend Gedanken sind seit langem auf die Erde zurückgekehrt.“<sup>8</sup> Der neuromantische Schein verblasst bei Eich der Nachkriegsjahre zur schönen Kulisse, die manche schwermütige Gefühle zu stillen versucht: Rönne „blinzelt hinauf zum Mond und versinkt in schwelgerische Gefühle, er spaziert durch den Wald und erlaubt es sich, ihn mit den Augen Stifters oder Eichendorffs zu sehen, er belügt sich und andere, als gäbe es noch Inseln der Schönheit und ein Jahr der Seele.“<sup>9</sup> Zwei gegensätzliche Ansätze der Poetik ergeben zwei Grundschichten des Bandes *Abgelegene Geböfte*. Synchronisch gesammelt und dargestellt, existieren sie auf den Seiten des Buches als zwei unterschiedliche Weisen der Darstellung des menschlichen Daseins. Das romantische Fuhrwerk zieht das Ich durch die Natur wie in die Ewigkeit

hinein – es *ist* die reale Landschaft mit „Kruppen von Fuchs und Schimmel“, es *ist* die ungefettete Nabe“, die „kreisend crescendo singt“, doch gleich hinter oder neben der Wirklichkeit ist auch eine *andere* Kraft zu spüren – reale oder transzendente, magische oder natürliche? Diese Frage bleibt ohne Antwort:

Etwas streift mir die Schläfe  
auf meinem erhöhten Sitz.  
Noch andere Schritte gehen  
im Klappen des Pferdeschritts.<sup>10</sup>

Neben dem „abendlichen Fuhrwerk“ gibt es noch ein imaginäres Bild oder ein imaginäres Wesen, das zu der realistisch dargestellten Landschaft nicht gehört. „Der Zwang der Wahrheit, das ist die Situation des Schriftstellers“, denn nur in der Suche nach der wahren Wahrheit ist „eine echte Ethik“ zu finden. Was ist aber die Wahrheit? Die zitierten Zeilen des Gedichts zeugen deutlich von den „inneren Wandlungen“ des Dichters. „Kein Posthorn“ ist im Walde zu hören, aber ist das romantisch Magische deswegen verschwunden? „[...]fern aller Verschönerung des Daseins“ soll der Dichter bleiben, aber ist die reale Situation eindeutig zu erklären? Der Dichter steht mitten im Geheimnis, und die ihn umgebenden Objekte werden poetisch vieldeutig erklärt.

Das Gedicht *Aurora* plädiert nicht nur für die Wiederbelebung der Natur durch antike Vorstellungen, sondern auch für die Möglichkeit, im Sehbaren das Unbegreifliche und Unsichtbare zu ahnen:

Aurora, Morgenröte,  
du lebst, oh Göttin, noch!  
Der Schall der Weidenflöte  
tönt aus dem Haldenloch.

[...]  
Uns braust ins Ohr die Welle  
von ewigem Mittelmeer.  
Wir selber sind die Stelle  
von aller Wiederkehr.

In Kürbis und in Rüben  
wächst Rom und Attika.  
Gruß dir, du Gruß von drüben,  
wo einst die Welt geschah!<sup>11</sup>

Die Zeit- und Raumverhältnisse werden verschoben, denn die fassbare Welt hat noch eine andere imaginäre Perspektive: Die geistige Kraft des Subjekts ist imstande, die Vergangenheit zu beleben und ein unsichtbares Reich als Realität darzustellen. Schon 1949 in der Schrift *Schlaffpulver oder Explosivstoff?* behauptet Eich in der ersten Zeile: „Der Zusammenhang der Welt ist nicht mehr so „einfältig“, dass eine „allgemeinverständliche Sprache in der Lage wäre, sie noch zu fassen“.<sup>12</sup> Die Literatur soll die „Form“ gewinnen, was für Eich bedeutet, über die Grenzen des Dargestellten hinauszuschreiten – nur so gewinnt der Autor die Wahrheit über die Wirklichkeit. Die deutsche Katastrophe ist für den Dichter ein künstlerischer Wendepunkt, der ihn gezwungen hat, die Welt im Sinne der neusymbolistischen Poesie zu interpretieren: „In mancher Hinsicht ist ja der Mensch schlechthin, nicht nur der Blinde, blind“, sagt er in seiner *Rede vor den Kriegsblinden* 1953.<sup>13</sup> Es geht dabei nicht nur darum, dass die Sinnesorgane des Menschen unvollkommen sind (wir „hören den Schrei der Fledermäuse nicht“ und „wir erkennen nicht die Farben Infrarot und Ultraviolett“). Für Eich ist der physisch auffassbare Teil der Welt nur ein Fall, das die geistigen Substanzen der Wirklichkeit miteinschließt. Die Innigkeit oder die innere Kraft des Menschen ist nach Eich der Maßstab für die wirkliche Erkennung der Welt, – der Hauptakzent wird nicht auf das physische Vermögen, sondern auf die geistige Überschreitung der Grenzen gesetzt. „Wir wollen diese Kraft als einen Kern, als Kristallisationspunkt betrachten, an sie glauben und sie pflegen“, beschließt der Dichter, der Anfang der 50er Jahre der Meinung ist, die Diktatur der Macht als politisches Programm „undurchführbar“ zu machen.<sup>14</sup> Diese politisch gezielten Thesen führen uns direkt zur wesentlichen Wandlung des lyrischen Bildes bei Eich Mitte der 50er Jahre. Von naturalistisch gefärbten lyrischen Szenen, in denen die Kriegsreminiszenzen die entscheidende Rolle spielen (Gedichte *Lazarett, Inventur, Camp 16* u.a.), geht der Dichter zu einer bezaubernden Symbolsprache über. „Jedes Wort bewahrt einen Abglanz des magischen Zustandes, wo es mit dem gemeinten Gegenstand eins ist,

wo es mit der Schöpfung identisch ist. Aus dieser Sprache, dieser niegehörter und unhörbarer, können wir gleichsam immer nur übersetzen, recht und schlecht und jedenfalls nie vollkommen, auch wo uns die Übersetzung gelungen erscheint.“<sup>15</sup> Diese Lehre vom „theologischen Aspekt“ der Sprache der Dichtung ist für Eich von relevanter Bedeutung deshalb, weil er auf solche Weise versucht, sich der Wahrheit zu nähern. Die Sammlung *Botschaften des Regens* (1955) beginnt mit einem der wunderbarsten Gedichte von Eich *Ende eines Sommers*, in dem „die Übersetzung“ dem Lyriker am meisten gelungen zu sein scheint. Die ganze Landschaft ist eine symbolhafte Verkörperung der transzendentalen Idee, die Natur selbst ist „die Schrift“, die gelesen und übersetzt werden soll. Das Mittel zur Dechiffrierung heißt *der Tod*, obwohl der Begriff nur assoziativ durch die Erscheinungen wirkt:

Wer möchte leben ohne den Trost der Bäume!  
Wie gut, daß sie am Sterben teilhaben!  
Die Pfirsiche sind geerntet, die Pflaumen färben sich  
während unter dem Brückenbogen die Zeit rauscht.<sup>16</sup>

Das Reifen wird dem Sterben angeglichen, wo die Ernte schön erscheint und gleich doch vom zukünftigen Tode zeugt. Ein Geheimnis ist in den versiegelten Naturerscheinungen, das erst nach der Existenz „entsiegelt“ sein wird: „Es heißt Geduld haben. / Bald wird die Vogelschrift entsiegelt, / unter der Zunge ist der Pfennig zu schmecken.“<sup>17</sup>

Hier ist ein Widerspruch, den der Autor nicht lösen kann, denn „die Übersetzung“ ist nie vollkommen – nur das Jenseits verspricht die Identität der poetischen Sprache und der Schöpfung. Der Geschmack des Pfennigs unter der Zunge weist darauf hin, dass der Tod nah ist (dem Gestorbenen wird das Geld für die Überfahrt in die Totenwelt mitgegeben). Die neusymbolistische Naturlyrik wird in Eichs Dichtung mit der sozialen Kritik auf eine sehr eigenartige Weise verbunden, – die alte Gattung bekommt dadurch neue Farben und Chancen, der Macht Widerstand zu leisten, um sich auf die Suche nach der Wahrheit zu begeben:

Jenseits der Wand schallt das Fensterblech,  
rasselnde Buchstaben, die sich zusammenfügen,  
und der Regen redet

in der Sprache, von welcher ich glaube,  
niemand kenne sie außer mir - 18

Die „Naturesprache“ wird zu einer „Kunstsprache“, zu einem Mittel der Rechtfertigung des schuldlos Angeklagten:

Bestürzt vernehme ich  
die Botschaften der Verzweiflung,  
die Botschaften der Armut  
und die Botschaften des Vorwurfs.  
Es kränkt mich, daß sie an mich gerichtet sind,  
denn ich fühle mich ohne Schuld.<sup>19</sup>

Die Poesie bedeutet für Eich nicht nur die Suche nach der Wahrheit und der moralischen Rechtfertigung, sondern sie ist - wie die Kunst und Literatur überhaupt- ein Mittel zur Orientierung - ein fixierter Standpunkt, von dem aus die „Landschaft“ zu beobachten, zu schildern und einzuschätzen sei. „Ich schreibe Gedichte, um mich in der Wirklichkeit zu orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer Fläche den Kurs markieren“, sagt Eich in seiner Rede 1956 *Der Schriftsteller vor der Realität*.<sup>20</sup> Eine neue sozial gerichtete These taucht bei Eich schon 1959 auf: Jetzt soll die Sprache der Lyrik (und der Kunst) der Macht und ihrer gelenkten Sprache resolut Widerstand leisten. „Der Dichtung bleibt nichts anderes übrig, als eine der gelenkten Sprache diametral entgegengesetzte Sprache zu bewahren und zu entwickeln“, schlussfolgert mit Recht der Forscher Heinz F. Schafroth.<sup>21</sup> Also die aktuellen Ideen der Frankfurter Schule jener Jahre werden bei Eich auf seine originelle Art durch die Lehre über den für den Staat nicht zugänglichen Stil des Dichters geprägt. Von nun an - und es dauert das ganze Jahrzehnt hindurch - widmet er sich eigentlich der Zerstörung der schönen Singweise der traditionellen Poetik der Naturlyrik. „Die Sprache der Dichtung also, [...] keine Dekoration und jedenfalls mehr als der Komfort des Gebrauchs...“ „Die andere Sprache“ ist „der Versuch, Dichtung zu verharmlosen und sich ihrer Unbequemlichkeit zu entziehen. Diese Verharmlosung, Raffinement und Verdrängung in einem, ist eine Grundtendenz ihrer Widersacherin, der Sprachlenkung.“<sup>22</sup> So wandelt Eichs poetischer Geist allmählich von

dem Modell „neuer Inhalt – alte Form“ zu „neuer Inhalt – neue Form“, was gleich in seinem nächsten Lyrikbuch *Zu den Akten* (1964) zu bemerken ist. „Die Herkunft der Wahrheit“ ist hier wohl mit dem Flug der Vögel verbunden, doch schon im zweiten Vers des genannten Gedichts klingen ganz andere Töne:

Einsichten aus Pervitin,  
zum Abflug gesammelt mit den Schwalben.

[...]

Andere, Steinmetzzeichen im Laub,  
nur begreiflich dem Schläfe  
und eins mit den Scherzen der Großmutter:

Mach die Augen zu,  
was du dann siehst,  
gehört dir.<sup>23</sup>

Ist das Schlafmotiv als Todesmotiv geblieben, so hat sich die „innere Kraft“ verstärkt, – die Vorstellungswelt (auch als Rausch-„Einsichten“ aus Pervitin) bewährt sich als souveräner Wert, der der Wertlosigkeit der Macht gegenübersteht. „Die Macht hat die Tendenz, sich zu verabsolutieren, sich von ihrem Inhalt zu lösen und sich selbst zum Wert zu machen“, behauptet Eich.<sup>24</sup> Das Augenschließen bedeutet für den Dichter die Selbstbehauptung, es ist eine Art und ein Mittel des Widerstandes, – *ein wahres Wort*, das dem „von aller Wahrheit entleerten Wort“ gegenübersteht. Das „leere Wort“ bleibt als Dekoration brauchbar. „Schiebt aber jemand die Papierblumen ein wenig beiseite und entdeckt dahinter das zum Abfall Geworfene, das Gute, Wahre, das Schöne, Glaube, Hoffnung und Liebe, geschunden und im Schmutz, entdeckt er das und fragt, was da vor sich gehe, so ist er destruktiv, ein Nihilist und wühlt im Unrat.“<sup>25</sup> Im wunderbaren Gedicht *Fussnote zu Rom* (1963) bestätigt der Lyriker ausdrücklich seine Skepsis der „gelenkten“ Welt gegenüber. „Das Abendland“ hat seinen geistigen Niedergang erreicht, – die wahre, wirkliche Welt ist „ausgespart“, die Möglichkeit zu denken, zu bewerten und die Ideale „im Unrat“ zu suchen gibt es hier kaum. Vielleicht bleibt die einzige Möglichkeit die „Steingärten“. d.h. Orte, wo man über Sinn und Unsinn der realen sozialen Welt nachdenken kann:

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

Zuviel Abendland,  
verdächtig.

Zuviel Welt ausgespart.  
Keine Möglichkeit  
für Steingärten.<sup>26</sup>

Die Skepsis der sozialen Welt gegenüber lässt sich unschwer mit der Reduktion des poetischen Stils Eichs verbinden. Besonders in den 60er Jahren werden die lyrischen Versuche des Dichters spröde, manchmal ist der Zusammenhang zwischen den aufgezählten und scheinbar isolierten Details kaum aufzufassen. Es war die Absicht Eichs, das „Blöde“ als Ausdruck des Pessimismus (denn Optimismus sei immer der Zweckoptimismus zugunsten der Macht) auch in seiner späten Poetik zu zeigen: „Ich habe nicht das Gefühl zu malen und sehe nicht viel Buntes in meiner Lyrik, bin eher graphisch, für Stenogramm, meine, daß jedes Gedicht zu lang ist, habe nichts für Schmuck übrig und für malende Adjektive, kurzum, ich bin gegen das, was man landläufig poetisch nennt.“<sup>27</sup> Die Sammlung *Anlässe und Steingärten* (1966) bestätigt die künstlerischen Absichten, denn seine Gedichte werden zu bestimmten „Steinen“ zwischen den „Anlässen“. Statt die Schönheit der Gärten zu malen und zu besingen, schreibt er:

Entscheidungen aussprechen  
ist Sache der Nilpferde.  
Ich ziehe vor,  
Salatblätter auf ein  
Sandwich zu legen und  
unrecht zu behalten.<sup>28</sup>

Das Edle, Schöne und Feierliche, wie Eich es definiert, nimmt groteske Züge an, d.h. er verliert nicht das Gefühl für das Ideal, sondern findet den Kampfplatz dafür im künstlerisch schlaue organisierten „Blödsinn“:

Dachshund,  
ein großer Schimmel,  
der Ziegel, der klingend wird.

Rhabarber im Garten Eden,  
Wutausbrüche der Pfauen,  
Ringöfen.<sup>29</sup>

Dieser „Blödsinn“ ist eine sehr stark reduzierte Struktur der Poetik, wo die logischen Zusammenhänge, wenn nicht zerstört, so doch getarnt werden, was zur Isolierung einzelner Bilder führt. Die Reminiszenzen der Vergangenheit werden zusammengerückt, ohne zu erklären, was „Dachshund“ mit den „Ringöfen“ Gemeinsames hat. „Die Macht“ versteht so eine künstlerisch modellierte Sprache nicht, deshalb kann der Dichter (und in mancher Hinsicht auch der Leser!) nicht mehr manipuliert werden, sondern bleibt poetisch souverän und „nicht gelenkt“. „Lyrik ist überflüssig, unnütz, wirkungslos. Das legitimiert sie in einer utilitaristischen Welt. Lyrik spricht nicht die Sprache der Macht, – das ist ihr verborgener Sprengstoff“, schlussfolgert skeptisch Eich im Jahre 1968. Aber was ist in diesem Fall dann der Sinn des Schaffens? Ist das Schreiben vielleicht überhaupt überflüssig geworden? In einem Gespräch mit dem „neuen“ Eich 1971 – also kurz vor dem Tode – beantwortete der Dichter die gestellten Fragen mit totaler Verneinung, auch in Bezug auf das Engagement: „Ich bin engagiert gegen das Establishment; nicht nur in der Gesellschaft, sondern in der ganzen Schöpfung. [...] Engagement mit dem Holzhammer ist nichts für mich.“<sup>30</sup> Der Lyriker distanziert sich immer mehr von seiner „ernsten“ Kritik der Gesellschaft, sieht aber auch in der dargestellten transzendentalen Welt (der Rabe Sabeth im gleichnamigen Hörspiel) jetzt keinen „Sinn“: „Heute akzeptiere ich die Natur nicht mehr. [...] Ich bin gegen das Einverständnis der Dinge in der Schöpfung.“<sup>31</sup> „Das Nichtmehreinverstandensein“ wird zur letzten Losung seines nihilistischen Geistes, – eine Losung, die direkt in den „Blödsinn“ hineinführt. Die Opposition gegen alles und alle, die Opposition als „Recht“ ohne konkretes soziales Ziel bedeutet eine fein ausgeklügelte Sinnlosigkeit der Kunst als Prinzip des Absurden. Eichs Antwort auf die Frage „Warum formulieren Sie Ihre Proteste nicht zu konkreten Aussagen?“ klingt scherzhaft: „Und Eich schreibt, was ihm Spaß macht!“

Im „Spaß“ und „Unsinn“ ist ein imaginärer Sinn versteckt, den nur der Autor kennt, – das ist die Tarnungsmethode des späten Eich. Seine Prosa *Maulwürfe* präsentiert unsichtbare Tiere, die ihre unterirdischen Gänge nicht verraten und deshalb den festen Boden unter den Füßen mancher selbstüberzeugter Bürger plötzlich in eine schlaue und unerwartete Falle verwandeln, – der „Einsturz“ kann überall und immer dem Selbstbewusstsein des Egoisten drohen. Diese „Überlegungen“ der Maulwürfe werden als frisch aufgeworfene Erdhügelchen unerwartet erscheinen, – nichts ist gewiss und absolut!

Die berühmten *Formeln* von Eich sind solche lyrischen „Produkte“ seines totalen „Nichtmehreinverstandenseins“, deren Sinn verborgen wie die Irrgänge der Maulwürfe unter der Erde bleiben:

20

Vergessen und vertrunken

21

Baumwollust

22

Fernsehstrumpf

25

Kandierte Chinesen.<sup>32</sup>

Ist der Sinn im „Unsinn“? Oder ist der „Unsinn“ eben der Sinn? Jedenfalls sind „Kandierte“, d.h. mit Zucker begossene Figuren der „Chinesen-Konditorei“ wahrscheinlich sonderbare Typen, dennoch schmackhaft und genießbar. Jeder kann es versuchen, indem er der süßen Figur den Kopf abbeißt und ihn physiologisch und geistig verdaut.

Guten Appetit, die nichteinverstandenen Leser!

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Knörrich, Otto: *Die deutsche Lyrik seit 1945*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1978, S. 12.

- <sup>2</sup> Eich, Günter: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, Bd. 1, S. 9.
- <sup>3</sup> Ebda, Bd. 4, S. 387.
- <sup>4</sup> Ebda, Bd. 4, S. 388.
- <sup>5</sup> Ebda, Bd. 4, S. 389.
- <sup>6</sup> Ebda, Bd. 4, S.10.
- <sup>7</sup> Ebda, Bd. 4, S. 13.
- <sup>8</sup> Ebda, Bd. 4, S. 392.
- <sup>9</sup> Ebda, Bd. 4, S. 392.
- <sup>10</sup> Ebda, Bd. 1, S. 19.
- <sup>11</sup> Ebda, Bd. 1, S. 23–24.
- <sup>12</sup> Ebda, Bd. 4, S. 395.
- <sup>13</sup> Ebda, Bd. 4, S. 437.
- <sup>14</sup> Ebda, Bd. 4, S. 438–439.
- <sup>15</sup> Ebda, Bd. 4, S. 440.
- <sup>16</sup> Ebda, Bd. 1, S.79.
- <sup>17</sup> Ebda, Bd. 1, S.79.
- <sup>18</sup> Ebda, Bd. 1, S. 83–84.
- <sup>19</sup> Ebda, Bd. 1, S. 84.
- <sup>20</sup> Ebda, Bd. 4, S. 441.
- <sup>21</sup> Schafroth, Heinz F.: *Günter Eich*. München: Beck, 1976, S. 88.
- <sup>22</sup> Eich [Anm. 2.], Bd. 4, S. 447.
- <sup>23</sup> Ebda, Bd. 1, S. 104.
- <sup>24</sup> Ebda, Bd. 4, S. 448.
- <sup>25</sup> Ebda, Bd. 4, S.451.
- <sup>26</sup> Ebda, Bd. 1, S. 130.
- <sup>27</sup> Ebda, Bd. 4, S. 406–407.
- <sup>28</sup> Ebda, Bd. 1, S. 133.
- <sup>29</sup> Ebda, Bd. 1, S. 138.
- <sup>30</sup> Ebda, Bd. 4, S. 414.
- <sup>31</sup> Ebda, Bd. 4, S. 415.
- <sup>32</sup> Ebda, Bd. 1, S. 168.

*Hilda Schauer (Pécs)*

## **Identitätsfindung und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz***

Im einleitenden Kapitel der vorliegenden Studie wird die sozialwissenschaftliche Diskussion über individuelle und kollektive Identität vorgestellt. Im zweiten Kapitel liegt der Akzent auf der Schilderung der Wirkung des Soziologen Maurice Halbwachs auf W. G. Sebalds Werke. In den beiden folgenden Teilen der Arbeit wird nicht nur die schmerzvolle Rekonstruktion von Austerlitz' Lebensgeschichte dargestellt, sondern auch über die schwierige Vermittlung dieser Lebenserfahrung reflektiert.

### **Sozialwissenschaftliche Diskussion über Identität**

Ich möchte den Begriff ‚Identität‘ aus sozialwissenschaftlicher Sicht erläutern. Identität wird einerseits als ‚Selbstidentität‘ oder ‚personale Identität‘, andererseits als ‚soziale‘ oder ‚kollektive Identität‘ bezeichnet. Selbstidentität ist das Bewusstsein eines Menschen von seiner eigenen Kontinuität in der Zeit, verbunden mit der Vorstellung einer Kohärenz der Person. Den Begriff der sozialen Identität verwendet man für die Vorstellung von Gleichartigkeit mit anderen Menschen. Diese Vorstellung der Gleichartigkeit impliziert auch die Unterscheidung von Anderen, die Abgrenzung gegenüber den Fremden. Die beiden Formen der Identität durchdringen einander aber auch: Personale Identität stellt Beziehungen zu anderen Menschen her und kollektive Identität entsteht dadurch, dass personale Identitäten Teil desselben Kollektivs sind.

Der Identitätsbegriff wird oft mit Krisenerfahrungen und deren Bearbeitung durch das infolge dessen betroffene Subjekt in Zusammenhang gebracht. Es kommt oft zum Infragestellen von Lebensorientierungen, die dem Leben eines Kindes oder Jugendlichen bislang Orientierung verliehen. Hervorgehoben wird die Gefährdung der Menschen, die zu jeder Zeit besteht, denn bestimmte psychosoziale Umstände können die Bewahrung persönlicher Identität in Gefahr bringen. Es kann zu einer Identitätskrise kommen, wenn die Person nicht in der Lage ist, sich

Orientierung im physikalischen, historischen und moralischen Raum zu schaffen. Solche Menschen sind in der Grundlage ihres Seins verunsichert.<sup>1</sup> Identitätsprobleme können auch als Orientierungsprobleme aufgefasst werden. Sie bedürfen einer Art der Selbstreflexion und Selbstvergewisserung. Die betreffende Person muss den eigenen Standpunkt zurückgewinnen. Nur wer sich zu orientieren vermag, hat das entsprechende Bewusstsein mit sich identisch und damit handlungsfähig zu sein:

Einheit ist zum einen als *Kohärenz* von *moralischen* und *ästhetischen Maximensystemen* zu denken, zum anderen als *Kontinuität zeitlicher Differenzen*, was im Falle personaler Identität vorrangig heißt: als *biographische* Kontinuität, sodann auch als Kontinuität des *Geschichtsbewusstseins* einer Person, durch das sich diese gleichsam in der Historie identitätsrelevanter Bezugskollektive verortet.<sup>2</sup>

Identität als Strukturbegriff ist laut Hartman Leitner das Resultat psychischer Integrationsleistungen, die man als eine Synthesis des Heterogenen begreifen könnte. Identität, so die Annahme, gebe es nur als Einheit ihrer Differenzen.<sup>3</sup> Straub akzeptiert Identitätstheorien, die davon ausgehen, dass die Annahme der Unterschiedlichkeit, Vielfältigkeit und auch der Ambiguität unserer Erfahrungen eine notwendige Voraussetzung für die Bewahrung der Identität ist. Die „gelingende Identitätsarbeit“ sei mit der Fähigkeit verbunden, Differenzen und Ambiguitäten als solche zu erkennen und mit ihnen umgehen zu können. Die Identität sei etwas permanent Gefährdetes. Traumata verkörpernten demnach besonders massive Gefährdungen. Auch Krankheiten könnten die Identität eines Menschen gefährden.<sup>4</sup>

Im Zusammenhang mit der kollektiven Identität schreibt Straub über einen *normierenden* und einen *rekonstruktiven* Typus. Der erstere gibt den Angehörigen eines Kollektivs gemeinsame Merkmale vor, die für alle verbindlich sind. Der zweite Typus schließt an die Selbst- und Weltverständnisse der Subjekte an, um im Sinne einer rekonstruktiven Sozialwissenschaft zur Beschreibung der kollektiven Identität zu gelangen. Es gehe hier also um den Unterschied zwischen einer normierenden Vorschrift und einer rekonstruierenden Nachschrift. Für normierende Konstruktionen kollektiver „Pseudo-Identitäten“ sei kennzeichnend, so

Straub, dass das Fremd- und Selbstbild extrem stereotyp sei. Der Begriff *kollektive Identität* könne funktionalisiert und in seiner primär ideologisch-manipulativen Funktion gebraucht werden.<sup>5</sup> Jan Assmann hat die kollektive Identität wie folgt definiert:

Unter einer *kollektiven* oder *Wir-Identität* verstehen wird das Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich deren Mitglieder identifizieren. Kollektive Identität ist eine Frage der *Identifikation* seitens der beteiligten Individuen. Es gibt sie nicht 'an sich', sondern immer nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen.<sup>6</sup>

In den Sozialwissenschaften sind mindestens drei Diskurse über Identität auffindbar. Diese Diskurse werden von verschiedenen Fragestellungen angeleitet. Der erste Diskurs wird mit Kultur und Bedeutung verbunden, der zweite mit Moderne und Handlung und der dritte mit Differenz.<sup>7</sup> Der mit Kultur und Bedeutung verbundene Diskurs bezieht sich auf eine Tradition der Kulturanalyse. Den Kulturtheoretikern zufolge haben die Menschen eine bestimmte Auffassung von ihrer Gemeinschaft, diese Auffassung führt zur Herausbildung ihrer kulturellen Identität. In neueren Diskussionen wird die Koexistenz verschiedener Kulturen auf einem Gebiet betont oder es wird angenommen, dass sich Kulturen über große Räume ausdehnen können. Die jüdische Kultur ist dafür ein Beispiel. In der zweiten Diskurslinie wird nach den Möglichkeiten und Bedingungen der Herausbildung von personaler Identität gefragt. Dauerhaft bedeutsame Orientierungen bestimmen die personale Identität. Der Blick ist in diesem Fall auf das Individuum gerichtet. So kann Identitätsbildung als eine anthropologische Konstante des menschlichen Lebens verstanden werden. Die sich einmal herausgebildete Identität kann stabil bleiben, deshalb ist Identität mit Kontinuität und Kohärenz verbunden. Der moderne Mensch kennt aber auch Identitätskrisen. Die Krise kann aus dem Verständnis der Moderne resultieren, da Moderne die Leugnung aller Gewissheiten bedeutet. Den Konstruktivisten zufolge konstruieren die Menschen ihre Identität selbst, so wird die Moderne als die Epoche bestimmt, in der diese Auffassung dominiert und nicht etwa umgekehrt, als eine Situation, in der Identitätskrisen herrschen.<sup>8</sup> Das Konzept der Differenz war in der Philosophie immer schon präsent. Die Identität eines Phänomens kann durch dessen Differenz zu anderen Phänomenen

definiert werden. Zwischen den Phänomenen können Beziehungen der Kausalität und der Dependenz festgestellt werden.

Identität bezeichne in den Sozialwissenschaften eher eine Vorstellung von der Gleichheit einer Sache mit einer anderen, aber nicht Gleichheit selbst, so Wagner. Identitätserhalt bedeute so eine kontinuierliche Aufrechterhaltung von Kontinuität und Kohärenz. In jeder Identität gebe es dann immer ein Moment von Konstruktion.<sup>9</sup> Die Frage über Identität als Gleichheit mit sich selbst erhält Bedeutung, wenn man die Frage der Zeitlichkeit in Betracht zieht. Die Frage nach der Vorstellung von der Kontinuität und Kohärenz der Person verweist auf den Lebenslauf, die nach dem Kollektiv auf die Geschichte eines Kollektivs.

### **Individuelles und kollektives Gedächtnis**

Die Durchsicht von Sebalds Arbeitsbibliothek, die im Deutschen Literaturarchiv in Marbach zu finden ist, zeugt davon, dass sich Sebald mit Maurice Halbwachs' Werken auseinandergesetzt hat.<sup>10</sup> So ist es nicht verfehlt, sich mit Halbwachs' Gedanken über individuelles und kollektives Gedächtnis auseinanderzusetzen, unter anderem auch deshalb, weil die Rolle literarischer Texte als Medien des kollektiven Gedächtnisses sowohl von der kulturwissenschaftlichen als auch von der literaturwissenschaftlichen Forschung untersucht wird.

Zu den erinnerungskulturellen Funktionen literarischer Werke gehören die Herausbildung von Vorstellungen über vergangene Welten, die Vermittlung von Geschichte, die Darstellung von Erinnerungskonkurrenzen und die Reflexion über Prozesse des kollektiven Gedächtnisses. Literatur wird als eigenständige Form des kollektiven Gedächtnisses betrachtet, die eine spezifische Form der Welt- und Gedächtniserzeugung ermöglicht. Während man sich in der Literaturwissenschaft auf innerliterarische und textinterne Phänomene konzentriert, betont die Kulturwissenschaft die gesellschaftliche Funktion der Literatur. Zu Konvergenzpunkten von kollektivem Gedächtnis und literarischen Texten gehören die Bildung wichtiger Erinnerungsfiguren und die Narrativierung als Sinnstiftung. Das spezifische Leistungsvermögen der Literatur ergibt sich aus ihrem fiktionalen Charakter und ihrer Möglichkeit zur Innenweltdarstellung.<sup>11</sup>

Die heutige Forschung zum kollektiven Gedächtnis stützt sich auf zwei Soziologen der 1920er Jahre: auf Maurice Halbwachs und Aby

Warburg. Maurice Halbwachs hat den Begriff des kollektiven Gedächtnisses in drei Schriften analysiert, die auch heute noch zu den Grundwerken der Gedächtnisforschung gehören. In der 1925 veröffentlichten Studie *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* widersprach Halbwachs den Theorien von Henri Bergson und Sigmund Freud, die die Erinnerung als einen individuellen Prozess betrachteten. Halbwachs führte seine Gedanken über das kollektive Gedächtnis in einem weiteren Werk aus, das erst nach seinem Tod, im Jahre 1950 erschien (*Das kollektive Gedächtnis*, dt. 1991).<sup>12</sup>

Halbwachs vertrat die These von der sozialen Bedingtheit individueller Erinnerung. Ihm zufolge verfügen auch autobiographische Erinnerungen über kollektive Anteile. Der Rückgriff auf *cadres sociaux*, auf soziale Bedeutungsrahmen bedeutet, dass dem Menschen weder der Zugang zu Sprache und Sitten noch der zum eigenen Gedächtnis möglich ist, wenn er ohne andere Menschen lebt. Wir können unsere gemeinsamen Erfahrungen nur mithilfe anderer Menschen in Erinnerung rufen. Aus unserem sozialen Rahmen leiten sich Denkschemata ab, die die Richtung unserer Erinnerungen bestimmen. Kollektives und individuelles Gedächtnis befinden sich in Halbwachs' Theorie in wechselseitiger Abhängigkeit. Halbwachs untersucht auch das Familiengedächtnis, an dem alle den Erfahrungshorizont des Familienlebens teilenden Familienmitglieder teilhaben. Das Familiengedächtnis ergibt sich aus gemeinsamen Handlungen und Kommunikation, aus den Erzählen über die Vergangenheit. Die Träger des kollektiven Gedächtnisses können sich in verschiedenen Zeiten und Räumen befinden. Als wichtigste Funktion des Vergangenheitsbezugs im Rahmen des kollektiven Gedächtnisses kann die *Identitätsbildung* betrachtet werden.<sup>13</sup>

Sebald hat die Stelle in Halbwachs' Buch unterstrichen, in der Halbwachs die Geschichte eines im Jahre 1731 in Frankreich gefundenen zehnjährigen Mädchens beschreibt, das keine Auskunft über sich geben konnte. Mit diesem Beispiel hatte Halbwachs die Absicht, seine These zu beweisen, dass das Gedächtnis des Menschen von der Gesellschaft abhängig ist. Auch Austerlitz wird viereinhalbjährig von seiner Mutter getrennt und aus Prag mit einem Kindertransport nach London geschickt, um vor dem sicheren Tod gerettet zu werden.<sup>14</sup>

Atze beweist, dass auch andere Gedanken Halbwachs' Eingang in Sebalds Werk gefunden haben. Halbwachs lehnte die Behauptung ab,

dass sich im Schlaf eine genaue Erinnerung einstelle. Atze meint, wenn Sebald in den Worten seiner Figur auf den Gegensatz von Traum- und Originalbild hinweise, dann beweise diese Tatsache, dass Sebald Halbwachs' Werke sehr intensiv gelesen habe. Die Medien der Erinnerung bei Halbwachs – der Name, der Traum, die Kindheitslektüre, der Ort und die Personen – tauchen auch in Sebalds Werk auf. Halbwachs zufolge ist der Name ein Schlüsselwort, wenn man unzugänglich scheidende Erinnerungen wieder aus ihrem Verlies hervorlocken möchte. Diese Behauptung wird auch durch das Treffen mit dem Kindermädchen Věra bewiesen, die Austerlitz mit seinem Kosenamen anspricht und so eine Lawine der Bilder aus der Vergangenheit auslöst.<sup>15</sup>

Bei Halbwachs werden die Fälle des plötzlichen Wiedererkennens meistens mit Räumen verbunden. Diese Stellen in Halbwachs' Buch markiert auch Sebald, und in *Austerlitz* gibt es ebenfalls viele Fälle des Déjà-vu, denkt man z.B. an den Fall in der Liverpool Street Station. Hier entdeckt Austerlitz den verlassenen Ladies Waiting Room, in dem er nach seinem Ankommen auf seine Zieheltern wartete. Halbwachs beantwortet die Frage, warum unsere Erinnerungen verschwinden oder deformiert werden damit, dass wir nicht mehr unter den uns bekannten gleichen Menschen leben. Als Austerlitz sein früheres Kindermädchen, das noch die Wohnung seiner Mutter bewohnt, in Prag wiedersieht, wird es zu seiner wichtigsten Erinnerungshilfe. Sie hilft ihm, sich ein Bild von seiner Mutter zu machen und die Muttersprache wieder sprechen zu können.<sup>16</sup>

Neben Maurice Halbwachs inspirierte auch Marcel Proust Sebalds Gedächtniskunst. Sebald teilt mit Proust den Gedanken, dass die bewusst gesuchte und willkürlich gesteuerte Gedächtnisleistung dem unwillkürlichen, spontanen Erinnern unterlegen sei. Franz Loquai weist in seiner Studie über *Max und Marcel* darauf hin, dass unwillkürliche Erinnerungsschübe oder das Wiederaufstehen der Vergangenheit sowohl bei Proust als auch bei Sebald poetische Konstruktionen seien. Sebald nennt diese Fälle „Außer-der-Zeit-sein“, Proust spricht von „der Zeit entzogenen Fragmenten des Daseins“ beim Erleben dieser Glücksmomente.<sup>17</sup>

### Austerlitz' Erzähler

Der Ich-Erzähler lernt 1967 den Kulturhistoriker Jacques Austerlitz auf dem Antwerpener Hauptbahnhof kennen. In den nächsten Monaten

kommt es zu zufälligen Begegnungen der beiden in Belgien. Sie unterhalten sich vor allem über baugeschichtliche Themen. Der Ich-Erzähler schreibt darüber, dass es mit Austerlitz fast unmöglich war, von sich selber oder über seine Person zu sprechen. Eine lange Zeit hielt er ihn für einen Franzosen, denn er sprach Französisch auf eine formvollendete Weise, während er das Englische nie völlig angenommen habe. Sie entdecken erst, dass beide in England leben und der Erzähler Englisch besser als Französisch beherrscht, als sie einmal mit derselben Fähre zwischen Belgien und England fahren. So treffen sie sich noch einige Male in London, dann sehen sie sich einige Jahrzehnte nicht. 1975 kehrt der Erzähler in seine Heimat Deutschland zurück, „mit der Absicht, dort, in der mir nach einer neunjährigen Abwesenheit fremd gewordenen Heimat, auf die Dauer mich niederzulassen“<sup>18</sup>. So kann behauptet werden, dass der Erzähler auch einer der „Ausgewanderten“ ist, wenn auch ein freiwillig Ausgewandelter, nicht so wie die Protagonisten in Sebalds Erzählungsband *Die Ausgewanderten*. Der Erzähler ist der exilierte Beobachter, der im Eigenen die Spuren des Fremden sieht.<sup>19</sup> Die Verbindung zwischen ihnen war abgerissen und der Erzähler hat sie nicht erneuert, als er sich nach einem Jahr entschlossen hat, wieder auszuwandern. Dies kann damit erklärt werden, dass auch er eine psychische Krise hatte:

Wenn ich es unterließ, so mag es daran gelegen haben, daß bald nach meiner Rückkehr eine böse Zeit über mich hereingebrochen ist, die mir den Sinn für das Leben anderer trübte und aus der ich nur ganz allmählich, durch das Wiederaufnehmen meiner lange vernachlässigten Schreibarbeiten, herausgekommen bin. (A, 54)

1996 treffen sie sich zufällig in der Bar des Bahnhofshotels auf dem Bahnhof Liverpool Street in London. Dieses Mal geht es nicht um baugeschichtliche Erörterungen, denn Austerlitz braucht jemanden, der seine Lebensgeschichte anhört und protokolliert, weil er keine angemessene Sprache findet, die seine Lebenserfahrungen mit dem Anspruch der Gültigkeit beschreiben könnte:

Sonderbarerweise, sagte Austerlitz, habe er heute Nachmittag, als er mit Pereira gestanden sei vor diesem schönen Motiv, an unsere so weit schon

zurückliegenden belgischen Begegnungen gedacht und daran, daß er bald für seine Geschichte, hinter die er erst in den letzten Jahren gekommen sei, einen Zuhörer finden müsse, ähnlich wie ich es seinerzeit gewesen sei in Antwerpen, Liège und Zeebrugge. (A, 67 f.)

Austerlitz gewinnt seine Erkenntnisse sehr oft im Gespräch mit seinem Chronisten. Die Gleichzeitigkeit von Erkenntnis und Kommunikation wird vom Erzähler explizit ausgesprochen und damit verweist er direkt auf das von Heinrich von Kleist beschriebene Modell einer sprachlich herbeigeführten Intuition. Die sich im Sprechen realisierende Erinnerung verfügt so über einen poetologischen Aspekt:<sup>20</sup>

Es war für mich von Anfang an erstaunlich, wie Austerlitz seine Gedanken beim Reden verfertigte, wie er sozusagen aus der Zerstreutheit heraus die ausgewogensten Sätze entwickeln konnte, und wie für ihn die erzählerische Vermittlung seiner Sachkenntnisse die schrittweise Annäherung an eine Art Metaphysik der Geschichte gewesen ist, in der das Erinnernte noch einmal lebendig wurde. (A, 22)

Riedl geht der Wirkung der Philosophie Wittgensteins in *Austerlitz* nach. Laut Wittgenstein können wir die Welt sprachlich-rational nicht beschreiben, deshalb bleibt uns nur, die Welt wie ein Mosaik zu zerlegen und dann diese Teile in Sätzen abzubilden. Mit diesen Vorstellungen ließe sich, so Riedl, auch die Poetik in *Austerlitz* charakterisieren. In der geschilderten archivarischen Suche nach den scheinbar unzusammenhängenden Details und in ihrer Beschreibung könne die in ihrer Totalität unaussprechliche Welt abgebildet werden. Wir müssen noch hinzufügen, das dabei auch Phantasie, Empfindungen und Wunschvorstellungen eine Rolle spielen.<sup>21</sup> Als der Erzähler Austerlitz einmal mit seinem Rucksack erblickt, meint er, dass er Wittgenstein sehr ähnlich sei. Während Austerlitz seine Erinnerungen mündlich erzählt und dadurch an seine Umwelt gebunden ist, ist es für den Erzähler möglich, sich schreibend von diesem Kommunikationsrahmen zu lösen und ihn zum Gegenstand der Reflexion zu machen. Die Strukturierung der Erinnerungsinhalte wird doppelt vorgenommen, einmal von Austerlitz und zum zweiten Mal vom Erzähler. Austerlitz' Erinnerungen sind fragmentarisch, d.h. begrenzt und ungeformt. Erst durch Erzählungen erhalten sie nachträglich eine Form

und Struktur. Auch sind Erinnerungen flüchtig und labil. Die in Erzählungen gebundenen und wiederholten Erinnerungen können bewahrt werden. Im Werk sind sowohl der kommunikative als auch der kulturelle Modus der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses zu beobachten. Sowohl Austerlitz als auch der Erzähler geben ihre Wertungen und Sinndeutungen bezüglich der Spezifika der gelebten Erfahrungen und Probleme des Erinnerns an. Ihre Kommentare weiten sich dann auf kulturgeschichtliche und geschichtliche Aspekte aus, so handelt es sich um die narrative Inszenierung vom kulturellen Gedächtnis.

Ihre letzte Begegnung findet in Paris statt. Austerlitz teilt dem Ich-Erzähler mit, dass er in die Pyrenäen fährt, weil er erfahren hat, dass sein Vater dort in ein Lager interniert wurde. Nachdem der Erzähler zum Zuhörer von Austerlitz' Erinnerungsarbeit geworden ist, erhält er die Fotos und den Schlüssel zu Austerlitz' Wohnung und die Aufgabe von Austerlitz' Leben Zeugnis abzulegen. Er besucht Austerlitz' Londoner Wohnung und fährt danach wieder nach Belgien, um dort das von Austerlitz erwähnte Fort Breendonk zu besichtigen.<sup>22</sup>

Wie auch in anderen Werken Sebalds berichtet der Erzähler sehr genau über Zeit, Ort und Umstände der Begegnungen. Um den dokumentarischen Charakter des Erzählens zu betonen, und auch den Eindruck, dass das Erzählen eine mühsame Erinnerungsarbeit ist, verwendet der Erzähler einen Stil, für den die Verschachtelung der Erzählinstanzen charakteristisch ist. Die Reflexionen auf die schwierige Vermittlung von Erinnerungen widersprechen der These der Identifikation des Ich-Erzählers mit seiner Figur.<sup>23</sup> Ein Beispiel für die Verschachtelung der Erzählinstanzen soll Sebalds Erzähltechnik veranschaulichen: „Maximilian erzählte gelegentlich, so erinnerte sich Vera, sagte Austerlitz, wie er einmal, im Frühsommer 1933 nach einer Gewerkschaftsversammlung in Teplitz, ein Stückweit in das Erzgebirge hineingefahren [...] war“ (A, 245). Aber auch explizit werden die Fragen der Erinnerung und des Vergessens vom Erzähler thematisiert:

wie wenig wir festhalten können, was alles und wieviel ständig in Vergessenheit gerät, mit jedem ausgelöschten Leben, wie die Welt sich sozusagen von selber ausleert, indem die Geschichten, die an den ungezählten Orten und Gegenständen haften, welche selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben, von niemandem je gehört, aufgezeichnet oder weitererzählt werden. (A, 39)

## **Austerlitz' Identitäts- und Erinnerungskrise**

Austerlitz erzählt sein Leben, nachdem sie sich nach vielen Jahren wieder getroffen haben. Der Erzähler meint, Austerlitz sei in seinem Aussehen unverändert geblieben. Austerlitz erzählt, es habe ihn schon immer der Gedanke über die eigene unsichere Identität gequält:

Seit meiner Kindheit und Jugend, so hob er schließlich an, indem er wieder herblickte zu mir, habe ich nicht gewußt, wer ich in Wahrheit bin. Von meinem heutigen Standpunkt aus sehe ich natürlich, daß allein mein Name und die Tatsache, daß mir dieser Name bis in mein fünfzehntes Jahr vorenthalten geblieben war, mich auf die Spur meiner Herkunft hätten bringen müssen, doch ist mir in der letztvergangenen Zeit auch klargeworden, weshalb eine meiner Denkfähigkeit vor- oder übergeordnete und offenbar irgendwo in meinem Gehirn mit der größten Umsicht waltende Instanz mich immer vor meinem eigenen Geheimnis bewahrt und systematisch davon abgehalten hat, die naheliegendsten Schlüsse zu ziehen und die diesen Schlüssen entsprechenden Nachforschungen anzustellen. (A, 68 f.)

Austerlitz ist im Haus eines calvinistischen Predigers und ehemaligen Missionars (Emyr Elias) in Wales aufgewachsen. Die Zieheltern haben alle Spuren seiner Vergangenheit verwischt, und der Ziehvater war nach dem Tod seiner Frau wegen seines wachsenden Wahnsinns unansprechbar geworden. In seinen Träumen sah und sieht Austerlitz immer noch eine verschlossene Tür, die sich öffnet und durch die er in eine freundlichere Welt eintreten kann. Diese frühkindliche Zeit ist ihm nicht in Erinnerung geblieben, es sind nur einige beklemmende Gefühle, die er nicht vergessen kann. Er erinnert sich noch daran, wie schmerzlich es war, plötzlich mit einem anderen Namen angedredet zu werden und fremde englische Kleidungsstücke tragen zu müssen. Stundenlang lag er in seinem Bett wach, weil er sich die Gesichter seiner geliebten Angehörigen vorstellen wollte, die er, so meinte er, aus eigener Schuld verlassen hatte. Eine Zeit lang gelang es ihm noch, die Gesichter der Mutter und des Vaters heraufzubeschwören. Er musste aber mit der Zeit begreifen, dass er nicht mehr zu Hause, sondern in Gefangenschaft war. Sie lebten im Predigerhaus in Isolation, hatten weder einen Radioapparat noch gab es eine Zeitung.

Als er fünfzehn war, wurde ihm mitgeteilt, dass er eigentlich Jacques Austerlitz hieß. Es quälte ihn besonders, dass er sich unter diesem Namen nichts vorstellen konnte. Der Geschichtslehrer Hilary erzählte der Klasse über Napoleon:

Je öfter Hilary das Wort Austerlitz vor der Klasse aussprach, desto mehr wurde es mir zu meinem Namen, desto deutlicher glaubte ich zu erkennen, daß das, was ich zuerst als einen Schandfleck an mir empfunden hatte, sich verwandelte in einen Leuchtpunkt, [...] (A, 110)

Die Namensveränderung und die damit verbundene Ratlosigkeit zeugen davon, dass in Austerlitz' Leben die Verbindung zu seiner Familie und den jüdischen Traditionen abgeschnitten wurden. So kann er sich auf keinerlei Traditionen stützen, keine Verwandtschaft mit anderen Menschen fühlen. Für den Leser häufen sich in dem Namen Austerlitz die Konnotationen der Stadt, der Schlacht, des Bahnhofs und weiterer Namen, z.B. Freid Astairs, dessen Familie ursprünglich auch Austerlitz hieß.<sup>24</sup>

Austerlitz datiert seinen eigenen Niedergang, der sich in der Form einer immer krankhafter werdenden Verschließung in sich selber zeigte, mit dem Absturz seines Freundes Gerald in den Savoyer Alpen. Er befand sich im Zustand einer tiefen Depression:

Und in dieser schandbaren Geistesverfassung saß ich stunden- und tagelang mit dem Gesicht gegen die Wand, zermarterte mir die Seele und lernte allmählich begreifen, wie furchtbar es ist, daß sogar die geringste Aufgabe oder Verrichtung, [...] unsere Kräfte übersteigen kann. Es war, als drängte eine seit langem in mir bereits fortwirkende Krankheit zum Ausbruch, [...]. Schon spürte ich hinter meiner Stirn die infame Dumpfheit, die dem Persönlichkeitsverfall vorausgeht, ahnte, daß ich in Wahrheit weder Gedächtnis noch Denkvermögen, noch eigentlich eine Existenz besaß, daß ich mein ganzes Leben hindurch mich immer nur ausgelöscht und von der Welt und mir selber abgekehrt hatte. (A, 181 f.)

Ihn quälten sogar Selbstmordgedanken: „und nur der eine Gedanke noch in meinem Kopf war, ich müsse mich vom Treppenabsatz im dritten Stockwerk [...], über das Stieggeländer hinunterstürzen in die dunkle Tiefe des Schachts.“ (A, 185) Ein Jahr lang wanderte er nachts

durch London. In der Liverpool Street Station hatte er verschiedene Erinnerungen:

Erinnerungen, hinter denen und in denen sich viel weiter noch zurückreichende Dinge verbargen, immer das eine im andern verschachtelt. [...] Tatsächlich hatte ich das Gefühl, sagte Austerlitz, als enthalte der Wartesaal, in dessen Mitte ich wie ein Geblendeter stand, alle Stunden meiner Vergangenheit, alle meine von jeher unterdrückten, ausgelöschten Ängste und Wünsche... (A, 200)

In seinen Visionen sah er das Predigerpaar, das gekommen war, um ihn abzuholen und er erkannte sich sogar als kleinen Knaben. Seine Worte zeugen von einer tiefen Identitätskrise: „und daß mich eine furchtbare Müdigkeit überkam bei dem Gedanken, nie wirklich am Leben gewesen zu sein oder jetzt erst geboren zu werden, gewissermaßen am Vortag meines Todes“ (A, 202). Jetzt erkennt er seine über Jahrzehnte durch die Anhäufung von Wissen verfeinerten Abwehrmechanismen. Er bemühte sich sein Leben lang sich nicht zu erinnern und alles zu meiden, was mit seiner unbekanntem Herkunft zusammenhing. Er versuchte möglichst wenig über den Zweiten Weltkrieg und die Judenverfolgung zu erfahren. Ihn interessierte die Geschichte nur bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts:

verfeinerte mehr und mehr meine Abwehrreaktionen und bildete eine Art von Quarantäne- und Immunsystem aus, durch das ich gefeit war gegen alles, was in irgendeinem, sei es noch so entfernten Zusammenhang stand mit der Vorgeschichte meiner auf immer engerem Raum sich erhaltenden Person. Darüberhinaus war ich ja auch andauernd beschäftigt mit der von mir Jahrzehnte hindurch fortgesetzten Wissensanhäufung, die mir als ein ersatzweises, kompensatorisches Gedächtnis diente... (A, 205 f.).

Die Selbstzensur des Denkens erforderte von ihm immer größere Anstrengungen, was zur Lähmung seines Sprachvermögens führte. Die Identitätskrise des gedächtnislosen Austerlitz offenbarte sich in der Auflösung der Worte in Buchstaben und der Buchstaben in Zeichen. Er vernichtete sogar seine Aufzeichnungen und wurde immer öfter von Halluzinationen geplagt. Das alles hatte zur Folge, dass es 1992 zu einem körperlichen Zusammenbruch kam. Erst nach seiner Genesung wurden

die Erinnerungsbruchstücke akzeptiert, die eigene Vergangenheit angenommen. Erst jetzt konnte die schmerzvolle Erinnerungsarbeit durch die Rekonstruktion der erlösungsbedürftigen Vergangenheit zur persönlichen Identität führen. Er besuchte ein Antiquariat und dort hörte er zufällig ein Radiointerview mit früheren Kinderflüchtlingen, die Stimmen von zwei Frauen, die darüber sprachen, dass sie 1939 mit einem Kindertransport nach England kamen. So erhielt er die Gewissheit, entweder von Prag aus oder mit dem Fährschiff „Prague von Hoek“ über die Nordsee nach England gekommen zu sein.

In Prag findet Austerlitz das Haus, in dem er gewohnt hat, aber nur seine ehemalige Kinderfrau ist noch am Leben. Sie kann einiges über seine Kindheit und die Eltern erzählen, bis zu dem Zeitpunkt der Abreise des Vaters nach Paris und der Deportation der Mutter nach Theresienstadt. Die Geschehnisse sind auch für Věra nicht ohne Folge geblieben: „Zwar habe sie ihren Schuldienst geleistet und sich um die zur Selbsterhaltung notwendigen Dinge gekümmert, aber gefühlt und geatmet habe sie seit jener Zeit nicht.“ (A, 296)

In der Heraufbeschwörung der Vergangenheit können Austerlitz auch die sich in Věras Besitz befindenden Familienfotos helfen. Austerlitz reflektiert, abgesehen von den Familienfotos im allgemeinen, auch über das Medium Fotografie. Die Unverfügbarkeit und die Flüchtigkeit von Erinnerungen vergleicht er mit dem Herstellen fotografischer Abzüge, bei dem es vorkommen kann, dass sie sich schnell verdunkeln.<sup>25</sup> Dem folgenden Zitat kann ein negativer Zusammenhang von Foto und Erinnerung entnommen werden:

Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten in der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegen lässt. (A, 117)

So werden in Sebalds Werken die Erinnerungs- und Beglaubigungsfunktion von Fotos in Frage gestellt. Nicht zu verwechseln sind Fotografien mit gelingenden Erinnerungsbildern, die nichts mit Fotografien zu tun

haben.<sup>26</sup> Das Foto, das auf Austerlitz die größte Wirkung ausübt, zeigt Austerlitz als einen Pagen der Rosenkönigin auf einem Maskenball im Jahre 1939. Das Foto betrachtend wird Austerlitz die eigene Identität und Existenz noch fragwürdiger, denn er kann sich zwar in dem fotografierten Knaben erkennen, aber sich mit ihm nicht identifizieren:

Soweit ich zurückblicken kann, sagte Austerlitz, habe ich mich immer gefühlt, als hätte ich keinen Platz in der Wirklichkeit, als sei ich gar nicht vorhanden, und nie ist dieses Gefühl stärker in mir gewesen als an jenem Abend in der Šporkova, als mich der Blick des Pagen der Rosenkönigin durchdrang. (A, 269)

Austerlitz betrachtet sehr oft auch Fotos, die Menschen darstellen, die schon tot sind. So wie die Fotos den Eindruck suggerieren, dass sie außerhalb der Zeit stehen, sind Tote für Austerlitz auch „außerhalb der Zeit“ (A, 159). So können die Fotos einen Zustand festhalten und nicht der Erinnerung dienen. Da die Fotografien die Dimension der Zeit aufheben können, entsprechen sie Austerlitz' Wunsch, in Kontakt mit seinen toten Eltern zu kommen. Seine Suche nach Fotos und Filmaufnahmen ist also auch damit zu begründen, dass er versuchen will, durch die zeitauflösende Qualität von Bildern sich in eine zeitlose Welt hineinzuphantasieren, wo er den Verstorbenen begegnen kann.<sup>27</sup> Alexandra Tischel macht darauf aufmerksam, dass Austerlitz gleich zu Beginn des Textes als Photographierender eingeführt werde. Sein Photographieren erscheine zunächst als Symptom seiner Erinnerungslosigkeit. Als Ersatz für Bilder, die sich dem Erinnern entziehen, mache Austerlitz Fotografien. Wie seine Geschichtsstudien, so stelle auch sein Photographieren eine Kompromissbildung zwischen Erinnern und Vergessen dar.<sup>28</sup> Auch Tischler meint, dass die Fotos im Werk auf die Tauglichkeit als Medium der Erinnerung hin erporbt werden. Sie kommt zum Schluss, dass das Photo eine Erinnerung an die Vergangenheit nicht leisten kann.

In der von Austerlitz im Prager Theaterarchiv gefundenen Fotografie einer Schauspielerin erkennt Věra zweifelsohne Austerlitz' Mutter Agáta. Wenn man sich aber das Bild genau ansieht, kann man feststellen, dass sich eine Spezifik der jungen Frau nicht erkennen lässt. Dieses Beispiel zeigt auch, dass Fotografien als Medien der Erinnerung einen begrenzten Wert haben.<sup>29</sup>

In Terezín (Theresienstadt) wird er mit dem Schrecken in der Form von Fotos und Ausstellungsgegenständen konfrontiert. Zum ersten Mal nimmt er die Geschichte der Verfolgung wahr, die sein Vermeidungssystem so lange verdrängt hat. Er nennt sich einen „aus eigener Schuld unwissend Gewesenen“ (A, 287). Er denkt darüber nach, dass Dinge Informationen enthalten, die im Betrachter Erinnerungsleistungen stimulieren können. Besonders fasziniert ihn ein Magazin namens „Antikos Bazar“, der Trödel Laden. In den vier Schaufensterauslagen des Geschäfts kann er eine große Zahl von willkürlich ausgewählten Gegenständen sehen, zwischen denen er eigenwillige Verbindungen herstellt. Bei dem Anblick eines Eichhörnchens aus Porzellan fällt ihm dessen tschechischer Name „veverka“ ein. Es ist möglich, an den Gegenständen die vergessene Sprache zu üben. In dem Nachdenken über die Gegenstände zeigt sich aber auch die Unmöglichkeit, die mit ihnen verbundenen Ereignisse zu erkennen. Das Beispiel des Bazars zeigt, dass die Sammlungen plötzliche Erinnerungen aktivieren, sich aber einer kohärenten Geschichte der Menschen und der Gegenstände widersetzen.<sup>30</sup>

Austerlitz' Erinnerungen befanden sich im unbewussten Gedächtnis, das auch Speichergedächtnis genannt wird. Durch einen Schock, einen äußeren Anlass wurden sie geweckt und gewannen sinnliche Präsenz und konnten in Worte gefasst und zum Bestand eines verfügbaren Bereichs, des Funktionsgedächtnisses, werden. Verdrängung und Trauma können die unbewussten Erfahrungen unter Verschluss halten. Diese Erinnerungen sind meistens so schmerzhaft und so beschämend, dass sie ohne äußere Hilfe, durch Therapie oder Schock, nicht an die Oberfläche des Bewusstseins zurückgeholt werden können. Die Erinnerungen existieren nicht isoliert, sondern sind mit Erinnerungen anderer Menschen vernetzt. Věra konnte in Austerlitz' Fall als Erinnerungshilfe dienen, denn ihre und Austerlitz' Erinnerungen bestätigten sich gegenseitig. Auch dieses Beispiel beweist, was Halbwachs schon in den 20er Jahren gezeigt hat, dass das individuelle Gedächtnis sozial ist. Das kommunikative Gedächtnis entsteht in räumlicher Nähe, durch geteilte Erfahrung und regelmäßige Gespräche - all diese Bedingungen haben sich bis zum Treffen mit Věra im Falle von Austerlitz nicht erfüllt.<sup>31</sup>

Austerlitz ist ein Vertreter des ‚moralischen Zeugen‘. Der moralische Zeuge wird sorgfältig von den neutralen und unbeteiligten

Beobachtern unterschieden. Er legt das Zeugnis in einer moralischen Gemeinschaft ab. Zunächst wird diese moralische Gemeinschaft durch den Ich-Erzähler vertreten, aber wenn er über diesen Fall ein Werk schreibt und dieses auch publiziert, entsteht eine Gemeinschaft, die die Geschichte des Opfers anhört. Die Wahrheitsmission des moralischen Zeugen, im Fall von Austerlitz auch stellvertretend für die Eltern, steht in Opposition zu dem Verschleierungsbedürfnis des Täters. Um das Ereignis überleben zu können, wird das bedrohliche Erlebnis vom Bewusstsein der betroffenen Person ferngehalten. Aber was verdrängt ist, schlummert weiter im Unbewussten. Die Symptome des Traumas können oft erst nach Jahren erscheinen. Die Therapie richtet sich meistens darauf, das Trauma durch Erzählen aus seiner Eingeschlossenheit zu befreien und es zum Teil der bewussten Identität zu machen. Dazu braucht der Betroffene einen Erinnerungsrahmen, in dem die Erfahrungen mit Empathie angehört werden. Das Bewusstwerden der Vergangenheit, die Artikulation des Traumas war aber für Austerlitz zu schmerzhaft und es führte zu seinem erneuten Zusammenbruch.<sup>32</sup>

Es nutzte mir offenbar wenig, daß ich die Quellen meiner Verstörung entdeckt hatte, mich selber, über all die vergangenen Jahre hinweg, mit größter Deutlichkeit sehen konnte als das von seinem vertrauten Leben von einem Tag auf den anderen abgesonderte Kind: die Vernunft kam nicht an gegen das seit jeher von mir unterdrückte und jetzt gewaltsam aus mir hervorbrechende Gefühl des Verstoßen- und Ausgelöschseins. (A, 330 f.)

Nach mehreren Anfällen brach er schließlich am Ende der Alderney Street zusammen und wurde in das St. Clements's Spital eingeliefert. Wochenlang waren sämtliche Denkvorgänge und Gefühlsregungen lahmgelegt. Die ganze Winterzeit spazierte er in den Gängen herum und „spürte in meinem Kopf nichts als die vier ausgebrannten Wände meines Gehirns“ (A, 332). Austerlitz musste damit zwei Traumata überleben. Das erste Mal hat er seine eigene Verdrängung überwunden und ist dem ersten Trauma, dem Verstoßensein aus der Familie nachgegangen. Er hat seine Identität durch das Aufdecken seiner Lebensgeschichte scheinbar wiederhergestellt. Während dieses Prozesses ist er aber mit dem Schrecken des Holocausts und der Vernichtung seiner Eltern konfrontiert worden, was er als ein zweites Trauma erlebte, das zu seinem zwei-

ten Zusammenbruch führte. Erst Anfang April, ein Jahr nach seiner Rückkehr aus Prag, wurde er entlassen. Zu seiner Genesung trug die Arbeit in einer von einer Kommune unterhaltenen Ziergärtnerei am Rand eines Parks bei. In seiner Romfolder Hilfspflegerzeit fing er an, H. G. Adlers achthundert Seiten langes Werk über das Ghetto in Theresienstadt zu lesen.

## **Anmerkungen**

<sup>1</sup> Vgl. Straub, Jürgen: Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs. In: Assmann, Aleida – Friese, Heidrun (Hg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 73–104, hier: S. 83–85.

<sup>2</sup> Ebda, S. 91 f.

