

Globale und lokale Denkmuster  
Festschrift für Elena Viorel zum 70. Geburtstag

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

Band 9

Herausgegeben von  
Szabolcs János-Szatmári

**Globale und lokale Denkmuster**  
**Festschrift für Elena Viorel zum 70. Geburtstag**

Herausgegeben von  
Szabolcs János-Szatmári

Siebenbürgischer Museum-Verein / Societatea Muzeului Ardelean



Partium Verlag / Editura Partium



Klausenburg – Großwardein  
2010

Partium Verlag  
Direktor: Szilárd Demeter

Siebenbürgischer Museum-Verein  
Direktor: Gábor Sipos

Verantwortlicher Redakteur: Szabolcs János-Szatmári

Wissenschaftlicher Beirat:

Horst Fassel (Tübingen)  
Fernando Magallanes (Sevilla)  
Antonia Opitz (Leipzig)  
Zoltán Szendi (Pécs)  
Péter Varga (Budapest)  
Elena Viorel (Oradea)

Layout und Computersatz: István Horváth  
Umschlaggestaltung: Benedek Andrea

Herstellung: Metropolis SRL, Oradea

Gedruckt mit Unterstützung der Christlichen Universität Partium

## Inhaltverzeichnis

*Vorwort zur Festschrift für Prof. Dr. Elena Viorel zum 70. Geburtstag*  
/7/

## Sprachwissenschaft

Stefan Sienerth  
*Das Siebenbürgisch-Sächsische Wörterbuch im Spannungsfeld zwischen*  
*wissenschaftlicher Verpflichtung und ideologischer Vereinnahmung*  
/11/

Jiří Pilarský  
*Zur kontrastiven Topologie der NomP*  
*im Deutschen, Rumänischen und Ungarischen*  
/33/

Gizella Boszák  
*Plädoyer für die Dependenzgrammatik. Valenzträger des Deutschen*  
/51/

## Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze

Peter Motzan  
*Interdiskursive Verdichtungen.*  
*Die andere Stimme des Lyrikers Oscar Walter Cisek*  
/69/

Antonia Opitz  
*Wenn sich zu „Herzzeit“ zwei Kulturen begegnen.*  
*Der Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan*  
/89/

Klaus Hammer  
*Rainer Maria Rilkes „Wendung ins eigentlich Eigene“:*  
*Das Russland-Erlebnis und sein dichterischer Ertrag*  
/113/

Noémi Kordics  
*Die ungarische Rilke-Rezeption aus der Sicht der Übersetzungen*  
/127/

Andrea Benedek  
*Intermediale Systemreferenzen zur Musik bei Paul Celan*  
*in den Gedichten Todesfuge und Engführung*  
/143/

Renata Alice Crişan  
*Friedrich Dürrenmatts Auffassung von der Funktion des Schriftstellers im Roman  
Der Richter und sein Henker und in der Filmfassung des Werkes*  
/161/

### **Theater- und Pressegeschichte**

Gabriella-Nóra Tar  
Nachricht von der im Jahre 1758 von Herrn Felix Berner errichteten  
jungen Schauspieler-Gesellschaft. *Theatertaschenbücher als Medien einer  
Erinnerungskultur in Europa und in Ungarn im 18. Jahrhundert*  
/173/

Horst Fassel  
*Deutsches Theater in Arad*  
/193/  
Szabolcs János-Szatmári  
*Das Theater der Empfindsamkeit und seine ungarische Rezeption*  
/221/

Eszter Szabó  
*Die Restauration der sächsischen Kulturgeschichte in der Kronstädter kulturellen  
Beilage Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde*  
/241/

Ágota Nagy  
*Manifestationsformen von Interkulturalität  
in der Czernowitzer deutsch-jüdischen Presse der 1930er Jahre:  
Dargestellt am Beispiel der Tageszeitung Der Tag (1932–1935)*  
/251/

## **Vorwort** **zur Festschrift für Prof. Dr. Elena Viorel** **zum 70. Geburtstag**

Zu Ehren von Frau Professor Elena Viorel, die 2010 ihren 70. Geburtstag begeht, versammelt die vorliegende Festschrift sprach- und literaturwissenschaftliche Beiträge von Fachkollegen, Weggefährten und ehemaligen Studentinnen, die mit ihr freundschaftlich verbunden sind; sie preisen dadurch die wissenschaftliche und didaktische Tätigkeit eines außergewöhnlichen Menschen und einer hervorragenden Germanistin.

Elena Viorel wurde 1940 in Şibot / Kreis Alba geboren. Sie studierte Germanistik und Rumänistik an der Philologischen Fakultät der Babeş-Bolyai-Universität in Klausenburg, wo sie 1962 ihr Diplom erwarb. Danach war sie als Hilfsassistentin, später als Assistentin und Dozentin am Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur der Philologischen Fakultät der Babeş-Bolyai-Universität tätig. 1999 wurde sie zum Professor an demselben Lehrstuhl berufen. Von 1994 bis 2002 war Frau Viorel Inhaberin des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur.

2004 nahm Frau Viorel eine Professur für Sprachwissenschaft am Lehrstuhl für germanistische Sprach- und Literaturwissenschaft der Christlichen Universität Partium in Großwardein an. Erst durch ihre Kooptation erfüllte der Lehrstuhl für germanistische Sprach- und Literaturwissenschaft die nötigen Bedingungen zur Akkreditierung des Faches *Deutsche Sprache und Literatur*. Im akademischen Jahr 2009/2010 war Professor Elena Viorel hier auch Lehrstuhlinhaberin.

Frau Viorel widmete ihr ganzes wissenschaftliches Leben der deutschen Sprache. Ihre Begeisterung für die Grammatik des Deutschen wurde jahrelang ihren Studierenden im Rahmen zahlreicher Vorlesungen und Seminaren vermittelt. Deutsche Sprache der Gegenwart (Morphologie, Syntax, Lexikologie), Deutsche und kontrastive Linguistik, Übersetzungswissenschaft, Kulturgeschichte, Interkulturelle Germanistik, Geschichte der Germanistik in Rumänien beschäftigten sie nicht nur am Vorlesungspult, sondern auch in zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten und Projekten. Sie veröffentlichte bisher drei Bücher zur Linguistik bzw. Didaktik des DaF-Unterrichts, ein Lehrbuch der deutschen Sprache, über 40 Beiträge in Fachpublikationen im In- und Ausland sowie literarische Übersetzungen (Elias Canetti, Jura Soyfer). Frau Viorel ist Mitglied in wissenschaftlichen

Gremien: in der Gesellschaft der Germanisten Rumäniens (als stellvertretende Vorsitzende), in der Internationalen Goethe-Gesellschaft und der Rumänischen Goethe-Gesellschaft, in der Jura- Soyfer-Gesellschaft; seit 1983 ist sie auch Mitglied des Internationalen Verbandes der Germanisten (IVG).

An dieser Stelle gratulieren wir der Jubilarin aufs herzlichste und verbinden mit diesem Glückwunsch unseren Dank für ihr produktives Wirken in Forschung und Lehre am Lehrstuhl für germanistische Sprach- und Literaturwissenschaft der Christlichen Universität Partium in Großwardein.

*Szabolcs János-Szatmári*



## **Sprachwissenschaft**



*Stefan Sienerth (München)*

**Das Siebenbürgisch-Sächsische Wörterbuch  
im Spannungsfeld zwischen wissenschaftlicher  
Verpflichtung und ideologischer Vereinnahmung**

**I.**

Die Entstehungsgeschichte keines anderen Werkes von und über Siebenbürger Sachsen ist von solch Anteilhafter und emotional umrahmter Aufmerksamkeit begleitet worden wie jene des *Siebenbürgisch-Sächsischen Wörterbuches*. Das ist sowohl auf die selbst für ein Wörterbuch überaus lange Dauer der Ausführung zurückzuführen als auch auf Konzeption und Zielsetzung dieses für die Kulturgeschichte der Deutschen Siebenbürgens einmaligen wissenschaftlichen Unternehmens. Ohne abgeschlossen zu sein – die Ausarbeitung ist bis zum Buchstaben **S** vorangekommen, die Drucklegung hat gerade mal das **L** erreicht –, erstreckt sich die Zeit der eigentlichen, mehr oder weniger systematisch betriebenen Erstellung auf rund ein Jahrhundert, wobei die Vorgeschichte, deren Beginn sich auf eine Anregung des Philosophen und Polyhistor Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) zurückdatieren lässt, rund zweihundert Jahre umschließt. Als Adolf Schullerus (1864–1928), der maßgeblichste und einflussreichste Bearbeiter des Wörterbuches, gegen Ende des 19. Jahrhunderts daran ging, dieses „größte Desiderat“ der siebenbürgisch-deutschen Sprachwissenschaft zu verwirklichen und aus den Sammlungen Johann Wolffs (1844–1893) nach festen Ordnungssätzen ein brauchbares Lexikon zu schaffen, wollte er hiermit nicht nur das mundartliche Sprachgut seiner Landsleute dokumentieren, sondern auch die „sächsische Gemeinschaft“ in ihren eigentümlichsten Lebensformen und -äußerungen darstellen, nicht zuletzt auch in der Absicht, ein Buch für die „Ewigkeit“ zu verfassen – eine Art „memoria“ oder „Gedächtnis“ der Gruppe –, womit künftige Generationen, selbst wenn es die Siebenbürger Sachsen einmal nicht mehr geben sollte, über deren historische Existenz anschaulich, detailgetreu und unverfälscht informiert werden könnten.<sup>1</sup> Der hohe Stellenwert, der dem *Siebenbürgisch-Sächsischen Wörterbuch* in der Kulturgeschichte und der Öffentlichkeit der Gruppe seither zukam, das Interesse, das ihm führende Repräsentanten wie breite Kreise der sächsischen Bevölkerung

entgegen brachten, umgab dieses Werk mit einer Aura, die ihm auch in prekären Zeitläuften immer wieder dazu verhalf, zu überleben und über den Kreis der Fachleute hinaus Bedeutung zu erlangen.

## II.

Die Entstehungsgeschichte des Wörterbuchs immer wieder aufzurollen und sie im öffentlichen Bewusstsein zu verankern gehört seit Adolf Schullerus zum unumgänglichen Auftrag der Mitarbeiter. So wie Schullerus, der in der Einleitung zum ersten Band Anreger und Wegbereiter Revue passieren ließ, nach Relevanz und Brauchbarkeit der vorausgegangenen Wörtersammlungen fragte und anhand zeitgemäßer Vorbilder ein eigenes Bearbeitungsmodell entwickelte<sup>2</sup>, kamen auch seine Nachfolger, die sich aus beruflichen Gründen damit auseinandersetzen hatten, um eine historische Auffächerung und Einschätzung der Leistungen ihrer Vorgänger nicht herum.<sup>3</sup> Auch andere Sprachwissenschaftler, die an der Erstellung des *Siebenbürgisch-Sächsischen Wörterbuchs* nicht unmittelbar beteiligt waren, seinen Werdegang jedoch anteilnehmend begleiteten<sup>4</sup>, ebenso Historiker und Journalisten, nahmen das Erscheinen eines neuen Bandes oft zum Anlass, um durch unentwegte Hinweise auf eine „imposante Tradition“ Aufmerksamkeit auf das Projekt zu lenken, Interesse dafür zu wecken und für private, gemeinschaftliche und – später – auch staatliche Unterstützung zu werben.

Bei solch wachgehaltener Zuneigung für die Geschichte des *Siebenbürgisch-Sächsischen Wörterbuchs* wäre zu überlegen, ob es hinfort wissenschaftsgeschichtlich noch zu rechtfertigen ist, den oft dargestellten Entstehungs- und Bearbeitungsprozess aus den hinlänglich bekannten Quellen immer wieder zu rekapitulieren, ohne wesentliche Änderungen der Optik und relevante Akzentverschiebungen. Zu fragen ist vielmehr, ob es nicht ergiebiger wäre und ob hierdurch einige charakteristische Züge nicht in ein schärferes Licht gerückt werden könnten, wenn statt einer Globaldarstellung Abschnitte und Teilaspekte des lexikografischen Werdegangs herausgegriffen und gesondert behandelt bzw. einzelne Facetten dieses Prozesses näher beleuchtet werden.

In diesem Sinne soll hier der Versuch gewagt werden, die lexikografischen Erträge sowie Auswertungs- und Bearbeitungsmethoden mehrerer Forschergenerationen, die ins Wörterbuch Eingang fanden und dort Gestalt annahmen, nicht allein aus der Sicht der verwendeten und eingebrachten

Arbeitsweisen zu untersuchen – wie das bislang meist der Fall war –, sondern diese im Zusammenhang mit den jeweiligen historischen, wissenschaftsgeschichtlichen und vor allem auch ideologischen Rahmenbedingungen zu betrachten. Obgleich die Autoren bestrebt waren, einerseits wissenschaftlich auf der Höhe der Anforderungen der Zeit zu sein, und so sehr sie auch – vor allem in der Zeit der kommunistischen Ära – bemüht waren, sich gegen die ideologische Vereinnahmung zur Wehr zu setzen, gänzlich konnten sie sich diesem Druck dennoch nicht entziehen, und all dies hinterließ im *Siebenbürgisch-Sächsischen Wörterbuch* kenntliche Spuren, denen nachzugehen, zweifellos eine reizvolle Aufgabe darstellt, hier aber nur anhand von exemplarischen Fällen dokumentiert werden kann.

Hinzu kamen noch jene Rahmenbedingungen, deren Einfluss auf die Arbeit am Wörterbuch sich unbemerkt, von den Verfassern nicht unbedingt wahrgenommen, vollzog. So sehr man sich als Bearbeiter nämlich Mühe gab, die eigene Vorgehensweise hiervon unberührt zu belassen – die Unterschiede der zeitlichen und wissenschaftlichen Prägungen, der Erlebniswelten und Weltansichten der Autoren, die oft durch eine oder sogar mehrere Generationen voneinander getrennt wurden, verblieben nicht wirkungslos. Diese wiederum zu identifizieren und sie anhand von Kommentaren und Bearbeitungspraktiken aus dem *Siebenbürgisch-Sächsischen Wörterbuch* beispielhaft zu belegen, soll hier auch versucht werden. Deutungshilfe liefern bislang unerschlossene Materialien, die ich in der Wörterbuchstelle der Hermannstädter Zweigstelle der Rumänischen Akademie für soziale und humanistische Wissenschaften einsehen konnte, sowie die Nachlässe von Johann Wolff und Adolf Schullerus, die im Hermannstädter Staatsarchiv aufliegen und bisher nicht ausgewertet wurden.<sup>5</sup>

### III.

Konsequent und zielstrebig ist am *Siebenbürgisch-Sächsischen Wörterbuch* hauptsächlich in drei Etappen gearbeitet worden. Die erste umfasst die Periode Wolff-Schullerus und erstreckt sich etwa auf den Zeitabschnitt von 1880 bis 1914, die zweite ist mit dem Namen des Sprachwissenschaftlers Fritz Holzträger (1888–1970) zu verbinden und umfasst die beiden Jahrzehnte von 1935 bis 1955, und die bisher letzte, zweifellos längste und fruchtbarste reicht von 1955, als die Rumänische Akademie das Zettelarchiv des Wörterbuches in ihre Obhut nahm, bis heute. Vor allem die erste und letzte Etappe

waren grundlegend für Konzeption, Zielsetzung und Struktur des *Siebenbürgisch-Sächsischen Wörterbuches*. Das Wolff-Schullerus'sche Ausarbeitungsmuster blieb in seinen wesentlichen Zügen bestimmend nicht nur für die Bände, die nach Schullerus' Rücktritt von der Wörterbucharbeit erschienen<sup>6</sup>, es wurde von Bernhard Capesius (1889–1981) und seinen Mitarbeiterinnen, freilich vielfach reduziert, vorwiegend auf das Sprachliche ausgerichtet, zwangsläufig auf die veränderten ideologischen Forderungen eines kommunistischen Staates zurechtgeschnitten, in seinen Grundzügen beibehalten – und selbst Fritz Holzträger, der in den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts die Wörterbucharbeit auf neue Grundlagen stellen wollte und von allen siebenbürgisch-sächsischen Linguisten Adolf Schullerus am heftigsten kritisierte<sup>7</sup>, konnte sich des bereits tradierten Einflusses dieses Modells nicht gänzlich entziehen. Langlebigkeit war auch dem Verfahren beschieden, das Capesius um die Mitte der 1950er Jahre entwickelte und das im **G**-Band (1971) erstmalig zur Anwendung gelangte. Obwohl in den nächsten Bänden **H–J** (1972), **K** (1975) und **L** (1993) immer wieder kleine Änderungen vorgenommen wurden, ist man von der im **G** verwendeten Vorgehensweise in den darauffolgenden Bänden nicht wesentlich abgewichen und wohl auch die nächsten Veröffentlichungen, denen mit gezügeltem Optimismus entgegenzusehen ist, werden sich hiervon wohl kaum ausnehmen.

Verbunden bzw. getrennt werden diese Etappen durch kürzere oder längere Zeitabschnitte, in denen die Arbeit am *Siebenbürgisch-Sächsischen Wörterbuch*, bedingt durch Kriegs- und Nachkriegszeiten, zwar zum Erliegen kam, in denen aber über ihren Fortgang – mitunter sogar intensiv – nachgedacht und neue lexikografische Erfassungskonzepte entworfen und vorgeschlagen wurden. Zu nennen wären da in erster Linie die endzwanziger und frühen dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts, als sich der „Verein für Siebenbürgische Landeskunde“ – das höchste wissenschaftliche Gremium der Siebenbürger Sachsen, in dessen Kompetenzbereich das Wörterbuch gehörte – darüber Gedanken machte, wie die Fortführung des Unternehmens nach dem Tode von Adolf Schullerus (1928) gewährleistet werden könnte und dazu mehrere Gutachten erstellen ließ, die – wie noch zu zeigen sein wird – zahlreiche bedenkenswerte, doch nicht unumstrittene Anregungen für die künftigen Bearbeiter enthielten. Auch in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, der wohl schwierigsten Phase in der Geschichte des Projektes, ist die Arbeit nicht gänzlich eingestellt worden. Fritz Holzträger, der das Zettelarchiv des Wörterbuches über die Zeit vielfacher Zerstörungen und

Verwüstungen während und nach dem Zweiten Weltkrieg hinweggetretete, hat, zunächst ohne jede öffentliche Wirksamkeit, gerade in diesen Jahren mit dem **G**-Band den Vorstoß gewagt, die Wörterbucharbeit neu zu konzipieren und die Gliederung und Gruppierung des Materials nach Wortsippen vorzunehmen, ein Verfahren, das Bernhard Capesius und seine Mitarbeiterinnen nach anfänglicher Befürwortung jedoch bald verwarfen.

#### IV.

Die lexikografischen Ausarbeitungsmuster, die Johann Wolff<sup>8</sup> und Adolf Schullerus<sup>9</sup> gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten, weisen mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede auf. Weil in unserem Zusammenhang unerheblich, sollen Letztere hier nicht sonderlich erwähnt werden.

Beide Wissenschaftler, zu deren Arbeitsfeld – wie in der Germanistik jener Jahre allgemein üblich – nicht allein die Mundartforschung gehörte und die auch auf dem Gebiete der Volkskunde, der Agrar- und Siedlungsgeschichte bzw. der Religions-, Literatur- und Kulturgeschichte tätig waren, orientierten ihre Methode an einem von Jakob Grimm in der Vorrede zu seiner *Geschichte der deutschen Sprache* (1848) geäußerten Grundsatz, in der Analyse der sprachlichen Erscheinungsformen jeweils von den „Wörtern“ zu den „Sachen“ zu gelangen.<sup>10</sup> Diese These des Begründers der Germanistik, dessen sprachwissenschaftliche und volkskundliche Schriften in Siebenbürgen anregend wirkten, sich großer Beliebtheit und Zustimmung erfreuten<sup>11</sup>, bestärkte Wolff und Schullerus in ihrer Absicht, Mundartforschung nicht als Endziel, sondern bloß als Mittel zu betrachten, mit dessen Hilfe zu den in den dialektalen Sprachständen im Laufe mehrerer Generationen gespeichertten und abgelagerten Lebenserfahrungen vorzudringen sei. Sowohl Wolff als auch Schullerus verstanden im Sinne ihres Lehrmeisters Grimm „die Sprache“ als den „Geist eines Volkes“<sup>12</sup>, der – so die Meinung von Schullerus – über die Sprache nur dann zu erschließen sei, wenn man in der Erörterung von Mundartfragen den „Blick auf das Ganze“ richte und die Mundartforschung zur kulturgeschichtlichen Analyse hin ausweite.<sup>13</sup>

Wolffs wissenschaftlicher Werdegang dokumentiert eindeutig diese Entwicklung. Seine Untersuchungen über die Konsonanten<sup>14</sup> und Vokale<sup>15</sup> im siebenbürgisch-sächsischen Dialekt, mit denen er Anfang der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts an die Öffentlichkeit trat, gehören zu den frühesten Beiträgen deutscher Mundartforschung überhaupt und machten Wolff

als Dialektologen über die Grenzen Siebenbürgens hinaus bekannt.<sup>16</sup> Auch lassen sie einen im Vergleich zu seinen siebenbürgischen Vorgängern – von Friedrich Marienburg (1820–1881) bis Joseph Haltrich (1822–1886) – mit der historischen Grammatik und Phonetik wie mit den Erkenntnissen der damals hochkommenden Lautphysiologie der Junggrammatiker recht vertrauten Sprachwissenschaftler erkennen. Nachdem er 1877 vom Märchensammler Joseph Haltrich – er wurde 1861 vom Verein für Siebenbürgische Landeskunde mit der Erstellung eines Mundartwörterbuches betraut, gelangte aber mit fortschreitendem Alter zur Einsicht, der Materie vor allem linguistisch nicht gewachsen zu sein<sup>17</sup> – das Zettelarchiv und die Vorarbeiten übernommen hatte, war Wolff bestrebt, das Konzept neu zu gestalten und die gesamte Wörterbucharbeit auf neue Grundlagen zu stellen. Zwar hatte auch sein Wörterbuch – wie die Versuche seiner Vorgänger – hauptsächlich siebenbürgisch-sächsische Idiotismen festzuhalten, d. h. vorwiegend eigentümliche, im neuhochdeutschen Schrifttum meist ungeläufige Ausdrücke und Redensarten seiner Landsleute, doch sollte das gesamte Wortmaterial mit dem Ziele gehortet und interpretiert werden, um „als ein Zeugnis unserer Herkunft, unserer Geschichte und unseres Wesens“<sup>18</sup> wirken zu können. Es lag in Wolffs wie später in Schullerus' Absicht, das *Siebenbürgisch-Sächsische Wörterbuch* von einer Sammlung mundartlicher Eigenheiten zu einer Enzyklopädie der Seins- und Lebensformen der Deutschen Siebenbürgens auszuweiten, in der im Gewande des mundartlichen Sprachgebrauchs vor allem die darin aufgehobenen national-spezifischen Realitäten aufscheinen sollten. Das war wohl mit einem Grund, warum Wolff parallel zu seinen breit angelegten Sammelarbeiten außer linguistischen vorwiegend ethnografische Beiträge verfasste.<sup>19</sup> In seinen Forschungen über Orts-, Fluss- und Bachnamen in Siebenbürgen<sup>20</sup>, nicht zuletzt jedoch in den breit angelegten kulturgeschichtlichen Schilderungen über Haus und Hof der Deutschen aus dieser Region, suchte er den Beweis zu erbringen, dass sich auch in der Gestaltung der Siedlungs-, Bau- und Einrichtungsgewohnheiten seiner Landsleute – ähnlich wie in deren Mundart – des „Volkes Geist und Gemüth, sein Wollen und Wirken, seine Geschichte und sein Geschick“ spiegeln.<sup>21</sup> Belegt hat Wolff diese Auffassung an bereits von ihm ausgearbeiteten Stichwörtern, die diesem Bereich entnommen sind (*Ljŝ*, Vorlaube, *Hemelz*, Dachboden, *Dirpel*, Türschwelle, *Werneŝ*, Klinke u. a.). Darüber hinaus galt sein Augenmerk solchen dialektalen Begriffen – beispielsweise den für die siebenbürgische Verwaltungsgeschichte und Herkunftsforschung so wichtigen Ausdrücken



wie *Hann*, Richter und *Gräf*, Schulze –, die einen „breiten, weite Perspektiven ermöglichenden kulturgeschichtlichen Hintergrund haben.“<sup>22</sup>

Adolf Schullerus, der nach dem frühzeitigen Tod von Johann Wolff 1895 als Vorsitzender einer „Wörterbuchkommission“ den Nachlass übernahm und danach bis zu seinem Tod (1928) als „treibende Kraft, führender Geist und fruchtbarster Ausarbeiter“<sup>23</sup> die Ausführung maßgebend bestimmte, ging in der Ausweitung der lexikografischen Bestandsaufnahme und der ethnografischen Überfrachtung des Wörterbuches noch weiter als Wolff. Nicht nur die Idiotismen sollten darin verzeichnet werden, sondern der „gesamte Sprachschatz des siebenb.-sächs. Volkes“<sup>24</sup> – d. h. auch die der Hochsprache nahe stehenden Ausdrücke –, um auf diese Weise die „Fülle“ des „inneren Lebens“ und das „geistige Bild“ der Gruppe festzuhalten und „für die Zukunft [...] zu bewahren“<sup>25</sup>.

Eine besondere Bedeutung schenkte Schullerus der Darstellung des volkskundlichen Bereichs, zu dem er sich seit seiner Studienzeit hingezogen fühlte und dem er später einen großen Teil seiner wissenschaftlichen Tätigkeit widmen sollte.<sup>26</sup> Auch wenn das Wörterbuch keine „systematische Volkskundedarstellung“ ersetzen könne und die Verwirklichung dieser Aufgabe auch nicht anstrebe, die Chance vor allem jene Gebiete vollständig zu präsentieren, „wo es an den Kern des Volkslebens“<sup>27</sup> gehe, dürfe es sich nicht entgehen lassen.

Mit bewundernswerter Ausdauer – indem er den Gebrauch des Stichwortes im alltäglichen Umgang, aber auch im Sprichwort, Rätsel, Volkslied, Zauberspruch, Kindergebet, in der Totenklage usw. aufzeigte und ausführlich kommentierte – ist Schullerus vor allem jenen Ausdrücken und Begriffen mit Vorliebe nachgegangen, die volkskundliche Sachgüter und Sachverhalte benennen bzw. die einen Bezug zu Sitten, Bräuchen, Arbeiten, religiösen und abergläubischen Vorstellungen aufweisen. Man lese zur Illustration einmal nach, was an solchen Informationen in den beiden ersten Lieferungen (**A** und **B**) etwa folgende Stichwörter anbieten: *Owend*, Abend; *Almesch*, Kauftrunk; *Alf*, Alp; *Omfra*, Hebamme; *Bachfleisch*, Speck; *Bidderkeniecht*, Hochzeitslader; *Broket*, Braut; *Brit*, Brot u. a.

Für dieses geradezu erdrückend wirkende Angebot an volkskundlichen Daten und Exkursen ist Schullerus, weil der sprachliche Aspekt angeblich zu kurz komme, vor allem von seinen siebenbürgischen Fachkollegen – von Gustav Kisch (1869–1938) über Fritz Holzträger bis zu Bernhard Capesius und seinen Mitarbeiterinnen – immer wieder gerügt worden. Anerkennung

und Zustimmung hingegen fand er bei prominenten deutschen Sprachwissenschaftlern, die sein Vorgehen für richtig befanden und auch sonst mit Lob nicht geizten. Moritz Heyne, Wilhelm Braune und Hermann Paul, um nur einige von den damals bekannten deutschen Linguisten zu nennen, die die ersten Lieferungen des Wörterbuches wohlwollend begutachteten, fanden Schullerus Abschweifungen in volkskundliche Gefilde überhaupt nicht abwegig. Im Gegenteil, ein solches Werk, behauptete Moritz Heyne, habe „zugleich ein Archiv für Volkssitten und Volksgebräuche zu sein“<sup>28</sup>; Wilhelm Braune erkannte darin einen „wahren thesaurus der Wort- und Volkskunde des [...] siebenbürgischen Raumes“<sup>29</sup> und Hermann Paul, der die ausführliche Art der Darstellung für gut befand, hob besonders die „vortrefflichen Schilderungen der Kulturverhältnisse“ hervor.<sup>30</sup>

Wie seine deutschen Fürsprecher war auch Schullerus der Ansicht, auf ein Wörterbuch, das die Sprachstände einer Inselmundart zu dokumentieren habe, kämen z. T. andere Aufgaben zu als auf die deutschen Regionalwörterbücher, an deren Erstellung in jener Zeit als Fortsetzung der weiter zurückreichenden Bemühungen in Schwaben, Bayern, in der Schweiz und im Elsaß allgemein herangegangen wurde. Zusätzlich zur Bestandsaufnahme des dialektalen Wortgutes habe sich das *Siebenbürgisch-Sächsisches Wörterbuch* auch an der um die Jahrhundertwende von siebenbürgisch-deutschen Historikern und Linguisten besonders intensiv betriebenen „Suche“ nach der „alten Heimat“ zu beteiligen.<sup>31</sup> Mangels authentischer historischer Quellen konnte nie einwandfrei erwiesen werden, aus welchen deutschen Landen die Vorfahren der Sachsen nach Siebenbürgen eingewandert sind und ob sich die Ansiedlung in einem einmaligen, begrenzten Kolonisationsakt oder in zeitlich weiter auseinanderliegenden Schüben vollzogen habe. „Die Untersuchung des Sprachschatzes, die genaue geographische Festlegung des Gebrauchsgebietes einzelner Wörter“ sollte deshalb im „Verein mit ähnlichen Untersuchungen im Stammlande, [...] bedeutsames Licht auf die Herkunftsfrage im allgemeinen werfen und doch auch im einzelnen genauere Lokalisierung ermöglichen.“<sup>32</sup>

Johann Wolffs und Adolf Schullerus' hochgesteckte Zielsetzungen, mit dem *Siebenbürgisch-Sächsischen Wörterbuch* „all zu viele Aufgaben auf einmal lösen zu wollen“<sup>33</sup>, sind gerechtfertigt, wenn man sie, was bislang nur am Rande geschah, aus den Zeitverhältnissen um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert zu verstehen versucht. Sowohl Wolff, besonders aber Schullerus, der ein sensibler und genauer Beobachter der politischen Ereignisse

seiner Zeit war und sich bereits seit der Jahrhundertwende, betonter jedoch in den Jahren nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und der Angliederung Siebenbürgens an Rumänien politisch betätigte<sup>34</sup>, erkannten frühzeitig und waren sich darüber einig, dass für eine Minderheit von rund 250.000 Siebenbürger Deutschen, die dem Assimilationsdruck der bevölkerungsmäßig ungleich stärkeren rumänischen und ungarischen Mitbewohner zunehmend stärker ausgesetzt sei und diesem standzuhalten habe, die Mundart – wie allgemein die deutsche Muttersprache – nicht nur Ausdrucks- und Kommunikationsmittel war, sondern auch Identitäts- und Identifikationsfaktor. Es war bestimmt kein Zufall, dass Johann Wolff gerade im Jahre 1876 – es war das Jahr, in dem die Budapester Regierung den „Königsboden“, das bis dahin autonome Verwaltungsgebiet der Siebenbürger Sachsen, auflöste – den Satz schrieb: „Das Beste, das wir haben, ist ja unsere Sprache [...]; in ihre Gewähr werden wir aber erst eingesetzt, indem wir sie hochhalten und erforschen.“<sup>35</sup> Wie viele andere sächsische Politiker, Historiker und Literaten, die bei aller Bedrängnis durch nationalistische ungarische Regierungskreise den Fortbestand der eigenen Gruppe mit Hilfe der ihnen zur Verfügung stehenden Mittel sichern wollten, setzten Wolff und Schullerus die Besinnung auf die Mundart, in der ihrer Meinung nach die „Eigenart des sächsischen Volkes im Denken und Fühlen, in Brauch und Sitte, Recht und Gewohnheit, Arbeit und Glaube“<sup>36</sup> am adäquatesten zum Ausdruck gelangte, bewusst als Mittel der „Selbsterkenntnis“<sup>37</sup>, der Identitätsstärkung und -bewahrung ein.

Zugleich wollte man auch das Ansehen der Mundart erhöhen, sie vom Makel befreien, sie sei unfein und einfältig, rückwärtsgewandt und sentimental, und für ihren Gebrauch nicht nur in Bauern- und Handwerkerkreisen, wo sie im kommunikativen Nahbereich seit eh und je ihren Platz hatte, werden, sondern auch unter der städtischen Intelligenz, die sich vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts betonter und in einigen siebenbürgischen Städten mit einem bedeutenden deutschen Bevölkerungsanteil fast ausschließlich dem Hochdeutschen zugewandt hatte. Es war dies eine Richtung im Geistesleben der Siebenbürger Sachsen, die von einer breiteren Schicht der Intellektuellen vertreten und mitgetragen wurde und der neben der Sprachforschung u. a. auch die siebenbürgisch-sächsische Mundartdichtung ihre Blütezeit verdankt.

Das Interesse an der wissenschaftlichen Aufzeichnung und Beschreibung des Dialektes ging auch mit der Absicht einher, mit einem Wörter-

buch, das den siebenbürgisch-sächsischen Wortschatz vom Deutschen her erschließt und sich selbstverständlich – und nicht weniger selbstbewusst – als Glied einer großen Reihe deutscher Mundartwörterbücher versteht, in Deutschland Aufmerksamkeit zu wecken, nicht nur auf ein sprachgeschichtlich interessantes Idiom, sondern auf die Gruppe, das „siebenbürgisch-sächsische Volk“ insgesamt. Diese suchte nämlich nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich (1867) zunehmend Schutz außerhalb des Staatsverbandes, dem man angehörte, und definierte ihr Selbstverständnis weniger über das Land, dessen Staatsbürger man war, als über die Begriffe Volk, Sprache und Kultur. Hierbei zog es die protestantischen Siebenbürger Sachsen nicht zu Wien hin – die Habsburger hatten sie in den Sprachkämpfen nicht unterstützt und sich nach dem „Ausgleich“ mit Budapest für die Deutschen Ungarns kaum engagiert –, sondern zu Berlin und dem mächtiger werdenden Reich Bismarcks und Wilhelms II., auf das sie ihre deutsch-nationalen Sehnsüchte projizierten.

## V.

Unzufriedenheit mit dem lexikografischen Erstellungsmuster von Wolff und Schullerus, das, wenn auch die Darstellungsweise ab dem zweiten Band (**D** bis **F**) knapper wurde, die Arbeit am *Siebenbürgisch-sächsischen Wörterbuch* hinfort prägte, kam besonders in den 1930er Jahren auf. Nach einer längeren Periode stagnierender Ausführung und schleppender Veröffentlichung<sup>38</sup>, woran sowohl die knappen Geldmittel als auch das nachlassende Engagement des auf zu vielen Gebieten wirkenden Adolf Schullerus die Hauptschuld trugen<sup>39</sup>, versuchte der Verein für Siebenbürgische Landeskunde zu Beginn der 1930er Jahre die Arbeit erneut voranzubringen. Die Gutachten, die er zu diesem Anlass erstellen ließ, die Vorhaben, Äußerungen und Leistungen des in dieser Zeit verantwortlich zeichnenden Bearbeiters Fritz Holzträger lassen unmissverständlich erkennen, das man gewillt war, sich von der von Wolff und Schullerus verwendeten Methode eindeutig zu distanzieren.

Gustav Kisch, ein bekannter Sprachwissenschaftler der Siebenbürger Sachsen mit einer ganzen Reihe bedeutender linguistischer Veröffentlichungen, von denen viele die Problematik des *Siebenbürgisch-Sächsischen Wörterbuchs* tangieren<sup>40</sup>, ging in seinem Gutachten (1933) mit Schullerus und dem Kreis der diesem nahe stehenden Wissenschaftler, zu dessen Erkenntnissen

er sich bereits früher kritisch geäußert hatte<sup>41</sup>, hart ins Gericht. Zunächst warf er ihm und seinen Mitarbeitern vor, für die Ausarbeitung der Buchstaben **A–F** und **R** rund ein Vierteljahrhundert aufgewendet zu haben. Im Vergleich dazu habe beispielsweise die Vollendung des *Schwäbischen Wörterbuches* mit seinen sechs starken Bänden bloß zwei Jahrzehnte in Anspruch genommen, und beim *Rheinischen Wörterbuch* sei man in acht Jahren (1923–1931) bereits beim **H** angekommen. Auch sei das *Siebenbürgisch-Sächsische Wörterbuch* sowohl von seinen Proportionen – es ginge nicht an, das für eine Gruppe von mehr als 250.000 Mundartsprechern zehn oder gar mehrere Bände eingeplant würden, während das *Elsässische Wörterbuch* beispielsweise, das immerhin fast anderthalb Millionen Menschen zugute komme, bloß zwei Bände umfasse – als auch von seiner Anlage her viel zu breit konzipiert. Statt hochdeutsch verfassten Exkursen über Lebensgewohnheiten, Sitten und Bräuche der Deutschen in Siebenbürgen forderte Kisch die Beschränkung auf die rein sprachlichen Aspekte des Mundartgebrauchs: „Ein s[iebenbürgisch-]s[ächsisches] Wörterbuch ist weder ein Reallexikon, noch eine Volkskunde, sondern eine Fundgrube für s[iebenbürgisch-]s[ächsisch]e Wörter und Wendungen.“<sup>42</sup>

Gustav Kischs in vielen Hinsichten zutreffendes Gutachten – wir greifen es, weil es neue, dem Geist der 1930er Jahre besonders verpflichtete Gesichtspunkte enthält, aus einer Reihe weiterer Meinungen hier heraus – ist jedoch nicht frei von jenen völkischen Vokabeln, die sich Anfang der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts auch in der Sprachwissenschaft den Weg nach Siebenbürgen gebahnt hatten. Auch für Kisch ist die Muttersprache – wie für Wolff und Schullerus – das „höchste Gut des Volkes“, aber „das höchste Gut des Menschen ist sein Volk“.<sup>43</sup> Mundart sollte deshalb gehegt und gepflegt, erforscht und aufgezeichnet werden und nicht zuletzt gegen andersnationale Einschränkung und Bevormundung, die seit 1918, nachdem Siebenbürgen einem anderen Staat eingegliedert worden war, nun von Bukarest ausgingen, in Schutz genommen und verteidigt werden. Doch im Unterschied zu Wolff und Schullerus, die aus kleinsächsischer Bedrängnis heraus zur Aufzeichnung und Erforschung des Dialektes aufriefen, fasste Kisch diese Aufgabe als deutschnationalen Auftrag auf, als „völkische Pflicht“<sup>44</sup>. Zu erfüllen sei ein solcher nicht – wie es bisher vor allem nach dem Tod von Schullerus versucht worden sei – durch die Verteilung der einzelnen Buchstaben an einzelne Mitarbeiter, sondern dadurch, dass das „Führerprinzip“ auch hier zur Geltung gelange.<sup>45</sup>

Inwiefern diese Ideologie auch in die lexikografische Bearbeitungspraxis der enddreißiger und frühen vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts Eingang gefunden hat, ist nicht zu dokumentieren, da der **G**-Band in der nach Wortsippen erstellten Fassung von Fritz Holzträger, der seit 1934 die Leitung der Wörterbuchkanzlei übernommen hatte und den Großteil seines Arbeitsaufwandes dem Sichten des überlieferten Materials und dem Zusammentragen neuer Belege widmete, nicht veröffentlicht worden ist.<sup>46</sup> Erst ein Einblick in den möglicherweise noch existierenden Nachlass Holzträgers kann hierüber Aufschluss erteilen.<sup>47</sup>

## VI.

Unter grundlegend neuen politischen Bedingungen hatte sich die Wörterbucharbeit in den Jahren der kommunistischen Diktatur zu entfalten, so dass Leiter wie Mitarbeiterinnen zu Recht diese Zeitspanne als ein „neues Stadium in der Geschichte des Siebenbürgisch-Sächsischen Wörterbuches“<sup>48</sup> empfanden. Die Rumänische Akademie, in deren Obhut um die Mitte der 1950er Jahre die zuletzt bei Fritz Holzträger gehorteten und damit auch geretteten Belege übergingen, wurde sich der kulturpolitischen Bedeutung des neu erworbenen Besitzes bald bewusst. Denn das *Siebenbürgisch-Sächsische Wörterbuch*, in dem zahlreiche Erhebungen aus dem deutsch-rumänischen Interferenzbereich verzeichnet sind, war in den Augen der interessierten Mitglieder der Rumänischen Akademie sowohl eine wichtige Informations- und Dokumentationsquelle eigener rumänischer Geschichte als auch eine Möglichkeit, über dies renommierte, in Fachkreisen und auch im Ausland bekannt gewordene wissenschaftliche Unternehmen enge Kontakte zu dem analogen wissenschaftlichen Gremium eines „sozialistischen Bruderlandes“ zu knüpfen.<sup>49</sup> Aufgrund der 1956 zwischen Bukarest und Berlin (Ost) getroffenen Vereinbarung konnte das Hermannstädter Team, dem seit 1957 der Schriftsteller, Pädagoge und Sprachwissenschaftler Bernhard Capesius vorstand, 1971, nach rund 15 Jahren, mit dem Band **G** an die Öffentlichkeit treten. Zwischenzeitlich verbrachte – und vergeudete – man viel Zeit mit Ordnungs-, Vorbereitungs- und Ergänzungsarbeiten, die nicht nur die Umstellung des von Holzträger nach Wortsippen bereits ausgeführten Typoskriptes betrafen, sondern auch die Erweiterung des Mundartbestands vor allem mit Beispielen aus dem neuen „sozialistischen Alltag“ und dem von oben diktierten Prozess der „Verbrüderung zwischen dem rumänischen

Volk und den Werktätigen aus den Reihen der mitwohnenden Nationalitäten“, wie es in der offiziellen Verlautbarung hieß. Die zahlreichen Feldforschungen, die von den damals jungen Mitgliedern der Wörterbuchstelle durchgeführt wurden, hatten, laut Aussage der Mitwirkenden, den Zweck, „altes, mit überlebten Einrichtungen und Gegenständen im Verschwinden begriffenes Wortgut“ festzuhalten, aber auch „– und dies vor allem – neues, im Verlauf des sozialistischen Aufbaus unseres Landes entstandenes Wortgut“<sup>50</sup> zu sammeln. Die großzügige Förderung – in ihren besten Zeiten hatte die Wörterbuchstelle bis zu sechs besoldete wissenschaftliche Haupt- und Nebenmitarbeiter<sup>51</sup> –, die der sozialistische Staat diesem Projekt ange-deihen ließ, nicht zuletzt um hierdurch gezielte Imagepflege im Ausland zu betreiben, ging mit der Verpflichtung der Wörterbuchautoren auf die neuen ideologischen Richtlinien einher.

Den Druck des kommunistischen Systems bekamen sie Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre besonders stark zu spüren. Nachdem Holzträger, der durch seine exponierte Stellung in den 1940er Jahren kompromittiert war und sich unter den radikal veränderten Verhältnissen zu jedweder Art von Konzessionen nur unwillig bereit erklärte<sup>52</sup>, nach kurzer Zeit von der Leitung der Wörterbuchstelle zurückgetreten war, musste Capesius sich das Vertrauen seiner Vorgesetzten durch immer größere Zugeständnisse und nicht selten auch durch öffentliche Loyalitätsbezeugungen gegenüber dem rumänischen kommunistischen Staat erkaufen.<sup>53</sup> Die Hoffnung, sich durch Lippenbekenntnisse mehr Freiheiten beim Ausarbeiten der einzelnen Artikel herausnehmen zu dürfen, sollte sich jedoch bald als trügerisch erweisen. Nachdem die zahllosen Versuche, Holzträgers **G**-Manuskript auf das alphabetische Anordnungsprinzip umzustellen, gescheitert waren und man sich dazu entschlossen hatte, den Text neu zu erstellen, verunsicherte ein auf den 31. Januar 1960 datiertes *Referat über die ersten 100 Seiten des Buchstaben G*, das die Unterschrift des regimetreuen und chamäleonhaften Institutsleiters Carl Göllner (1911–1995) trug, die Mitarbeiter erneut und zwang sie dazu, ihre Arbeit ideologisch noch einmal zu überdenken.<sup>54</sup> Es waren vorwiegend „ideologische Mängel“, die der Referent minutiös und beflissen auflistete. Aufgebracht war er, dass im Wörterbuch, allein schon dadurch, dass man sich überwiegend auf die alten Belege stützte, die Welt-sicht des siebenbürgisch-sächsischen Pfarrhauses mit seinem Hang zum Idyllischen und Religiös-Mystischen nicht hatte überwunden werden können. Gerügt wurde der Umstand, dass das Wörterbuch von den so genann-

ten „Klassengegensätzen“, die es unter den Siebenbürger Sachsen auch gegeben hätte und deren Aufdeckung zu den Hauptaufgaben marxistischer Geschichtsforschung gehöre, nicht Notiz nehme. Dies wäre auch darauf zurückzuführen, dass die Sprache der „Werkstätigen“, der Bauern und Handwerker, der späteren „Erbauer des Sozialismus“ in nur unzureichender Belegdichte vertreten sei. Vermisst wurden auch der „Klassenstandpunkt“ und die „kritische Einstellung“ der Autoren zu den dargestellten Sachverhalten. So sei es beispielsweise unzulässig, Dorfarme ohne jede weitere Erklärung als „Mädchen, die nichts haben“ zu bezeichnen. „Heute im volksdemokratischen Staat“, so die ideologische Zurechtweisung, „gibt es solche Mädchen nicht. Jedes Mädchen arbeitet und hat auch so seinen Anteil an der geleisteten Arbeit.“<sup>55</sup> Ebenso sei beim Wort *Gabe*, das in der siebenbürgisch-sächsischen Mundart auch in der Bedeutung „Bestechungsgeld“ gebraucht werde, darauf hinzuweisen, dass dieses bloß früher und überdies nur vom „Patriziat“ gezahlt bzw. entgegengenommen wurde.<sup>56</sup> Auch sei, damit die Vergangenheit nicht verklärt würde und möglicherweise ein „falsches“ Bild von der sozialistischen Gegenwart entstünde, eine für den sozialistischen Leser aufschlussreiche Ergänzung unbedingt beizufügen, dass die *Gans* (die in den Jahren des „volksdemokratischen Regimes“ zu einem unerschwinglichen Leckerbissen geworden und von den Tischen der „Proletarier“ längst verschwunden war!) früher nur den Ausbeutern „als Nahrung“ gedient habe.<sup>57</sup> Wenn auch in der Ausarbeitung solch haarsträubende, lächerlich wirkende Kommentare ausgeblieben sind<sup>58</sup>, so ist das Sprachgut, das in die Bände von **G** bis **K** eingearbeitet worden ist, bei all dem guten Willen, der Kompetenz und der Präzision der Autoren, dennoch verstümmelt und in seiner ethnografischen und kulturgeschichtlichen Aussage vielfach verarmt und eingeschränkt worden. Der Unterschied zum Ausarbeitungsmodell von Johann Wolff und Adolf Schullerus wird vor allem in der beträchtlichen Reduzierung der Informationen aus dem bäuerlichen, religiösen und mythischen Lebensbereich der Deutschen Siebenbürgens ersichtlich sowie in der betonten Beschränkung auf die rein sprachlichen Aspekte ihres Mundartgebrauchs. Einen breiten Raum gewährte man der lautlichen, vor allem der vokalischen Vielfalt des siebenbürgisch-sächsischen Idioms, auch weil man die Hoffnung hegte, das Mundartgebiet ließe sich dialektgeografisch in mehrere kleinere, überschaubare und relativ homogene Landschaften gliedern.