<sup>3</sup> Vgl. Leitner, Hartmann: „Die temporale Logik der Autobiographie“. In: Sparn, Walter (Hg.): *Biographie, Autobiographie, Hagiographie und ihre Entstehungszusammenhänge*. Gütersloh: Mohn, 1990, S. 315–359.

<sup>4</sup> Vgl. Straub [Anm. 1], S. 93–95.

<sup>5</sup> Ebda, S. 98–102.

<sup>6</sup> Vgl. Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck, 1992, S. 132.

<sup>7</sup> Vgl. Wagner, Peter: Fest-Stellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität. In: Assmann, Aleida – Friese, Heidrun (Hg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 44–72, hier: S. 45–47.

<sup>8</sup> Vgl. ebda, S. 50–52.

<sup>9</sup> Vgl. ebda, S. 64.

<sup>10</sup> Marcel Atze hat den Band durchgesehen, den W. G. Sebald stellenweise angestrichen und mit seinen Randbemerkungen versehen hat (Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Übersetzt von Lutz Geldsetzer. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985). Atze schildert seine Feststellungen über Sebalds Halbwachs-Lektüre in seinem Beitrag: Die Gesetze von der Wiederkunft der Vergangenheit. W. G. Sebalds Lektüre des Gedächtnistheoretikers Maurice Halbwachs. In: Atze, Marcel – Loquai, Franz (Hg.): *Sebald. Lektüren*. Eggingen: Edition Isele, 2005, S. 195–211.

<sup>11</sup> Vgl. Erll, Astrid: *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium*

englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003, S. 3–5.

<sup>12</sup> Maurice Halbwachs wurde im August 1944 nach Buchenwald deportiert, wo er am 16. März 1945 ermordet wurde.

<sup>13</sup> Vgl. Erll [Anm. 11], S. 19–21.

<sup>14</sup> Vgl. Atze [Anm. 10], S. 195.

<sup>15</sup> Vgl. ebda, S. 198–203.

<sup>16</sup> Vgl. ebda, S. 205–210.

<sup>17</sup> Vgl. Loquai, Franz: Max und Marcel. Eine Betrachtung über die Erinnerungskünstler Sebald und Proust. In: Atze, Marcel – Loquai, Franz (Hg.): *Sebald. Lektüren*. Eggingen: Edition Isele, 2005, S. 212–227, hier: S. 215–218.

<sup>18</sup> Zitate nach der folgenden Ausgabe: Sebald, W.G.: *Austerlitz*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2003. (Im Weiteren abgekürzt als A und zitiert mit der Seitenzahl im laufenden Text.)

<sup>19</sup> Vgl. Öhlschlager, Claudia: Kristallisation als kulturelle Transformation. Stendhal, W. G. Sebald und das Problem der Wirklichkeitstreue. In: Martin, Sigurd – Wintermeyer, Ingo (Hg.): *Verschiebepahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007, S. 105–118, hier: S. 117.

<sup>20</sup> Vgl. Riedl, Peter Philipp: Über das Unsagbare in der Literatur. Zur Poetik von W. G. Sebald und Günter Grass. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 124, 2005, S. 261–284, hier: S. 273.

<sup>21</sup> Vgl. ebda, S. 272–275.

<sup>22</sup> Hannes Veraguth meint, Austerlitz und der Erzähler seien nur scheinbar zwei getrennte Personen, denn Austerlitz denke und spreche wie ein Doppelgänger des Erzählers, und beide dächten wie alle Erzähler in allen Büchern Sebalds. Vgl. Veraguth, Hannes: W. G. Sebald und die alte Schule. „Schwindel, Gefühle“, „Die Ausgewanderten“, „Die Ringe des Saturn“ und „Austerlitz“. *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*. Heft 158. W. G. Sebald. April 2003, S. 30–42, hier: S. 33. Nicht zu vergessen ist aber, dass die beiden Figuren ganz verschiedene Rollen spielen: die des Opfers und die des Zuhörers.

<sup>23</sup> Vgl. Fuchs, Anne: „Die Schmerzensspuren der Geschichte“. *Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*. Köln: Böhlau, 2004, S. 34.

<sup>24</sup> Vgl. Martin, Sigurd: Lehren vom Ähnlichen. Mimesis und Entstellung bei Sebald. In: Martin, Sigurd – Wintermeyer, Ingo (Hg.): *Verschiebepahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007, S. 81–104, hier: S. 90.

<sup>25</sup> Vgl. Hoffmann, Torsten – Rose, Uwe: „QUASI JENSEITS DER ZEIT“. Zur

Poetik der Fotografie bei W. G. Sebald. *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 125. Band, 2006, S. 580–608, hier: S. 596 f.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 597. Vgl. noch zum Thema Fotografie bei Sebald: Gnam, Andrea: Fotografie und Film in W. G. Sebalds Erzählung *Ambros Adelwarth* und seinem Roman *Austerlitz*. In: Martin, Sigurd – Wintermeyer, Ingo (Hg.): *Verschiebepahnböje der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007, S. 27–43. und Kovács, Edit: Halbdunkel. Zum Beschriften und Lesen von Fotografien in W.G. Sebalds Roman *Austerlitz*. In: Orosz, Magdolna – Albrecht Terrance (Hg.): *Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2005*. Budapest/Bonn: ELTE – DAAD, 2006, S. 87–96. Kovács weist im Zusammenhang mit den Bildern darauf hin, dass es bei manchen Aufnahmen unsicher sei, ob es sich um Aufnahmen oder Sammelstücke des Erzählers oder von Austerlitz handele, ob ihre Entstehungszeit in die erzählte Zeit des Romans falle. Diese Spannung werde noch dadurch erhöht, dass sichtbare, abgedruckte Fotografien in einer fiktionalen Welt nicht entstehen könnten. (Vgl. Kovács, S. 89 f.)

<sup>27</sup> Vgl. ebda, S. 604–605.

<sup>28</sup> Vgl. Tischel, Alexandra: Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz*. In: Niehaus, Michael – Öhlschläger, Claudia: *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt, 2006, S. 31–45, hier: S. 33.

<sup>29</sup> Vgl. ebda, S. 35–40.

<sup>30</sup> Vgl. Körte, Mona: „Un petit sac“. W. G. Sebalds Figuren zwischen Sammeln und Vernichten. In: Atze, Marcel – Loquai, Franz (Hg.): *Sebald. Lektüren*. Eggingen: Edition Isele, 2005, S. 181–183.

<sup>31</sup> Vgl. Assman, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungspolitik und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck, 2006, S. 24–26.

<sup>32</sup> Vgl. ebda, S. 90–95.



*Szilvia G6r (Piliscaba/b. Budapest)*

**Die Kontextualisierung des Deutschlanddiskurses  
in den Dramen *Die Schlacht* und  
*Germania Tod in Berlin* von Heiner M6ller  
und *Simplex Deutsch* von Volker Braun**

Heiner M6ller zeigt im St6ck *Die Schlacht. Szenen aus Deutschland* (1951/74) auf, was f6r Gr6uel das deutsche Volk begangen hat. Dieses Aufzeigen ist in *Germania Tod in Berlin* (1956/71) viel radikaler, weil es nicht nur um die Formulierung der Traditionen der deutschen Geschichte geht wie in *Die Schlacht*, im Wechsel von Erbe und Gegenwart wird auch bewiesen, dass die als unheilvoll angesehenen Traditionen noch real existieren. M6ller kontextualisiert historische Kontinuit6ten, so verweist sein Zeitst6ck st6ndig auf die Vergangenheit. Er schreibt keine Gegenwartsdramen ohne Vorlagen, ohne Graben nach Ursachen. Dieser Aufbau ergibt sich aus seiner Geschichtsauffassung, nach der im Laufe der Geschichte tradierte Gewaltmechanismen fortleben.

In *Die Schlacht* hat M6ller im Vergleich zu *Germania Tod in Berlin* noch einen eingeschr6nkteren, kleineren Geschichtsraum, die Nazizeit, erfasst und eine Szenenfolge aufgebaut, in der er die Kernproblematik der deutschen Geschichte ergriffen hat. Dabei geht es um „die deutsche Misere“, deren Charakterz6ge der Autor in Motivkomplexen aufzeigt. Die Wichtigkeit des Gegenstandes zeigt sich daran, dass M6ller das Thema in *Germania Tod in Berlin* auf eine breitere Zeitspanne ausweitet. Mit seinen dreizehn Szenen vermittelt dieses Drama deutsche Geschichte in einem Zeitraum von 2000 Jahren, von Tacitus' Germanentopos bis hin zur Gegenwart. In dieser Hinsicht geht M6ller hier viel tiefer zu den Wurzeln der deutschen Zerrissenheit als in *Der Schlacht*.

*Simplex Deutsch. Szenen 6ber die Unm6ndigkeit* (1978/79) ist von einem intertextuellen Potential, das sich auf den Ebenen der Einzeltextreferenzen und Systemreferenzen vollzieht. Brauns St6ck tritt aber nicht nur mit den vorausgegangenen Texten der Welt- und der deutschen Literatur, sondern auch mit Heiner M6llers dramatischen Texten in Dialog. Die fr6hen Deutschlandst6cke beider, in denen sich ein intertextueller Dialog im Rahmen des Deutschlanddiskurses vollzieht, basie-

ren auf der Strategie des Nicht-Expliziten. Mit Hilfe der Untersuchung von intertextuellen Bezügen ist dieser Dialog aber explizit und adäquat zu erschließen. Die Bezugnahmen auf Müllers Stücke sind in *Simplex Deutsch* nicht markiert, die textuelle Dialogizität entsteht durch die differenzierte Dialektik von Anknüpfen und Distanznahme. Müllers und Brauns Deutschlandstücke der siebziger Jahre etablieren eine Textwelt, die sich auf den Deutschlanddiskurs bezieht. Diese Textwelt wird durch gleiche Motive wie Schlacht, Soldaten, Schnee, Hunger, Gewehr, Feind, Kameradschaft und Verrat bestimmt. Beide Dramatiker rücken den Krieg in den Mittelpunkt und stellen die Frage, wie der deutsche Charakter künstlerisch erfasst werden kann und warum noch immer unüberwundene Fehler die deutsche Geschichte beeinflussen. Bei der Behandlung desselben Themenkomplexes entstehen gleichzeitig Meinungsunterschiede, die beide besonders zur Textproduktion motivieren.

Brauns *Sächsischer Simplicius* führt mit Heiner Müllers Stück *Die Schlacht*, genauer mit einer bestimmten, *Ich hatt einen Kameraden* überschriebenen Szene, einen intertextuellen Dialog. In beiden Szenen wird auf deutsche Soldaten und auf ihr Verhalten im Krieg fokussiert. Sie sind als Soldaten nicht mehr aktiv, sie befinden sich im Krieg, da sie aber nicht mehr kämpfen müssen, hätten sie eigentlich die Chance, aus dem Krieg auszusteigen. Bei Müller schleppen sich die Soldaten kaum noch vor Hunger, bei Braun müssten sie nur die Frau des Hauptmanns in Sicherheit bringen. Gemeinsamer Ausgangspunkt bei Müller und Braun ist, dass der Krieg immer noch die menschliche Existenz bestimmt, obwohl Kämpfe schon längst sinnlos geworden sind. Das Befinden dieser Menschen in dieser harten Situation sowie ihre Verhaltensweisen beurteilen beide Dramatiker unterschiedlich.

Müllers Position lautet, der Mensch werde genauso unmenschlich und gewaltsam wie die extreme Situation, in der er sich befindet. Die drastische Metaphorik und Sprache deutet bei Müller sogar auf die Animalität der Menschen hin:

Soldat 4	Ich meine, wir sind Kameraden. Das heißt
Soldat 2	Der eine frisst was der andere scheidt. <sup>1</sup>

Die Gewaltmechanismen, die Müller aufzeigt, bestimmen jeden Menschen gleich. Darauf verweisen die Figurennamen, die nach ihrer

Funktion im Kriegsgeschehen nummeriert werden. Aus der textuellen Verbindung zwischen den Szenen *Hommage À Stalin 1* aus *Germania Tod in Berlin* und *Ich hatt einen Kameraden* aus *Die Schlacht* stellt sich heraus, dass die Schlacht, das Befinden im Kessel, einen so intensiven Einfluss auf die Menschen hat, dass sie nie mehr imstande sind, aus der Schlacht auszusteigen. In der mit *Hommage À Stalin 1* überschriebenen Szene von *Germania Tod in Berlin* sind die Nibelungen keine germanischen Heroen mehr, weil auch sie der Gefangenschaft im Kessel unterliegen. Obwohl sie keine Feinde mehr haben, hören auch diese epischen Helden mit dem Kampf und mit den Gräueltaten nicht auf. Statt Solidarität schlagen sie einander gewaltsam nieder. Ihre Leichenteile formieren sich zu einem Monster.

Volker Braun wirft in seinem Stück einen anderen Blick auf den Deutschlandkomplex und die Gewaltmechanismen als Müller in *Die Schlacht* und *Germania Tod in Berlin*. Er fragt nach den unerledigten Problemen in der Geschichte und sieht die Unmündigkeit der Deutschen als Kern des Deutschlandkomplexes. Anders als Müller, leitet Braun den dramatischen Konflikt aus philosophischen Überlegungen ab. Seine Vorstellung besteht darin, dass der Einzelne imstande wäre, den geschichtlichen Verlauf zu beeinflussen, die Individuen hätten eine reale Chance, aus dem Krieg auszusteigen. Bei dieser Konstellation hat jedes einzelne Individuum Verantwortung. Bei ihm tragen die deutschen Soldaten Namen, es liegt an Schmidt und Sigusch, ob sie aussteigen oder nicht. Brauns Glaube an die Möglichkeit einer solchen Entscheidung belegt auch, dass er seine Dramenfiguren als selbständige Individuen behandelt. Die Chance auf den Ausstieg ist einmalig, aber es stellt sich heraus, dass bei ihm die Individuen ebenfalls nicht fähig sind, ihre Chance zu nutzen und ihren Simplex-Typ zu überwinden. Im Endeffekt fallen beide Soldaten ihrem sinnlosen Gehorsam zum Opfer. Ulrich Profitlich behauptet in Bezug auf Brauns Geschichtsdarstellung: „Braun zeigt beides: den hoffnungsvollen Ansatz und die Möglichkeit, dass er ins Leere führt, dass es zu Rückfällen und Fehlentwicklungen kommt.“ Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Dramatikern besteht also darin, dass bei Braun die geschichtlichen Situationen die Chance auf Vernunft in sich bergen, wenn sie nicht versäumt werden. Seine Utopie bezieht sich auf die Hoffnung, dass die Menschen aus einer Härtesituation auch auf andere Weise hervorgehen könnten, im Interesse

der Gemeinschaft und ihres eigenen. Beim Vergleich von Müllers und Brauns Geschichtsdarstellung stellt man eine Differenz fest. Im Gegensatz zu Braun kommt bei Müller ein hoffnungsvoller Ansatz nicht infrage, er spitzt vielmehr die Konflikte extrem zu, so dass ein Aussteigen aus ihnen nicht möglich wird. Er besteht darauf, dass die menschlichen Konflikte aus dem Fortwirken von Gewaltmechanismen bestehen.

Brauns *Dritter Teil. Befreiung* stellt in der Szene *Hommage Á Stalin 1* mit Müllers *Germania Tod in Berlin* einen Dialog dar, indem Braun durch die Inszenierung des Umgangs mit den Toten eine gemeinsame Bezugnahme schafft. Bei Müller treten historische Figuren wie Napoleon, Cäsar und literarische Figuren wie die Nibelungen auf, die alle von Kriegen und Kämpfen gelebt und einander verraten haben. Brauns Tote sind Typen, die eine Ideologie und eine bestimmte geschichtliche Epoche verkörpern, wie der „Sklavenhalter“, „Fronherr“ und „Kapitalist“. In der Schlusszene treffen sich zum ersten Mal „Kragler“, der die Revolution verpasst hat, und „Bebel“, der sozialistische Utopist. Beide Figuren bestimmen das Gesamtstück und führen zum Schluss ein gemeinsames Gespräch. In Brauns Szene klagen „Kragler“ und „Bebel“ einander an, verhalten sich zueinander als Feinde, da „Bebel“ der Rote, „Kragler“ der Faschist sei. Sie nennen einander Verräter, „Kragler“ gibt „Bebel“ sogar einen Strick, damit dieser sich aufhängen kann:

Bebel Kannst du wechseln dein altes Gesicht.  
Kragler So gut wie du. Ich werde Rot auflegen. (S. 306.)

Es stellt sich in beiden Fällen, sowohl bei Müller als auch bei Braun, heraus, dass die Leichen ebenso Verräter waren wie die Lebenden. Der Verrat hört also auch nach dem Tod nicht auf. Das gemeinsame und dominante Motiv bezieht sich also auf die Erkenntnis, dass die geschichtlichen Prozesse durch Verrat und nicht durch den wünschenswerten Zusammenhalt geprägt sind.

Eine weitere analoge Bezugnahme bildet in diesem Dialog das Motiv des Fressens. In Müllers Szene haben die Soldaten im Krieg großen Hunger, den sie aber so stillen, dass sie einander auffressen. Zu diesem Zweck steht der Kessel zur Verfügung, in dem Körperteile der Soldaten gekocht werden. Der Kessel bei Müller symbolisiert das anima-

liche, kannibalistische Wesen der Menschen und demonstriert den Fortbestand der Schlachten. Um den Kessel versammeln sich alle Leichen, um die frischen aufzufressen. Die ungestörte Versorgung des Kessels mit Menschenfleisch ist durch neuere Kämpfe gesichert. Wie ein Soldat behauptet: „Bei uns braucht keiner zu hungern.“ Braun geht nicht so weit, dass er auf Kannibalismus hinweisen würde.

Müller erreicht durch die anachronistische Vermischung seines heterogenen Geschichtsmaterials (Cäsar, die Nibelungen und Napoleon nehmen an demselben dramatischen Konflikt teil), dass er ein Kontinuum von Schlachtfeldern aufzeigen kann. Beharrend auf einem Spannungsfeld zwischen Alt und Neu, zitiert er die Toten und ihre alten Schicksale und behandelt die Geschichte als Gräuelmärchen. Katastrophale Ereignisse leben so in der Geschichte fort. Seine Wirkungsästhetik provoziert noch mehr, wenn wir bedenken, dass bei ihm grundsätzlich die hoffnungsvollen Impulse fehlen, die bei Braun noch aufzufinden sind. Müller eröffnet einen Dialog mit den Toten und konfrontiert dadurch den Zuschauer mit Schrecken. Was bleibt, ist der Schrecken, der darauf zielt, den Rezipienten dazu zu bewegen, dass er gegen die Zeit auftritt und mit Gräueltaten aufhört.

Auch Braun rückt im *Dritten Teil. Befreiung* den Dialog mit den Toten in den Mittelpunkt, gibt aber andere Antworten auf Müllers Fragestellungen. Schon die Eröffnung seiner Szene unterscheidet sich von einer Müller'schen Konstellation. Aus einem Trümmerkrater graben sich „Bebel“ und „Kragler“ heraus und Letzterer ruft aus: „Der Krieg ist aus. Ich lebe, Kamerad.“ (S. 306.) Der Auftakt ist also hoffnungsvoll: Hier findet keine Schlacht statt, es herrscht sogar Friede, der, wie auch der Titel andeutet, als Befreiung wirkt. „Kragler“ nennt „Bebel“ Kameraden, was Brüderlichkeit und Zusammenhalt signalisiert. Dieser hoffnungsvolle Ansatz mit günstigeren Umständen weist darauf hin, dass ein Ausstieg aus alten Kriegen und die Unterbrechung der Fehlentwicklung möglich sind. Hier setzt sich Braun direkt mit Müllers Standpunkt auseinander, der ein Kontinuum der Katastrophen behauptet. Im Gegensatz zu Müllers Auffassung demonstriert Braun, dass das Individuum sogar aus Trümmern aufstehen und gegen die Versteinerung etwas tun kann. Er konzipiert die Zukunft hoffnungsvoll, während Müller auf den katastrophalen Ausgang der Geschichte fokussiert. Nach dem hoffnungsvollen Einstieg in der zitierten Szene tritt die Katastrophe

auch bei Braun schnell ein. Nun agieren auch seine Figuren als Verräter. „Kragler“ lässt „Bebel“ im Stich und schlägt ihm vor, sich aufzuhängen. Bebel hängt sich an eine Laterne und führt ein letztes Gespräch mit den Toten (mit Sklavenhalter, Fronherr, Kapitalist). Dabei bemerkt Bebel:

Und untrainiert der Abstieg in die Grube  
Den Schrecken schmeckend als die letzte Weisheit. (S. 307.)

Hier bezieht sich Braun eindeutig auf Müller und zitiert dessen Konzeption an, die auf der Aussage basiert, die einzige Wahrheit sei, dass Schrecken die Geschichte beherrscht. Wenn man aber Bebels Gespräch mit den Toten weiterverfolgt, stellt sich heraus, dass er sich noch einmal gegen die Katastrophe auflehnt:

Es wird nicht heller, wenn ich oben hänge.  
Was wiehert ihr aus euerm deutschen Friedhof  
Vor dem Idioten, der sich selber abseilt  
Ins Schwarze. Selbstmörder seid ihr alle  
Im Leben, roh blutig ungewollt  
Das uns den Atem nimmt in seiner Schlinge.  
Schlaft, ihr Gespenster, wenn ihr ruhen könnt  
In der Unruhe eures faulen Tods. (S. 307.)

Brauns Figur will mit den Toten keine Schicksalsgemeinschaft auf sich nehmen, wie es Müllers Soldatfiguren mit den alten Kämpfern tun. Braun distanziert sich in seiner Darstellung von den Toten und von ihren Geschichten. Er nimmt alte Kriege und Katastrophen wahr, versucht aber die Grenze der Gespensterwelt nicht zu überschreiten. Er verabschiedet sich von den Toten in den Gruben, von der Hoffnung aber nicht. Es kommt in der Schlusszene zu einer Entscheidungsstunde: „Bebel“ spricht mit den Leichen gemeinsam das Publikum an und fordert es auf, endlich zu handeln und ein neues Leben zu verwirklichen. Hinzu kommt noch eine neue Figur, ein Junge, der Bebel persönlich auffordert: „Aus der Traum. Du liegst im Dreck. Los, lebe.“ (S. 308.) „Bebel“ selbst trifft aber nicht die richtige Entscheidung, sondern stirbt an der Laterne. Er versucht alles nachzuholen, was er als Simplex-Typ verpasst und versäumt hat, seine Worte werden in seinem Fall aber nicht zur Tat.

Die bewusste Wiederaufnahme von früheren Texten hat sowohl bei Müller als auch bei Braun einen hohen Wert. Beide identifizieren übereinstimmend die früheren Stoffe mit den „Stimmen der Toten“, mit denen man noch immer lebt. Beide erkennen, dass das Bestreben der Toten scheiterte und ihr Engagement und sogar ihre Fehler als Tradiertes vorhanden bleiben, was zum eigenen Nachfolgetext abrufbereit ist. Der Materialcharakter hat bei ihnen die Funktion, Beispiele zu zentralen Fragestellungen zu liefern, um zu beweisen, dass das Alte als „Geschichte der verpassten Gelegenheiten“ kontinuierlich präsent ist. Die verdichtete Montage mit ihrem Fragment-, und Materialcharakter wird dem Zweck untergeordnet, den Zuschauer bzw. den Leser auf bestimmte Probleme, auf das Weiterleben von alten Mechanismen aufmerksam zu machen. Die Dramatiker möchten mit der durch die Metaphern entstandenen komplexen Figurencollage und mit der Fragmentarisierung das Ziel erreichen, seine Zuschauer zu provozieren, damit sie durch die Funktion des Dramas – als Reflexion über die heutigen Probleme – das Unerledigte in den alten geschichtlichen Ereignissen erkennen.

Eine weitere gemeinsame Position bezieht sich auf den literarischen Kommunikationsakt. In ihrem Sinne wird die Literatur von beiden mit der Zeit immer bewusster als ein Gespräch aufgefasst. Braun nennt diesen Akt der Literatur als „ein großes Gespräch in der Gegenwart, die gleichzeitig ein Gespräch nach hinten und nach vorne ist.“ Da das Überlieferte, das Erfahrungen, alte Strukturen, geschichtliche Vorgänge liefert, und der polemische Umgang mit ihm ein unabgeschlossener Prozess sind, ermöglicht die Wiederaufnahme der früheren Texte einen gemeinsamen Dialog zwischen Müller und Braun und setzt den literarischen Kommunikationsakt mit dem Publikum voraus. Sowohl Müller als auch Braun legen auf den literarischen Kommunikationsakt immer mehr Wert, weil beide in Bezug auf den Deutschlanddiskurs erkennen, dass der Gang der deutschen Geschichte zu katastrophalen Folgen führt. Da die beiden Dramatiker die Lage so streng beurteilen, wollen sie im Rahmen ihrer Metageschichte das Publikum mit harten Aussagen konfrontieren. Beide stellen in ihrer Alternativgeschichte den fehlerhaften, gewaltsamen Gang der deutschen Geschichte dar, eine Geschichte, die durch Gewalt und Gegengewalt, Rache, Aggression und Vergewaltigung gekennzeichnet ist.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Müller, Heiner: Die Schlacht. In: Ders.: *Die Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001, S. 473.

<sup>2</sup> Profitlich, Ulrich: *Volker Braun: Studien zu seinem dramatischen und erzählerischen Werk*. München: W. Fink, 1985, S. 86.

<sup>3</sup> Müller, Heiner: Germania Tod in Berlin. In: Ders.: *Werke 4. Stücke 2*. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001, S. 341.

<sup>4</sup> Müller, Heiner: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1986, S. 35.

<sup>5</sup> Ebda, S. 440.

## **Aspekte der Heinrich-Böll-Forschung**



*Boris Dudaš (Rijeka)*

## **Heinrich Bölls Werke im Lichte der Kriegsforschung**

Heinrich Böll ist am 21. Dezember 1917 geboren, also während des Ersten Weltkriegs. Im Spätsommer 1939 wurde er in die Wehrmacht eingezogen und verbrachte wider Willen sechs Jahre seines Lebens, also einen Großteil seiner besten Jahre zwischen zwanzig und dreißig, als Soldat, beteiligt an einem Krieg, mit dem er überhaupt nicht einverstanden war. Schon diese biographischen Angaben machen es nachvollziehbar, dass er sich in seinen Werken mit dem Zweiten Weltkrieg, der sein Leben entscheidend beeinflusst hatte, intensiv beschäftigte, sowie dass er sich zum konsequenten Kriegsgegner und Moralisten entwickelte:

Der Moralist, der sich mit den zahlreichen Verbrechen, die im Verlauf eines Krieges begangen werden, oder mit dem Verbrechen eines Angriffskrieges konfrontiert sieht, sucht nach Menschen, die verantwortlich sind, und er steht mit dieser Suche nicht allein da. Der Krieg unterscheidet sich von anderen Geißeln der Menschheit vor allem dadurch, daß die betroffenen Menschen nicht nur Opfer, sondern auch Beteiligte sind.<sup>1</sup>

Böll sagte selbst, seine Werke würden von Liebe und Krieg handeln. Dass in jedem seinen Roman und in vielen seinen Erzählungen die Liebe das zentrale Thema ist, ist offensichtlich. In Bezug auf den Krieg ist es viel komplizierter. Einerseits spielen viele Romane und Erzählungen von Böll im Krieg bzw. während des Krieges, oder die Erinnerungen der Haupt- und Nebenfiguren zumindest spielen in diesen Werken eine wichtige Rolle. Andererseits kommt der Krieg augenscheinlich gar nicht vor, als ob er nur hin und wieder die Kulisse für die Geschehnisse geben würde.

Welche von diesen zwei Sichtweisen die Leserin/der Leser gewinnt, hängt vom jeweiligen Kriegsbegriff ab, davon, was sie/er unter ‚Krieg‘ versteht bzw. wie sie/er ihn sich vorstellt. Also muss man erst mal die Frage klären: Was ist ‚Krieg‘? Zu diesem Zwecke wird die Kriegs- bzw. Friedensforschung bemüht. Dieser Aufsatz dient also auch dem Dialog zwischen der Literaturwissenschaft und der Kriegs- bzw. Friedens-

forschung, die zum politologischen Bereich gehört, wobei Beziehungen zwischen der literarischen Fiktion und der außerliterarischen Wirklichkeit – einerseits Bölls Erfahrungen, andererseits dem Phänomen Krieg in seinem historischen Kontext – hergestellt werden.

Auf den ersten Blick scheint es, als ob Böll die Kriegsforschung verspotten würde, jedenfalls wenn es um die Klassiker wie Machiavelli, Clausewitz, Marx und Engels oder Lenin geht. Sie alle definieren den Krieg als bewaffnete Auseinandersetzung großen Umfangs zwischen zwei (oder mehreren) Staaten, in der es darum geht, dem anderen Staate den eigenen politischen Willen aufzuzwingen (meist in Bezug auf Territorien oder materielle Güter bzw. auf natürliche Ressourcen und Steuern). Im Krieg geht es also um politische Ziele. Aber um wessen politische Ziele?

Wie Lenin in seiner *Rede zur Resolution über den Krieg* sagte: „Um den Krieg zu begreifen, muss man fragen: Für wen ist der Krieg von Vorteil?“<sup>2</sup>

Vor dem 19. Jahrhundert ist die Antwort auf diese Frage einfach: Der Staat, das ist der (absolute) Herrscher, also geht es um seine Interessen. Das ändert sich mit der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen, sowie in deren Nachfolge mit der Entstehung des komplexen modernen Nationalstaates. Für Fichte führt den Krieg die Nation<sup>3</sup>, für Clausewitz die Gesellschaft als soziale Totalität bzw. als politischer Körper.<sup>4</sup> Die Kommunisten – Marx, Engels und Lenin – führen diese Anschauung des wohl prominentesten deutschen Kriegstheoretikers weiter, indem sie den Krieg auch als bewaffnete Auseinandersetzung der Klassen als sehr großen Gruppen definieren, die um die Vormacht im Staate kämpfen, wobei diese Auseinandersetzung auch internationale Dimension erreichen kann. Für Lenin sind so sowohl Bürgerkrieg als auch Revolution Arten von Krieg. Trotz dieser Unterscheidung in Bezug auf die Kriegsakteure bleibt ihnen das Wesentliche gemeinsam:

‘Krieg’ ist hier offenbar eine kollektive Anwendung bewaffneter Gewalt, die zur Erreichung kollektiver Zwecke dienen soll, wobei die betroffenen Kollektive genausogut Klassen oder Nationen bzw. Staaten sein können. Der Gebrauch des Begriffes ‚Krieg‘ bezieht sich also insbesondere auf den Aspekt der unvermeidlichen bewaffneten Gewaltanwendung und gleichzeitig der extremen Zuspitzung des Kampfes<sup>5</sup>.

Allgemeiner und zugleich einfacher kann man den Krieg als „bewaffneten Konflikt zwischen Gruppen“<sup>6</sup> definieren. Nichtsdestotrotz herrscht noch immer die Vorstellung vom Staatenkrieg, „als Domäne des Königs und als Sache der Staatspolitik“<sup>7</sup>, auch wenn das historisch falsch ist und nur auf Kriege im 18. und 19. Jahrhundert und nur auf Kriege in Westeuropa zutrifft:

Auch wenn der Erste und besonders der Zweite Weltkrieg die Grundsätze dieser Art von Kriegführung vielfach durchbrochen haben, so hat der Staatenkrieg doch im Wesentlichen unsere Vorstellung vom Krieg bis heute geprägt: Er ist ein Kampf zwischen Soldaten, der nach Regeln, die als Kriegsrecht kodifiziert sind, ausgetragen wird.<sup>8</sup>

Der Krieg befindet im Mittelpunkt insbesondere in Bölls frühen Romanen bzw. Erzählungen. Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich vor allem mit der längeren Erzählung *Der Zug war pünktlich* (Erstveröffentlichung 1949) und mit *Wo warst du, Adam?*<sup>9</sup> (Erstveröffentlichung 1951), Bölls Lieblingsroman.<sup>10</sup> Von den in den 40er Jahren geschriebenen, aber erst in den 80ern publizierten Romanen wird abgesehen. Da Böll viele Kriegserzählungen geschrieben hat, muss eine Auswahl getroffen werden, so wird sich diese Untersuchung auf die in der Sammlung *Wanderer, kommst du nach Spa...* im Jahre 1950 veröffentlichten Erzählungen konzentrieren. Für sie gilt Sowinskis Feststellung: „Bölls ‚Kriegserzählungen‘ sind eigentlich ‚Anti-Kriegserzählungen‘. Sie kennzeichnen den Krieg als sinnloses, mörderisches, inhumanes Geschehen“.<sup>11</sup>

Der Zweite Weltkrieg ist in Bölls Beschreibungen kein Krieg nach den üblichen Vorstellungen, ‚kein Kampf zwischen Kämpfenden‘, sondern ein Un-Krieg, sozusagen: auf dem Wege zum Neuen Krieg. Zunächst erscheint der Krieg nicht als Konflikt zwischen Staaten. Wenn man von der Wehrmacht absieht, sind das Dritte Reich und andere Staaten als politische Gebilde sind nirgendwo zu finden. Deutschland wird meist durch eine Region bzw. eine Stadt (meist nicht genannt, aber erkennbar Köln) ersetzt. So fahren in *Der Zug war pünktlich* deutsche Soldaten durch ganz Deutschland und Polen in die Ukraine. Von diesen Ländern ist aber nichts zu sehen, es gibt nur Namen von Regionen und Städten.

Der Zweite Weltkrieg erscheint auch nicht als ein Konflikt zwischen Gesellschaften bzw. Nationen, die die Form von Staaten angenommen haben. Bölls Roman- und Erzählfiguren sind vor allem Individuen, die zufällig einer bestimmten Nation angehören. Die Nation als geistige oder kulturelle Totalität ist in Bölls Werken schlichtweg nicht zu finden und die nationale Zugehörigkeit der Roman- und Erzählfiguren ist meist unwichtig oder sie wird relativiert und als Stereotyp entlarvt. So erkennen der deutsche Soldat Andreas und die polnische Prostituierte und Spionin Olina, dass die nationale Zugehörigkeit unwichtig ist (*Zug*). Viel wichtiger sind die Zugehörigkeit zur selben Generation, gemeinsame Vorlieben (in diesem Fall für die Musik bzw. für das Klavierspiel), das Menschsein und die mitmenschliche Solidarität.

Beispiele für die Bedeutungslosigkeit der nationalen Zugehörigkeit gibt es in Bölls Werken viele. Deutsche Soldaten, ungarische Händlerinnen und Kneipenwirte, Roma, die das Karussell betreiben, und andere leben in friedlicher Koexistenz, so dass, wenn es den Krieg nicht gäbe, das Bild eines fast idyllischen Miteinanders in ungarischer Puszta entstehen würde (*Adam*). Der Wehrmachtssoldat Feinhals und die ungarische Jüdin und von Beruf Deutschlehrerin Ilona Kartök lernen einander kennen und lieben und ihre Liebesbeziehung führt die Frage der nationalen Zugehörigkeit und die Stigmatisierung der Juden als ‚niedriger Rasse‘ ad absurdum. Ilona ist mit der Kultur des Abendlandes bestens vertraut, arbeitet ehrenamtlich im Kloster und singt katholische Lieder so schön, als ob sie mit diesen geboren worden wäre (*Adam*).

In der fast dreitausendjährigen Militärgeschichte gab es viele Formen der Soldateska. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts wird der reguläre Soldat durch drei Elemente charakterisiert: Er macht sich durch seine Uniform als Kombattant erkennbar, er darf und muss seine Waffe offen tragen und er ist eingebunden „in eine durch das Prinzip von Befehl und Gehorsam konstituierte Hierarchie“.<sup>12</sup> Wer aber sind eigentlich die ‚Soldaten‘ im Zweiten Weltkrieg? Man nimmt an, dass es um Männer im passenden Alter handelt, die ihr Privatleben und Arbeit liegen lassen, dem ‚Ruf‘ ihres Staates freiwillig folgen und sich mobilisieren lassen, froh, für die eigene Nation bzw. Staat in den Krieg zu ziehen. Ihnen werden also einerseits politische Motivation und andererseits Disziplin und spezifisches Soldatenethos unterstellt. Diese Vorstellung trifft auf die Soldaten in Europa vom Anfang des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhun-

derts weitgehend zu, wobei anzumerken ist, dass auch sie oft nicht freiwillig in den Krieg zogen. Machiavelli, einer der frühesten Philosophen, die dieser Auffassung theoretisch zum Durchbruch verhelfen, lehnte Söldner oder fremde Truppen ab und verlangte nach bewaffneten Bürgern, die für die Patria kämpfen.<sup>13</sup> Bölls Soldaten sind solche Bürger, denen „der Kampf zur rechtlichen Verpflichtung und zur patriotischen Pflicht“<sup>14</sup> aufgezwungen wurde.

Die Soldaten kehren vom *Fronturlaub* zurück (*Zug*, S. 5 – hervorgehoben von mir). Der Urlaub ist eine relativ längere – gemessen in Tagen oder Wochen – Unterbrechung der beruflichen Tätigkeit bzw. des Dienstes zum Zwecke der Erholung. Was ist aber der Beruf bzw. Dienst der Soldaten: für die ‚Heimat‘ zu kämpfen oder eher zu sterben? Napoleon soll gesagt haben: „Soldaten sind zum Sterben da.“ Andreas, Willi und der Blonde suchen aus Verzweiflung den Tod als Erlösung. Andererseits haben sie Todesangst, was sie menschlich macht.

Böll besteht immer auf dem Menschlichen und Körperlichen bei der Beschreibung der Soldaten. Das erste, was man an einem Menschen sieht, ist sein Gesicht. So beschreibt Böll immer wieder Soldatengesichter: Sie sind „grau und müde“ (*Zug*, S. 7), „traurig und nachdenklich“ (*Zug*, S. 17), „fahl“ (*Zug*, S. 20), „alt, grau, wissend“ (*Zug*, S. 23), „weiß“ (*Zug*, S. 30), „sehr traurig und verzweifelt“ (*Zug*, S. 78). Auch den Offizieren billigt Böll das Recht auf menschliches Gesicht: „Das Gesicht des Oberleutnants war müde und traurig [...]“ (*Adam*, S. 10). Sogar Generäle sind Menschen, verraten private und militärische Geheimnisse und haben Gewissensbisse (*Zug*, S. 108f.), sind auch müde und traurig. Der Roman *Wo warst du, Adam?* beginnt mit folgendem Satz:

Zuerst ging ein großes, gelbes, tragisches Gesicht an ihnen vorbei, das war der General. Der General sah müde aus. Hastig trug er seinen Kopf mit den bläulichen Tränensäcken, den gelben Malariaaugen und dem schlaffen, dünnlippigen Mund eines Mannes, der Pech hat, an den tausend Männern vorbei. (*Adam*, S. 7)

Am Ende des ersten Kapitels ist das Gesicht des Generals „gelb, groß und traurig mit schneeweißen Brauen, eine schwärzliche Spur von Staub um den dünnen Mund“ (*Adam*, S. 16). Nach seiner Festnahme scheint er entspannt und ruhig: „Der General war fast gar nicht mehr gelb im Gesicht,

und er sah auch nicht mehr müde aus, sein Gesicht war ebenmäßig, ruhig, gebildet und human, das sehr sanfte Lächeln verschönte sein Gesicht.“ (*Adam*, S. 129)

Nichtdestotrotz ist dieser General eine traurige Karikatur und alles andere als ein „guter General“, der seine Soldaten „erst dann in den Kampf [schickt], wenn er einen Schlachtplan genau durchdacht hat, und dieser Plan zielt darauf ab, so unverzüglich und billig wie möglich einen Sieg zu erringen“. <sup>15</sup> Stattdessen lässt er sie stumm in Richtung Front ziehen, während er gen Westen fährt, „dorthin, wo keine Front war“ (*Adam*, S. 8).

Das Kennzeichen der regulären Soldaten und der Offiziere ist die Uniform, mit der sie als Kombattanten, die das Recht und die Pflicht zum Kriegführen haben, erkennbar werden. Der Staat gibt ihnen die Uniform und seit dem Zeitpunkt gehören sie dem Staat: Ihr Leben wird verstaatlicht. Die Uniform zwingt aber die Soldaten zum Gehorsam und in die Erniedrigung (vgl. *Das Vermächtnis*, S. 16). Da der Dienst der Soldaten darin besteht, notfalls für den Staat zu sterben, wird die Uniform folgerichtig „Konfektionsanzug für Todeskandidaten“ genannt (*Zug*, S. 22). Die Uniform muss von Soldaten nicht nur aus ökonomischen, sondern auch aus symbolischen Gründen gepflegt und sauber gehalten werden. Bölls Soldaten gehen aber mit der Uniform meist sorglos um. So gibt Andreas seine Uniform – den Mantel, die Stiefel und das Soldbuch – hin, bezahlt also mit allen seinen Insignien die paar Stunden Zweisamkeit mit der Prostituierten Olina (*Zug*, S. 123ff.). Und das wichtigste Soldatenrequisit, das Gewehr, hat er zu Hause vergessen. Dadurch wird die Funktion des Soldaten als Träger der physischen, bewaffneten Gewalt geradezu verhöhnt. „Gewalt im Unterschied zu Zwang meint einen einmaligen physischen Akt: daß ein Mensch einem anderen Menschen Gewalt qua Stärke antut.“ <sup>16</sup>

Um so mehr kommt zum Vorschein der Soldat als ständig bereit stehendes Gewaltmittel in Händen des Staates, als Knecht des Herrn Staat, von dem er ständig selbst Gewalt – in Form von Zwang mittels disziplinarischer Gewaltandrohung – zu spüren bekommt. Dafür ‚sorgt‘ der Staat für die Soldaten, indem er ihnen – nebst Uniform – auch Unterkunft (in miefigen Kasernen), Transport (in Güterzügen oder auf Fußmärschen) und Verpflegung bietet, von der man wohl nicht satt wird: „diese Gestalt hatte ihm zwei fettige Papiere, ein Stück Brot, eine Rolle Drops und sechs Zigaretten gebracht“ (*Adam*, S. 13).

Von militärischer Disziplin oder gar vom Soldatenethos ist in Bölls Kriegsgeschichten aber nichts zu sehen: Die Soldaten sind alles andere als diszipliniert und durchbrechen immer wieder die militärische Ordnung. So entfremdet der Unteroffizier Willi das Wehrmachtseigentum und verkauft es an die Russen (*Zug*, S. 60f.).<sup>17</sup> Dieser widerspenstige, fast anarchische Zug macht sie menschlich-lebendig, sogar Offiziere erscheinen manchmal sympathisch, wie der verwundete Oberst Bressen, wenn er eine schwere Kopfverletzung vortäuscht, um von der Front zurückgezogen zu werden (*Adam*, 2. Kapitel).

Dieses vordergründig Sympathische soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Offiziersfiguren differenziert ausgearbeitet sind und verschiedene Entwicklungen nehmen.<sup>18</sup> Oberst Bressen ist in seiner Vergangenheit ein ziemlich widerlicher Mensch und Karrierist gewesen, und der General und Oberleutnant Greck sind gierig nach militärischen Auszeichnungen. Nichtsdestotrotz sind sie anders als die ideologisch geblendeten Ungeheuern wie Obersturmführer Filskeit (*Adam*, 7. Kapitel), der darunter leidet, dass sein Aussehen nicht dem Ideal der arischen Rasse entspricht. Aber mit Hilfe nationalsozialistischer Ideologie, an die er felsenfest glaubt, Korrektheit und Genauigkeit – früher war er Buchhalter – und dem Chorgesang, seiner Leidenschaft, steigt er auf der nationalsozialistischer Hierarchieleiter und wird zum Leiter eines Konzentrations- bzw. Vernichtungslagers. Filskeit erscheint dem heutigen Leser wie geisteskrank, oder noch mehr als der Teufel bzw. die Verkörperung der Bösartigkeit:

Die Bösartigkeit ist keineswegs die bloße Beschränkung auf eine rational zugängliche und nachvollziehbare Selbstsucht, sondern ihr Potential bestimmt sich als Lust an der Grausamkeit, nach außen gelenkt als die Lust an der Vernichtung anderer, nach innen gelenkt als die Lust an der Selbstvernichtung oder jedenfalls als das puerile Inkaufnehmen des Vernichtetwerdens.<sup>19</sup>

Einfache Soldaten sind dagegen meist sympathisch, keine Helden oder Verkörperungen von unzertrennlichen Freundschaften, sondern Menschen von Fleisch und Blut, hungrig und durstig, müde und traurig. Hunger, Durst und Müdigkeit nach langen Fußmärschen machen sie besinnungs- und bewusstlos (*Adam*, S. 12ff.). In diesen Beschreibungen

erfasst Böll den Krieg als „eine eigene Welt, in der das Leben selbst auf dem Spiel steht und die menschliche Natur auf ihre elementarste Form reduziert wird“.<sup>20</sup>

Neben diesen elementaren Phänomenen weisen die Soldaten auch kindlich-naive Leidenschaften auf, wie der Soldat, der, weil er schon lange keinen Kuchen gegessen hat, einem russischen Mädchen einen Korb voll Kuchen abkauft (*Auch Kinder sind Zivilisten*).<sup>21</sup> Aber auch Bölls Soldaten machen sich schuldig an diesem Krieg: Sie stellen keine Fragen und möchten nicht wissen. Feinhals stellt keine Fragen in Bezug auf die Judenvernichtung und lässt Ilona in den Tod gehen, und die Fahrer Plorin und Schröder wissen, was mit den Insassen ihres Möbelwagens geschehen wird (*Adam*, 7. Kapitel): „Unschuldige gibt es jedenfalls – wenigstens auf seiten der Deutschen – in diesem Krieg nicht, was der Titel des Romans klar ausspricht.“<sup>22</sup>

Da sie nicht unschuldig sind, sind sie auch keine Opfer. Die Soldaten zogen bewusst – wenn auch weder euphorisch noch freiwillig – in den Krieg, um ihr Leben für Großdeutschland zu opfern – danach fühlten sie sich vom Dritten Reich geopfert. Der Zweite Weltkrieg veränderte auch den Inhalt des Opferbegriffes: aus ‚sacrifice‘ wird ‚victim‘, aus aktiver und sinnvoller Selbstopferung wurde passives Opferschicksal als ohnmächtiges Erleiden einer fremden Gewalt.<sup>23</sup> Dieser (Selbst-)Lüge und nachträglichen Uminterpretation steuert Böll in seinen Werken – insbesondere in *Wo warst du, Adam?* – resolut dagegen.

Die wichtigsten Komponenten des Krieges sind die Langeweile und die Sinnlosigkeit (vgl. Schröter 2001: S. 72 und *Das Vermächtnis*, S. 45ff.): Diese Erkenntnis bildete Böll aus seiner eigenen Erfahrung als Soldat, der „die quälende Sinnlosigkeit, die Öde und Langeweile des Soldatenlebens“<sup>24</sup> empfand. Paradox ist die Verbindung vom Nichtstun und „sinnloser Bewegung, von einzelnen und von Massen“.<sup>25</sup> Die Soldaten marschieren oder werden hin und her gefahren:

Das hatte richtig nach Krieg ausgesehen, schmutzige Soldaten, müde Offiziere auf Pferden und Motorrädern, die hin und her fuhren, einen ganzen Nachmittag Krieg, mit gewissen Pausen: fast ein schönes Bild – und die Soldaten waren über die Brücke marschiert, die Autos ihnen vorangefahren, hinterdrein und vorne weg die Motorräder... (*Adam*, S. 103)

Oder sie hocken und langweilen sich in einer dreckigen Kaserne, die meist mit dem Kasernenengeruch beschrieben wird. Das wird durch den militärischen Drill, der den Fluchtinstinkt abschalten soll, sinnlose Pflichten und Disziplinarmaßnahmen wie Exerzieren oder Leibesübungen unterbrochen. Den Höhepunkt bei der Darstellung dieses Kasernenlebens erreichte Böll in der längeren Erzählung *Entfernung von der Truppe*<sup>26</sup> (Erstveröffentlichung 1964), in der das Soldatenleben als aus Küchenreinigung, Kartoffelschälen und Entfernung von Fäkalien zusammengesetzt dargestellt wird<sup>27</sup>: Bölls Attribute für den Krieg lauten: lächerlich, widerlich und sinnlos.<sup>28</sup>

Linders Feststellung ist zweifellos richtig, wenn auch ergänzungsbedürftig: Der Krieg wird auch mit dem Schmutzigen verbunden, nicht zuletzt im sexuellen Bereich. So spielt in *Der Zug war pünktlich* ein Teil der Handlung im Bordell und Tripper wird erwähnt (*Zug*, S. 45). Es wird sogar von Vergewaltigung und Homosexualität erzählt (*Zug*, 54ff.), d.h. dass ein Unteroffizier der Wehrmacht seine Soldaten zum homosexuellen Verkehr zwang. Einen schon älteren Soldaten, Vater mehrerer Kinder, der den homosexuellen Kontakt abgelehnt hatte, erschoss er. Mit dieser Episode deutet Böll auf die für einen klassischen Staatenkrieg untypische Resexualisierung des Krieges hin. Ungleich komplexer werden der Krieg und die Sexualität in *Wo warst du, Adam?* in Verbindung gebracht, stark vereinfacht würde es bedeuten, dass dieser Krieg die Männer zu Tieren macht, ihre wilde Sexualität entfesselt.<sup>29</sup> Das betrifft sowohl Willi in *Der Zug war pünktlich*, der sich in Bordellen gut auskennt und in allen Ländern, in denen er als Soldat dient, seine Frau betrügt (*Zug*, S. 30), als auch den Oberst Bressen und den „grauenhaften Ausdruck auf dem Gesicht des blassen Greises“ (*Adam*, S. 77), wenn er bei der Selbstbefriedigung – das ergibt sich vom Kontext her – ertappt wird.

Andererseits wird die Sexualität in Verbindung mit dem Krieg nicht immer als schmutzig-negativ dargestellt, sondern manchmal als Akt gegenseitiger Barmherzigkeit und Solidarität. In der Erzählung *Aufenthalt in X*<sup>30</sup> trifft der deutsche Soldat im ungarischen Nirgendwo eine junge Frau, verbringt bei und mit ihr die Nacht, am nächsten Morgen muss sie zur Arbeit und er zum Zug, der ihn an die Front bringen wird. Die Abstinenz kann sogar zur unmenschlichen Gefühlskälte führen wie beim Obersturmführer Filskeit: Er „hatte für Frauen nichts übrig“ (*Adam*, S.

94) und „hatte noch nie eine Frau gehabt – sein Leben war in tödlicher Keuschheit verlaufen“ (*Adam*, S. 102).

Bölls Soldaten sind keine Krieger und niemals Helden. Beschreibungen von Gefechten sind in Bölls Werken recht selten. In *Wo warst du, Adam?* gibt es zwei solche Beschreibungen: Im ersten Kapitel wird geschossen, drei Granaten explodieren, wobei Feinhals verwundet wird, was als höchstes Glück gewertet wird: „Feinhals wußte nicht, ob er sich jemals so glücklich gefühlt hatte.“ (*Adam*, S. 15). Verwundete und Gefangene genießen nämlich gemäß der Genfer Konvention von 1929 besonderen Schutz – damit bekommen sie das Recht auf Leben, das die kämpfenden Soldaten nicht haben.<sup>31</sup> Das zweite Gefecht (im 6. Kapitel) ist sinnlos, da eine Handvoll auf der Straße gesammelter Wehrmachtssoldaten zu einem Dorf gefahren wird, um dort die Front zum Stehen zu bringen. Und die Darstellung des Gefechts ist mit grotesken Bildern versehen: Ein Soldat schleppt mit sich einen Koffer voll mit Weinflaschen, die er seinem Chef aus Ungarn mitbringen soll, und wenn eine Granate diesen Koffer trifft, töten ihn die Glasscherben; mitten im Gefecht hat Greck Durchfall und unerträgliche Magenschmerzen, so dass er nicht mal fliehen kann und stirbt im „Dreck, den er auf seinen Lippen schmeckte – Stroh, Jauche, Schmutz und Heu.“ (*Adam*, S. 87).

So sieht wohl keine heroische Entscheidungsschlacht aus, die im Mittelpunkt der klassischen zwischenstaatlichen Kriege und deren Theorien stand. Im Zweiten Weltkrieg, der gerade in Osteuropa meist auf die Art der Partisanen asymmetrisch geführt wurde, gab es auch keine Entscheidungsschlacht; die monatelang andauernde Schlacht um Stalingrad ist eher als ein Krieg im Krieg zu bezeichnen. Auch die alte Vorstellung vom Krieg als einem Schachspiel, der durch einen resoluten und genialen Schachzug zum Endsieg gebracht wird, wird als eine ideologisch bedingte und naive Vorstellung entlarvt: „Aber das Schweigen derer, die nichts, gar nichts sagen, ist furchtbar. Es ist das Schweigen derer, die wissen, daß sie verloren sind.“ (*Zug*, S. 20)

Böll und seine Figuren nennen den Krieg passend „Schlachthaus“ (*Zug*, S. 21) und „Mord“ (*Zug*, S. 106), in dem es nur „Opfer und Henker“ (*Zug*, S. 110) gibt. Oder sie fassen ihn wie eine Naturkatastrophe auf: „Aber plötzlich war Krieg gekommen.“ (*Adam*, S. 12). Diese fatalistische Vorstellung vom Krieg ist aber nur vordergründig, weil dem Leser ständig vor Augen geführt wird, dass den Krieg

Menschen führen. Der Krieg ist also Menschenwerk und die Menschen sind sowohl seine Subjekte als auch seine Objekte. Das dem Roman *Wo warst du, Adam?* vorangestellte Motto „Der Krieg ist eine Krankheit. Wie der Typhus.“, ein Zitat von Saint-Exupéry, ist irreführend, weil es einen zu falschen Interpretationen verleiten kann:

Der Krieg selbst wird dabei jedoch kaum Gegenstand der Anklage. Böll scheint kein Wort darauf verlieren zu wollen, um dagegen zu wettern – so wie man gegen eine Krankheit nicht wettet. Was er in sprechenden Bildern darstellt, sind die Auswirkungen, was er in harter, realistischer Sprache beschreibt, in winzigen, oft minuziös erscheinenden Details, ist das Leben der Menschen, die die Symptome der Krankheit in aller Härte am eigenen Leibe verspüren.<sup>32</sup>

Ähnlich auch die Interpretation von Günter Wirth:

Es gelingt Böll jedoch nicht, den gesellschaftlichen Horizont des Krieges aufzureißen, weil dieser für ihn, im Sinne des Saint-Exupéry-Wortes, das noch dem Adam als Motto vorangestellt ist, eine „Krankheit“ darstellt. Deshalb reduziert sich die literarische Erfassung des Krieges auf die Erfassung individuellen Menschseins im Kriege, also vor allem auf Verzweiflung, Angst und Verlorenheit des einzelnen.<sup>33</sup>

Nur dass Wirth dabei eine „Anklage an eine anonyme Macht [...], die irgendwie mit dem Erreger dieser »Krankheit« zusammenhängt“<sup>34</sup> erkennen kann. Auch die Trennung von Kampfhandlungen als dem ‚echten‘ Krieg und dem Umfeld, wenn nicht geschossen wird, wie sie Linder vornimmt, ist unzulässig: „Schreibstuben, oder Lazarette, oder Bahnhöfe, von wo aus man in den Krieg fährt“<sup>35</sup> (hervorgehoben von mir)

Kampf- und Schlachtbilder gibt es in Bölls Werken wenige – sie würden einen falschen Eindruck vom Zweiten Weltkrieg vermitteln. Untersuchungen in den USA ergaben sogar, dass im Zweiten Weltkrieg die Mehrheit der Männer an der Front keinen einzigen Schuss abfeuerte.<sup>36</sup> Krieg ist aber auch, wenn nicht gerade geschossen wird, Schlachten sind nicht Krieg, sondern gehören zu ihm genauso wie der Kasernenalltag, Transport oder Lazarette. Die Soldaten haben auch Freizeit und Ausgang, sie „verbringen auch nicht einen Großteil ihrer

Zeit im Kampf, sondern setzen sich vom Krieg ab, wo immer sie können“.<sup>37</sup> Oft zeigt Böll die Soldaten in ihrer Freizeit, außerhalb der Kaserne, auch wenn die Plätze, wo sie sich für kurze Zeit wie Menschen fühlen dürfen, rar sind: Kneipen, Rummelplatz, Bordell. Obwohl in Bölls Kriegsbildern „die Grausamkeit und Unmenschlichkeit des Krieges veranschaulicht wird“<sup>38</sup>, erst die Summe aller Bilder, wie ein dynamisches Mosaik, ergibt eine differenzierte und genaue Vorstellung vom Krieg.

Wie gut Böll alle Facetten des Krieges kannte, kommt am besten in seiner von Heinrich Vormweg geschriebenen Biographie<sup>39</sup> zum Ausdruck. Bölls Wissen entsprang seinen Erfahrungen, die die Grundlage für einige seiner Werke lieferten: Verwundung, Durst und Hunger (für *Adam*) hat er am eigenen Leibe erfahren, die lange Reise im Güterwagen von Frankreich über Deutschland und Polen bis in die Ukraine (für *Zug*), den Tod eines Leutnants in seinem Schützengraben (für *Wiedersehen in der Allee*<sup>40</sup>). Am besten kannte er den ‚Durchschnittssoldaten‘, da er auch selbst einer war: „Sein Fach ist eben nicht der Krieg, sondern das Überleben in der einen Schlacht, das Vermeiden der nächsten.“<sup>41</sup>

Böll stellt den Krieg nicht nur als entheroisiert und sinnlos dar, sondern entlarvt ihn auch als großes und unsauberes Geschäft.<sup>42</sup> An diesem Geschäft partizipieren auch kleine Menschen, indem sie sich am Schwarzmarkt beteiligen oder einfach von Lebenden oder gar Toten stehen. Zum Verbrechen wird dieses Geschäft in der Militärausrüstungsindustrie, auch wenn es sich wie in *Haus ohne Hüter* um die Marmeladeproduktion für die Armee geht. Alle diese Praktiken werden, wenn auch ironisch-versöhnlich, am besten am Beispiel des Bunker-Baulöwen Hubert Gruyten, des hochgestellten Herrn und des Gärtnereibesitzers Pelzer in *Gruppenbild mit Dame* exemplifiziert.

Es ist nötig, einige Begriffe aus der Kriegsforschung zu klären. Der Vernichtungskrieg bedeutet, daß die feindliche Armee entscheidend geschlagen wird, um die Friedensbedingungen diktieren zu können. Zerstörung wird dabei möglichst gering gehalten, eigentlich möchte man das feindliche Land schonen. Das war in den Kriegen in Europa im 18. und 19. Jahrhundert der Fall, als sich große Armeen auf von Siedlungen entfernten Feldern und Hügeln Gefechte lieferten. Der Blitzkrieg ist die moderne Variante des Vernichtungskriegs, durch die die Entscheidung auf das Schlachtfeld (zurück) verlagert wird, damit der totale Krieg ver-

mieden wird. Nur ist der Blitzkrieg im 20. Jahrhundert (im Ersten und im Zweiten Weltkrieg) unmöglich geworden, weil die feindlichen Staaten fast gleich stark waren: Sobald ein Staat aufrüstete, erhöhten auch andere Staaten ihre Rüstungsanstrengungen. So konnte kein Staat die entscheidende Übermacht erlangen, da alle ungefähr gleich gut kriegstechnisch ausgerüstet waren.

Verwandelt sich der Krieg in eine praktisch ungebrochene Materialschlacht, an der sich auch die zivile Bevölkerung teil direkt (z.B. Partisanentum) teils indirekt (arbeitende Etappe) wesentlich beteiligt, so wird eben die eine große und entscheidende Vernichtungsschlacht unmöglich, die nur dann stattfinden kann, wenn ein ‚totaler‘ bzw. langer Krieg schon aufgrund der verfügbaren Mittel nicht in Frage kommt. Denn die ‚totale‘ Mobilmachung vor dem Krieg und während des Krieges ruft materielle und menschliche Kräfte ins Leben, die sich nicht in einer Schlacht oder in wenigen vernichten lassen. Sowohl im Ersten als auch im Zweiten Weltkrieg verfügten die wichtigsten Kriegführenden über das Potenzial, das die Vernichtungsschlacht überdauern konnte. Gemeint sind hier nicht bloß die wirtschaftlichen Kapazitäten, sondern auch die sozialpolitischen Rahmenbedingungen der ‚totalen‘ Mobilmachung, wie sie in einer industriellen, (potenziell) egalitären Massengesellschaft gegeben sind.<sup>43</sup>

Die Strategie des totalen Krieges stammt eigentlich aus der französischen Militärtheorie und sie bedeutet, dass *alle* Ressourcen in den Dienst der Kriegführung gestellt werden. Das bedeutet auch die Umwandlung der Friedens- in die Kriegswirtschaft. So entsteht die sog. Heimatfront. Unter diesen Bedingungen versuchen die feindlichen Staaten einander so viel wie möglich zu schaden, in Hoffnung, dass der Feind erschöpft wird, was allerdings von vornherein ausgeschlossen ist, da die Ressourcen des Feindes zu groß sind.

Wird der kurze Vernichtungskrieg nicht vom Erfolg gekrönt, muss man zur totalen Mobilmachung, die die Voraussetzung für das Führen des totalen Krieges ist und die es vor 1939 im Dritten Reich nur auf dem Gebiet der Propaganda und Ideologie gab, übergehen. Um den zermürbenden totalen Krieg zu vermeiden, haben sich Reichswehroffiziere für die Blitzkriegstrategie entschieden. Die Wehrmacht hat die Maginotlinie (eine Kette von Tausenden von Bunkern) zerschlagen, so dass es zu kei-

nem totalen Krieg in Frankreich kam. Gescheitert ist aber diese Strategie in der Sowjetunion, wo die Rote Armee große Rückzugsmöglichkeiten hatte, so dass die Wehrmacht keine Entscheidungsschlacht provozieren konnte. Der Blitzkrieg schlug ins Leere und das Vorhaben, die Russen „in ihre Steppe zurückzujagen“ (*Adam*, S. 8), wurde zu einer leeren nationalsozialistischen Phrase.