Dieser Erarbeitungstradition ist auch der 1993 erschienene **L**-Band verpflichtet.<sup>59</sup> Die Zukunft wird zeigen, ob das Hermannstädter Wörterbuch-



team – ihm gehören zur Zeit Sigrid Haldenwang (Leitung), Isolde Huber und Malvine Dengel an – auch die nächsten Bände nach demselben Muster herausbringen wird, das vor mehr als dreißig Jahren unter ideologisch prekären Zeitumständen entworfen wurde, oder ob es sich dazu entschließt, ein neues, zeitgemäßeres Bearbeitungsmodell zu entwickeln.

### Anmerkungen

<sup>1</sup> „Wie einst der Gotenkönig Athanarich“ – schreibt Schullerus – „in den Abhängen der Karpathen seinen Goldschatz versenkte, der lange Jahrhunderte später ausgegraben uns meldet, was der ‚Gotengötter heiliges Eigen‘ gewesen, so soll das siebenb.-sächs. Wörterbuch dereinst der späten Nachwelt davon Kunde geben, was unseres Volkes ‚heiliges Eigen‘ gewesen.“ Vgl. Schullerus, Adolf: *Vorwort zu: Siebenbürgisch-sächsisches Wörterbuch*. Mit Benützung der Sammlungen Johann Wolffs. Hg. vom Ausschuß des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. Erster Band: A–C. Bearbeitet von Adolf Schullerus. Berlin, Leipzig [o. J.], S. XLIIIf.

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

<sup>3</sup> Siehe u. a.: *Vorwort zu: Siebenbürgisch-sächsisches Wörterbuch*. In Verbindung mit der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Hg. von der Akademie der Sozialistischen Republik Rumänien. Dritter Band: G. (Autoren: Bernhard Capesius u. a.) Bukarest, Berlin 1971, S. V–XII; Thudt, Anneliese: Das Siebenbürgisch-sächsische Wörterbuch. In: *Wege landeskundlicher Forschung. 25 Jahre Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde 1962–1987*. Köln–Wien: Böhlau, 1988, S. 83–97. Vgl. auch: Holzträger, Fritz: Siebenbürgische Wörterbuchstelle. In: *Deutsche Forschung im Südosten* 1(1942), H. 1, S. 139f; Ders.: Das Siebenbürgisch-sächsische Wörterbuch. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 12(1963), H. 4, S. 239–241; Helmut Protze: Das Sprachinselwörterbuch. Seine Gestaltung und Bedeutung für Sprachwissenschaft, Volkskunde und Geschichte. In: *Deutsche Sprache und Literatur in Südosteuropa – Archivierung und Dokumentation*. Hg. von Anton Schwob und Horst Fassel. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk München, 1996, S. 99–119; Haldenwang, Sigrid: Das Siebenbürgisch-sächsische Wörterbuch innerhalb der deutschen Mundartforschung. Eigenheiten und Aufbau. In: Ebda, S. 126–132.

<sup>4</sup> Siehe u. a. Klein, Karl Kurt: *Transsylvania. Gesammelte Abhandlungen und Aufsätze zur Sprach- und Siedlungsforschung der Deutschen in Siebenbürgen*. München: Oldenbourg, 1963, S. 36–52; Kisch, Ruth: Von G bis Gyznojo. Entstehungsgeschichte und einige Bemerkungen zum dritten Band des „Siebenbürgisch-Sächsischen Wörter-

buchs“. In: *Neuer Weg*, 26. 06. 1971; Kelp, Helmut: Siebenbürgisch-Sächsisches Wörterbuch. Dritter Band G. In: *Neue Literatur* 22(1971), H. 6, S. 99–101; Heinrich Mantsch: Siebenbürgisch-sächsisches Wörterbuch – Band G. In: *Hermannstädter Zeitung*, 02. 04. 1971.

<sup>5</sup> In der Monografie Carl Göllners (Adolf Schullerus. Sein Leben und Wirken in Wort und Bild. Bukarest: Kriterion, 1986) ist dessen Nachlass unberücksichtigt geblieben. Eine Monografie über Johann Wolff steht noch aus. Als ausführlichste Darstellung über ihn gilt immer noch Friedrich Teutsch: Denkrede auf Johann Wolff. In: *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde* 27(1896), H. 1, S. 5–38.

<sup>6</sup> Nachdem der erste Band (**A–C**) in Lieferungen von 1908 bis 1924 erschien, folgte der zweite (**D–F**) in den Jahren 1911–1926, an dem außer Schullerus auch Georg Keintzel (1859–1925) und Friedrich Hofstädter (1878–1925) mitarbeiteten. Band 5 (**R bis Salarist**) erschien von 1929 bis 1931. Bearbeitet wurde er von Johann Roth (1842–1923) und Friedrich Hofstädter (**S**), betreut, weil aus dem Nachlass herausgegeben, haben ihn Friedrich Krauß (1892–1978) und Gustav Göckler (1890–1962). Vgl. Thudt, Das Siebenbürgisch-sächsische Wörterbuch (Anm. 3), S. 88.

<sup>7</sup> Vgl. Klein [Anm. 4], S. 43f.

<sup>8</sup> Vgl. neben den im *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde* ab 1878 gelegentlich veröffentlichten Überlegungen zur Wörterbucharbeit vor allem Johann Wolff: Vorarbeiten zum siebenbürgisch-deutschen Wörterbuch. In: *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde* 27(1896), H. 3, S. 587–650; andere von Wolff möglicherweise bereits ausgearbeitete Stichwörter dürfte Schullerus in die von ihm redigierten Bände des Wörterbuches übernommen und vermutlich leicht überarbeitet haben.

<sup>9</sup> Über den Beitrag von Schullerus an den einzelnen Lieferungen der beiden ersten Bände vgl. Thudt [Anm. 3]. Vgl. auch Vorwort zum G-Band [Anm. 3], S. Xf.

<sup>10</sup> Vgl. Schullerus [Anm. 1], S. XLIII.

<sup>11</sup> Siehe hierüber u. a. auch Sienerth, Stefan: Der Beitrag von Adolf Schullerus zur Erforschung der volkskundlichen Beziehungen in Siebenbürgen. In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* 27(1984), H. 2, S. 55–61.

<sup>12</sup> Wolff, Johann: Der Consonantismus des Siebenbürgisch-Sächsischen mit Rücksicht auf die Lautverhältnisse verwandter Mundarten. Ein Beitrag zur siebenbürgisch-sächsischen Grammatik. In: *Programm des evangel. Untergymnasiums [...]* Mühlbach. Hermannstadt 1873, S. 5.

<sup>13</sup> Schullerus [Anm. 1], S. XXVI.

<sup>14</sup> Wolff, Der Consonantismus (Anm. 12).

<sup>15</sup> Wolff, Johann: Über die Natur der Vokale im Siebenbürgisch-Sächsischen Dialekt. In: *Programm des evangel. Untergymnasiums* [...] Mühlbach. Hermannstadt 1874/75.

<sup>16</sup> Aus der reichhaltigen Korrespondenz, die im Nachlass von Johann Wolff im Hermannstädter Staatsarchiv aufliegt (Signatur: W1–6/294) und die wir gesondert zu veröffentlichen bezwecken, sei hier bloß ein Passus aus einem langen Brief von Wilhelm Braune (5. Sept. 1883) angeführt: „Ich habe mich über Ihre ausgezeichnete arbeit ganz ungemein gefreut, es war dann doch wirklich einmal die höchste zeit, dass jemand auftrat, welcher den consonantismus einer neueren deutschen mundart auf vernünftige weise behandelte. Denn alles, was bis jetzt darüber geschrieben ist, das werden Sie selbst am besten empfunden haben, ist doch mehr oder weniger unbrauchbar! Der grund liegt natürlich einfach in der mangelnden kenntnis der lautphysiologie, deren lehren ja für jeden grammatiker den festen boden bilden müssen, ohne welchen sein gebäude in der luft steht.“

<sup>17</sup> Als wichtigste Vorarbeiten Haltrichs zum Wörterbuch können seine Beiträge Negative Idiotismen der siebenbürgisch-sächsischen Volkssprache. In: Programm des Gymnasiums in Schäßburg (1865/66) und Plan zu Vorarbeiten für ein Idiotikon der siebenbürgisch-sächsischen Volkssprache (Kronstadt 1865) angesehen werden.

<sup>18</sup> Wolff [Anm. 12], S. 5.

<sup>19</sup> Vgl. über ihn auch Stefan Sienerth. In: *Lexikon der Siebenbürger Sachsen*. Hg. von Walter Myß. Thaur bei Innsbruck: Wort und Welt Verlag, 1993, S. 579f.

<sup>20</sup> Vgl. Vorwort zum **G**-Band [Anm. 3], S. XXVII.

<sup>21</sup> Wolff, Johann: Unser Haus und Hof. Kulturgeschichtliche Schilderungen aus Siebenbürgen. Kronstadt 1882, S. 4f.

<sup>22</sup> Schullerus [Anm. 1], S. XXVIII.

<sup>23</sup> Vorwort zum **G**-Band [Anm. 3], S. VIII.

<sup>24</sup> Schullerus [Anm. 1], S. XLIII.

<sup>25</sup> Ebda

<sup>26</sup> Siehe neben zahlreichen anderen Beiträgen vor allem die Gesamtdarstellung von Schullerus, Adolf: Siebenbürgisch-sächsische Volkskunde im Umriß. Leipzig: Quelle & Meyer, 1926.

<sup>27</sup> Schullerus [Anm. 1], S. XLIII.

<sup>28</sup> Siehe Brief vom 5. Juli 1905 an Schullerus (im Archiv der Wörterbuchstelle in Hermannstadt).

<sup>29</sup> Brief vom 16. Juli 1905 (ebda).

<sup>30</sup> Brief vom 30. Juli 1905 (ebda). Ein Reihe weiterer Stimmen von bedeutenden

Sprachwissenschaftlern führt Klein [Anm. 4], S. 40ff. an.

<sup>31</sup> Schullerus [Anm. 1], S. XXXV.

<sup>32</sup> Ebda

<sup>33</sup> Der in der siebenbürgisch-deutschen Sprachwissenschaft oft zitierte Ausspruch von Andreas Scheiner (1864–1946) galt dem Freund und Mitstreiter Schullerus, trifft aber auch auf Wolff zu. Vgl. Klein [Anm. 4], S. 50.

<sup>34</sup> Um die Jahrhundertwende gehörte Schullerus zu den Gründungsmitgliedern der so genannten „grünen Bewegung“, einer Gruppierung junger Siebenbürger Sachsen, die im Unterschied zu den gemäßigten und konservativen „Schwarzen“ einen Konfrontationskurs gegen die Budapester Regierung befürworteten. Vgl. über die Rolle, die Andreas Scheiner und Adolf Schullerus hierbei spielten Stefan Sienerth: Zur Biographie und zum Werk von Andreas Scheiner (I. Teil). In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* 31(1988), Nr. 2, S. 73f. In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg war Schullerus u. a. Erster Vorsitzender des Deutsch-Sächsischen Nationalrates und Mitglied des Rumänischen Senats (1919–1926). Vgl. Göllner, [Anm. 5], S. 40–56.

<sup>35</sup> Zitat aus einem Fragebogen Johann Wolffs aus dem Jahre 1876. Er wurde 1941 nebst einem Begleitschreiben Wolffs vom 1. Dez. 1876, aus dem das Zitat stammt, von Fritz Holzträger entdeckt und wird in der Hermannstädter Wörterbuchstelle aufbewahrt.

<sup>36</sup> Zitat aus dem von Johann Roth, Andreas Scheiner und Adolf Schullerus unterzeichneten Rundschreiben vom 15. Februar 1896 an die Mitarbeiter (im Archiv der Hermannstädter Wörterbuchstelle).

<sup>37</sup> Siehe das Rundschreiben (Januar 1900), das „An die Tugendsame evang. Frau Pfarrerin“ gerichtet ist (ebenda). Auch in den zahlreichen Briefen, die Schullerus dem Historiker und späteren Bischof Friedrich Teutsch (1852–1933) schickte, auf die ich bei einer nächsten Gelegenheit zurückkommen möchte, werden diese Fragen immer wieder erörtert. So heißt es beispielsweise in einem Schreiben vom 3. März 1903: „[...] so sind wir gerade jetzt darauf angewiesen, immer wieder mit vollem Bewußtsein uns als ein Ganzes zu fühlen und aus der mit vollem Gemütsanteil verbundenen Erkenntnis der Geschichte dieses Volksganzen auch das Pflichtgefühl unserer Existenz als Volksganzen zu schöpfen [...]. Dabei gehen wir als Volk zu Grunde. Es müssen darum die zentripetalen Kräfte, zu denen namentlich die durch geschichtliche Begründung geschützten Gefühle des Nationalstolzes, des nationalen Pflichtbewußtseins etc. gehören, bei uns immer mehr in kräftigster Wirkung erhalten werden.“ Die Korrespondenz ist im Hermannstädter Staatsarchiv unter der Signatur Fg 1–51/181 zugänglich.

<sup>38</sup> Vgl. die Erscheinungsweise und -dauer der einzelnen Lieferungen bei Thudt [Anm. 3], S. 88.

<sup>39</sup> Ab 1915 hat er die Arbeit daran wahrscheinlich ganz oder zumindest für längere Zeit eingestellt. „Jetzt, wo ich von der Wörterbucharbeit entlastet bin“ – heißt es in einem Brief vom 13. Mai 1915 an Friedrich Teutsch – „merke ich erst, wie sehr das Wörterbuch seit gut 20 Jahren auf mir gelastet hat. Ich muß mich nun doch sputen, das, was ich als meine wissenschaftliche Lebensaufgabe angesehen habe – die geschichtl. Darstellung unserer Volkskunde – und wozu ich Zeit meines Lebens gesammelt habe, unter Dach zu bringen.“ (Vgl. Anm. 37).

<sup>40</sup> Siehe u. a.: Nösner Wörter und Wendungen. Ein Beitrag zum siebenbürgisch-sächsischen Wörterbuch. In: *Programm des Bistritzer Gymnasiums*. 1900; Siebenbürgen im Lichte der Sprache. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Karpathenländer. In: *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde* 45(1929), H. 1–2, S. 33–328; Über ihn siehe u. a. Klein [Anm. 4], S. 20–36 (hier auch weiterführende Literatur); Sienerth, Stefan: Zuschriften von Gustav Kisch an Friedrich Teutsch. In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* 33(1990), H. 1–2, S. 89–98.

<sup>41</sup> Vgl. hierüber Klein [Anm. 4], S. 42; Sienerth [Anm. 34, 32/1989/1], S. 67ff.

<sup>42</sup> Siehe: Gutachten des Universitätsprofessors Dr. G. Kisch, Klausenburg zur Wörterbuchfrage, vom 1. August 1933 (im Archiv der Wörterbuchstelle in Hermannstadt).

<sup>43</sup> Ebda

<sup>44</sup> Ebda

<sup>45</sup> Ebda

<sup>46</sup> Verlautbarungen im Sinne der nationalsozialistischen Wissenschaftsideologie liegen allerdings vor. Siehe beispielsweise Holzträger, Fritz: Die siebenbürgisch-deutsche „Arbeitsstelle für Volkstumsforschung“ im Jahre 1940. In: *Siebenbürgische Vierteljahrsschrift* 64(1941), H. 1, S. 68ff.; Ders.: Volk. Grundsätzliches zu Rasse und Sprache. In: *Siebenbürgische Vierteljahrsschrift* 64(1941), H. 2, S. 97–104.

<sup>47</sup> Vgl. über ihn auch Klein, Karl Kurt: Fritz Holzträger 80 Jahre alt. In: *Süddeutsche Vierteljahresblätter* 18(1969), H. 1, S. 49–51; Thudt [Anm. 3], S. 89f.

<sup>48</sup> Vorwort zum **G**- Band [Anm. 3], S. XII; auch Thudt [Anm. 3], S. 90, spricht von einem „neuen Abschnitt in der Geschichte des Wörterbuchs“.

<sup>49</sup> Vgl. hierüber auch Weißkircher, Kurt [d. i. Karl Kurt Klein]: Das Siebenbürgisch-Sächsische Wörterbuch. Der Leiter der Hermannstädter Wörterbuchkanzlei über den Stand der Arbeiten. In: *Süddeutsche Vierteljahresblätter* 12(1963), H. 3, S. 140–142.

<sup>50</sup> Richter, Gisela –Thudt, Anneliese: Ergebnisse der mundartlichen Neuaufnah-

men im Unterwald (Region Hunedoara). In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* 7(1964), H. 1, S. 91.

<sup>51</sup> Außer Capesius haben längere Zeit und intensiv am Wörterbuch Anneliese Thudt (in den Jahren 1956–1986), Gisela Richter (1956–1977), Roswitha Braun-Santa (1960–1972), Sigrid (Klockner-) Haldenwang (seit 1971) und Ute Maurer (1979–1990) gearbeitet. Dem Team gehörten zeitweilig noch Annemarie Biesselt-Müller (1959–1960), Arnold Pancratz (1959–1961) und Stefan Sienerth (1986–1990) an. Vgl. Thudt [Anm. 3], S. 93f.

<sup>52</sup> Die Auseinandersetzung zwischen Holzträger und Capesius, die über das Persönliche hinausging und sowohl wissenschaftlicher, vor allem aber ideologischer Provenienz war, kann anhand der in der Hermannstädter Wörterbuchstelle aufliegenden Zeugnisse recht gut dokumentiert werden. Holzträger konnte es oft nicht fassen, dass Capesius, dessen wahre politische Einstellung er kannte, sich gegenüber der marxistischen Lehre und der neuen Ideologie so kompromisslerisch, ja mitunter sogar bekenntnisfreudig verhielt. „Eigenartig aber haben mich“ – heißt es in einem Schreiben von Holzträger an Capesius vom 1. Dez. 1957 – „deine ausföhrungen über die notwendigkeit des einhaltens marxistischer wissenschaftsauffassung berührt. [...] Du hast in unserem kreise mehrere male solche hinweise auf den Marxismus vorgebracht. Sich, es hat nicht den erfolg gehabt oder den eindruck hervorgerufen, denn du vielleicht damit erstrebtest. Es haben sehr ernste leute, welche dir gewiss nicht übel wollen, dieses vorgehen oder verhalten oder wie ichs richtig nennen soll, sehr mißbilligt. Ich bin auch der meinung, dass wir belehrungen dieser art denen überlassen sollen, welche dazu von amts wegen berufen sind.“ Auf die Dauer machte Holzträger durch seine direkte, kompromisslose Art Capesius zunehmend Schwierigkeiten, so dass dieser schließlich Schritte unternahm, Holzträger aus dem Mitarbeiterstab des Wörterbuchs zu entfernen. In einem vertraulichen Schreiben an die Klausenburger Zweigstelle der Rumänischen Akademie vom 2. September 1959 teilt Capesius mit, dass Holzträger, „weil seine Arbeit sowohl wissenschaftlich als auch ideologisch“ zu wünschen übrig gelassen habe, von einer Institutskommission ausgeschlossen worden sei.

<sup>53</sup> Vgl. u. a. Weißkircher [Anm. 49], S. 140f.

<sup>54</sup> Das Referat ist im Archiv der Wörterbuchstelle in Hermannstadt einzusehen.

<sup>55</sup> Göllner, Carl: Referat über die ersten 100 Seiten des Buchstaben „G“ des Siebenbürgisch-sächsischen Wörterbuchs (Typoskript), S. 7.

<sup>56</sup> Ebda, S. 4.

<sup>57</sup> Vgl. ebda, S. 6.

<sup>58</sup> Eine „komplexe Sprachbetrachtung“, für die Capesius plädierte, dürfe die Ent-

lehnungen aus dem Rumänischen, „die mit der sozialistischen Umgestaltung von Landwirtschaft und Industrie und mit der fortschreitenden Kulturalisierung“ der „Massen“ zusammenhängen, nicht außer acht lassen. Vgl. Bernhard Capesius: Komplexe Sprachbetrachtung in der siebenbürgischen Dialektforschung. In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* 5(1961), S. 152.

<sup>59</sup> Siehe darüber auch Sienerth, Stefan: Ein weiterer Band des „Siebenbürgisch-sächsischen Wörterbuches“ erschienen. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 44(1995), H. 4, S. 326–330.





## **Zur kontrastiven Topologie der NomP im Deutschen, Rumänischen und Ungarischen<sup>1</sup>**

### **1. Vorbemerkungen**

Nominalphrasen (NomP) gehören vermutlich sprachuniversal zu den häufigst vorkommenden Wortgruppen und werden in dieser Hinsicht faktisch nur von Verbalphrasen übertroffen. Dies rührt offensichtlich daher, dass sie prototypisch als Terme fungieren und als solche in satzartigen Konstrukten syntaktisch Komplemente eines zentralen Verbs darstellen. Ihre im Vergleich mit anderen Phrasentypen relativ hohe Frequenz im Sprachvollzug erklärt sich zusätzlich daraus, dass sie erheblich mehr als andere Wortgruppen (natürlich mit Ausnahme der Verbalphrasen) eine deutliche Tendenz zur syntaktischen Autonomie aufweisen, was sich in diversen im sprachlichen Alltag gängigen Sprechakten (z.B. Dank, Gruß, Kondolation, Warnung, Anrede u.a.) und Textsorten (wie etwa Hinweisschilder, Lebensläufe, Quittungen, Gebots- und Verbotsschilder, Auflistungen bzw. Kataloge u. dgl.) bemerkbar macht, wo sie z.T. gehäuft als eigenständige syntaktisch-funktionale Einheiten auftreten, ohne in größere Konstrukte integriert werden zu müssen. Der kontrastive Vergleich der Topologie der NomP in unserer dreifachen Relation stellt eine überaus relevante und aktuelle Fragestellung dar. Relevant deshalb, weil die Linearisierung von NomPs in jeder der drei Sprachen auf wesentlich, oft sogar diametral entgegengesetzten Prinzipien beruht. Aktuell deshalb, weil NomPs angesichts ihrer Häufigkeit und relativen Autonomie (weiter potenziert durch die wirtschaftlichen Bedürfnisse der europäischen Integration und der heutigen globalisierten Welt überhaupt) massenweise übersetzt werden, was zu allerlei Interferenzrisiken und zahlreichen typischen Fehlern der Performanz führt.

Dieser Aufsatz fokussiert ausschließlich auf die topologischen Aspekte, d.h. auf die Problematik der linearen Anordnung der einzelnen Konstituenten der NomP. Fragen der Struktur, der einzelnen Attributtypen, der Funktion der NomPs usw. werden absichtlich außer Acht gelassen. Dessen ungeachtet muss vorausschauend auf die weiteren Ausführungen

eine prinzipielle theoretische und terminologische Präzisierung getroffen werden: Die Struktur der NomP wird entsprechend der Dependenzverbgrammatik (DVG, vgl. Engel 1991; 1994; 2004) aufgefasst. Demzufolge gilt das Determinativ im Gegensatz zur jüngsten generativ orientierten Grammatikforschung, wo die NomP als Konstituente einer Determinativphrase (DP) betrachtet wird (bspw. Vater 1991), als Satellit der NomP.

## 2. Einzelsprachliche Deskription

### 2.1. Deutsch<sup>2</sup>

Hinsichtlich ihrer Stellung sind im Deutschen drei Klassen von Satelliten des Nomens auszuweisen: 1. Elemente mit quasi fester Position, 2. bedingt verschiebbare Elemente und 3. dislozierbare Elemente. Die Zuordnung der einzelnen oben beschriebenen Attribute zu diesen topologischen Klassen ist folgender Tabelle<sup>3</sup> zu entnehmen (in Klammern stehen Satelliten, die im jeweiligen Stellungsfeld bedingt möglich sind):

	Satelliten mit quasi fester Position	bedingt verschiebbare Satelliten	dislozierbare Satelliten <sup>4</sup>
Vorfeld	Det (außer Quantoren) Adj (atüter Quantoren und Adj <sub>grd</sub> ) Nom <sub>inv/v</sub> Nom <sub>var/v</sub>	(NomA <sub>poss</sub> ) (NomA <sub>part</sub> ) (NomE <sub>sub</sub> ) (NomE <sub>obj</sub> )	Quantoren (Det / Adj)Adj <sub>grd</sub> NomE <sub>prp</sub> NomA <sub>disj</sub> NomE <sub>pert</sub>
Nachfeld	Nom <sub>var/n</sub> Nom <sub>var/n</sub> NomE <sub>expl</sub> NomE <sub>prp</sub> (z.T. dislozierbar) NomE <sub>dir</sub> NomE <sub>expa</sub> NomE <sub>nom</sub> NomE <sub>vrh</sub> NomA <sub>sit</sub> NomA <sub>qual</sub> NomA <sub>kom</sub> satzartige Attribute (RelS und andere NS. Infinitivsätze) NomA <sub>app</sub>	NomA <sub>poss</sub> NomA <sub>part</sub> NomE <sub>sub</sub> NomE <sub>obj</sub>	

Positionen, die im normalsprachlichen Gebrauch atypisch sind und / oder nur ganz spärlich vorkommen (z.B. Adjektive oder Determinative im Nachfeld), sind hier nicht berücksichtigt. Schon ein flüchtiger Blick auf die Tabelle dürfte verraten, dass die Nachfeldposition für mehr Satelliten charakteristisch ist als die Stellung im Vorfeld, gibt es doch zwölf (quasi) ausschließliche Nachfeldelemente, aber nur vier (quasi) ausschließliche Vorfeldelemente. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass das Nachfeld von NomPs auch in Texten häufiger besetzt ist als das Vorfeld. Im Gegenteil gilt, dass das Vorfeld im textstatistischen Durchschnitt im Vergleich mit dem Nachfeld viel häufiger besetzt ist, weil die Satelliten mit quasi fester Position im Vorfeld (v.a. Determinative und Adjektive) viel höhere Häufigkeitsraten aufweisen als die übrigen Attribute.

Weitere topologische Besonderheiten ergeben sich daraus, dass NomPs im Dt. hoch komplex sein können. Das bedeutet, dass in einem Stellungsfeld oft eine ganze Verkettung von verschiedenen Satelliten möglich ist, die außerdem nicht selten ineinander eingebettet werden. Die Abfolge der verschiedenen aufeinander folgenden Attribute im Vor- und Nachfeld unterliegt relativ strengen Regularitäten, die sich am besten in tabellarischer Form formulieren lassen, und zwar wie folgt:

Nom <sub>inv/v var/v</sub>						Nom	NomA		NS / IS/ NomA <sub>app</sub>	
sächs. Gen.	Adjektiv									
Det (+evtl. Prädet)	Adj <sub>quant</sub>	Adj <sub>ref</sub>	Adj <sub>quant</sub>	Adj <sub>merk</sub>	Adj <sub>klass</sub>					Adj <sub>klass</sub>
	<i>Herr</i>					<i>Meyer</i>			<i>aus Wien,</i>	<i>den ich nicht kenne.</i>
	<i>Franz</i>					<i>Kafka,</i>				<i>der be rühmte Schriftsteller</i>
<i>die</i>	<i>zwei</i>	<i>hiesigen</i>	<i>baufälligen</i>			<i>Gebäude</i>			<i>aus Beton</i>	
<i>die</i>			<i>schlagfertige</i>			<i>Antwort</i>	<i>des Studenten</i>	<i>auf die Frage</i>		
<i>welch ein</i>			<i>großer</i>			<i>Name</i>				

<i>Peters</i>						<i>Opel</i>		<i>Astra</i>	<i>mit Klima- anlage,</i>	<i>den er noch nicht ver- kauft hat</i>
<i>unser</i>			<i>berühmter</i>	<i>Berliner</i>		<i>Krimi- autor</i>		<i>Bosetzky</i>		
<i>alle</i>		<i>er wäb- ten</i>		<i>bayri- schen</i>	<i>komm- nalen</i>	<i>Verkehrs- betrieb</i>				
<i>der</i>			<i>tückische</i>			<i>Versuch</i>	<i>des Zeichners</i>			<i>den Schreiber zu enträtseln</i>

Kürzelerläuterung:

Adj <sub>herk</sub>	Herkunftsadjektiv (verweist auf die geografische Herkunft einer Größe: <i>Prager, schweizerisch ...</i> )
Adj <sub>klass</sub>	klassifikatives Adjektiv (ordnet eine Größe einer Klasse zu bzw. stellt den Bezug auf eine andere Größe her: <i>städtisch, lokal, universitär, extrakurrikular ...</i> )
Adj <sub>qual</sub>	qualitatives Adjektiv (bezeichnet ein Merkmal, eine Eigenschaft: <i>jung, wichtig, interessant, langweilig ...</i> )
Adj <sub>quant</sub>	quantitatives Adjektiv, d.h. Zahladjektiv ( <i>zwei, fünfzig, sechster...</i> )
Adj <sub>ref</sub>	referenzielles Adjektiv (verweist auf Außersprachliches oder auf Textstellen: <i>damalig, dortig, obig, erwähnt ...</i> )
Atr <sub>gen</sub>	Genitivattribut (attributive NomP im Genitiv)
Det	Determinativ
IS	Infinitivsatz (als NomE <sub>vrB</sub> )
NomA	Nomenangabe (aspezifischer Satellit eines Nomens)
NomA <sub>app</sub>	(lockere) Apposition
NomE	Nomenergänzung (spezifischer Satellit eines Nomens)
Nom <sub>inv/n</sub>	Nomen invariants (nachfeldfähig)
Nom <sub>inv/v</sub>	Nomen invariants (vorfeldfähig)
Nom <sub>var/n</sub>	Nomen varians (nachfeldfähig)
Nom <sub>var/v</sub>	Nomen varians (vorfeldfähig)
NS	attributiver Nebensatz (z.B. RelS oder NomE <sub>vrB</sub> )
Prädet	Prädeterminativ (z.B. <i>all meine Sünden, manch ein Zufall</i> )
sächs. Gen.	sächsischer Genitiv (vorangestelltes Genitivattribut, z.B. <i>Vaters Rückkehr</i> )

## 2.2. Rumänisch

Leider wird topologischen Aspekten der NomP sowohl in Schulgrammatiken (wie etwa Constantinescu-Dobridor 2004 oder Popescu 1971) als auch in wissenschaftlichen Darstellungen zur rumänischen Grammatik (GLR; Irimia 1997) nur minimale Aufmerksamkeit geschenkt. Eine systematischere, wenn auch viel zu summarische Übersicht zu den Stellungsmöglichkeiten in der rumänischen NomP bietet erst die Kontrastive Grammatik Deutsch-Rumänisch (Engel et al. 1993: 745).

Ähnlich wie im Deutschen lassen sich die Satelliten des Nomens unter drei Stellungsklassen subsumieren: 1. Elemente mit quasi fester Position, 2. verschiebbare Elemente und 3. dislozierbare Elemente. Die topologische Klassifizierung der einzelnen Attribute ist folgender Übersicht zu entnehmen:

	Sarelliren mir quasi festei Position	bedingt verschiebbare Satelliten	dislozierbare Satelliten
Vorfeld	vorfeldfähige Determinative wie <i>niște, fiecare, acest, vreun, ambii</i> u.a. <sup>5</sup> Kardinalzahlen	Determinative mit variabler Position wie <i>amândoi, aceiași, cel</i> u.a. Adjektive (außer Kardinalzahlen Genitivattribute	Quantoren (Det/Adj) Adj <sub>grd</sub> NomE <sub>prp</sub> NomA <sub>poss</sub> ( <i>mi-am pierdut carnetul</i> )
Nachfeld	nachfeldfähige Determinative wie: <i>acesta, așa, așa, însuși</i> Nomina invariantii ( <i>domnul director, Ana Spătaru ...</i> ) prepositionale Nom <sub>Aqual</sub> andere Komplemente und Supplemente des Nomens		

Das nachfolgende Schema gibt einen synoptischen Überblick über die Folgeregeln für das Vor- und Nachfeld der rumänischen NomP. Dazu seien einige grundsätzliche Bemerkungen vorausgeschickt.

Im Unterschied zur deutschen Sprache, die keine Häufung von Determinativen zulässt<sup>4</sup>, sind im Rumänischen Kombinationen von zwei oder sogar mehr Elementen dieser Kategorie keine Ausnahme. Die Ursache dafür ist nicht nur der im Rahmen des gesamten Balkansprachbundes tendenziell starke Analytismus, sondern auch das für diese Sprache cha-

rakteristische erweiterte Inventar von z.T. funktional eng spezialisierten Artikeln wie Possessivartikel (*al, a ...*) und Adjektivartikel (*cel, cea ...*), die nicht selten miteinander anhand der Präposition *de* kombiniert werden können (*cel de-al* u.Ä.). Drittens trägt dazu offensichtlich auch der postpositiv-affixale Charakter des definiten Artikels bei, der als morphologisches Faktum auf die syntaktisch-topologischen Verhältnisse in der NomP keinen Einfluss nimmt. Somit sind relativ mannigfache Kombinationen diverser Determinative möglich.

Ähnlich wie in anderen Sprachen kommen auch Häufungen von Adjektiven vor, die jedoch im Gegensatz zum Deutschen normalsprachlich sowohl prä- als auch postnominal auftreten können. Dabei gilt, dass zwei Adjektive häufig auf beide Stellungsfelder verteilt werden (1), während eine Kumulation von Adjektiven ausschließlich im Nachfeld zulässig ist (2, 3, 4, 5 – vgl. Engel et al. 1993: 753). Die postnominale Reihenfolge verschiedener semantischer Subklassen von Adjektiven scheint dabei interessanterweise ein Spiegelbild der im Deutschen üblichen darzustellen, also klass – herk – qual – ref (Adj<sub>quant</sub> sind im Nachfeld nur beschränkt möglich und lassen in dieser Position i.d.R. keine Kombinationen zu). Diese Abfolge betrifft nicht Adjektive im Vorfeld (5), die gewöhnlich auf die Klassen quant bzw. qual beschränkt sind.

- (1) *cele două farmacii sus-menționate*
- (2) *câteva muzee pariziene* (herk) *renumite* (qual)
- (3) *destinațiile europene* (herk) *preferate* (qual)
- (4) *cinci companii aeriene* (klass) *europene* (herk) *mici* (qual)
- (5) *vechile* (qual) *magazine alimentare* (klass) *orădene* (herk)

Das Nachfeld ist im Rumänischen deutlich häufiger besetzt als das Vorfeld, was beim ersten Ansehen die Daten im Abfolgeschema Lügen zu strafen scheinen. Man vergesse jedoch nicht, dass die pränominal Position mehrerer Satelliten stilistisch markiert ist, u.z. als gehoben (↑) bis archaisch (†), was den Anteil von Links-Attributen im normalsprachlichen Gebrauch beträchtlich begrenzt:

- (6) ↑/† *a poporului grea soartă*
- (7) ↑ *monumentala noastră Dunăre*

Eine andere Besonderheit der rumänischen NomP besteht darin, dass die normativ zulässigen Permutationen von Satelliten zwischen den beiden Stellungsfeldern oft mit sekundären Begleiterscheinungen im Bereich der Morphologie verbunden sind. Gewisse Positionen sind nämlich an eine besondere morphologische Form des Satelliten (8 – 8a) und / oder an das gleichzeitige Vorkommen des definiten Artikels (8a, 9) bzw. des Adjektivartikels (9a) gebunden:

(8) *acel loc*

(8a) *locul acela*

(9) *clasa a doua*

(9a) *cea de-a doua clasă*

Det <sub>v</sub>	Atr <sub>gen</sub>	Adj <sub>quant</sub>	Adj	Det <sub>v</sub> / Prn <sup>5</sup>	Nom	Det <sub>n</sub> / Prn
<i>niște</i>					<i>prieteni</i>	
					<i>bunica</i>	<i>mea</i>
<i>fiecare a</i>		<i>treia</i>			<i>duminică</i>	
<i>a</i>	<i>poporului</i>		<i>grea</i>		<i>soartă</i>	
<i>a noastră</i>			<i>grea</i>		<i>soartă</i>	
					<i>soarta</i>	<i>noastră</i>
<i>această</i>					<i>greșeală</i>	
					<i>greșeala</i>	<i>aceasta</i>
<i>cel de al</i>		<i>doilea</i>	<i>mare</i>		<i>canal</i>	
					<i>Dunărea</i>	<i>cea</i>
			<i>monumentala</i>	<i>noastră</i>	<i>Dunăre</i>	
		<i>singurul</i>			<i>vițiu</i>	<i>al lui</i>
		<i>singurul</i>		<i>lui</i>	<i>vițiu</i>	
<i>vreun</i>					<i>prieten</i>	
<i>cele</i>		<i>patru</i>	<i>frumoase</i>		<i>tinere</i>	
			<i>cunoscutul</i>		<i>scriitor</i>	
					<i>fiu</i>	<i>ăia ai mei</i> <i>amândoi</i>
					<i>pisica</i>	<i>aceea</i>
<i>această</i>			<i>nobilă</i>		<i> pasiune</i>	
					<i>acordarea</i>	
					<i>referințele</i>	
					<i>distanța</i>	
					<i>dezvăluirile</i>	
					<i>dorința</i>	<i>lui</i>
					<i>aprobarea</i>	
					<i>îndepărtarea</i>	

Kürzelerläuterung:

- Det<sub>v</sub> vorfeldfähige Determinative  
 Det<sub>n</sub> nachfeldfähige Determinative  
 PP Partizipialphrase  
 GP Gerundialphrase



Nom <sub>mv</sub>	Adj	NomA <sub>qual</sub>	Atr <sub>gen</sub>	NomE / NomA	PP	NS / IS / GP
NomA						NomA <sub>app</sub>
	<i>buni</i>			<i>din Franța</i>		
	<i>Maria</i>					
				<i>după Paști</i>		
	<i>grea</i>					
		<i>de tipar</i>				
		<i>de tipar</i>				
		<i>de distribuție</i>	<i>al mafiei</i>			
	<i>monumentală</i>					
					<i>pierdut prin lume</i>	
					<i>alese de jurin</i>	<i>care au participat la final</i>
	<i>disident</i>					
	<i>metalică</i>	<i>de pe noptieră,</i>				<i>un cadou misterios al prietenei sale</i>
			<i>a părinților</i>			<i>de-a călători prin lume</i>
			<i>acestui drept</i>	<i>judecătorilor</i>		
			<i>utilizatorilor</i>	<i>la diverse pagini,</i>		<i>conținând informații detaliate</i>
				<i>de la lentilă la focar</i>		
	<i>șocante</i>			<i>despre viața lui,</i>		<i>pe care le-am citit</i>
	<i>secretă</i>					<i>să fie din nou tânăr</i>
<i>la începutul anului</i>			<i>a acestor programe</i>			
<i>cu laser</i>			<i>a tatuajelor</i>			

### 2.3. Ungarisch

Auch im Ungarischen ist zwischen Satelliten mit fester bzw. variabler Stellung und dislozierbaren Attributen zu unterscheiden. Relativ unveränderlich ist die Position der Dativattribute, des Determinativs (evtl. in Verbindung mit einem Prädeterminativ), der Postpositionalphrasen mit Partizip, der Adjektive, der satzartigen Attribute und der (lockeren) Apposition. Die Position der anderen Komplemente und Supplemente des Nomens in Form von kasussuffigierten NomPs bzw. Postpositionalphrasen ist dagegen variabel. Sie stehen entweder in „purer“ Form im Nachfeld oder in relativ obligatorischer Verbindung mit einem semantisch entleerten Partizip (dem sog. „jelzősítő“, d.h. einem „attributivierenden“ Partizip – 10, 11) bzw. in morphologisch adjektivierter Form (12, 13) im Vorfeld, wodurch sie syntaktisch betrachtet faktisch zur Kategorie Adjektiv übergehen:

- |   |   |  |
|---|---|--|
| (10) <i>a miniszterelnökkel való beszélgetés</i>              | ↔ | <i>beszélgetés a miniszterelnökkel</i>             |
| (11) <i>a kisebbségi bizottság munkájáról szóló beszámoló</i> | ↔ | <i>beszámoló a kisebbségi bizottság munkájáról</i> |
| (12) <i>sült sajtos, pórébagymás kacsomagomba</i>             | ↔ | <i>kacsomagomba sült sajtjal és pórébagymával</i>  |
| (13) <i>a németországi oktatásügy</i>                         | ↔ | <i>az oktatásügy Németországban</i>                |

Ohne zusätzliches attributivierendes Element sind kasussuffigierte / postpositionale Attribute im Vorfeld nur beschränkt möglich, und zwar nur im Falle bestimmter direkter, situativer und postpositiver Attribute (Näheres vgl. Kiefer 1992: 258f.).

Der Wechsel zwischen pränominaler und postnominaler Stellung hat (zumindest bei NomPs im Satzverband) gravierende stilistische Konsequenzen. Während die Standardsprache bei syntaktisch integrierten NomPs eindeutig die pränominaler Stellung favorisiert, stellen nachgestellte Attribute (in der ung. Terminologie „jelzői értékű határozók“ oder „hátravetett határozók“ genannt) ein äußerst kontroverses und viel diskutiertes Kapitel der ung. Syntax dar. Rechts-Attribute (mit Ausnahme von Appositionen und Attributsätzen) sind im gepflegten Ung. in syntaktisch integrierten NomPs relativ selten. Sie sind vermutlich zumeist unter dem Einfluss von Fremdsprachen entstanden und werden oft als stilistisch inadäquat bzw. umgangssprachlich bis salopp (↓) erachtet. Seitens der Sprachpflege wird in solchen Fällen überwiegend eine „Attributivierung“,

d.h. syntaktische oder morphologische Adjektivierung empfohlen (vgl. weiter oben):

(14) (\*) bzw. ↓Az evés kessel és villával ismeretlen volt számára.

→ A kessel és villával való evés...

Nachgestellte Attribute in satzintern integrierten NomPs haben darüber hinaus auch Nachteile anderer Natur. Ihre syntaktisch-semantische Interpretation ist nämlich oft nicht eindeutig, d.h., solche Konstrukte haben oft doppelte Lesarten – ebenso wie ihre dt. Übersetzungsäquivalente:

(15) *Az igazgató is értesült a botrányról a ligetben.*

*Auch der Direktor hat vom Skandal im Park erfahren.*

Lesart (15a)

„A ligetben kitört botrányról értesült.“

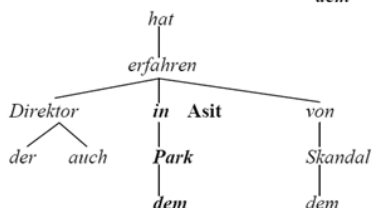
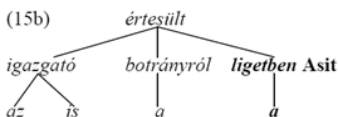
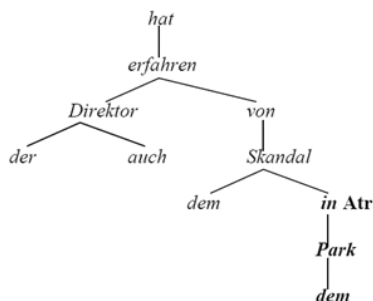
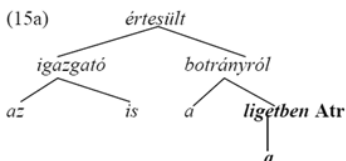
„Er erfuhr von einem Skandal, der sich im Park abgespielt hatte.“

Lesart (15b)

„A liget volt az a hely, ahol értesült a botrányról.“

„Er erfuhr vom Skandal und das passierte im Park.“

In dependenzieller Interpretation:



Im Falle der pränominalen Stellung (mit einem adäquaten „attributivierenden“ Partizip wie etwa *kitört, kialakult, keletkezett* o.Ä.) wird dagegen die Semantik zugunsten der Variante 15a disambiguiert:

(16) *Az igazgató is értesült a ligetben kitört botránnyról.*

Völlig grammatisch und unproblematisch ist indessen das ung. postponierte Attribut in syntaktisch nicht integrierten NomPs (Titel, Überschriften, nicht-satzförmige Äußerungen, Warenkataloge u.dgl.):

(17) *Halál Velencében*

(18) *sárgarépa franciásan*

(19) *Mynthon cukorka mentolos cukormentes*

(20) *A ház a tónál*

Für die Häufung von Adjektiven gelten im Prinzip dieselben Folgeregeln wie im Deutschen. Ebenso wie im Deutschen und Rumänischen tendieren auch mehrere ungarische Satelliten des Nomens zur Distanzstellung. Es handelt sich vor allem um Attribute in Form kasussuffigierter NomPs oder Postpositionalphrasen (wie direktive, situative oder postpositive Attribute), aber auch um den Dativus possessivus sowie Quantoren und gewisse Adjektive.