Zu England gab es eine unüberwindbare Maginolinie, nämlich den Ärmelkanal. Deshalb musste der britische militärische Widerstand aus der Luft gebrochen werden. Britische Armee setzte später selbst strategische Bombenangriffe ein, um die deutsche Heimatfront zu zerstören, d.h. die Ressourcen in Deutschland, vor allem die Industrieanlagen, da sie im totalen Krieg dem Militär dienten. Deshalb musste alles bombardiert werden, der Produktionsprozess musste gestoppt werden, was nur so erreicht werden konnte, dass die Arbeiter daran gehindert wurden, zur Arbeit zu gehen. Deshalb wurden auch die Arbeiterwohnungen bombardiert: „Mit dem strategischen Bombenkrieg (...) traten an die Stelle der äußeren Versorgungswege die wirtschaftlichen Zentren des Gegners, insbesondere die Verfügbarkeit von Arbeitskräften für die Rüstungsproduktion.“<sup>44</sup>

Da sich die Arbeiter im Produktionsprozess indirekt am Krieg beteiligen, gibt es im totalen Krieg keine Unterscheidung zwischen Kombattanten und Nonkombattanten, was den Zweiten Weltkrieg zu einem Neuen Krieg macht, in dem die militärische Gewalt gezielt gegen die Zivilbevölkerung gerichtet wird. Der moderne, totale Krieg kann schwer beendet werden. Es gibt nämlich keine König mehr, dem es wichtiger wäre, seine absolute Macht im Inland und seine Untertanen zu behalten, als einen Krieg zu gewinnen, und der deshalb den Krieg beenden würde. Immer wieder findet sich nämlich eine Partei, die weiter kämpft, so wie das die Partisanen in Osteuropa oder die Resistance in Frankreich waren. Die Partisanen greifen physische Kräfte des Gegners an, der die materiellen Verluste leicht verkraftet, um ihn durch zugefügten Schaden zu demoralisieren und um seinen politischen Willen zu schwächen. Der Gegner muss in den Zustand ständiger Angst versetzt werden, so dass die Partisanen an zahlreichen Orten und immer wieder angreifen müssen, um beim Gegner gewünschte Wirkung zu erzielen. Zu solchen Partisanenaktionen gehören z.B.:

Überfälle auf kleinere Posten und abgelegene Garnisonen, die zeitweilige Unterbrechung des Nachschubs durch die Zerstörung von Schienensträngen, die Sprengung von Brücken oder die Sperrung von Gebirgspässen, und schließlich auch Angriffe auf kleinere Truppeneinheiten, die nach Möglichkeit in unwegsamem Gelände eingeschlossen und vernichtet werden sollen<sup>45</sup>

Der Terrorismus ist ein „taktischer Bestandteil des Partisanenkrieges“<sup>46</sup>. Dazu gehören auch Attentate wie der Angriff polnischer Partisanen auf das Auto des Wehrmachtgenerals in *Der Zug war pünktlich*. Böll hat die Partisanenbedrohung im 8. Kapitel in *Wo warst du, Adam?* kompakt beschrieben. Die slowakischen Partisanen – eigentlich Gebrüder Swortschik aus dem nahe liegenden Dorf – haben eine scheinbar unwichtige Brücke zerstört und sich anschließend in die umliegenden Berge zurückgezogen. Die Offiziere der Wehrmacht sind wütend, obwohl es sich um eine Brücke handelt, die von ihnen zum Truppenwechsel und zum Nachschub nur selten benutzt wird. Aber die ‚Wunde‘ schmerzt, weil die Partisanen die Zeit und den Raum in ihre Ressourcen gemacht haben: In den Bergen sind sie nicht zu fassen und sie könnten jederzeit wieder angreifen. Deshalb werden drei Wochen später acht deutsche Soldaten zur Überwachung der Brücke in das anliegende Dorf geschickt, um für die Sicherheit vor den Partisanen zu sorgen, auch wenn diese nach dem Anschlag auf die Brücke nie mehr gesehen wurden. Drei Jahre später, als der Rückzug deutscher Truppen vorbereitet werden soll, wird die Brücke wieder aufgebaut. Dieser kleine Anschlag auf eine unbedeutende Brücke bewirkt also relativ viel: den Ärger bei den Besatzungstruppen, Bindung von Soldaten an einem Ort und zusätzliche Ausgaben materieller Art. Das Besondere an dieser Episode ist aber die ihr innewohnende Absurdität: Die Brücke ist relativ bedeutungslos sowohl für die Besatzungstruppen als auch für die Partisanen, bewacht wird ein Gebiet, wo es keine Partisanen gibt, die Brücke wird neu aufgebaut, um nur wenige Tage später wieder gesprengt zu werden.

Böll gibt auch eine klare Antwort auf die Frage, wer die Partisanen sind. In *Wo warst du, Adam?* sind es junge Gebrüder Swortschik, zwei ganz normale Dorfbewohner, die den „überraschende[n] Wechsel vom Nonkombattanten zum Kombattanten und zurück“<sup>47</sup> durchmachen. Auch die Dirne Olina in *Der Zug war pünktlich*, die dem polnischen

Großbürgertum entstammt und Musikstudentin war, zählt sich zu den Partisanen, die im Namen des polnischen Volkes den Aufstand führen, da sie durch ihre Spionagetätigkeit die Anschläge ermöglicht – völlig zu Recht, gerade weil der Partisanenbegriff nicht definierbar ist: „Als Idealtyp nicht faßbar, bleibt der Partisan politisch-theoretisch das, was er militärtaktisch schon immer ist: ein Chamäleon.“<sup>48</sup>

Die Partisanen als Widerstandskämpfer sind also von der zivilen Bevölkerung nicht zu unterscheiden, sie sind sogar Teil dieser Bevölkerung. Auch wenn die übrige Bevölkerung versucht, neutral zu bleiben, wird sie von den Partisanen zum Engagement bzw. zur Kollaboration gezwungen. Damit wird die Zivilbevölkerung in eine militärische Ressource verwandelt, „von der nur die Partisanen, nicht aber reguläre Streitkräfte, zu profitieren vermögen.“<sup>49</sup> Die Besatzungsmacht reagiert dann oft mit Repressalien gegen die Zivilbevölkerung, die zu Massakern entarten können.

Im modernen Krieg, zu dem auch der Zweite Weltkrieg zu zählen ist, sind alle Menschen potentielle Kombattanten. Bölls Kriegsromane und –erzählungen widersprechen aber diesem Befund, da sich in ihnen – insbesondere in *Wo warst du, Adam?* – die Bevölkerung weitgehend so benimmt, als würde es keinen Krieg geben, sie treibt Handel und kommuniziert mit den Besatzungssoldaten, als wären sie ganz normale Kunden. Allerdings wird die Kollaboration der Zivilbevölkerung mit der Besatzungsmacht nie eng – die Wehrmacht erfährt zB. nicht, wer die Brücke gesprengt hat – und so etwas wie Freundschaften werden selten geschlossen (wie z.B. zwischen dem deutschen Soldaten und der französischen Kneipenwirtin in *Unsere gute, alte Renée*<sup>50</sup>).

Die Repressalien gegen die Zivilbevölkerung sind im Kriegsrecht als Kriegsverbrechen kodifiziert, wie auch der Beschuss von zivilen Einrichtungen. Solcher Beschuss wird im 3. Kapitel in *Wo warst du, Adam?* geschildert, wenn sowjetische Panzer auf das Krankenhaus mit weißer Flagge und auf die Person mit der Flagge mit dem roten Kreuz darauf schießen. Zum Problem wird es, wenn zivile Einrichtungen zu militärischen umfunktioniert werden: „Vor ein paar Monaten hatten SS-Einheiten von der Bahn aus ungarische Aufständische bekämpft, die in der Schule lagen [...]“ (*Adam*, S. 41)

Dass der Holocaust, der eine Art von ethnischer Säuberung war, als Kriegsverbrechen zu werten ist, ist klar. Einen Vernichtungslager

beschrieb Böll – als einer der ersten Schriftsteller nach dem Zweiten Weltkrieg – überzeugend im 7. Kapitel in *Wo warst du, Adam?*. Schrecklich sind dabei eigentlich die SS-Leute Florin und Schröder, die essen, trinken, plaudern und singen, während sie die unter unmenschlichen Bedingungen im Möbelwagen eingesperrten jüdischen Häftlinge zum Vernichtungslager fahren. Ihre Sprache ist das Spiegelbild ihrer moralischen Welt, d.h. ihrer Inhumanität. Überboten werden sie nur noch vom Oberscharführer, wenn er zynisch-lässig berichtet, dass das Lager leer geworden ist (*Adam*, S. 92). Die Hinrichtungen selbst schildert Böll dagegen mit einem einzigen Satz, der präziser ist, als es detaillierte und umfangreiche Beschreibungen sein könnten: „Draußen fing die Metzerei an.“ (*Adam*, S. 103)

Auch die Vertreibung der deutschen Bevölkerung vom Balkan und den früher deutschen Gebieten in Osteuropa bedeutet ethnische Säuberung. Böll schildert in *Wo warst du, Adam?* auch eine Flüchtlingskolonne (S. 36ff.), die dem Krieg zu entgehen versucht. Die inhumane Behandlung der Häftlinge in den Arbeitslagern wird im *Gruppenbild mit Dame* (Erstveröffentlichung 1971) ausführlich behandelt. Dieses Thema ist in diesem Roman so wichtig, dass Böll Textpassagen aus den Protokollen des Nürnberger Kriegsverbrechertribunals in den Roman einbaut. Diese dokumentarischen Textstellen, also Non-Fiction, unterstreichen die im Roman geschilderten Verbrechen gegen die Menschlichkeit.

Zu den Kriegsverbrechen gehören auch strategische Bombenangriffe, weil da Nonkombattanten bombardiert werden. In *Billard um halb zehn* gibt es apokalyptische Bilder von Bombardements, viel überzeugender sind die sachlich-objektiven Schilderungen im *Gruppenbild mit Dame*, wenn trocken darüber berichtet wird, wie lange Fliegeralarme andauerten und wieviele Bomben an jeweiligen Tagen auf Köln geworfen wurden.

Böll schildert in seinen Werken den Zweiten Weltkrieg nicht als einen klassischen Krieg, in dem sich heroische Nationen und ihre Soldaten nach gesitteten Regeln bekriegen, sondern als einen modernen Krieg, der Züge vom Genozid aufweist und sowohl den neuen Kriegen von der Jahrtausendwende als auch den Kriegen vor dem 18. Jahrhundert, die vor den Staatenkriegen geführt wurden, ähnlich ist. So gesehen, erscheint die Imagination von Andreas, als wären er und Olina in einem Schloss im 18. Jahrhundert, zutreffend:

Neunzehnhundertdreiundvierzig. Schreckliches Jahrhundert; welche scheußlichen Kleider werden die Männer tragen; sie werden den Krieg herrlichen und schmutzfarbene Kleider im Krieg tragen, wir wir haben den Krieg nicht verherrlicht, er war ein ehrliches Handwerk, bei dem man manchmal um seinen guten Lohn betrogen wurde; und wir haben bei diesem Handwerk bunte Kleider getragen, so wie ein Arzt bunte Kleider trägt und ein Bürgermeister ... und eine Dirne; sie, sie werden abscheuliche Kleider tragen und werden den Krieg verherrlichen und ihn für ihre Vaterländer schlagen: scheußliches Jahrhundert; neunzehnhundertdreiundvierzig... (*Zug*, S. 95)

Der Schriftsteller Böll vermag also sowohl auf dieser hohen Abstraktionsebene als auch aus der konkreten Soldatenperspektive den Krieg zu erfassen. Auch wenn das manchmal nicht wahrgenommen wird:

Der Zweite Weltkrieg hat bis heute keine vergleichbare, die Erinnerung prägende und insofern auch „authentische“ Darstellung erfahren – weder wie der Dreißigjährige Krieg durch Grimmelshausen, noch wie Napoleons Russischer Feldzug von 1812 durch Leo Tolstoi, noch wie der Erste Weltkrieg durch Erich Maria Remarque, Ludwig Renn oder auch Ernst Jünger.<sup>51</sup>

Münklers These ist insofern richtig, dass der Zweite Weltkrieg in keinem epochalen Roman als eine große Einheit authentisch dargestellt wurde, sondern in einer Reihe kürzerer und längerer Erzählungen und Romane. Gerade Münkler bescheinigt Bölls Werken diese Qualität und stellt sie neben Tolstois Kriegsbeschreibungen, wenn er schreibt:

Der Erste und der Zweite Weltkrieg waren Kriege der Generäle, die >Menschenmaterial< gegeneinander ins Feld führten, und sie waren auch Kriege der Völker, die daran in einem Ausmaße beteiligt waren wie an keinem Krieg zuvor. Was waren sie mehr, was waren sie vor allem? Man mag diese Alternative als überzogen bezeichnen, aber man wird nicht bestreiten können, daß, wenn die Stabsperspektive authentisch ist, die Perspektive des Soldaten nicht authentisch sein kann – außer der Soldat begreift sich selbst als das Material, als das ihn der Stab sieht. Es spricht für die unerbittliche Konsequenz Tolstois, daß er, als er die Perspektive des Soldaten als authen-

tisch behauptete, die Authentizität der Stabsperspektive kategorisch bestritt.<sup>52</sup>

In den späteren, in künstlerischer Hinsicht bedeutenden Romanen *Billard um halb zehn*, *Ansichten eines Clowns* und *Gruppenbild mit Dame* sind die Kriegsbeschreibungen kein Selbstzweck mehr, auch wenn sie den Krieg (be)greifbar machen sollen, weil „das Geheimnis des Schreckens im Detail liegt“ (*Ansichten eines Clowns*, S. 206). Die Kriegsbeschreibungen bekommen in diesen Romanen zunehmend funktionale Bedeutung, nämlich sowohl die Haupt- und Nebenfiguren als auch die bundesdeutsche Nachkriegsgesellschaft und ihre Entwicklung zu charakterisieren. Der Krieg wird in ihnen im Hinblick auf die Nachkriegs- bzw. Friedenzeit gezeichnet, nach dem Diktum: „Wichtig ist nur, was man aus dem Frieden macht: den Anfang zu Besserem oder nicht.“<sup>53</sup> (hervorgehoben von Ebeling)

Schließlich dient Bölls Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg dem selben Ziel wie die Kriegsforschung, nämlich um Erkenntnisse zu gewinnen und zu vermitteln, damit möglicherweise neue Kriege verhindert werden.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Walzer, Michael: *Gibt es den gerechten Krieg?* (Aus dem Amerikanischen übers. von Ch. Ferdinand). Stuttgart: Klett-Cotta, 1982, S. 39.

<sup>2</sup> In: V. I. Lenin: *Über Krieg*. Bd. II.1. Zitiert nach: Kondylis, Panajotis: *Theorie des Krieges: Clausewitz – Marx – Engels – Lenin*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1988, S. 251.

<sup>3</sup> Vgl. Münkler, Herfried: *Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion*. Weilerswist: Velbrück 2002, S. 53–74.

<sup>4</sup> Zunächst hielt auch Clausewitz die Nation für den Träger des Krieges, nach den Napoleonischen Kriegen präziserte und korrigierte er aber diesen Teil seiner Kriegstheorie.

<sup>5</sup> Kondylis [Anm. 2], S. 153.

<sup>6</sup> Eibl-Eibesfeldt, Irenäus: *Krieg und Frieden aus der Sicht der Verhaltensforschung*. München/Zürich: Piper, 1984 (2. überarbeitete Aufl.), S. 205.

<sup>7</sup> Walzer [Anm. 1], S. 73.

<sup>8</sup> Münkler, Herfried: *Die neuen Kriege*. Reinbek: Rowohlt, 2004, S. 24.

<sup>9</sup> Die Zitate aus diesen zwei Werken werden mit den Kurzbezeichnungen *Zug* und *Adam* angegeben.

<sup>10</sup> Vgl. Bienek, Horst: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München: dtv, 1965 (dtv 291), S. 184.

<sup>11</sup> Sowinski, Bernhard: *Heinrich Böll*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1993 (sm 272), S. 34.

<sup>12</sup> Münkler, Herfried: *Gewalt und Ordnung. Das Bild des Krieges im politischen Denken*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1992, S. 111. Freilich trugen (und tragen) viele Jahrhunderte hindurch und in vielen Gesellschaften die Soldaten keine Uniform; Partisanen sind auch Soldaten, auch wenn sie ihre Waffen nicht offen tragen; militärische Einheiten können so klein sein und flache Hierarchien haben, dass sie als solche nicht erkannt werden.

<sup>13</sup> Vgl. Machiavelli, Niccolò: *Il Principe / Der Fürst*. Italienisch / Deutsch (übers. von Ph. Rippel). Stuttgart: Reclam 1991 (RUB 1219), S. 95.

<sup>14</sup> Walzer [Anm. 1], S. 57.

<sup>15</sup> Walzer [Anm. 1], S. 194.

<sup>16</sup> Rammstedt, Otthein: Gewalt und Hierarchie; In: O. Rammstedt (Hg.): *Gewaltverhältnisse und die Ohnmacht der Kritik*; Frankfurt: Suhrkamp, 1974 (es 775), S.132–156, hier: S. 134.

<sup>17</sup> Das Thema des Diebstahls von militärischen Gütern spielt auch in späteren Werken immer wieder eine wichtige Rolle, so in *Gruppenbild mit Dame*, wenn Lenis Bruder Heinrich wegen des Diebstahls von Gewehren und ihres Verkaufs an die feindlichen Dänen standrechtlich erschossen wird, wie auch in Werken, in denen es um den Diebstahl von Gütern der Bundeswehr zu Friedenszeiten geht (*Ende einer Dienstfahrt, Die verlorene Ehre der Katharina Blum*).

<sup>18</sup> Mehr zur Analyse von Figuren in *Wo warst du, Adam?*: Schnepf, Beate: Die Architektur des Romans. Zur Komposition von Heinrich Bölls ‚Wo warst du, Adam?‘; In: W. Bellmann (Hg.): *Das Werk Heinrich Bölls. Bibliographie mit Studien zum Frühwerk*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995, S. 109–123.

<sup>19</sup> Ebeling, Hans: *Vom Einen des Friedens. Über Krieg und Gerechtigkeit*; Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997, 38f.

<sup>20</sup> Walzer [Anm. 1], S. 23.

<sup>21</sup> Im Erzählband *Wanderer, kommst du nach Spa... Erzählungen*. München: dtv 1997 (36. Aufl., dtv 437), S. 71–74.

<sup>22</sup> Reid, James H.: *Wo warst du, Adam?*; In: W. Bellmann (Hg.): *Heinrich Böll. Romane und Erzählungen*; Stuttgart: Reclam 2000 (RUB 17514 – Literaturstudium: Interpretationen); S. 53–69, hier: S. 65.

- <sup>23</sup> Zur Veränderung des Opferbegriffs: Münkler, Herfried – Fischer, Karsten: „Nothing to kill or die for ...“ – Überlegungen zu einer politischen Theorie des Opfers. In: *Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft*. Heft 4/2000.
- <sup>24</sup> Vormweg, Heinrich: *Der andere Deutsche. Heinrich Böll. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000, S. 100f.
- <sup>25</sup> Böll, Heinrich – Linder, Christian: *Drei Tage im März. Ein Gespräch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1975 (pocket 65), S. 43.
- <sup>26</sup> Im Erzählband *Als der Krieg ausbrach, Erzählungen*. München: dtv 1973 (10. Aufl., dtv 339), S. 199–261.
- <sup>27</sup> Die Beziehung zwischen dem Fäkalienbereich und dem Krieg wird schon in *Wo warst du, Adam?* hergestellt. Vgl. Reid [Anm. 22], S. 55.
- <sup>28</sup> Vgl. Linder, Christian: *Heinrich Böll. Leben & Schreiben 1917–1985*; Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1986 (KiWi 106), S. 99.
- <sup>29</sup> Dieses Thema hat J. H. Reid in seiner Interpretation kompakt und dennoch detailliert behandelt. Vgl. Reid [Anm. 22], S. 60ff.
- <sup>30</sup> Im Erzählband *Wanderer, kommst du nach Spa...* [Anm. 21], S. 93–104.
- <sup>31</sup> Vgl. Walzer [Anm. 1], S. 206 bzw. S. 300.
- <sup>32</sup> Molling, Heinrich: *Heinrich Böll – eine „christliche“ Position?* Zürich: Juris, 1974, S. 36.
- <sup>33</sup> Wirth, Günter: *Heinrich Böll. Essayistische Studie über religiöse und gesellschaftliche Motive im Prosawerk des Dichters*. Berlin: Union, 1967, S. 40.
- <sup>34</sup> Ebda, S. 42.
- <sup>35</sup> Linder [Anm. 28], S. 95.
- <sup>36</sup> Vgl. Walzer [Anm. 1], S. 207.
- <sup>37</sup> Ebda, S. 206.
- <sup>38</sup> Schnepf [Anm. 18], S. 123.
- <sup>39</sup> Vormweg [Anm. 24], insbesondere S. 77–101.
- <sup>40</sup> Im Erzählband *Wanderer, kommst du nach Spa...* [Anm. 21], S. 124–134.
- <sup>41</sup> Walzer [Anm. 1], S. 212.
- <sup>42</sup> Vgl. Schröter, Klaus: *Heinrich Böll, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*; Reinbek: Rowohlt, 2001 (12. Aufl., rm 50310), S. 53.
- <sup>43</sup> Kondylis [Anm. 2], S. 137.
- <sup>44</sup> Münkler [Anm. 8], S. 178.
- <sup>45</sup> Ebda, S. 178. Herfried Münkler gilt als einer der prominentesten zeitgenössischen Kenner der Partisanenkriege.
- <sup>46</sup> Ebda, S. 183.
- <sup>47</sup> Münkler [Anm. 12], S. 111.

<sup>48</sup> Münkler [Anm. 3], S. 175.

<sup>49</sup> Münkler [Anm. 8], S. 190.

<sup>50</sup> Im Erzählband *Wanderer, kommst du nach Spa...*, [Anm. 21], S. 62–70.

<sup>51</sup> Münkler [Anm. 12], S. 193.

<sup>52</sup> Ebda., S. 207.

<sup>53</sup> Ebeling, Hans: *Rüstung und Selbsterhaltung: Kriegsphilosophie*; Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh, 1983, S. 5.

*Elena Šegota (Rijeka)*

## **Heinrich Bölls Realismus. Die Darstellung der Welt durch Abbildung und Metapher in Bölls Romanen**

Wie kein zweiter hat er [H. Böll - Anmerkung von mir] mehreren Lesergenerationen ihre eigenen Erfahrungen in Kriegs- und Trümmerzeit, in der neudeutschen Restauration, der nachfolgenden Reformära und schließlich in den Jahren der konservativen Wende greifbar und durchsichtig gemacht, in dem er sie in mehr oder minder kunstvollen Geschichten wiedergab.<sup>1</sup>

Heinrich Böll wird wegen der Gegenwartsbezogenheit seiner Prosa vom breiten Publikum als realistischer Erzähler empfunden, ja nach mancher Meinung wird er sogar „bis zum Überdruß ein realistischer Schriftsteller genannt“.<sup>2</sup>

Den ersten Themenkreis in Bölls Werken bildet der Krieg, der „als sinnloses, mörderisches, inhumanes Geschehen, das dem einzelnen allenfalls in begrenztem Rahmen menschliche Bewährung erlaubt“<sup>3</sup>, gekennzeichnet wird. In diesen Werken bearbeitet Böll die Folgen des Krieges: Menschen werden den Kräften der Zerstörung und Vernichtung ausgeliefert, sie werden zu Unmenschen, das Gute löst sich im Chaos und in der Verwirrung auf und hinterher bleibt nur Zerstörung, zerstörte Landschaft und zerstörte Menschen. Der Krieg ist eindeutig schlimm und kann nichts Gutes hervorbringen, wobei materielle, moralische und andere Folgen drastisch sind.

Außerdem blieb Böll seinem ‚Bekenntnis zur Trümmerliteratur‘ treu und schrieb über wirkliche Trümmer als Folgen des Zweiten Weltkrieges. Trümmer sind „für ihn nicht nur materieller Art, sondern [sie machen] auch soziale, familiäre, psychische, moralische, religiöse und sprachliche Defekte aus, die er aufzeigen, bewußtmachen und so nach Möglichkeit auch ändern möchte“.<sup>4</sup> Es ist das Leben in den zerbombten deutschen Städten, es sind „die Probleme der Heimkehrer, ihr Wiedereinfinden in die Berufs- und Arbeitswelt, in Ehe- und

Partnerbeziehungen und die Erinnerungen an die Vorkriegszeit und Kriegserlebnisse bei Kindern und Erwachsenen, auch die Veränderungen an Kirchen und Häusern, die zur Gestaltung drängen“.<sup>5</sup>

Realismus bezeichnet vor allem „die wirklichkeitsgetreue Darstellung der gegebenen sozialen, ökonomischen, politischen und ideologischen Zeiterscheinungen und Verhältnisse“.<sup>6</sup> Unter „Abbildung“ versteht man „ein getreues Bild, eine genaue Wiedergabe, ein Spiegelbild“.<sup>7</sup> Da die Sprache allgemein die Umwelt des Menschen widerspiegelt, beschäftigt sich dieser Aufsatz mit dieser Seite der Sprache in Bölls Romanen, die abbildend, realistisch und auf Tatsachen bezogen ist. Diese sprachliche Darstellung bezieht sich auf direktem Wege auf die Außenwelt. Hierher gehören Städtebeschreibungen, Kriegsangriffe, die durch Figurencharakterisierung dargestellte Gesellschaft und Problematiken, die diese mit sich bringt.

Bölls Werke bieten aber keine einfachen Beschreibungen des Nachkriegsdeutschlands, sondern sie beinhalten viele Metaphern, Symbole und indirekte Beschreibungen gesellschaftlicher Phänomene und Folgen des Krieges. Die Metapher ist „ein als Stilmittel gebrauchter sprachlicher Ausdruck, bei dem ein Wort oder eine Wortgruppe aus seinem eigentümlichen Bedeutungszusammenhang in einen anderen übertragen wird, ohne dass ein direkter Vergleich die Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem verdeutlicht wird“.<sup>8</sup> In der Literatur kann man in weiterem Sinne unter ‚metaphorisch‘ alles verstehen, was sich auf die außerliterarische Wirklichkeit bezieht, aber indirekt. All das, was Böll in seinen Werken über die Kriegs- und Nachkriegszeit berichtet, mit Hilfe von Symbolen, Metaphern, vielleicht auch durch Ironie, Sarkasmus, Farben u. Ä., wird als Metaphorisches, also als indirekter Bestandteil der Sprache in seinen Werken behandelt. Diese Schicht in den Werken ist interpretationsbedürftig. Demnach kann die Metapher eine Bedeutung haben, mit der die Mehrheit der Leser einverstanden ist, doch ist alles Interpretationsbedürftige auch subjektiv bedingt und beinhaltet meistens vielerlei Bedeutungen. Welche die richtige ist, muss nicht besprochen werden, denn einerseits lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, was der Autor ‚eigentlich damit sagen wollte‘, und andererseits ist es irrelevant.

In diesem Aufsatz wird die Sprache in den Romanen *Ansichten eines Clowns* und *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* analysiert. Diese zwei

Werke von Böll sind auf den ersten Blick nicht eindeutig realistisch und sind voneinander recht unterschiedlich. Obwohl sie in einer Zeitspanne von fünfzehn Jahren entstanden sind und die Nachkriegszeit in der BRD beschreiben, unterscheiden sich die Problematiken, die sie behandeln, voneinander deutlich.

### Ansichten eines Clowns

Ich bin ein Clown, offizielle Berufsbezeichnung: Komiker, keiner Kirche steuerpflichtig, siebenundzwanzig Jahre alt, und eine meiner Nummern heißt: Ankunft und Abfahrt, eine (fast zu ) lange Pantomime, bei der der Zuschauer bis zuletzt Ankunft und Abfahrt verwechselt;<sup>9</sup>

Gleich am Satzanfang stellt der Protagonist den Begriff des Clowns der Berufsbezeichnung Komiker gegenüber. Sich selbst nennt er immer Clown, er übt diese Tätigkeit nicht nur als Profession aus, auch privat ist er Clown. Clown ist nicht nur sein Beruf, sondern auch seine Berufung, von der sein ganzes Leben geprägt wird, die immer mehr in sein Privatleben eindringt, so dass er die Bühne und die Welt nicht mehr klar voneinander trennen kann. Seine Mitmenschen weigern sich, ihn Clown zu nennen, und halten ihn für einen Komiker. Schon hier deutet sich der Konflikt zwischen dem Clown, für den Nonkonformismus existentiell und konstitutiv ist, und der Gesellschaft, die nur finanziellen Vorteil und Spaß versteht.

Marie ist der Filter, der den Clown von Hans, von seiner menschlichen Intimsphäre, trennt. Bei seinem Training übt er, sich selbst fremd zu werden, und er braucht Marie bzw. ihre Augen, um sich wieder zu finden, denn nur in ihnen sieht er sich so, wie er wirklich ist. Marie ist seine Verbindung zur Welt, zum Leben. Ohne sie ist er nichts, er verliert sich selbst und vergisst, wer er ist. Sie hilft Hans, den Weg in die Realität zurückzufinden und den Clown nur auf der Bühne leben zu lassen. Seit Marie aus Hans' Leben verschwand, kann er dieses Verhältnis nicht mehr ausbalancieren. Der Clown dringt in das Privatleben ein, auf der Bühne versagt er aber: „Schnier wächst in den ‚Beruf des Clowns‘ hinein, weil es die einzige Art und Weise ist, in der er mit seiner Umwelt fertig werden, mit ihr abrechnen kann.“<sup>10</sup>

Die Figuren in diesem Roman werden realistisch-abbildend und detailliert beschrieben, so dass der Leser ein relativ genaues Bild von

ihnen vermittelt bekommt. Jeder Charakter ist anders, jeder handelt anders, und alle zusammen ergeben sie einen Querschnitt der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft. Beispielsweise Mutter Schnier, die keinerlei mütterliche Eigenschaften aufweist und in der Hitlerzeit der deutschen Nation diente, arbeitet beim Zentralkomitee der Gesellschaften zur Versöhnung rassistischer Gegensätze. Beim Sprechen verwendet sie nur die hellen Vokale ‚i‘ und ‚e‘, wobei ihre Ausdrucksweise streng und künstlich wirkt. Diese Vokalauswahl und - Aussprache drücken Gefühllosigkeit aus und ihre Sprache, die sich der Leser auch akustisch gut vorstellen kann, wird zu einer toten, sterilen Sprache.

Abbildend werden auch Kriegserlebnisse dargestellt. Die Szenen aus der Kriegszeit sind bildhaft und sprechen verschiedene Sinne des Lesers an, verleihen ein Unbehagen und erreichen die emotionale Teilnahme des Lesers. Farben und Klänge intensivieren die Bilder: „Nachts, wenn es für eine halbe Stunde einmal ruhig wurde, hörte man immer nur marschierende Füße“.<sup>11</sup>

Solche Beschreibungen erwecken Gefühle der Kälte und der Angst. Die Bedrohung des Krieges wird durch sie verstärkt und gewissermaßen materialisiert.

Erstaunlich und gleichzeitig am eindrucksvollsten ist Bölls Begabung, jede Tat und jede Bewegung des Protagonisten, des Clowns, so darzustellen, dass der Leser den Eindruck bekommt, als würde er ihn selbst sehen, ja geradezu erleben. Clowns Handlungen werden detailliert beschrieben, was in Verbindung mit dem Umstand, dass sich die Erzählzeit und die erzählte Zeit weitgehend decken, den ‚realistischen‘ Eindruck von der Figur, sowie von der Gesellschaft und der Umwelt, über die er sich ausspricht.

Detailversessenheit ist auch für den realistischen Ausdruck des monologisierenden Helden dieses Ich-Romans verantwortlich. Clowns Monologe und Dialoge per Telephon bilden ein kunstvolles Mosaik, bei dem das Bild als Ganzes von grundlegender Bedeutung ist. Aber auch die Mosaiksteine, die Kleinigkeiten, einzeln genommen, haben Signalwirkungen. Sie erlauben es dem Leser, sich in die Innenwelt des Clowns hineinzusetzen. Diese sprachlichen Mosaiksteine, vor allem die Art und Weise, wie er sich über etwas äußert, zeigen, was ihm wichtig oder unwichtig erscheint. Clowns Sprachausdruck ergänzt somit seine Gedankenwelt durch seine Gefühlswelt.

Der Roman ist aber nicht nur abbildend bzw. widerspiegelnd. Es tauchen auch Leitmotive auf, die eine gewissermaßen Insidersprache von Marie und Hans bilden, in die der Leser eingeweiht wird: Maries Bedürfnis, ‚katholische Luft einzuatmen‘, das Mensch-ärgere-dich-nicht-Spiel, das fleischliche Verlangen, ‚die Sache‘ u.a. Durch Wiederholung bekommen diese Motive eine symbolische, metaphorische Bedeutung.

Maries Bedürfnis, ‚katholische Luft einzuatmen‘, ist das Gegenteil von dem, was es bedeuten sollte. Es geht nämlich nicht darum, in einer geistlichen Sphäre Gott näher zu kommen, sondern die ‚katholische Luft‘ bedeutet eine heuchlerische und konservative gesellschaftlich-geistige Sphäre und Maries Abhängigkeit von den Verbandskatholiken, die ihr die Sünden abkaufen und zeigen wollen, wie sie gottgefällig leben soll. Durch das Mensch-ärgere-dich-nicht-Spiel fliehen Marie und Hans aus der Realität, indem sie sich mit dem Spiel betäuben.<sup>12</sup>

Ich habe ein ähnliches Gefühl der großartigen Leere manchmal beim Mensch-ärgere-dich-nicht-Spielen, wenn es über drei, vier Stunden lang dauert; allein die Geräusche, das Klappern des Würfels, das Tappen der Puppen, das Klick, wenn man eine Puppe schlägt. [...] Es war wie ein Narkotikum für uns.<sup>13</sup>

Die ‚Sache‘ und das ‚fleischliche Verlangen‘ sind – neutraler und vulgärer –Verlegenheitsausdrücke für die Intimitäten zwischen Marie und Hans. Hans glaubt, dass die Liebe und die Sexualität zusammengehören und dass das eine ohne das andere einfach nicht geht. Damit weist er eine moralischere und aufrichtigere Einstellung auf als die Kirchenvertreter, die den vulgären Ausdruck benutzen. Dieser Ausdruck weckt bei Marie, die den neutralen Ausdruck ‚die Sache‘ bevorzugt, schlechtes Gewissen. Sie wird aufgegeben zwischen den von der Kirche vorgeschriebenen Regeln und dem Gebot ihres Herzens.

Zum Beruf des Clowns gehört die Maske – die auch ein Symbol der Verstellung ist. Hans‘ Maske funktioniert gerade umgekehrt: Ohne diese Maske könnte er sich nicht äußern, er könnte der Welt ohne sie nicht das vermitteln, was aus ihm heraus will. Unmaskiert würde er seine Kritik nicht äußern dürfen, weil man sich von ihm abwenden würde. So gesehen ist seine Maske eher eine Narrenkappe und Hans Schnier eigentlich eher ein Hofnarr, dessen Gesellschaftskritik toleriert, wenn auch nicht ernst genommen wird:

Hans Schnier [...] ist ein Clown, der in seinen Nummern die bundesdeutsche Gesellschaft kritisch abbildet, Pantomimen vorführt mit den Titeln ‚Aufsichtsrat‘, ‚Der General‘, ‚Der Kardinal‘, etc. und damit doch nur die Hofnarrenrolle deutscher Intellektueller nach 1945 verkörpert.<sup>14</sup>

Die Maske zeigt auch die Position von Hans in dieser Gesellschaft. Er fühlt, dass er anders ist, und das muss er zeigen. Die Gesellschaft hat aus ihm einen Clown gemacht und nur als solcher kann er in ihr existieren. Hans' Maske ist schwarz-weiß, da sie seine Weltanschauung, zu der Kritikfreudigkeit und Kompromisslosigkeit in Sachen Humanität und Liebe gehören, zum Ausdruck bringt.

Die Knieverletzung, die er sich bei einem Auftritt zufügt, leitet den beginnenden Absturz ins Chaos ein. Sie ist durchaus real, wie auch die durch sie ausgelösten körperlichen Schmerzen. Die Schmerzen werden immer stärker, was ihn dazu verleitet, mehr als sonst zu trinken, und was ihn körperlich daran hindert, sich aus seiner Passivität zu reißen. Hans' Knieverletzung ist die körperliche Manifestation seiner Krankheit, die scheinbar unheilbar ist: den Verlust von Marie. Der Verlust ist zu schmerzlich, um tatkräftig handeln zu können, aber ohne eine ‚Arznei‘ gibt es auch keine Heilung. So schließt sich der Kreis eines Leidens, aus dem es kein Entrinnen zu geben scheint. Sogar das Baden, was sonst eine seiner Lieblingsaktivitäten ist, bekommt seinem Knie nicht gut: Es schmerzt und schwillt wieder an. Hans findet keine Ruhe mehr und fällt immer tiefer in sein Verderben, dem Sturz auf der Bühne folgt der berufliche und private Absturz.

Am Romanschluss geht der Clown zum Bahnhof, wo er Gitarre spielen und betteln will. Gemeint ist der reale (Haupt)Bahnhof von Bonn, der Bahnhof ist aber als Ort der ständigen Abfahrt und Ankunft, der Begegnung und des Abschieds, auch eine von Bölls Lieblingsmetaphern, die den ambivalenten Romanschluss ermöglicht: Entweder wird sich Marie bei ihrer Rückkehr von ihrer Hochzeitsreise des auf sie wartenden Clowns erbarmen und zu ihm zurückkehren (woran nicht mal er glaubt) oder sie wird es eben nicht tun, wodurch der Romanschluss gewissermaßen doch offen bleibt.<sup>15</sup>

## Die verlorene Ehre der Katharina Blum

Diese Erzählung Bölls – oder der Bericht, wie sie der fiktive auktoriale Erzähler nennt – ist in ihrer Totalität eine realistische Abbildung der bundesdeutschen Gesellschaft, so wie sie Anfang der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts war. Freilich ist die Abbildung kein Selbstzweck, sondern dient der scharfen Gesellschaftskritik, die in der Kritik an einzelnen sozialen, institutionellen und moralischen Phänomenen zugespitzt wird, vor allem an den Medien, genauer an der „Bild“-Zeitung, an der Verfahrungsweise der Polizei, und an unmoralischen und inhumanen Handlungen einzelner Romanfiguren.

Im Untertitel wird das Werk ‚Erzählung‘ genannt – mit gutem Grund: Vor allem durch die Erzählform gelingt es Böll, realistisch und abbildend vorzugehen. ‚Erzählung‘ ist die gattungsterminologische Entsprechung für Bölls Überzeugung von der „Wirklichkeit der Fiktion“: „‚Erzählung‘ ist die einzig adäquate Gattungsbezeichnung für *Katharina Blum*.“<sup>16</sup> Die Form des Berichts wiegt den Leser in Sicherheit, dass von Fakten berichtet wird, obwohl das, was die Handlung ausmacht, größtenteils das Gegenteil von Fakten ist. Der fiktive Berichterstatter gibt vor, „durch eine Vielzahl von Quellen die entsprechenden Informationen erhalten zu haben, um sie in analytischer wie in sukzessiv-progredienter Form zu vermitteln. Er bleibt dabei allerdings nicht immer der objektive Berichterstatter, sondern läßt wiederholt parteiliche Wertungen einfließen“<sup>17</sup>, um aber dabei „eher Unsicherheit als Klarheit zu schaffen“.<sup>18</sup>

Die Ambivalenz betrifft sogar das Aussehen der Romanheldin, die im Zentrum der Erzählung und der Aufmerksamkeit steht und um deren Leben es hier eigentlich geht. Katharina ist ein schönes und junges Fräulein, obwohl sie allerdings schon 27 Jahre alt und schon geschieden ist und mit ihrem Aussehen keine besondere Aufmerksamkeit auf sich zieht, da sie eigentlich durchschnittlich und alltäglich ist. In ihren Handlungen und Taten ist Katharina der genaue Gegensatz vom Clown Hans Schnier: Sie ist aktiv – und sie handelt sowohl bewusst als auch selbstbewusst. Auf die Affäre mit Götten lässt sie sich auch nach seinem Geständnis, dass er kriminell ist, bewusst ein.<sup>19</sup> Bewusst verhilft sie ihrem neuen Freund zur Flucht, auch wenn ihr die Konsequenzen dieser Tat erst im Nachhinein bewusst werden.<sup>20</sup> Während der polizeilichen Vernehmungen wirkt sie nicht apathisch, sondern sie überprüft ihre Aussagen und bleibt konzentriert bis

zuletzt. Sie kämpft für ihre Ehre und aus diesem Grund begeht sie auch die Mordtat. Auf die eigene Art und Weise nimmt sie somit ihr Schicksal in eigene Hände. Dass sie bis zum Zeitpunkt, als Götten in ihr Leben trat, ruhig und passiv lebte, ist auf ihren Wunsch nach einem ruhigen Leben und ihre ‚Normalität‘ im Sinne von Durchschnittlichkeit zurückzuführen. Sie hatte genügend Geld, eine sie befriedigende Arbeitsstelle, eine Wohnung und ein bescheidenes Auto, für die sie hart arbeiten und sparen musste – und das hat ihr genügt. Damit wird Katharina als geradezu typische Vertreterin der Wirtschaftswunder-Gesellschaft und Mentalität auch im sozialen und ökonomischen Sinne situiert.

Auch in Bezug auf ihren Charakter wird Katharina eindeutig beschrieben: Ihre hervorstechende Eigenschaften sind Genauigkeit und Korrektheit, die bis zur Pedanterie gehen. Auch diejenigen, die auf ihrer Seite stehen, bemerken diese Eigenschaften, die ihr in ihrer Arbeit als Haushälterin hilfreich sind, ja deren Voraussetzung und zugleich Folge sind. Die in diesem Beruf erforderlichen Präzisionsarbeit und Planungsfähigkeiten machen sie zu einer ‚typischen Deutschen‘ der Wirtschaftswunderzeit. Mit äußerster Genauigkeit kontrolliert Katharina auch „jede einzelne Formulierung“<sup>21</sup> des Vernehmungsprotokolls, mit Pedanterie hält sie ihren Haushalt. Planmäßig und pedantisch geht sie auch beim Ausleben ihrer Wut vor:

Wie Katharina an die kleine Hausbar in ihrem Wohnraum ging, je eine Flasche Sherry, Whisky, Rotwein und eine angebrochene Flasche Kirschsirup herausnahm und ohne sonderliche Erregung gegen die makellose Wände warf, wo sie zerschellten, zerflossen. Das gleiche machte sie in ihrer kleinen Küche, wo sie, Tomatenketchup, Salatsauce, Essig, Worcestersauce zum gleichen Zweck benutzte. Muß hinzugefügt werden, daß sie gleiches in ihrem Badezimmer mit Cremetuben, -flaschen, Puder, Pulvern, Badeingredienzien – und in ihrem Schlafzimmer mit einem Flacon Kölnisch Wasser Tat?<sup>22</sup>

Im Zentrum der Gesellschaftskritik in dieser Erzählung steht der Umgang mit den Informationen, was diese Erzählung sehr aktuell macht. Einerseits geht es um die Verbreitung von Informationen über Privat- und Intimleben Einzelner. So gibt die Polizei die Informationen an die Presse weiter, was sie nicht tun dürfte.<sup>23</sup>

In den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts hatte noch die Presse die zentrale Stellung bei der Informationsverarbeitung und ihre Vermittlung an die Öffentlichkeit. Bölls Erzählung spaltete die Meinungen bei den Literaturkritikern und Zeitungsredakteuren, ob die Darstellung der Arbeitsweise der ZEITUNG realistisch und wahrheitsgetreu ist. Böll weist schon im der Erzählung vorangestellten Motto ausdrücklich hin, dass es sich um Groschenzeitungen à la *Bild* handelt: „Sollten sich bei der Schilderung gewisser journalistischer Praktiken Ähnlichkeiten mit den Praktiken der *Bild*-Zeitung ergeben haben, so sind diese Ähnlichkeiten weder beabsichtigt noch zufällig, sondern unvermeidlich.“

Auffallend oft kommt in dieser Erzählung die Farbe Rot vor. Man ist sich sonst gar nicht bewusst, wie viele Gegenstände rot sind: Getränke und Soßen, die Katharina aus Wut gegen die Wand schmeißt<sup>24</sup>, sie fährt einen roten Volkswagen, Götten einen roten Porsche – hier haben allerdings eher die Automarken als die Farbe einen symbolischen Wert. Der Erzähler erwähnt und betont die Farbe Rot immer wieder und macht damit den Leser beinahe aufdringlich auf den metaphorischen Wert dieser Farbe aufmerksam. Gleich zu Beginn sagt er dem Leser auch, worum es in der Erzählung gehen wird: Blut wird vergossen – „Und jedermann weiß doch, was viel rotes Blut auf viel Weiß anrichten kann; [...]“.<sup>25</sup> Katharina trug während der Mordtat eine rote Nelke und hatte rote Strümpfe und rote Schuhe an. Sie wird während des Verhörs immer wieder rot, und wurde in ihrer Kindheit rötliches Kathrinchen genannt. Frau Blorna wird rote Trude genannt und ihr Mann hat in seinem Büro sogar rote Ledersessel, die auf einmal nicht mehr gemütlich sind. Zuletzt verhilft Katharina Götten ausgerechnet durch den Heizungsschacht fliehen, der im Plan mit roter Farbe eingezeichnet ist.

Die letzteren Verbindungen legen die Vermutung nahe, dass das Rot politische Andeutungen haben soll, was durchaus möglich ist. Aber Rot steht für viele Phänomene: für die Liebe und die Leidenschaft, für das Leben und auch das Blut, für die Sexualität und die Sünde, für die Freiheit und die Gewalt.

Der die Erzählung beherrschende Begriff ist die Quelle, sowohl im Sinne der Informationsquelle als auch des Erzähldranges, aus dem sich der Erzählfluss ergibt, der durch den „ausgesprochenen Ordnungsvorgang“<sup>26</sup> zum Bericht versachlicht wird. Diesen Vorgang sollte jeder verstehen,

der als Kind (oder gar Erwachsener) in, an und mit Pfützen gespielt hat, die er anzapfte, durch Kanäle miteinander verband, leerte, ablenkte, umlenkte, bis er schließlich das gesamte, ihm zur Verfügung stehende Pfützenwasserpotential in einem Sammelkanal zusammenführte, um es auf ein niedrigeres Niveau ab-, möglicherweise gar ordnungsgemäß oder ordentlich, regelrecht in eine behördlicherseits erstellte Abflußrinne oder in einen Kanal zulenken.<sup>27</sup>

Dieses minutiös geschilderte Bild ist eine Metapher der ausgeklügelten Komposition dieser Erzählung, die der Erzähler selbstreflexiv „ange-sichts von Quellen und Fließen“<sup>28</sup> vehement bestreitet. Dabei setzen „die Spielarten des Wasserlaufs die Handlung in Gang und zugleich ins Bild, bleiben aber dabei strikt auf die Rolle des Erzählers konzentriert“<sup>29</sup>: Er sammelt und ordnet Informationen, Berichte, Protokolle, Zeitungsaus-schnitte und Aussagen und schreibt daraus einen ‚objektiven‘ Bericht, der sich aber immer wieder zum subjektiven Erzählfluss verselbständigt.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Zylinski, Leszek: *Heinrich Bölls Poetik der Zeitgenossenschaft*. Torun: Uniwersytet Mikolaja Kopernika, 1997, S. 43.

<sup>2</sup> Ebda, S. 50.

<sup>3</sup> Sowinski, Bernhard: *Heinrich Böll*. Stuttgart: Metzler, 1993, S. 34.

<sup>4</sup> Ebda, S. 145.

<sup>5</sup> Ebda, S. 38.

<sup>6</sup> Duden: *Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim: Dudenverlag, 2003.

<sup>7</sup> Ebda.

<sup>8</sup> Ebda.

<sup>9</sup> Zitate aus dem Roman werden folgender Ausgabe entnommen: Böll, Heinrich: *Ansichten eines Clowns*, München: dtv, 1991, S. 7.

<sup>10</sup> Fetscher, Iring: Menschlichkeit und Humor: ‚Ansichten eines Clowns‘. In: M. Reich-Ranicki (Hg.): *In Sachen Böll, Ansichten und Einsichten*. München: dtv, 1975 (5. Aufl.), S. 210–218, hier: S. 215.

<sup>11</sup> Böll [Anm. 9], S. 22.

<sup>12</sup> Nach Dudaš ist das Spiel auch die Metapher für das Ärgern im Roman und ein Signal für den Leser. Der Clown ärgere den katholischen Kreis, die westdeut-

schen Machthaber, Familienmitglieder u.a. Dudaš, Boris: Das Spiel in Heinrich Bölls Romanen. In: *Zagreber germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur und Sprachwissenschaft* 15/2006, S. 137–155, hier: S.144.

<sup>13</sup> Böll [Anm. 9], S. 104.

<sup>14</sup> Blamberger, Günter: Ansichten eines Clowns. In: W. Bellman (Hg.): *Heinrich Böll. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 200–221, hier: S. 208.

<sup>15</sup> Balzer meint, das „Bild völliger Resignation“ werde einerseits durch das Karnevalstreiben relativiert und andererseits die „Gosse“ werde nicht als „letzteres Stadium menschlicher Heruntergekommenheit“ sondern als ein „Wunschziel begriffen“. Balzer, Bernd: *Das literarische Werk Heinrich Bölls. Einführung und Kommentare*. München: dtv, 1997, S. 259. Anders wertet Götze den Romanschluss als „den Triumph halsstarrer Menschlichkeit über die Versuchungen einverständlicher Anpassung“. Götze, Karl-Heinz: *Heinrich Böll: Ansichten eines Clowns*, München: Fink, 1985, S. 44.

<sup>16</sup> Balzer, Bernd: *Heinrich Böll. Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1997, S. 43.

<sup>17</sup> Sowinski [Anm. 3], S. 150.

<sup>18</sup> Zylinski [Anm. 1], S. 83.

<sup>19</sup> Zitate aus dem Roman werden folgender Ausgabe entnommen: Böll, Heinrich: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum, ODER: Wie die Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1976, S. 141.

<sup>20</sup> Böll [Anm. 19], S. 142.

<sup>21</sup> Ebda, S. 39.

<sup>22</sup> Ebda, S. 101f.

<sup>23</sup> Ebda, S. 126.

<sup>24</sup> Ebda, S. 101f.

<sup>25</sup> Ebda, S. 15.

<sup>26</sup> Ebda, S. 13.

<sup>27</sup> Ebda, S. 12.

<sup>28</sup> Ebda, S. 12.

<sup>29</sup> Balzer [Anm. 15], S. 348.



Andrea Demku (Szeged)

## Dialog-Monolog-Bewusstseinsstrom in Heinrich Bölls *Frauen vor Flußlandschaft*

In der vorliegenden Arbeit möchte ich das Aufbauprinzip von Heinrich Bölls letztem Roman *Frauen vor Flußlandschaft* darstellen, wo der Autor eine zusammengesetzte, eigenständige und auf seine letzte Schaffensperiode charakteristische Struktur verwendet. Dialoge und Monologe fließen hier ineinander; sie vervollständigen einander. Es könnte eine Parallele mit seinem Fortschreibungsprinzip von Böll dabei entdecken, in dem Sinne, dass er alle seine Werke fortgeschrieben hat. So werden hier die Dialoge in den Monologen der einzelnen Charaktere fortgedacht, oder aber in einen Gedächtnisstrom hineingeführt.

In Heinrich Bölls Prosa trifft man verschiedene Erzählperspektiven: die Handlung wird am Anfang von einem Erzähler vermittelt (auktoriale Erzählperspektive), aber schrittweise nehmen die einzelnen Charaktere diese berichtende Rolle über. Der Leser konfrontiert sich mit einem inneren Monolog, der sich oft zu einem Bewusstseinsstrom verwandelt. Diesen ständigen Wechsel konnte man schon in Bölls früheren Romanen beobachten, wie z.B. *Und sagte kein einziges Wort* (1953), *Haus ohne Hüter* (1954), *Billard um halb zehn* (1959), in seinem letzten Roman *Frauen vor Flußlandschaft* (1985) vervollständigte der Autor dieses auf die moderne, vor allem englische (aber teilweise auch amerikanische) Literatur charakteristische Merkmal. Der Titel hat eine hochwichtige Funktion: mit seinem allerersten Wort *Frauen* spricht der Autor die Leser direkt an: er suggeriert schon am Anfang, dass dieser kein regelrechter Roman sei. In Bölls Schaffen spielen Frauen eine zentrale Rolle: sie werden „entweder in »Gruppenbild mit Dame«, die Signaturen der Maria oder, wie in »Frauen vor Flußlandschaft« die des Schutz- oder Rachenengels.“<sup>1</sup>

Der Roman wurde mit einem Untertitel versehen: *Roman in Dialogen und Selbstgesprächen* der einem schon andeutet, dass der Leser hier kein gewöhnliches Werk vor sich hat, sondern eine Art „Versuch“, etwas Neues darzubieten, was dem deutschen Publikum als Kuriosum gelten könnte. Man muss „immer im Blickfeld haben, [...] welche

Bedeutung Böll dem Element des Rolle-Spielens, des Spielerischen, des homo ludens zumisst – in Dialogen und Monologen kann er solche halb spielen und Menschen aus ihren Rollen herausfallen lassen.“<sup>2</sup> Der Bewusstseinsstrom kam in der englischsprachigen Literatur zur Welt (stream of consciousness) und erschien im deutschsprachigen Raum erstmal bei Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1900) und *Fräulein Else* (1924). Böll verwendete sie nicht allein, sondern mischte sie mit Dialogen und Regieanweisungen, so dass man dieses Werk eher als ein Theaterstück, als einen Roman liest, obwohl Böll es nie auf die Bühne gedacht hat. Nicht zufälligerweise war Böll so aufgeregt und wartete das Erscheinen seines letzten Romans, das er bedauerlicherweise nicht mehr erleben konnte. Drei Jahre nach seinem Erscheinen wurde das Stück in den Münchener Kammerspielen von Volker Schöndorff inszeniert.

Als Motto verwendet Böll die ersten zwei Strophen aus einem Goethe-Gedicht *Wanderers Gemütsruhe* (1780):

Übers Niederträchtige  
Niemand sich beklage;  
Denn es ist das Mächtige,  
Was man dir auch sage.

In den Schlechten waltet es  
Sich zu Hochgewinne,  
Und mit Rechtem schaltet es  
Ganz nach seinem Sinne.

– davon kann schon das Quintessenz und die Stimmung des Werkes angedeutet werden.

Das dritte, ungewöhnliche Merkmal ist die Selbstäußerung, die man an der nächsten Seite des Buches lesen kann:

Den Meinen an allen Orten,  
Wo immer sie sein mögen  
Da **alles** in diesem Roman fiktiv ist, nur nicht der Ort, an den die Fiktion gestellt ist, bedarf es keiner der üblichen Schutzformeln. Der Ort ist unschuldig, kann sich nicht betroffen fühlen.

H.B.

Dementsprechend soll alles als Fiktion betrachtet werden, trotzdem hat man an jeder Stelle die strenge Ahnung, dass alles, was hier gelesen wird, als Wirklichkeit aufgefasst werden darf. Es kann alles passieren und es passiert auch sowohl in der Handlungszeit (~1981), als auch in der wahren Gegenwart (1985), als auch heutzutage, wenn wir ihn lesen (2008), denn es gibt Dinge, Schemata, die sich nie ändern. Der Schriftsteller spricht die Leser direkt an, denn er hat einen gewissen Zweck: auf fort-denken zu zwingen.

Bis jetzt traf man Elemente, die für einen Roman nicht charakteristisch, aber durchaus akzeptierbar sein können, das nächste aber, die Vorbemerkung ist ein traditioneller Teil eines Dramas! Der Autor stellt fast alle vorkommenden Charaktere dar. Sein ungewöhnlicher Aspekt steht darin, dass die einzelnen Charaktere nicht bloß untereinander aufgezählt, sondern im Laufe der 2,5 Seiten auch charakterisiert werden. Er handelt zielgerichtet, objektiv, die Erzählperspektive ist auktorial, ohne zu versuchen die Leser zu manipulieren.

Diese Merkmale weisen darauf hin, dass die Leser eher eine auktoriale/allwissende Perspektive im Roman finden wird. Die Wirklichkeit ist aber das, dass man sich mit zwei unterschiedlichen Ebenen konfrontiert wird: eine der Handlung, wo es Dialoge, Monologe und Bewusstseinsströme gibt, bzw. eine der Gegenwart, wo der Autor die Rolle des Regisseurs und die Leser die der Zuschauer spielen. Diese zwei Ebenen wechseln sich ständig, dementsprechend schafft der Autor „nicht nur eine neue, eben fiktive Welt [...], sondern damit zugleich auch eine fiktive Kommunikationssituation zwischen einem (oder mehreren) fiktiven Produzenten und, als direkten Adressaten, fiktiven Rezipienten.“<sup>3</sup>

Die 12 Kapitel sind so aufgebaut, dass auf die Dialoge immer Monologe oder aber Bewusstseinsströme folgen. Böll verwendet eine merkwürdige Form des inneren Monologs „wobei die Notierung des gegenwärtigen Geschehens immer wieder von Erinnerungen durchschossen wird [...] [und] aus verschiedenen Elementen gebaut ist – Gedächtnisstrom und bewusstes Nachdenken, Selbstgespräch und Mitteilung an einem anderen Charakter oder gar an Leser; er wird auch oft durch »auktoriale Stellen« (Er-Erzählung) unterbrochen.“<sup>4</sup> Interessanterweise kommen keine inneren Monologe in ihrer traditionellen Form vor; die Figuren wissen genug Bescheid, was sie wollen, die Hesitation ist für sie nicht charakteristisch. Die Kapitel ähneln je einer

Szene eines Dramas: am Anfang ist eine Szenendarstellung und im Laufe des Kapitels sind zahlreiche kursivierten Regieanweisungen. Die Personennamen werden großgeschrieben, also nicht den Lesern bleibt die Aufgabe zu erschliessen, wer der Sprecher / die Sprecherin ist – wie es im Roman *Die verlorene Ehre von Katharina Blum oder Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* (1974) der Fall war-, sondern sie bekommen alles mit. Die Aufgabe ist, hinter den Vorhang zu gucken und die unbeschriebenen Zusammenhänge bzw. Relationen herauszufinden; die Entwicklung der Charaktere zu merken und eventuell unser eigenes Schicksal zu entdecken.

Die Nummer der Figuren ist zwar gering (20), aber nur 9 von ihnen nehmen intensiv an der Handlung teil. Die Kommunikation unter ihnen läuft gut ab; manchmal brauchen sie nicht einmal ein Wort oder einen Namen aussagen, denn den Gesprächspartner kann alles ohne Schwierigkeiten verstehen:

ERIKA *lacht*: Jetzt sind's drei, denen Namen nicht genannt werden dürfen. Wollen wir sie nicht besser nummerieren? Nummer 1 – das ist der, du weißt schon – Nummer 2 – das ist der, du weißt schon – und der hier saß: Nummer 3.<sup>5</sup>

Der Autor verwendet eine merkwürdige Methode, wodurch die einzelnen Charaktere ihr Sprechpartner manipulieren können. Alle sprechen in erster Person Singular, fast nie sagt einer dem anderen, was zu tun sei, trotzdem können die Worte aus dem Mund eines anderen vorkommen. Ein Beispiel dafür wäre das Gespräch aus dem 1. Kapitel, zwischen Erika und Hermann Wubler, als sie über die Folgen ihres Wegbleibens vom Hochamt gesprochen haben:

WUBLER *erschrocken, ernst*: Du willst wirklich nicht mitgehen? Erika, mach keine Scherze. [...] es wäre ein Skandal, wenn du nicht mitkäme.  
ERIKA Ach, Hermann, du bist wirklich ein Kind geblieben. Es wird eine ganz kleine Aufregung geben, Ärger mit Chundt und Blaukrämer – keine Spur von einem Skandal.<sup>6</sup>

Nach 10 Seiten können wird aber folgendes gelesen:

BLAUKRÄMER Wenn du [Erika] hierbleibst, ohne krank zu sein, gibt's einen Skandal. Hermann, was sagst du dazu?

WUBLER Skandale gibt's reichlich, schlimmere als diesen, und alle sind sie nach drei Tagen vergessen. *Geht auf Erika zu, küßt sie.* Bleib nur hier. Es wird nicht einmal einen Skandal geben – nur ein bisschen Ärger.<sup>vii</sup>

Das Sprechen – soll es ein Monolog oder ein Dialog sein – ist ein fundamentales Motiv nicht nur in diesem Werk, sondern im Drama im Allgemeinen. Da es hier fast keine Handlung im traditionellen Sinne gibt, ist das Werk eher als ein „Lesedrama“ anzunehmen.

Die Personen handeln nur durch ihre Sprache. Dabei dienen nicht einmal die Dialoge der Fortsetzung eines zielgerichteten Handlungsablaufs, denn die Personen teilen sich gegenseitig mit, was sie längst wissen und was, versteht sich, gar nicht für sie bestimmt ist, sondern für die Leser. Besonders deutlich zeigt sich Zwitterstellung zwischen Drama und Roman an den Selbstgesprächen.<sup>8</sup>

Durch das Sprechen äußern sich die Charaktere; durch Dialoge kommunizieren sie miteinander und oft entdecken sie dadurch ihre seelischen Probleme, in unserem Fall: ihre Angst, die eines der zentralen Motive dieses Romans ist aber sie hat eine wichtige Rolle auch in Bölls anderen Werken, anhand deren ich das ständige Wechseln der Erzählperspektive bzw. die vorkommenden Monologe analysieren möchte. Es wird nicht geklärt, wovor die Gestalte eigentlich Angst haben, ob derer Quelle eine Figur, eine Folge irgendeiner Tat oder die Zukunft sei. Es ist aus dem Standpunkt des Autors auch unwichtig. Sie versuchen ihren Gefühlen Ton zu geben, hoffend, dass sie dadurch erleichtert werden können:

ERIKA WUBLER [...] Heute Morgen hatte ich zum ersten Mal seit Kriegsende Angst, ganz fremd überkam sie mich, eine andere Art Angst als die Angst bei Kriegsende. Vierzig Jahre ohne Angst? Nein. Oft bin ich bange gewesen, wenn Hermann zu hoch in die Politik geriet, und Chundt hat mir immer Angst gemacht.<sup>9</sup>

EVA PLINT leise [...] Und ich habe Angst, seitdem ich anfangs, Karl zu verstehen.<sup>10</sup>

EVA PLINT Deine [Grobsch] Wut, deine Angst, deinen Haß – deine

Verlorenheit. Und nun war auch die ganze Mühe mit Plukanski umsonst.<sup>11</sup> ERNST GROBSCH Ich gehe von hier nicht weg. Das ist der Staat, der mich gemacht hat, und ich will mitmachen, bis die, die nicht regieren, ihn auch nicht mehr beherrschen. Ich gehe von dir nicht weg, ich habe hier zu tun, ich will arbeiten. Natürlich hab' ich Angst, habe nicht in einer ruhigen und glücklichen Kindheit Reserven gesammelt- das merkst du erst später, dass dir das fehlt.<sup>12</sup>

HERMANN WUBLER [...] Ich gerate jeden Morgen in Zwiespalt, wenn mich mein Fahrer fragt, wie wir fahren sollen: ob links über die Humboldt- oder rechts über die Wilhelmstraße. Jeden Morgen diese Zweifel, weil ich mich frage: Was kann dort oder was kann da passieren, weil ich mich so oder so entschieden habe.<sup>13</sup>

HEINRICH v. KREYL Wochin denn? *Verzweifelt* Ich kann so nicht leben, ich habe Angst, ich werde verrückt. Vielleicht bin ich es schon.<sup>14</sup>

Dieses Gefühl ist mit vielen zusammenzubinden, aber eine Figur steht über alles: er wird nicht bei Namen genannt; er kann als Symbol des ständigen Bösen gelten: der Schwamm, der vom Autor selbst in der Vorbemerkung folgenderweise charakterisiert wurde:

Eine Erscheinung wie der »Schwamm«, der nur einmal kurz in Erscheinung tritt, im übrigen im Hintergrund wirkt, hat seinen Spitznamen nicht etwa, weil er schwammig wäre. Er ist groß, etwa über 1,80, ausgestattet wie Chundt und Kreyl, nicht einmal »korpulent«, trotz seines Alters (68) fast noch sportlich. Seine Herkunft ist unklar; noch nie hat irgendjemand so etwas wie seine »Papiere« gesehen. Er kann Schweizer, Deutscher, Österreicher oder ein deutschsprachiger Ungar oder Böhme sein. Den Namen »Schwamm« verdankt er der Tatsache, dass er Geld auf- und ansaugt. Beharrlich streut er das Gefühl aus, er sei von hohem Adler.<sup>15</sup>

Gerade wegen diesem Nebel, der seine Herkunft und seinen Namen umarmt, hat ein jeder Angst vor ihm, dessen Folge ist, dass er sich alles erlaubt:

PAUL CHUNDT [...] Den Schwamm öffentlich zu ohrfeigen, das hat noch keiner riskiert. Erika, du weißt wahrscheinlich nicht, was er anrichten kann - er, er *Stockt* - gegen ihn bin ich ein Märchenprinz, ein Weisenknahe.

[...]Aber wichtiger ist es für ihn, dass man ihm pariert. Ungehorsam kann er nicht dulden. [...] Ich sage dir, sogar Kapspeter, von dem so viele zittern, zittert vor ihm.<sup>16</sup>

Von der Struktur her hat der Roman einen 5-5-2 Aufbau, d.h. es gibt 5 Kapitel, die nur Dialoge; 5 die Dialoge, Monologe, bzw. Bewusstseinsströme enthalten; und 2, die nur aus je einem Bewusstseinsstrom bestehen. Im Folgenden werde ich diese Kapitel schrittweise angehen, um einem globalen Ansicht über dieses Wechseln anbieten zu können:

Dank der Vorbemerkung kennt man die Charaktere, schon im 1. Kapitel wird es einem klar, welcher der sogenannte roter Faden des Romans sei und dass der Hochamt nur eine politische Aktion der führenden Partei sei. Er hat eigentlich fast keine Verbindung zur Religion, bzw. Ehre gegen den Verstorbenen. Die Dienstmagd der Familie Wubler hat einen sprechenden Namen: Richter, Katharina: sie schaut hinter den Vorhang und unterstützt Erika Wubler in dem Moment, wenn sie es braucht.

Kapitel 2 führt Erika Wublers Gedanken fort, die den Lesern aus ihrem Gespräch des vorigen Kapitels mit ihrem Mann schon bekannt sind. Die Erzählperspektive wird aus auktorialem in Ich-Erzählperspektive. Erika analysiert die wichtigsten Momente des Morgens - dass sie Angst hatte („Heute morgen hatte ich zum ersten Mal seit Kriegsende Angst, ganz fremd überkam sie mich, eine andere Art Angst als die Angst bei Kriegsende.“<sup>17</sup>); dass sie merkte, dass auch ihr Mann Angst hatte („Auch Hermann hatte Angst heute morgen, hat sie noch: seine Hände zitterten so heftig, dass er gar nicht versuchte, einen zweiten Löffel Ei zu nehmen.“<sup>18</sup>); welche die Konsequenzen ihres Wegbleibens vom Hochamt seien („Wovor hat er Angst? Meine Angst sinkt für Augenblicke, kommt wieder hoch, und der Blick in der schöne Rheintal unten macht mir keine Freude.“<sup>19</sup>); und schließlich einige Momente aus ihrer Vergangenheit: als sie noch ein kleines Mädchen war („Ich hatte Angst vor ihren Grobheiten und wusste doch, dass eines Tages einer grob zu mir werden musste und wenn es der netteste und stillste Junge wäre.“<sup>20</sup>); als sie ihr Mann kennenlernte („Ja, ich war erschrocken über seine Hässlichkeit, nicht nur, dass er ziemlich klein war, er hatte so was verschrumpeltes und seine Uniform saß so schlecht,

dass ich fürchtete, er könnte einen Buckel haben.“<sup>21)</sup>, und all diese Momente sind mit dem Angst-Gefühl stark verbunden. Dem Leser wird klar, welche Rolle diese Figur haben kann, wie sie die Welt sieht. Man bekommt eine Einsicht in ihre Gedanken und dann weckt einem der Autor mit einer Regieanweisung „*spricht leiser*“. Dadurch gibt er den Eindruck, dass es hier um einen Monolog handeln sollte, das aber unmöglich ist, da Erika nicht spricht. Sie rezipiert die um ihr passierenden Handlungen, aber sie ist klug genug, um nichts zu sagen, was gefährlich sein könnte. Dieses Aufpassen kann sie retten, während dessen Mangel Elisabeth Blaukrämers Tod verursacht hat

Der Autor hat seinen Zweck erreicht: der Leser soll aufmerksamer lesen. Um die Spannung ein bisschen aufzulösen und um eine zweite Handlungslinie zu starten, bietet er ein Kapitel, das aus einem einzigen Vater-Sohn Dialog (v. Kreyl), aus auktorialer Perspektive aufgebaut wird.

Der Anfang des nächsten (4) Kapitels stellt wieder eine Ich-Erzählperspektive dar: Eva Plint<sup>22)</sup>, die auf Hermann Wubler wartend ihr Vergangene bzw. Gegenwart nachdenkt. Um dem Gedankenstrom mehr Wirkung zu schaffen, verwendet Böll eine Reihe von Alliterationen:

EVA PLINT [...] Nichts zu hören von dort, keine Schiffmotoren, kein wummerndes Brummen der Schubschiffe, nicht einmal Nebelsigane – still, stiller noch als sonst die übliche Stille zur stillsten Stunde des Tages.[...] Freiheit, Flaute, Flankenschutz für die Nato Frohsinn, Feindseligkeiten, Moskaus natürlich, Förderungen, Fußballerweder, Fürstenhochzeiten. Zum Schluss da die Fahne, die Törichte, die Kultur oder als lyrische Finale ein tiefbesorgter Bankier, der um sein Frühstücksei zu bangen scheint<sup>23)</sup>.

Diese Gedanken haben für den ersten Blick keinen Zusammenhang mit der „Handlung“ des Romans; Eva versucht die drei wichtigen Männer ihres Lebens zu analysieren: Karl, Ernst und Hermann, den sie gerade wartet. Ihre Gefühle sind einfach aus dem Standpunkt, dass sie wirklich ehrlich ist – sie liebt unterschiedlich diese Drei. Als ihre Gedanken den Höhepunkt erreichen, erscheint Hermann, ein Gespräch beginnt zwischen den beiden über die Ereignisse des Tages und des nächsten Partys, also wieder Er-Erzählperspektive, die auch weiterhin beibehalten wird. Das Kapitel endet, wenn Eva nach Hause zu ihrem Ernst Grobsch geht,

und das nächste startet damit, dass er wach wird. Man erfährt, dass sie inzwischen zu einem Abendkonzert gingen, wo er sich nicht wohl gefühlt hat. Es wurde ihm auch schlecht, deshalb eilten sie nach Hause, wo sie die Rolle der guten Schwester übernahm und im letzten Satz des Kapitels ihn sichert, immer dabei zu bleiben: „Nirgendwo gehe ich hin, ich bleibe hier – hier bei dir. *Licht aus.*“<sup>24</sup>

Kapitel 6 bringt den Wechseln: derselbe Spielplatz, aber aus einer Ich-Perspektive: Grobsch fühlt sich weiterhin entkräftet und in einem Gedächtnisstrom denkt er seine politische Situation bzw. teilweise auch seinen Lebenslauf über. Aus seinen Gedanken wird es den Lesern klar, was für ein Mensch er sei, dass seine proletarische Herkunft stark sein Leben determiniert und dank derer er einige Etikett-Sachen nicht erlernen kann, die aber für die Mitglieder des Adels selbstverständlich sind: „Ich würde nie lernen einen Hummercocktail von einer gewöhnlichen Fischspeise zu unterscheiden, würde eventuell sogar der Hausfrau ins Ohr flüstern: »Das ist aber ein ausgezeichnete Hering.«“<sup>25</sup>

Erika Wublers und Ernst Grobsch sind einigermaßen ähnlich: weder die erste noch der zweite gehört zur Klasse der Adels, beide sind aus einer großen Armut in die Höhe hinaufgeklommen (sie war Schuhverkäuferin; er ein armer Proletkind), und beide haben ihren Lebenspartner sehr tief beeindruckt, bzw. in einiger Maßen ihr Gedächtnis beeinflusst und sie sind die einzigen Figuren in dem Roman, deren Bewusstseinsströme je ein ganzes Kapitel gewidmet wird. Aus dieser Sicht formen sie je einen Stützpunkt: Erika will ihren Mann von dem politischen Abstürzen retten, sie fordert ihn auf, mit seinen politischen Geschäften aufzuhören, denn alles wurde zu schmutzig, zu gefährlich:

ERIKA Es ist genug, Hermann, genug. Was habt ihr mit dem Bingerle vor? Den Namen darf ich ja wohl aussprechen, der steht ja sogar in der Zeitung, oder soll ich sagen Nummer 4 – nein, Nummer 4 bewahr' ich mir für den lieben Gott auf, vor dem ihr so gern sprecht. [...] Und jetzt wiederhole ich: Genug, Hermann, es ist genug.<sup>26</sup>

– solange Grobsch Reden für die Politiker schreibt, also eigentlich ist er diejenige Person, die alles in der Hand hat. Gerade durch seine Selbstäußerung erfährt der Leser, welche Verbindung zwischen den aufgereihten Personen besteht.

Im Kapitel 7 trifft man den ersten richtigen Monolog. Er besteht aus 2 Gesprächen: zwischen Elisabeth Blaukrämer – die ihr Mann in ein Sanatorium sperren ließ – und Dr. Dumpler, bzw. Elisabeth und Eberhard Kolde, der beruflich Therapeut, in der Wirklichkeit aber ein Gigolo ist. Ihr Gespräch mit der Ärztin ist mit ihren langen Monologen unterbrochen, in denen sie ihre Vergangenheit erzählt. Sie wird als verrückt dargestellt, die Ärztin ist davon auch stark überzeugt, aber der Leser soll den Zweifel haben, ob dieser das richtige Urteil sei. Die von ihr verwendeten Diminutivformen („Rehlein“) und ihr festes Überzeugen, dass Plonius, der verstorbene Plietsch sei, unterstützt die Ärztin, aber die Klarheit, mit der sie spricht und argumentiert, lässt einem schon nachdenken. Ihre Monologe sind lang, ruhig, und stellen ihre Vergangenheit Schritt für Schritt dar. Dr. Dumpler unterbricht ihre Monologe, versucht sie in die Wirklichkeit wiederzubringen, aber sie scheitert. Elisabeth kann die Realität nicht ertragen und als die Situation mit dem Erscheinen des Gigolos gesteigert wird, entscheidet sie sich zu unterbringen.

Im nächsten Kapitel sind wir an Blaukrämers Party, die sie wegen des Todes seiner Frau nicht absagen wollte, und erfahren wir, dass alles, was Elisabeth gesagt hat, wahr ist. Die Politik ist wirklich das schmutzigste Geschäft der Welt. Das ganze Kapitel besteht aus unterschiedlichen Dialogen: es ist eine klare Er-Erzählperspektive; man lernt dabei neue Charaktere wie Trude, Schwamm, Krengel, Halberkamm kennen.

Im Kapitel 8 bekommt Katharina das Wort, um ein Monolog über das Geld und über seinen Einfluss auf das menschliche Benehmen zu halten. Dass es hier um einen klaren Monolog handelt, unterstützt das, dass Katharina gegen ihren Freund, Lore und Tucheler spricht, die aber zu müde sind, um ihr zu antworten. Aus ihren Worten kommt eine scharfe Sozialkritik gegenüber der höheren Gesellschaft, die sich alles leisten kann und auch leistet.

Die letzten drei Kapitel spielen sich in Hermann Wublers Haus ab. Die Struktur des 10. ist der des 1. fast identisch: die Wublers führen ein Gespräch (jetzt über Elisabeths Selbstmord bzw. die Geschehnisse an Blaukrämers Party) und werden (jetzt) von ihren Freunden Chundt unterbrochen. Wieder sind alle ihre Worte mit Angst und ihr Monolog über ihren Bruder, der im Krieg starb, mit heißem Ärger gefüllt.

Man würde denken, dass es nichts mehr Wichtiges kommen kann, aber man irrt schon. Oberflächlich gesehen ist es die Rede über eine ein-

fache Frage: ob der Graf Heinrich v. Kreyll eine Stelle im Ministerium annehmen sollte oder nicht. Es gibt recht viele pro und kontra Argumente, die ich in diesem Moment nicht aufzählen möchte. Der Graf kann sich nicht entscheiden, deshalb besucht er Erika, wo endlich ein regelrechtes Rundtischgespräch ausformt. Auf dem erstem Blick ist die Situation lächerlich, aber genauer betrachtend, findet man hier eine auktoriale Fortsetzung von Katharinas Gesellschaftskritik.

LORE SCHMITZ Es geht darum, auch mal waszu haben, was die anderen haben, und um das zu bekommen, muss man Dinge tun, bei denen man sich nicht schnappen lassen darf. [...] Gesetz und Ordnung, Herr Graf, dieses Luxus können wir uns nicht leisten, den leisten sich ja nicht mal die, die ihn sich leisten könnten.<sup>27</sup>

Das Ende des Romans hat einen recht pessimistischen Ausklang. Weder die vorkommenden Figuren noch Böll selbst haben einen Ausweg aus diesem politischen Moor gesehen. Es ist ein schmutziges Geschäft, wie es schon am Anfang angedeutet wurde; man ist eingetreten, so ist man mitzuspielen gezwungen. Dieses todesernste Spiel ist das spiralförmige Aneinanderreihen der Monologe, Dialoge und Bewusstseinsströme. Sie folgen logisch und zielgerichtet aufeinander; sie reflektieren den seelischen Zustand der einzelnen Charaktere.

Bölls letzter Roman kann auch aus unterschiedlichen Standpunkten angesehen, charakterisiert und kritisiert werden. Er weist zahlreiche „Fehler“ auf, wie z.B. in Alters- oder Jahresangaben, stilistische oder sprachliche Missbräuche sind in ihm zu finden, die aus der Feder eines Nobelpreisträgers nicht herkommen dürften. Trotz all diesen wage ich zu behaupten, dass *Frauen vor Flusslandschaft* ein wichtiger Roman der deutschen- und der Weltliteratur sei, wie es der Kritiker Reich-Ranicki behauptet: „Es ist eine Elegie mit bizarren Zügen, ein Requiem mit satirischen Akzenten. Aus diesen Monologen und Dialogen sprechen die schmerzhaften Enttäuschungen eines Deutschen und eines Christen, der sich immer schwermacht hat.“<sup>28</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Wirth, Günter: *Heinrich Böll - Religiöse und gesellschaftliche Motive im Prosawerk*. Köln: Pohl-Rugenstein Verlag, S. 318.

<sup>2</sup> Ebda, S. 330.

<sup>3</sup> Tschauder, Gerard: Wer erzählt das Drama? In: Hans Jürgen et al. (Hg.): *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. Jg. 22, Heft 2, Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, S. 51.

<sup>4</sup> Pascal, Roy: *Sozialkritik und Erinnerungstechnik*. S. 82.

<sup>5</sup> Böll, Heinrich: Frauen vor Flusslandschaft. In: *Romane und Erzählungen 4* (1974–1985). Bornheim/Merten: Lamuv, 1987, S. 573f.

<sup>6</sup> Ebda, S. 587.

<sup>7</sup> Ebda, S. 592.

<sup>8</sup> Vgl. Hummel, Christine - Hermanns, Silke: *Frauen vor Flusslandschaft*. In: Bellmann, Werner (Hg.): *Interpretationen Heinrich Böll - Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 274.

<sup>9</sup> Böll [Anm. 5.], S. 599.

<sup>10</sup> Ebda, S. 637.

<sup>11</sup> Ebda, S. 647.

<sup>12</sup> Ebda, S. 654.

<sup>13</sup> Ebda, S. 728f.

<sup>14</sup> Ebda, S. 734.

<sup>15</sup> Ebda, S. 567.

<sup>16</sup> Ebda, S. 729f.

<sup>17</sup> Ebda, S. 599

<sup>18</sup> Ebda, S. 600

<sup>19</sup> Ebda, S. 601

<sup>20</sup> Ebda, S. 602/3

<sup>21</sup> Ebda, S: 603

<sup>22</sup> Ehefrau von Karl v. Kreyll, Liebhaberin von Ernst Grobsch.

<sup>23</sup> Böll [Anm. 5], S. 630.

<sup>24</sup> Ebda, S. 656.

<sup>25</sup> Ebda, S. 667.

<sup>27</sup> Ebda, S. 575–576.

<sup>28</sup> Ebda, S. 737–738.

<sup>29</sup> Reich-Ranicki, Marcel: *Mebr als ein Dichter - Über Heinrich Böll*. München: Dtv, 1994, S. 118.

## **Humanität in Heinrich Bölls *Ansichten eines Clowns***

### **Über den Begriff der Humanität und Heinrich Bölls Einstellungen dazu**

Das Wort Menschlichkeit könnte man als die deutsche Übersetzung für das Wort Humanität verstehen. Dem ist nicht ganz zuzustimmen. Das Wort Humanität beinhaltet nämlich viele Teilbegriffe wie Menschheit, Menschlichkeit, Menschenrechte, Menschenpflichten, Menschenliebe und Menschenwürde.

Unter Menschheit versteht man das Menschsein, d.h. die menschliche Existenz, Menschlichkeit spricht die Würde des Menschen mit einer menschenfreundlichen und edlen Gesinnung an; das Menschenrecht ist ein angeborenes und unverletzliches Recht des Menschen auf Freiheit; die Menschenpflichten finden ihre Wurzeln in jeder Religion, wo es heißt, seinen Nächsten zu lieben, „dem Schwachen beizuspringen, dem Irrenden den rechten Weg zu zeigen, den Verwundeten zu pflegen, den Toten zu begraben.“<sup>1</sup> Hieran knüpft die Menschenliebe an die Nächstenliebe an. Die Menschenwürde besitzt ein denkender, vernünftiger und sich seiner selbst bewusster Mensch.

Weitere wichtige Teilbegriffe, die die Humanität eines Menschen ausmachen, sind Barmherzigkeit, Brüderlichkeit, Mitleid, Gleichheit und Gerechtigkeit. Man braucht sie alle, um eine menschenwürdige Gesellschaft zu gestalten. Der Mensch steht als einziger und unersetzbarer Träger der Humanität im Mittelpunkt, nur er hat die Macht mit Hilfe der Humanität „die verwüstete Welt wieder bewohnbar zu machen.“<sup>2</sup>

Heinrich Böll erläutert in den *Frankfurter Vorlesungen* die Grundformel seines literarischen Schaffens, eine Ästhetik des Humanen, deren Themen „Ehe, die Familie, Freundschaft, Religion, das Essen, die Kleidung, das Geld, die Arbeit, die Zeit, ein weiteres: die Liebe“<sup>3</sup> sind. Die Ästhetik des Humanen ist ebenfalls ein Versuch die „Heimat“ als literarischen Ort zu behaupten, denn „in der Heimat wird human gesprochen“.<sup>4</sup> Jedoch ist er der Meinung, dass eine solche Ästhetik in der

deutschen Literaturgeschichte nicht verwirklicht worden ist und deshalb versucht er das mit dem eigenen literarischen Werk.

Das Ziel der Ästhetik des Humanen ist die Erschaffung eines „neuen humanen Realismus.“<sup>5</sup> Hierbei lehnt Heinrich Böll Snobismus, Zynismus und Nihilismus als Erzählhaltungen ab, denn er hält sie für ungeeignet für die Suche nach einer bewohnbaren Sprache, ja sogar für destruktiv.<sup>6</sup>

Humanität ist der Charakter unseres Geschlechts, der uns teilweise angeboren ist, aber eigentlich ausgebildet werden muss. Wie Herder schreibt: „Wir bringen ihn nicht fertig auf die Welt mit, auf der Welt soll er das Ziel unseres Bestrebens, die Summe unserer Übungen, unser Wert sein.“<sup>7</sup> Die Humanität wird als Schatz aller menschlichen Bemühungen angesehen und die Bildung zu ihr muss fortgesetzt werden, sonst wird der Mensch zur Tierheit, zur Brutalität zurücksinken.

Heinrich Böll wurde als großer Moralist, der für Menschlichkeit, Anständigkeit und Menschenrechte kämpfte, angesehen. Seine Kritiker nannten ihn einen „Armenanwalt“<sup>8</sup>, „einen Ankläger, aber einen, der im rechten Augenblick beikommt“<sup>9</sup>, denn er stand auf der Seite der Bedürftigen und Besitzlosen. Er hatte im Nachkriegsdeutschland eine Sonderstellung, denn er war antimilitaristisch, antirepublikanisch, antiklerikal, nonkonformistisch und dennoch kein Linksintellektueller. Er war beliebt in Ost und West und seine Werke fand man sowohl in katholischen Pfarreibüchereien als auch in kommunistischen Volkshäusern.

In den *Frankfurter Vorlesungen* ist eine Aussage zu finden, die seine Einstellung zur Humanität deutlich zeigt: „Die Humanität eines Landes lässt sich daran erkennen, was in seinem Abfall landet, was an Alltäglichem, noch Brauchbarem, was an Poesie weggeworfen, der Vernichtung für wert erachtet wird.“<sup>10</sup>

Diese Aussage kann man sowohl figurativ als auch buchstäblich auffassen, in beiden Fällen ergibt sie einen Sinn. Was Heinrich Böll beschäftigt, ist der figurative Sinn dieser Aussage. Die Literatur könne deshalb „offenbar nur zum Gegenstand wählen, was von der Gesellschaft als abfällig erklärt wird.“<sup>11</sup> Die Humanität sei das Engagement für den „Abfall“ der Gesellschaft und Böll verurteilt damit implizit diejenigen, die für das Ausmaß solcher „Abfallproduktion“<sup>12</sup> verantwortlich sind.

Böll ist grundsätzlich gegen jede Form institutionalisierter Machtausübung, wie sie sich vor allem im Staat manifestiert, nicht nur

gegen ihren Missbrauch, sondern er hält bereits ihre Anwendung für Missbrauch. In Bölls Werken wird der Staat nicht selten als Störfaktor, als Hindernis für die Realisierung des individuellen Glücks gesehen.

Das wichtigste Element in seinem Humanitätsprinzip ist "das Engagement für die Selbstverwirklichung jedes einzelnen Menschen im Prozeß der Menschenwerdung".<sup>13</sup>

Er nimmt Stellung für die Außenstehenden, den sogenannten „Abfall“, für das Individuum, für den Unterdrückten, gegen den Staatsapparat und die Mächtigen. Böll protestiert deshalb „gegen den institutionalisierten Humanismus, gegen das unverbindliche Asoziale, sprich Spießbürgerliche und im Grunde Antiindividuelle“.<sup>14</sup>

### **Humanität im Roman *Ansichten eines Clowns***

Ein Begriff, der die Humanität ausmacht und in diesem Roman auffällig oft zum Ausdruck kommt, ist das Mitleid, Mitleid mit den Schwächeren, Bedürftigen und an den gesellschaftlichen Rand Getriebenen. Die Person Hans Schniers ist mitleiderregend, aber auch er selbst empfindet Mitleid mit seinem Vater. Sein Vater dagegen weigert sich, ihn finanziell zu unterstützen, und Hans wird sich hier bewusst, dass der materielle Reichtum zur seelischen Armut führt: „Meine erste Regung war immer noch nicht Wut oder Verbitterung oder gar Hass; meine leeren Augen füllten sich langsam mit Mitleid.“<sup>15</sup>

Maries Mitleidgefühl basiert stark auf ihrer Identifikation mit den Armen, Älteren und Schwächeren, da sie selbst aus dem Arme-Leute-Milieu stammt. Sie steht den Menschen bei, die Hilfe und Mitgefühl brauchen, und zögert keinen Augenblick lang, um das zu tun, was sie für richtig hält. Sie wäre dazu bereit, ihren Besitz aufzugeben und ihn mit den Besitzlosen zu teilen. Sie wird fast zum Symbol der christlichen Hilfsbereitschaft und ihr Gewissen basiert auf dem Niveau einer Heiligen:

Sie gab fast jedem Geld, der sie darum anging, manchmal auch solchen, die sie gar nicht angegangen hatten, sondern von denen sich im Laufe des Gesprächs herausstellte, dass sie Geld brauchten. Einem Kellner in Göttingen bezahlte sie einmal einen Wintermantel für seinen gerade schulpflichtigen Jungen<sup>16</sup>.

Ein weiterer Teilbereich der Humanität in diesem Roman ist das Gewissen. Die moderne, wirtschaftlich und technisch fortgeschrittene Gesellschaft kann ihren Erfolg nicht als Ausrede für das abgestorbene Gewissen benutzen. Der Clown beschuldigt die Menschen, ihr ursprüngliches Gewissen verloren zu haben, bzw. es zumindest falsch einzusetzen. Er versucht es wieder in den Mittelpunkt eines moralischen Lebens zu stellen. Dem christlichen Herrn Kostert möchte er eine „Mahnung des Herzens“<sup>17</sup> schicken, um sein Gewissen zu wecken: „Ich würde ihm eine unfrankierte Postkarte schreiben und an sein Gewissen pochen.“<sup>18</sup>

Hans` Mutter benutzt ihr angebliches Gewissen als Ausrede dafür, ihm nicht zu helfen und ihn zu verstoßen. In diesem Fall dient das Gewissen als schlechter Moralersatz, wobei es keineswegs ein Mittel sein kann, mit welchem die Unmoral zu verhüllen ist. Ihr Gewissen ist eng mit dem Materiellen verbunden und regt sich nur dann, wenn es ihr keine finanziellen Schwierigkeiten bereitet.

Mutter zitierte wörtlich einen Satz aus dem achten Kapitel des Romans: „Mein Gewissen zwingt mich, dich zu verstoßen.“ Sie fand, dass dies ein passendes Zitat war. Jedenfalls verstieß sie mich. Ich bin sicher sie tat es nur, weil es ein Weg war, der sowohl ihrem Gewissen wie ihrem Konto Konflikte ersparte.<sup>19</sup>

Im Gespräch mit seinem Agenten erläutert Hans Schnier, dass Manager eigentlich kein Gewissen haben, sondern nur den Scharfsinn, das Nützliche aus einer Sache herauszuziehen und somit einen materiellen Gewinn zu erzielen. Um den Gegensatz zu bilden, behauptet er, dass Künstler nicht anders können, als nur das zu tun, für was sie durch ihr künstlerisches Talent veranlagt sind, ohne dabei jemandem zu schaden. Das Gewissen eines Menschen ist demnach nur dann vorhanden, wenn derjenige nicht die Absicht hat, seinen Gewinn auf Kosten anderer Menschen zu erlangen. „Sie wissen auch genau, dass selbst ein gewissenloser Künstler tausendmal mehr Gewissen hat als ein gewissenhafter Manager. [...] Ein Künstler ist wie eine Frau, die nicht anders kann als lieben [...]“<sup>20</sup>

Schnier spricht auch die Menschlichkeit seines Agenten an, indem er nicht glauben kann, ein solches Angebot und solchen Trost von ihm zu bekommen, nachdem er beruflich versagt hat. Dieser aber unterstützt

ihn nur in der Hoffnung, dass Hans in einigen Monaten wieder fit sein, wieder gut verdienen und Profite abwerfen würde. Hans stellt die Menschlichkeit des Agenten Zohnerer in Frage. Einerseits ist Herr Zohnerer der einzige, der ihm noch eine Chance gibt, was sich eindeutig als menschlich erweist, andererseits steht hinter dieser Chance eine Gewinnmöglichkeit. „Zohnerer’, sagte ich ganz leise, sind Sie wirklich so menschlich oder ...“<sup>21</sup>

Einer der wichtigsten Teilbegriffe der Humanität ist die Menschlichkeit, die Würde und Menschenfreundlichkeit umfasst. Man muss als Mensch seine Menschlichkeit wahrnehmen und anderen Menschen ihre Menschlichkeit zuerkennen, was die „unentbehrliche Pflicht der Menschen gegenüber ihren Mitmenschen ist. Es muss beachtet werden, dass jedes menschliche Individuum einen absoluten Wert hat.“<sup>22</sup>

Im Gespräch mit Frau Fredebeul, wenn der Clown Maries Aufenthalt herauszufinden versucht, appelliert er auf ihre Menschlichkeit, jedoch ohne Erfolg. Er verlangt von ihr das, was Böll von allen Menschen verlangt, nämlich dass sie menschlich wird: „Liebe Frau Fredebeul’, sagte ich, ‚bitte, werden sie jetzt menschlich.’ Sie lachte, matt aber doch hörbar, sagte aber nichts. ‚Ich meine’, sagte ich, ‚es gibt doch einen Punkt, wo alle Menschen, wenn auch aus ideologischen Gründen – menschlich werden.“<sup>23</sup>

Da sein Versuch, die Information über Maries Aufenthalt zu bekommen, erfolglos blieb, gibt er auf, macht aber mit einer ironischen Bemerkung klar, dass das Verschweigen der für ihn überaus nützlichen und wichtigen Information eine unmenschliche Tat war: „Auf Widersehen’, sagte ich, ‚und Danke für so viel Humanität.“<sup>24</sup>

Sie wird vom Clown resolut vertreten. Hans Schnier erklärt sich zum Menschen, der seine Mitmenschen mag, und sein Geständnis ist echt und glaubwürdig. „Merkwürdiger Weise mag ich die, von deren Art ich bin: die Menschen.“<sup>25</sup> Die Fähigkeit Menschen zu lieben ist von Natur gegeben, eine anthropologische Konstante, die die Gesellschaftlichkeit überhaupt möglich macht.

Ein Symbol, das häufig in Bölls Werken vorkommt, ist das Brot, als „ein Zeichen der Brüderlichkeit, auch des Friedens, sogar der Freiheit“.<sup>26</sup> Das Brot kann auch als Symbol des Lebens verstanden werden. Der Hunger nach Brot ist zugleich Hunger nach Liebe, und das Brot-schen-

ken ist die Handlung des Armenhelfens, und damit das Grundkonzept der christlichen Humanität.<sup>27</sup> Hans Schnier befand sich mal in einer scheinbar ausweglosen Situation, todmüde und „blind vor Hunger“ und bat deswegen die Verkäuferin in der Bäckerei, ihm ein Brötchen zu schenken:

Ich ging schließlich in eine Bäckerei und bat die Frau hinter der Theke, mir ein Brötchen zu schenken. Sie war jung, sah aber mies aus. Ich wartete, bis der Laden einen Augenblick leer war, ging rasch hinein und sagte, ohne guten Abend zu wünschen: „Schenken sie mir ein Brötchen.“ Ich hatte Angst, es würde jemand reinkommen – sie sah mich an, ihr dünner grämlicher Mund wurde erst noch dünner, rundete sich dann, füllte sich, dann steckte sie ohne ein Wort drei Brötchen und ein Stück Hefekuchen in eine Tüte und gab es mir. Ich glaube, ich sagte nicht einmal Danke, als ich die Tüte nahm und rasch wegging.<sup>28</sup>

Die humane Hilfsbereitschaft entwickelt sich unter Menschen, die einander brauchen, viel mehr als unter solchen, wo dieses Bedürfnis einseitig ist. Hier geht es um die Nächstenliebe. Das ganze Gesellschaftsprogramm des Christentums ist in dem einfachen Satz geballt: „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst!“ Der Mensch als gesellschaftliches Wesen kann sich nie allein verwirklichen, sondern nur durch Brüderlichkeit. Diese Liebe fordert Verantwortung und Initiative und wendet sich gegen Gleichgültigkeit und Intoleranz. Sie verpflichtet den Menschen gegenüber der Gemeinschaft im materiellen und geistigen Bereich.

Der Clown bekommt vom Kaplan Heinrich Behlen einen kleinen Saal mit Bühne zum Training zur Verfügung gestellt. Dessen Vorgesetzter zeigt kein Verständnis dafür und beschimpft ihn wegen seiner zu großen Nächstenliebe. Die Nächstenliebe wird oft in der Bibel zitiert und gepredigt, aber diesem kirchlichen Würdenträger fehlt offensichtlich die Verantwortung seinen Mitmenschen gegenüber, obwohl er sie erst recht praktizieren sollte. Diese Tatsache kann sowohl als unchristlich, als auch als inhuman gewertet werden. „Heinrich Behlen bekam sogar Krach mit seinem Pfarrer deswegen, der gar nicht gewusst hatte, dass ich dort jeden Tag trainierte, und der Heinrich aufforderte, „die Nächstenliebe nicht zu weit zu treiben“.<sup>29</sup>

Ein wichtiges Humanitätsprinzip ist auch die Anerkennung der

Menschenwürde aller Menschen, unabhängig von ihrer Rassen- und Klassenzugehörigkeit. Nach den aufgestellten Ranglisten einiger Rassentheoretiker standen die Arier auf der höchsten Stufe und die Juden auf der untersten, die nach Auffassung der Nationalsozialisten als minderwertig aus dem Volkskörper entfernt und schließlich gänzlich ausgerottet werden sollen. Der Rassismus sorgt für die Unterprivilegierung und Unterdrückung der Minderheiten, und schiebt diese materiell und geistig an den gesellschaftlichen Rand.

Hans Schniers Mutter ist seit Jahren Vorsitzende des Zentralkomitees der Gesellschaften zur Versöhnung rassistischer Gegensätze, war aber während des Zweiten Weltkrieges eine Befürworterin des Nationalsozialismus und versuchte, ihre Kinder in diesem Geist zu erziehen. Sie, wie auch viele andere zu dieser Zeit, war der Meinung, die Juden müsste man aus Deutschland vertreiben.

Hans' Mutter gelang es nicht, ihn davon zu überzeugen, obwohl er noch ein Kind war. Er war ziemlich verwirrt, denn Kinder übernehmen größtenteils die Einstellungen der Eltern. Dennoch versuchte Hans, sich ein eigenes Bild zu machen und empfand gerade das Gegenteil, dass von ihm erwartet wurde, nämlich Mitleid:

Ich hatte ein paar von diesen jüdischen Yankees gesehen: auf einem Lastwagen wurden sie vom Venusberg runter nach Bonn zu einer Sammelstelle gebracht: sie sahen verfroren aus, ängstlich und jung; wenn ich mir unter Juden überhaupt etwas vorstellen konnte, dann eher etwas wie Italiener, die noch verfrorener als die Amerikaner aussahen, viel zu müde, um ängstlich zu sein.<sup>30</sup>

Die Klassenteilung führt dazu, dass sich Menschen aus den niedrigeren Klassen minderwertig, inferior und miserabel fühlen. Die Mächtigen treiben ihr Unwesen und beuten die Ärmeren aus. Dieser Kampf zwischen Herr und Knecht hätte schon längst abgeschafft werden müssen und die Befreiung von einem solchen System sollte keine Utopie sein. Böll ist der Meinung, dass man dagegen etwas unternehmen könnte, nämlich der jüngeren Generation ein neues Wertesystem zu bieten. Man sollte ihnen klar machen, dass arm sein nicht asozial sein bedeutet, dass man den Armen nicht alles Negative vorwerfen soll und ihnen nicht alles unterschiebt, wofür man selbst keine Verantwortung tragen will.

Wegen ihrer Armut fühlen sie sich auch seelisch, menschlich und gesellschaftlich ausgestoßen, wogegen Böll kämpfte. Er hätte am liebsten eine jüngere Generation gesehen, die in einer klassenlosen Gesellschaft aufwachsen würde. Das verkündet er durch Maries Vater, den alten Derkum: „Ich würde“, sagte er und wurde wieder rot, „irgend eine Gesellschaft gründen, die sich um die Kinder reicher Leute kümmert. Die Dummköpfe wenden den Begriff asozial immer nur auf die Armen an.“<sup>31</sup>

Verhaltensnormen und soziale Strukturen werden allein von den Reichen bestimmt. Die Armen sind nur dazu da, um mitzumachen, ansonsten werden sie des asozialen Verhaltens beschuldigt. Für sie gibt es nicht einmal die Gelegenheit, sich sozial zu betätigen, denn die Reichen haben alle Institutionen nach ihren Interessen besetzt und aufgestellt. Da aber alle Menschen gleich geschaffen sind, haben sie das angeborene und unverletzliche Recht auf Leben, Freiheit und Streben nach Glück. Das ist eine im Naturrecht gesetzte Gleichheit jedes Individuums. Jede Gemeinschaft ist individuell bedingt, d.h. sie setzt das Wissen von der eigenen Individualität voraus.<sup>32</sup>

Ein weiteres wichtiges Motiv ist die Bewohnbarkeit. Unter diesem Begriff darf man nicht nur das physische Wohnen verstehen, sondern es enthält viele Teilbegriffe der Humanität in sich. „Bewohnbar“ sind die Orte, wo einen Wärme, Menschlichkeit, Sinnlichkeit und hilfreiche Menschen erwarten, wo man sich geborgen, sicher und wohl fühlt. Böll hat auf seiner „Suche nach einer bewohnbaren Sprache in einem bewohnbarem Land“ festgestellt, dass die Deutschen eigentlich keine Heimat haben, sie seien ein fahrendes Volk und sie werden auf der Suche bleiben, denn „das Humane hat noch keinen Ort“.<sup>33</sup>

Für Hans Schnier ist die Wohnung seine „anarchistische Zelle“<sup>34</sup>, wo er mit Marie in Zweisamkeit leben kann und sich so am sichersten fühlt. Er empfindet es als einfache Momente des Glücks und er verlangt vom Leben nichts mehr als ein heißes Bad, ein gemütliches Bett und Marie. Er spricht in Vergangenheit, bewusst seiner gegenwärtigen Einsamkeit:

Ich war müde, ich wollte nur noch Bier trinken, ein bisschen Mensch-ärge-re-Dich-nicht spielen, ein Bad nehmen, die Abendzeitung lesen und neben Marie einschlafen, meine rechte Hand auf ihre Brust und mein Gesicht so

nah an ihren Kopf, dass ich den Geruch ihres Haares mit in den Schlaf nehmen konnte.<sup>35</sup>

Bölls Vorstellung vom humanen Wohnen ist hier ganz sichtbar, vor allem die Sehnsucht danach, die seine Figuren, hier Hans Schnier, jederzeit beschäftigt. Am Anfang des Romans ist Schniers Wohnung ohne Marie nicht mehr bewohnbar. Sie war die Grundlage all seiner Beschäftigungen, seiner Sicherheit und seines Erfolges. Sie hat ihm einen Anhaltspunkt geboten, und sie gaben einander seelische Unterkunft. Nachdem sie ihn verlassen hat, geht seine Zweisamkeit zur Einsamkeit, zur Wut, zum Verlustgefühl und zur Sehnsucht über. Er muss sich auf sich selbst verlassen und sich mit der furchtbar unbewohnbaren Welt konfrontieren. Während des ganzen Romans ist Schnier auf der Suche nach dieser Bewohnbarkeit, auf der Suche nach Marie. Keiner bringt Verständnis dafür auf, nicht mal eigener Vater, der ihm rät, sich „wie ein Mann“ damit abzufinden.

In Bölls bisherigen Werken stellte die Familie eine Insel der Bewohnbarkeit dar, jedoch sind in diesem Roman die Grundlagen dafür zerstört. Hans Schnier fühlte sich nie wohl in seiner eigenen Familie, besonders nicht nach dem Tod seiner Schwester Henriette. Der einzige Mensch, der ihm danach diese Bewohnbarkeit anbot, ist Marie. Die Hoffnung auf ihre Rückkehr gibt er nicht auf, denn sie stellt den einzigen Menschen dar, der sein Dasein lebenswert macht.

Diese Sehnsucht nach Bewohnbarkeit in Bölls Werken, stellt eigentlich das „Nicht-wohnen-Können der Deutschen“<sup>36</sup> dar, welches man nicht nur in der Nachkriegsliteratur finden kann. Jeder wohnt zwar irgendwo und irgendwie, aber nirgendwo findet man vertrauenserweckende Nachbarschaft, in der sich Menschen gegenseitig helfen und für einander da sind. In der Nachkriegsliteratur sind die Wohnungen nur als verlorene Wohnungen dargestellt und die vorhandenen Wohnungen als Improvisation.

## **Anmerkungen**

<sup>1</sup> Herder, Johann Gottfried: Wort und Begriff der Humanität. In: Bahr, Erhard (Hg.): *Was ist Aufklärung?* Stuttgart: Reclam, 1974, S. 36–42, hier: S. 38.

- <sup>2</sup> Vgl. Lee-Seob, Kim: *Dualität, Humanität und Utopie in Heinrich Bölls Roman „Ansichten eines Clowns“*. Frankfurt am Main: Lang, 1994, S.100.
- <sup>3</sup> Böll, Heinrich: *Frankfurter Vorlesungen*. München: dtv, 1968, S. 95.
- <sup>4</sup> Güstrau, Stephan: *Literatur als Theologiersatz: Heinrich Böll. „Sie sagt, ihr Kuba ist hier und auch ihr Nicaragua“*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990, S. 47.
- <sup>5</sup> Böll [Anm. 3], S. 105.
- <sup>6</sup> Vgl. Böll [Anm. 3], S. 81.
- <sup>7</sup> Herder [Anm. 1], S. 37f.
- <sup>8</sup> Balzer, Bernd: Humanität als ästhetisches Prinzip – Die Romane Heinrich Bölls. In: Beth, Hanno (Hg.): *Heinrich Böll – Eine Einführung in das Gesamtwerk in Einzelinterpretationen*. Kronberg: Scriptor, 1975, S. 1–27, hier: S. 1.
- <sup>9</sup> Vgl. Ross, Werner: Heinrich Bölls hartnäckige Humanität. In: Lengning, Werner (Hg.): *Der Schriftsteller Heinrich Böll. Ein biographisch-bibliographischer Abriß*. München: dtv, 1968, S. 84–89, hier: S. 84.
- <sup>10</sup> Böll [Anm. 3], S. 82.
- <sup>11</sup> Ebda., S. 82.
- <sup>12</sup> Balzer, Bernd: *Heinrich Bölls Werke: Anarchie und Zärtlichkeit*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1977, S. 29.
- <sup>13</sup> Balzer [Anm. 8], S.4.
- <sup>14</sup> Arnold, Hans Ludwig: Bölls Poetik des Humanen. In: Lengning [Anm. 9], S. 80–83, hier: S. 81.
- <sup>15</sup> Böll, Heinrich: *Ansichten eines Clowns*. München: dtv, 2005 (51. Auflage), S. 179.
- <sup>16</sup> Böll [Anm. 15], S. 221.
- <sup>17</sup> Lee-Seob [Anm. 2], S.104.
- <sup>18</sup> Böll [Anm. 15], S. 274.
- <sup>19</sup> Ebda, S. 171.
- <sup>20</sup> Ebda, S. 120.
- <sup>21</sup> Ebda, S. 121.
- <sup>22</sup> Lee-Seob [Anm. 2], S. 105.
- <sup>23</sup> Böll [Anm. 15], S. 88.
- <sup>24</sup> Ebda, S. 88.
- <sup>25</sup> Ebda, S. 260.
- <sup>26</sup> Böll [Anm. 3], S. 79.
- <sup>27</sup> Vgl. Lee-Seob [Anm. 2], S.121.
- <sup>28</sup> Böll [Anm. 15], S. 176.
- <sup>29</sup> Ebda, S. 173.

<sup>30</sup> Ebda, S. 25.

<sup>31</sup> Ebda, S. 53.

<sup>32</sup> Vgl. Lee-Seob [Anm. 2], S. 133.

<sup>33</sup> Güstrau [Anm. 4], S. 47.

<sup>34</sup> Janssen, Werner: *Der Rythmus des Humanen bei Heinrich Böll*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985, S.141.

<sup>35</sup> Böll [Anm. 15], S. 80.

<sup>36</sup> Böll [Anm. 3], S. 49.



## **Das Frauenbild in den Romanen von Heinrich Böll**

### **Einleitung**

Heinrich Böll ist der Schriftsteller, der die Frauenemanzipation in der deutschen Literatur auf ein neues Niveau brachte. Eine Gleichberechtigung, wenn schon nicht direkt in ihren Handlungen, dann aber in ihrem Denkvermögen, sichert Bölls Frauengestalten denselben Status, den die Männer genießen, wenn nicht sogar einen besseren. So scheint es auf jeden Fall, doch ist es auch wirklich so? Wie wird die Frau in seinen Romanen eigentlich gesehen? Falls eine Frau im positiven Sinne erwähnt wird, ist sie gute Mutter oder gute Ehefrau. Und dann wundert man sich, wie auf einmal eine Figur wie Katharina Blum auftaucht, keineswegs eine barmherzige Person, die noch dazu – ob kalt und berechnend oder im Affekt, sei dahingestellt – eine Person ermordet. Sie ist eben ungewöhnlich, man könnte fast sagen, sie sei eine misslungene Variante der Böllschen Frauenfiguren, denn sie ist eher wie ein Mann, nicht wie eine Frau: Sie ist keine Mutter, keine Ehefrau, keine Ergänzung eines Mannes.

All das bedeutet nicht, dass Böll die Frau negativ darstellt, er stattet sie sogar mit einer Freiheit und einem Willen wie kaum ein anderer Schriftsteller der sechziger und siebziger Jahre aus. Die Böllsche Frau ist eine Art Mischung aller guten und humanen weiblichen Eigenschaften und männlichen berechneten und vernünftigen Manöver. Dabei hat Böll auch den Faktor des Leidens, der diese Frauen kennzeichnet, nicht vergessen. Damit zeigt er wesentlichen Respekt dem sanfteren Geschlecht gegenüber. Freilich idealisiert Böll die Frau, aber in einer Weise, die nicht befremdlich ist. Die Namen seiner Heldinnen sind wohl bekannte Namen, die vor allem aus der Welt des Katholizismus genommen wurden. Böll, der in seinen Werken die katholische Kirche nicht gerade positiv darstellte, hatte trotzdem viel Respekt vor der Religion. Interessant ist auch die Tatsache, dass die Frauen in keine Konflikte mit anderen Frauen geraten, immer sind es entweder die Männer oder die Gesellschaft, die ihnen zu schaffen machen. Vielleicht macht Böll damit den Frauen nur ein Kompliment, vielleicht aber sollte das schon lange

gesagt werden. Die Frau soll den Männern gerade im Konfliktfall gleichberechtigt sein.

Die Menschlichkeit ist in Bölls Romanen vor allem in der Nähe von Frauen zu finden. Seine Romane sind stark emotional geladen, wobei die Moral, die Menschlichkeit und die Barmherzigkeit durch die Handlungen der Frauen offenbart werden. Sogar die Hände der Frauen werden zum Symbol des Guten und des Liebevollen, sie werden als zart und weich beschrieben, sie sind da, um zu lieben und zu pflegen. Männerhände sind im Gegenteil grob und rau, auf ihnen kann man Spuren von Enttäuschungen fühlen, die offensichtliche Zeugen der Vergangenheit sind. Sowohl vortäuschend als auch wahr, ist das Verhalten der Frauen sehr untypisch für Frauen, die in Deutschland der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lebten.

### *Ansichten eines Clowns*

Im Roman *Ansichten eines Clowns*<sup>1</sup> wird ein Gleichgewicht durch die simplen Charakterzüge der Frauenfiguren hergestellt. Marie Derkum steht als eine liebevolle, barmherzige und humane Person im Mittelpunkt der Geschichte. Mutter Schnier bildet ihren Gegensatz als eine Art Un-Mutter, die ihr ganzes Leben lang falsch handelt und nichts Gutes macht. Die Figur Monika Silvs ist ein Mittel im Roman, um Gleichgewicht und Harmonie zu schaffen. Sie ist eine neutrale Person, die die Mitte hält. Wie es sich für eine Frau zu dieser Zeit auch ziemt, werden sie alle nur im Kontext von Hans' Leben dargestellt. Marie hat deswegen auch die nur ihr zugetraute Hauptrolle neben dem Clown. Sie gibt ihm psychische Absicherung, die aber auf einmal wie ein Luftballon platzt, wobei der Clown den Boden unter den Füßen verliert. Eine der Frauen – seine Mutter – ist die erste Frau in seinem Leben, die ihn enttäuscht hat. Monika Silvs steht auch diesbezüglich in der Mitte, wobei es scheinen könnte, sie würde keine wichtige Rolle spielen, doch die Harmonie die sie erzeugt, ist von unglaublicher Wichtigkeit, sowohl für den Clown als auch für den Leser des Romans.

Marie Derkum im Roman *Ansichten eines Clowns* ist eine im Mittelpunkt stehende, aber nicht real anwesende Person, als wäre sie ein Geist. Sie ist für den Clown eher eine Wunschperson der Mütterlichkeit, auch wenn sie seine wahre Liebe ist. Dabei wird aber auch keine

Frauenfigur in Bölls Romanen in dem Maße wie Marie als Ergänzung des Mannes gesehen. Während niemand an Clowns Liebe für Marie zweifelt, erscheint Marie in manchen Situationen heuchlerisch. „Sie kann nach einiger Zeit das weder staatliche noch kirchliche legitimierte Zusammenleben mit dem Clown nicht mehr ertragen.“<sup>2</sup> Je nach ihrem Verhalten erscheint sie entweder als *das* Idealbild von einer Frau – oder als *die* Schuldige. Sobald sie ihren eigenen Bedürfnissen folgt, statt sich nach denen ihres ‚Liebsten‘ zu richten, wird sie verantwortlich für seinen moralischen und gesellschaftlichen Verfall gemacht. Ihre Liebe scheint ein Heilmittel für den leidenden Clown zu sein, wobei ihr wahrer Charakter unklar bleibt. Sie ist ein Objekt der männlichen Liebe, egal ob es sich um Schnier oder um Züpfner handelt. Der Titel des Kapitels *Puppenspielerin oder Puppe* aus Dorothee Römhilds Buch *Die Ebre der Frau ist untastbar*<sup>3</sup> trifft die Kernessenz des Problems: Hat Marie während ihres Lebens mit Schnier so stark gelitten, dass sie jetzt unfähig für eine normale Beziehung ist, oder ist sie doch stärker und verhilft sich selbst zu einer besseren Zukunft mit Züpfner? Sie ist eine abwesende Heldin, die nichts direkt von sich gibt, aber durch ihre Existenz wirkt und vieles ändert.

In Clowns Erinnerung entspricht Marie noch ungebrochen jenem Bild, wie es von den Zahlreichen Engeln des Böllschen Frühewerks bekannt ist. Maries Benehmen bleibt die ganze Zeit gleich, obwohl man den Eindruck bekommt, sie wäre zum Zeitpunkt, wenn sie den Clown verlässt, eine völlig andere, neue Person. Sie ist nur eine Frau, die wegen ihrer Religion und ihrem seelischen Zustand leidet. Sie fühlt sich wie eine Sünderin, denn bis zu der Begegnung mit dem Clown war sie ‚rein‘, eine Katholikin, die kein Übel und keine Ungerechtigkeit kannte. Doch ihr Bild scheint sich in den Augen des Clowns andauernd zu wandeln. „Es gibt noch eine Kategorie von Frauen, die nicht Huren und nicht Ehefrauen sind, die barmherzigen Frauen, aber sie werden in den Filmen vernachlässigt.“<sup>4</sup>

Marie wird im Laufe des Romans immer mehr kritisiert und mit immer schärferen Worten beschuldigt. Ihre Fehlgeburten waren Ankündigungen des Endes, da sie es nicht mehr ertragen konnte: „Marie war nach der zweiten Fehlgeburt so herunter, nervös, rannte dauernd in die Kirche und war gereizt, wenn ich an meinen freien Abend nicht mit ihr ins Theater, ins Konzert oder zu einem Vortrag ging.“<sup>5</sup>

Marie, obwohl am Ende des Romans als schuldig erscheinend, ist eine Frau, die nicht in der Art beschuldigt werden kann. Je mehr eine Frauenfigur in Bölls Werken entidealisiert – im Sinne von verkörperlicht bzw. vermenschlicht, indem sie als Frau von Fleisch und Blut gestaltet wird, desto höher hebt sich die Grenze einer so genannten Fehlertoleranz. Nachdem sie in einem Augenblick als fast ideal betrachtet wird und dabei noch meist biblischen Namen trägt, der auf die Heiligkeit hindeutet, hat sie wohl das Privileg verloren, schuldbeladen zu sein.

Bölls Frauenfiguren sind in der Regel liebevolle, barmherzige und vor allem humane Personen, doch die Mutter von Hans Schnier ist das Gegenteil davon. Mutter Schnier wird regelrecht als das Kontrastbild zu Marie gegenübergestellt. Ihre Kälte und Inhumanität stehen stark im Vordergrund und tragen zum besseren Verständnis des psychischen Zustands des Clowns bei. Sie stellt regelrecht eine Un-Mutter, einen Gegensatz zum Idealtyp einer Mutter dar. Menschlichkeit, Barmherzigkeit und Liebe sind für sie unbekannte Begriffe:

Später schrieb meine Mutter sogar, sie habe mich ‚verstoßen‘. Sie kann bis zur Idiotie geschmacklos sein, denn sie zitierte den Ausdruck aus einem Roman von Schnitzler, der ‚Herz im Zwiespalt‘ heißt. In diesem Roman wird ein Mädchen von seinen Eltern ‚verstoßen‘, weil es sich weigert, ein Kind zur Welt zu bringen, das ein ‚edler aber schwacher Künstler‘, ich glaube, ein Schauspieler, ihr gezeugt hat. Mutter zitierte wörtlich einen Satz aus dem achten Kapitel des Romans: ‚Mein Gewissen zwingt mich, dich zu verstoßen‘. Sie fand, daß dies ein passendes Zitat war. Jedenfalls ‚verstieß‘ sie mich.<sup>6</sup>

Charakteristisch für Bölls Frauengestalten ist, dass sie wenig Liebe von ihrer Umgebung erhalten und Mutter Schnier ist die erste, die es auch nicht besser verdient. Diese Un-Mutter hat mit ihrem Verhalten das Leben ihrer Kinder zerstört oder zumindest unwiederbringlich negativ beeinflusst. Hans Schnier hat sein ganzes Leben in seiner Marie das gesucht, was es von seiner Mutter nie geboten bekam. Mutter Schnier ist ein gutes Beispiel für eine Frau die, alle Fäden in den Händen haltend und stark und widerstandsfähig durch die Welt marschierend, dennoch als eine schlechte Person dargestellt wird. Sie ist stark und mutig, wie keine Frauenfigur in Bölls früheren Romanen, doch die Kälte und das

Inhumane in ihr geben ihr einen regelrechten Status einer Un-Mutter und Un-Person dar. Daraus kann man entweder entnehmen, dass eine Frau, die die Eigenschaften eines Mannes trägt, keine gute Person ist, oder ist das vielleicht ein direkter Angriff auf die Männer?

Monika Silvs hat im Roman *Ansichten eines Clowns* eine interessante und keineswegs unwichtige Rolle. Sie ist ein Mittel, das Böll benützt, um gewissermaßen Ruhe herzustellen. Sie wird genau im richtigen Augenblick in die Handlung eingebaut, um Sinn und Ruhe in der bizarren Welt von Hans Schnier zu schaffen, damit er wieder zur Balance findet. Hans ist sich dessen vielleicht nicht bewusst, aber er ist auch eine Person, die viele Sachen im Leben versäumt hat und daran selbst schuld ist. Die Einbeziehung von Monika Silvs hat einen harmonisch-rhythmischen Wert für diesen Roman. Da die Frauenfiguren auf diese oder andere Art und Weise immer irgendwie als eine Ergänzung des Mannes dargestellt werden, so könnte man sagen, dass Monika eine stille und ruhige Innenharmonie des Clowns ist. Die beiden entwickeln eine platonische Liebe zu einander, die Clowns Einsamkeit durchbricht und seine Trauer stillt. Monika Silvs ist auf alle Fälle eine Person, deren Rolle, obwohl vorläufig unwichtig, notwendig ist. „Schon wegen ihrer emotionalen Stärke und ihrer Unmittelbaren Handlungsweise könne man bei Monika auf weitgehende Übereinstimmung von Seele und Schwerpunkt schließen“.<sup>7</sup>

### *Die verlorene Ebre der Katharina Blum*

Nachdem Böll seinen Frauenfiguren den Status eines liebevollen Wesens verlieh, das in einem oder anderem Sinne vom Manne abhängig ist, präsentiert er eine völlig andere Frauenfigur namens Katharina Blum. Die unabhängige junge Frau, die unfreiwillig Schlagzeilen macht, könnte ruhig eine verstärkte Version der Leni Pfeifer aus *Gruppenbild mit Dame* sein. Katharina entwickelt beim Leser das Gefühl, schon gelebt zu haben, obwohl viel befreiter und unabhängiger. Sie ist die Verkörperung mehrerer Frauentypen, die eine politische, menschliche und religiöse Dimension beinhaltet. Der Name selbst hat eine positive Konnotation, die gleich ein Bild von einer anständigen und moralisch unanfechtbaren Frau erzeugt. Je weiter aber die Erzählhandlung voranschreitet, desto sichtbarer wird es, dass Katharina Blum nicht so unschuldig ist, wie sie

am Anfang scheint: „Sie ist keine Heilige, und sie ist erst Recht keine Heldin. Sie ist eine vollkommene konventionelle, konforme Person unserer sagen wir, materialistischen Zeit. Sie ist in dem Sinnen auch eine Materialistin.“<sup>8</sup>

Katharinas Lebensstil gleicht dem Lebensstil der emanzipierten Frauen von heute. Im Vergleich zu den anderen Figuren in Bölls früheren Romanen ist sie finanziell unabhängig, autonom, sorgt für sich selbst und gestaltet ihr Leben nach eigenen Vorstellungen: „Sie entwickelt eine besondere Kultur des Essens, des Wohnens, der Reinlichkeit und der Ordnung.“<sup>9</sup>

Böll baut immer ein Teil seiner eigenen Erfahrungen in seine Werke ein, wobei diesmal der Konflikt mit der Bild-Zeitung zum Ausdruck kam. Katharina gerät im Roman mit der ZEITUNG, die als Bild-Zeitung erkennbar ist, in Konflikt:

Diese Erzählung, die 1974 nach ihrem Erscheinen großen Anklang und Absatz fand, war Bölls literarische Antwort auf die jahrelangen Herzkampagnen der BILD-Zeitung gegen ihn, hebt sich aber aufgrund der dichterischen Unformung weit über eine bloß Schriftstellerische Replik hinaus.<sup>10</sup>

Interessant ist, dass kein Mann, sondern eine Frau ausgewählt wurde, um sich der Aufgabe, einer mächtigen Zeitung zu trotzen, zu stellen. Böll hielt es anscheinend für passender, dass die Zeitung eine ‚Ente‘ über das Intimleben einer Frau in die Welt setzt, weil sich die Leser und die Leserinnen in einem solchen Fall mit einer Frau besser identifizieren konnten. Böll setzt beim Leser aber genug Sensibilität voraus, sich auch kritisch dieser Katharina zu nähern.<sup>11</sup> Sie ist auch nur ein Mensch, der sich in einer auf den ersten Blick auswegslosen Situation befindet, der Umgebung Widerstand leisten zu müssen. Nur eine Zeitung mit oberflächlichen Nachrichten und einem Inhalt, der als Müll bezeichnet werden kann, kann solche Fehlinformationen über Privat- und Intimleben der Menschen produzieren und Schlagzeilen machen. Katharina ist, bevor sie zum Opfer der ZEITUNG wird, keine Person die als ‚Abfall‘ der Gesellschaft bezeichnet werden kann.<sup>12</sup>

Sie ist am Ende der Erzählung eine Art radikalisierte Katharina von deren Anfang, oder besser gesagt, eine widerstandsleistende und aufbe-

gehrende Leni Gruyten. Katharina wird am Ende zu einer rücksichtslosen und harten, selbstbewussten Frau, die den Alltag ungerecht findet und des Mordes am lästigen Journalisten Werner Tötges angeklagt wird. Sie fühlte während der Mordtat und nach ihr nichts, ihr Leben wurde durch ein paar Zeilen aus der Zeitung zerstört, ihre Mutter starb deswegen, ihr Leben hatte keinen Sinn mehr. Ohne mit der Wimper zu zucken, lässt sie die ganze Welt wissen, sie habe einen Menschen umgebracht. Die profitgierige Rücklosigkeit der ZEITUNG brachte Katharina zur unmenschlichen Härte und zur Ausführung eines ethisch inakzeptablen (Mord)Aktes und machte aus einer zuvor normalen, doch nicht ganz ‚reinen‘ Frau, die nur ihr Leben leben wollte, eine Kriminelle, eine Mörderin. Wegen der psychischen Gewalt, der sie ausgesetzt war, brach in ihr Wut aus und deswegen antwortete sie mit physischer Gewalt.

Diesbezüglich gibt es eine Parallele zu Johanna Fähmel, die im Roman *Billard um halb zehn* auch einen Mord begeht, weil sie glaubt, sich in einer ausgangslosen Situation zu befinden. Der Unterschied zwischen diesen beiden Frauen, von denen keine Reue fühlt, ist, dass Johanna eine barmherzige, liebevolle und anständige Frau ist, Katharina dagegen schon immer ein wenig kühl und berechnend war.

### *Gruppenbild mit Dame*

Im Roman *Gruppenbild mit Dame*<sup>13</sup> werden drei Frauenfiguren dargestellt, deren Rollen im Roman von essenzieller Bedeutung sind. In keinem Werk von Böll werden die Hauptfiguren so auf ihre Rollen als Mutter (Leni), Nonne (Schwester Rahel) und Hure (Margret) festgelegt. Im Mittelpunkt steht Leni Pfeiffer, geb. Gruyten, eine selbstbewusste und auf den ersten Blick sehr liebevolle, aber nicht allzu intelligente Person. Zwei komplementäre Frauenfiguren kommen als ihre Ergänzung vor, und zwar Margret Schlömer und Schwester Maria Rahel Ginzburg. Leni, die einen ungewöhnlichen Lebensstil pflegt, wird als moderne Heilige Mutter Gottes gesehen, denn neben ihrer Barmherzigkeit und unendlicher Liebe zu ihrem Sohn Lev und dessen Vater Boris hat sie auch eine verführerische Seite, die sie zu einer zwar nicht fehlerfreien, aber trotzdem idealisierten Frau macht. Böll gibt ein Spektrum der Frauencharaktere, die einer biblisch-mystischen Welt gleichen. Neben Leni, ähnelt Margret auch einer schon bekannten Person, von der in der Bibel

die Rede ist, und zwar Maria Magdalena. Sie ist sündig, aber auch barmherzig und liebevoll, wodurch sie sich zur Verkörperung einer Heiligen mit mangelnder Moral gut eignet.