Die Stellung der Satelliten in der ung. NomP wird durch das nachfolgende Schema veranschaulicht, in dem jedoch die stilistisch „bedenklichen“ Rechts-Attribute nicht erfasst sind:

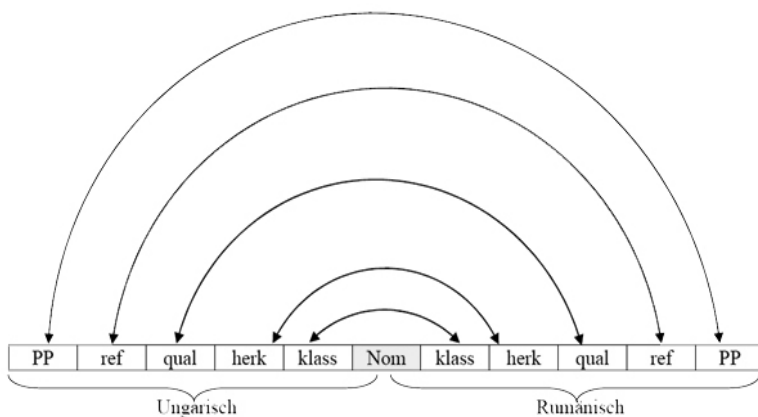
Atr <sub>d(d)</sub>	Det (+ evtl. Prädet)	PtpP + Partizip	Adj <sub>quant</sub>	Adj <sub>qual</sub>	übrige Adj	Nom	NS <sub>atr</sub> / Nom <sub>λapp</sub>
Atr <sub>d(n)</sub>							
<i>az apámnak</i>	<i>az a</i>		<i>három</i>	<i>régi</i>	<i>vidéki</i>	<i>barátja,</i>	<i>akiket már régóta nem látott</i>
	<i>a</i>					<i>fordító,</i>	<i>Kovács Péter</i>
	<i>a szüleim</i>		<i>első</i>		<i>balatoni</i>	<i>nyaralója</i>	
<i>kinék</i>	<i>a</i>					<i>feladata</i>	
	<i>ez a</i>		<i>két</i>	<i>tapasztalt</i>		<i>mester</i>	
	<i>a</i>			<i>régi</i>	<i>osztrák</i>	<i>polgárság</i>	
<i>a kor-mányinak</i>	<i>a</i>	<i>néphez való</i>		<i>lenéző</i>		<i>viszonya</i>	
	<i>a</i>	<i>szentélyben lévő</i>	<i>két</i>	<i>szerű</i>		<i>üvegablakon</i>	

Kürzelerläuterung:

- Atr<sub>d(d)</sub>     dativisches Dativattribut  
 Atr<sub>d(n)</sub>     nominativisches Dativattribut  
 PtpP        Postpositionalphrase (bzw. kasussuffigierte Nominalphrase)  
 NS<sub>atr</sub>      attributiver Nebensatz

### 3. Kontrastiver Kommentar

Die topologischen Kontraste zwischen den drei Sprachen machen sich in erster Linie an der Auslastung der beiden Stellungsfelder der NomP fest. Während das Rumänische als vorherrschend postdeterminierende Sprache präferenziell das Nachfeld besetzt und pränominale Satelliten des Öfteren stilistisch markiert (↑ oder †) und dadurch gewissermaßen marginalisiert, verhält es sich im Ungarischen (u.z. vor allem in der Standardsprache) ganz umgekehrt: Das Vorfeld hat deutlich die Oberhand, während die Satelliten im Nachfeld eine mehr oder weniger deutliche stilistische Markierung (↓) charakterisiert. In diesem Sinne bilden diese zwei Sprachen gleichsam zwei Extrempunkte auf einem typologischen Kontinuum. Die Kontraste zwischen diesen zwei Sprachen beschränken sich aber nicht auf bloß quantitative Unterschiede. Nicht weniger spektakulär ist die Abfolge der einzelnen Satelliten im Nachfeld der rumänischen und im Vorfeld der ungarischen NomP. Es zeigt sich nämlich, dass vor allem die lineare Reihenfolge der adjektivischen Satelliten sich in beiden Sprachen spiegelbildlich gestaltet, wobei die relative Nähe zum Nomen konstant bleibt:



Die unterschiedliche, aber im interlingualen Vergleich gleichbleibende Nomennähe dürfte sich nach einigen Autoren aus dem unterschiedlichen Einfluss der einzelnen semantischen Subklassen auf die Kognition des durch die NomP referierten Objekts ergeben (vgl. Eisert 2009: 151). Diese spiegelbildliche Anordnung betrifft allerdings nicht nur die adjektivischen Komponenten, sondern oft die gesamte Linearstruktur der Phrase, und zwar nicht nur auf syntaktischer, sondern nicht selten auch auf morphologischer Ebene (!), was die präterminierende Dominante des Ungarischen und die postdeterminierende Dominante des Rumänischen recht plastisch dokumentiert:

(21) *produs crud uscat fabricat în membrane artificiale necomestibile*

(22) *emészthetetlen műbélben készült száraz nyers termék*

<i>produs</i>	<i>crud</i>	<i>uscat</i>	<i>fabricat</i>	<i>în</i>	<i>membrane</i>	<i>artificiale</i>	<i>ne</i>	<i>comestibile</i>
<i>termék</i>	<i>nyers</i>	<i>száraz</i>	<i>készült</i>	<i>ben-</i>	<i>bél</i>	<i>mi-</i>	<i>ellen-</i>	<i>emészthet</i>

Das Deutsche nimmt in dieser Hinsicht eine Zwischenstellung ein. Obwohl die meisten Satellitentypen nur postnominal möglich sind oder zumindest Rechtstendenz zeigen, wird diese Disproportion in statistischer Sicht spektakulär kompensiert.

Infolge der starken präterminierenden Tendenzen besetzt im Ungarischen der Großteil der Attribute (und das nicht nur in der NomP) das Vorfeld. Deshalb machen sich zwischen dem Deutschen und Rumänischen einerseits und dem Ungarischen andererseits frappante Stellungsunterschiede bemerkbar:

(23) *der Herr Direktor*

*domnul director*

*aꞥ igazgató úr*

(24) *12. April 1993*

*12 aprilie 1993*

*1993. április 12.*

(25) *der Buchstabe x*

*litera x*

*aꞥ x betű*

(26) *der Schriftsteller Peter Müller*

*scriitorul Petru*

*Moraru Molnár Péter író*

Im naiven „Volkswissen“ werden solche Abweichungen durch eine außersprachliche Konvention als Teil nationaler Traditionen, Besonderheiten oder einfach des nationalen Kolorits erklärt („Ungarn schreiben die Namen umgekehrt.“ u.Ä.). In Wirklichkeit ergibt sich die abweichende Reihenfolge bestimmter Satelliten letzten Endes einzig und allein aus den

Folgerregeln, die die topologischen Eigenschaften dieser Attribute innerhalb von Phrasen festlegen.

#### 4. Angewandte Aspekte

Die abweichenden Regeln für den linearen Aufbau generieren Interferenzprobleme, und das insbesondere bei der Übersetzung syntaktisch nicht integrierter komplexer NomPs, wie sie bspw. im Handelsbereich als Handelsnamen und Warenbezeichnungen bzw. -spezifikationen vorkommen und bei Exportartikeln häufig übersetzt werden.

Der erste Typ von Interferenzfehlern besteht darin, dass der Übersetzer intuitiv und blind der Linearstruktur in der Ausgangssprache folgt, was vor allem nicht-normative Stellungen des Nomen invariants, gelegentlich auch anderer Satelliten zur Folge hat:

(27) \***Sió** *suc de roşii* / \***Sió** *Tomatensaft* (< ung. **Sió** *paradisomlé*) statt *Suc de roşii* **Sió** / *Tomatensaft* **Sió**

(28) \*WC-öblítő *korong* **Marine** (< engl. *Duck Fresh Discs* **Marine**) statt **Marine** WC-öblítő *korong*

(29) (*Készült*) *érelés-gyorsító E 575* (*felhasználásával.*) (< engl. *acid regulator E 575*) statt (*Készült*) **E 575** *érelés-gyorsító* (*felhasználásával.*)

(30) (\*)*Rozsdamentes acél kenyértartó* **átlátszó fedéllel** (< dt. *Brotkasten aus rostfreiem Edelstahl mit durchsichtigem Deckel*) statt (besser) **Átlátszó fedelű** *rozsdamentes acél kenyértartó*

(31) \**Tányérgarnitúra* **30 darab** (< dt. *Tafelservice 30-teilig*) statt **30 darabos** *tányérgarnitúra*

(32) (\*)*sárdínia növényi olajban citrommal* (< dt. *Sardinen in Pflanzenöl mit Zitrone*) statt (besser) *növényi olajos, citromos sárdínia*

Obwohl es sich im Ungarischen nachweislich um Transferenzen infolge einer mechanischen, gedankenlosen topologisch „originalgetreuen“ Übersetzung aus indoeuropäischen Sprachen (vgl. Balázs – Zimányi 2007: 126) handelt, haben sich solche „Innovationen“ in vielen Fällen mittlerweile bereits etabliert und sind folglich zu einer „innovativen“ Norm avanciert:

- (33) *forma egy* (< engl. *formula 1*; dt. *Formel 1*)  
(34) *Autó Kovács Kft.* (analog zu *Auto Müller*)  
(35) *DJ Szatmári* (analog zu *DJ Spider*)

Einem anderen Typ von Verstößen gegen die topologische Norm liegt die übrigens gut gemeinte Absicht zugrunde, parallele Texte in zwei oder mehreren Sprachen grafisch einheitlich, ästhetisch und übersichtlich zu gestalten. Der ästhetische Anspruch wird dabei jedoch fälschlicherweise verabsolutiert und auch um den Preis einer unbewussten (oder vielleicht auch bewussten?) Verletzung der topologischen Norm<sup>6</sup> einer der Sprachen (im Extremfall sogar der der Erstsprache!) konsequent durchgesetzt:

- (36) *csípős paprikás kenhető zsíros ömlesztett sajt* / \**cu ardei iute brânză topită grasă tartinabilă*  
(37) \**majoránna morzsolt* / *măgheran pisat*  
(38) \**ömlesztett sajt metélőhagymás* / *brânză topită cu ceapă*

Was die unmittelbare Ursache solcher Normbrüche auch sein mag, eines steht außer jedem Zweifel: Das linguistische Bildungsniveau der Übersetzer (geschweige denn der Grafiker), insbesondere die Bewusstmachung der topologischen Norm lässt noch zu wünschen übrig. Daraus folgt als dringende Forderung, in der praktischen Syntax im Rahmen der sprachlichen Studiengänge über die Satztopologie hinaus etwas mehr Gewicht zu legen auf die einzelsprachlich abweichenden Folgeregeln für die einzelnen nicht-verbalen Phrasen, vor allem auf die für die NomP.





## Anmerkungen

<sup>1</sup> Dieser Beitrag ist Elena Viorel zu ihrem bedeutsamen Lebensjubiläum gewidmet. Viorels Arbeiten zur deutsch-rumänischen kontrastiven Linguistik haben meine Gedankengänge zu vielen Fragestellungen der kontrastiven Linguistik angeregt und inspiriert und die „Kontrastive Grammatik Deutsch-Rumänisch“ (Engel et al. 1993), an deren Schaffung sie persönlich beteiligt war, gilt bislang als fester Bestandteil meines bibliographischen Instrumentariums.

<sup>2</sup> Von der reichhaltigen Literatur zu diesem Thema stütze ich mich vor allem auf folgende Quellen: Engel 1991: 303ff., Engel 2004: 286ff., Weinrich 1993: 355ff. und Zifonun et al. 1997: 2062ff.

<sup>3</sup> Die in der Tabelle verwendeten konventionellen Abkürzungen werden bei Engel (1991: 27) aufgeschlüsselt.

<sup>4</sup> Die gegenseitige distributionelle Blockierung wird oft als definitorisches Kriterium für die Kategorie der Determinative herangezogen (vgl. Zifonun et al. 1997: 1930).

<sup>5</sup> In der Regel nur Possessivdeterminative / -pronomina nach Adjektiven mit definitem Artikel.

<sup>6</sup> Die zusätzlichen orthografischen Fehler, die den drei abgebildeten Beispielen zu entnehmen sind, werden an dieser Stelle natürlich nicht kommentiert.

## Literaturverzeichnis

- Balázs, Géza – Zimányi, Árpád 2007  
*Magyar nyelvhasználati szótár*. Celldömölk: Pauz-Westermann.
- Constantinescu-Dobridor, Gheorghe 2004  
*Gramatica esențială a limbii române*. București: Vestala.
- Eisert, Tanja 2009  
*Norm und Normerfüllung in der Adjektivserialisierung (Schularten im Vergleich)*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. (Online im Internet: [http://edoc.ub.uni-muenchen.de/11350/1/Eisert\\_Tanja.pdf](http://edoc.ub.uni-muenchen.de/11350/1/Eisert_Tanja.pdf). Stand des Abrufs: 25.06.2009)
- Engel, Ulrich 1991  
*Deutsche Grammatik*. 2 Bde, verbesserte Auflage. Heidelberg: Julius Groos Verlag.

- Engel, Ulrich 1994  
*Syntax der deutschen Gegenwartssprache*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage.  
Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Engel, Ulrich 2004, 2., durchgesehene Auflage 2009)  
*Deutsche Grammatik*. Neubearbeitung. München: IUDICIUM Verlag  
GmbH.
- Engel, Ulrich et al. 1993  
*Kontrastive Grammatik Deutsch-Rumänisch*. 2 Bde, Heidelberg: Julius Groos  
Verlag.
- GLR: Valeria Guțu-Romalo (Hg.) 2005  
*Gramatica limbii române II. Enunțul*. București: Editura Academiei Române.
- Irimia, Dumitru 1997  
*Gramatica limbii române*. Iași: Polirom.
- Kiefer, Ferenc (Hg.) 1992  
*Strukturális magyar nyelvtan. 1. kötet: Mondattan*. Budapest: Akadémiai  
Kiadó.
- Popescu, Ștefania 1971  
*Gramatică practică a limbii române cu o culegere de exerciții*. București: Editura  
didactică și pedagogică.
- Vater, Heinz 1991  
Determinantien in der DP. In: Olsen, S. – Fanselow, G. (1991, Hg.): *DET,  
COMP und INFL. Zur Syntax funktionaler Kategorien und grammatischer  
Funktionen*. Tübingen: Niemeyer, S. 15-34.
- Weinrich, Harald 1993  
*Textgrammatik der deutschen Sprache*. Mannheim–Leipzig–Wien–Zürich:  
Dudenverlag.
- Zifonun, Gisela – Hoffmann, Ludger – Strecker, Bruno 1997  
*Grammatik der deutschen Sprache*. Berlin – New York: Walter de Gruyter.

## Plädoyer für die Dependenzgrammatik. Valenzträger des Deutschen

Die vorliegende Arbeit hat als Ziel, Wortklassen mit *Valenz*<sup>1</sup> innerhalb der Dependenzgrammatik als *Valenzträger*<sup>2</sup> zu präsentieren. Darunter werden die Wortklassen *Verb*, *Substantiv* und *Adjektiv* beschrieben.

Unter anderem wird die zentrale Rolle des Verbs im Satz von der Valenztheorie postuliert. Die Valenztheorie als eine Teiltheorie,<sup>3</sup> die sich besonders zur Beschreibung und Erklärung sprachlicher Phänomene des Deutschen eignet, betrachtet das Verb mit seiner „strukturprädeterninierenden ‚Kraft‘“ (Ágel 2000: 8) als Valenzträger.

Das Verb als Valenzträger und gleichzeitig in der hierarchischen Struktur des Satzes als *Regens* und seine *Dependentien* ergeben die so genannte verbale Umgebung. Während ein *Regens* (Pl. *Regentien*) ein regierendes Element ist, von dem weitere Elemente abhängen, ist ein *Dependens* (Pl. *Dependentien*) dagegen immer ein abhängiges Element, das eigentlich von dem Regens regiert wird. Dependentien können *valenzgebunden* oder *frei* sein, je nachdem, ob sie vom Verb verlangt werden oder aber nicht. Valenzgebundene Dependentien werden in der Fachliteratur *Aktanten* oder *Ergänzungen* genannt, während diejenigen, die im Satz von der Valenz des Verbs unabhängig auftreten können, als *freie Angaben* angeführt werden. Diese Tatsache beweist, dass für die Konstituierung eines grammatischen Satzes nicht alle Dependentien von der gleichen Bedeutung sind, m. a. W., Aktanten tragen zur Bildung eines minimalen grammatischen Satzes stark bei, während Angaben in diesem Prozess kaum eine Rolle spielen. In der Geschichte der Valenzgrammatik wurde – mit mehr oder wenigem Erfolg – versucht, das Grundgerüst des Satzes in *Satzmodellen*<sup>4</sup> zu erfassen. Welke meint in seiner Arbeit *Valenz und Satzmodelle*, dass es „Zu jedem Verb ... angebar sein [sollte], welches Satzmodell es konstituiert“ (1994: 231).

In der Dependenzgrammatik herrscht die allgemeine Auffassung, dass die Valenz des Verbs mit dem *Satzmuster* und eigentlich mit einem minimalen grammatischen Satz gleichzusetzen wäre, m. a. W., der Satz ist nichts anderes als das Resultat der Realisierung des verbalen Valenzträgers.

Den Rahmen des Satzes scheint Sadziński zu sprengen, indem er das Folgende schreibt:

Wenn man die Valenz nicht auf isolierte Sätze einschränkt, sondern auch (Kon)textzusammenhänge mit einbezieht, dann wird sich selbst das Problem der Obligatheit anders stellen. Gemeint ist hier die Diskrepanz zwischen grammatischer und textgrammatischer Obligatheit: Im Textganzen können oft Elemente eingespart bleiben, die in einem isolierten Satz nicht fehlen dürfen. Ohne Belang ist in diesem Zusammenhang das sog. kommunikative Minimum (Sadziński 1989: 49 f.).

Eine systematische Klassifizierung der Verben nach ihrer Kombinierbarkeit mit anderen Elementen finden wir bei Engel.

*Hauptverben* oder *Vollverben* sind solche Verben, die im Satz als finite Verben realisiert werden und als einteilige *Verbalkomplexe* dazu fähig sind, allein einen Satz zu konstituieren. *Nebenverben* (*Auxiliarverben*, *Modalverben*, *Modalitätsverben*, *Nebensatzverben*, *Infinitivverben* und *Partizipverben*) müssen dagegen ständig mit einem weiteren Verb kombiniert werden, d. h. Nebenverben konstituieren mit Hauptverben Verbalkomplexe, in denen das Hauptverb der eigentliche Valenzträger ist. *Auxiliarverben* helfen bei der Bildung von Perfekt- und Passivkomplexen, die übrigen Nebenverben realisieren sonstige Verbalkomplexe. Schließlich sind die *Funktionsverben* zu erwähnen, sie lassen sich mit Gefügenomina zu Funktionsverbgefügen zusammenfügen (Engel 1996: 406 ff.).

Die Vollverben werden weiterklassifiziert, indem sie in *einfache Verben*, *Stammbildungen*<sup>5</sup>, *Ableitungen*<sup>6</sup> bzw. *Zusammensetzungen / Komposita*<sup>7</sup> aufgeteilt werden (Engel 1996: 438 ff.).

Der nächste Bereich wäre der der Kopulakonstruktionen. Unter Kopulakonstruktionen verstehen wir die Kopulaverben *sein*, *bleiben*, *werden* und die *Prädikative*, d. h. *Adjektive* sowie *Nomina*. Während Vollverben Sachverhalte (Handlungen, Prozesse, Zustände) beschreiben, zeigen Kopulaverben von den Vollverben abweichende semantische Eigenschaften auf. Eisenberg definiert die Kopulaverben aus syntaktischer und semantischer<sup>8</sup> Perspektive folgendermaßen:

**Sein** wird in diesen Sätzen als Kopula (»Verknüpfere«, »Satzband«) bezeichnet, weil es – obwohl einziges Verb im Satz – semantisch ein Leichgewicht

sei, das dazu dient, das Subjekt mit dem Prädikatsnomen zum Satz zu verbinden. [...] Zu den Kopulaverben gehören außer **sein** zweifelsfrei nur **werden** und **bleiben**. Schreibt man **sein** als Kopula eine Funktion ganz allgemeiner Art zu wie »Prädikation besteht«, dann hat **werden** die Bedeutung »Prädikation tritt ein« und **bleiben** die Bedeutung »Prädikation besteht weiter«. **Werden** hat mit dem ingressiven/inchoativen und **bleiben** mit dem durativen jeweils ein spezielles Bedeutungselement gegenüber dem neutralen **sein**, sie sind gegenüber **sein** semantisch markiert (Eisenberg 1999: 85).

Semantisch gesehen drücken prädikative Adjektive Merkmale bzw. Eigenschaften einer im Satz durch das Subjekt oder Akkusativobjekt vertretenen Größe aus. Prädikative Nomina bezeichnen „eine Obermenge zu Untermenge“ (Engel 1996: 197), die im Subjekt oder Akkusativergänzung des Satzes kodiert ist. Eine wichtige Eigenschaft der Kopulakonstruktionen mit prädikativem Adjektiv ist, dass sie sich in verbale Konstruktionen überführen lassen. Die Parallelen der Konstruktionen ist in vielen Fällen ganz eindeutig, „weil beide – Verben und Adjektive – Lexikalisierungsvarianten von semantischen Prädikaten in Propositionen darstellen:

(1a) *Der Hund beißt.*

(1b) *Der Hund ist bissig.*“ (Helbig 1986: 200)

Die Adjektivvalenz wirft eine interessante Fragestellung auf; es wird in Kopulakonstruktionen immer wieder nach dem Valenzträger gefragt. Sollte man das Kopulaverb oder das Adjektiv oder aber beides zusammen als Valenzträger auffassen?

In der traditionellen Grammatik herrscht die Auffassung, dass Kopulaverb und Prädikatsteil zusammen das Prädikat des Satzes konstituieren. Auch Welke vertritt diese Meinung, während er das Folgende schreibt: „Unabhängig von logischen Überlegungen plädieren wir jedoch dafür, die Kopula nicht als Valenzträger aufzufassen“ (1988: 159). In der späteren Fachliteratur finden wir aber auch eine andere Betrachtungsweise dieser Konstruktionen, die die Selbstständigkeit beider Teilkomponenten betont.

Korhonen betrachtet die Kopula als den Hauptvalenzträger von Kopulakonstruktionen: „Das Prädikativ kann aber seinerseits als Valenzträger auftreten und Ergänzungen zu sich nehmen, die jedoch keine Satzmodelle, sondern nominale Gruppen konstituieren – es handelt sich

ja um Ergänzungen 2. Grades“ (1977: 233). Zwar tragen die Verben *sein*, *bleiben* und *werden* in diesen Satzmodellen den „Namen“ Kopula, haben aber den Wert eines Vollverbs. In diesem Sinne schreiben Helbig und Buscha von einer „Hierarchie von Valenzbeziehungen“ (1994: 619), in der die Vollverben als primäre, die anderen Wortklassen als sekundäre Valenzträger gelten. Dem prädikativen Adjektiv bzw. Nomen schreiben Helbig und Schenkel eine eigene Valenz zu (1983: 55, 58), sie werden demgemäß primär vom Verb *sein* regiert, und sekundär verlangen sie als Mitspieler des Verbs weitere Aktanten. Diese Auffassung, nämlich, dass das Kopulaverb als Vollverb in prädikativen Konstruktionen auftritt, wird auch von Engel und Schumacher vertreten (1976: 26, 72 ff.), indem sie unter den Satzmustern des Deutschen Sätze wie *Großvater ist Inspektor*, *Er ist krank* aufzählen, in denen *Inspektor* eine Einordnungsergänzung (E<sub>7</sub>) und *krank* eine Artergänzung (E<sub>8</sub>) repräsentieren. Engel behält diesen Ansichtspunkt, während er in seiner deutschen Grammatik von Nominal- sowie Adjektivalegänzung spricht (1996: 196 ff.). Tarvainen (1981: 57 ff.) erklärt, warum die Prädikativergänzung, die vom Verb verlangt wird, als ein selbständiges Satzglied angesehen werden sollte. Unter den Kriterien erwähnt er, dass die Bedeutung des Verbs *sein* einen Zustand, eine Identität ausdrücke, das Prädikativ anaphorisierbar sei, was z. B. im Fall des Partizip II nicht möglich sei, das Prädikativ unterschiedlichen Nominatransformationen unterzogen werden könne. Alle diese Kriterien sollten also untermauern, warum das Verb *sein* in Verbindung mit einer Prädikativergänzung als Valenzträger angesehen werden kann. Eroms widmet ein ganzes Kapitel der Frage: Valenz der Hilfsverben (2000: 137 ff.). Hier führt er den Begriff *Strukturvalenz* ein. Sie vertritt eine „semantisch reduzierte Valenz“ (2000: 139), die die Beziehung zwischen dem Verb *sein* und dem Partizip II herstellt (*Er ist gelaufen*, *Er ist gelesen*). Das Verb *sein* wird von Eroms als ein zweiwertiges Vollverb angesehen. In Kopulakonstruktionen postuliert der Autor „die Vollwertigkeit“ des Verbs (ebd.).

Das Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Adjektive (1977) von Sommerfeldt und Schreiber gilt als ein klassisches Werk der Sprachwissenschaft, in dem die Autoren der Wortklasse Adjektiv eine eigene Valenz<sup>9</sup> zuschreiben. Das Adjektiv genauso wie das Verb kann um sich herum eine bestimmte Anzahl von Leerstellen eröffnen, sie können ein- oder mehrwertig sein (Sommerfeldt–Schreiber 1977: 27). Die mehr-

wertigen Adjektive verbinden sich mit obligatorischen oder fakultativen Aktanten, die unterschiedliche morphosyntaktische Repräsentationsformen aufzeigen (Sommerfeldt–Schreiber 1977: 28 f.). Welke plädiert sogar für die Nullwertigkeit der Adjektive. Die Ähnlichkeit solcher Adjektive mit nullwertigen Verben meint er in folgenden und ähnlichen Konstruktionen zu sehen: *Es ist neblig.* / *Es regnet.* (Welke 1988: 119).

Die andere kanonische Arbeit, die zum Thema Valenz und Distribution der deutschen Substantive abgefasst worden ist, ist das berühmte Wörterbuch von Sommerfeldt und Schreiber (1977). Die Autoren lassen das Substantiv als Valenzträger 1., 2. sowie 3. Grades erscheinen. Sie behaupten im Fall des Valenzträgers 1. Grades, dass das Substantiv „die Minimalstruktur des Satzes“ (Sommerfeldt–Schreiber 1977: 11) bestimme. Nach ihrer Auffassung heißt es, dass Kopula und Prädikativ zusammen den Valenzträger des Satzes konstituieren. In einer späteren Arbeit gruppieren Schreiber, Sommerfeldt und Starke die Substantive in zwei Hauptgruppen und sprechen von absoluten und relativen Substantiven. Die absoluten Substantive, die Konkreta, verfügen weder über eine semantische noch syntaktische Valenz, während die relativen Substantive, die Abstrakta, die eigentlich deverbale und deadjektivische Substantive sind, semantische und syntaktische Valenz aufzeigen (1993: 8). Bei Nominalisierungen beruht die Substantivvalenz

auf einem Ableitungsverhältnis. Substantive verfügen über Valenz, weil sie durch Wortbildungstranspose bzw. grammatische Transposition von Verben oder Adjektiven abgeleitet sind und dabei von diesen die Valenzeigenschaften übernommen haben (1988: 130),

schreibt Welke zur Valenz des Substantivs. Tarvainen belegt diese Tatsache durch zwei Konstruktionen: *Der Junge dankt dem Vater* und *der Dank des Jungen an den Vater* (1981: 78). Die Reihe könnte durch den folgenden Satz fortgesetzt werden: *Der Junge ist seinem Vater dankbar*, in dem das Adjektiv *dankbar* über eine ähnliche Valenzstruktur verfügt wie das semantisch entsprechende Verb sowie Substantiv. Die Substantive zeigen weiterhin eine quantitative (0- bis 3wertig) und eine qualitative Valenz auf. Die Aktanten dieser Substantive seien aber immer fakultativ.

Ágel stellt in seiner Arbeit Valenzrealisierung, Finites Substantiv und Dependenz in der deutschen Nominalphrase (1993) weitere Parallelen auf,

u. z. zwischen dem Verbum finitum (Vf) und dem Substantivum finitum (Sf), wobei er folgende Hypothese aufstellt:

dass **die sog. starken Adjektivflexive** – inklusive natürlich der flektierten Teile von Determinantien (*d-er, d-em, ein-en, ein-es, jen-en* usw.) – **Substantivflexive sind**, die standardsprachlich nicht am Substantiv, sondern an determinierenden Elementen realisiert werden. Aus dieser Hypothese ergibt sich die weitere Hypothese, einem Vf *belle* oder *belli* strukturell Sf wie *[d]as-Bellen*, *[ein-]0-Bellen* oder eben *[laut]es-Bellen* gegenüberzustellen, wobei die eingeklammerten Segmente nicht mehr zum Sf gehören (Ágel 1993: 22).

Zu den satzkonstituierenden Valenzträgern werden auch die verbalen Phraseologismen gerechnet. Hessky weist in ihrem Artikel mit Recht darauf hin, dass die Phraseologie und dadurch die Phraseologismen aus der Valenzforschung lange Zeit fast völlig ausgeklammert waren (1988: 139). Die Valenztheorie und der Valenzbegriff als strukturelles Phänomen hat sich aber auch in diesem linguistischen Bereich durchgesetzt und versucht unter anderem für die morpho-syntaktische Struktur und dadurch für die Valenzstruktur der Phraseologismen eine adäquate Erklärung zu liefern.

Die Phraseologie ist von Burger als eine Teildisziplin der Linguistik definiert worden, die sich mit Phraseologismen auseinandersetzt (Burger 2003: 11). Unter Phraseologismen<sup>10</sup> verstehen Schippan und Tea

feste Einheiten aus mehreren Wörtern. [...] Der Kernbereich des phraseologischen Bestandes ist durch Reproduzierbarkeit, Stabilität, Lexikalität und Idiomatizität gekennzeichnet. [...] Da Phraseologismen in der syntaktischen Struktur die Stelle eines Wortes einnehmen können, gelten sie als Wortäquivalente (1984: 46).

Die Formulierung „feste Einheiten aus mehreren Wörtern“ bezieht sich auf die Polylexikalität (Burger 2003: 15) bzw. auf die „Gesamtbedeutung“ der Phraseologismen (Duden Bd. 11, 1992: 7). Die Polylexikalität schreibt einen strukturellen Rahmen für die Phraseologismen vor, in dem der Bestand des Phraseologismus von einer Minimalstruktur bestehend aus mindestens zwei Lexemen bis zu einem Satz hin variieren kann. Obwohl Phraseologismen durch eine strukturelle Komplexität gekennzeichnet sind, sind sie dazu fähig, einfache Prädikate zu bilden (Zifonun–



Hoffmann–Strecker 1997: 700 f.). Hessky nimmt eine Satzbildungsfähigkeit der Phraseologismen durch ihre konstruktionsexterne Valenz an. Hier bildet das strukturelle Zentrum des Satzes nicht mehr das einfache Verblexem des Phraseologismus, sondern die ganze phraseologische Wortverbindung (1988: 142). Die Spezifität der Phraseologismen besteht also darin, dass sie einerseits über mehrere Komponenten verfügen, die aber eine Spracheinheit mit struktureller Bindefähigkeit bilden, und andererseits verfügen sie über eine Gesamtbedeutung des Komponenten, die die Phraseologismen von den freien Wortverbindungen vollkommen abhebt. Semantisch gesehen heißt das, dass die Bedeutung des Phraseologismus nicht oder nur teilweise aus den Einzelbedeutungen seiner lexikalischen Bestandteile<sup>11</sup> erschließbar ist. Die Konstruktionen *jmdm den Kopf waschen*, *jmdn schwer tadeln*, *eine kalte Dusche* ‚Abtreibung, Dämpfer‘, usw. sind nicht nur durch eine Idiomaticität gekennzeichnet, sondern sie verfügen auch über eine wörtliche Bedeutung. Deswegen können sie auch als freie Wortverbindungen<sup>12</sup> aufgefasst werden (Fleischer 1997: 31). Idiomaticität<sup>13</sup> ist also eine Art semantische Besonderheit der Phraseologismen. Dementsprechend können die Wortverbindungen idiomatisch, teil-idiomatisch oder nicht idiomatisch sein (Burger 2003: 31 f.).

Mit der Idiomaticität hängt es zusammen, daß dem Austausch den phraseologischen Komponenten in der Regel weit engere Grenzen gesetzt sind als in einer freien syntaktischen Wortverbindung. In vielen Fällen ist ein solcher Austausch überhaupt nicht möglich; es liegt eine lexikalisch-semantische Stabilität vor.

schreibt Fleischer (1997: 36) zur Stabilität der Phraseologismen. Festigkeit bedeutet bei Burger unter anderem eine strukturelle Festigkeit. Der Autor setzt die phraseologische Wortverbindung der freien Wortverbindung gegenüber (2003: 20). Eine andere Festigkeit bei Burger ist die psycholinguistische Festigkeit (Burger 2003: 17), die Földes–Kühnert mit der Reproduzierbarkeit identifizieren. Phraseologismen müssen genau so wie Lexeme zuerst angeeignet werden, um sie später in der kommunikativen Handlung aktiv reproduzieren zu können (Földes–Kühnert 1992: 8).

Idiomaticität, Stabilität und Reproduzierbarkeit sind also charakteristische Merkmale der Phraseologismen, die miteinander eng zusammenhängen und die voneinander abgeleitet werden können.

Phraseologismen mit einer stabilen Bedeutung verfügen meistens über eine kaum modifizierbare morpho-syntaktische Struktur. Da Phraseologismen in der Regel aus mehreren lexikalischen Komponenten bestehen, muss unter den Komponenten neben den Synsemantika<sup>14</sup> auch ein Autosemantikon<sup>15</sup> als Basiselement des Phraseologismus vorhanden sein, um eine phraseologische Wortverbindung bilden zu können (Fleischer 1997: 82). Für unsere Untersuchungen sind die Phraseologismen mit dem Basiselement Verb von Relevanz. Die verbalen Phraseologismen sind durch eine Mannigfaltigkeit gekennzeichnet, umso mehr als sie sich mit weiteren Autosemantika und Synsemantika verbinden lassen.

Der Phraseologismus, der ein Verb enthält, hat – wie Verben außerhalb von Phraseologismen – eine ‚Valenz‘, d.h. er eröffnet bestimmte obligatorische (und ev. fakultative) syntaktische Leerstellen um sich, die in den Grenzen des semantisch Möglichen mit beliebigen Wörtern der entsprechenden Wortart aufgefüllt (aktualisiert) werden können (Burger 2003: 21).

Durch diese Äußerung spricht Burger den Phraseologismen eine eigene Valenz zu. Die Existenz der Valenz in diesen Konstruktionen setzt gleichzeitig das Vorhandensein valenzorientierter Probleme voraus. Valenztheorie als formaler Beschreibungsansatz und Phraseologie treffen sich also an diesem Punkt.

Dadurch, dass Phraseologismen manchmal sogar aus mehreren lexikalischen Komponenten bestehen können und dass sie unterschiedliche Festigkeit innerhalb der phraseologischen Struktur aufzeigen, spricht man in der Fachliteratur von externer und interner Valenz. Burger illustriert das an Hand des Beispiels *jmdn an den Bettelstab bringen* (2003: 21). Dieser Phraseologismus enthält ein obligatorisches Subjekt *jmd* und ein obligatorisches Akkusativobjekt *jmdn*, die aber durch unterschiedliche Personenbezeichnungen ausgefüllt werden können. Diese Wahlfreiheit des Sprechers, die Leerstellen des Phraseologismus der kommunikativen Situation entsprechend auszufüllen, nennt Burger *externe Valenz*.<sup>16</sup> Das Verb *bringen* zeigt aber auch eine *interne Valenz*.<sup>17</sup> auf, indem es eine Leerstelle für die feste Komponente *an den Bettelstab* in der Funktion eines Präpositionalobjekts eröffnet (ebd.).

Die Frage der inneren Valenz ist aber nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick scheint. In einigen Fällen stimmt die innere Valenz des Phra-

seologismus mit der Valenz der freien Wortverbindung überein, d. h., das homonyme Verb zeigt in beiden Konstruktionen dieselbe Valenz auf. Bestimmte Phraseologismen zeigen aber Abweichungen auf, die manchmal aus der Bedeutung des Ausdrucks verstanden werden können (*auf die Nase fallen* ‚scheitern, Misserfolg haben mit etw.‘), z. B.: *Otto ist mit seiner Steuererklärung auf die Nase gefallen* (Burger 2003: 22), oder das Präpositionalobjekt *an jmdm* im Phraseologismus *an jmdm einen Narren gefressen haben* kann aus der Valenz des Verbs *fressen* überhaupt nicht erklärt werden (Burger 2003: 21).

Hessky untersucht in ihrer Arbeit *Verbale Phraseologismen. valenzkonform oder nicht?* (1988: 142) die konstruktionsinterne Valenz verbaler Phraseologismen. Die Zahl der von den Phraseologismen eröffneten Leerstellen variiert zwischen 0 und 3 (Hessky 1988: 143). Torzova unterscheidet nur ein-, zwei- und dreiwertige Phraseologismen,<sup>18</sup> dafür aber wird in dieser Arbeit zwischen Phraseologismen mit obligatorischer und fakultativer Valenz unterschieden (Torzova 1983: 286). Sternkopf dagegen lehnt die Existenz fakultativer Aktanten in den Phraseologismen ab (1992: 222).

Phraseologismen können Transformationen unterzogen werden. Burger (1973) beschäftigt sich ziemlich ausführlich mit dem Problem der Passivierbarkeit im Falle von Idiomen. Er sieht eine Übereinstimmung zwischen der Passivierbarkeit des Verblexems im freien Gebrauch bzw. der des gleichlautenden Verbs im Phraseologismus. Der Phraseologismus bildet eine Passivform, wenn das im Phraseologismus vorhandene Verb auch im freien Gebrauch ein Passiv bildet. Sonst ist die Passivierbarkeit nicht möglich (Burger 1973: 80 f.). Schließlich gibt es bei Burger noch eine dritte Gruppe von Idiomen, zu denen phraseologische Konstruktionen „mit und ohne Passivierbarkeit“ (Burger 1973: 81) gehören. Bestimmte, noch nicht genügend erforschte semantische Gründe blockieren in solchen Fällen die Passivtransformation. Die Struktur des Idioms ist für weitere Einschränkungen des Passivs verantwortlich. Die Passivierung kann durchgeführt werden, wenn das Idiom „kontinuierlich“ (Burger 1982: 82) ist, z. B. *Es wird Platz genommen*. Werden die Komponenten eines Idioms voneinander getrennt, ist die Bildung des Passivs nicht möglich:

\*Fraktur wird von Otto geredet.

alt

neu

Die Bedingung der Kontinuität ist hier verletzt worden, ein Teil des Idioms muss die alte, ein anderer die neue Information tragen. Die Konstruktion: „*Es wurde endlich Fraktur geredet.*“ ist durchaus möglich, da in diesem Fall die Anfangsposition des Satzes durch das semantisch leere *es* besetzt und so die Kontinuität des Idioms gewährleistet wurde (Fleischer 1997: 50).

Iker (1996) geht von der Annahme aus, dass die Kriterien der Passivierbarkeit, die für Verblexeme aufgestellt worden sind, auch für verbale Idiome gültig sein könnten (Iker 1996: 230). In seinem Aufsatz versucht er „die Passivbildungsregularitäten der verbalen Idiome“ (ebd.) an Hand der Bedeutung bzw. der externen und internen Valenz der phraseologischen Wortverbindung zu bestimmen. Der Autor unterscheidet zwischen dem subjektlosen Passiv, dem Akkusativpassiv (= Patienspaktiv) und dem Dativpassiv (= Rezipientenpassiv). Ein subjektloses Passiv ist nach Iker bildbar, wenn der verbale Phraseologismus eine Handlung bezeichnet. Diese Handlung setzt eine handelnde Person voraus, die im Aktivsatz als Agens erscheint und als Subjekt realisiert wird. Z. B.: *jd streut jm Sand in die Augen* ‚jn täuschen‘ (Iker 1996: 231).

*Er hat uns jahrelang Sand in die Augen gestreut.*

*Uns wurde jahrelang Sand in die Augen gestreut.*

Das Patienspaktiv<sup>19</sup> kann gebildet werden, wenn im Phraseologismus neben dem Subjekt mindestens ein Akkusativobjekt als Valenzpartner erscheint (Iker 1996: 234).

*Der Taxifahrer hat den Touristen übers Ohr gebauen.*

*Der Tourist ist (vom Taxifahrer) übers Ohr gebauen worden.*

Das Bildungskriterium für das Rezipientenpassiv ist das Vorhandensein der drei obligatorischen Valenzpartner des dreiwertigen Handlungsverbs. Subjekt, Akkusativ- und Dativobjekt des Aktivsatzes werden dann in die entsprechende Satzglieder des Passivsatzes transformiert: *jd schiebt jm etw in die Schube* (Iker 1996: 234).

*Ich bekam die Schuld in die Schube geschoben.*

Eine begrenzte Gruppe von sprachlichen Einheiten repräsentieren die Funktionsverbgefüge,<sup>20</sup> die von einigen Autoren zu den Phraseologismen und wieder von anderen nicht zu den phraseologischen Syntagmen gezählt werden.

Fleischer ordnet die Funktionsverbgefüge zu den Phraseologismen und betrachtet sie nicht als „Sondergruppe innerhalb der Wortgruppenlexeme“ (1997: 135). Palm hingegen klammert die Funktionsverbgefüge aus, „sie sind unserer Meinung nach verbale Rahmengebilde zur Bezeichnung des Aspekts von Verbhandlungen“ (1995: 2). Auch Helbig und Buscha sind der Meinung, dass die Funktionsverbgefüge nicht mit den Phraseologismen identifiziert werden dürfen, obwohl sie eine gewisse Lexikalisierung aufweisen (1994: 80).

Funktionsverb und nominaler Bestandteil bilden zusammen eine semantische Einheit, die einem verbalen Lexem oder einer Kopulakonstruktion (Kopula + Adjektiv) entspricht. Zwar bilden Funktionsverb und nominaler Bestandteil zusammen das Prädikat des Satzes, trotzdem hat das Funktionsverb in einem Funktionsverbgefüge nur eine grammatische Funktion; der eigentliche Bedeutungsträger ist das nominale Glied (Helbig–Buscha 1994 : 79 f.), d. h., der semantische Gehalt des Funktionsverbgefüges ist sehr gering, sie „sind zu grammatischen Wörtern“ (wie die Hilfsverben) geworden. „Der Grammatikalisierung der Funktionsverben entspricht eine Lexikalisierung des gesamten Funktionsverbgefüges“ (Helbig–Buscha 1994: 80). Bei den zwei Autoren finden wir eine systematische Beschreibung der Funktionsverbgefüge; sie nehmen an, dass sich die Valenz des Funktionsverbs im Funktionsverbgefüge von der Valenz des gleichlautenden Vollverbs quantitativ und qualitativ unterscheidet (Helbig–Buscha 1994: 102).

Zusammenfassend kann hier stehen, dass die Valenzträger unterschiedliche Ausdrucksformen haben können, die aber dann die Struktur des Satzes entscheidend bestimmen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Tesnière als Begründer der modernen Valenztheorie vergleicht das Verb in seinem *Éléments de syntaxe structurale* (1959) mit einem Atom, das der kleinste, chemisch nicht mehr teilbare Teil eines Elements ist, das aber noch immer über die Kraft verfügt, andere Elemente an sich zu binden und durch diese Bindekraft ein Molekül zu konstituieren. Das Atom wird gesättigt, es entsteht ein Teilchen einer Substanz, oder anders gesagt, das Verb wird gesättigt, es entsteht ein minimaler, aber grammatischer Satz: „3. Man kann so das Verb mit einem Atom vergleichen, an dem Häkchen angebracht sind, so daß es – je nach der Anzahl der Häkchen – eine wechselnde Zahl von Aktanten an sich ziehen und in Abhängigkeit halten kann. Die Anzahl der Häkchen, die ein Verb aufweist, und dementsprechend die Anzahl der Aktanten, die es regieren kann, ergibt das, was man die Valenz des Verbs nennt.“ (Tesnière 1980: 161)

<sup>2</sup> Unter *Valenzträger* verstehen wir jede Wortklasse, die die inhärente Eigenschaft der *Valenz* aufweist.

<sup>3</sup> Die Valenztheorie auf die Valenzidee basierend bildet mit anderen Teiltheorien eine Grammatiktheorie, die als Aufgabe hat, die Organisation eines grammatischen Satzes zu erklären. (Ágel 2000: 7).