Eine weitere biblisch-mystische Frauenfigur ist Schwester Rahel, die schon wegen ihres Berufes eine biblisch gefärbte Figur ist. Sie hat sowohl eine sündhafte als auch eine marianische Seite. Die Frauen in diesem Roman haben eine gewisse Dosis gesellschaftlicher ‚Abfälligkeit‘ in ihrem Benehmen und Handeln, wobei Rahel und Leni in mancherlei Hinsicht ähnlich sind: „Körperliche Attraktivität, mythologische Kenntnisse, eine nahezu kreatürliche Liebesfähigkeit und nicht zuletzt die ‚Abfälligkeit‘ charakterisieren beide Figuren.“<sup>14</sup> Böll schafft hier eine neue Art biblischer Frauenfiguren, deren Leben im Mittelpunkt steht, wobei Männer diesmal nebensächlich sind. Obwohl nicht direkt einem Mann untergeordnet, dennoch verfolgt die Umgebung jeden ihren Schritt und verzeiht ihnen keine Fehler.

Im Mittelpunkt des Romans steht der Lebenslauf der Hauptfigur Leni Gruyten. Schon ganz am Romananfang wird klargestellt, dass es sich um keine gewöhnliche Person handelt, denn ihr Leben wird von einem Verfasser ‚mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit‘ beschrieben. Ihr ganzes bisheriges Leben – sie ist 48 Jahre alt – wird vom Verf. dokumentiert, der ihre Bekannte interviewt. Viele Personen scheinen ihr Leben geprägt zu haben, doch zwei Frauen sind es, die man als ihre Ergänzung sehen kann. Das sind ihre Freundin Margret und Schwester Rahel. Zuvor waren die Frauen in Bölls Werken Ergänzung des Mannes, aber in diesem Roman hier kommt es zu einer Art Inversion, wobei die Heldin eine Frau ist und die anscheinend das Idealbild von einer Frau repräsentiert.

Lenis Leben prägen meistens Menschen aus der unteren Gesellschaftsschicht:

Leni zeigt mit ihrer Zuneigung zu Schwester Rahel ihren absoluten Mangel an gesellschaftlichen Vorurteilen, hier erstmals offenkundig und in der Wahl ihrer beiden späteren Liebhaber erneut bestätigt. Boris, der Vater ihres Sohnes, ist ein sowjetischer Kriegsgefangener, in der Sprache der damaligen Zeit also ein sogenannter ‚Untermensch‘.<sup>15</sup>

Leni ist sowohl eine gute Person, auch eine gute Mutter. Leni denkt nicht in Kategorien von Prestige und guter Erziehung, sondern ist vor allem am ganz persönlichen Glück ihres Sohnes interessiert.<sup>16</sup>

Der Akt der Menschlichkeit – im Sinne ‚Liebe Deinen Nächsten‘ – ist bei den Frauenfiguren bei Böll oft zu finden, so auch bei Leni, die schon wegen ihrer anderen Eigenschaften als eine Art Idealfrau angesehen werden kann. Wenn sie ihrem späteren Geliebten Boris an seinem ersten Arbeitstag Kaffee anbietet, obwohl so etwas zu dieser Zeit als Provokation verstanden wurde, zeigt sie ihre humane Seite und vor allem Furchtlosigkeit, die bei Leni auch später zum Vorschein kommt. Angesichts der Gefahr, der sie sich mit dieser Geste ausliefert, bleibt dem Leser nichts anderes übrig als zu denken, sie sei intellektuell beschränkt. Ist aber jemand, der sich der Umgebung so stellt, intellektuell beschränkt oder nur donquichottisch mutig?

Leni reagiert auf Anpöbeleien nicht. Dass ‚Schlampe‘ hinter ihr hergemunkelt wird, gehört für sie zum Alltag. Man hält sie für unempfindlich oder gar empfindungslos; beides trifft nicht zu, nach zuverlässigen Zeugenaussagen (Zeugin: Marja von Doorn) sitzt sie stundenlang in ihrer Wohnung und weint.<sup>17</sup>

Das Bild, das Böll von Leni zu schaffen versuchte, wird aus der Perspektive aller Menschen aus ihrer Umgebung beschrieben und charakterisiert, außer aus ihrer eigenen Perspektive. Das, was sie auf eine Weise als Idealfrau charakterisiert, ist auch ihre Abwesenheit. Viele Fragen bleiben offen, aber genau das gibt Leni eine gewisse Freiheit und Abhängigkeit, die viele andere Frauenfiguren kaum genießen können.

Margret ist wohl die einzige Frauenfigur, die ihren Status der ‚Barmherzigen‘ durch Promiskuität erreicht. Ihr Benehmen ist altruistischer Natur. „Sie handelt entweder aus ‚Barmherzigkeit‘ mit den Männern oder aus weiblicher Solidarität.“<sup>18</sup> Margret ist eine regelrechte Außenseiterin, sozusagen der ‚Abfall‘ der Gesellschaft. Gehasst oder geliebt, alle Frauenfiguren in den Werken von Böll eine humane und barmherzige Seite, die nicht zulässt, dass die Frau als schlecht abgestempelt wird. Margret scheint eine wahre Heldin zu sein und zwar ausgerechnet wegen ihrer Abfälligkeit. „Da Margret selbst die einzige Zeugin für diese Vorgänge ist, mag hier eine gewisse Vorsicht am Platze sein; der Verf. selbst hat allerdings den Eindruck von Margrets absoluter Glaubwürdigkeit.“<sup>19</sup>

„Bei Margret überwiegt der Ruf einer ‚Sünderin‘, jedoch in Gestalt einer ‚barmherzigen‘ Magdalena.“<sup>20</sup> Die ‚Reinheit‘ aller anderen Frauenfiguren wird durch die Margrets ‚Unreinheit‘ relativiert. Sie verkörpert eine seelisch reine und körperlich unreine Heldin und ergänzt damit Leni. Sie verhilft allen, ein besseres Gefühl von sich selbst zu haben, wobei sich Böll und der Verf. alle Mühe geben, ihre Selbstlosigkeit zu unterstreichen.

Die Nonne Rahel hat wie Margret eine ergänzende Funktion und umrahmt Leni von der anderen Seite. Sie ist völlig ‚anders‘ und in sich widersprüchlich und dennoch als Figur unteilbar: eine jüdische Nonne, die sich nicht schämt, ihre weibliche Natur zu zeigen. Sie ist gut gebildet, eine kleine und zähe Frau, die einen großen Einfluss auf Lenis Leben hat:

Entscheidend für Lenis Lebensbahn, mindestens so entscheidend wie der später auftauchende Sowjetmensch, wurde Schwester Rahel, die (1936!) nicht zum Unterricht zugelassen war, nur die als sehr niedrig angesehenen Dienste einer, wie die Mädchen es nannten, Flurschwester ausübte, sich ungefähr im sozialen Status einer nicht einmal gehobenen Putzfrau befand<sup>21</sup>.

Wie auch die anderen zwei Heldinnen des Romans, Leni und Margret, ist auch Rahel eine echte Außenseiterin, auch eine ‚Abfällige‘. Sie wird schon wegen ihren ungewöhnlichen Interessen für die ‚fäkalische Mystik‘ von der Gesellschaft stigmatisiert. Sie leidet dazu auch noch wegen ihrer Intelligenz und ihrer Gier nach neuem Wissen: „Wegen ihres ‚mystischen Materialismus‘ gerät Schwester Rahel in ‚Schwierigkeiten‘ mit dem Orden; von der Unterrichtserlaubnis suspendiert, bleiben ihr – und darin zeugt sich unmißverständlich die Böllsche Ironie – noch fünf Jahre als Toilettenfrau.“<sup>22</sup>

Wie auch andere Figuren weist auch Rahel gewissermaßen einen Hang zur Dekadenz. Mit anderen Böllschen Frauenfiguren hat sie aber auch viele Gemeinsamkeiten: Sie sind alle barmherzig, liebevoll und human, für die ‚Gesellschaft‘ aber unwichtig und von ihr unbeachtet.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Böll, Heinrich: *Ansichten eines Clowns*. München: dtv, 2004.
- <sup>2</sup> Balzer, Bernd: *Heinrich Böll: Ansichten eines Clowns*. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1995, S. 38.
- <sup>3</sup> Römhild, Dorothe: *Die Ehre der Frau ist untastbar. Das Bild der Frau im Werk Heinrich Bölls*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1991.
- <sup>4</sup> Böll [Anm. 1], S. 105.
- <sup>5</sup> Ebda, S. 104.
- <sup>6</sup> Ebda, S. 171.
- <sup>7</sup> Balzer [Anm. 2], S. 55.
- <sup>8</sup> Sowinski, Bernhard: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. Nördlingen: Wagner, 1994, S. 80. (Oldenbourg Interpretationen)
- <sup>9</sup> Ebda, S. 81.
- <sup>10</sup> Sowinski, Bernhard: *Heinrich Böll*. Stuttgart: Metzler, 1993, S. 82.
- <sup>11</sup> Vgl. Balzer [Anm. 2], S. 53.
- <sup>12</sup> Ebda, S. 53.
- <sup>13</sup> Böll, Heinrich: *Gruppenbild mit Dame*. München: dtv, 2001.
- <sup>14</sup> Balzer [Anm. 2], S. 94.
- <sup>15</sup> Hess-Liechti, Linda M: *Leidend, subversiv und kinderlos*. Stuttgart: Heinz, 2000, S. 72.
- <sup>16</sup> Böll [Anm. 13], S. 69.
- <sup>17</sup> Ebda, S. 10.
- <sup>18</sup> Vgl. Balzer [Anm. 2], S. 92.
- <sup>19</sup> Hess-Liechti [Anm. 15], S. 55.
- <sup>20</sup> Vgl. Balzer [Anm. 2], S. 91.
- <sup>21</sup> Hess-Liechti [Anm. 15], S. 44.
- <sup>22</sup> Balzer [Anm. 2], S. 93.



## **Literatur und Intermedialität**



*Günter Vallaster (Nyíregyháza)*

## **Zeichenmotivik in der neueren visuellen und konzeptuellen Poesie**

### **1. Zum Begriff der visuellen und konzeptuellen Poesie**

Mit dem Ausdruck „Visuelle Poesie“ werden Arbeiten im Grenz- und Kontaktbereich zwischen Literatur und bildender Kunst bezeichnet, die zum einen den visuellen Aspekt der Sprache ästhetisch nutzen und zu denen in einem spannungsreichen, komplementären oder kontrastiven Verhältnis noch ein zusätzlicher Bildanteil tritt. Dies wird in den Poetologien und in der Forschungsliteratur seit den 1960er Jahren nicht nur zur Definition von Visueller Poesie, sondern auch als Kriterium zur Unterscheidung von der konstellativ, nicht-linear flächensyntaktisch und meist allein mit sprachlichen Zeichen operierenden Konkreten Poesie aus der Mitte des 20. Jahrhunderts und von älteren Ansätzen, die bis zu den Technopaignien, also den Figurengedichten des Barock, des Mittelalters und der Antike zurückreichen, herangezogen. Exemplarisch genannt sei an dieser Stelle Eugen Gomringer, der als wesentlicher Exponent der Konkreten Poesie 1996 schrieb: „während die konkrete poesie die anschauung im wort, d.h. begrifflich, konzentriert, geht die visuelle poesie umgekehrt vor: sie macht begriffliches anschaulich. visuelle poesie illustriert.“<sup>1</sup> Der Ausdruck „Visuelle Poesie“ wird in den einschlägigen Forschungsarbeiten, Anthologien, Ausstellungskatalogen und Werkverzeichnissen zwar häufig diskutiert, aber bis heute konstant verwendet, er hat sich also durchgesetzt, etabliert. Sprachstrukturell betrachtet ist er ein Ausdruck mit adjektivischem Attribut „visuell“ und nominalen Nukleus „Poesie“, einen Schwerpunkt auf dem Nomen „Poesie“ setzend, zumal der zu den Nomen als tragende Wortart und damit zum Nominalstil neigende Sprachgebrauch speziell im Deutschen diese Gewichtung auf „Poesie“ nahelegt. Bei einer Umkehrung, zum Beispiel in der Form „poetische Visualisierung“ wäre der semantische Schwerpunkt im Bereich der Bildlichkeit zu sehen. „Poesie“ ist ein Wort, das aber eindeutig der Literatur zuzuordnen ist. Bei Bildern kann lediglich als Vergleich „Poesie“ verwendet werden, wie beispielsweise in dem

Satz: „Aus diesem Foto spricht sehr viel Poesie“. Auch alternative Bezeichnungsvorschläge wie „Textbilder“ (von Klaus-Peter Dencker) oder „Seh-Text“, den Ferdinand Kriwet in den 1960er Jahren prägte und den neben einigen weiteren Vertretern dieser Richtung wie Werner Herbst auch die Literaturwissenschaftlerin Christina Weiss aufgegriffen hatte<sup>2</sup>, legen ihren semantischen Schwerpunkt auf „Text“, mithin Gewebe aus schriftlichen Zeichen. „Textbild“ kann als Analogiebildung zu „Schriftbild“ gesehen werden, beim Kompositum „Seh-Text“ kommt das Grundwort aus dem Bedeutungsbereich Zeichensprache und erst das Bestimmungselement spezifiziert Richtung visuellem Wahrnehmungskanal. Christina Weiss' Erörterung ihrer Bezeichnungswahl zeigt auch anschaulich die Problematik beim terminologischen Erfassen von zwei koinzidierenden Terrains, dem sprachkünstlerischen und dem bildend-künstlerischen, das beiden Feldern gerecht wird:

[Klaus Peter] Denckers Terminus Text-Bilder wird in erster Linie deshalb nicht von mir übernommen, da er den Begriff Text auf den sprachlichen Bestandteil des visuellen Gedichts fixiert. [...] Der von [Ferdinand] Kriwet verwendete Terminus Seh-Text dagegen hält den Textbegriff neutral genug, um ihn auf das gesamte Gebilde aus Sprache und optischen Elementen zu übertragen, ein Gebilde, das sich gerade dadurch definiert, dass es gesehen und gelesen werden muss.<sup>3</sup>

Um die Begriffsverwirrung noch zu erweitern, ist zur „Visuellen Poesie“ in den letzten Jahrzehnten, von der abstrakten Malerei und vom Minimalismus her kommend, getragen speziell vom US-amerikanischen Künstler Sol LeWitt der Begriff der Konzeptkunst getreten, der sich in der Literatur, auch zur Bezeichnung visueller Erscheinungen, als „konzeptuelle Poesie“ wiederfindet. Wesentlich bei dieser Kunstrichtung ist die Idee, das Begriffliche, wodurch natürlich viele Ansatzflächen für die Literatur gegeben sind und umgekehrt auch für die bildenden Künstler wie Lawrence Weiner, Sprache zu verwenden und Sprache im Raum ästhetisch zu positionieren, wie etwa sein bekanntes Werk der Aufschrift *smashed into pieces (in the still of the night)*, auf einem Flak-Turm in Wien 1989 angebracht, deutlich demonstriert. Schließlich wird auch, vor allem von Ulrich Ernst, die Ansicht vertreten, dass Visuelle Poesie eine eigene Richtung repräsentiere, da sie eben weder der Literatur noch der bilden-

den Kunst eindeutig zuordenbar sei, bildende Kunst und Literatur würden sich quasi in ihr aufheben. Er gelangt auch zum Befund, dass

die modernen Grenzüberschreitungen der Künste, wie sie sich auch in Comics und Werbeplakaten manifestieren, die Fusionierung verbaler und ikonischer Formen schlechthin sowie die Nivellierung der Differenzen zwischen ästhetischen und pragmatischen Texten eine Krise der auf gattungspoeologische Einteilung fixierten Literaturwissenschaft zu fixieren [scheinen].<sup>4</sup>

An dieser Stelle wird nicht das Ziel verfolgt, eine andere Bezeichnung vorzuschlagen, konstatiert wird indes, dass die Vielfalt ästhetischer Zugänge und Verfahrensweisen eine fein skalierte Abstufung der jeweiligen Text- und Bildanteile mit sich brachte, die sich nicht in statische Categorieschubladen pressen ließ und auf der theoretischen Ebene zu einer Palette von Bezeichnungen mit unterschiedlicher, heterogener semantischer Auslegung führte. Daher scheint eine integrative, subsumierende Fassung des visuellpoetischen Begriffs zielführend, wie ihn Juliana W. Kaminskaja an die schon von Christina Weiss aufgegriffenen Definitionen Klaus-Peter Denckers angelehnt formuliert:

Für die Betrachtung visueller Texte im Aspekt ihrer Verbindung mit der Sprachreflexion scheint jedoch die häufig gestellte Frage nach genauen Grenzen der visuellen Poesie nicht entscheidend zu sein. Deshalb erscheint es zweckmäßig, sich auf eine breitere Definition zu stützen, derzufolge unter visuellen Gedichten Texte verstanden werden, bei denen das Visuelle mindestens eine genau so große oder sogar größere Rolle spielt als das Verbale. Wichtig ist dabei, dass das Visuelle und das Verbale auf einer intermedialen Ebene miteinander verknüpft sind und nur gemeinsam eine Aussage bilden.<sup>5</sup>

Alles in allem ist festzuhalten, dass der Anker der Visuellen Poesie doch in der Literatur gesetzt ist: Zunächst einmal verstanden bzw. verstehen sich die meisten Exponenten dieser Richtung vorrangig oder zur Gänze als Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Gerhard Jaschke oder Werner Herbst, um Beispiele aus der österreichischen Literatur aufzuführen. Sehr viele verstehen sich auch als Multimedia-Artistinnen und -Artisten, die Wort, Bild und Ton in ihr

Werk integrieren, wie Gerhard Rühm, unter den jüngeren, auch aus Österreich, Ilse Kilic, Lisa Spalt, elfriede, Jörg Piringer und Fritz Widhalm; ein Ansatz, den in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem Kurt Schwitters mit seinem universellen *Merz*-Konzept paradigmatisch gesetzt hatte. Natürlich gibt es aber auch eine signifikante Gruppe, die ursprünglich von der bildenden Kunst her kommt oder sich gleichermaßen als Autor und bildender Künstler versteht, darunter Ingo Springenschmid oder Heinz Gappmayr, der ausgebildeter Grafiker ist. Kaum aber sehen sich ausschließlich bildende Künstler als Vertreter der Visuellen Poesie. Was die Förderung der öffentlichen Präsenz der Visuellen Poesie durch Publikationen und Veranstaltungen betrifft, sind es nach wie vor die Literaturabteilungen, die als Geldgeber für Druckkostenbeiträge und Veranstaltungsprojekte auftreten, ein Aspekt auf den schon Franzobel im Vorwort seiner 1993 erschienenen Anthologie „Kritzi Kratzi“ hinwies.<sup>6</sup> Die öffentliche Wahrnehmung erfolgt überwiegend durch Literaturrezensionen, zur Visuellen Poesie geforscht wird mehrheitlich an philologischen, literaturwissenschaftlichen Instituten wie der Forschungsstelle Visuelle Poesie, geleitet von Ulrich Ernst am Fachbereich für Germanistik der Universität Wuppertal, wobei die Schriftzeichenverwendung in der bildenden Kunst zunehmend auch in das literaturwissenschaftliche Betrachtungsfeld rückt. Auf Seiten visuellpoetischer Theoretiker werden die Sprachverwendungen der bildenden Kunst durchaus wahrgenommen, so bei Franz Mon:

Die Klasse der Schriftzeichen hat eine gewisse Exterritorialität in der Bildlandschaft: Sie sind als visuelle Gebilde dabei und gehören doch nicht dazu. Als Entdecker dieses Sachverhalts können George Braque und Pablo Picasso gelten. Sie fügten seit 1911 Buchstabengruppen in ihre kubistischen Bilder<sup>7</sup>.

Plattformen für öffentliche Präsentationen sind aber neben engagierten Galerien wie dem Museion in Bozen<sup>8</sup> in erster Linie Literaturveranstaltungsorte wie Literaturhäuser, nicht zuletzt wird auch das Internet nicht nur als Medium ästhetischer Auslotung in der Form Netzkunst, sondern auch als idealer Präsentations- und Kommunikationsraum für Visuelle Poesie genutzt, wie die wachsende Zahl an einschlägigen Online-Portalen wie die Webplattform vispoets.com dokumentiert.

## 2. Zeichenmotivik

Die vorhandenen Studien, Theoriereflexionen und Propädeutiken zur Thematik sind tendenziell historisch, also diachron angelegt und fokussiert auf die Epochen und Paradigmenwechsel, darin auch nach genauer Segmentierung und Kategorisierung bestrebt und zugleich begleitet von *einem* Impetus als distinktives und Qualität konstituierendes Kriterium, nämlich den Aspekt der Innovation und des Bruches mit Bestehendem hervorzukehren. Dazu passt auch der Befund von Ulrich Ernst, wonach visuelle Poesie „von Anfang an von Theoriebildung begleitet ist“<sup>9</sup>. Ein Aspekt, der in noch stärkerem Ausmaß in der sie antezedierenden und sie im visuellen Bereich teilweise überlappenden Konkreten Poesie zum Tragen kam, wie die Ausführungen von Wolf Haas verdeutlichen:

Die Selbstcharakterisierung [der Konkreten Poesie] erfolgt auf verschiedenen Ebenen: durch den Verweis auf bestimmte Traditionszusammenhänge (Konkrete Malerei; Dadaismus, Futurismus, Surrealismus etc.), durch den Verweis auf bestimmte literarische Techniken (asyntaktische Reduktion auf wenige Wort- oder Buchstabenelemente, visuelle Komposition, Zeitmontage etc.) und schließlich durch die sprachtheoretische Argumentation<sup>10</sup>.

Überdies zeigt sich, dass es auch um Abgrenzungen der Richtungen voneinander geht, um Konstituierung und Inszenierung von bestimmten ästhetischen Konzepten, auf Seiten der visuellen Poeten der Legitimation, aber auch der kritischen Reflexion oder einfach Darstellung der eigenen Position, eine Tendenz, die in unterschiedlichen Gewichtungen des Theorieinteresses bis auf den Futurismus russischer und italienischer Provenienz am Beginn des 20. Jahrhunderts zurückreicht, damals vor allem in Form von Manifesten. Im Gegensatz zur bildenden Kunst, in der bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts von Künstlergruppen wie den Situationisten oder der Gruppe COBRA Manifeste proklamiert wurden<sup>11</sup>, ist das Manifest in der Literatur nahezu verschwunden. Es ist allenfalls noch als Textsorte vorhanden, die auf kritisch-ästhetische Möglichkeiten hin überprüft wird, die aber individuelle Statements und keine Gruppen-Aussagen sind, so beispielsweise die tagebuchartigen Manifeste von Michaela Falkner.<sup>12</sup> Wie die Manifest-

bildung ist die Theoriebildung bisweilen auch verbunden mit einem hohen Rechtfertigungsdruck, der experimentellen literarischen Ansätzen gesellschaftlich auferlegt wurde und nach wie vor wird, da die Visuelle Poesie wie die experimentelle Literatur insgesamt programmatisch konventionelle Gestaltungswege verlässt.

Der hier skizzierte Untersuchungs- und Beschreibungsansatz nimmt als Ausgangspunkt der Überlegungen die Schriftzeichen und versucht, motivische Verwendungen dieser Zeichen in Werken Visueller Poesie herauszuarbeiten. Es geht somit nicht um die Kategorisierung einzelner Richtungen auch innerhalb der Visuellen Poesie, auch nicht um eine Konzentration auf einzelne Vertreter und Sprachen (wenn auch der Schwerpunkt auf deutschsprachigen Beispielen liegt), mithin nicht um die Diskussion eines wie auch immer gearteten visuellpoetischen Kanons, sondern um die Frage, welche Lettern, Zeichen, Wörter und Begriffe in welcher Form im intertextuellen Vergleich gleichsam motivisch eingesetzt werden, womit sie als visuellpoetische Sujets fungieren. Das Ziel ist somit der Versuch einer Beschreibung eines Alphabets der visuellen Poesie. Dazu bedarf es zunächst einmal der Klärung der Begriffe „Zeichen“ und „Motiv“ und des daraus gebildeten Kompositums „Zeichenmotivik“, bei dem die mitschwingende Analogie zum sowohl figürlichen als auch abstrakten bildnerischen Zeichnen von Motiven durchaus nicht unerwünscht ist. Erprobt werden soll seine Nützlichkeit vor allem in Hinsicht darauf, ob sich mit ihm auch Präzisierungen der Einschätzung durchführen lassen, ob es sich bei einem Werk um scripturale Malerei oder eben um Visuelle Poesie handelt, ob aus dem Werk eine Zuordnung zur einer Kunstrichtung oder eben zu beiden möglich ist, vielfältige Abstufungen sind durchaus erwünscht.

„Zeichen“ – über dieses Wort lassen sich ganze Seminare halten und der Diskurs zu diesem Wort füllt ganze Bibliotheken, zumal, so Umberto Eco, „ein Buch über Zeichen [...] sich mit allem beschäftigen [muss]“<sup>13</sup>. Das kann an dieser Stelle natürlich nicht unternommen werden, sondern es bleibt vorläufig mit Blick auf die Visuelle Poesie festzuhalten, dass das zeichenhafte Stare-Pro im Kontext der Visuellen Poesie zunächst am Schriftzeichen festgemacht wird, aber auch die spannende Frage im Auge behaltend, inwieweit die Bildanteile zeichenhaft wirken.

Auch das Wort „Motiv“ hat einen weiten Bedeutungsumfang. Im Rahmen dieser Untersuchung seien zwei Bedeutungen herausgegriffen,

nämlich die literarische und die bildnerische. Literarisch respektive literaturwissenschaftlich führt auch heute kein Nachschlageweg vorbei an Elisabeth Frenzels Lexikon „Motive der Weltliteratur“<sup>14</sup>, und ein Blick in dieses Buch zeigt, dass darin zum einen bestimmte menschliche Typen, Charaktere, Figuren wie Amazone, Doppelgänger, Teufelsbündner, Einsiedler, zum anderen stereotype Handlungsmuster oder Rituale wie Gottesurteil, Duell abgehandelt sind. Elisabeth Frenzel definiert Motiv wie folgt und die Sprache ist sehr an die Biologie angelehnt: „der elementare, keim- und kombinationsfähige Bestandteil eines Stoffes“<sup>15</sup>, also sozusagen die Keimzelle zu Textgeweben. Diese Keime sind dann auch sehr haltbar und resistent: „Das elastische Motivgefüge der Stoffe macht ihre Variabilität aus und sicherte manchen von ihnen einen nun schon zweieinhalb Jahrtausende währende Geschichte.“<sup>16</sup> In der bildenden Kunst hingegen meint Motiv eine bestimmte bildnerische Anordnung, zunächst oder vor allem durchaus figürlich, womit der Bogen zur Visuellen Poesie gespannt ist: Hier sind die Zeichen die Motive. Und dies kommt vor allem in der neueren visuellen Poesie zum Tragen, die eben sprachreflexiv vorgeht und nicht wie ältere Beispiele meist ornamental: Arbeiten aus der Antike, dem Mittelalter oder der Neuzeit nutzen figurative Umrisse wie Kreuze, Kelche gleichsam als Gefäße, in die Text zur wechselseitigen Verstärkung mit dem Bild gefüllt wurde, nicht immer, aber meist mit sakraler Intention. In neuester Zeit wurde die Figürlichkeit zur Kontrastsetzung und damit zur Gewinnung ästhetischen und kritischen Gehaltes mit dem Text eingesetzt. Schließlich wurde die Figürlichkeit der Zeichen selbst ästhetischen und visuellpoetischen Reflexionen unterzogen, was mit Sprachreflexion einhergeht. Juliana W. Kaminskaja: „Die heutige visuelle Dichtung als solche bietet geradezu ideale Bedingungen für die – auch sonst für die moderne Literatur wichtigste – Hypostase der Dichtung als Sphäre der sprachlichen Selbstreflexion.“<sup>17</sup>

Dieser Einschätzung folgt der hier beschriebene Ansatz und er beschreitet durch seine Konzentration auf die Zeichen selbst einen Weg, dessen erste Marken schon im Dadaismus gesetzt wurden: „Die Einsicht, dass Alphabetzeichen ihre autonome Qualität haben, brachte Raoul Hausmann auf den Gedanken, poetische Texte unmittelbar aus ihrem Zeichenensemble herzustellen.“<sup>18</sup>

Eine kursorische Betrachtung visuellpoetischer Werke zeigt, dass es Lettern gibt, die immer wieder eingesetzt werden, zum Beispiel das A, als

erster Buchstabe des Alphabets in prominenter Position, einen Anfang signalisierend. Zu finden ist er beispielsweise in den frühen 1960er Jahren in Emmet Williams' *a*, bei dem das jeweils nächste *a* auf der Seite um einen Abstand, der jeweils um einen Leerschritt vergrößert wurde, getippt ist, wodurch sich interessante parabolische Kurven ergeben oder später in den 1990er Jahren auch bei Heimo Zobernig, der das A um 90° dreht, wodurch Assoziationen mit einem Auge oder Schalltrichter entstehen. Damit sind aber aus der Fülle an Arbeiten mit dem A nur zwei einzelne herausgegriffen. Auffallend häufig ist auch das I, etwa im Dadaismus der 1920er Jahre in Kurt Schwitters' *i-Gedicht* mit der Subscriptio „lies: rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf“. Später wurde das I u.a. sehr gerne von Gerhard Rühm eingesetzt, beispielsweise in der Arbeit „I in a landscape“ aus dem Jahr 1989, in der das I samt Punkt sich wie Tinte auf einem Löschblatt ausbreitet, Assoziationen mit einer menschlichen oder gespenstischen Gestalt nahelegend. Andere Lettern wie das B oder C sind indes relativ weniger häufig vertreten. Auf der Ebene der Wörter und Begriffe sind es vor allem philosophische Grundkategorien wie Raum und Zeit, die ins Bild gesetzt werden, zu denken ist dabei an die Letternzerlegung von ZEIT bei Heinz Gappmayr. Eine systematische Sichtung visuellpoetischer Arbeiten anhand eines bereiteren Korpus sollte einen Befund über Tendenzen der Zeichen- und Wortverwendungen in der Visuellen Poesie liefern.

### **3. Zeichenmotivische Betrachtung von Werken aus der Anthologie „Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell“**

Das Cover der 2006 erschienenen Anthologie „Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell“<sup>19</sup>, die Beispiele neuerer visueller Poesie aus zwei Kulturkreisen mit einer vergleichsweise hohen visuellpoetischen Schaffensdichte, nämlich dem österreichischen und dem russischen versammelt, stellt schon einmal ein sehr gutes Korpus in nuce dar und repräsentiert auch ein visuellpoetisches Cluster, das eine motivische Betrachtung ermöglicht. Für dieses Cover (vgl. Abb.) wurden die Beiträgerinnen und Beiträger eingeladen, einen Originalbeitrag zu kreieren oder eine Arbeit zur Verfügung zu stellen. Es besteht aus Beiträgen von Alexandr Gornon, Angelika Kaufmann, Boris Konstriktor, Christian Futscher, Christian Steinbacher, Christine Huber, elfriede,

Elisabeth Netzkowa, Erika Kronabitter, Eter de Panji, Fritz Lichtenauer, Fritz Widhalm, Gerald Kurdoglu Nitsche, Gerhard Jaschke, Gerhard Rühm, Günter Vallaster, Heinz Gappmayr, Ilse Kilic, Ingo Springenschmid, Jörg Piringer, Lenore Linza, Liesl Ujvary, Lisa Spalt, Nikolaus Scheibner, Valeri Scherstjanoi und Werner Herbst. Die Textsituation Cover eröffnet für alle weitgehend homogene Publikationsbedingungen mit grosso modo konstanter Fläche pro Beitrag, der einzige (aber dennoch gewichtige) Eingriff war das Arrangement der Beiträge durch den Layouter Carsten Brüning, der – selbst auch bildender Künstler – in der Anordnung der alphabetischen Reihenfolge der Vornamen der Beiträgerinnen und Beiträger folgte, an manchen Stellen aber die Beiträge „grenzüberschneidend“ an den Rändern übereinander legte. Manche stellten auch mehrere Beiträge zur Auswahl, die dann der Herausgeber vornahm. Direkt erkennbare Buchstaben oder Wörter weisen immerhin 18 und damit fast alle Beiträge auf: konzeptuelle Ziffernreihen bei Angelika Kaufmann, die russischen Lettern *э, 4, p* und *E* zu einer menschlichen Figur angeordnet bei Boris Konstriktor, das Adverb *endlich!* in einer Sprechblase auf schwarzem Grund von Christian Futscher, die Wortreihe *Zwischenmahlzeit/Stück vom Ganzen/ohne Einfluss/sagenhaft* in den sog. Fundkuben aus Kreuzworträtseln von Christian Steinbacher, die Initialen *E N*, die für Elisabeth Netzkowa stehen, *memory/desire* bei Eter de Panji, *ach* bei Fritz Widhalm und *oh* bei Ilse Kilic, *gluck gluck* bei Gerald Kurdoglu Nitsche, *alles echt* bei Gerhard Jaschke, *ja* in einem Kreis bei Gerhard Rühm, die Letter *D* lateinisch und kyrillisch und aneinander angedockt, damit auch auf Dmitrij Avaliani, dem das Buch gewidmet ist, hinweisend, beim eigenen Beitrag, die Zerlegung von *ZEIT* bei Heinz Gappmayr, die Initialen *J - P*, die für den deutschen Dichter Jean Paul stehen, bei Ingo Springenschmid, *Ghostengine*, eine Art Titel im Titel bei Liesl Ujvary, *prêt-à-porter* in Kombination mit Zeichnungen von einigen Gebrauchsgegenständen, die bereit stehen, um getragen zu werden, bei Lisa Spalt, verschiedene exotische Namen bei Nikolaus Scheibner, *hurra* in einer Schachtel bei Werner Herbst. Die Texte sind durch den gegebenen kleinen Raum kurz und elliptisch und oft Interjektionen: *ach*, *oh*, *endlich*, *hurra*, auch *sagenhaft* kann in diese Reihe gestellt werden. Weiters findet sich mit *ja* eine Partikel, die auch als Ausruf verwendet werden kann, mit *gluck gluck* ein Inflektiv, wie er aus der Sprache der Comics bekannt ist, der Stempeltex

*alles echt* und die Initialen *E N, J - P* referieren konterkarierend ebenso wie *prêt-à-porter* auf Texte, wie sie auf Gegenständen des alltäglichen Bedarfs zu finden sind, neben Stampiglien beispielsweise auf Schreibgeräten oder auf Kleidungsstücken, auf denen mit Initialen die Besitzerin, der Besitzer kenntlich gemacht wird oder ein Hinweisschild mit *prêt-à-porter* angebracht ist, dass das Modestück „von der Stange“ genommen werden kann. Semantisch ist durch die Interjektionen der Bereich der Emotionen eröffnet, woran schon erkennbar ist, dass die neuere Visuelle Poesie nicht allein rational, manchmal nachgerade technokratisch die Begriffe, damit aber auch die Welt und den Menschen reflektiert, sondern dass in die Reflexionen auch die Ebene der Emotionen einbezogen wird. Die Gefühlswelt ist auch bei der Zeit-Zerlegung von Heinz Gappmayr vorhanden, die die Brüchigkeit, Endlichkeit und die Relativität, die mit einem Wort – eben *ZEIT* – nicht zu fassen ist, vermittelt, oder anders gesagt: die Totalität eines Wortes wie *ZEIT* eindringlich durch Fragmentierung vor Augen führt. All diese Beispiele (und auch die weiteren) deuten zudem an, dass die Visuelle Poesie in neuerer Zeit wieder narrativer wurde, auch im Zusammenspiel mit den Bildanteilen, die bisweilen auch Berührungspunkte mit dem Comic oder Storyboards von Filmen aufweisen. Inwieweit sie tendenziell von der einzelnen Letter weggeht Richtung kohäsivem Text, muss die systematische zeichenmotivische Betrachtung der visuellen und konzeptuellen Poesie zeigen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Gomringer, Eugen: von der konkreten poesie zur visuellen poesie. In: Ders. (Hg.): *Visuelle Poesie. Anthologie*. Stuttgart: Philipp Reclam jr. 1996, S. 9-12, hier: S. 9.

<sup>2</sup> Vgl. Weiss, Christina: *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*. Zirndorf: Verlag für konkrete Kunst 1984, S. 149 ff.

<sup>3</sup> Ebda, S. 149-150.

<sup>4</sup> Ernst, Ulrich: *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2002, S. 225. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, 4)

<sup>5</sup> Kaminskaja, Juliana W.: Die Selbstreflexion der Sprache in der visuellen Poesie zeitgenössischer russisch- und deutschsprachiger Autoren. *Poetica. Zeitschrift für*

*Sprach- und Literaturwissenschaft*. 34. 2002. Heft 1–2, S. 223–253, hier: S. 225.

<sup>6</sup> Franzobel (Hg.): *Kritzi Kratzi. Anthologie gegenwärtiger visueller Poesie*. Wien: edition ch (Logo), S. 6 ff.

<sup>7</sup> Mon, Franz: Wortschrift Bildschrift. *Text + Kritik. Sonderband Visuelle Poesie*, IX/97, S. 5–32, hier: S. 7.

<sup>8</sup> <http://www.museion.it>

<sup>9</sup> Ernst, Ulrich: Forschungsstelle Visuelle Poesie. [http://www.fba.uni-wuppertal.de/allgemeine\\_literaturwissenschaft/forschung/projekte/forschungsstelle\\_visuelle\\_poesie.html](http://www.fba.uni-wuppertal.de/allgemeine_literaturwissenschaft/forschung/projekte/forschungsstelle_visuelle_poesie.html) (Zugriff: 30.3.2008)

<sup>10</sup> Haas, Wolf: *Sprachtheoretische Grundlagen der konkreten Poesie*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag, 1990, S. 1 f. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 233; Unterreihe: Salzburger Beiträge, 18)

<sup>11</sup> Vgl. die Auswahl an Manifesten in: *Wetterleuchten! Künstler-Manifeste des 20. Jahrhunderts*. Hamburg: Edition Nautilus, 2000.

<sup>12</sup> falkner7: Manifeste Archives. <http://www.falkner7.com/manifeste-1/manifeste/> (Zugriff: 16.04.2008)

<sup>13</sup> Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 15.

<sup>14</sup> Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 4. Aufl., 1992.

<sup>15</sup> Ebda, S. V.

<sup>16</sup> Ebda

<sup>17</sup> Kaminskaja, [Anm. 5], S. 226.

<sup>18</sup> Mon, [Anm. 7], S. 8.

<sup>19</sup> Vallaster, Günter (Hg.): *Grenzüberschneidungen. Peresečenija granic. Poesie Visuell Interkulturell. Mit einem Vorwort von Günter Vallaster und Juliana W. Kaminskaja und Übersetzungen von Juliana W. Kaminskaja und Valeri Scherstjanoi*. Wien: edition ch 2006 (raum für notizen, 1), Supplemente 2008 (raum für notizen, 2).



*Katalin Somló (Budapest)*

**Hörspiel: funkische Kunstform  
oder literarische Gattung?  
Am Schnittpunkt zwischen  
Literaturwissenschaft und Medienforschung**

**Vorwort**

Das in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts entstandene Hörspiel konnte ihre Entstehung zunächst der Technik verdanken. Brecht, Döblin, Kästner und Benjamin haben sich ihrer schon früh bedient, und seit den Anfängen entstand ebenfalls eine umfangreiche theoretische Literatur über das deutsche Hörspiel, die das lebhafteste Interesse an der neuen Kunstform dokumentierte. Von 1935 geht die Hörspielproduktion zurück, um dann nach 1945 wiedergeboren zu werden, und zwar vor allem dank der Tätigkeit von zwei Autoren, des früh verstorbenen Wolfgang Borcherts und des namhaften Lyrikers Günter Eichs. In den fünfziger Jahren erlebte das Hörspiel eine beispiellose Ausbreitung. Der Funk rechnete damals bei der Sendung eines einzigen Hörspiels mit 3 bis 4 Millionen Hörern – eine ungeheure Zahl, die den Wirkungsbereich dieser Form charakterisiert. Ein Hörspiel erreichte also ein viel größeres Publikum als ein Theaterstück oder irgendein literarisches Werk anderer Gattung, dementsprechend gebührt ihm die Aufmerksamkeit des Theoretikers. Es stimmt zwar, dass die Anziehungskraft des Hörspiels seit dem Ende der fünfziger Jahre immer schrumpfte – laut einer Umfrage hören nur noch zwei Prozent der Radiohörer Hörspiele (FAZ im Oktober 1994) –, Hörbücher werden aber im neuen Jahrtausend immer beliebter: Die positive Umsatzentwicklung auf dem Markt dient als Beweis für eine Renaissance der Hörkultur, der blühende Hörbuchmarkt wird derzeit von rund 500 Verlagen mit ca. 13.000 lieferbaren Titeln bedient.<sup>1</sup> Unter den Titeln gibt es auch einige alte Klassiker der Hörspielliteratur, wie *Träume* oder *Der Tiger Jussuf* von Eich, *Knöpfe* von Aichinger, *Der gute Gott von Manhattan* von Bachmann usw. Deshalb ist es nicht auszuschließen, dass das Hörspiel von den Theoretikern –

sowohl von denen der Medien, als auch von den Literaturwissenschaftlern – wieder entdeckt wird, und es wird vielleicht die alte Diskussion darüber, ob das Hörspiel zur Literatur gehört oder eine besondere funktionale Kunstform darstellt, wieder aufgenommen.

### **Wortkunst contra Schallspiel**

Den Namen *Hörspiel* für Radiostücke prägte Hans S. von Heister 1924 in der Programmzeitschrift *Der deutsche Rundfunk*. Dort nannte er das Hörspiel das arteigene Spiel des Rundfunks, dessen Vorbild eigentlich das Theater ist. Er deutete das Hörspiel als Phantasiespiel, das die fehlende äußere Sichtbarkeit durch Illusion, innere Sichtbarkeit, ersetzt.<sup>2</sup> Bereits damals kam es zu einer Kontroverse um das Hörspiel, die bis in die jüngste Zeit Spuren hinterlassen hat: Ist das Hörspiel Wortkunstwerk oder Schallspiel? Was konstituiert das Hörspiel primär als arteigene Sendegattung des Rundfunks? Welche Ausdrucksmittel verleihen dem Hörspiel den Rang des Künstlerischen? Es ist, ohne Zweifel, ein akustisches Ereignis, das anders als das Theater, Fernsehspiel oder die geschriebene Literatur, eine akustische Emotion, eine lineare oder nicht-lineare Geschichte im Zeichensystem des Klangs und der Pausen vermittelt. Die Verwendung der menschlichen Stimme galt dabei lange Zeit als obligatorisches Element für das Hörspiel. Die letztere Vorstellung ist aber seit Anfang der sechziger Jahre durch die Entwicklung reiner Schallspiele ohne semantische Botschaft überholt. Deshalb ist es notwendig geworden, das „Neue Hörspiel“ vom „klassischen“, „traditionellen“ oder „literarischen Hörspiel“ zu unterscheiden. Letzteres wird vom A. P. Frank in seiner Dissertation folgenderweise definiert:

ein original für den Hörfunk abgefaßtes, in sich geschlossenes und in einer einmaligen Sendung von in der Regel dreißig bis neunzig Minuten – in seltenen Extremfällen von 15 Minuten bis 4 Stunden – Dauer aufgeführtes, überwiegend sprachliches Werk [...], das beim Publikum eine der Kunst spezifische Wirkung hervorzubringen versucht, und das in keinem anderen Medium ohne entscheidende Strukturveränderungen existieren kann<sup>3</sup>,

wobei hier die Bestimmung „überwiegend sprachliches Werk“, das mit der Absicht, ästhetische Wirkung zu erzielen, produziert wurde, betont werden

soll. Dieses Verständnis des Begriffes wurde vom Boden des „Neuen Hörspiels“ als verengt kritisiert.<sup>4</sup> Im neuen Sinne konnte Hörspiel im Prinzip jeder akustische Vorgang sein: vom tradierten Rollenspiel wandte sich die Aufmerksamkeit zum Spiel mit akustischem Material.<sup>5</sup> „Spiel zum Anhören – Spiel mit Hörbarem“<sup>6</sup>, hieß Heißenbüttels Alternative.

Ob das Hörspiel von einem Theoretiker der Literatur zugeordnet oder als eigenständige akustische Kunstform klassifiziert wird, hängt vor allem davon ab, worauf er dabei besonderen Akzent legt: auf die Genesis oder auf die gattungsspezifischen Merkmale des Hörspiels. Die Anfänge beider Auffassungen liegen schon bei den frühen deutschen Hörspieltheoretikern. Pongs konstatiert den enormen „Einfluss der Technik im Zeitalter der Massen und Massenwirkungen auf die Kunst“, versucht die Züge „des Materialstils des Funks“ zusammenzufassen und ruft dabei sowohl die Hörspielautoren als auch die Zuständigen bei den Sendern, „von den bestehenden Grundformen der Dichtung: Epik, – Lyrik, Dramatik und einer Prüfung ihrer Eignung für den Rundfunk auszugehen“ zu verzichten, auf. Deshalb schlägt er auch vor, „auch das Wort „Hörspiel“, das gebräuchlich geworden ist im Sinn „eines dramatischen Spiels“, zunächst zu vermeiden und „durch das allgemeinere „Hörwerk“ als Wort-Hörwerk“ zu ersetzen.<sup>7</sup>

Bei Kolb hat schon das Hörspiel die Aufgabe, „uns mehr die Bewegung im Menschen als die Menschen in Bewegung zu zeigen“<sup>8</sup>. „Die entkörperte Stimme des Hörspielers wird“ für den einsam lauschenden Hörer „zur Stimme des eigenen Ich“<sup>9</sup>, zur Stimme „seines Herzens oder Gewissens“.<sup>10</sup> Das ist ein theoretischer Ansatz, der dem Hörspiel als Aufgabe zuweist, Illusion zu vermitteln, Identifikationsangebote zu machen, und die wichtigste Rolle geht dabei dem Wort zu. Diese These eines Hörspiels der Innerlichkeit hat damals wie in den fünfziger und sechziger Jahren unter Berufung auf Kolb die Hörspielprogramme wesentlich bestimmt.

Zu einer fruchtbaren Periode in der Hörspieltheorie kam es zwischen 1960 und 1964, wo mehrere umfangreiche und anspruchsvolle Arbeiten publiziert wurden. Die Fülle der Literatur über das Hörspiel ist eindeutig zwischen zwei extremen Positionen angesiedelt, der Bestimmung des Hörspiels als eines *reinen Wortspiels* (H. Schwitzke) auf der einen und der Forderung des Hörspiels als *totalen Schallspiels* (F. Knilli) auf der anderen Seite.

Die Lösung des theoretischen Problems, das sich daraus ergibt, dass das Hörspiel verschiedene akustisch zu verarbeitende Materialien verwendet, deren Verhältnis zueinander mengenmäßig recht unterschiedlich sein kann, scheint ziemlich einfach zu sein. Es sollte akzeptiert werden, dass die Bezeichnung „Hörspiel“ aus geschichtlichen Gründen zwei Formgebilde decken kann: das „klassische“, „traditionelle“ oder „literarische“ Hörspiel und das „Neue Hörspiel“, das seinem Anspruch und der Weise der Rezeption nach eher der Musik nahe steht. Man könnte zwar mit sagen:

Am Anfang des Hörspiels stand nicht das gesprochene Wort, sondern das telegraphisch übermittelte Zeichen. [...] Dabei ist entscheidend, dass die Übertragungsmöglichkeit mit Hilfe elektrischer Wellen dem Radiostück nicht allein Rezeptionsperspektiven eröffnete, die die traditionelle Bühnenliteratur beispielsweise nicht kennt, sondern auch Entwicklungsperspektiven der Form selber<sup>11</sup>,

aber in diesem Fall würde man so vorgehen, als wenn man die Eigenschaften des heutigen Dramas immer noch von den Gegebenheiten des altgriechischen Theaters ableiten würde. „Die Grundlage des Hörspiels bleibt das dichterisch geformte Wort: als Monolog, als Dialog, als Chor; als lyrisches, episches oder dramatisches Sprechen, in wechselnder Durchdringung“<sup>12</sup>, meint Peter Märki und mit ihm auch die Referentin.

### **Das Hörspiel als Wortkunst**

Bei der Einordnung des Hörspiels in die Reihe der literarischen Gattungen ist nicht nur die historische sondern auch die ontologische Betrachtungsweise anzuwenden. In diesem Fall ist es aber möglich, dass die Einordnung des Hörspiels in die Reihe der literarischen Gattungen, die den Theoretikern Schwierigkeiten bereitet, für den Laien gar kein Problem bedeutet. Man braucht nämlich kein Literaturwissenschaftler zu sein, um feststellen zu können, dass das klassische Hörspiel a) die gleichen ontischen Schichten aufweist wie das für den Normalleser bekannte Drama; b) die gleichen Situationen (im Sinne Georg Lukács und Tamás Bécsy) widerspiegelt und dazu c) die gleichen Modelle verwendet wie das moderne Drama.

Für die Seinsweise und Struktur des ästhetischen Gegenstandes sind die aufeinander bauenden Schichten typisch. Neben Roman Ingarden und Boris Uspenskij behandelt dieses Thema auch Nikolai Hartmann: „Das Schöne ist zweierlei Gegenstand, doch ineins, als ein einziger Gegenstand. Es ist ein realer Gegenstand und darum den Sinnen gegeben, geht aber nicht darin auf, ist vielmehr ebenso sehr ein ganz anderer, irrealer, der in dem realen – oder hinter ihm auftauchend – erscheint.“ Die sinnliche Schicht, von Hartmann anders Vordergrund genannt, ist materieller, die irrealer Schicht, bei Hartmann der Hintergrund, dagegen ist geistiger Natur. Nur die Einheit der beiden Schichten ist in der Lage, durch die Evokation der Wirklichkeit ästhetisches Erlebnis hervorzurufen. Die evozierte gesellschaftliche Wirklichkeit weist aber ebenfalls Schichten auf, denen strukturelle Elemente des Kunstwerks entsprechen. Die Materie der Dichtkunst ist das Wort, was es ausdrückt, ist „der Inbegriff der menschlichen Dinge – die Schicksale und Leidenschaften, ja die handelnden Gestalten selbst, die Personen und die Charaktere“. Im Drama gehören die dargestellten Figuren, die Handlung sowie die zeitlichen und räumlichen Dimensionen zu den Schichten der evozierten Wirklichkeit, und diese werden vom dramatischen Text, von den Regieanweisungen und den Äußerungen der Personen getragen. Dasselbe gilt ebenfalls für das Hörspiel. Diese Tatsache ist besonders augenfällig, wenn sich der Text in lesbarer Form präsentiert. Sowohl das Drama als auch das Hörspiel besteht aus den Instruktionen des Autors, aus Namen und zu den Namen gehörenden Äußerungen. Die beiden Gattungen stehen also in engster Verwandtschaft.

Die Zugehörigkeit des Dramas zur Literatur ist aber ebenso umstritten wie die des Hörspiels. Es gibt nämlich (ziemlich alte) Stimmen, laut deren das Drama nur als Partitur einer Theateraufführung aufzufassen ist, und wenn man das annimmt, dann hat das Hörspiel genauso nur als Partitur einer Funksendung Existenzberechtigung. Echte Dramen wurden zu jeder Zeit von Schauspielern auf Bühnen vor Publikum aufgeführt – aber ohne Zweifel können nur Dramen auf die Bühne gestellt werden, die vorher geschrieben worden sind, argumentiert Bécsy.<sup>13</sup> Die Theaterpartei meint, ein Drama werde geschrieben, um aufgeführt zu werden, man müsse also das Drama von den in der Aufführung geltenden Regelmäßigkeiten her analysieren. Bécsy – und mit ihm die

Referentin – vertritt die Auffassung, dass das geschriebene Werk dem aufgeführten gegenüber den Vorrang hat. Das echte Drama – wie das echte Hörspiel – ist ein literarisches Werk, aber solches, das schon auf der Ebene des literarischen Daseins die Bedingungen der Aufführbarkeit in sich trägt. Das Theater bzw. der Rundfunk ist nicht in der Lage, das Regelsystem der Aufführbarkeit in ein Drama bzw. in ein Hörspiel reinzubringen, eben umgekehrt: diese Medien können nur das entfalten und verwirklichen, was schon im literarischen Text potentiell gegeben ist. Das Hörspiel trägt zwar schon in seiner geschriebenen Form solche Merkmale, die von seinem homogenen Medium herrühren, aber diese Regeln gelten sowohl für Eichs Hörspiele als auch für die funkischen Seifenopern – dass den Vorführungen nicht der gleiche Wert beigemessen wird, liegt nicht am Rundfunk...

### Das Hörspiel als Gegenstand der Medienforschung

Beim Kommunikationsakt werden vom Sender Zeichen produziert, die der Empfänger durch ein Medium wahrnimmt, um dann in ihnen einen Signifikanten zu erkennen, der ihn aufgrund des Codes auf ein Signifikat verweist. Eine der zentralen Fragen bei der Modellierung von Kommunikation ist diejenige nach der Verwendung des Begriffs *Medium*. Häufig wird von Medien nur dann gesprochen, wenn technische Geräte gemeint sind. Dölling<sup>14</sup>, in Nachfolgerschaft von Posner, schlägt vor, unter einem Medium ein System von Mitteln für die Produktion, Distribution und Rezeption von Zeichen, das wiederholte Kommunikation eines bestimmten Typs ermöglicht, zu verstehen. Einige wichtige Fragen im Thema *Hörspiel*, wie z.B. die nach dem Erscheinungsbild bzw. nach der Funktion des Hörspiels, nach seiner Einbettung ins System der Künste, nach seinen eigentlichen Gestaltungsmitteln, können am besten im Rahmen der Medienforschung beantwortet werden. Nach Ladler<sup>15</sup> könnte folgender Fragenkatalog für die Medienforschung zusammengestellt werden:

1. Wie beeinflusst die Medientechnik die Wirkung des Endprodukts?
2. Wie wirkt die Medienorganisation auf die Verbreitungsmöglichkeiten eines Hörspiels?
3. Wie wird das Hörspielinstrumentarium eingesetzt?
4. Welche Änderungen erfährt der Hörspieltext während des Produktionsprozesses?

Sowohl die Produktion, als auch die Rezeption des Hörspiels wird wesentlich davon beeinträchtigt, wie man die oben aufgeführten Fragen beantwortet.

## Schlussbemerkungen

Das „klassische“ Hörspiel gehört also ohne Zweifel zur Literatur, deshalb sind die Deutungsmöglichkeiten, die dem Literaturwissenschaftler zur Verfügung stehen, mit vollem Recht anzuwenden. Um ein nuancierteres Bild über ein einzelnes Hörspiel oder über die Gattung selber zu bekommen, ist es aber unerlässlich, die Besonderheiten des Kommunikationsprozesses, dessen Element ein Hörspiel bildet, und besonders die des Mediums im weiteren Sinne unter die Lupe zu nehmen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> <http://medien.hamburg.de/artikel.do?ok=20976&teaserId=469536&cid=6383345> (Zugriff: 12.01.2008).

<sup>2</sup> Vgl. Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1961, S. 10.

<sup>3</sup> Zitiert von Heger, Roland; *Das österreichische Hörspiel*, Wien: Braumüller, 1977, S. 7.

<sup>4</sup> Kamps, Johann M.: *Aspekte des Hörspiels*. In: Koebner, Thomas (Hg.): *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1971, S. 480–501.

<sup>5</sup> Keckels, Hermann: *Das deutsche Hörspiel 1923–1973*. Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag, 1973.

<sup>6</sup> Heißenbüttel, Helmut: *Horoskop des Hörspiels*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel, Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 22.

<sup>7</sup> Pongs, Hermann: *Das Hörspiel. (Zeichen der Zeit, Heft 1)*. Stuttgart: Fr. Frommanns Verlag, 1930, auch: Online-Forum Medienpädagogik, <http://lbs.bw.schule.de/onmerz>, S. 1–4. (Zugriff: 10.04.2003)

<sup>8</sup> Kolb, Richard: *Das Horoskop des Hörspiels*. Berlin-Schöneberg: Max Hesses Verlag, 1932, S. 41.

<sup>9</sup> Kolb [Anm. 8], S. 55.

<sup>10</sup> Kolb [Anm. 8], S.40.

<sup>11</sup> Würffel, Stephan Bodo: *Das deutsche Hörspiel*. Stuttgart: Metzler, 1978, S 1.

<sup>12</sup> Märki, Peter: *Günter Eichs Hörspielkunst*. Frankfurt am Main: Akademische

Verlagsgesellschaft, 1974, S. 12.

<sup>13</sup> Hartmann, Nicolai: *Ästhetik*, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1966, S.34.

<sup>14</sup> Hartmann [Anm. 13], S. 103.

<sup>15</sup> Bécsy, Tamas: *A drámamodellek és a mai dráma*. Budapest-Pécs: Dialóg Campus Kiadó, 2001, S. 10f.

<sup>16</sup> Dölling, Evelyn: *Multimediale Texte: Multimodalität und Multicodalität*. In: Hess-Lüttich, W.B. (Hg.): *Medien, Texte und Maschinen. Angewandte Mediensemiotik*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2001.S. 34f.

<sup>17</sup> Ladler, Karl: *Hörspielforschung: Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2001, S. 104.

*Elisabeth Berger (Iași)*

## Zur Vergleichbarkeit von Literatur und Musik anhand einiger Beispiele aus Thomas Bernhard *Verstörung*

### 1. Thematische Hinführung und methodische Eingrenzung

*Thomas Bernhard und die Musik* ist beileibe kein neuer Ansatz in der Thomas Bernhard Rezeption. Die Musikalität seiner Texte ist oft hervorgehoben, ja gar als Spezifikum österreichischer Literatur gewertet worden. Die Metapher *musikalischer Text* ist oft gebraucht, doch wenig untersucht, wie auch die Autorinnen der beiden Standardwerke zu diesem Thema, Gudrun Kuhn<sup>1</sup> und Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht<sup>2</sup> beklagen. Im Werk des ausgebildeten Sängers und Musikfreunds Bernhard findet man kaum einen Text, in welchem nicht Musik, Musiker, Komponisten oder Musikstücke erwähnt würden, überliefert ist auch die Affinität des Autors zu ausgewählten Musikaufnahmen. In jungen Jahren hat er gemeinsam mit dem ihm befreundeten Musikerpaar Gerhard und Maja Lampersberg, den Besitzern des Tonhofs, an Musikwerken gearbeitet und Libretti verfasst. Durch seine schweren Krankheiten hat ihn, seinen autobiographischen Schriften zufolge, die Musik getragen, Musikerfreunde bestätigen seine Begabung und sein tragisches Scheitern an einer Sängerkarriere, die vom Dirigenten Krips mit der harschen Kritik, der junge, aufstrebende Sänger möge doch lieber Fleischhauer als Sänger werden, beendet wurde.<sup>3</sup> In *Wittgensteins Neffe* erläutert Bernhard nochmals ausführlich seine und Paul Wittgensteins Liebe zur und Verbundenheit mit der Musik. All diese biographischen Momente legen eine tiefgreifende Verstrickung und Verbindung von Literatur und Musik nahe, doch wie lässt sich hier Beweis führen? Führende Bernhard-Kenner räumen hier durchaus Schwierigkeiten ein:

Bernhard bezieht sich nicht nur inhaltlich auf Musik, auch die Form seiner Texte erinnert an Strukturen musikalischer Kompositionen – die Wiederholungstechnik, die Rotation der Sätze um kleinere sprachliche Einheiten und die variative *Durchführung* dieser motivähnlichen Elemente

sowie der häufig coda - artige Abschluss. Aufgrund der offensichtlichen Schwierigkeit, musikologische Kriterien auf Sprache zu übertragen, gehört dieser Aspekt zu den meistdiskutierten Fragen der Bernhard-Forschung.<sup>4</sup>

Zu unterschiedlich sind die Repräsentationsformen von Musik, welche simultan (also polyphon) verläuft, und Literatur, die sich semantisch nur linear verstehen lässt. In der Einführung der Künste erheben sich zahlreiche Fragen zur prinzipiellen Vergleichbarkeit. Bindeglied oder Schnittmenge ist hier die Sprache, also Sprache in der Gleichzeitigkeit beider Dimensionen, Sprache durch ihre Teilhabe an Form und Inhalt, Sprache, weil sie sich semantisch und formal definieren, doch nie absolut festlegen lässt. So eröffnen sich Fragen, die zu beantworten dieser Vortrag sich nicht vermessen will, doch eine Annäherung soll versucht werden. Wie lässt sich der Informationsgehalt eines Textes in Musik übertragen und was verbleibt als Rest? Verliert Wortmalerei (mit der Hinzunahme eines weiteren Zweiges der Kunst laufen wir beinahe Gefahr uns in synästhetischen Parallelwelten zu verlieren...) die Literarizität und kann ein Text die formale Strenge der Musik einhalten? Angesichts der Geschichte der Musikästhetik (besonders hervorgehoben sei hier der italienische Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts Zarlino, der die prinzipielle semantische Dechiffrierbarkeit von Musik propagiert), in deren Verlauf viele Musiktheoretiker musikalischen Formen, Tonarten, dem Kontrapunkt, etc. auch einen Informationsgehalt einschreiben, scheint diese Einführung durchaus möglich und zur wechselseitigen Erhellung der Künste durchaus auch wünschenswert. Die Lyrik ist die formal strengste Gattung der Literatur, doch nicht die einzige, die Rhythmus und Klang zu einem Maßstab und Parameter ihrer Literarizität, mithin also ihrer Funktionalität macht. Meine Untersuchung beschränkt sich auf den Roman *Verstörung* aus dem Jahr 1967, einem der ersten publizierten Prosatexte des Autors. Die Literaturkritik hat Bernhard eine Zunahme formaler Perfektion im Laufe seines Schreibens zugebilligt, wie aber sieht es damit in einem Frühwerk aus? Wie steht der Autor selbst der Textgenese gegenüber?