<sup>4</sup> Die Kombination der Ergänzungen ist uns unter dem Terminus *Satzmodell* bekannt. Unter *Satzmuster* (SM) versteht man die einfache Aufzählung der Ergänzungen. Wird *Obligatheit* bzw. *Fakultativität* der Ergänzungen angegeben, kann man von *Satzbauplänen* (SBP) sprechen. *Ausbaupläne* enthalten sogar eine Kennzeichnung für satzförmige Ergänzungen (Schumacher 1986: 34 f.). Vgl. Tarvainen (1981: 102ff.).

<sup>5</sup> Im Fall der Stammbildungen wird eine nominale oder selten adjektivische Basis mit den Konjugationsendungen kombiniert (*zweifeln, säubern*).

<sup>6</sup> Ableitungen entstehen aus Präfixen oder Suffixen und der Basis (*bewirken, ausklügeln*).

<sup>7</sup> In Zusammensetzungen tritt ein vorangestelltes Bestimmungswort zur verbalen Basis (*klarstellen*).

<sup>8</sup> Auch Helbig plädiert dafür, dass die Kopulaverben semantisch nicht leer seien. Sie bilden „eine gewisse semantische Opposition untereinander und haben bestimmte selektierende Funktion“ (Helbig 1976: 134).

<sup>9</sup> Vgl. Schreiber–Sommerfedt–Starke (1991: 5), Tarvainen (1981: 72 ff.), Helbig (1982: 40), Stepanowa–Helbig (1978: 164 ff.).

<sup>10</sup> Auch Phraseme, Phraseolexeme, Wortgruppenlexeme, Idiome, feste Wen-

dungen, Redensart (nach Palm 1995: 2).

<sup>11</sup> Bei Burger Komponenten (2003: 11).

Fleischer definiert die Komponenten eines Phraseologismus folgendermaßen: „Die Komponenten eines Phraseologismus werden als Wörter aufgefaßt, die trotz teilweise semantischer, lexikalischer und formal-flexivischer Unterschiede zum wendungsexternen Wortgebrauch doch ihren Wort-Charakter prinzipiell bewahrt haben, was sich vor allem in den syntaktischen und lexikalischen Variationsmöglichkeiten zeigt“ (Fleischer 1997: 29).

<sup>12</sup> Vgl. Burger (2003: 13 f.).

<sup>13</sup> Vgl. Földes-Kühnert (1992: 9).

Palm (1995: 12) und Fleischer (1997: 33) sprechen nur von voll- und teil-idiomatischen Phrasemen.

<sup>14</sup> „Synsemantika sind „grammatische“ Wörter wie Pronomen, Präpositionen, Konjunktionen und Artikel“ (Palm 1995: 42).

<sup>15</sup> „Autosemantika, auch Baselement genannt, sind alle Wörter der Hauptwortarten, also alle Substantive, Verben, Adjektive, Adverbien und Numeralia“ (Palm 1995: 42).

<sup>16</sup> Vgl. Fleischer (1997: 159).

<sup>17</sup> Vgl. Fleischer (1997: 160).

<sup>18</sup> Vgl. Burger (1973: 35 f.).

<sup>19</sup> Eine Passivtransformation ist nur dann durchzuführen, wenn das Verb des Phraseologismus passivfähig ist und das Akkusativobjekt durch die externe Valenz bestimmt wird, d. h. es ist kein fester Bestandteil des Phraseologismus: *Susanne stellte einen schönen Gruppenabend auf die Beine. Von Susanne wurde ein schöner Gruppenabend auf die Beine gestellt* (Fleischer 1997: 49).

<sup>20</sup> Bei Burger Streckformen des Verbs (1973: 39 ff.).

## Literaturverzeichnis

Ágel Vilmos 1993

*Valenzrealisierung, Finites Substantiv und Dependenz in der deutschen Nominalphrase.* Hürth-Efferen: Gabel Verlag. (Klage, Kölner Linguistische Arbeiten – Germanistik, 29.).

Ágel Vilmos 2000

*Valenztheorie.* Tübingen: Gunter Narr Verlag.

- Burger, Harald 1973  
*Idiomatik des Deutschen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Burger, Harald et. al. 1982  
Handbuch der Phraseologie. Berlin [u.a.]: de Gruyter.
- Burger, Harald 2003  
*Phraseologie*. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen. 2. überarbeitete Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Duden 1992  
*Redenwendungen und sprichwörtliche Redensarten*. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag. Bd. 11, (Der Duden in 12 Bänden).
- Eisenberg, Peter 1999  
*Grundriß der deutschen Grammatik*. Band 2: Der Satz. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Engel, Ulrich – Schumacher, Helmut 1976  
*Kleines Valenzlexikon deutscher Verben*. Tübingen: TBL Verlag Gunter Narr. (Forschungsberichte des Instituts für deutsche Sprache Mannheim, Band 31).
- Engel, Ulrich 1996  
*Deutsche Grammatik*. 3. korrigierte Auflage. Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- Eroms, Hans-Werner 2000  
*Syntax der deutschen Sprache*. Berlin [u.a.]: de Gruyter.
- Fleischer, Wolfgang 1997  
*Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. 2. durchgesehene und ergänzte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Földes Csaba – Kühnert Helmut 1992  
*Hand- und Übungsbuch zur deutschen Phraseologie*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Helbig, Gerhard 1976  
*Zur Valenz verschiedener Wortklassen*. In: Deutsch als Fremdsprache. Leipzig: Herder Institut, 1976/3, S. 131-146.
- Helbig, Gerhard 1982  
*Valenz – Satzglieder – semantische Kasus – Satzmodelle*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- Helbig, Gerhard 1986  
*Zu umstrittenen Fragen der substantivischen Valenz*. In: Deutsch als Fremdsprache. 1986/4, S. 200-207.



- Helbig, Gerhard – Buscha, Joachim 1994  
*Deutsche Grammatik.* Ein Handbuch für den Ausländerunterricht. Leipzig et. al.: Langenscheidt, Verlag Enzyklopädie.
- Helbig, Gerhard – Schenkel, Wolfgang 1983  
*Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hessky, Regina 1988  
*Verbale Phraseologismen: valenzkonform oder nicht?* In: Valenzen im Kontrast. Ulrich Engel zum 60. Geburtstag. Hrsg.: Pavica Mrazović und Wolfgang Teubert, Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- Korhonen, J. 1977  
*Studien zu Dependenz, Valenz und Satzmodell.* T.1., Frankfurt am Main – Wien – u.a.: Lang, (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1 = Dt.Lit. u. Germ.)
- Palm, Christine 1995  
*Phraseologie.* Eine Einführung. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Sadziński, Roman 1989  
*Statische und dynamische Valenz.* Probleme einer kontrastiven Valenzgrammatik Deutsch-Polnisch. Hamburg: Buske.
- Schippa, Thea 1984  
*Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache.* Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Schumacher, Helmut 1986  
*Verben in Feldern.* Valenzwörterbuch zur Syntax und Semantik deutscher Verben. Berlin, New York: Walter de Gruyter, (Schriften des Instituts für deutsche Sprache, Bd. 1.).
- Schreiber, Herbert – Sommerfeldt, Karl-Ernst – Starke, Günter 1991  
*Deutsche Adjektive.* Wortfelder für den Sprachunterricht. Leipzig et. al.: Langenscheidt, Verlag Enzyklopädie.
- Schreiber, Herbert – Sommerfeldt, Karl-Ernst – Starke, Günter 1993  
*Deutsche Substantive.* Wortfelder für den Sprachunterricht. Leipzig et. al.: Langenscheidt, Verlag Enzyklopädie.
- Sommerfeldt, Karl-Ernst – Schreiber, Herbert 1977a  
*Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Adjektive.* Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- Sommerfeldt, Karl-Ernst – Schreiber, Herbert 1977b  
*Wörterbuch zur Valenz und Distribution der Substantive.* Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.

- Stepanova, M.D. – Helbig, Gerhard 1978  
*Wortarten und das Problem der Valenz in der deutschen Gegenwartssprache*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Sternkopf, Jochen 1992  
*Valenz in der Phraseologie?* Ein Diskussionsbeitrag. In: *Deutsch als Fremdsprache*, 29/1992, Hf. 4, S. 221-224.
- Tarvainen, Kalevi 1981  
*Einführung in die Dependenzgrammatik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, (Reihe Germanistische Linguistik; 35, Kollegbuch ).
- Tesnière, Lucien 1959  
*Éléments de syntaxe structurale*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Tesnière, Lucien 1980  
*Grundzüge der strukturalen Syntax*. Herausgegeben und übersetzt von Ulrich Engel. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Torzova, M.V. 1983  
*Zur Valenz der Phraseologismen*. In: *Deutsch als Fremdsprache* 1983, 5, S. 283-287.
- Welke, Klaus M. 1988  
*Einführung in die Valenz- und Kasustheorie*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Welke, Klaus 1994  
*Valenz und Satzmodelle*. In: *Valenztheorie – Werden und Wirkung*. Wilhelm Bondzio zum 65. Geburtstag, Hrsg.: Werner Thielemann – Klaus Welke, Münster: Nodus Publikationen, S. 227-244.
- Zifonun, Gisela – Hoffmann, Ludger – Strecker, Bruno 1997  
*Grammatik der deutschen Sprache*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. (Schriften des Instituts für deutsche Sprache).

## **Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze**



Peter Motzgan (München)

Interdiskursive Verdichtungen.  
*Die andere Stimme* des Lyrikers Oscar Walter Cisek

I. Übertönt und vergessen

Befragt man das in der Geschichte literaturwissenschaftlicher Rezeption überlieferte Bild des rumäniendeutschen Schriftstellers Oscar Walter Cisek (1897–1966), so springt förmlich ins Auge, dass sein schmales lyrisches Werk<sup>1</sup> weitaus weniger kommentiert und analysiert wurde als seine interkulturellen Vermittlungsleistungen<sup>2</sup> und als sein episches *Šuvre*<sup>3</sup>, das – dem Urteil des Kölner Literaturwissenschaftlers Norbert Mecklenburg zufolge – „den Anspruch darauf hat, in den Kanon großer deutscher Erzählkunst des 20. Jahrhunderts aufgenommen zu werden“<sup>4</sup>.

*Die andere Stimme* des Lyrikers – unter diesem Titel erschien 1934 im Verlag Wolfgang Jess<sup>5</sup> in Dresden zu Ciseks Lebzeiten sein einziger Gedichtband – wurde bis weit über seinen Tod hinaus von jener des produktiven Erzählers übertönt. Zwar hatte schon der siebenbürgisch-deutsche Literaturwissenschaftler Karl Kurt Klein in einer Kurzrezension dieses Lyrikbändchens, das nur 40 Texte enthält, die Besonderheit des Tonfalls herausgehört und es in einer ‚glanzvollen‘ Traditionsebene verortet<sup>6</sup>, doch fanden überraschenderweise Gedichte Ciseks keinerlei Aufnahme in die von der Deutschen Buchgilde in Rumänien herausgegebene Anthologie *Herz der Heimat*<sup>7</sup> und im „Dritten Reich“ meines Wissens keinen Widerhall. Immerhin nahm Heinrich Ellermann in seine legendäre Reihe *Das Gedicht. Blätter für die Dichtung* (1933–1944) in die 23. Folge/September 1935 zwei Gedichte (*Schlaflied* und *Fahndung vor Abend*) von Oscar Walter Cisek auf – eine Reihe, die sich über ein Jahrzehnt lang als „ein Organ nichtnationalsozialistischer und zum Teil antinationalsozialistischer Dichtung“<sup>8</sup> behaupten konnte.

Während bereits 1956 einige seiner Erzählungen der Zwischenkriegszeit im kommunistischen Rumänien neu aufgelegt wurden<sup>9</sup>, hat Cisek kein einziges seiner Gedichte zur Veröffentlichung angeboten bzw. publizieren können, da seine Lyrik mit dem Themen- und Formenrepertoire der anbefohlenen Aufbaupoesie nicht kompatibel war. Erst nach seinem Tod

– während der relativen Liberalisierung der Kulturpolitik – wurden Texte aus dem Band *Die andere Stimme* nachgedruckt, erschien Vereinzelt aus dem Nachlass.<sup>10</sup>

In seinem informativen *Begleitwort* zu dem Prosaband *Am neuen Ufer* begnügte sich Alfred Kittner vorerst – eingedenk der restriktiv-normativen Vorgaben des Sozialistischen Realismus – mit floskelhaften Beschreibungen von Ciseks Gedichten:

es sind zuchtvoll verhaltene Verse eines Lyrikers von hoher Sprachkultur, die erkennen lassen, dass ihr Schöpfer um das Wesen des Gedichts und seine Beschränkung auf die knappste gültige lyrische Aussage zutiefst Bescheid weiß. Nicht anders als in seinem Prosawerk erweist er sich als ein Eigener, der es verschmäht, bereits betretene Wege zu gehen, und immer auf der Suche nach dem Quellgrund seines eigenen Wesens ist.<sup>11</sup>

Es sollten weitere zehn Jahre vergehen, bis Elisabeth Axmann in einer Würdigung anlässlich von Ciseks 70. Geburtstag erneut an seine Gedichte erinnerte und kurz hineinblickte

in das merkwürdigerweise unbekannteste Gesicht [...], das im Flammenspiel dieser geistigen Einheit, die jetzt nur noch in Büchern lebt, in Erscheinung trat: das Gesicht des Lyrikers [...]. Diese Verse [...] sind nicht nur Nebenprodukte des bekannten epischen Werkes. Sie sind, der dichten Welt kompakten Geschehens gegenüber, entschieden das Ergebnis eigenständiger Sublimierungsprozesse.<sup>12</sup>

1971 legte Michael Markel die erste werkimmanente Interpretation eines Cisek-Gedichts vor und versäumte dabei nicht, darauf hinzuweisen, dass dessen Lyrik „trotz ihres hohen Ranges heute im Bewusstsein der literarischen Öffentlichkeit nicht sonderlich gegenwärtig ist“<sup>13</sup>. Ein Jahr später, Ende 1972, wartete schließlich Kriterion – der Verlag für nationale Minderheiten der Sozialistischen Republik Rumänien – mit einer bibliophil gestalteten Cisek-Kassette<sup>14</sup> auf, deren erster Band 73 Texte enthält: 18 *Jugendgedichte (etwa 1909–1925)*<sup>15</sup>, das Lyrikbuch *Die andere Stimme (1925–1933)* als unveränderten Nachdruck und 15 *Späte Gedichte (1947–1955)*. Diese Edition verführte jüngere Kritiker, deren Augenmerk vorrangig neueren literarischen Entwicklungstendenzen galt, zu staunend-begeister-

ter Akklamation.<sup>16</sup> So antwortete beispielsweise Emmerich Reichrath auf eine Umfrage der Hermannstädter Zeitung *Die Woche*, diese Cisek-Ausgabe sei „[...] gewiss das schönste Buch, das bei uns nach 1945 gedruckt wurde, und der Lyriker Oscar Walter Cisek wahrscheinlich der bedeutendste, den die rumäniendeutsche Literatur aufzuweisen hat“<sup>17</sup>. Zum verspäteten Leseerlebnis wurde nicht das, was Identifikationsmuster anbot oder schöpferische Anknüpfung gewährleistete, sondern die Andersartigkeit, eine faszinierende ‚Fremdheit‘ innerhalb endogener Traditionszusammenhänge: eine Sprachwirklichkeit, deren konstituierende Momente den Gegensatz zwischen regionaler Verankerung und überregionalem Geltungsanspruch ohne jede Verkrampftheit aufhoben und transzendierten. So kam es in der ersten Hälfte der 1970er Jahre im kleinen rumäniendeutschen Literaturbetrieb zu einer (Wieder-)Entdeckung des Poeten, doch verebbte die Begeisterung anlässlich der ‚Begegnung‘ mit einem „großen Unbekannten“<sup>18</sup> allzu rasch, während in der Bundesrepublik Deutschland und in der DDR zwar seine Romane und Erzählungen in renommierten Verlagen erschienen<sup>19</sup>, der Lyriker aber totgeschwiegen wurde.<sup>20</sup> Eine ideologiekritisch orientierte Germanistik, die literarische Texte vorrangig nach ihrem fortschrittlich-aufklärerischen Potenzial benotete, konnte Ciseks Poesie offensichtlich nichts abgewinnen.

## II. Eklektische Anfänge

Als Lyriker debütierte Cisek 1919 in der Hermannstädter „Monatsschrift für die Kultur der Ostdeutschen“ *Ostland*.<sup>21</sup> Nach dem Siebenbürger Hermann Klöß ist er darin mit den meisten Gedichten vertreten und unter den nichtsiebenbürgischen Autoren jener, der am häufigsten zu Wort kommt.<sup>22</sup> Der Herausgeber des *Ostlands* Richard Csaki erkannte in den lyrischen Verlautbarungen Ciseks allem Anschein nach eine Haltung, deren Durchbruch er in der gesamten deutschsprachigen Literatur Großrumäniens befürwortete: Überwindung sozialpädagogischer Gesinnungspoese und eine ästhetische Emotionen auslösende Sprachbeherrschung – die Bereitschaft und Fähigkeit, „Menschheitsprobleme aufzunehmen, an der Formgestaltung mitzuschaffen, zuerst Mensch, dann Dichter, dann ... Sachse sein zu wollen“<sup>23</sup>.

Zweifelsfrei sind Ciseks frühe Gedichte, die den Anschluss an die europäische Moderne anstrebten, eklektisch, noch nicht von *einem*

Stilwillen gebändigt und bewegen sich zwischen neuromantischem Subjektivismus und expressionistischem Menschheitspathos. „Und hinaus in den Tag musst du schleudern aus dir die blutigen Scherben!/ Zerbrechen musst du dich erst, ehe dich Heilkraft durchtränkt!/ O Gutsein! O Freundsein! O stockendes Seelenverderben!/ O Wandlung, die jubelnd und sterbend sich schenkt“, lautet eine Strophe aus der mit expressionistischen Schlagworten gespickten imperativischen *Verheißung*<sup>24</sup>, während ein im selben Jahr erschienenenes Gedicht ein melancholisch gedämpftes Saitenspiel in einem Fin-de-siècle-Stimmungsdekor intoniert: „[...]// In diesen Tagen, die wie bleiche Küsse/ von Mädchenmündern zittern durch mein Leben,/ send ich ins Dunkel dir die scheuen Grüße,/ aus weißen Träumen, die im Dämmer schweben.“ (*Grüße*)<sup>25</sup>

In Ciseks wenigen Stadt-„Portraits“ verbindet sich expressionistisch gestaltete Beschreibung des Großraumes der Vergesellschaftung mit der bildhaften Reflexion über dessen verheerende Auswirkungen auf menschliche Befindlichkeiten. Die *Verheißung* einer befreienden Wandlung ist darin der Darstellung individueller Entmächtigung in den Ballungszentren der Moderne gewichen.

*Großstadtgram*

Es schweben wie zage Seelen  
Laternenlichter im Nebel,  
Wie glänzende Türkensäbel  
Schienenkurven ihr Dasein verhehlen.

Das Regennetz zerreißt ein Dröhnen:  
Eine Trambahn gleitet in den Schacht  
Des Dunkels, den wie ein Höhnen  
Vor sie hinstellt die Nacht.

Atembange Autohupen ächzen,  
Einem kleinen Knaben tun sie leid,  
Straßenecken wechselnd mit der Zeit,  
Dirnen trillernd nach Vergnügen lechzen.

Hinter Fenstern kleben braune Klumpen:



Matte Frauen warten, warten, warten ...  
Wie bei ewig vollen Humpen  
Abflussstellen trüb im Trunk entarten.

Der Asphalt fängt spärliche Reflexe,  
Wirft sie weiter auf ein nahes Haus,  
Das, vergrämt wie eine alte Hexe,  
Lauernd blickt nach neuem Unheil aus.

Ein Gelächter keilt sich durch die Luft,  
Das nun plötzlich ferne Bilder ruft,  
Bis dann wieder Schienen sich im Nebel  
Winden wie geschliffne Türkensäbel.<sup>26</sup>

Die tradierte Gliederung in vierzeilige Reimstrophen tritt in Widerspruch zu der im Text eingefangenen Wirklichkeit. Cisek variiert allerdings Reimfolge, Metrum und Verslänge, rekapituliert den unreinen Reim (Nebel/Türkensäbel) der ersten in der letzten Strophe und markiert dadurch auch auf der Klangebene die sprunghafte, fluktuierende Wahrnehmung. In den beiden ersten Strophen alternieren Jamben mit Daktylen, in den folgenden vier herrscht der Trochäus, die Zeilenlänge schwankt zwischen sechs und zehn Silben. Eingesetzt wird, wenn auch nicht durchgängig, der subjektentkernte Reihungs- und Simultanstil in der Erfassung des Disparaten, den Jacob van Hoddiss mit seinem berühmten Gedicht *Weltende* (1911) eingeführt hatte und der danach eine erfolgreiche ‚Karriere‘ im Frühexpressionismus machte. Auch Ciseks Gedicht zerfällt in Segmente, die nur durch ihre gemeinsame Provenienz aus der Großstadtrealität locker verbunden werden. Das lyrische Ich bezieht eine Beobachterposition, nimmt nicht unmittelbar an den gleichsam im Kreise verlaufenden Bewegungen teil, sein umherirrender Blick schweift durch eine Stadt voller bedrohlicher ‚Stimmen‘: Dröhnen der Straßenbahnen, ächzendes Hupen der Automobile, Trillern der Huren, keilendes Gelächter. Der Betrachterkommentar setzt sich vorwiegend aus Vergleichen zusammen, die zur Verunheimlichung und Dämonisierung der Ding-Welt beitragen: Laternenlichter schweben „wie zage Seelen“ im Nebel, Straßenbahnschienen krümmen sich „wie geschliffne Türkensäbel“, ein nahes Haus lauert „wie eine alte Hexe“. Die dominante semantische Serie

wird von als fragwürdig empfundenen ‚Errungenschaften‘ moderner Zivilisation (Laternen, Trambahn, Automobile, Asphalt, Kanalisation) gebildet, Menschliches hingegen wirkt verloren und bindingslos, erscheint als periphere Präsenz in einer nebelverhangenen, dunklen und verregneten Szenerie, schrumpft zu „braunen Klumpen“.