Den Stoff im eigentlichen Sinn halte ich für ganz und gar sekundär, es genügt, aus dem zu schöpfen, was um uns ist. [...] Ich würde sagen, es ist eine Frage des Rhythmus und hat viel mit Musik zu tun. Ja, was ich schrei-

be, kann man nur verstehen, wenn man sich klarmacht, dass zuallererst die musikalische Komponente zählt und dass erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle.<sup>5</sup>

## 2. Engführung von Sprache und Musik

Für meine Argumentationsstrategie zur prinzipiellen Vergleichbarkeit von Musik und Literatur möchte ich die beiden Medien auf ihre Affinität zur jeweils anderen Kunst hin untersuchen: Musik *erzählt*: dazu verweise ich auf Programmmusik, die Affektenlehre und den empfindbaren Gehalt an Musik. Konträr dazu möchte ich Text auf seine Klanglichkeit hin untersuchen. Das Wort *klings*, besonders natürlich in der gesprochenen Sprache, etwa auch in der Dramatik, aber auch in der hybrid formalen Kunst der Lyrik. Merkmale dafür sind unter anderem Rhythmus, Melodie und eine Tendenz zur Sinnerschwerung. Bernhards Texte betreffend sind beide Merkmale oft genannt und auch hinlänglich untersucht worden. Die artifiziellen Wortkaskaden legen häufig eine Verlautlichung nahe, durch die Kursivsetzung von Textstellen *hört* der Leser den aufgebrachten Protagonisten. Die besonders kunstvoll aufgetürmten *Satzungeheuer* tragen aber unbestritten auch die Künstlichkeit und Reglementierung von Lyrik in sich. In vielen Texten zu und über Bernhard ist auf die Art und Weise seiner Formulierungen hingewiesen, fast möchte es den Anschein erwecken, als wäre der semantische Aspekt in den bernhardschen Reden zweitrangig. So meint einer seiner *Lebensmenschen*, die Autorenkollegin Ingeborg Bachmann, die ihrerseits Lüge in der Sprache verortet in ihrem Essay *Thomas Bernhard. Ein Versuch*: „Dass in der deutschen Sprache wieder die größte Schönheit, Genauigkeit, Art, Geist, Tiefe und Wahrheit geschrieben wird [...]. Die Worte wie Bernhard sie setzt, gewinnen etwas Unmissverständliches wieder zurück“<sup>6</sup>.

Bernhard bezieht sich aber auf die menschliche Rede nicht nur in seinen dramatischen Werken, wo eine solche quasi-mimetische Abbildung nahe liegt, er transportiert das Reden auch in seine Prosatexte „wie ähnlich Prosa und Dramatik in vielerlei Hinsicht angelegt sind, wie sehr etwa der Duktus der gesprochenen Sprache für beide bestimmend ist“, so nennt es Mittermayer in seiner Bernhard-Monographie.<sup>7</sup> Nun soll aber die bernhardsche Sprache nicht nur der Rede, also dem fehler-

haften, unvollständigen, von Gesten, Tonfall, Rhythmus und anderen metasprachlichen Ausdrucksformen begleiteten Sprechen, nahe gestellt werden. Um die Rede zur formalen Dimension herunterzubrechen, nehmen die Fragen einen philosophischen Charakter an, und es ist bei dieser Disziplin nachzufragen, was es über Sprache, Rede, Inhalt und Form zu referieren gäbe. Roland Barthes hat sich mit dieser Thematik auseinandergesetzt und meint in seinem Essay *Das Rauschen der Sprache*:

Kann die Sprache rauschen? Als Sprechen bleibt sie scheinbar zum Gestammel verurteilt; als Schreiben zur Stille und zur Distinktion der Zeichen: es bleibt ohnehin immer zuviel Sinn, als dass die Sprache eine Lust hervorbrächte, die ihrer Stofflichkeit innewohnt. Das Unmögliche ist jedoch nicht undenkbar: das Rauschen der Sprache stellt eine Utopie dar. Welche Utopie? Die einer Musik des Sinns, darunter verstehe ich, dass die Sprache in ihrem utopischen Zustand erweitert, ja ich würde sogar sagen, denaturiert wäre, bis sie ein immenses lautliches Geflecht bildet, in dem der semantische Apparat semantisiert wäre; der lautliche, metrische, stimmliche Signifikant würde sich in seiner ganzen Pracht entfalten, ohne dass sich jemals ein Zeichen abhebt (diese Schicht aus reiner Lust naturalisiert), aber auch – und darin liegt die Schwierigkeit – ohne dass der Sinn brutal verabschiedet, dogmatisch verworfen, kurz, kastriert wird.<sup>8</sup>

Nach ihrer harschen Kritik an fachterminologischer Ungenauigkeit und unpräzisen Beschreibungen in der ästhetischen Rezeption bernhardscher Texte, verweist Kuhn<sup>9</sup> auf die *Philosophischen Untersuchungen* Wittgensteins und ortet auf ihn gestützt eine Analogie von Musik und Sprache, im weiteren also auch von Musik und Text. Wiewohl Musik asemantisch definiert ist, kein konkretes Signifikat benennt, letztlich selbstreferentiell ist, sie ephemer dem Phänomen Zeit unterworfen ist und ihr auch notwendig eingeschrieben ist, passiert der Fluss der Melodie in Erinnerung und Vorwegnahme. Musik arbeitet also nach dem Prinzip einer Erzählung: Der Ton, also das Zeichen gewinnt anhand seiner kontextuellen Einbettung an Bedeutung. Die Ordnung des Materials ergibt den musikalischen Sinn, Musik erzählt etwas, aber verglichen mit dem Text, undeutlicher, unklar. Der *implizite Hörer* (in Anlehnung an den *impliziten Leser* von Iser) bekommt eindeutige formale Einheiten. Durch ihre relative Unbestimmtheit kann er das Material wenig gelenkt seman-

tisch auffüllen. Um es pronunzierter auszudrücken: *Musik erzählt mir etwas!* Theoretisch unterscheidet sich der Text von Musik dadurch, dass er festgeschrieben, beliebig wiederholbar und damit dem Vergehen der Zeit weniger unterworfen ist. Praktisch aber tritt der Leser in einen Fluss des Textes ein, auch ihm erschließt sich der Text im Fortschreiten, er konstituiert sich aus Erinnerung und Vorwegnahme. Das Zeichen steht im Kontext und tritt im Moment seiner Realisierung als Einzelnes *und* Teil eines Ganzen auf. Seine Verbindung ist aber nicht nur ausschließlich begrifflich, sondern die Gesamtheit der Zeichen ist verbunden durch formale Gesetzmäßigkeiten, nicht nur im syntaktischen Sinn, sondern Rhythmus, Klang und Takt sind wesentliche Komponenten einer gelungenen Literarizität. Damit behaupte ich auch *the other way round: Ein Text klingt im Kopf des Lesers!*

Um nun die Theorie auf Bernhard anzuwenden, gilt es stilistische Merkmale des Autors näher zu untersuchen. Durch die Endloswiederholung schwindet der neue semantische Informationsgehalt, das sprachliche Zeichen wird inhaltlich leer und verbleibt als selbstreferentieller Klang. Diese Entsemantisierung nähert die Sprache Bernhards dem musikalischen Sinn (s.o.), also der Ordnung des Materials an, der Gehalt bernhardscher Texte drückt die Unmöglichkeit semantischer Mitteilung aus: In *Verstörung* lässt Bernhard den Fürsten über *Empfindlichkeitswörter* raisonnieren, alleine das Klingen, die Verlautlichung dieser Wörter stürze Menschen in tiefste Verzweigung und Qualen:

Jeder Mensch hat Wörter, die man ihm nicht *vorsagen* darf. [...] Ich habe mir gedacht, Zehetmayer gegenüber dürfe ich wohl nicht das Wort *Maulwurf* erwähnen. Ich sagte aber doch auf einmal, wohl um ihn auszuprobieren, das Wort *Maulwurf*, [...] und da bemerkte ich einen qualvollen Zustand, in den augenblicklich seine ganze Person gestürzt war.<sup>10</sup>

### 3. Musikalische Komponenten in Verstörung

In Anlehnung an Bloemsaat-Voerknecht<sup>11</sup> möchte ich mich im Weiteren auf die vier Möglichkeiten, musikalische Aspekte im Schreiben Thomas Bernhards zu untersuchen, beziehen, als da sind:

1. Thematisierung von Musik und Musikern (auch als Protagonisten)

2. intertextuelle und intermediale Bezüge: Anspielungen auf Musikstücke, Interpreten, Anekdoten und Persiflagen
3. Übernahme musikalischer Großformen als Form- und Strukturparallelen (Sonate, Fuge, Rondo)
4. mikrostrukturelle Kompositionselemente, also musikalisch-rhetorische Figuren

Während die ersteren beiden Aspekte relativ einfach und für den Komparatisten trittsicher zu erforschen sind, ergeben sich für die letzten beiden Punkte erhebliche Schwierigkeiten – der Hiatus zwischen Musik und Text lässt sich nicht so einfach überwinden und ihn einfach zu übersehen bringt den literaturwissenschaftlichen Wanderer zwischen den Welten in erhebliche Gefahr – den Absturz in die Beliebigkeit! Wer jemals *Ereignisse* von Bernhard selbst vorgetragen, gehört hat, wird aber dem Versuch der Musikalität bernhardscher Texte auf die Spur zu kommen, eine Chance einräumen.

### 3.1. Die inhaltliche Verwendung:

#### 3.1.1. Thematisierung von Musik, Musikern (auch als Protagonisten)

Im Unterschied zu späteren Werken nehmen Musikerfiguren in *Verstörung* noch keinen zentralen Bedeutungsraum ein. Gleichwohl aber sind einige Protagonisten durch ihre Musikalität charakterisiert, dabei handelt es sich aber noch nicht, wie im Spätwerk um geknechtete Berufsmusiker, die vom Leistungsdruck geplagt sind und unter ihrer Musikerkarriere leiden. In *Verstörung* sind die Musikliebhaber, wie die sterbende Ebenhöf sympathisch gezeichnet:

Ohne die Musik, die sie schon so lange Zeit nicht mehr machen, sich nur noch vorstellen könne („Ich höre sie ja noch!“), sei ihr Leben nichts mehr wert. [...] Auf dem Kommodenkasten stand eine Gipsbüste von Franz Schubert, dessen Schädel, einmal an der Basis auseinandergebrochen, wieder zusammengekittet worden war. Notenblätter lagen unter der Büste auf einem Haufen.<sup>12</sup>

Auch ein anderer Kranker auf der Besuchsrunde des Arztes, der junge Krainer, hatte vor seinem Totalzusammenbruch Linderung seiner Schmerzen und Qualen in der Musik gefunden. Noch heute sieht der

Erzähler, der Arztsohn, die Musikinstrumente im Zimmer verstreut liegen: ein Cello, eine Oboe, eine Geige. Doch nun ist es dem jungen Krainer nicht mehr möglich zu spielen: „Die Krankheit ihres Bruders habe sich sofort rasch verschlechtert. Jetzt sei es ihm nicht mehr möglich, gleich welche Musikstücke in seinem Kopf zu harmonisieren. Seine Musik sei *entsetzlich*.“<sup>13</sup>

### 3.1.2. Intertextuelle und intermediale Bezüge: Anspielungen auf Musikstücke, Interpreten, Anekdoten und Persiflagen

Der moribunde Krainer befindet sich im Besitz einer Reihe größerer Kupferstiche, die er an allen Wänden des Zimmers hängen hat. Es handelt sich dabei um die *Großen der Musik*. Zu allen Portraits hat er Kommentare unter die Köpfe geschrieben, die den Erzähler interessieren, verwundern und zuvorderst verstören:

Über den Kopf von Mozart hat er geschrieben: „Sehr groß!“ Und über den Kopf von Beethoven „Tragischer als ich!“ und über den Kopf von Haydn „Schweinskopf“ und über den von Gluck „Mag dich nicht!“ Hector Berlioz hatte er „Grauenhaft“ ins Gesicht geschrieben und Franz Schubert „Weiberlich!“ [...] Auf Anton Bruckners Gesicht stand „Tingeltangel“, und auf Purcells „Hör auf, Schottenfritz!“<sup>14</sup>

Erlaubt sich hier Bernhard einen Jux und legt einem Protagonisten gleichsam blasphemische Urteile in den Mund oder lässt er einen Kranken sprechen? In seinen späteren Werken wird er immer wieder Figuren über Komponisten und Musikstücke rigoros urteilen lassen, zur großen Verunsicherung des schockierten Lesers, um in Interviews selbst amüsiert den Humorgehalt seiner Texte zu beteuern und sich so aus der Affäre zu ziehen. Musik fungiert in bernhardschen Texten sehr häufig als Trösterin, die Protagonisten bezeugen ihre Sehnsucht nach Harmonie, nach Rettung vor dem anstürmenden Chaos von Zeichen, Tönen, nicht zuordenbaren Signifikanten und Erfüllung in der musikalischen Ordnung. Dem jungen Krainer ist diese Rettung verwehrt, auch die Musik gewährt keine Geborgenheit mehr. Seiner körperlichen Krankheit folgt die geistige Krankheit, die ihm letztlich auch Musik verunmöglicht – dieser Mensch ist wirklich verloren!

### 3.2. Die formale Verwendung

So prekär der Vergleich unterschiedlicher Künste und ihrer Formensprache, so wenig ist er auch gänzlich von der Hand zu weisen. Oder um es mit Kuhn zu formulieren: „[d]er Akkord kann miteinander und nacheinander erklingen, die Phonemfolge nur nacheinander. Der Verstehensakt ist allerdings in beiden Fällen als Ergebnis einer summarischen Wahrnehmung denkbar.“<sup>15</sup> Sätze sind keine rein semantischen Bauklötze, die der Autor beliebig aneinanderreihen kann ohne Einbußen in der Komposition, mithin Lesbar, ja Wahrnehmbarkeit zu riskieren. Die Zeichen stehen in einem übergeordneten Ganzen, das seinen Sinn (auch wenn immer ein Rest offen bleibt!) erst in seiner formalen Fixierung erhält. Im Raumnetz der Lektüre verändern sich Horizont und Perspektive, der Leser ist gezwungen seinen Standpunkt laufend zu verändern, um den Text webend systematisch mitzugestalten. Der Text läuft folglich nicht nur linear als fertiges Produkt ab, er transformiert sich im Beziehungsnetz der Zeichen auch synchron. Oder wie Elfferding in seinem Artikel zu Thomas Bernhards sprachlicher Virtuosität im *Freitag* meint:

Die Sprache dreht sich aus der Horizontale des fortgesponnenen narrativen Sinns in die Vertikale und wird sich selbst zum Gegenstand. Dies ist der Einsatz des Musikalischen bei Thomas Bernhard. Ist doch die Musiksprache nichts anderes als eine Klangrede, deren Material sich im Verlaufe von Jahrtausenden von den Bedeutungen weiter abgelöst hat als die Sprache. Wo immer die Sprache sich, wie hier durch die Besonderheit des literarischen Diskurses, ihrerseits von der realen Welt entfernt, nähert sie sich der Musik an.<sup>16</sup>

Es würde den Rahmen sprengen auf alle möglichen formalen Parallelen zur Musik im Werk *Verstörung* einzugehen, weshalb hier nur einige Punkte pars pro toto herausgehoben sind.

#### 3.2.1. Übernahme musikalischer Großformen als Form- und Strukturparallelen (Sonate, Fuge, Rondo)

In der Analyse folgt nun die Anleihe bei den musikalischen Großformen, welche mit der Literatur verglichen werden sollen. In

einem Text kann sich die semantische Komponente nur über eine formale Struktur ausdrücken, weshalb also beide Bereiche sich zwingend überschneiden und einander bedingen. Ich verzichte darauf, das syntaktische Gerüst einer Partitur einzuschreiben, nicht zuletzt deshalb, weil ich Ähnlichkeiten und Parallelitäten auffinden möchte und nicht die absolute Analogie von Text und Musik behaupten.

### 3.2.1.1. Sonatenhauptsatz

Bei *Verstörung* lässt sich eine Ähnlichkeit in der Bearbeitung von Themen mit den Stufen der Sonatenhauptsatzform ausmachen: Kennt die musikalische Form *Exposition*, *Durchführung* und *Reprise*, so lässt sich im Text folgender Dreischritt ausmachen: *Auffinden des Themas*, *Entfaltung*, *Exkurs*, *Verlieren* und als Parallele zur *Reprise* steht das *Wiederaufgreifen*. Die Sonatenhauptsatzform unterscheidet sich von der formal strengeren Form der Fuge:

die Fuge [arbeitet] nur mit einem einzigen Thema, [...] die Sonate aber immer mit zwei, oft sogar mit drei Themen. [...] In der Exposition werden die Themen „ausgestellt“, eines nach dem anderen. Das erste erscheint in der Haupttonart des Werkes [...]. Bei der Fuge [...] bestand das Thema nur aus einer melodischen Linie. Hier hingegen [...] besteht das Thema aus der Melodie und der ihr innewohnenden Harmonie.<sup>17</sup>

In die Dominanten setzt nun das Nebenthema ein, welches mit dem Hauptthema kontrastiert und mitunter in ein drittes überleitet. Der zweite Sonatenteil ist die *Durchführung*, sie bedeutet „Kampf, Dramatik, Spannung, Erregung. Die Durchführung der Sonatenform kann mit einem einzigen oder mit beiden Themen erfolgen. Sie werden vergrößert, verkleinert, zerstückelt, neu zusammengesetzt, transponiert, umgekehrt, gegeneinander gestellt usw.“<sup>18</sup> Nun folgt die *Reprise* als Entspannung nach dem Sturm. Die Themen erscheinen in ihrer ursprünglichen Gestalt. Auf die drei Hauptteile folgt die *Koda*, ursprünglich lediglich ein Abschluss in wenigen Akkorden und Schlussformeln. Bei *Verstörung* sei diese Form nun anhand eines kurzen Beispiels ausgeführt: Die Protagonisten, der Arzt, der erzählende Sohn und ein Advokat unterhalten sich über einen kriminellen Vorfall, der sich in der vorherigen Nacht

in einem Gasthaus ereignet hat. Der Arzt greift aus der Erzählung das Thema auf: die Brutalität und Hilflosigkeit der Leute auf dem Land. Ausgehend von dieser Exposition erweitert er das Thema und kontrastiert Brutalität und Verbrechen auf dem Land mit Brutalität und Verbrechen in der Stadt. Er führt das Thema durch und beginnt mit einem Nebenthema, das dem Hauptthema verwandt ist und es doch kontrastiert: die Opfer dieser Brutalität sind Frauen, da sie der männlich dominierten Gesellschaft als Vieh gelten, sie werden gezüchtet und gezüchtigt. Die Reprise kommt nochmals auf die Brutalität und Gewalttätigkeit zurück. Mit der abschließenden Coda setzt der Arzt den Schlusspunkt hinter seine Ausführung und behauptet die jahrmillionenalten gewalttätigen Körperexzesse der Gegend.<sup>19</sup>

### 3.2.1.2. Rondo

In der Musik drehen sich Nebenlinien um ein Hauptthema, das immer wieder aufgegriffen wird, literarisch gruppieren sich Versatzstücke um ein eingeführtes Hauptthema.

Die Ausdehnung der Kompositionsformel a-b-a führte zum Rondo [...] Die *Rundung* besteht darin, dass das Hauptthema immer wiederkehrt. Die Nebenthemen sollen möglichst kontrastreich gewählt werden [...] Wichtig ist, dass im Rondo die Themen (oder Melodien) einfach aneinandergesetzt werden, nicht aber dramatisch gegeneinander geführt, wie dies bei der Fuge oder der Sonate der Fall ist.<sup>20</sup>

Während der Fahrt zu einem weiteren Patienten erzählt der Arzt seinem Sohn von der Mutter (A), mit der er gemeinsam am Begräbnis eines Studienfreundes gewesen war. Daran schließt sich das Thema der Todeskrankheit an, an der auch die Mutter verstorben ist. Scheinbar idyllisch kommt der Arzt auf die Schilderung der herbstlichen Landschaft (B), um alsbald wieder auf die Mutter (A) zu sprechen zu kommen. Er extemporiert über die Schwierigkeit Erziehung der Kinder im Allgemeinen (C) um wieder auf das Thema Mutter (A) zurückzukommen. Alle thematischen Nebenlinien führen also immer wieder zum Hauptthema A zurück. Ein Aufbau A-B-A-C-A lässt sich ausmachen.

### 3.2.1.3. Fuge

In der musikalischen Bearbeitung durchläuft ein markantes Motiv oder Thema mehrere Stimmen, während man sprachlich von einem Motiv in Variation, verschiedenen Aktanten unterlegt, sprechen könnte.

Die Fuge besitzt ein einziges Thema. [...] Dieses Thema durchläuft nun alle „Stimmen“, die der Komponist in der Fuge vorgesehen hat [...] Dieses „Durchlaufen“ geschieht mit Hilfe der „Imitation“ [...] jede neu eintretende Stimme bringt das Thema von seinem Anfang bis zu seinem Schluss. [...] Das Fugenthema muss sehr charakteristisch sein, sei es durch seine melodische oder durch seine rhythmische Struktur. [...] von Harmonie kann beim Fugenthema nicht gesprochen werden, da es stets unbegleitet eingeführt wird. [...] Kaum ist das Thema zu Ende [...], tritt das Thema in der „zweiten“ Stimme ein [...] während die zweite Stimme das Thema bringt, vollführt die erste eine Gegenstimme, einen Kontrapunkt.<sup>21</sup>

Dieser erfolgt in der Quint, dem *Dux* folgt also *Comes*. Der *dritte Einsatz* folgt wieder in der Tonika, der Haupttonart aus dem ersten Einsatz. Ist die Fuge vierstimmig folgt wieder die Dominante. Sind alle Stimmen durchlaufen, die *Exposition* also abgeschlossen, kommt die *Durchführung*, die formal relativ frei ist, der Komponist zeigt hier die Modulation, Bruchstücke des Themas tauchen auf und werden verarbeitet: im Krebs, dem Spiegel oder auch der Vergrößerung und Verkleinerung der Notenwerte. Nun folgt die *Reprise*, die Wiederaufnahme, welche der Exposition sehr ähnelt, vielleicht noch etwas kunstvoller ausgebaut wird. Den Abschluss bildet die *Koda*, das Anhängsel, die das Stück wirkungsvoll, mit einer Aufnahme des Themas zu Ende führen soll.<sup>22</sup> Die Fuge ist formal eine der strengsten musikalischen Genres und lässt sich in einem Text wohl nicht absolut orten und festmachen. Das Wort kommt aus dem Lateinischen mit der Bedeutung *fliegen*: Eine Stimme trägt die andere fort, nimmt ihr das Thema ab und läuft, allerdings in der Dominante, also nicht gänzlich gleich weiter. In *Verstörung* sei zeigt sich diese Form in Anlehnung an das musikalische Stück in einem Gespräch des Arztes mit der sterbenden Ebenhöh. Während die alte Frau über ihren geistig stumpfen Sohn moniert (*Dux*) und ihrer Enttäuschung über ihn Ausdruck verleiht, beginnt der Arzt über seinen anwesenden Sohn

zu sprechen, mit dessen Werdegang er aber leidlich zufrieden sei (*Comes*). Der *dritte Einsatz* gilt nun der Tochter, deren Lebensweg dem Vater großen Kummer (also wieder zurück zur Tonika) bereite.<sup>23</sup>

### 3.2.2. Mikrostrukturelle Kompositionselemente, also musikalisch-rhetorische Figuren (Vorhalt, Anapher, Polypoton)

Bernhard erklärt in einem Interview die Möglichkeit alles mit allem zu vergleichen und zwangsläufig auch kombinieren, Text kommt über den Materialstatus nicht hinaus – die rhetorischen Versatzstücke entraten mit zunehmender Wiederholung, mit formaler Perfektion und Schönheit der semantischen Transparenz.<sup>24</sup>

Noch einmal sei mit Bloemsaat auf die Schwierigkeit des Vergleichs verwiesen. Sie sichert sich terminologisch ab:

Die Art der Wiederholung kommt in der Musik sehr oft vor und sie wird bei Bernhard verständlicher, wenn man sich realisiert, dass er sie in der Musik gefunden und er seinen Sprachgebrauch den musikalischen Wiederholungen angepasst haben könnte.<sup>25</sup>

Anders ausgedrückt könnte man leicht mutmaßen, dass es sich bei der Wiederholung um eine genuin musikalische Konstante handelt:

Das Prinzip der Wiederkehr ist so umfassend, dass es als eines der Hauptmerkmale künstlerischer Gestaltung in abendländischer Musik, ja als Grunderfahrung menschlichen Erlebens bezeichnet werden könnte. Man findet diese Struktur in vielen Erzählungen und Märchen, die bekanntlich Archetypen menschlichen Verhaltens und Erlebens widerspiegeln.<sup>26</sup>

So ist also bekanntermaßen das Prinzip der Wiederholung auch ein textkonstituierendes Element, das würde bernhardsche Texte noch nicht als besonders musikalisch hervorheben. Bemerkenswert ist hier eher, *wie* sich Bernhard der formellen und strukturellen Wiederholung bedient und nicht nur die Tatsache, dass er es tut! In der Poetik gelten die rhetorischen Figuren als Klangfiguren, was sie ganz nahe an die Musik heranträgt. Die Variation verläuft hier auf Wort-, Phrasen und Satzebene und ist auf der formellen Ebene anzusiedeln. Ich möchte nicht alle rhe-

torischen Figuren aus der Poetik untersuchen, jedoch einige, wie ich meine, charakteristische und aussagekräftige Figuren herausgreifen, wie z.B. auch Kuhn, die den musikalischen Vorhalt, also einen Intervall, der auf schwerer Zählzeit dissonant zu einem oder mehreren anderen Tönen klingt und sich dann schrittweise in eine Konsonanz auflöst, in der Prosa Bernhards verortet:

Hieraus ergibt sich eine Möglichkeit, die „Musikalität“ von Bernhards Prosastil zu beschreiben. Indem er mit Vorliebe syntaktische Elemente, deren Sinn sich erst auf einer hierarchisch übergeordneten Ebene konstituieren lässt, in der Satzfolge extrem auseinanderreißt, zwingt er beim Lesen, sie länger als üblich semantisch offen und also präsent (gleichzeitig) zu halten.<sup>27</sup>

Ein Beispiel dazu aus *Verstörung*, das den Leser sehr lange in Atem hält, zu Spannungssteigerung beiträgt und den Leser bis zur Klimax in Erregung versetzt:

Nicht selten ist die von einem Gastwirt auf die widerwärtigste Weise zu den Besoffenen zu dem alleinigen Zweck, ihnen unter allen Umständen das Geld aus der Tasche herauszuziehen und den billigsten Brand in ihre widerstandslosen Därme hineinzupressen, auf verlängerte halbe und ganze Nächte, auch in ihrer ordinären Art hilflos in das Gastzimmer kommandierte eigene Frau das Opfer.<sup>28</sup>

Bis der Leser also zum Subjekt und anschließend zum Objekt im Nominativ kommt, ist semantisch der Satz offenzuhalten, will der Leser den Satz verstehen, muss er sein langes Nichtverstehenkönnen, sein dissonantes Unbehagen tolerieren, die Belohnung, die harmonische Auflösung ist ans Satzende hinausgezögert. Die Figuren der Wiederholung, die wie oben erwähnt auch in der Musik ein Konstruktionsmittel sind, kennzeichnen den bernhardschen Text. Abschließend sei nur eine Figur herausgegriffen, das *Polyptoton*, das sowohl in der Musik als auch in der Literatur eine gebräuchliche Figur darstellt. Während in einem Text Polyptoton die Wiederholung eines Wortes in verschiedener Flexion bezeichnet, stellt die Figur in der Musik eine Wiederholung in einer anderen Stimme dar (z.Bs.: Zauberflöte: *Tamino mein, ob welch Glück!*)

Im zweiten Teil der *Verstörung* beginnt der Monolog des Fürsten (er sollte ursprünglich *Das Gehirn* heißen), in dem der Fürst seine große Tirade anhebt. Typisch die zahlreichen Wiederholungen, die in ihrem Rhythmus zusehends ansteigen, die Pausen werden kürzer, das Tempo bis zur Erschöpfung schneller:

*Der Staat ist morsch.* Alles ist nichts, sage ich zu Huber: die Roten sind nichts und die Schwarzen sind nichts, die Monarchie ist *natürlich* nichts und die Republik ist *natürlich* nichts. Alles liegt doch in einer gleichmäßig stumpfsinnigen Agonie, nicht wahr? Alles, nur nicht die Wissenschaft. Ich sage zu Huber: die republikanische Agonie ist aber wohl die widerwärtigste Agonie, die peinlichste. Nicht wahr, lieber Doktor? Ich sage: das Volk ist blöd und stinkt, das war immer so. Huber sagt dann, dass es in der Bundau, und zwar unter den Drackschen Arbeitern, Kommunisten gibt. *Kommunisten!* sage ich, *Kommunisten!* Ja, Kommunisten! Bei mir gibt's auch eine Menge, sage ich! Alles unterhalb der Burg, sage ich, ist kommunistisch! Alles! Aber der Kommunismus und die Kommunisten wissen nicht, was der Kommunismus ist. Leider!<sup>29</sup>

Allein in diesem kurzen Abschnitt finden sich eine Fülle von rhetorischen Figuren (Anapher, Epipher, Diaphora, etc), doch wirklich bemerkenswert ist das Ansteigen der Erregung, die Steigerung des Tempos, die optische Heraushebung einzelner Wörter um sie den Leser *hören* zu lassen. Gleichsam wütend schleudert der Fürst seine Invektive heraus, mitunter ist nicht mehr klar, zu wem er was gesagt hat und es scheint, als würde der Fürst sich um sich selbst drehend sein Publikum suchen, welches ihm hoffentlich beim Fallen des Vorhangs den Applaus nicht verweigert! *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* Musikalisch ist es allemal!

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Kuhn, Gudrun: „*Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger*“. *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.

<sup>2</sup> Bloemsaat-Vorknecht, Liesbeth: *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

- <sup>3</sup> Vgl. Brändle, Rudolf: *Zeugenfreundschaft. Erinnerungen an Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, S. 90.
- <sup>4</sup> Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 77.
- <sup>5</sup> de Rambures, Jean-Louis: Alle Menschen sind Monster, sobald sie ihren Panzer lüften. Interview. In: Dreissinger, Sepp (Hg.): *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992, S. 109.
- <sup>6</sup> Bachmann, Ingeborg: *Werke 4*. München/Zürich: Piper, S. 363.
- <sup>7</sup> Mittermayer [Anm. 4], S. 76.
- <sup>8</sup> Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt am Main: edition suhrkamp, 2006, S. 89.
- <sup>9</sup> Vgl. Kuhn [Anm. 1], S. 24ff.
- <sup>10</sup> Bernhard [Anm. 9], S. 86.
- <sup>11</sup> Vgl. Bloemsaat-Voerknecht [Anm. 2], S. 5.
- <sup>12</sup> Bernhard [Anm. 9], S. 30.
- <sup>13</sup> Ebd., S. 74.
- <sup>14</sup> Ebd., S. 76.
- <sup>15</sup> Kuhn [Anm. 1], S. 74.
- <sup>16</sup> Elfferding, Wieland: Technik der variierenden Wiederholung. In: *Freitag*, 9.2.2001.
- <sup>17</sup> Pahlen, Kurt: *Musik. Eine Einführung*. Zürich: Schweizer Verlagshaus AG, 1965, S. 214f.
- <sup>18</sup> Pahlen [Anm. 17], S. 216.
- <sup>19</sup> Bernhard [Anm. 9], S. 15f.
- <sup>20</sup> Pahlen [Anm.17], S. 214.
- <sup>21</sup> Pahlen [Anm. 17], S. 202f.
- <sup>22</sup> Vgl. ebda, S. 204.
- <sup>23</sup> Bernhard [Anm. 9], S. 32ff.
- <sup>24</sup> Vgl. Fleischmann, Krista: *Thomas Bernhard - Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Wien: Edition S, 1991.
- <sup>25</sup> Bloemsaat [Anm.2], S. 108.
- <sup>26</sup> *Duden. Musik*. Mannheim: Duden 2005, S. 85.
- <sup>27</sup> Kuhn [Anm.1], S. 76.
- <sup>28</sup> Bernhard [Anm. 9], S. 12.
- <sup>29</sup> Ebda, S. 97.



## Verwandtschaftstopoi: Lyrik als Gesang, der Dichter als Sänger im Kontext der modernen Lyrik und Paul Celans Gesang-Motivs

### 1. Einführende Gedanken

Die älteste Lyrikvorstellung, die sich lange vor der Festigung eines Gattungsbegriffs Lyrik herausgebildet hat, orientierte sich schon an der Musik und Sangbarkeit. Auch die Herkunft des Begriffs *Lyrik* weist auf ihre enge Verbindung mit der Musik hin, der sich vom griechischen *lyrikos* (zum Spiel der Lyra gehörig), der Adjektivbildung zu *lyra* (ein harfenartiges Zupfinstrument, Leier) herleitet. Die Gleichsetzung Gedicht gleich Lied, Poet gleich Sänger ist der älteste Topos dichterischen Selbstverstehens. So hatte Herder für die Romantik, für den jungen Goethe, für Heine aber auch für die Epigonendichtung des 19. Jahrhunderts das Volkslied zu einem Paradigma gemacht, während Klopstock und Hölderlin den großen Gesang – auch im Rückgriff auf die Antike – suchten.<sup>1</sup>

Diese prinzipielle Verbundenheit von Dichtung und Musik verändert sich in der Moderne. Das Motiv des Singens herrscht noch einmal in einer exzessiven Weise bei Rilke, freilich auf einem langen Weg vom frühem Lied bis zum späten *orphischen* Singen.<sup>2</sup> In der Lyrik nach Rilke: bei Benn, Huchel oder Ingeborg Bachmann, werden die Belege für das Liedmotiv immer seltener:

Wo Begriffe wie Lied oder Gesang heute noch vorkommen, sind sie keine Erkennungszeichen eines noch irgendwie der Musik zugewandten Selbstverständnisses der Lyrik mehr [...] So reflektiert Poesie, wo sie heute noch etwa vom Singen spricht, kaum noch sich selbst, schon gar nicht etwa im Topos Gedicht gleich Lied, Dichter gleich Sänger. Auch ist Gesang keine von den Dichtern noch vorausgesetzte oder erhoffte Aufführungspraxis ihrer Gedichte mehr.<sup>3</sup>

Beide Künste verabschieden sich mit dem Eintritt in die Moderne von ihren formalen Analogien (Metrik, Strophik, musikalische Periodik,

Rhetorik). Auch die Verwandtschaftstopoi: Lyrik als Gesang, der Dichter als Sänger werden von einem grassanten Bedeutungsschwund betroffen. In diesem Bedeutungsverlust sieht Neumann einerseits die Entfremdung beider Künste von einander und andererseits ein Sichselbst-Fremdgewordensein der Dichtung als *Lyrik*.<sup>4</sup> Dies und eine weitgehende Tendenz zur Prosaisierung der Lyrik bedenkend, stellt er fest,

dass die deutschsprachige Poesie ihr Wesen noch nie so musikfern bestimmte und zur Musik sich so teilnahmslos verhielt, wie seit dem Beginn der Moderne. Und diese Teilnahmslosigkeit ist gegenseitig. Auch die Musik hat sich von jenen formalen Analogien, die einmal Zeichen einer prinzipiellen Zugewandtheit waren, verabschiedet.<sup>5</sup>

Paul Celans Gebrauch des Gesang-Motivs erweist sich vor diesem Hintergrund nach Peter Horst Neumann als Bestätigung aber gleichzeitig Ausnahme einer epochalen Regel. Seine Lyrik vollzieht den Abschied von diesem Motiv: „Er hypertrophiert das Gesang-Motiv, treibt es weit über sich hinaus, entfremdet es seiner Tradition, hält aber doch an ihm fest – ein Festhalten, das nur eine andere Form der Verabschiedung ist.“<sup>6</sup>

In jedem achten der etwa siebenhundert Gedichte des Gesamtwerkes des Autors ist von Singen, Lied oder Gesang die Rede. Die Präsenz dieser Topoi kann man auf allen Stufen des Celanschen Schaffens nachweisen. Neumann warnt den Leser bei der Deutung des Celanschen Gesang-Motivs vor dem Rückbezug auf die Tradition. Die Verwendung traditionsbeladener Motive werde bei Celan durch eine Radikalisierung und verfremdende Aneignung gekennzeichnet, da auf jedem Motiv ein doppelter Akzent von Fremdheit und Eigenheit liege. Neumann bezeichnet Celans Gesang-Motiv als einzigartig, dessen Ausnahme-Charakter in der kühnen Verwandlung des Geläufigen in ein individuelles Fremdes bestehe:<sup>7</sup> Wie sich dieser Prozess der Verwandlung durch das Gesamtwerk des Autors hin fortsetzt, wird im Folgenden anhand konkreter Beispiele untersucht.

## **2. Tendenzen des entfremdenden Motivgebrauchs in *Gedichte* 1938–1944**

Neumann beweist, dass bei einem insgesamt hohen Häufigkeitsdurchschnitt von 8:1 zwischen den einzelnen Sammlungen erhebliche Schwan-

kungen zeigen.<sup>8</sup> Eine besondere Häufung dieses Motivs ist im Frühwerk Celans festzustellen, die auffälligste zwischen den für Ruth Kraft zusammengestellten und durch sie überlieferten *Gedichten 1938-1944*<sup>9</sup>. Das Motiv des Singens ist hier in jedem fünften Gedicht zu entdecken<sup>10</sup> und steht in 10 Texten bereits im Titel (*Gesang der fremden Brüder, Lebenslied, Mystisches Lied, Steppenlied, Schlaflied, Seelied, Taglied, Abendlied, Das andere Schlaflied* und *Sternenlied*). Das Wort *Lied* kommt in diesem Band insgesamt an 18 Stellen vor und an 12 Stellen finden wir die Komposita von *singen*. Die Wörter *Lied* und *Gesang* stehen lediglich im Titel in den Gedichten *Abendlied, Lebenslied, Schlaflied, Seelied, Steppenlied* und *Taglied*. Zu diesen Gedichttiteln bemerkt Finckh, dass sie im Frühwerk des Autors „vorwiegend in traditioneller Manier als Verlautbarungsform der Verse Gesang implizieren, meist ohne dass in den Gedichten selbst von Musikalischem gehandelt würde“<sup>11</sup>.

Seng<sup>12</sup> in Anlehnung an Liska<sup>13</sup>, sieht in den Titeln, bei denen der Rückgriff jedoch zunächst als Zitat erfolgt, den impliziten Widerruf der darin anklingenden Gattungen (z.B.: das religiöse Lied und das Schlaflied).

Was die als *Lied* oder *Gesang* bezeichneten Gedichte anbelangt, bemerkt Neumann, dass dieser Titeltyp zweimal in *Mohn und Gedächtnis* (1952) in den Gedichten *Ein Lied in der Wüste*<sup>14</sup> und *Chanson einer Dame im Schatten*<sup>15</sup> wiederkehrt, fehlt aber in den beiden nachfolgenden Gedichtbänden<sup>16</sup> ganz und wird in *Niemandsrose* (1963) mit *Eine Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris Emprès Pontoise von Paul Celan Czernowitz bei Sadagora*<sup>17</sup> verabschiedet.

Zwar steht der klassische Topos Gedicht gleich Lied im Frühwerk Celans seiner alten Bedeutung nahe, doch die Tendenz eines entfremdenden Motivgebrauchs lässt sich schon hier aufzeigen. Ein eklatantes Beispiel dafür ist das Gedicht *Die Geisterstunde*<sup>18</sup>, dessen Form und Titel noch an die rumänischen Volkslieder erinnern.<sup>19</sup> Doch neben der Beibehaltung der traditionellen Form in den flüssigen gereimten Zweizeiler stoßen wir auf das Bild, wo ein anonymes Es *singend unsre Seelen*<sup>20</sup> ausfächelt:

Die Stille keucht. Macht Südwind so viel Müh?  
Komm Nelke kröne mich. Komm Leben blüh. //  
Im Spiegel wer? Was wandelt? Laß die List.

Wer lauscht wie leis, wer sieht wie weiß du bist?  
Das Dunkel wandert. Ist die Nacht ein Schrei?  
Es ringt! Es reißt sich von den Ketten frei!  
Vier lange Dolche jagt ein Stern danach.  
Es wirbelt weiter. Wunder toben wach.  
Da wächst es. Splittert durch das helle Haus.  
Und fächelt singend unsre Seelen aus.<sup>21</sup>

Durch die irreguläre Thematisierung, verbindet Celan das Gesangsmotiv mit zuvor nie bekannten Wirkungen<sup>22</sup>: So wird beispielsweise in den *Wimpern der Toten*<sup>23</sup> aus dem Schrei ein Singen, dessen Subjekt selbst der Schrei ist: „singt unser Schrei / in den Wimpern der Toten“<sup>24</sup>.

Das Motiv des Singens und des Liedes wird schon im Frühwerk mit unterschiedlichsten Eigenschaften verbunden. Dies zeigen weitere Beispiele: im Gedicht *Der Tage Trost*<sup>25</sup> entzündet der Stunden Lied die Wangen, während im *Finsternis*<sup>26</sup> ist es von der *Schwüle sprachloser Lieder*<sup>27</sup> die Rede, eine Schwüle, die sich in Ästen schwarz staut.

### 3. Singen vor Fremden und in fremden Landen. Die Metamorphose zum Wort in Mohn und Gedächtnis (1952)

Im nächsten Gedichtband, *Mohn und Gedächtnis (1952)* kommt das Lied- und Gesangsmotiv nur in 9 aus 56 Gedichten vor: *Ein Lied in der Wüste*<sup>28</sup>, *Nachts ist dein Leib*<sup>29</sup>, *Talglicht*<sup>30</sup>, *Dein Haar überm Meer*<sup>31</sup>, *Aschenkraut*<sup>32</sup>, *Nachtstrahl*<sup>33</sup>, *Todesfuge*<sup>34</sup>, *Chanson einer Dame im Schatten*<sup>35</sup> und *Brandung*<sup>36</sup>. Das Wort *Lied* tritt insgesamt nur an 5 Stellen auf, während das *Singen* vorwiegend als Verb anwesend ist und an 10 Stellen gebraucht wird. Das Gesangsmotiv steht in diesem Band in enger Verbindung mit dem Tod der jüdischen Geliebte:

Nachts ist dein Leib von Gottes Fieber braun:  
mein Mund schwingt Fackeln über deinen Wangen.  
Nicht sei gewiegt, dem sie kein Schlaflied sangen<sup>37</sup>

oder

Nun bist du jung wie ein toter Vogel im Märzschnee,

nun kommt er zu dir und singt sein französisches Lied.<sup>38</sup>

Die Zeit wird zum Subjet des Singens und die Form des Prozesses der Sprache zugleich, in welcher die Imago der toten Geliebten dargestellt wird:

Die Zeit, aus feinem Sande, singt in meinen Armen:

[...]

noch einmal mit dem Tod im Chor die Welt herübersingen<sup>39</sup>.

Auch im Gedicht *Todesfuge*<sup>40</sup> steht das Gesangmotiv in enger Verbindung mit dem Tod. Es wird hier einmalig durch die Symbiose von Singen, Tanz, Spiel und sadistischer Lust zum erzwungenen makabren Schauspiel entwickelt. Die Aufforderung der SS-Stimme: „stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr anderen singet und spielt“<sup>41</sup> birgt die Infragestellung und Negation des Singens und entlarvt gleichzeitig die Schandtat der Verbannung, von welcher der Psalmist sagt:

An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten.

Unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die daselbst sind.

Denn dort hießen uns singen, die uns gefangen hielten, und in unserm Heulen fröhlich sein:

*Singet uns ein Lied von Zion!*

Wie sollten wir des HERRN Lied singen in fremden Landen?<sup>42</sup>

Im Gedicht *Nachstrahl*<sup>43</sup> dominiert dieses Motiv am stärksten und enthält verknüpfende Elemente zum Gedicht *Chanson einer Dame im Schatten*<sup>44</sup>, dem es folgt:

Am lichtesten brannte das Haar meiner Abendgeliebten:

ihr schick ich den Sarg aus dem leichtesten Holz.

Er ist wellenumwogt wie das Bett unsrer Träume im Rom;

er trägt eien weiße Perücke wie ich und spricht heiser:

er redet wie ich, wenn ich Einlaß gewähre den Herzen.

Er weiß ein französisches Lied von der Liebe, das sang ich im Herbst,

als ich weilte auf Reisen in Spätland und Briefe schrieb an den Morgen.

Ein schöner Kahn ist der Sarg, geschnitzt im Gehölz der Gefühle.  
Auch ich fuhr blutabwärts mit ihm, als ich jünger war als dein Aug.  
Nun bist du jung wie ein toter Vogel im Märzschnee,  
nun kommt er zu dir und singt sein französisches Lied.  
Ihr seid leicht: ihr schlaft meinen Frühling zu Ende.  
Ich bin leichter:  
ich singe vor Fremden.<sup>45</sup>

Dieser Zusammenhang zeigt sich deutlich, indem es hier ein *französisches Lied*<sup>46</sup> erwähnt wird, das dem *Sarg*<sup>47</sup> des lyrischen Ich im *Herbst*<sup>48</sup> vorge-sungen worden war. Das Fremdwort, *Chanson* wird in diesem Text als *ein französisches Lied von der Liebe*<sup>49</sup> ins Deutsche übertragen<sup>50</sup>. Poesie und Poetologie laufen hier zusammen. Ihr Treffpunkt ist die Übersetzung. Es wird einerseits an Apollinaires *La chanson du mal-aimé*<sup>51</sup> erinnert, das von einer gestorbenen Liebe zu einer Frau handelt, die das lyrische Ich nie wieder sehen wird, andererseits an Celans Auseinandersetzung als Übersetzer mit Apollinaire. Das Gesang- und Liedmotiv wird damit zum Träger des Eigenen und Fremden und mit der Endzeile *ich singe vor Fremden*<sup>52</sup> zur Ausdrucksform des Sprechens und des Wortes hypertrophiert.

#### 4. Die Assimilierung zum sich selbst singenden Wort im Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* (1955)

Im Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) dominiert das Motiv des Schweigens. Das Gesangmotiv taucht in diesem Band nur einmal, in einem René Char gewidmeten Gedicht *Argumentum e Silentio*<sup>53</sup> auf und wird zur Artikulation des *erschwiegenen Wortes*<sup>54</sup>: „Jedem das Wort, das ihm sang / als die Meute ihn hinterrücks anfiel“<sup>55</sup>.

Die Grenze des traditionellen Motivgebrauchs wird hier überschritten: Lied und Wort werden identisch und der Gesang wird zum Erscheinungsmodus des Wortes, das sich selbst singt.<sup>56</sup> Gegenüber Hugo Huppert hat sich Celan geäußert, dass er nicht mehr *musiziere*, wie zur Zeit der Todesfuge, sondern mittlerweile *streng zwischen Lyrik und Tonkunst* unterschiede.<sup>57</sup> Mit dem Band *Sprachgitter* (1959) und der diesen Band abschließenden *Engführung*<sup>58</sup>, beginnt er in diesem Sinne zu

differenzieren. Die Melodie der Sprache und des Rhythmus' der *Todesfuge*<sup>59</sup> wird durch eine *grauere Sprache* aufgelöst, welche nicht mehr *lesebuchreif gedroschen*<sup>60</sup> werden kann.

Das einzige Gedicht aus dem in welchem das Wort Gesänge erwähnt wird, knüpft an die Sprache: „Gesänge: / Augenstimmen, im Chor, / lesen sich wund.“<sup>61</sup> *Augenstimmen* sind lesende Augen, die das Aufgefasste gemeinsam und laut (im Chor) deklamieren und damit optisch Wahrnehmbares in Akustisches überführen.<sup>62</sup> Dabei rekurriert die Vorstellung des *Sich-Wund-Lesens* auf das Verletzende der Sprache und der Schrift. Auch das Gedicht *Psalm*<sup>63</sup> aus *Niemandsrose* (1963) spricht von einem *Purpurwort, das wir sangen*<sup>64</sup>, ein weiteres Beispiel für die Verbindung vom Gesang- und Wortmotiv, wobei letzteres in Celans Dichtung einen ähnlich herausgehobenen poetologischen Status besitzt.<sup>65</sup>

## 5. Gesang als Verbindung zum Anderen im Gedichtband *Niemandsrose* (1963)

Die Wörter *Lied* und *singen* tauchen im Gedichtband *Niemandsrose* in 10 aus 53 Gedichten auf: *Es war Erde in Ihnen*<sup>66</sup>, *Bei Wein und Verlorenheit*<sup>67</sup>, *Eine Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris Emprès Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora*<sup>68</sup>, *Flimmerbaum*<sup>69</sup> und *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle*<sup>70</sup>.

In diesem Band ist das Lied eine humane Lebensäußerung und wird als solche in Erinnerung gerufen. Das Gesungene ist oft ein vorgegebenes Lied, gelegentlich ist es eine Frage oder eine Botschaft<sup>71</sup>: *Und wir sangen die Warschowjanka*<sup>72</sup>, „Du, di du's hörst, da ich die Augen schloß, wie / die Stimme nicht weitersang nach: / 's mus asoj sajn.“<sup>73</sup>

Das erste Gedicht der *Niemandrose* handelt von einer Menschheit, die sich die Fähigkeit zu *singen* also zu sprechen verweigert und deren Existenz sich allein auf das Moment des Aus-Der-Erde-Geschaffen-Seins verschränkt:

Sie gruben und hörten nichts mehr;  
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,  
erdachten sich keinerlei Sprache.  
Sie gruben.<sup>74</sup>

Die Fähigkeit zum Singen wird sowohl hier als auch im Gedicht *Bei Wein und Verlorenheit*<sup>75</sup> als das Ansprechen Gottes verstanden, eine Sprache, welche die Nähe zum Gott sucht. Doch die Menschen haben sich selber diese Fähigkeit verweigert. Nun distanziert sich Gott von seinem Geschöpf, dessen Verhalten vor der Naturkatastrophe, die vermutlich als Metapher des Faschismus ist, der Idee der Humanität widersprach<sup>76</sup>:

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,  
es kamen die Meere alle.  
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,  
und das Singende dort sagt: Sie graben.<sup>77</sup>

Das gebrauchte Präsens deutet auf den aktuellen Zustand der Menschheit, von dem der Dichter, der in diesem Gedicht noch explizit mit dem Sänger gleichgesetzt wird, nur von ihrer Verwerfung berichten kann: *sie graben*<sup>78</sup>

Die Gleichsetzung Gedicht gleich Lied, Dichter gleich Sänger steht auch im Gedichttitel *Eine Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris Emprè Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora*<sup>79</sup>. Dass Celan gleich in der Überschrift seinen Namen nennt ist außerordentlich ungewöhnlich. Es handelt sich hier nämlich um die einzige Stelle in Celans ganzen Œuvre, wo sein Name und nicht nur dessen mehr oder minder deutliche Anspielung<sup>80</sup> auftaucht. Mit der Selbstdefinition wird auch das Wort *gesungen* in Zusammenhang gesetzt, wo es noch für diese Gleichsetzung steht: *Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora* tritt hier in der Rolle des Bänklersängers auf, der etwas vorträgt.<sup>81</sup>

Dem Singen wird auch eine verbindende Rolle sowohl in diesem Gedichttitel, als auch im Gedicht *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle*<sup>82</sup> zugewiesen. In der Überschrift verknüpft das Wort *gesungen* eine west-östliche Tradition, während in den Zeilen

In Brest, vor den Falmmenringen,  
im Zelt, wo der Tiger sprang,  
da hört ich dich, Endlichkeit, singen,  
da sah ich dich, Mandelstamm.<sup>83</sup>

- löst der Gesang eine Ost- und West verbindende dichterische Begegnung aus.

Das Motiv des Singens tritt im Gedicht *Flimmerbaum*<sup>84</sup> in einer Begegnung auf, dem Augenblick *einer* Freiheit, wo der Zeitverlauf und Immerwiedergleiche der Geschichte<sup>85</sup> aufgehoben wird. Die Sexualmetaphorik in dem das *Singen* integriert wird, ist die Metaphorik einer solchen Freiheit<sup>86</sup>:

Weißt du noch, daß ich sang?  
Mit dem Flimmerbaum sang ich, dem Steuer.  
Wir schwammen.<sup>87</sup>

## 6. Der Holzweg zur Verstümmelung. Das akustische Diminutiv als Abschied vom Gesangmotiv im Gedichtband *Atemwende* (1967)

Eine zum Frühwerk vergleichbare Häufung dieses Motivs treffen wir später erst in den Gedichtbänden *Atemwende* (1967) und *Fadensonnen* (1968). Nur in *Atemwende* wird die Belegzahl des Frühwerks noch einmal annähernd erreicht, hier wird das Gesang- und Liedmotiv in jedem sechsten Gedicht verwendet.<sup>88</sup>

Doch seine Verwendung steht von nun an für immer kühnere Variationen frei und wird von der poetologischen Tradition; der Gleichsetzung Gedicht gleich Lied, Dichter gleich Sänger endgültig distanziert:

Die Zahlen, im Bund  
mit der Bilder Verhängnis  
und Gegen-  
verhängnis.

Der darübergestülpte  
Schädel, an dessen  
schlafloser Schläfe ein irr-  
lichternder Hammer  
all das im Welttakt  
besingt.<sup>89</sup>

So kann *ein irr-lichternder Hammer*<sup>90</sup>, der an der schlaflosen Schläfe eines Schädels pocht zum singenden Subjekt und der unaufhörliche Hammerschlag in der Monotonie des Zeitlaufes zum Gesang werden, welchen Gadamer<sup>91</sup> folgenderweise erklärt:

Aus solchem Takt des unaufhaltsamen Vorbei wird doch wahrlich keine Musik. Die kühne Metapher *besingt* bildet einen Endvers und hat dadurch einen starken Nachdruck, die Emphase des Paradoxen, das sich selbst setzt und entgegensetzt [...] Nun ist der Hammer, der an die Schläfe pocht, im Einerlei des unerbittlichen Weitergehens der Zeit, Gesang.<sup>92</sup>

Die Bedingungen des Singens und seiner Rezeption werden in diesem Gedichtband in den Vordergrund gerückt. Die Gesänge haben sich von den üblichen Krücken eines Hörens<sup>93</sup> derart entfernt, dass sie kaum noch wahrnehmbar sind:

Weissgrau aus-  
geschachteten steilen  
Gefühls.  
Landeinwärts, hierher-  
verwehter Strandhafer bläst  
Sandmuster über  
den Rauch von Brunnengesängen.

Ein Ohr, abgetrennt, lauscht.  
Ein Aug, in Streifen geschnitten,  
wird all dem gerecht.<sup>94</sup>

Die Brunnengesänge, die noch an den alten Brunnen der heimatlichen Bukowina hörbar waren, steigen nun wie Rauch in die Luft. *Jenem Wohlklang*<sup>95</sup> geöffnete Ohren und Augen sind nicht mehr im Stande sie zu erfassen. Das Hören und damit auch das Lesen werden erst in ihrem äußersten und schmerzhaften Spähen all dem gerecht, was hier einher-tönt. Erinnert werden hier die Geste der Autoagression Van Gogs sowie der Beginn des surrealistischen Films von *Un Chien Andalou* Luis Buñuel<sup>96</sup>. Die verstümmelten Lieder können erst durch ebenso verkrüpelte Wahrnehmungsorgane aufgenommen werden, oder mit Neumann,

ist hier die ihre Verabsolutierung die Bedingung für das Verstehen.<sup>97</sup>

Nicht zufällig hat Gadamer<sup>98</sup> in seinem Kommentar zu dem Gedicht *Mit Erdwärts gesungenen Masten*<sup>99</sup> auf Celans Worte aus der Büchnerpreis-Rede hingewiesen: „wer auf dem Kopf steht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.“<sup>100</sup> Denn hier zeigt sich die veränderte Richtung des Liedes, die durch eine Umkehrung verbildlicht wird:

Mit Erdwärts gesungenen Masten  
fahren die Himmelwracks.

In dieses Holzlied  
beißt du dich fest mit den Zähnen.  
Du bist der liedfeste  
Wimpel.<sup>101</sup>

Das Lied ist nicht mehr zum Singen geeignet, es wird zum Geräusch der ins Holz beißenden Zähne. Dennoch gehören Lied und Zahn hartnäckig zusammen. Dieses Geräusch zählt Klaus Manger<sup>102</sup> zu jenen Diminutiva der Moderne, auf die Elias Canetti<sup>103</sup> im Werk Franz Kafkas aufmerksam gemacht hat:

In Kafkas *Maulwurfsbiref* aus dem Jahr 1904 an Max Brod sucht der Maulwurf verzweifelt ein Loch, aber der ihn verfolgende Hund schlägt ihn *Ks, kss so schrie er*. Und Canetti bemerkt dazu, über diesem Schrei verwandele er, der Beschauer, sich in den Maulwurf. *Er fühle, was es ist, ein Maulwurf zu sein*. Die kleinen Schreie seien die einzige, was Gott rühre. Solche Verwandlung ins Kleine, von der Kafkas Brief spricht, vergrößert die Distanz zwischen Verfolger und Opfer und bringt zugleich dessen Harmlosigkeit zum Ausdruck. Celans Gedicht indessen reißt die Distanz auf zwischen der Zerstörung, aus der die Wracks hervorgegangen sind, und dem winzigen, schier unsäglichen Geräusch ins Holz beißender Zähne.<sup>104</sup>

Das akustische Diminutiv schwingt mit dem Schweigen mit. Es ist nur ein *Singbarer Rest*.<sup>105</sup> Das winzige Geräusch des *Holzliedes* wird auch durch den visuellen Bereich gestärkt. Seine Entsprechung sieht Mangel<sup>106</sup> im *liedfesten Wimpel*<sup>107</sup>. Was das Adjektivkompositum *liedfest* anbelangt, gehen die Deutungsversuche auseinander. Gadamer<sup>108</sup>, dessen

Auslegung ein Weitergelten der Gleichung von Dichter und Sänger voraussetzt, sieht darin die Beharrlichkeit im Hoffen und das letzte Hochhalten der Hoffnung aller Kreatur:

Wie der Wimpel eines untergehenden Schiffes als letztes noch aus dem Wasser ragt, so ist der Dichter mit seinem Lied als letzter eine Verkündung und eine Verheißung von Leben, ein letztes Hochhalten des Hoffens. Er heißt mint Pointierung *liedfest*. Denn nichts als das Lied ist es, das dauern wird, das nicht untergeht, an das man sich allein nach dem Schiffsbruch aller himmelwärts gerichteten Hoffnungen festhält.<sup>109</sup>

Peter Horst Neumann<sup>110</sup> schließt sich hingegen Bernhard Böschenstein<sup>111</sup> an, der *liedfest* als *sturmfest*, als eine Abwehrgebärde des Du gegen das Lied versteht. Der Wimpel, der Wind und Richtung anzeigt, wird nun umgekehrt und weist das Lied ab:

Es [das Du] gerät in einen Zustand der Verdinglichung, wird zum *Wimpel*. Von diesem Wimpel heißt es, dass er *liedfest* sei – ein Wort, an dem sich das verstehen des Gedichtes entscheidet. Wäre der Wimpel nämlich *liedfest* im Sinne von bibel-, trink- oder sattelefest, so müsste er des Singens mächtig, ein singender Wimpel sein; *liedfest* bezeichnete dann eine Subjekt Qualität. Gerade diese Wortbedeutung realisiert das Gedicht aber nicht, es meint eine Objekt-Eigenschaft: fest am Mast, holzliedfest und zugleich auch preisgegeben, als Wimpel, an jener exponierten Stelle, die einmal als der Mast noch himmelwärts stand, die oberste war und jetzt die unterste ist.<sup>112</sup>

In diesem Sinne wird auch unter *Holzlied*, in Analogie zum *Holzweg*, und dem leicht verdeckten Wortspiel *gesungen* – *gesunken*, die Botschaft der Verabschiedung verstanden: das Ende einer langen poesiegeschichtlichen Tradition<sup>113</sup>.

Als Verabschiedung sind auch die bekannten Worte „es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.“<sup>114</sup>, vor allem wegen des Wortes *jenseits* zu verstehen. Weder im *Mit Erdwärts gesungenen Masten*<sup>115</sup>, noch im *Fadensonnen*<sup>116</sup> ist der Ort der Lieder das Diesseits der Menschen. *Jenseits* meint nach Marlies Janz<sup>117</sup> nicht, was außerhalb der Verständlichkeit steht, sondern:

wie es dasteht, ein Jenseits der Menschenwelt. Das Gedicht [...] zeichnet das Jenseits der Menschen als Ödnis mit fadendünnen Sonnen, die einem *baum-hohen Gedanken* als Saiten dienen, in die er greift, um den *Lichtton* für seine Lieder zu finden.<sup>118</sup>

Lieder können im Diesseits der Menschen und ihrer Geschichte nicht mehr gesungen werden. Marlies Janz warnt davor, das *Jenseits* in diesem Gedicht als eine positiv gesetzte zweite Wirklichkeit zu interpretieren. Das *Jenseits* ist nach ihr eine heuristische Fiktion, dessen fiktiver Charakter durch den in ihm gesiedelten *Gedanken* hervorgehoben wird:<sup>119</sup>

Fadensonnen  
über der grauschwarzen Ödnis.  
Ein baum-  
hoher Gedanke  
greift sich den Lichtton: es sind  
noch Lieder zu singen jenseits  
der Menschen.<sup>120</sup>

Dieser *Gedanke* ist eine komprimierte Reminiszenz an Ovid<sup>121</sup> und Rilke<sup>122</sup> und damit auch an die Orpheus – Sage. Die Liedtradition, die hier stellvertretend für die Lyrik der Vergangenheit steht, wird von Celan wieder aufgenommen und gleichzeitig unter das Gesetz der eigenen Sprache gestellt. Der alte „Liedton“ erscheint als synästhetischer Kompositum „Lichtton“<sup>123</sup> in Celans eigener Sphäre der Erinnerung und des Totengedächtnisses. Die Negation der Reminiszenz wird durch die Brechung des Topos vom „hohen Gedanken“ durch das Präfix „baum-“ spürbar, wobei die metaphorische Bedeutung des Wortes „hoch“ mit dem sinnlichen gleichgesetzt wird.<sup>124</sup>

Wendungen, wie *Hefen-Arioso*<sup>125</sup> oder im folgenden Gedichtband *Keinerlei-Kanon*<sup>126</sup> zeigen die Entwicklung des Motivgebrauchs, der sich als fortschreitende Lockerung der referenziellen Bezüge vollzieht<sup>127</sup>. So fragt das Gedicht *Keine Sandkunst mehr*<sup>128</sup>: „Dein Gesang, was weiß er?“<sup>129</sup> und liefert gleichzeitig die Antwort auf der metadiskursiven Ebene: „Tiefimschnee, / Iefimnee, / I-i-e.“<sup>130</sup> Das akustische Diminutiv wird hier durch die Reduktion des noch referentialisierbaren *Tiefimschnee* auf eine bloße Vokalfolge sowohl semantisch als auch klanglich erreicht.

## 7. Verfremdung zur unartikulierten Lautproduktion und technischem Geräusch im Spätwerk

Im Gesang steht immer öfter ihre Reduktion: Gleich am Anfang des Gedichtbandes *Fadensonnen* (1968) heißt es im *Frankfurt, September*<sup>131</sup>: „Der Kehlkopfverschlußlaut / singt.“<sup>132</sup> Sowohl hier, als auch im Titel *Mit der Stimme der Feldmaus*<sup>133</sup> wird es auf Kafka angespielt, und zwar auf die Erzählung „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“<sup>134</sup>, in der er selbst, im Endstadium einer Kehlkopftuberkulose, Gesang als tierisches Piepsen darstellt<sup>135</sup>: Ist das Singen des *Kehlkopfverschlußlautes* überhaupt ein Gesang? Kafka gibt uns die folgende Antwort auf die Frage:

Trotz unserer Unmusikalität haben wir Gesangsüberlieferungen; in den alten Zeiten unseres Volkes gab es Gesang; Sagen erzählen davon und sogar Lieder sind erhalten, die freilich niemand mehr singen kann. Eine Ahnung dessen, was Gesang ist, haben wir also und dieser Ahnung entspricht Josefines Kunst eigentlich nicht. Ist es denn überhaupt Gesang? Ist es nicht vielleicht doch nur ein Pfeifen? Und Pfeifen allerdings kennen wir alle, es ist die eigentliche Kunstfertigkeit unseres Volkes, oder vielmehr gar keine Fertigkeit, sondern eine charakteristische Lebensäußerung. Alle pfeifen wir, aber freilich denkt niemand daran, das als Kunst auszugeben, wir pfeifen, ohne darauf zu achten, ja, ohne es zu merken und es gibt sogar viele unter uns, die gar nicht wissen, daß das Pfeifen zu unsern Eigentümlichkeiten gehört.<sup>136</sup>

Der Skepsis Celans hinsichtlich der utopischen und metaphysischen Dimension der Musik nimmt zu. Der Gesang wird schließlich zum technischen Geräusch verfremdet. Diese Tendenz ist schon im Schlussgedicht des zweiten Zyklus' von *Fadensonnen* im *Müllschlucker-Chöre*<sup>137</sup> angelegt. Hier wird sie noch mit der Kreatürlichkeit des künstlerischen Subjekts, mit der Krankheit und Tod Mozarts kontrastiert. Das Gedicht verbindet den Schluckauf der Müllwagen und der Müllschlucker in vornehmen Küchen mit silbrigen *Chören*.<sup>138</sup>

Die Gedichte aus den letzten Lebensjahren, versammelt in den Bänden *Lichtzwang* (1970), *Schneepart* (1971) und *Zeitgehöft* (1976) - aus dem Nachlass -, legen ein erschütterndes Zeugnis des tief verletzten Autor-Ichs ab und sind zugleich sie Belege des Widerstands in der

Sprache der Poesie, welche den *tausend Finsternissen todbringender Rede*<sup>139</sup> immer schwerer abzurufen war.<sup>140</sup>

Zu den Neubildungen treten Begriffe moderner Wissenschaftsgebiete. Im Band *Lichtzwang* (1970) dringt die technische Moderne in das Lied, wenn von *Bugradgesang*<sup>141</sup> oder *Sperrtonnenlied*<sup>142</sup> die Rede ist. Der Lärm moderner Straßenwalzen und Pressluftschlämmer oder Flugzeuge ist die Absage und zugleich die Suche nach einer literarischen Tradition. Das Gesangsmotiv bemüht sich um die Erneuerung ihrer ursprünglichen Aussagekraft:

Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer *offenbleibenden, zu keinem Ende kommenden*, ins Offene und Leere und Freie weisenden Frage - wir sind weit draußen. Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort. [...]Toposforschung? Gewiß! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie.<sup>143</sup>

Mit Utopie ist hier nicht das Absolute gemeint, sondern die Negation des Topos als literarischer Ort und sprachlicher Gemeinplatz, deren Existenz in der Lyrik Celans immer wieder in Frage gestellt wird.<sup>144</sup> Gedichte wie *Sperrtonnensprache*<sup>145</sup>, welches sich auf einer Straßenbaustelle abspielt oder *Freigegeben*<sup>146</sup>, das nahezu unverhüllt und sarkastisch von einem Selbstmordversuch<sup>147</sup> spricht, zerstören diesen Topos und versuchen dennoch eine Verbindung zwischen Mythos und Gegenwart herzustellen.

Die dichterische Sprache wird in *Schneepart* (1971) auf die Metasprache und Fachterminologie der Phonetik reduziert, wenn es noch von jeglicher Artikulation oder Lautproduktion die Rede ist:

Offene Glottis, Luftstrom, /  
der  
Vokal, wirksam,  
mit dem einen  
Formanten,

Mitlautstöße, gefiltert  
von weithin

Ersichtlichem,

Reizschutz: Bewußtsein,  
unbesetzbar  
ich und auch du,

überwahr-  
heitet  
das augen-, das  
gedächtnisgierige rollende  
Waren-  
zeichen,  
der Schläfenlappen intakt,  
wie der Sehstamm.<sup>148</sup>

Das Gesangsmotiv wird im Spätwerk völlig aufgehoben. Mit dem Eingangsgedicht aus *Zeitgehöft* (1976) werden die Gesänge endgültig zerschlagen.<sup>149</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. dazu: Pöggeler, Otto: Die göttliche Tragödie. Mozart in Celans Spätwerk. In: Jamme, Christoph; Pöggeler, Otto [Hrsg.]: „Der glühende Leertext“. *Annäherungen an Paul Celans Gedichte*. München: Verlag text + kritik, 1993, S. 76.

<sup>2</sup> Vgl. dazu: ebda, S. 76.

<sup>3</sup> Neumann, Peter Horst: „Lieder jenseits der Menschen“. Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie. In: H. Danuser – de la Motte-Haber, H. – Leopold, S. – Miller, N. (Hg.): *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte, Ästhetik, Theorie*. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag. Laaber: L Laaber-Verlag, 1988, S. 767 ff.

<sup>4</sup> Vgl. dazu: ebda, S. 770.

<sup>5</sup> Ebda, S. 770.

<sup>6</sup> Ebda, S. 770 ff.

<sup>7</sup> Vgl. dazu: ebda, S. 767.

<sup>8</sup> Vgl. dazu: ebda, S. 770.

<sup>9</sup> Vgl. dazu: Celan, Paul: *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. 1. Abt, Lyrik und Prosa,

besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe Rolf Bücher, Axel Gellhaus, Stefan Reichert (ab 1994 [Bd. 10]: begründet von Beda Allemann, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe Rolf Bücher, Axel Gellhaus). Bd. 1ff. Frankfurt am Main, 1990ff. (Im Folgenden als HKA abgekürzt)

<sup>10</sup> Vgl. dazu: Neumann [Anm. 3], S. 770.

<sup>11</sup> Finckh, Jens: 6.3 Musik im Werk Celans. In: May, Markus – Gossens, Peter – Lehmann, Jürgen [Hg.]: *Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirken*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008, S. 272.

<sup>12</sup> Vgl. dazu: Seng, Joachim: *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“*. Heidelberg: Winter, 1998, S. 75

<sup>13</sup> Vgl. dazu: Liska, Vivian: *Die Nacht der Hymnen. Paul Celans Gedichte 1938-1944*. Bern: Peter Lang AG / Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1993, S. 137. (Europäische Hochschulschriften, 1369)

<sup>14</sup> Vgl. dazu: (MuG.) GW I, S. 11 und GW III, S. 31.

<sup>15</sup> Vgl. dazu: (MuG.) GW I, S. 29 f.

<sup>16</sup> *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) und *Sprachgitter* (1959)

<sup>17</sup> Vgl. dazu: (Nr.) GW I, S. 229.

<sup>18</sup> Vgl. dazu: (G. 38-44) HKA 1.1, S. 62.

<sup>19</sup> Vgl. dazu: Felstiner, John: *Paul Celan. Eine Biographie*. Deutsch von Holger Fliessbach. München: Verlag C. H. Beck, 1997, S. 41.

<sup>20</sup> Die Geisterstunde (G. 38-44), V. 10. In: HKA 1.1, S. 62.

<sup>21</sup> (G. 38-44). In: HKA 1.1, S. 62.

<sup>22</sup> Vgl. dazu: Neumann [Anm. 3], S. 771.

<sup>23</sup> Vgl. dazu das Gedicht *Gesang der fremden Brüder* (G. 38-44), V. 7. In: HKA 1.1, S. 35.

<sup>24</sup> Ebda.

<sup>25</sup> Vgl. dazu das Gedicht *Der Tage Trost* (G. 38-44), V. 5. In: HKA 1.1, S. 62.

<sup>26</sup> Vgl. dazu: (G. 38-44) HKA 1.1, S. 36.

<sup>27</sup> Vgl. dazu das Gedicht *Finsternis* (G. 38-44), V. 4. In: HKA 1.1, S. 36.

<sup>28</sup> Vgl. dazu: (MuG.) GW I, S. 11 und GW III, S. 31.

<sup>29</sup> Vgl. dazu (MuG.) HKA 2/3-1, S. 72 und 2/3.2, S. 134.

<sup>30</sup> Vgl. dazu (MuG.) GW I, S. 15 und GW III, S. 36.

<sup>31</sup> Vgl. dazu (MuG.) GW I, S. 18.

<sup>32</sup> Vgl. dazu: ebda., S. 19.

<sup>33</sup> Vgl. dazu (MuG.) GW I, S. 31.

<sup>34</sup> Vgl. dazu (MuG.) GW I, S. 39 und GW III, S. 61.

- <sup>35</sup> Vgl. dazu (MuG.) GW I, S. 29 f.
- <sup>36</sup> Vgl. dazu (MuG.) GW I, S. 69.
- <sup>37</sup> NACHTS ist dein Leib (MuG.), V. 1-3. In: HKA 2/3-1, S.72 und 2/3.2, S. 134.
- <sup>38</sup> NACHTSTRAHL (MuG.), V. 10-11. In: GW. I., S. 31.
- <sup>39</sup> BRANDUNG (MuG.), V. 3, 7. In: GW I, S. 69.
- <sup>40</sup> Vgl. dazu: (MuG.) GW I, S. 39 und GW III, S. 61.
- <sup>41</sup> TODESFUGE (MuG.), V. 16. In: GW I, S. 39 und GW III, S. 61.
- <sup>42</sup> Psalmen Kapitel 137: 1-4.
- <sup>43</sup> Vgl. dazu: (MuG.) GW. I., S. 31.
- <sup>44</sup> Vgl. dazu: (MuG.) GW I, S. 29 f.
- <sup>45</sup> (MuG.) GW. I., S. 31.
- <sup>46</sup> Vgl. dazu das Gedicht NACHTSTRAHL (MuG.), V. 6, 11. In: GW. I., S. 31.
- <sup>47</sup> Vgl. dazu: ebda.
- <sup>48</sup> Vgl. dazu: ebda.
- <sup>49</sup> Vgl. dazu: ebda.
- <sup>50</sup> Seng [Anm. 12], S. 121.
- <sup>51</sup> Apollinaire Guillaume: „La Chanson du Mal-Aimé ; L'Emigrant de Landor Road“ in *Oeuvres poétiques*, Gallimard „Pléiade“, 1965, S. 1267.
- <sup>52</sup> Vgl. dazu das Gedicht NACHTSTRAHL (MuG.), V. 14. In: GW. I., S. 31.
- <sup>53</sup> Vgl. dazu: (SwS.) GW. I., S. 138.
- <sup>54</sup> Vgl. dazu das Gedicht ARGUMENTUM E SILENTIO (SwS.), V. 19. In: GW. I., S. 138.
- <sup>55</sup> ARGUMENTUM E SILENTIO (SwS.), V. 12, 13 In: GW. I., S. 138.
- <sup>56</sup> Vgl. dazu: Neumann [Anm. 3], S. 771.
- <sup>57</sup> Vgl. dazu: Huppert, Hugo: *Sinnen und Trachten, Anmerkungen zur Poetologie*. Halle, 1973, S. 30 f.
- <sup>58</sup> Vgl. dazu: (Sg.) GW I, S. 195.
- <sup>59</sup> Vgl. dazu: (MuG.) GW I, S. 39 und GW III, S. 61.
- <sup>60</sup> Vgl. dazu: Huppert [Anm. 57], S. 32.
- <sup>61</sup> WINDGERECHT (Sg.), V. 5-7. In: GW I, S. 169.
- <sup>62</sup> Vgl. dazu: Ivanović, Christine: *Windgerecht*. In: Lehmann, Jürgen [Hrsg.]: *Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“*. Heidelberg, Winter, 2005, S. 246.
- <sup>63</sup> Vgl. dazu: (Nr.) GW I, S. 225.
- <sup>64</sup> Vgl. dazu das Gedicht PSALM (Nr.), V. 18. In: GW I, S. 225.
- <sup>65</sup> Vgl. dazu: Neumann [Anm. 3], S. 771.
- <sup>66</sup> Vgl. dazu: (Nr.) GW I, S. 221.
- <sup>67</sup> Vgl. dazu: (Nr.) GW I, S. 213.

- 68 Vgl. dazu: (Nr.) GW I, S. 229.
- 69 Vgl. dazu: (Nr.) GW I, S. 233.
- 70 Vgl. dazu: (Nr.) GW I, S. 261.
- 71 Vgl. dazu: Neumann [Anm. 3], S. 771.
- 72 HINAUSGEKRÖNT (Nr.), V. 32. In: GW I, S. 271.
- 73 BENEDICTA (Nr.), V. 12-14. In: GW I, S. 249.
- 74 ES WAR ERDE IN IHNEN (Nr.), V. 7-10. In: GW I, S. 221.
- 75 Vgl. dazu das Gedicht: Bei Wein und Verlorenheit (Nr.). In: GW I, S. 213.
- 76 Janz, Marlies: *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, S. 136.
- 77 *Es war Erde in Ihnen* (Nr.), V. 11-14. In: GW I, S. 221.
- 78 Ebd., S. 221,
- 79 Vgl. dazu: (Nr.) GW I, S. 229
- 80 Wie z.B.: „Paulowinen“ GW I., S. 283 oder „Schütze“ GW. II., S. 22.
- 81 Vgl. dazu: Schulz, Georg-Michael: *Gegen die Pest. Eine Gauner- und Ganovenweise von Paul Celan*. In: Speier, Hans-Michael [Hrsg.]: *Interpretationen: Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart, Reclam, 2002, S. 107
- 82 Vgl. dazu: (Nr.) GW I, S. 261.
- 83 Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle (Nr.), V. 1-4. In: GW I, S. 261.
- 84 Vgl. dazu: (Nr.) GW I, S. 233.
- 85 Janz [Anm. 76], S. 157.
- 86 Ebd.
- 87 Flimmerbaum (Nr.), V. 10 - 12. In: GW I, S. 233.
- 88 Vgl. dazu: Neumann [Anm. 3], S. 770.
- 89 Die Zahlen (Aw.). In: GW II, S. 17.
- 90 Das Paradoxe und das das Wahnsinnige dieses Vorgangs wird auch durch den Zeilenbruch in der Wortmitte „*irr-lichtend*“ herausgehoben. Vgl. dazu: DIE ZAHLEN, V. 7-8. In: (Aw.) GW II, S. 17.
- 91 Vgl. dazu: Gadamer, Hans Georg: *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge Atemkristall*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- 92 Ebd., S. 52.
- 93 Adorno, Theodor W.: Arnold Schönberg: 1874-1951. In: Schwerin, Christoph [Hg.]: *„Der Goldene Schnitt“ – Große Essayisten der Neuen Rundschau von 1890–1960*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1960, S. 657, zitiert in: Seng [Anm. 12], S. 421.
- 94 Weissgrau (Aw.). In: GW II, S. 19.
- 95 Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris, 1958. In: GW III, 167.

- <sup>96</sup> Vgl. dazu: Wiedemann, Barbara [Hrsg.]: *Paul Celan: Die Gedichte*. Erste, kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 721.
- <sup>97</sup> Vgl. dazu: Neumann [Anm. 3], S. 774.
- <sup>98</sup> Gadamer [Anm. 91], S. 63.
- <sup>99</sup> Vgl. dazu: (Aw.) GW II, S. 20.
- <sup>100</sup> *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises*. Darmstadt, am 22. Oktober 1960. In: GW III, S. 195.
- <sup>101</sup> Mit Erdwärts gesungenen Masten (Aw.). In: GW II, S. 20.
- <sup>102</sup> Vgl. dazu: Manger, Klaus: *Himmelwracks*. Zu Paul Celans Schiffahrtmetaphorik. In: Buhr, Gerhard; Reuß, Roland [Hrsg.]: *Paul Celan „Atemwende“. Materialien*. Würzburg: Königshausen, 1991, S. 238.
- <sup>103</sup> Vgl. dazu: Canetti, Elias: *Der andere Prozeß: Kafkas Briefe an Felice*. München: Hanser, 1969, S. 97 f.
- <sup>104</sup> Manger [Anm. 102], S. 238.
- <sup>105</sup> Vgl. dazu den Gedichttitel *SINGBARER REST*. In: (Aw.) GW II, S. 36.
- <sup>106</sup> Vgl. dazu: Manger [Anm. 102], S. 239.
- <sup>107</sup> Vgl. dazu das Gedicht: *Mit Erdwärts gesungenen Masten*. V. 5–6. In: (Aw.) GW II, S. 20.
- <sup>108</sup> Vgl. dazu: Gadamer [Anm. 91], S. 64.
- <sup>109</sup> Vgl. dazu: ebda., S. 64.
- <sup>110</sup> Vgl. dazu: Neumann [Anm. 3], S. 775 f.
- <sup>111</sup> Vgl. dazu: Böschenstein, Bernhard: *Die notwendige Unauflöslichkeit. Reflexionen über die Dunkelheit in der deutschen und französischen Dichtung (von Hölderlin bis Celan)*. *Zeitwende* 46, 1975, S. 329–344.
- <sup>112</sup> Neumann [Anm. 3], S. 775.
- <sup>113</sup> Vgl. dazu: ebda., S. 776.
- <sup>114</sup> *Fadensonnen* (Aw.), V. 6–7. In: GW II, S. 26.
- <sup>115</sup> Vgl. dazu: (Aw.) GW II, S. 20.
- <sup>116</sup> Vgl. dazu: *Fadensonnen* (Aw.). In: GW II, S. 26.
- <sup>117</sup> Vgl. dazu: Janz [Anm. 76], S. 204.
- <sup>118</sup> Ebda., S. 204.
- <sup>119</sup> Vgl. dazu: ebda., S. 205.
- <sup>120</sup> *Fadensonnen* (Aw.). In: GW II, S. 26.
- <sup>121</sup> *Faden, filum lyrae*, heißt bei Ovid, der zumindest dem frühen Celan sehr vertraut war, die Saite der Lyra. Vgl. dazu: Janz [Anm. 76], S. 204.
- <sup>122</sup> Jean Firges deutet daher das Gedicht mit sehr starkem Bezug auf Rilkes

Sonette an Orpheus und der ersten „Duineser Elegie“. Das erste Sonett an Orpheus beginnt: „Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! / O Orpheus sing! O hoher Baum im Ohr!“ und die Stelle aus der *Duineser Elegie* lautet: „Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos / wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang: / daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinahe göttlicher Jüngling / plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene / Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.“ Vgl. dazu: Firges, Jean: *Den Acheron durchquert ich. Einführung in die Lyrik Paul Celans*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1999, S. 269 f.

<sup>123</sup> Im Falle des Wortes „Lichtton“ handelt es sich tatsächlich um eine Verbindung zwischen Ton und Bild. Das Lichtverfahren dient nämlich in der Tonfilmtechnik zur Aufzeichnung und Wiedergabe des zu den Bildern gehörenden Tons, wobei die akustischen Schwingungen in entsprechende Intensitätsschwankungen des Lichts umgewandelt werden. Im Gedicht verbindet dieses Wort das Licht der Fadensonnen mit dem Ton der Lieder und weist dadurch auf den Ort des Jenseits hin.

<sup>124</sup> Vgl. dazu: Janz [Anm. 76], S. 205.

<sup>125</sup> Vgl. dazu das Gedicht AUSGEROLLT (Fs.), V. 11. In: GW II, S. 193.

<sup>126</sup> Vgl. dazu das Gedicht SPASMEN (Fs.), V. 12. In: GW II, S. 122.

<sup>127</sup> Vgl. dazu: Finckh [Anm. 11], S. 272.

<sup>128</sup> Vgl. dazu: (Aw.) GW II, 39.

<sup>129</sup> *Keine Sandkunst mehr* (Aw.), V. 6. In: GW II, 39.

<sup>130</sup> Ebd.: V. 7–9.

<sup>131</sup> Vgl. dazu: (Fs.) GW II, S. 114.

<sup>132</sup> *Frankfurt, September* (Fs.), V. 16–17. In: GW II, S. 114.

<sup>133</sup> Vgl. dazu: (Sp.) GW II, S. 343.

<sup>134</sup> Vgl. dazu: Kafka, Franz: *Josefine, Die Sängerin oder das Volk der Mäuse*. In: Kafka, Franz: *Schriften, Tagebücher, Briefe*. Kritische Ausgabe. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 350–377

<sup>135</sup> Vgl. dazu: Wiedemann [Anm. 96], S. 752.

<sup>136</sup> Kafka [Anm. 134], S. 350 f.

<sup>137</sup> Vgl. dazu: (Fs.) GW II, S. 160.

<sup>138</sup> Vgl. dazu: Pöggeler [Anm. 1], S. 79.

<sup>139</sup> Bremer Rede. In: GW III, S. 186.

<sup>140</sup> Vgl. dazu: Emmerich, Wolfgang: *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1999, S. 161.

<sup>141</sup> Vgl. dazu das Gedicht *Freigegeben* (Lz.), V. 3. In: GW II, S. 343.

<sup>142</sup> Vgl. dazu das Gedicht *Sperrtonnensprache* (Lz.), V. 1. In: GW II, S. 314.

<sup>143</sup> *Der Meridian*. In GW III, S. 199.

<sup>144</sup> Hodnett, Edda Dupke: *Aspekte der Sprachgestaltung bei Paul Celan*. American university studies: Ser. 1, Germanic languages and literature; 89, New York [u.a.]: Lang, 1991, S. 58 f.

<sup>145</sup> Vgl. dazu: (Lz.) GW II, S. 314.

<sup>146</sup> Vgl. dazu: (Lz.) GW II, S. 343.

<sup>147</sup> Vgl. dazu: Emmerich [Anm. 140], S. 167.

<sup>148</sup> *Offene Glottis* (Sp.). In: GW II, S. 288.

<sup>149</sup> Vgl. dazu das Gedicht *Wanderstaude* (Zh.). In GW III, S. 69.

Thomas Schuster (Pécs)

## Das Philosophem „Moral“ im SF-Kult *Blade Runner*

Die Trivialität wird der *Science Fiction*<sup>1</sup> sehr häufig nachgesagt, obwohl dieses Genre viel mehr als nur *Banales* aufzuweisen hat. Beim genaueren Hinsehen wird bewusst, dass es voll von philosophischen, religiösen und sozialkritischen Motiven sein kann. Diese *Philosopheme*<sup>2</sup> werden zumeist anhand utopischer bzw. dystopischer Welten dargestellt, die Einblicke in aktuelle sowie universelle Probleme der Menschen und der menschlichen Gesellschaft gewähren. Die Loslösung von der Realität und die Hinwendung zu einer möglichen *Scheinwelt* greifen somit die Gefahr, die die konstant andauernde Problembewältigung der Menschheit mit sich bringt, auf.

Motive wie der Kampf Gut gegen Böse, der Konflikt zwischen Schöpfer und dessen Kreatur oder die Frage nach der Menschlichkeit und dem Menschsein sind zentrale Punkte der meisten SF, so auch im Beispiel *Blade Runner*: Was ist moralisch akzeptabel, was unmoralisch verwerflich? Kann man überhaupt so etwas wie Moral besitzen? Oder was ist *der* Mensch, besser gesagt, was ist *ein* Mensch? Was macht einen Menschen zu einem Menschen? Wie kann man diesen Begriff definieren? Was zeichnet diesen aus? Wieso gelten die *Replikanten*<sup>3</sup>, wie sie im Film genannt werden, nicht als solche? Um darauf Antworten zu erhalten, müssen diese Philosopheme näher betrachtet und analysiert werden. Im Folgenden bleibt jedoch die detaillierte Interpretation auf die Moral beschränkt; die erwähnten Grundprobleme sind allerdings eng miteinander verbunden und nur schwer voneinander zu trennen.

Man erkennt einen Mensch an seiner Physis – einfach dargestellt bedeutet das: Er hat zwei Arme, zwei Beine, einen Kopf, ein Herz etc. Die Frage nach dem Menschen zeigt sich allerdings nicht ausschließlich an der Statur, sondern auch an der Psyche. Ein Mensch mit Herz ist nicht in jedem Falle einer, welcher auch ein Herz hat. Was ist damit gemeint? Gemeint ist damit das ethische Sein, d.h. die Moral, bezogen jedoch nicht nur auf eine einzelne Person, sondern auf die Gesamtheit der Gesellschaft. Diese Frage nach dem Menschsein ist also zugleich die Frage nach der Menschlichkeit und Unmenschlichkeit, nach der Moral und Unmoral eines jeden Individuums oder des Kollektivs. Aber was

macht jemanden zu einem Menschen und jemand anderen zu einem Unmensch? Wie ist dieses Problem bezüglich der Gesellschaft zu verstehen? Des Weiteren stellt sich die Frage, ist das *aus dem Verkehr ziehen* von Replikanten, wie es im Film genannt wird, moralisch vertretbar? Um eine etwaige Antwort auf diese Fragen zu erhalten, müssen die Protagonisten *Deckard* und *Roy* herangezogen werden. Die Charaktere sind Schlüsselfiguren der Geschichte und bilden die gegensätzlichen Pole *Gut-Böse* bzw. *Mensch-Maschine* dieser dystopischen Zukunftswelt.<sup>4</sup>

Rick Deckard ist Prämienjäger, dessen Aufgabe es ist, von den Kolonien auf die Erde geflohene *Hautjobs*<sup>5</sup> zu jagen und zu eliminieren – oder, wie es in ihrem Polizeijargon genannt wird: *aus dem Verkehr zu ziehen*. Seine Mission verfolgt er rigoros, zugleich aber auch gnadenlos, wobei er sein Tun nicht zu hinterfragen scheint, da er der Meinung ist, genau zu wissen, dass er dieses im Wohle der Menschen, besser gesagt, der menschlichen Gesellschaft tut(?). Inwieweit jedoch sein Handeln als gerechtfertigt betrachtet werden darf, kann erst aus der näheren Untersuchung moralischer Werte, besonders deren Mangel erfolgen.

Ob nun die Existenz von Androiden auf der Erde mit dem Leid des humanen Kollektivs gleichzusetzen ist, ist nicht wirklich erfassbar, da dieser Grundgedanke weder aus dem Film noch aus dem Buch ersichtlich wird. Mit anderen Worten, man weiß nicht, ob sich die Menschen auch tatsächlich durch die Anwesenheit dieser *Personae non gratae* bedroht fühlen. Obsolet wird die Frage in Bezug auf das Problem Mars und *Apoikia*<sup>6</sup>. Sie erübrigt sich logischerweise, da dort ein Leben miteinander möglich und sogar erwünscht ist. Dass es so ist, liegt an der Tatsache, dass Replikanten bewusst wahrgenommen werden: sie fungieren als Sklaven, erfüllen Funktionen und Aufgaben, die die Menschen weder selbst ausführen wollen noch vermögen. Bemerkenswert und paradox ist allerdings die Idee, welche Robotern erlaubt, auf allen Planeten und in allen Kolonien zu leben, außer auf der Erde. Wieso das so ist, dass in den *schöneren* Regionen des Sonnensystems ein Leben realisierbar ist, nur auf der *verseuchten* Erde nicht, liegt daran, dass auf der Erde die Androiden frei sind, wodurch die Menschen über sie die Kontrolle verlieren. Das Entgleiten der Macht über eine andere, eine nicht menschliche Spezies würde die Gleichstellung des *Geschöpfes* mit dem *Schöpfer* bedeuten. So ist zu erklären, weshalb die Gesetze hinsichtlich der zurückgekehrten Replikanten so hart sind und mit dem Tod bestraft werden.

Dieses Faktum beweist jedoch noch nicht, ob die Replikanten von allen Menschen toleriert würden oder nicht, sondern zeigt ausschließlich, dass die Machthaber dagegen sind.

Ist oder kann demzufolge Deckards Handlung moralisch sein?

Ansätze einer Beantwortung dieser Frage sind bei Arthur Schopenhauer (1788–1860) zu finden. Er formuliert das Philosophem Moral als die „Abwesenheit aller egoistischen Motivation [...] [wobei] das Kriterium einer Handlung von moralischem Werth [ist]“<sup>7</sup>.

Seiner These nach haben die menschlichen Handlungen Triebfedern, d.h., dass sie durch bestimmte Grundgedanken motiviert werden. Er unterscheidet drei grundsätzliche Triebfedern, die er der menschlichen Natur zuschreibt: Den *Egoismus*, die *Bosheit* und das *Mitleid*.<sup>8</sup> Die ersten zwei sind Untugenden bzw. Laster (Werte ohne Moral), während der letzte eine Tugend ist (Wert mit Moral). Wohl bemerkt, das ist der einzige Wert, der moralisch sein kann.<sup>9</sup>

Wann ist allerdings eine Handlung egoistisch? Egoismus liegt dann vor, wenn die Handlung, die man vollzieht, aus bestimmten, genauer gesagt, aus interessierten Motiven geschieht: Erstens bei Taten, die zum eigenen Zwecke gedacht sind, die für die Person zum Vorteil und Nutzen sein können. Zweitens dann, wenn von einer Handlung ein späterer Erfolg erhofft wird. Drittens, wenn Ehre bzw. Prestige in der Gesellschaft erhofft oder für Hilfeleistungen eine Gegenleistung erwartet wird. Eine einzige Ausnahme kann es geben, bei der nicht der Egoismus den Menschen leitet, „nämlich wenn der letzte Beweggrund zu einer Handlung, oder Unterlassung, geradezu und ausschließlich im *Wohl und Wehe* irgend eines dabei passive beteiligten *Andern* liegt“.<sup>10</sup> Damit meint er den Fall bei welchem man sich für andere *mit Herz* und nicht *mit Ziel* aufopfert, also ohne sich etwas dafür zu erhoffen. Dieses nennt er das *Mitleid* – wie er es wörtlich schildert:<sup>11</sup>

daß ich ganz unmittelbar *sein Wohl* will und *sein Wehe* nicht will, so unmittelbar, wie sonst nur das *Meinige*. Dies aber setzt nothwendig voraus, daß ich bei *seinem* Wehe als solchem geradezu mitleide, *sein Wehe* fühle, wie sonst nur meines, und deshalb sein Wohl unmittelbar will, wie sonst nur meines. Dies erfordert aber, daß ich auf irgend eine Weise *mit ihm identificirt* sei, d.h. dass jener gänzliche *Unterschied* zwischen mir und jedem *Andern* [...], wenigstens in einem gewissen Grade aufgehoben sei.

Da ich nun aber doch nicht in *der Haut* des Andern stecke, so kann allein vermittelt der *Erkenntnis*, die ich von ihm habe, d.h. der Vorstellung von ihm in meinem Kopf, ich mich so weit mit ihm identifizieren, daß meine That jenen Unterschied als aufgehoben ankündigt (Schopenhauer, S.76ff.).

Alles in allem, keine der menschlichen Handlungen kann moralisch sein, außer der Hilfeleistung für Andere, da diese nicht auf eigennütziges, sondern selbstlose Motive zurückzuführen ist. Das wiederum würde beweisen, wer Mitleid nicht kennt, der handle folglich unmenschlich.

Seine Abhängigkeit von den Androiden und somit seine Gier nach immer besseren Prämien, die er nach jedem ausgelöschten Replikanten erhält, machen seine Handlung, vielmehr seinen Charakter im Sinne der Schopenhauer'schen Moralphilosophie zu einem Menschen ohne Moral. Er degradiert sich durch seine Handlung selbst, die in jedem Falle als verwerflich bezeichnet werden muss. Dieses wird im Buch folgendermaßen beschrieben: „Er würde das Prämiengeld [für die getöteten Androiden] kriegen. Jeden Cent“<sup>12</sup> Mit diesem niederen Status, der den Humanoiden<sup>13</sup> zugeschrieben wird, muss sich Deckard konfrontiert sehen, wobei er bis zuletzt keine Änderung seiner Persönlichkeit zeigt, da ihn stets sein Ziel, ein echtes Tier kaufen zu können und dafür Geld zu sammeln, leitet.<sup>14</sup> An dieser Situation kann nicht einmal die Tatsache etwas ändern, dass er die Replikantenfrauen Raquel und Luba Luft verschont, da er bei der ersteren seinem Verlangen, mit einer *künstlichen* Frau zusammen zu sein, nachkommen konnte, und bei der letzteren nur zugesehen hat, wie diese auf eine brutale Art von einem anderen Blade Runner liquidiert wurde. Diese menschlichen Eigenschaften der Wollust und des Sadismus-Voyeurismus führen nicht zur Besserung, sondern lassen ihn tiefer sinken. So lässt sich zusammenfassend zu Deckards Charakter sagen, dass er keinen moralischen Wert vertritt bzw. vertreten kann, und als Unmensch tituliert werden muss, denn er setzt sich ein Ziel, woraus er später seine Wünsche zu erfüllen hofft.

Roy, der Anführer der Androidenmeuterer, ist im Gegensatz zu Deckard eine bessere Person, da er mehr menschliche und moralische Eigenschaften in sich trägt, obwohl auch er nicht ganz positiv gewertet werden darf.

Die Replikanten werden als Sklaven auf den Kolonien gehalten,

müssen dort Aufgaben bewältigen, die für Menschen zu kompliziert oder zu gefährlich wären. Ohne diese Fragen bzw. die Befehle ihrer *Meister* zu hinterfragen, erledigen sie alle ihnen anvertrauten Pflichten, bis eines Tages einige wenige von ihnen erkennen, dass sie mehr sind als nur Diener der Menschen. Sie erkennen sich selbst<sup>15</sup>, und haben immer mehr Fragen, die ihnen niemand beantworten kann, so z.B. das Motiv der Lebensverlängerung leitet sie<sup>16</sup>, worauf sie fliehen, einen sog. *Mondbus* kapern, alle darin umbringen und zur Erde flüchten, um dort Antworten auf ein verlängertes Leben zu finden.

Auch Roy befindet sich unter ihnen. Er hat viele Fragen über das Leben bzw. über Möglichkeiten dieses zu verlängern. Um das sich gesetzte Ziel zu erreichen, bringt er Menschen um. Das tut er aber aus einem egoistischen Motiv, nämlich – wie bereits gesagt – um Antworten auf Frage nach der Ermöglichung eines längeren Lebens zu erhalten. So ist sein Egoismus deutlich zu sehen, weswegen seine Handlungen in jedem Fall als eigennützig und unmoralisch gewertet werden müssen. Roy aber, im Gegensatz zu Deckard, präsentiert sich auch von einer anderen Seite. Er zeigt, dass er das Leid Anderer erkennt, und hilft so das *Web* in einer der letzten Szenen des Filmes zu verhindern: Es ist der Showdown, wo die zwei Hauptprotagonisten Roy und Deckard aufeinander treffen. Der Prämienjäger, dem mächtigen Replikanten unterlegen, muss fliehen. So zieht es ihn aufs Dach eines Hochhauses, wo er sich Schutz vor dem Androiden erhofft. Dieser aber, weiß wohin es den Polizisten verschlagen hat, folgt ihm hinauf. Oben angekommen, versucht nun Deckard auf ein nahe gelegenes Dach zu entkommen, scheitert allerdings und kann sich nur an einem herausragenden Stahlbalken festhalten. Im Angesicht seines bevorstehenden Todes blickt der Gejagte zum Jäger hinauf. Roy könnte ihn hinunter stoßen oder warten, bis dieser von alleine fällt, aber im entscheidenden letzten Moment greift er nach dessen Hand und zieht ihn am Handgelenk in die erlösende Sicherheit. Ab diesem Moment wandeln sich Roys aufgestaute Wut und Hass, gar sein Egoismus und Bosheit in das von Schopenhauer beschriebene Mitleid, besser gesagt, in Menschlichkeit. Dies gibt ihm sozusagen die *Erlösung*: aus einer unmoralischen wird eine moralische Person, was ihn über Deckard stellt, der solche Werte nicht besitzt; zugleich beweist er dadurch seine Menschlichkeit, dass er menschliche Züge besitzt.

Kann man moralisch handeln? Diese Frage stellte sich im Film und Buch *Blade Runner*. Auf diese Frage eine wirkliche Antwort zu geben, ist

nicht leicht, da alle Charaktere eher zur Unmoral tendieren. Niemand von ihnen zeigt Emotionen, besser gesagt, Empathie. Sogar die Menschen wirken sehr roboterhaft. Doch bevor man zu schnell urteilt, sollte dennoch die wichtigste Szene aus dem Film herausgegriffen werden, in dem Roy Deckard das Leben rettet und seinen Feind nicht vernichtet.<sup>17</sup> Dadurch wird der Replikant human dargestellt bzw. humanisiert, sogar menschlicher als ein Mensch dargestellt. Erst ab diesem Moment kann die Rede von Moral (in diesem Falle vom Schopenhauer'schen *Mitleid*) sein.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Der Begriff *Science Fiction* (SF) wird ganz unterschiedlich definiert. Auf eine ausführliche Ausführung des Begriffs wird hier aus Platzgründen nicht eingegangen, lediglich eine Kurzfassung (nach Schuster) gegeben: SF ist das, was hauptsächlich in der Zukunft, zumeist in einer alternativen (dystopischen, utopischen, apokalyptischen) Welt spielt, und in Sachen Technologie der unseren überlegener bzw. weiter fortgeschrittener ist. Weitere Charakteristika wie Überwesen (Androiden, Klone, Retorten, Aliens) sowie Weltraum-, Dimensions- und Zeitreisen bestimmen dieses Genre. Siehe Schuster, Thomas: *Philosopheme und Motive in der SF Literatur und im SF Film anhand des Beispiels von Philip K. Dicks Roman und der Verfilmung Ridley Scotts Blade Runner (Do Androids dream of electric sheep?)*. Phil. Dipl., Klagenfurt, 2006, S. 37–39.

<sup>2</sup> Unter dem Begriff Philosophem werden u.a. die oben erwähnten philosophischen (die Frage nach Gut und Böse, nach dem Menschsein), religiösen (Glaube, Schöpfung) und sozialkritischen Motive (Kalter Krieg, Konspiration, Atomfrage) verstanden.

<sup>3</sup> Als *Replikant* (=Androide) wird eine Menschenmaschine bezeichnet, die äußerlich dem Menschen gleicht, körperlich und geistig diesem jedoch überlegen ist – die einzige Ausnahme bildet die Lebensdauer, die sich bei der Künstlichen Intelligenz auf maximal vier Jahre beschränkt ist.

<sup>4</sup> Bei Rick Deckard wird auf das Buch Bezug genommen, während im Falle von Roy Batty der Film zur Analyse herangezogen wird.

<sup>5</sup> Abwertende Bezeichnung für einen *Androiden*.

<sup>6</sup> Griechische Bezeichnung für *Kolonie*.

<sup>7</sup> Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Über das Mitleid*. Hrsg. u. mit einem Nachwort v.

Franco Volpi (DTV - Kleine Bibliothek der Weltweisheiten 10), München: C. H. Beck, 2005, S. 71.

viii „Egoismus; der das eigene Wohl will [...]. Bosheit; die das fremde Wehe will [...]. Mitleid; welches das fremde Wohl will“. Ebda, S. 78ff.

<sup>9</sup> Vgl. ebda, S.79.

<sup>10</sup> Ebda, S. 75.

<sup>11</sup> Vgl. ebda, S.75.

<sup>12</sup> Dick, Philip K.: *Blade Runner* (Titel der amerikanischen Originalausgabe: *Do Androids dream of electric sheep?*). Deutsche Übersetzung von Norbert Wölfl, durchgesehen und ergänzt von Jacqueline Dougoud, überarbeitete Neuausgabe, München: Heyne Verlag, 2004<sup>3</sup>. Weitere Textpassagen im Buch verstärken diese Behauptung: „die Prämie [fragt Deckard]? Die brauchen Sie nicht [...] zu teilen [antwortet Bryant]“ (Ebda, S. 100) und „die Prämie für fünf erledigte Andys würde dafür [für ein Tier] schon reichen [...] tausend Dollar pro Stück, zusätzlich zum Gehalt“ (Ebda, S. 21).

<sup>13</sup> Aus dem Griechischen übernommener Begriff, welcher auf ein menschenähnliches Wesen deutet. In diesem Fall auf die Replikanten.

<sup>14</sup> Wichtig ist zu wissen, dass durch den Atomkrieg die echten Tiere selten, somit teuer geworden sind, und mehr ethischen Wert besitzen als ein Replikant, da diese „nicht einmal als Tier betrachtet werden [...] [denn] jeder Wurm, jede Blattlaus [zählt] mehr als [...] alle [Androiden] zusammen“. Dick [Anm. 11], S. 138.

<sup>15</sup> Im Film wird mit dem Descartes'schen Satz, den Pris erwähnt, „Ich denke, also bin ich“ darauf hingewiesen.

<sup>16</sup> Ihre Lebensdauer beträgt max. 4 Jahre.

<sup>17</sup> Die Vernichtung des Feindes könnte jedoch auf einer anderen Ebene erfolgen, nämlich durch die präsente und zugleich gezeigte Überlegenheit, die sich dadurch offenbart, dass er seinen Feind demütigt und ihn am Leben lässt.



*Sophie Meyer (Berlin)*

## **Gregor von Rezzori als *Playboy*-Autor**

Mein Vortrag basiert auf einer Recherche im Publikationsmedium: Ich habe in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek 25 Jahrgänge des *Playboy* durchgeblättert, auf der Suche nach weiteren Artikeln von Rezzori, die in der Auswahlbibliografie von Thorsten Windus<sup>1</sup> vielleicht nicht enthalten waren. Wie sich zeigte, war die Liste vollständig. Was ich stattdessen gefunden habe, waren die Einleitungen der *Playboy*-Redaktion zu den Artikeln. Ich werde Ihnen diese jeweils nur wenige Sätze umfassenden Vorworte hier präsentieren, um zu zeigen, wie die Redaktion der Zeitschrift ihre Autoren selbst zu Playboys stilisierte und dadurch eine Verbindung zwischen Autor und Text herstellte – eine heile Playboy-Welt.

Das US-amerikanische Erotikmagazin *Playboy* erschien im Sommer 1972 zum ersten Mal in deutscher Sprache.<sup>2</sup> Gregor von Rezzori gehört zu den Schriftstellerpionieren des Blattes, das sich zu Beginn als „Deutschlands größte literarische Zeitschrift, Deutschlands größte Humor-Zeitschrift, Deutschlands größtes erotisches Bilderbuch“<sup>3</sup> verstanden wissen wollte.

In den 70er Jahren blieb das Layout des *Playboy* weitgehend gleich: Auf Seite 3 wurden die tatsächlich zahlreichen literarischen Texte eingeleitet, deren Mehrzahl in den ersten Jahren allerdings aus der amerikanischen Ausgabe übersetzt wurde, obwohl man sich vor allem ab 1979 bemühte, „mehr deutsche Autoren“ zu bringen.<sup>4</sup> Ab etwa 1983 änderte sich die Lage: Auch die dritte Seite wurde nun mehr und mehr von den weiblichen Modellen dominiert; Literatur gab es kaum noch. Ganz wollte man jedoch nicht auf sie verzichten. Ab Mitte der 80er Jahre etablierte sich Werner Schneyder als Stammautor des *Playboy*. Daneben finden sich auch noch vereinzelte Publikationen der ursprünglichen deutschen Schriftstellergarde (etwa Siegfried Lenz und Stefan Heym, die noch bis Ende der 80er Jahre für den *Playboy* schrieben). Im Maiheft 1990 werden die beiden Gewinner des *Playboy*-Literaturwettbewerbs vorgestellt.<sup>5</sup> Offenbar war man bemüht, nun doch wieder mehr literarische Beiträge zu bringen, vor allem von jüngeren Autoren. Zum 25-jährigen *Playboy*-

Jubiläum 1997 wurde das ursprüngliche Ziel, „Deutschlands größte literarische Zeitschrift“ etc. zu sein, wiederholt.<sup>6</sup>

Von Rezzori erschienen insgesamt 15 Kurzgeschichten im *Playboy*, davon in den 70er Jahren acht Texte, in den 80ern (bis 1985) sechs und ein letzter Text, der Beginn einer Geschichte, die dann von anderen Autoren fortgesponnen wurde, anlässlich des *Playboy*-Jubiläums 1997. Von den acht Artikeln der 70er Jahre erschienen sieben kurze Zeit später, sprachlich praktisch unverändert, in Buchform.<sup>7</sup> Das trifft auf die sechs Beiträge aus den 80er Jahren und den Geschichtenanfang von 1997 nicht zu.

„Alles, was Männern Spaß macht“ umfasst neben Frauen und anderen Luxuswaren<sup>8</sup> vor allem ein gewisses weltmännisches Gefühl, das durch Reisen, den Umgang mit bekannten Persönlichkeiten – gern auch adeligen – oder durch die Hervorrufung von Skandalen erzielt werden kann. Die Person Gregors von Rezzori geht im *Playboy* mit seinen Kurzgeschichten eine Symbiose ein. Die Redaktion des Blattes legte in ihren Vorworten großen Wert darauf, immer auch einige Informationen zum Autor der Geschichten zu geben, teils, um deren Authentizität zu erhöhen, teils, um seine Playboyhaftigkeit zu unterstreichen. Rezzori spielte das Spiel mit und beherrschte auch die Spielregeln ausgezeichnet – bis zu dem Grad, dass er wusste, wann er aufhören sollte. Es mag Zufall sein, dass der qualitative Verfall der Zeitschrift und der Ausstieg Rezzoris aus der Mitarbeit daran zusammenfallen, jedenfalls spricht es für ihn und sein Werk, dass sein Name zwischen den immer mehr überhand nehmenden Bildstreifen diverser weiblicher Nacktmodelle nicht mehr auftaucht.

Ich möchte Ihnen nun diese Vorworte der *Playboy*-Redaktion vorstellen. Wir beginnen chronologisch im Dezember 1973:

Ein literarisches Geschenk ist auch *Requiem für einen Gebörnten* von Gregor von Rezzori, eine Drei- und Mehrecks Geschichte aus dem aristokratischen Mailand. Mit "Requiem" gibt der Altmeister des hintergründigen balkanesischen Humors (*Maghrebinische Geschichten*) sein Debüt im *Playboy*. Herzlich willkommen!<sup>9</sup>

Die Veröffentlichung der *Maghrebinischen Geschichten* 1952 hat Gregor von Rezzori in Deutschland schlagartig berühmt und ihn damit wohl auch für

den *Playboy* zum begehrten Autor gemacht. Der Überraschungseffekt dieser ersten *Playboy*-Kurzgeschichte Rezzoris besteht darin, dass die scheinbar treue Ehefrau sich am Ende als die Betrügerin herausstellt und, als zweite Überraschung, ihrem scheinbar freizügigen und toleranten Ehemann damit das Herz bricht, dem sie dann, als dritte Überraschung, nach seinem Ableben ihre unverbrüchliche Liebe gesteht. Diese Erzählung wurde, wie die Handlung zeigt, sicher eigens für den *Playboy* geschrieben. Sie wurde unter dem Titel „Das Hörnchen“ 1978 in dem Band *In gehobenen Kreisen* zusammen mit anderen zuerst im *Playboy* veröffentlichten Texten publiziert.<sup>10</sup> Rezzoris nächste Veröffentlichung im *Playboy* lässt zwei Jahre auf sich warten und wird dann wie folgt eingeleitet:

Aber welches Frauenbein (pardon, -herz) würde nicht schwach, wenn Gregor von Rezzori käme, es zu verführen? Geknickt wird es ja doch. Bein oder Herz? Im Zweifelsfall beides. Die Erfahrung von Rezzori lehrt, wie reich ein Männerleben sein kann, wenn die Frauen darin so verschieden sind wie die drei, die er beschreibt. Vorausgesetzt natürlich, der Mann entspannt, gibt sich ganz der Situation hin und ist „*Anders in jedem Bett*“.<sup>11</sup>

Hier werden drei Auszüge aus Rezzoris 1976 erschienenem Roman *Der Tod meines Bruders Abel* in einer Erzählung zusammengefasst. Im Roman steht zwar eher die Heimatlosigkeit des Ich-Erzählers im Vordergrund als seine Begabung, Frauen zu verführen. Im Zusammenziehen dieser drei Fragmente gewinnt die Geschichte jedoch einen eigenen Reiz und stellt wohl eines der besten Stücke dar, das Rezzori den *Playboy*lesern geliefert hat.

Die Italienserie, die als solche später zusammengefasst in dem Band *In gehobenen Kreisen* erscheint, wird 1976 mit einer kulturgeschichtlichen Abhandlung über Rom fortgesetzt.

Mit Rom ist das so: 'Wer einmal dort gelebt hat, ist für immer dort zu Hause. Er kann nach Jahren zurückkommen und die Stadt paßt ihm wie ein alter Handschuh. Nur: Jetzt ist Juckpulver drin.' Der das sagt, muß es wissen. Gregor von Rezzori hat sechs Jahre in der urbs urbis, der Stadt der Städte, gelebt. Weil er den Juckreiz nie länger als drei Tage erträgt, mußte Rezzori mehrmals aus seinem Landhaus in der Toscana anreisen, um für *Playboy* die... also eine reine Liebeserklärung ist das nicht. Eher das Porträt

einer zu fett gewordenen Geliebten, die sich permanent danebenbenimmt - und die man dennoch - oder deshalb - immer noch liebt: *Rom - Wie ewig ist die ewige Stadt?*<sup>12</sup>

Da man diesen Essay kaum als erotische Erzählung lesen kann, musste der *Playboy* diese Interpretation vorweg nehmen, indem er das Bild der „zu fett gewordenen Geliebten“ suggeriert. Und auch die Verbindung zu Rezzoris „Landhaus in der Toscana“ wirkt etwas bemüht, sollte aber wohl unbedingt Platz finden, um keinen Zweifel an seinem Weltmannstum aufkommen zu lassen.

Das nächste ist wieder eine erotische Kurzgeschichte, 1977 veröffentlicht, die ebenfalls in Italien spielt. Auch sie fand, unter dem Titel „Die Marquesa“, Aufnahme in den Band *In gehobenen Kreisen*<sup>13</sup>:

Doch warum in die Ferne lauschen? Sieh, das Gute liebt so nah! Die Geschichte vom belauschten Voyeur erzählte Gregor von Rezzori beim (selbstgezogenen) Wein am Kamin seines Florentiner Landhauses. Unser Redakteur war in Hörweite, bekam heiße Ohren und ließ nicht locker, bis der Altmeister der delikaten Feder zur selben gegriffen hatte. *Wenn zwei sich lieben, darf man schon mal stöhnen* lautet der Titel. Und alle *Playboy*-Leser dürfen - exklusiv natürlich - mitstöhnen.<sup>14</sup>

Hier ist der *Playboy* schon zu Gast in Rezzoris Landhaus, und die zunächst mündlich erzählte Geschichte wird beim Autor direkt in Auftrag gegeben: Die *Playboy*kurzgeschichte als exklusive Luxusware. Ich nehme an, dass diese Erzählung tatsächlich eigens für den *Playboy* geschrieben wurde, weil sie allein von ihrer erotischen Handlung lebt. Ebenfalls 1977 erschienen ist die folgende Erzählung:

Nun gibt es Große, die man nicht mal auf der Leinwand zu sehen kriegt - so groß sind sie. Ihre Existenz spürt man im allgemeinen nur daran, daß sie an den Fäden ziehen, an denen man hängt. Der Mannheimer Günter Blum hat das ins Bild gesetzt: Man sieht den Butler, Gregor von Rezzori, die Ehefrau des Großen und - na ja, *Wenn Mr Fiat einlädt, ist er nicht zu Hause*.<sup>15</sup>

Ein weiteres unerlässliches Accessoire des Playboys ist der Umgang mit großen Persönlichkeiten, mit den Reichen und Schönen. Rezzoris

Humoreske beschreibt die lang ersehnte, dann aber recht kurze Begegnung mit einem Prominenten aus der Sicht des geköderten und dann – aus Angst vor allzu kritischer Darstellung in der Presse – schnell wieder abgewimmelten Journalisten.

Eine andere Mischtechnik – nämlich Reisebeschreibung und Artikel zu einem zu verknüpfen – hat sich Gregor von Rezzori speziell für den deutschen Playboy einfallen lassen. *Ein Tag zum Kämpfen, eine Nacht zum Lieben* ist der Titel seiner Geschichte. Was nach Lebensrhythmus ganzer Kerle klingt.<sup>16</sup>

Auch hier wird wieder die Exklusivität des Artikels betont. Einen weiteren Text dieser Art hat Rezzori im Mai 1985 im *Playboy* veröffentlicht.<sup>17</sup> Die Reisen – hier nach Afghanistan, in der anderen Geschichte nach Japan – unternimmt jeweils eine in der Mehrzahl männliche Reisegruppe, in der die wenigen Frauen entweder Objekte der Begierde oder spottende Gegnerinnen der Männer darstellen. Beide Geschichten werden in der Wir-Form erzählt und enden mit dem Triumph der Frauen über die kollektive Männlichkeit.

1979 erschienen zwei Erzählungen, die noch in demselben Jahr zusammen mit drei anderen unter dem Titel „Memoiren eines Antisemiten“ in Buchform herauskamen.<sup>18</sup> Im *Playboy* wurde zuerst die Erzählung *Schule der Frauen* abgedruckt:

Thema Nummer eins, Beitrag Nummer zwei, Gregor von Rezzori schreibt über die (Lehr-) Jahre eines jungen Mannes im Bukarest des Jahres 1933. Genauer gesagt, über dessen Lektionen in der *Schule der Frauen*. Dichtung und Wahrheit reichen sich bei diesem hitzigen Lehrstück die Hand, denn zur gleichen Zeit am selben Ort versuchte auch der Autor, sich die Hörner abzustößen.<sup>19</sup>

Im Oktober 1979 folgte die ursprünglich englisch geschriebene Erzählung *Memoirs of an Anti-Semite*. Sie war schon 1968 in *The New Yorker* abgedruckt worden.<sup>20</sup> Um die deutsche Fassung kam es zu einem Rechtsstreit zwischen zwei Verlagen,<sup>21</sup> also zu dem Skandal, der dem *Playboy* nicht ungelegen gekommen sein dürfte, zumal die Zeitschrift trotz allem die Genehmigung zum Abdruck der Erzählung bekam und ihren Lesern damit wieder ein „Exklusivrecht“ einräumen konnte:

Herbst wird es wieder, und so sicher wie die Blätter fallen, so sicher findet in Frankfurt die Buchmesse statt. Ob dort auch Gregor von Rezzoris *Memoiren eines Antisemiten* ausliegen würden, war allerdings lange Zeit fraglich. Zwei Verleger stritten sich um die Rechte. Trotz einer Gerichtsentscheidung im Juli scheint der Zwist für den Schriftsteller noch nicht ausgestanden zu sein. Der unterlegene Verlag kündigte eine Schadenersatzklage gegen ihn an. Kleiner Hinweis für Playboy-Leser, die ihre Neugier auf den begehrten Text nicht länger zügeln können: Rezzoris Geschichte beginnt in diesem Heft auf Seite 114.<sup>22</sup>

Die Ausgabe vom März 1980 enthält eine in Rezzoris literarischer Heimatstadt Tschernopol spielende Erzählung. Im Vorwort wird wieder Rezzori, der Weltbürger und alternde Playboy betont:

Ähnlich denkt auch Gregor von Rezzori. Nicht zuletzt wegen des guten Essens hat er sich in der Toskana angesiedelt. Im vergangenen Jahr besuchte Rezzori (zum ersten Mal seit 40 Jahren) seine Heimat Rumänien. Bei der Wiederbegegnung mit einer alten Freundin war er „wie vom Donner gerührt“. Er hatte die Jugenderinnerung, die sie ihm erzählte, längst vergessen. Ergebnis des Gewitters: die Husarengeschichte *Ein Tango in Tschernopol*.<sup>23</sup>

Eine weibliche Protagonistin berichtet ihrem ersten Verführer in dieser Erzählung vom Verlauf ihres weiteren Lebens. Nachdem sie von ihrem Gesprächspartner sehr jung vergewaltigt und geschwängert worden war, bestand ihre Mutter auf einer Abtreibung. Zwei Ehen endeten mit Scheidung bzw. dem Tod des Mannes. Der bittere Schlusssatz der Erzählung lautet: „Ja, und so vergeht das Leben – und was hat man davon?“

Im Dezember 1980 erzählt Rezzori den *Playboylesern* die Geschichte des Dracula-Vorbildes Vlad Tzepesch, der in der Gestalt des blutsaugenden Vampirs auch zu einer erotischen Figur der Literatur- und Filmgeschichte wurde:

Einer Person, die schon seit 500 Jahren durch die Historie geistert, widmete sich Gregor von Rezzori. *Dracula: Ein Biß in die Legende* ist die vollständige und geschichtlich belegbare Lebensgeschichte eines grausamen Fürsten, der zum Vorbild aller Vampire wurde: Vlad Dracul. Rezzori,

Landsmann des Herrschers, räumt vor allem mit dem Gerücht auf, daß der Fürst Blut gesaugt habe. Vlad ging ganz anders vor: Mißliebige Untertanen wurden auf Pfähle gespießt.<sup>24</sup>

Die Draculalegende war eines von Rezzoris Lieblingsthemen.<sup>25</sup> Der ausgesprochen interessante und gut geschriebene Essay mündet in eine warme Reiseempfehlung nach Rumänien.

Das letzte Vorwort schrieb die *Playboy*-redaktion für eine weniger spektakuläre erotische Kurzgeschichte Rezzoris im Mai 1982. Ein Mann wird von der Frau seines Freundes verführt und verliebt sich auch in sie, steht aber am Ende als der Betrogene da, weil der vermeintlich gehörnte Ehemann das Spiel mitgespielt und den Freund bewusst als Partner für seine Frau geködert hat, um das eigene Eheleben mit ihr wieder zu beleben:

Mit ewig alten Geschichten setzt sich erneut Gregor von Rezzori auseinander. *Schöne Frau aus Nachbars Garten* schrieb Rezzori noch als Staatenloser. Inzwischen ist er per Paß richtiger Österreicher und kann sich 'zu einer Minderheit von zwei oder drei Leuten, unter ihnen Otto von Habsburg, zählen', die offiziell das in der Alpenrepublik abgeschaffte Prädikat 'von' führen. Maghrebinien läßt grüßen.<sup>26</sup>

Damit brechen die einleitenden Vorworte der *Playboy*-Redaktion ab. Ein halbes Jahr nach dieser Geschichte veröffentlichte Rezzori im *Playboy* die Erzählung *Eine Zeit mit Gisela*<sup>27</sup>, in der die Freundschaft des Ich-Erzählers zu der Hamburger Prostituierten Gisela, die dem Rezzorileser bereits aus seinem Roman *Der Tod meines Bruders Abel* bekannt ist, beschrieben wird. Auch die Handlungsumstände sind mit denen im Roman identisch. 1984 lieferte er dem Blatt die „Erotische Legende“ *Den Teufel im Leib*<sup>28</sup>, die stilistisch an seinen Berlinroman *Ödipus siegt bei Stalingrad*<sup>29</sup> erinnert: Der Erzähler berichtet in schnoddrigem Tonfall, in der Art eines Wirtshausmonologes, die Geschichte seines Freundes Harry.<sup>30</sup> Die in Japan spielende Reiseerzählung *Wo ist kleine Butterfly ...?* habe ich bereits im Zusammenhang mit *Ein Tag zum Kämpfen, eine Nacht zum Lieben* erwähnt. Bleibt noch der tatsächlich zu den Banalitäten<sup>31</sup> Rezzoris zählende Geschichtenanfang *Hasenjagd II: Was macht Betty im Bett mit Asterix*.<sup>32</sup> Weitergeschrieben wurde die Geschichte zum 25. *Playboy*-Jubiläum von Amelie Fried, Erich von Däniken, Wolf Wondratschek und Gerhard Zwerenz.

Gregor von Rezzori äußerte sich schriftlich, soweit mir bisher bekannt ist, nicht zu seiner Mitarbeit beim *Playboy*. In seiner Autobiografie *Mir auf der Spur* bekennt er zwar, für den „neu aufgeblühten deutschen Zeitschriftenmarkt“ „unsägliche Banalitäten“ geschrieben zu haben, „'Stern' und 'Quick' an der Spitze“.<sup>33</sup> Den *Playboy* nennt er hier aber nicht explizit, doch ich gehe auch nicht davon aus, dass ihm seine Publikationen in diesem Blatt leid getan haben. So lange die Zeitschrift sich noch ein gewisses literarisch-humoreskes Niveau bewahrte, was bis Mitte der 80er Jahre der Fall war, passten Rezzoris Geschichten gut hinein.

Hellmuth Karasek fragte Rezzori 1994 in einem Interview für Spiegel TV Thema, ob er wirklich traurig darüber sei, dass man ihn (vor allem in Deutschland, bezogen auf sein Image als „maghrebinischer“ Schriftsteller) „ernst nehme, indem man ihn nicht ernst nehme“. Darauf antwortete Gregor von Rezzori: „Nein, überhaupt nicht, und außerdem muss ich Ihnen gestehen, dass ich zu dieser Fülle von Facetten meines Rufs, meines anrühigen Rufs – ich hab auch einen anderen! –, dass ich fleißig dazu beigetragen habe, mit einer gewissen eulenspiegelhaften Freude am Düpieren und am Spaß, am Spiel.“<sup>34</sup>

Ein positives Beispiel für ein solches Spiel sehe ich in Rezzoris Mitarbeit am deutschsprachigen *Playboy*.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Windus, Thorsten: „Auswahlbibliografie Gregor von Rezzori“. In: Gerhard Köpf, *Gregor von Rezzori. Essays, Anmerkungen und Erinnerungen*. Oberhausen: Karl Maria Laufen, 1999 [Autoren im Kontext - Duisburger Studienbögen, Bd. 3], S. 270-316.

<sup>2</sup> Die Zeitschrift mit dem Untertitel „Alles, was Männern Spaß macht“ erschien bis 2003 im Hamburger Heinrich-Bauer-Verlag, seither im Burda-Verlag.

<sup>3</sup> S. Schumacher, Marianne: *Frauenbilder in Kurzgeschichten der Massenpresse. Eine inhaltsanalytische Untersuchung der Zeitschriften 'Brigitte', 'Freundin', 'Für Sie', 'Petra' und 'Playboy'*, Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag, 1984 [Europäische Hochschulschriften, Bd. 742], S. 27.

<sup>4</sup> Schumacher [Anm. 3]

<sup>5</sup> *Playboy* 5/1990, S. 3.

<sup>6</sup> *Playboy* 8/1997, S. 3.

<sup>7</sup> Folgende Texte erschienen 1978 (und in einer Neuauflage des Ullstein-Verlages Frankfurt/M. wieder 1990) in dem in München erschienenen Band *In gehobenen Kreisen* [IGK]: „Requiem für einen Gehörnten“. *Playboy* 12/1973, S. 97ff. (in IGK unter dem Titel „Das Hörnchen“); „Rom. Wie ewig ist die ewige Stadt?“ *Playboy* 3/1976, S. 104ff.; „Wenn zwei sich lieben, darf man schon mal stöhnen“. *Playboy* 8/1977, S. 98ff. (in IGK unter dem Titel „Die Marquesa“) und „Wenn Mr Fiat einlädt... ist er nicht zu Hause“. *Playboy* 11/1977, S. 175ff. (in IGK unter dem Titel „Das Höhere zieht uns hinan“). Die Erzählung „Anders in jedem Bett“. *Playboy* 11/1975, S. 103ff. ist zusammengefasst (und sprachlich leicht überarbeitet) aus Teilen des 1976 erschienenen Romans *Der Tod meines Bruders Abel*, München: Bertelsmann, 1976. Die Erzählungen „Schule der Frauen“. *Playboy* 3/1979, S. 59ff. und „Memoiren eines Antisemiten“. *Playboy* 10/1979, S. 114ff. bilden zusammen mit drei anderen Erzählungen den Roman *Denkwürdigkeiten eines Antisemiten*, München: Goldmann, 1989 und wieder Berlin: BTV, 2004 (hier unter den Titeln „Jugend“ und „Treue“). Die Erzählung „Memoiren eines Antisemiten“ entstand ursprünglich in englischer Sprache. Rezzori schrieb sie 1968 für die Zeitschrift *The New Yorker*. Einzige Ausnahme aus dieser Reihe von später publizierten Playboyartikeln der 70er Jahre bildet „Ein Tag zum Kämpfen - eine Nacht zum Lieben“. *Playboy* 6/1978, S. 80ff.

<sup>8</sup> Vgl. Schumacher [Anm. 3]

<sup>9</sup> *Playboy* 12/1973, S. 3.

<sup>10</sup> Vgl. FN 7.

<sup>11</sup> *Playboy* 11/1975, S. 3.

<sup>12</sup> *Playboy* 3/1976, S. 3.

<sup>13</sup> Vgl. FN 7.

<sup>14</sup> *Playboy* 8/1977, S. 3.

<sup>15</sup> *Playboy* 11/1977, S. 3.

<sup>16</sup> *Playboy* 6/1978, S. 3.

<sup>17</sup> „Wo ist kleine Butterfly...?“, in: *Playboy* 5/1985, S. 125ff.

<sup>18</sup> von Rezzori, Gregor, *Memoiren eines Antisemiten. Ein Roman in fünf Erzählungen*. München: Steinhausen, 1979. In der Werkausgabe des Goldmann-Verlages München 1989 und in der Berliner Taschenbuch-Werkausgabe 2004 heißt das Buch, nach Überarbeitungen des Verfassers, *Denkwürdigkeiten eines Antisemiten*. Die Erzählung „Schule der Frauen“ entspricht hier „Jugend“ und die Erzählung „Memoiren eines Antisemiten“ der Erzählung „Treue“.

<sup>19</sup> *Playboy* 3/1979, S. 3.

<sup>20</sup> S. Dornuf, Stefan, *Der Lieblingsmops als Grabbeigabe*, München: Müller & Nerding, 2007, S. 27f.

<sup>21</sup> Darüber berichtet auch der *Spiegel* Nr. 22/1979, S. 197f. in dem Artikel „Nach schlampiger. Um Gregor von Rezzoris 'Memoiren eines Antisemiten' streiten sich zwei Verlage - maghrebinische Händel vor einem Münchner Gericht“. Im Rechtsstreit zwischen dem Steinhausen-Verlag und einer zweiten Münchner Verlagsgruppe, der die Verlage Langen-Müller und Herbig angehörten, siegte (s. FN 18) der Steinhausen-Verlag.

<sup>22</sup> *Playboy* 10/1979, S. 3.

<sup>23</sup> *Playboy* 3/1980, S. 3.

<sup>24</sup> *Playboy* 12/1980, S. 3.

<sup>25</sup> Vgl. Postma, Heiko: „Der Epochenverschlepper“. *die horen*, Jg. 35, Bd. 3/1990, S. 5 und Dornuf, Stefan, *Lieblingsmops*, München 2007, S. 31f.

<sup>26</sup> *Playboy* 5/1982, S. 3.

<sup>27</sup> *Playboy* 11/1982, S. 165ff.

<sup>28</sup> *Playboy* 4/1984, S. 164ff.

<sup>29</sup> von Rezzori, Gregor: *Ödipus siegt bei Stalingrad. Ein Kolportageroman*. Hamburg: Rowohlt, 1954.

<sup>30</sup> Im Gespräch mit Hanjo Kesting sagt Rezzori über seinen Ödipusroman, dass er dort den Versuch unternommen habe, das gesprochene Wort in die Literatur zu bringen. S. Kesting, Hanjo: „Die Epiphanie des Balkans - Gespräch mit Gregor von Rezzori“. *die horen*, Jg. 35, Bd. 3/1990, S. 28.

<sup>31</sup> Vgl. FN 32.

<sup>32</sup> *Playboy* 8/1997, S. 76.

<sup>33</sup> von Rezzori, Gregor: *Mir auf der Spur*. München: Bertelsmann, 1997, S. 342.

<sup>34</sup> S. Lorient und Gregor von Rezzori. Zwei Gespräche mit Hellmuth Karasek für Spiegel TV. Audiobuch, Freiburg 2006, CD 2, Stück 2.

Éva Kalocsai-Varga (Eger)

## Literarische Assoziationen zu Viktor E. Frankls Menschenbild

Attila Józsefs letzter Gedichtband *Es schmerzt sehr*<sup>1</sup> erschien 1936. Das Titelblatt zeigt den 31jährigen Attila József. Wir sehen ein tief trauriges, ein zerrissenes Gesicht, der Blick ist nach innen gerichtet; das Bild strahlt eine tiefe Erschütterung aus, ein tragisches Alleinsein, eine kaum ertragbare Verlassenheit und Einsamkeit. Wir kennen ja Attila Józsefs qualvolles Schicksal – seine tragische Kindheit: er lebte – ohne Vater – mit der Mutter und zwei Schwestern in Armut, er musste sogar eine Weile getrennt von der Familie bei Pflegeeltern leben, wo ihm sogar der eigene Name vorenthalten wurde, nachdem die Mitglieder der fremden Familie behauptet hatten: der Name Attila existiere nicht, und so wurde er Pista genannt. Auch später hatte er viel zu leiden, wie er es in dem Gedicht *Letztlich*<sup>2</sup> zusammenfasst:

Ich schrubhte Kessel. Ich erntete Grummet.  
Auf verfaultem Stroh schlief ich, Hingestreckter.  
Wurde verurteilt. Von Blöden verspottet.  
Aus Kellern drang herauf mein Glänzen.  
Ich küßte Mädchen, die dann andren  
Singend knusprige Schrippen backten.  
Ich kriegte Kleider und gab Bücher  
Immer den Arbeitern, den Bauern.  
War von einem reichen Mädchen besessen,  
doch ihre Klasse hat sie mir entrissen.  
In zwei Tagen hab ich einmal gegessen –  
und wurde magenkrank von seltnen Bissen.

Hier wird auf die Liebe zu Márta Vágó hingewiesen, dazu kommt später die hoffnungslose Liebe zu Flóra und zum Schluss zu Edit Gyömrőy. Attila József gibt auf: am 3. Dezember 1937 stirbt er in Balatonszárszó unter den Rädern eines Güterzuges – er hat den Freitod gewählt.

Das andere Foto finden wir nach kurzer Recherche im Internet unter dem Passwort Viktor E. Frankl. Es zeigt einen älteren Mann, er muss mindestens über 70 sein. Wir sehen ein harmonisches Gesicht, der Blick ist offen auf die Welt gerichtet, es strahlt Ruhe und tief humanes Verständnis, Lebensfreude und Interesse aus; das Foto zeigt einen Mann, der im Frieden mit sich selbst und mit der Welt lebt – ein ausgeglichener Mensch, der ruhig und interessiert die Außenwelt betrachtet.

Sie sind beide 1905 geboren. Attila József begeht mit 32 Jahren Selbstmord, Viktor E. Frankl durchlebt sozusagen das Jahrhundert, er stirbt in seinem 93sten Lebensjahr im September 1997. Bis zum letzten Moment war er geistig frisch, mit 91 Jahren überarbeitet er noch eins von seinen 35 Büchern.

Wir können also die Frage stellen: *Warum gibt der eine auf, und was verhilft dem anderen dazu, ein vollständiges, erfülltes Leben zu führen und zu gestalten?*

Um diese Frage beantworten zu können soll hier Frankls Menschenbild kurz skizziert werden: Der Mensch sei ein Geschöpf, das frei, verantwortungsvoll und zu Selbsttranszendenz fähig ist – heißt die Grundthese des Franklschen Menschenbildes, wobei Freisein bei Frankl nicht nur frei sein von etwas oder von jemandem bedeutet, sondern vor allem frei sein zu jemandem und zu etwas, so auch zu sinnvollem Tun. Verantwortlich ist der Mensch für die Erfüllung von Sinn und Werten.<sup>3</sup> Und was Frankl unter Selbsttranszendenzfähigkeit versteht, da zitiere ich ihn selbst:

Menschsein weist über sich selbst hinaus. Es verweist auf etwas, das nicht wieder es selbst ist. Auf etwas oder auf jemanden. Auf einen Sinn, den es zu erfüllen gilt, oder auf ein anderes menschliches Sein, dem wir begegnen. Auf eine Sache, der wir dienen, oder auf eine Person, die wir lieben.<sup>4</sup>

Menschliche Existenz ist zutiefst gekennzeichnet durch ihre „Selbst-Transzendenz“, und auch Selbstverwirklichung ist nur erreichbar auf dem Wege über Selbst-Transzendenz.

Was ich unter Selbsttranszendenz verstehe, hat nichts mit Jenseits zu tun, sondern bedeutet, daß der Mensch um so menschlicher ist, als er sich selbst übersieht und vergißt, sei es in der Hingabe an eine Aufgabe, an eine Sache oder an einen Partner.<sup>5</sup> [...] die Transzendenz ihrer selbst ist die Essenz menschlicher Existenz.<sup>6</sup>

Denselben Gedanken formuliert József Attila, wenn er sagt: „Sei die winzige Schneide am Grashalm / Und du wirst gewaltiger als die Achse der Welt.“<sup>7</sup> Und unter dem Mangel der Selbsttranszendenzfähigkeit leidet das lyrische Ich in dem Mihály Babits-Gedicht mit dem Titel *Epilog des Lyrikers*<sup>8</sup>:

Ich bin der Held in all meinen Gesängen,  
im Kerker meines eigenen Ichs gefangen.  
Ich möchte gern das All in Verse zwingen  
und kann nicht über mich hinausgelangen.

Fast glaub ich schon, daß außer meinem engen  
Ich nichts mehr sei. Voll Ekel muß ich bangen:  
Wer wird mir wohl die harte Schale sprengen,  
mit blindem Kern, in einer Nuß gefangen?

Ich kann den Zauberkreis nicht überwinden.  
Kann auch die Sehnsucht pfeilhaft ihm entfliehen,  
wer weiß, ob ich mich nicht betrogen fände...

Als eignen Kerker muß ich mich empfinden,  
in dem Subjekt und auch Objekt ich bin,  
Alpha und Omega, Beginn und Ende.

Das zentrale Motiv des Menschen ist also nach Frankl der Wille zum Sinn. Die beiden Aspekte ‚Freiheit‘ und ‚Wille zum Sinn‘ begründen das Verantwortlichsein der Person – auch für sich selbst.<sup>9</sup>

Viktor E. Frankl war 19 Jahre alt, als sein erster Artikel in Freuds „Internationale Zeitschrift der Psychoanalyse“ erschien. Bald jedoch kommt er darauf, dass ihn die Freudsche Theorie nicht befriedigt, dass er hier etwas vermisst. Er hat das Gefühl: hier fehlt etwas. Er versucht dann sich an Adlers Kreis anzuschließen, aber nach drei Jahren trennt er sich auch von der Individualpsychologie Adlers. Immer mehr verstärkt sich seine Überzeugung, dass den Menschen nicht der Wille zur Lust (Freud), nicht der Wille zur Macht (Adler) und nicht die Selbstverwirklichung (auch heute noch ein Modewort), nicht der Wille zur Geltung, nicht der Wille zum Erfolg glücklich macht, sondern nur der Sinn – das sinnvolle Leben. Und so sagt er:

[...] geht menschliches Dasein immer schon über sich hinaus, weist es immer schon auf einen Sinn hin. In diesem Sinne geht es dem Menschen in seinem Dasein nicht um Lust oder Macht, aber auch nicht um Selbstverwirklichung, vielmehr um Sinnerfüllung.<sup>10</sup>

Der [...] Mensch ist nicht darauf aus, Triebe oder Bedürfnisse zu befriedigen, um sein seelisches Gleichgewicht aufrechtzuerhalten, bzw. wiederherzustellen, sondern eigentlich oder zumindest ursprünglich geht es ihm um die Erfüllung eines Sinns und die Verwirklichung von Werten, und nur im Maße solcher Sinnerfüllung und Wertverwirklichung erfüllt und verwirklicht der Mensch auch sich selbst.<sup>11</sup>

Frankl kommt darauf, dass sowohl Freud, als auch Adler nur ein „zweidimensionales“ Menschenbild vermitteln, wobei eben die wichtigste, die eigentlich humane Dimension fehlt: die Dimension des Geistigen.

Dieser Gedanke bildet die Grundlage für die Franklsche Logotherapie, die den Menschen in seiner Leib-Seele-Geist-Einheit, in seiner Ganzheit zeigen will.

Frankl spricht vom Homo humanus (Geistes-Menschen), der die Fähigkeit hat, eine Distanz zu halten zu allem, was ihn faktisch konditioniert, bedingt und bindet.<sup>12</sup> Das nennt er Trotzmacht des Geistes.

Frankl hatte keine literarischen Ambitionen, wir kennen aber doch ein Mysterienspiel von ihm und auch die Entstehungsgeschichte des Einakters, worüber Frankl in einem Brief an Dr. Diego Hans Götz berichtet:

Der Autor, der sich hinter einem Pseudonym verbirgt, hat bisher nichts Belletristisches verfasst, und denkt auch nicht daran, es wiederzutun. Es handelt sich um eine flüchtige Vision, die an einem verregneten Sonntag in neun Stunden niederstenographiert wurde; so flüchtig, dass beim Diktat am nächsten Tag ganze Strecken des Textes von ihm nicht wieder agnostiziert wurden. Von ihm aus und für ihn daher ein reines Experiment [...]. Freunde aber drängten auf Publikation<sup>13</sup>.

Das Theaterstück hat er ein Jahr nach seiner Befreiung aus dem Konzentrationslager im April 1946 innerhalb weniger Stunden geschrieben: *Synchronisation in Birkenwald*.<sup>14</sup> Die Ortsangabe im Titel ist eine Zusammensetzung von Birkenau und Buchenwald.

Das Mysterienspiel hat natürlich eindeutig *seinen* biographischen Hintergrund: Vom 37. bis zum 40. Lebensjahr – also von September 1942 bis zum 27. April 1945 – war er Häftling im Konzentrationslager. Als am 27. April 1945 amerikanische Soldaten das Konzentrationslager befreit haben, war Frankl 40 Jahre alt. Mitte Mai kam er in München an. Zwei Wochen nach der Befreiung erfuhr er, dass seine Mutter in der Gaskammer umgekommen ist. Sein Vater war bereits 1942 tot, ebenfalls im Lager gestorben. Die Nachricht vom Tode seiner Mutter – er hoffte sie wieder sehen zu können – trieb ihn in tiefe Verzweiflung. Ende August 1945 hat er endlich die Möglichkeit nach Wien, in seine geliebte Geburtsstadt zurückzukehren, wo auf ihn das zweite traumatische Erlebnis wartet: er erfährt, dass seine Frau Tilly, die er im Dezember 1941 geheiratet hatte, das Konzentrationslager nicht überlebt hat – sie war 24 Jahre alt und Schwanger... Inzwischen weiß er schon, dass auch sein Bruder gestorben ist. Aus seiner Familie sind nur er und seine jüngere Schwester, Stella, die 1938 nach Australien übersiedelt war, am Leben geblieben. Frankl war nahe daran, Selbstmord zu begehen. Kurz nach seinem 40. Geburtstag erlebt er die Stunde Null seines Lebens. Er muss sich damit auseinandersetzen, dass in seinem Leben alles zusammengebrochen ist; er muss die Verzweiflung des kaum ertragbaren Verlassenseins erleben, auf dem letzten Grenzgebiet menschlicher Existenz. Außerdem ist das Manuskript seines Buches, das später als sein Hauptwerk gilt, noch in Auschwitz (in dem ersten Konzentrationslager, wo er gefangen war) verloren gegangen.<sup>15</sup>

Dieselben biographischen Angaben bilden die Grundlage für den Frankl-Text *...trotzdem Ja zum Leben sagen*<sup>16</sup> – ein subjektiver Bericht eines Ich-Erzählers, der 32 Monate umfasst – die Zeit, die Frankl in vier Konzentrationslagern verbracht hat. Das Thema bietet die Möglichkeit für den Vergleich des Menschenbildes von Frankl und dem ungarischen Schriftsteller Imre Kertész, vor allem aufgrund seines *Roman eines Schicksallosen*.<sup>17</sup>

Die Darstellungsweise scheint unterschiedlich zu sein: unterschiedlich sind die Gattungen: subjektiver Bericht bei Frankl, Roman bei Kertész. In beiden Texten ist die Erzählperspektive die Perspektive eines Ich-Erzählers, aber bei Frankl wird über die Ereignisse aus der Sicht eines Erwachsenen, bei Kertész aus der eines 15-Jährigen berichtet. (György Köves heißt der fiktive Erzähler.) Der Zeitraum umfasst bei Frankl mehr

als zweieinhalb Jahre, bei Kertész etwa ein Jahr. Der Schauplatz ist im Franklschen Text mitten im Konzentrationslager und sozusagen „unterwegs“ im Roman von Kertész.

Trotz des Unterschiedes in der Gattung erinnert uns die Darstellungsweise in mehrfacher Hinsicht an den Kertész-Roman, vor allem wie jene Szene der ersten Selektion im Lager, die Szene im Bad oder die der Heimkehr dargestellt wird. Ein wesentlicher Unterschied besteht aber in der Erzählhaltung, die konsequent reflektierend bei Frankl und weitgehend distanziert bei Kertész ist. Diese distanzierte Einstellung zu der Umgebung fällt schon in dem ersten Kapitel auf. Hier wird der Tag dargestellt, bevor sich der Vater beim Arbeitsdienst melden muss. Der Leser erhält knappe Informationen über die Vorgeschichte der Hauptfigur. Weil die Eltern geschieden sind, besucht er die Mutter zweimal in der Woche: donnerstags und sonntags. Vor der Scheidung seiner Eltern lebte er in einem Internat und die zweite Ehefrau des Vaters wird von der 15-Jährigen Stiefmutter genannt.

Im ersten Kapitel tritt der Ich-Erzähler in den Vordergrund, was in diesem Fall so viel heißt wie: ein Außenstehender beobachtet und beschreibt die Menschen um sich herum – Familienmitglieder im engeren Sinne, weitere Verwandte, Nachbarn und Fremde. Die Mutter wird kurz erwähnt: „Ich habe mit meiner Mutter ein paar Worte gewechselt, worüber, das weiß ich nicht mehr.“, bzw.: „es blieb mir nichts anderes übrig, als mit ihr etwas kurz angebunden zu sein.“<sup>18</sup> Was den Vater betrifft: „Mich begann es [was der Vater sagte] einigermaßen zu ermüden. Und ich weiß gar nicht mehr, was ich meinem Vater alles versprochen habe, als er es dann von mir verlangt hat.“<sup>19</sup> Über die Stiefmutter: „[ich hatte] schon Angst, sie wolle mich vielleicht umarmen. [...] Es war unangenehm. Dann durfte ich gehen.“<sup>20</sup>

Auffallend sind die Attribute, mit denen Menschen beschrieben werden:

Herr Sütő: „Auf seinem [...] Gesicht [...] hüpfen orangerote Sonnenflecken, wie Geschwüre, die aufbrechen.“<sup>21</sup>

„Der Ladenbesitzer, ein vergilbtes altes Männchen [...] er hat [...] seine vergreisten, leberfleckigen Hände hochgehoben“<sup>22</sup>

Die Mama der Stiefmutter: „Sie hat ein hageres gelbes Gesicht [...], von ihrem Hals hängen zwei welke Hautlappen herunter“<sup>23</sup> [...], bzw.: „sie hat zittrigen, knochigen gelben Kopf.“<sup>24</sup>

Die Schwester der Stiefmutter: „Als sie sich hinsetzte, stürzte das ganze Fleisch ihres Körpers über die kurzen Oberschenkel.“<sup>25</sup>

Onkel Lajos, „der älteste Bruder meiner Stiefmutter“ wird mit Fingern beschrieben, „die außen mit Haarbüscheln bedeckt und innen leicht feucht waren“, bzw. mit „feucht zuckenden, fleischigen Lippen“<sup>26</sup>

Im Zusammenhang mit der dargestellten Situation stößt der Leser immer wieder auf Sätze, wie: „Mir war das Ganze schon etwas verleidet [...]“<sup>27</sup> „[...] die Situation war sehr peinlich.“<sup>28</sup> „[...] es ist] mir langweilig geworden.“<sup>29</sup> „Dann habe ich mich noch sehr lange fürchterlich gelangweilt.“<sup>30</sup> „Es war irgendwie ein bisschen unbehaglich, mit ihnen zu gehen.“<sup>31</sup> (mit dem Vater und der Stiefmutter) „Ich musste viel gähnen.“<sup>32</sup>

Aus dem Dialog mit Onkel Lajos stellt sich heraus, dass der Ich-Erzähler in dritter Person spricht „[...] von den Juden, ihren Sünden und ihrem Gott [...]“<sup>33</sup> Der Schauplatz, wo sie beteten, wird kurz beschrieben: „Hier, umgeben von ein paar verschlissenen, nicht mehr benutzten Möbeln, beteten wir.“<sup>34</sup> Die Szene wird mit dem Satz abgeschlossen: „[ich verstand] kein Wort von dem, was wir zu Gott sagten“.<sup>35</sup>

Diese distanzierte Haltung eines Außenstehenden bleibt die typische Einstellung des Ich-Erzählers bis zum Ende des Romans. Von außen beobachtet György Köves Menschen, Situationen, Landschaft und Ereignisse – scheinbar teilnahmslos. Es gibt in dem Roman eine einzige Szene, in der er seine Betroffenheit nicht verleugnen kann: ich denke an die Beschreibung der Selektion in Auschwitz, wo die Familienmitglieder voneinander getrennt werden. Die distanzierte Einstellung erreicht ihren Höhepunkt in der Szene, wo der Ich-Erzähler über sich selbst – über sich als Sterbenden – als über einen Außenstehenden berichtet – eine unvergessliche Szene des Romans.

Der KZ-Häftling, den Frankl darstellt, denkt oft an geliebte Menschen, an vertraute Landschaften, an das Zuhause. Nach einer Weile wehrt er sich mit dieser geistigen Abwesenheit gegen die Grausamkeiten des Lageralltags:

Ich führe Gespräche mit meiner Frau. Ich höre sie antworten, ich sehe sie lächeln, [...] ihr Blick leuchtet jetzt mehr als die Sonne, die soeben aufgeht. Da durchzuckt mich ein Gedanke: [...] die Wahrheit, daß Liebe irgendwie das Letzte und das Höchste ist, zu dem sich menschliches Dasein aufzu-

schwingen vermag. Ich erfasse jetzt den Sinn des Letzten und Äußersten, was menschliches Dichten und Denken und – Glauben auszusagen hat: die Erlösung durch die Liebe und in der Liebe! Ich erfasse, daß der Mensch, wenn ihm nichts mehr bleibt auf dieser Welt, selig werden kann – und sei es auch nur für Augenblicke –, im Innersten hingegeben an das Bild des geliebten Menschen.<sup>36</sup>

Der wesentliche Unterschied zwischen Frankl und Kertész liegt aber in der Einstellung zu der bearbeiteten Vergangenheit. Die KZ-Häftlinge (die Überlebenden – die wenigen, die überleben) werden befreit. György Köves kehrt nach Budapest, der Ich-Erzähler von Frankl nach Wien zurück. Sie stehen beide an der Tür des Elternhauses. In beiden Fällen macht ein Fremder die Tür auf.

Wehe dem, für den das, was ihn im Lager als einziges aufrecht gehalten hat, – der geliebte Mensch – nicht mehr existiert. Wehe dem, der jenen Augenblick, von dem er im tausend Träumen der Sehnsucht geträumt hat, nun wirklich erlebt, aber anders, ganz anders, als er sich ihn ausgemalt. Er steigt in die Straßenbahn ein, fährt hinaus zu jenem Haus, das er Jahre hindurch im Geist und nur im Geist vor sich gesehen hat, und drückt auf den Klingelknopf – ganz genauso, wie er es in seinen tausend Träumen ersehnte ... Aber es öffnet nicht der Mensch, der nun öffnen sollte –, er wird ihm auch nie mehr wieder die Tür öffnen...<sup>37</sup>

Bei Kertész erzählt der fiktive Erzähler György Köves eine Szene vor der Heimkehr. Er fährt mit der Straßenbahn, wo er von einem Fremden – bald erfahren wir: von einem Journalisten – angesprochen wird: „... und er erkundigte sich, was ich jetzt wohl empfand. Ich sagte: Hass.“ Und die Fortsetzung: „Er wisse wohl, wen ich hasste. Ich sagte: Alle.“<sup>38</sup>

Parallel zu dieser Szene ist in dem Frankl-Text der innere Monolog des Ich-Erzählers, wo die durch die Befreiung erweckten Gefühle dargestellt werden:

Dann gehst du eines Tages, ein paar Tage nach der Befreiung, übers freie Feld, kilometerweit, durch blühende Fluren einem Marktflecken in der Umgebung des Lagers zu; Lerchen steigen auf, schweben zur Höhe, und du

hörst ihren Hymnus und ihren Jubel, der da droben im Freien erschallt. Weit und breit ist kein Mensch zu sehen, nichts ist um dich als die weite Erde und der Himmel und das Jubilieren der Lerchen und der freie Raum. Da unterbrichst du dein Hinschreiten in diesen freien Raum, da bleibst du stehen, blickst um dich und blickst empor – und dann sinkst du in die Knie. Du weißt in diesem Augenblick nicht viel von dir und nicht viel von der Welt, du hörst in dir nur einen Satz, und immer wieder denselben Satz: „Aus der Enge rief ich den Herrn, und er antwortete mir im freien Raum.“<sup>39</sup>

In dem Mysterienspiel von Frankl führen Spinoza, Sokrates und Kant Diskussionen im Jenseits – wie es in dem Text steht: „in der Ewigkeit, [sie reden] nicht in Worten, sondern in Gedanken“. In dem Vorspiel fragt Kant:

Kant: Sokrates, was planen Sie! Ich meine: was für ein Stück?

Sokrates: Ich will den Leuten ein Bild aus der Hölle vorführen, und ihnen beweisen, dass der Mensch auch noch in der Hölle Mensch bleiben kann.<sup>40</sup>

Dann geht der Vorhang zwischen „Ewigkeit und Zeit auf“, das Spiel beginnt – der Schauplatz ist ein Konzentrationslager. Die Brüder Franz und Karl sind Häftlinge. Aus einem ihrer Dialoge hebe ich nur eine Passage hervor:

Franz: ...sag mir einmal: Wozu hat der Herrgott dem Kain, dem ersten Mörder unter den Menschen, das Kainszeichen aufgedrückt?

Paul: Klar – damit man ihn erkennt, den Mörder, den Verbrecher, und vor ihm gewarnt ist und sich entsprechend verhält...

Franz: Falsch! Sondern das Kainszeichen soll dazu dienen, dass Kain nichts geschieht, dass die Menschen ihm nichts tun, ihn nicht mehr weiter strafen, nachdem er vom Herrgott bestraft worden war [...]. Geht dir jetzt ein, wozu das Kainszeichen da war? Denk doch nur einmal darüber nach, was sonst geschehen wäre: das Morden hätte einfach nicht mehr aufgehört [...]. Endlich einmal soll die Kette des Bösen abgerissen werden! Wir wollen nicht wieder und immer wieder Unrecht mit Unrecht vergelten, Hass mit Hass erwidern [...] Die Kette, Paul, die ... Kette [...] Die muss endlich gesprengt werden...<sup>41</sup>

In 1 Mose 4,6 steht:

Der Herr aber sprach zu Kain: Warum bist du zornig, und warum ist dein Blick gesenkt? 7 Ist es nicht so: Wenn du gut handelst, kannst du frei aufblicken. Wenn du aber nicht gut handelst, lauert die Sünde an der Tür, und nach dir steht ihre Begier, du aber sollst Herr werden über sie.<sup>42</sup>

Diese Mahnung entfaltet Frankl, wenn er den Menschen als freies und verantwortungsvolles Wesen definiert, das sein Glück nur in der hingebungsvollen Selbstvergessenheit finden kann. Auf denselben Gedanken kommt Attila József, dessen Gottsuche jahrzehntelang verschwiegen wurde: „Umsonst badest du dein Angesicht in dir selbst: / Kannst es allein in den anderen waschen.“<sup>43</sup>

Viktor E. Frankl nennt die von ihm gegründete „dritte Wiener Schule“ ‚Logotherapie‘, die – wie es zu sehen ist – über eine prägnante Anthropologie, ein gut umrissenes Menschenbild und eine Weltanschauung verfügt. Es ist ein wertorientiertes Verfahren, das nicht die Absicht hat die Fragen Werte und Werthaltungen und deren Bedeutung im menschlichen Dasein auszuklammern. Eben deswegen spricht diese Lebensphilosophie nicht nur kranke Menschen an, sondern uns alle, die in einer Welt leben, welche die Werte zu ignorieren versucht, wo uns Scharen von Medien davon zu überzeugen versuchen: die Relativierung aller Werte sei das allein gültige „zeitgemäße“ Verhalten. Wir haben es dringend nötig, unsere Schüler und Studenten davon zu überzeugen, was Frankl sagt: „[dem Menschen] geht es um die Erfüllung eines Sinns und die Verwirklichung von Werten, und nur im Maße solcher Sinnerfüllung und Wertverwirklichung erfüllt und verwirklicht der Mensch auch sich selbst.“<sup>44</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> József, Attila: *Nagyon fáj*. [Es schmerzt]. 1936.

<sup>2</sup> József, Attila: *Végül*. [Letztlich]. 1926, Erstveröffentlichung im Sammelband *Nincsen apám se anyám*. 1929. In: József, Attila: *Ein wilder Apfelbaum will ich werden*. Gedichte 1916-1937. Aus dem Ungarischen übersetzt, ausgewählt und herausgegeben von Muth, Daniel. Zürich: Ammann – Verlag, 2005, S. 65.

- <sup>3</sup> Vgl. dazu u. a. Zsok, Otto: *Der Arztphilosoph Viktor E. Frankl*. St. Ottilien: EOS Verlag, 2005, S. 10., 121.
- <sup>4</sup> Frankl, Viktor E.: *Ärztliche Seelsorge*. Wien: Deuticke, 10. Aufl. 1982, S. 160.
- <sup>5</sup> Frankl, Viktor E.: *Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn*. München: R. Piper & Co. Verlag, 7. Auflage, 1989, S. 87.
- <sup>6</sup> Ebd., S. 100.
- <sup>7</sup> József, Attila: *Nem én kiáltok*. [Nicht ich schreie.] 1924, Erstveröffentlichung im Sammelband *Nem én kiáltok*. Szeged, 1925. In: Ein wilder Apfelbaum. [Anm. 2], S. 53.
- <sup>8</sup> Babits, Mihály: *A lírikus epilógia*. [Epilog des Lyrikers.] Erstveröffentlichung in dem Sammelband *Levelek Írisz koszorújából (1902 - 1908)* In: Babits, Mihály: *Frage am Abend*. Gedichte - Auswahl. Übersetzt von Bostroem, Annemarie. Budapest: Corvina, 1983.
- <sup>9</sup> Zsok [Anm. 3], S.121.
- <sup>10</sup> Frankl [Anm. 5], S. 75.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 81.
- <sup>12</sup> Zsokn [Anm. 3], S. 25.
- <sup>13</sup> Frankl, Viktor E.: Brief an Pater DDr. Diego Hans Götz. Wien, am 15. Mai 1948. In: Viktor E. Frankl: *Gesammelte Werke*. Band 2. Hrsg. v. Batthyany, A. - Biller, K. - Fizzotti, E. Wien: Böhlau Verlag, 2006, S. 73.
- <sup>14</sup> Frankl, Viktor E.: *Synchronisation in Birkenwald*. In: *Gesammelte Werke* [Anm. 6], S. 35-72.
- <sup>15</sup> 1946 hat er es neu geschrieben und veröffentlicht unter dem Titel *Ärztliche Seelsorge*. Wien: Verlag Franz Deuticke. 1982.
- <sup>16</sup> Frankl, Viktor E.: ... trotzdem Ja zum Leben sagen *Und ausgewählte Briefe 1945-1949*. In: *Gesammelte Werke*. Band 1. Hrsg. v. Batthyany, A. - Biller, K. - Fizzotti, E. Wien: Böhlau Verlag, 2005.
- <sup>17</sup> Kertész, Imre: *Roman eines Schicksallosen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 19. Auflage 2005. Aus dem Ungarischen von Christina Viragh.
- <sup>18</sup> Kertész [Anm. 17], S. 8.
- <sup>19</sup> Ebd., S. 33.
- <sup>20</sup> Ebd., S. 8-9.
- <sup>21</sup> Ebd., S. 10.
- <sup>22</sup> Ebd., S. 15-16.
- <sup>23</sup> Ebd., S. 22.
- <sup>24</sup> Ebd., S. 30.
- <sup>25</sup> Ebd., S. 22.

<sup>26</sup> Ebda, S. 27-28.

<sup>27</sup> Ebda, S. 11.

<sup>28</sup> Ebda, S. 12.

<sup>29</sup> Ebda, S. 13.

<sup>30</sup> Ebda, S. 14.

<sup>31</sup> Ebda, S. 14.

<sup>32</sup> Ebda, S. 29.

<sup>33</sup> Ebda, S. 27.

<sup>34</sup> Ebda, S. 28.

<sup>35</sup> Ebda.

<sup>36</sup> Frankl [Anm. 9], S. 71.

<sup>37</sup> Ebda, S. 117.

<sup>38</sup> Kertész [Anm. 17], S. 270.

<sup>39</sup> Frankl [Anm. 9], S. 114.

<sup>40</sup> Frankl [Anm. 7], S. 46.

<sup>41</sup> Ebda, S. 64.

<sup>42</sup> *1 Mose 4,6*. In: *Zürcher Bibel*. Zürich: Theologischer Verlag, 2007.

<sup>43</sup> József, Attila: *Nicht ich schreie*. [Anm. 4], S. 53.

<sup>44</sup> Frankl [Anm. 5], S. 81.

*Neli Peycheva (V. Tarnovo)*

**Werte und deren ‚Aktivierung‘ in Werbeanzeigen.  
Eine Untersuchung der Werthetatisierungen im bulgarischen Lifestyle-Magazin *Egoist* und im österreichischen *Wiener – das Magazin für Ihn***

**1. Werte und deren Definition**

Beim Versuch, den Wertbegriff zu definieren, stößt man unumwunden auf Schwierigkeiten. In den vielen Definitionen des Wertbegriffs weist man immer wieder auf den normativen, systematischen Charakter von Werten hin. Es wird dabei zwischen Bedürfnissen und Motiven einerseits, und Werten andererseits unterschieden, da „Werte eher global und abstrakt sind“<sup>1</sup>.

Werte dienen als „Kriterien für die Beurteilung von Objekten [darunter werden auch Personen, Ideen, Handlungen und Ereignisse verstanden], die Elemente eines hierarchischen Wertsystems sind“<sup>2</sup>. Wenn man das Wertsystem als Ganzes betrachtet, dann bilden die Werte, die für die einzelne Person relevant sind, das Zentrum.

Jedoch werden Werte oft nicht bewusst wahrgenommen. Deren „Bewusst werden“ und Wichtigkeit erfolgen dann im konkreten Kontext. Erst in bestimmten Situationen werden Werte aktiviert und dann emotional wirksam, weil sie in enger Verbindung mit Motiven und Emotionen stehen. Im Unterschied zu ihnen beeinflussen sie aber die langfristigen Ziele<sup>3</sup>. Daraus ergibt sich ihre Handlungsfunktion, nicht nur Ziele zu setzen, sondern auch nach Mitteln für deren Realisierung zu suchen.

Mit der größeren Chance, in einem offenen Europa eine höhere Bildung zu erlangen, „mobiler“ zu werden, westliche Trends aufzunehmen, erweitert sich auch das Werte-Repertoire, alte Werthaltungen werden relativiert, manche traditionelle Werte – in den Hintergrund versetzt, andere wie Familie, Höflichkeit, Pflichterfüllung gewinnen nach und nach wieder an Bedeutung, individuelle Wertkonzepte treten in den Mittelpunkt.

## 2. Wiener und Egoist

Das österreichische Magazin *Wiener – das Magazin für Ihn* und das bulgarische *Egoist* sind zwei für die Unterhaltungsspresse in Bulgarien und in Österreich repräsentative Lifestyle-Magazine. Lifestyle ist eine Sphäre, in der die Reichen, Jungen, Erfolgreichen und Schönen ihr Identitätsbedürfnis durch Eintauchen in die Welt von Ihresgleichen stillen und ihre Freizeit durch eine Art Anreizen der Sinne auszufüllen suchen.

Die Bezeichnung von Lifestyle als äquivalent für Zeitgeist erscheint zum ersten Mal gerade im *Wiener*-Magazin, wobei die für diese Kategorie von Medien charakteristische Zeitgeist-Identität, das „In-group-Gefühl“<sup>4</sup>, als Marketingstrategie hervorgehoben wird. „*Der Wiener* ist ein hochqualitatives Männermagazin, das den modernen, kaufkräftigen Mann von heute anspricht“<sup>5</sup>.

*Der Egoist* kommt auf den Mediamarkt als Ergebnis der Suche der jungen Menschen nach Orientierungspunkten in der modernen Welt. Das Magazin bietet einen sarkastischen, zynischen, egoistischen aber auch optimistischen Blick auf die Welt. In den ersten Jahren bestand sein Ziel hauptsächlich darin, „die träge Gesellschaft zu reizen“<sup>6</sup>. Auf die Frage, was es heißt, ein Egoist zu sein, gibt der Chefredakteur die folgende Antwort: „Es heißt selbst der Herr seines Lebens zu sein, es zu genießen, die Wahl zu haben, seine Träume zu leben“<sup>7</sup>.

Ob als „eine Lektüre für egozentrische Persönlichkeiten“<sup>8</sup>, „das Magazin der neuen Generation“<sup>9</sup> oder überhaupt als eine Zeitschrift der Jungen, Aktiven und Anspruchsvollen, eines steht fest – *Egoist* ist Träger des postmodernen Geistes. Sein Auditorium ist verglichen mit dem Auditorium des *Wiener* vielseitiger: es werden nicht nur Männer, sondern alle, die von der neuen Zeit inspiriert sind, angesprochen.

Die Leserschaft der beiden Magazine besteht aus Trägern neuer Werthaltungen, Vertretern des hedonistischen Milieus, das in einem großen Teil Menschen unter 40 umfasst, für die Freiheit, Spontaneität, Genuss, Ungebundenheit wichtig sind, und die ihre Freizeit durch Unterhaltung und Kommunikation auszufüllen suchen. Sie zeichnen sich durch radikalen Individualismus aus, durch prestigeorientierten Konsumstil und hohe Wertschätzung von Statussymbolen. Welche Wertebotschaften tragen die Anzeigen in den beiden Magazinen, ob sie die Leserschaft tatsächlich erreichen und in dem Sinne auch ihre Funktion erfüllen, das wird zum Gegenstand dieser Arbeit.

### 3. Werte und Anzeigen

Werte sind im Rahmen des Werte-, Medien- und Sozialwandels zu betrachten, deswegen orientieren sich auch die Anzeigen im *Wiener* und *Egoist* inhaltlich auf Werte, die heutzutage einen hohen Stellenwert für ihre Leserschaft, d.h. für die junge österreichische bzw. bulgarische Generation der Hedonisten, haben. Nicht der Gebrauchswert der Produkte – ihre „Haltbarkeit, Zweckmäßigkeit und technische Perfektion“<sup>10</sup> – wird hervorgehoben, sondern deren Erlebniswert. Die Anzeigen in den beiden Magazinen bieten dem genussorientierten jungen Menschen eine Fülle von Erlebnisangeboten an, was im engen Zusammenhang mit der Entwicklung neuer Lebensstile und der Durchsetzung neuer sozialer Tendenzen steht.

Auch die Wertthematisierungen, mit denen die konkreten Produktbereiche verbunden sind, sind unterschiedlich vertreten. In den Bereichen Medientechnik kommen Werte wie „Technischer Fortschritt“ und „Freizeitgenuss“ vor. Die Wertthematisierungen „Aktivität“, „Männlichkeit“ sind für den Bereich „Autos“ charakteristisch. „Lifestyle“, „Schönheit“ und „Trendbewusstsein“ zeichnen dagegen Produkte der „Kosmetik“ und „Mode“ aus. Die Diagnose „Wertepluralisierung“, von der die heutige Wohlstandsgesellschaft geprägt ist, lässt sich in insgesamt 858 von 1083 Anzeigen des *Wiener* und in 572 von 768 Anzeigen des *Egoist* begründen. Diese Anzeigen, in denen Werte implizit oder explizit thematisiert werden, stellen 79% (*Wiener*) bzw. 74% (*Egoist*) der Werbeanzeigen dar.

Es wurden insgesamt 20 Wertkategorien ermittelt, verteilt in konkreten Produktbereichen. Tabelle 1. verschafft einen Überblick über die Häufigkeit thematisierter Werte im *Wiener* und *Egoist*, wobei die Werte nach Wertkategorien verteilt werden:

Wertkategorien	Wiener	Egoist
	Anteil an allen Anzeigen in %	Anteil an allen Anzeigen in %
1. Technischer Fortschritt	31,8%	16%
2. Trendbewusstsein	44,52%	36%
3. Sicherheit	5,3%	8,4%
4. Schönheit	30,14%	38%
5. Genauigkeit	1,06%	-
6. Freizeitgenuss	2,5%	14%
7. Sportlichkeit	7,42%	2%
8. Individualität	50,88%	44%
9. Gehobene Ansprüche	30,14%	15%
10. Anstreben emotionaler Bedürfnisse	12,72%	6,2%
11. Wellness	10,6%	16%
12. Sparsamkeit	2,12%	1,2%
13. Männlichkeit	9,54%	4%
14. Gesundheit	2,3%	1,4%
15. Software-Fortschritt	3,07%	3,14%
16. Schnelligkeit	1,91%	1%
17. Weiblichkeit	-	2,8%
18. Mitbestimmung	-	1%
19. Prestige	21,20%	17%
20. Erfolg	3,28%	2,14%

Der Wert „Technischer Fortschritt“ ist in 31,8% aller Anzeigen im Wiener und im 18% aller Anzeigen im Egoist vertreten. „Trendbewusstsein“, ein individueller Wert, zeichnet 44,52% der Anzeigen im Wiener bzw. 36% der Anzeigen im Egoist aus. „Sicherheit“ dagegen, also ein gesellschaftlicher Wert, gehört zu den am schwächsten vertretenen Wertkategorien, 5,3% für *Wiener*-Magazin, bzw. 8,5% für *Egoist*, und „Individualität“ ist der Wert der sowohl im Wiener als auch im *Egoist* mit 50,48% bzw. 44% den ersten Platz belegt.

Werte wie „Trendbewusstsein“ und Prestige sind in den Produktbereichen „Mode“, „Autos“, „Accessoires/ Brille“, „Uhren“ zu treffen.

Die *Wiener-Anzeige* von *Omega-Uhren*, Nr. 273, S. 2-3 aus der Produktkategorie Uhren veranschaulicht deutlich die Präsenz verschiedener individueller Werte:

Speedmaster. Sie ist zur Legende geworden.

Die Omega Speedmaster ist die einzige Uhr, die die strengen Qualifikationstests der NASA bestanden hat. Und sie ist die einzige Uhr, die jemals auf dem Mond getragen wurde. Ihr ist es auch zu verdanken, dass die havarierte Apollo-13-Kapsel sicher zur Erde zurückkehren konnte. Dieser einzigartige Zeitmesser ist zur Legende geworden.

Im Slogan „Omega. Speedmaster“ ist der Wert Trendbewusstsein implizit enthalten, weil der Produktname selbst schon Garantie genug für hervorragende Qualität ist, in der Schlagzeile wird der Wert „Prestige“ explizit bekundet durch die Aussage „Sie ist zur Legende geworden“, im Fließtext ist wiederum Trendbewusstsein implizit angeführt, dazu kommen aber auch Werte wie „technischer Fortschritt“ (explizit: „hat die strengen Qualifikationstests der NASA bestanden“) und „Prestige“ (explizit: „dieser einzigartiger Zeitmesser“) vor.

„Sicherheit“ ist in der Produktkategorie Dienstleistungen zu finden. Zu dieser Produktkategorie gehört die Anzeige von *Wien Energie*, Nr. 273, S. 4-5. Der Wert „Sicherheit“ ist explizit im Slogan enthalten: „Wien Energie. Da bin ich mir sicher.“

Der Wert „Schönheit“ kommt vor allem in den Produktkategorien Mode und Kosmetik vor und wird oft von den Werten „Lifestyle“ und „Erfolg“ begleitet. Davon zeugt auch die *Wiener-Anzeige* von *Diesel* auf Seite 7 im selben Heft, aus der Produktkategorie Mode. Im Slogan „Diesel. For successful living“ sind die Werte „Lifestyle“ und „Erfolg“ explizit vertreten, im Fließtext „Today we work hard to plan the weekend“ dagegen kommt der Wert ‚Freizeitgenuss‘ implizit vor.

Neben Trendbewusstsein / Lifestyle und Schönheit finden in der Produktkategorie Mode also auch zusätzliche Werte wie „Erfolg“ und „Freizeitgenuss“ Platz.

Genauigkeit gehört in der Regel die Produktkategorie Messgeräte an. In der *Wiener-Anzeige* von *Polar-Herzfrequenz-Messgeräte*, Nr. 273, S. 8, Produktkategorie Sporttechnik/ Messgeräte ist noch im Slogan „Polar“ dieser Wert implizit enthalten. In der Schlagzeile „Keine Frage von

Kilometern. Next Town 45 Minuten bei 155 HF“ ist Erfolg implizit angeführt. Schauen wir uns den Fließtext der Anzeige an:

Lauf-Profis überlassen nichts dem Zufall. Um ihre persönlichen Ziele zu erreichen vertrauen sie auf die S-Serie von Polar. Die Herzfrequenz-Messgeräte, die genaues Feedback über Sie und alle individuellen Leistungen geben. Mit diesem Trainingspartner ist alles möglich.  
www.polar-austria.at

Im 1. Satz ist der Wert „Sicherheit“ implizit enthalten, im 2. Satz „Erfolg“ (explizit: „erreichen“, „persönliche Ziele“), im 3. Satz „Genauigkeit“ (explizit: „ein genaues Feedback“), im 4. Satz kommt zusätzlich der Wert „Zuverlässigkeit“ explizit vor („alles ist möglich“).

„Freizeitgenuss“ ist ein Wert, der in den Produktkategorien Messen, Reisen, Gewinnspiele, und Alkohol vorhanden ist. In der *Wiener-Anzeige Wiener Herbstmesse*, S.10, Produktkategorie Messen ist aber zusätzlich der Wert „Sparsamkeit“ enthalten. Im Slogan „Jede Menge Genuss für die ganze Familie“ bekundet sich explizit der Wert „Freizeitgenuss“, in der Schlagzeile „Wiener Herbstmesse“ sind dagegen keine Werte präsent, im Fließtext „Sparen Sie Zeit und Geld! Ermäßigtes Ticket auf [www.wiener-herbstmesse.at](http://www.wiener-herbstmesse.at)!“ wird der Wert „Sparsamkeit“ explizit angegeben.

Der Wert „Sportlichkeit“ charakterisiert die Produktkategorie Autos.

Die Anzeige aus dem *Wiener-Magazin BMW 3er Coupé*, S. 13, Produktkategorie Autos enthält aber zusätzlich auch Werte wie „Trendbewusstsein“, „Ausleben emotionaler Bedürfnisse“ / „Freude“, „Wirtschaftlichkeit“. Im Slogan „BMW. Freude am Fahren“ kommt der Wert „Ausleben emotionaler Bedürfnisse“ / „Freude“ explizit zum Ausdruck, implizit ist der Wert „Aktivität“ vorhanden. In der Schlagzeile „Toys? us. Neu: BMW 3er Coupé. Jetzt auch als Diesel“ sind Werte wie „Ausleben emotionaler Bedürfnisse“ / „Freude“ und „Wirtschaftlichkeit“ (explizit) enthalten. Im Fließtext: „Ein Coupé steht für Sportlichkeit. Ein Dieselmotor für Wirtschaftlichkeit. Das neue 3er Coupé mit 4- oder 6-Zylinder-Diesel-Motor und bis zu 204 PS steht für beides.“ sind die Werte „Sportlichkeit“, „Wirtschaftlichkeit“ und „Freizeitgenuss“ explizit bekundet.

Individualität ist vorwiegend in den Produktkategorien Autos, Medientechnik, Mode, Kosmetik und Uhren zu treffen. Die *Wiener-*

Anzeige *Clarks. Herbst Winter Kollektion 2003*, S. 99, Produktkategorie Mode, zeugt von Individualität und Schönheit. Der Wert „Individualität“ kommt in der Schlagzeile „Portraits by Clarks Shoes“ explizit vor, in der auf der nächsten Seite folgenden zweiten Schlagzeile „Wellness beginnt für Clarks am Fuß!“ ist der Wert „Wellness“ explizit ausgedrückt. Im Fließtext

Unser besonderes Augenmerk gilt daher der exzellenten Passform unserer Schuhe, der Verarbeitung hochwertiger Materialien und weicher Leder, der sorgfältigen Qualitätskontrolle und dem Einsatz innovativer Technologien, insbesondere bei den Sohlenkonstruktionen.

Legendär ist das Clarks activ air®-System für Auftrittsämpfung und Energierückgabe.

Das ist Wellness bis in die Zehenspitzen!

sind neben dem explizit ausgedrückten Wert „Wellness“ („exzellente Passform“, „hochwertige Materialien“, „weiche Leder“, „sorgfältige Qualitätskontrolle“, „active air-System“) auch die Werte „Qualität“ und „Bequemlichkeit“ enthalten.

„Gehobene Ansprüche“ ist ein Wert, der in der Regel zu den Produktbereichen Computer / Computerzubehör und Medientechnik gehört. Den Wert „Gehobene Ansprüche“, aber dazu auch die Werte „Prestige“, „Technischer Fortschritt“, „Individualität“ und „Trendbewusstsein“ enthält die *Egoist*-Anzeige vom *Panasonic GD 87 von Mtel*, e81, S. 2/ S. 3, Produktkategorie Medientechnik. Im Slogan „Mtel това с твоят глас“ dt. Übers. „Mtel. Das ist deine Stimme.“) kommt der Wert „Individualität“ explizit vor. In der 1. Schlagzeile „ВИЖТЕ ПОВАТА МИ ЛЮБОВ...“ (dt. Übers. „sehen Sie meine neue Liebe...“) geht es explizit um Trendbewusstsein („neu“), und implizit um gehobene Ansprüche, in der 2. Schlagzeile „Panasonic GD 87“ wird durch die Markenbezeichnung der Wert „Prestige“ implizit eingeführt. Im Fließtext ist wiederum der Wert „Technischer Fortschritt“ explizit ausgedrückt.

„Ausleben emotionaler Bedürfnisse“ ist ein Wert, der in den Produktkategorien Autos, Anderes / Gewinnspiele, Uhren und Reisen zu treffen ist. In der *Egoist*-Anzeige von *Raymond Weil*, S. 9, e81, Produktkategorie Uhren lassen sich neben dem Wert „Ausleben emotionaler Bedürfnisse“ auch die Werte „Trendbewusstsein“ und „Prestige“

feststellen. Im Slogan „Time to dream“ ist der Wert „Ausleben emotionaler Bedürfnisse“ explizit, und „Trendbewusstsein“ implizit ausgedrückt. „Wellness“ ist ein Wert, kennzeichnend für die Produktkategorien Parfüms, Kosmetik, Reisen und Sport.

Davon zeugt die *Egoist*-Anzeige von *Chanel*, S. 7, e81, Produktkategorie Parfüms. Im Slogan „УЛОВИ ГО!“ (dt. Übers. „Fass es!“) sind die Werte „Wellness“ und „Prestige“ implizit enthalten, in der Schlagzeile „НОВИЯТ ПАРФЮМ ОТ Chanel“ (dt. Übers. „Das neue Parfüm von Chanel“) lässt sich der Wert „Prestige“ implizit feststellen.

„Männlichkeit“ trifft man vor allem in den Produktkategorien Autos / andere Fahrzeuge, Mode und Möbel für Herren. Die *Wiener*-Anzeige von *Sessel Mart von B&B Italia*, Nr. 273, S. 138, Produktkategorie Möbel für Herren bestätigt das explizite Vorhandensein dieses Wertes in der Schlagzeile: „Herrenzimmer. Das Material ganz aus Leder. Die Verarbeitung: rau, glatt oder geflochten. Die Farben: Naturtöne von hellem Beige bis zu dunklem Kakao. Ledermöbel machen jede Wohnung zum Herrensitz.“

Der Wert „Essensgenuss“ erscheint in der Produktkategorie Lokale / Fastfood-Ketten. Wiederum im *Egoist* ist dieser Wert in der Anzeige von *KFC*, e81, S. 52, Produktkategorie Lokale/Fastfood-Ketten noch im Slogan „МОЖЕШ ЛИ ДА УСТОИШ...“ (dt. Übers. „Wie kann man es widerstehen...“) implizit zu finden. Das Großbildformat unterstützt auch in dieser Anzeige wie in vielen anderen die Wertbotschaft, die die Leserschaft erreichen sollte.

Interessant finde ich die Tatsache, dass es einen einzigen Wert gibt, der nur im bulgarischen Magazin vorkommt, und nämlich den Wert „Mitbestimmung“. Der Wert gehört die Produktkategorie Anderes / Appell an. In der konkreten *Egoist*-Anzeige wird auf die aktive Teilnahme junger Menschen am politischen Geschehen appelliert und in diesem Sinne den Meinungsbildungsprozess angestachelt. „Mitbestimmung“, „Emanzipation (von Autoritäten)“ und „Autonomie (des Einzelnen)“ – das sind Werte, die im *Appell von Martin Karbovski an die Studenten*, ihre Stimme bei den Kommunalwahlen in Sofia abzugeben (e 81, S. 96, Produktkategorie Anderes / Aufforderung zur Stimmabgabe) impliziert sind.

Die 1. Schlagzeile „Das Existenzprojekt deiner Oma...ist kürzer als deines“ enthält implizit die Werte „Mitbestimmung“ und „Autonomie

des Einzelnen“. Die 2. Schlagzeile „Warum gehst du nicht deine Stimme abgeben?“ stellt ein Appell an die Studierenden in der Form eine Frage dar und bringt die Werte „Mitbestimmung“ (implizit), „Emanzipation (von Autoritäten)“ und „Autonomie (des Einzelnen)“ (implizit) hervor. Der Fließtext lautet wie folgt:

Das Existenzprojekt deiner Oma...  
... ist kürzer als deines.  
Du bist Student.  
Du bist so um die 20.  
Du hast noch mindestens 60 Jahre in diesem Land zu leben.  
Deine Oma ist jetzt 60.  
Sie hat noch 20 Jahre, hoffentlich noch mehr zu leben.  
Aber passiert es eigentlich oft, dass deine Oma anstatt dich die Entscheidungen trifft?

Hier wird die Notwendigkeit von der aktiven Teilnahme junger Menschen an den Wahlen hervorgehoben und somit kommen wiederum die Werte „Mitbestimmung“, „Emanzipation (von Autoritäten)“ und „Autonomie (des Einzelnen)“ zum Vorschein.

Der Wert „Gesundheit“ kennzeichnet die Produktkategorie Sport. In der *Wiener-Anzeige* von *Elixia Sportclub*, Nr. 273, S. 129, Produktkategorie Sport kommen neben Gesundheit auch die Werte „Freizeitgenuss“, „Wellness“ und „Ausleben emotioneller Bedürfnisse“ zum Ausdruck, weil Sport für die heutige Erlebnisgesellschaft unbedingt auch mit Genuss verbunden werden muss. Noch im Slogan „Supergenial! Der neue Club mit Erlebnisgarantie“ sind diese drei Werte hervorgehoben. Sie kommen auch im Fließtext explizit zum Vorschein:

Die schönste und neueste Wiener Fitness- und Wellness-Adresse hat einen Namen: ELIXIA Club Hütteldorf! Ab Oktober finden Sie hier alles, was gesund, entspannt und Spaßig ist. Auf 3 Stockwerken und auf 4.000m<sup>2</sup> bringen Sie die innovativsten Methoden und besten Trainer der Stadt richtig in Form. Hier finden Sie genau das, was Sie wollen. Für alle Leistungsstufen und Altersgruppen, Personal Training, modernste Trainingskonzepte von Aerobic & Stepp über Herz-Kreislauf-Schulung bis zu BoxPower und Yoga. Nutzen Sie jetzt die interessanten

Einsteigerangebote. Kommen Sie und staunen Sie über das Schönste und Beste, was Wien derzeit zu bieten hat!

Sparsamkeit ist hauptsächlich in den Produktkategorien Innenausstattung und Dienstleistungen impliziert. Sparsamkeit, aber auch Werte wie „Technischer Fortschritt“ und „Schnelligkeit“ enthält die *Wiener-Anzeige* von *Baumaxx*, Nr. 273, S. 77, Produktkategorie Innenausstattung. Im Slogan „Baumaxx. Großer Wert & kleiner Preis.“ bekundet sich der Wert „Sparsamkeit“. Ausdrücke wie „hochwertige Computersteuerung mit 19 Features“, „Remote Control“, „Autocleaning-System“ und „Kurzfristig lieferbar“ lassen explizit auf Wertbotschaften im Fließtext wie „Technischer Fortschritt“ und „Schnelligkeit“ schließen.

„Schnelligkeit“ ist ein Wert, typisch für den Bereich Dienstleistungen. Mobilität, Schnelligkeit, Spaß, Zuverlässigkeit / Sicherheit, Trendbewusstsein bietet die *Wiener-Anzeige* von *AonSpeed. Telekom Austria* an, Nr. 273, S. 23, Produktkategorie Dienstleistungen. Die Werte, die im Slogan „Telekom Austria. Ich will.“ einbezogen sind, weisen deutlich auf Befriedigung von Wünschen / Bedürfnissen hin. In der Schlagzeile „Aon Speed. Mit Sicherheit schneller surfen. Superschnelles Breitband-Internet ab EUR 29,90/ Monat\*\*. Jetzt einsteigen!“ kommen die Werte „Mobilität“ („Internet“) und „Schnelligkeit“ („schneller“, „superschnell“, „speed“) explizit zum Ausdruck. Der Wert „Schnelligkeit“ wird auch im Fließtext explizit („superschnell“, „AonSpeed“) vermittelt: „Wenn Sie Ihren langsamen Modem-Zugang satt haben, oder auch zu Hause superschnell surfen wollen, ist das neue AonSpeed mit 500 MB Datenguthaben die ideale Lösung für Sie.“ Weiter im Fließtext werden aber auch die Wertinhalte Modernität (explizit: „modern“), Sicherheit (explizit: „sicher“, „Virenchecker“, „schützen“) und Spaß (explizit: „Vergnügen“) hervorgehoben:

Moderne Breitband-Technologie und das sichere Netz von Telekom Austria machen Ihre Ausflüge ins Internet zum echten Vergnügen.

Der AonVirenchecker schützt Sie zusätzlich vor Angriffen aus dem WWW. Steigen Sie jetzt ein, surfen Sie superschnell und genießen Sie die Vorzüge des neuen AonSpeed.

#### 4. Fazit

Die Anzeigen im *Wiener* und *Egoist* enthalten Wertbotschaften, die die Werbestrategie der jeweiligen Produktanbieter verkörpern und diese auch zum Ausdruck bringen. Sie stellen eine gut balancierte Mischung dar aus mit Exaktheit kalkulierten Erwartungen der Produzenten in Bezug auf die Rezipienten und dem Wertsystem der hedonistischen Leserschaft. In den Anzeigen werden diese Werte „lebendig“ und erreichen die Rezipienten, indem sie auch den Meinungsbildungsprozess bei ihnen beeinflussen. Die hedonistischen Werte sind, diejenigen Wertkonzepte, die in den Anzeigen in den beiden Magazinen überwiegen. Aus allen in den Werbeanzeigen im *Wiener* und *Egoist* vorhandenen Wertthematizierungen gehören nur 8 nicht der Gruppe der hedonistischen Werte und die sind auch am schwächsten vertreten: „Gesundheit“, „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ sind individuelle Wertkonzepte, „Sparsamkeit“, „Schnelligkeit“, „Sicherheit“ und „Mitbestimmung“ zählen zu den traditionellen Werten, und „Technischer- und Software-Fortschritt“ sind Werte der Gruppe „Andere gesellschaftliche Werte“. Alle übrigen Werte, die in den Anzeigen ermittelt wurden, sind für das Hedonisten-Mileu, d.h. für die *Wiener*- bzw. *Egoist*-Leser typisch und demzufolge in die Gruppe der hedonistischen Werte einzuordnen.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Trommsdorf, Gisela: Werte und Wertwandel im kulturellen Kontext aus psychologischer Sicht. In: Janssen, E. – Möhwald, U. – Ölschleger, H. D. (Hg.): *Gesellschaften im Umbruch? Aspekte des Wertwandels in Deutschland, Japan und Osteuropa*. München: iudicium Verlag GmbH, 1996, Bd. 15, S. 15.

<sup>2</sup> Ebda, S. 70.

<sup>3</sup> Ebda, S. 17.

<sup>4</sup> Bobrowsky, Manfred. Grundprobleme der journalistischen Vermittlung: Printmedien. *LifestyleMagazine*. [www.tud.at/publizistik/32bobr.htm](http://www.tud.at/publizistik/32bobr.htm) (Zugriff am 3.03.2006).

<sup>5</sup> Newsarchiv von infodick.ch. *Wirtschaftspresse/Publikumspresse/Magazine - Österreich*. [www.newsarchiv.ch/index.php?module=main&view=archives&SID=4a9845cf9e85d153cc65df2e7e84dc0f](http://www.newsarchiv.ch/index.php?module=main&view=archives&SID=4a9845cf9e85d153cc65df2e7e84dc0f). (Zugriff am 22.02.2006).

<sup>6</sup> Егoист. Четиво за егoцентрични личности. [www.egoist.bg](http://www.egoist.bg) (Zugriff: 10.01.2006).

<sup>7</sup> Ebda.

<sup>8</sup> Ebda.

<sup>9</sup> Yes.bg. *Медии/Списания*. [www.yes.bg/category.php?city=&cat=115](http://www.yes.bg/category.php?city=&cat=115) (Zugriff: 22.02.2006).

<sup>10</sup> Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M., New York: Campus Verlag, 1992, S. 13.