Auch die Natur enthüllt eine in expressionistischer Manier gezeichnete Fratze des Verfalls und der Verwesung: „Im Aas beißen sich fest die Krähen/  
Zieh ihm ein Trauerkleid an,  
Wolkenaugen in kranke Sümpfe spähen,  
Und faule Dünste heben sich dann. [...]“ (*Grau*)<sup>27</sup>

Doch war Ciseks Aufenthalt unter einem europaweiten Kunstrevolutions-Himmel von kurzer Dauer und bestätigt am Einzelfall, was Michael Markel allgemein über den „einheimischen Expressionismus“ vermerkte, der dessen „entwicklungsgeschichtliche Bedeutung“<sup>28</sup> hervorhob, seine „Eigenleistung“ aber skeptisch beurteilte: „Der rumäniendeutsche Expressionismus bleibt regionaler Ableger der deutschen Bewegung.“<sup>29</sup>

Etwa um das Jahr 1925 sind die grell bis düster plakatierten Expressionismen in Ciseks Lyrik restlos getilgt. Nun tritt Landschaft als gesellschaftsentrückte Traum- und Eigenwelt in seine Gedichte, allerdings noch auf einen konkreten Erlebnishintergrund bezogen – u. a. in *Kronstädter Frühling*, *Rumänischer Oktober* und in das zweiteilige *Erinnerung an Italien* – mit der Widmung „An Theodor Däubler Dank und Gruß“: „[...]// Zwei Inseln in der Bucht verankert rasten./ Sie bringen aus der Weite nur Geschmeide/  
Und Flammenvögel auf den grünen Masten,/ Indes die Häfen flaggen lauter Freude.// Die Zeit verkündet himmelsnahe Klänge,  
Und leis ein Traum die leichten Küsten schichtet,/ In das entrückte Laub der Pinienhänge/  
Sich die Verschwiegenheit des Sommers flüchtet.“<sup>30</sup>

In der Zeitspanne, die das Gedicht *Grau* (1920) von *Erinnerung an Italien* (1926) trennt, durchreiste Cisek die Apenninenhalbinsel und erlebte dieses Sehnsuchtsland der Deutschen wie zahlreiche Autoren – von Johann Wolfgang von Goethe bis Hugo von Hofmannsthal – vor ihm, als einen Raum, in dem Kultur und Natur, Geist und Leben einander durchdringen. 1925 kam es zur persönlichen Begegnung mit Theodor Däubler<sup>31</sup>, den Cisek schon 1923 als „den größten deutschsprachigen Lyriker“<sup>32</sup> der Gegenwart gerühmt hatte, zuerst in Florenz und danach in Rumänien. Der bereits 1916 im Insel Verlag zu Leipzig erschienene Gedichtband Däublers *Hymne an Italien* hat nicht nur des Lyrikers Cisek Italien-Image,

sondern auch seine synästhetischen Naturvisionen mitgeprägt. Sein einfühlsamer metaphorndurchrankter Kommentar zu Däublers Gedichten liest sich darüber hinaus streckenweise wie eine vorweggenommene Deutung eigener, damals noch ungeschriebener lyrischer Texte:

der Mensch ist ein Wanderer auf dem Wege der Ewigkeit, mal seiner selbst bewusst, mal eine Pflanze, die unter der Kobaltglut des Himmels schmilzt. Die Sonne verflüssigt sich, strömt über Täler, stürzt über Felsengestein. Die Scholle gebiert ein Himmelreich.<sup>33</sup>

Einzelne Texte Ciseks der späten 1920er Jahre stehen, auch wenn sie den Reim noch nicht abgestreift haben, schon ganz im Zeichen eines Panmetamorphismus, der den Raum des Bandes *Die andere Stimme* belebt und bewegt: „[...] / Es öffnet sich der Schlaf im Kreisen der Träume, / Zerflattertes winkt aus der Weite zurück, / Entzündet Pflanzenlichter, nahende Bäume. / Wälder branden heran, Berge knien nieder, / Tränen grünen im Blick. / Die Sonne orgelt wieder. [...]“ (*Das Kind*)<sup>34</sup>

### **III. Eigenständige interdiskursive Verdichtungen: *Die andere Stimme***

Wie in seiner südosteuropäische Realitäten und Mentalitäten thematisierenden Prosa vollzieht Cisek in den interdiskursiven Verdichtungen *Der anderen Stimme*, die melodisch-freirhythmisch durch alle Texte dieses Bandes tönt, eine eigeneprägte west-östliche Synthese – desgleichen in überstrukturiertem, hier allerdings in lyrisch-formalisiertem Duktus. Eine hochgradig poetische Aura durchweht die Gedichte, die zu einem einzigen großen lyrischen Gebilde zusammenwachsen, nicht zum ‚Reflexionsinstrument‘ überprüfbarer Sachverhalte zurechtgeschliffen sind und auch nicht in einen balkanischen Lebensraum hineinspähen. Alfred Kittner spricht sogar von der „Loslösung des Wortes vom äußerlichen Sinngehalt“, von der „Hermetik“ dieser Verse, die er in der Nachbarschaft Georg Trakls und der *Duineser Elegien* Rainer Maria Rilkes *Elegien* ansiedelt und zu Recht Georg Heyms berühmtem Gedicht *Deine Wimpern, die langen* eine große Wirkung auf die „Klang- und Sprachatmosphäre“ von Ciseks Lyrik bescheinigt.<sup>35</sup>

Unverkennbar sind jedoch auch die Gemeinsamkeiten mit der Lyrik des rumänischen Dichterphilosophen Lucian Blaga – seinerseits ein vor-

züglicher Kenner der Gedichte von Däubler, Trakl und Rilke, mit dem Cisek eine langjährige Freundschaft auf gleicher Augenhöhe verband –, vor allem mit den Texten seiner Bände *Pașii profetului* [Die Schritte des Propheten, 1921], *În mare trecere* [Der große Übergang, 1924] und *Lauda somnului* [Lob des Schlafes, 1929]. Sie gründen in dem Topos von der Natur als Magna Mater, ihrem numinosen, erotisierenden Anruf, in der Aufwertung des Vegetativen und Kreatürlich-Vorbewussten angesichts der als zerstörerisch gedeuteten Tendenzen des geschichtlichen Prozesses. Ebenso wie Blaga, dessen lyrisches Werk umfangreicher und vielgestaltiger ist, Impulse der irrational eingefärbten Lebensphilosophie des 20. Jahrhunderts umsetzt, ins Metaphysische hinausgreift und sich zu einer Weltanschauungsdichtung ausweitet, entzaubert Cisek das Mysterium der Schöpfung nicht, begreift es als Substratum der Welt. Allerdings wird die Dichotomie Geist vs. Seele, die Blagas poetisches Universum konfiguriert, in Ciseks Gedichten nicht problematisiert. Das verstandesmäßig nicht aufschlüsselbare „Geheimnis“<sup>36</sup>, als „lichtes“, „leichtes“, „unsagbares“, offenbart sich bei Cisek in dem Flug „verwunderter Wachteln“, in „weißstem Taubenflug“, dem „Leib“ der Geliebten, oder in „Bäumen“, die ins „Blau schäumen“. Auch die Engel, die Cherubim und Seraphim, sind nicht überirdische Wesen und Sendboten der Transzendenz, sondern Figuren der phänomenalen Wirklichkeit. Eine Hand wird als „schmaler Cherubflügel“ (CSt, 20) apostrophiert, das Grün schwebt wie „ein Cherub“ (CSt, 9), der Geliebten Stirn ist ein „erster Ton von der Seraphs Mund“ (CSt, 36), „des Baumes seraphische Schwingen behüten“ das „pochende Herz“. (CSt, 38)

Weitläufige Verwandtschaften verknüpfen den Poeten Cisek schließlich mit den Vertretern der naturmagischen Dichtung, mit Oskar Loerke und Wilhelm Lehmann, über deren eher sachliche Präzision im Erfassen des konkreten und mythisierten Naturausschnitts seine Lyrik jedoch nicht verfügt. Sie ist, poröser, scheut das feierliche Pathos nicht und fließt in schwärmend-schwärmerischer Daseinstrunkenheit dahin.

Im Konzert deutschsprachiger Dichter in Rumänien hebt sich Ciseks Stimme jedoch als die eines Solisten ab. Zu Beginn der 1930er Jahre stand sein antimimetisch-assoziatives Gestaltungsprinzip in dieser außendeutschen Inselliteratur auf ab- und vorgerücktem Posten. Es ist allerdings der kaleidoskopischen Bildmischtechnik Georg Trakls verpflichtet, dessen Lyrik Cisek als Erster im rumänischen Sprachraum bekannt gemacht und

mit dem Dichter Ion Pillat insgesamt 15 seiner Gedichte in die Landessprache übertragen hatte.<sup>37</sup>

Das Endzeitgefühl und die verzweifelte Ausweglosigkeit Trakls werden in Ciseks Gedichten zugunsten eines Reichtums an Gestimmtheiten – vom Jubel- zum Klagelaut – zurückgedrängt. In den Versen des Österreicherers düstert, emblemartig verrätselt, das Verhängnis einer historisch-biografischen Erfahrung auf, während Cisek das Verhältnis zwischen Subjekt und Umwelt enthistorisiert, deren gleichsam körperhaft geführten Dialog in metaphorischer Rede ‚nachvollzieht‘. In einem Brief vom 28. November 1961 an den siebenbürgisch-deutschen Prosaisten Erwin Wittstock hat Cisek über den ‚Helden‘ seiner frühen Erzählung *Die Entlastung* (1923) geschrieben, dass dieser einem Weg folge, „der ihn schließlich restlos in der Landschaft aufgehen lässt. Was zu Beginn der Erzählung noch ‚Geschichte‘ sein möchte, wird mehr und mehr zum geschichtslosen Raum [...]“<sup>38</sup>. Auch dadurch rückt Cisek in die Nähe Blagas. Doch wurzeln seine Natur- und Seelenlandschaften nicht in einem ‚Volksboden‘ wie jene Blagas, der Autochthones, das von historisch-sozialem Wandel unberührte rumänische Dorf und sein Umfeld, zu einer Stätte der Entschleunigung und ursprünglicher Lebensfülle, zu einem Hort der Geborgenheit stilisiert: „Kind, leg mir deine Hände aufs Knie./ Ich glaube, die Ewigkeit kam im Dorf auf die Welt./ Leiser ist jeder Gedanke hier,/ auch das Herz zuckt langsam,/ als schläge es irgendwo tief in der Erde,/ nicht in der Brust. Hier wird der Durst nach Erlösung gestillt;/ [...]/ Die Seele des Dorfes ist um uns und weht/ wie ein scheues Arom von geschnittenem Gras,/ wie ein Sinken des Rauchs vom Strohbord der Dächer,/ wie ein Zickleinspiel über hohen Gräbern.“ (*Seele des Dorfes*)<sup>39</sup>

*Die andere Stimme* greift auf einen kleinen Sprachvorrat zurück und bleibt auf eine schmale ‚Thematik‘ eingegrenzt. Ein Ich spricht, befangen im Selbstgespräch, häufig einem geliebten Du zugewandt, beschwörend, bewundernd, erwartungsvoll, umspült und durchflutet von der zyklischen Wiederkehr der Jahreszeiten. In den Natur- und Liebesgedichten verschmelzen Mensch, Tier und Pflanze, Flüssiges und Festes, Nähe und Ferne, Oben und Unten im Tiegel personifizierender und kosmologischer Metaphern. Der Himmel wird zur Wiese und das Licht zum schimmernenden Fischschwarm im Blut, die Boote sind gute Bienen und die Lider schläfrige Rehe, die Scholle ist eine wartende Braut und die Quelle ein flackerndes Auge im Schauer des Tages, auf fremden Fahrten läuten die

Schellen des Traums. Austauschprozesse zwischen Sinnesempfindungen finden statt, Synästhesien (glitzernder Schrei, kristallenes Lied, weiße Musik) lassen Akustisches als Sichtbares aufscheinen, die Farbmeterapher – in der Nachfolge Georg Trakls und Else Lasker-Schülers – gewinnt Eigenleben (blaues Laub, weißes Moos, blaues Reh), hebt die Erscheinungswelt in ungewohnte optische Zusammenhänge und ‚romantisiert‘ sie.

Einige wenige Haupt-Wörter (Baum, Blut, Brot, Licht, Luft, Traum, Wasser, Wort) bilden die Bestandteile eines Kombinationsmusters, das auf einen Monismus der Weltsubstanz verweist. Verfolgt man ihre Bahnen, stellt man fest, dass in diesem magischen Raum alles mit allem in Verbindung steht: „Licht und Tod sind Geschwister geworden“ (CSt, S. 44), die Geliebte ist „Licht und Brot, Wein und Vergessen“ (CSt, S. 19), das Kind „ein Brocken Licht“ (CSt, S. 8) und „Licht im Wind“ (CSt, S. 24), ein Wort „wie süßes Brot“ (CSt, S. 6); die „Luft schmeckt wie früher Honig und wie warmes Brot“ (CSt, S. 20), des „Brot Wärme ist Blut und Traum“ (CSt, S. 7), und dieser nimmt die Gestalt eines „Rehs“ (CSt, S. 39) an. Begleitet werden diese Verschmelzungsvorgänge von Genitivmetaphern, die menschliche Befindlichkeiten durch Bildsender der Natur vergegenständlichen und Naturerscheinungen mit menschlichen Eigenschaften ausstatten: „eiserne Blume des Leides“ (CSt, S. 45), „Lenden der Erde“ (CSt, S. 20), „Strand meines Wesens“ (CSt, S. 29), „Wald der Heiterkeit“ (CSt, S. 40)

Den Anschauungshintergrund der Gedichte bilden Meeres-, Fluss-, See-, Feld- und vor allem Waldszenerien – der „Wald“ ist „Gnade [...] und guter Zaubermantel“ (CSt, 44) –, doch entwirft Cisek keine „Netzaugenlandschaften“, sondern gestaltet „vollkommen erfundene Landschaften.“<sup>40</sup>

Wie in Rilkes durch liebende Teilhabe am Irdischen entstehenden „Weltinnenraum“<sup>41</sup>, wie in Loerkes mitreißender, das Gefängnis der Individuation sprengenden *Strom*-Vision<sup>42</sup> oder wie in Blagas ‚östlich‘-sanfterm Einschwingen in kosmische Rhythmen<sup>43</sup> wird die Symbiose von Natur und Ich im Rahmen einer ganzheitlichen Seinsordnung jenseits sozialer Verwertungszusammenhänge beschworen: „[...] / Jeder Keim, jedes Gras / Wächst dir in die durchscheinende Hand, / Dein Haar und die Farne wehn ineinander. / Oh, der schwärmende Reichtum, / Der dir gehört / Und dem behutsamen Wild.“ (*Licht und Schlaf*, CSt, S. 16) Die Natur übernimmt

dabei die Rolle des Heilsbringers und Heilsträgers, die restlose Integration in ihren Bereich erfolgt im Zeichen der „Gnade“: „Lass heben dich sacht/  
Ins Gebreite der Gnade,/ Wo, feuchtes Dunkel unter den Federn,/ Kein  
Vogel mehr irrt./ Oh, deine Demut, sie kniet/ Hier und ist dort,/ Arme  
Erde auf heimlichem Weg.“ (*Der Weg*, CSt, S. 12)

Als „raunende Litaneien eines Entrückten, eines nach Gemeinsamkeit  
Strebenden“<sup>44</sup>, umschreibt Kittner die Sagweise dieser Texte, wogegen  
allerdings ihr Kunstcharakter spricht.

*Frühlingsgedicht*

Stürmt Licht über die Stirn?  
Die Gräser duften unter der Erde,  
In den Boden, der weich ist wie Flaum,  
Die zagende Sohle versinkt.

Oh, das Blut des Frühlings pulst  
In den Schultern der Hügel,  
Der Wind stolcht einher,  
Blasend die warme Schalmei.

Verwunderter Wachteln Flug schwankt,  
Ein Geheimnis, über dein nacktes Herz,  
Um des Leibes schwärmenden Strahl  
Wirbt zitternd der Fluss.

Das Laub scheint kindisch uns an,  
Und ein Wort ist wie süßes Brot.  
Es naht uns mit klingendem Lachen  
Das helle Gewitter der Lust. (CSt, 6)

Während Menschliches vorrangig in signifikanten Metonymien des  
Körperhaften (Stirn, Sohle, Herz, Leib) vergegenwärtigt ist und Pronomina  
(dein, uns), die auf einen Text-„Sprecher“, einen Adressaten und deren  
Zusammengehörigkeit verweisen, erst in den zweiten Teil des Gedichts  
eingeflochten werden, so erscheint die Natur – hier in traditioneller, auf  
Anschaulichkeit zielender Metaphorik – personifiziert (Blut des Frühlings,

Schulter der Hügel, der strolchende Wind, der werbende Fluss). Ein Netz von lautlichen Äquivalenzbeziehungen stiftet auf der Klangebene Textkonsistenz (verwunderter Wachteln Flug, schwärmender Strahl, wirbt zitternd, stürmen / strolchen / schwanken usw.). Alle Sinnesempfindungen werden ‚aktiviert‘, die Welt im Frühling leuchtet und duftet und klingt, der Boden ist weich wie Flaum und warm die Schalmei des Windes. Innen- und Außenwelt, Gefühls- und Naturleben schwingen im Einklang, wie eine empfängnisbereite Geliebte, die den Liebesakt herbeisehnt, bietet sich der Fluss dem „schwärmendem Strahl“ des „Leibes“ an. Das dominante Sem ist das der Helligkeit, die rhetorische Frage der ersten Zeile wird in der letzten, das Gedicht umrahmend und gleichzeitig eine Klimax bildend, in eine Antwort überführt: *Licht*, das über die Stirn *stürmt* ist Vorbote des *hellen Gewitters* der Lust.

Erlösung und charismatische Ausstrahlung gehen zwar niemals vom lyrischen Ich, jedoch auch von Existenzformen des Humanen aus. „Und was ich aus dem Bereiche der Instinkte und der Intuition nicht selber wusste“, notierte Cisek in dem autobiografischen Rückblick *Mein Lebenslauf* (1951/1952),

lernte ich wenigstens zum Teil doch allmählich von Frauen, die wahrlich nicht ausgegangen waren, meine Schulmeister zu werden, und mir dennoch vieles beibrachten, von dem nichts in Büchern steht. Meine beste Erziehung erhielt ich aber von Kindern und dem Ernst ihrer Spiele. Sie boten mir das Erquicklichste.<sup>45</sup>

Mythisch überhöhte Kinder- und Frauengestalten bevölkern auch Ciseks Gedichte. In einen Garten Eden verwandelt die einfache Präsenz eines Kindes die tellurische Welt: „[...]// Vor deiner Einfalt ungelalltem Laut/ Flichen umher die Schatten,/ Dein Lachen füllt die Malvenkelche,/ Die weich und gleich sehr überwachen Händen/ Umfingern ihre süße Last.// Und die Tiere erkennen dich./ Sie äugen fromm in das Spiel,/ Wenn du greifst nach dem Wolkenflaum,/ Bis der Himmel selig umfliegt/ Deiner offenen Lippen Geblink.“ (*Das Kind*, CSt, S. 23) Und die Ankunft der Geliebten wird zu einer innerweltlichen Epiphanie: „Die Furchen des Weges/ Werden Linnen vor deiner Gestalt,/ Und mein Geringstes kniet nieder,/ Da du in den Abend winkst.// Du bist ein jubelnder Vogel/ Über dem brachen Widerklang meines Tales,/ Wenn du lautlos erscheinst,/



Wallen die Wälder in Überschwang.“ (*Geständnis*, CSt, S. 43) Treffend bezeichnet Heinrich Stiehler diese lyrische Diktion als „suggestiv-sakral“<sup>46</sup>.

Die ‚Schöpfungseinheit‘ tritt jedoch auch als zerstückelt in Erscheinung. Neben der geglückten Einverwandlung ins All-Eine düstern Gefühle der Vereinsamung und Vereinzelung auf. Die spätherbstliche und winterliche Gedichtlandschaft ist von Abgründen durchklüftet, hüllt sich in Kälte, Dunkelheit und Schweigen. Ins Hässlich-Abschreckende driftet sie jedoch nicht ab, selbst wenn sie Signale des Verlöschens und der Devitalisierung aussendet. Den Erfahrungen der „Gnade“ und „Erlösung“, die als wesentliche Komponenten einer Natur-Theologie bedeutungsträchtig werden, stehen die der Orientierungslosigkeit, des Bruches und des Verstummens gegenüber: „[...]// Die Welt verklingt an deiner Stirn,/ Die Weite wortlos zu dir weht/ Auf Schwingen, die erstarrte Last noch rührt./ Ist dein Gewand wie schweres Erz um dich?/ Die Helle, die der Schlaf im Blute hielt,/ Wächst nicht hinüber in das Land des Tags./ [...].“ (*Besinnung*, CSt, S. 37)

Osmose und Trennung: Das lyrische Ich erlebt/erleidet das Geschenk/die Verweigerung der Elementarkräfte im Wechselspiel von Konsonanz und Dissonanz. Das Subjekt hat keine autonome Gestaltungsmacht, verhält sich zur ‚Welt‘ nicht tätig-ingreifend, sondern empfangend-passiv. In dem Vortrag *Sufletul românesc în artele plastice* [Die rumänische Seele in den bildenden Künsten] aus dem Jahr 1928, in dem Cisek als „geistigen Urstoff“ der rumänischen „Seele“ die Sehnsucht zu erkennen vermeint, widmet er einen Exkurs den Bildwerken des Malers Ion Theodorescu-Sion – „diesen ersten, wahrhaft rumänischen Kompositionen“. Der Mensch in dessen Landschaftsschilderungen beherrsche die ihn umgebende Natur nicht, widersetze sich weder der äußeren Wirklichkeit noch dem Schicksal, er sei, wie in der rumänischen Volksdichtung, eben Teil der Natur: „Zwischen Mensch und Wald, Mensch und Tier gibt es keine Gegensätze. Der Mensch erscheint darin als ein Geschöpf, das die Sprache der Erde spricht, der es entwachsen ist.“<sup>47</sup> Im Unterschied etwa zu der eigenwilligen kosmischen Hierarchie in Rilkes *Duineser Elegien*, innerhalb derer der Mensch einen ‚Auftrag‘ hat, ihm eine Haltungsethik abverlangt wird, ist auch Ciseks lyrisches Ich nur Glied eines überwölbenden Vorgangs, Welle des Lebensstromes, der Sehnsucht und Erfüllung, Lust und Schmerz in sich trägt.

In der Formbeschaffenheit einzelner Gedichte schlägt sich diese Subjektkonzeption in der Auflösung nachvollziehbarer Textzusammenhänge nieder. Infolge der „Unbestimmtheitsfunktion der Determinanten“<sup>48</sup> wirken flüchtig auftauchende Erscheinungen rätselhaft, öffnen sich Lücken zwischen den Bild-Sequenzen, die über ‚Leerstellen‘ in assoziativer Verknüpfung miteinander korrespondieren: „[...]// Der schwarze Tang der Nächte spült/ Um deine strachelnden Hände,/ Das Mädchen flackert nicht mehr durch den Wahn,/ Nur unsrer Armut Leisestes schluchzt hin/ Über die Wege, die wie dunkler Herbst/ Vor Gott verwehn.“ (*Der Verschollene*, CSt, S. 7)

Die Behauptung Alfred Kittners, dass der Lyriker Cisek, „wenn auch auf ganz anderen Wegen [...], jenseits alles Radikalismus und alles Umstürzlerischen zu ähnlichen Ergebnissen gelangte, wie um die gleiche Zeit André Breton und seine Pariser Surrealistenschule“<sup>49</sup>, scheint mir allerdings unhaltbar.

#### IV. Versöhnung und Verzicht: die späten Gedichte

Oscar Walter Cisek hegte nach der Echolosigkeit seines Gedichtbandes, wie ein zuverlässiger Wegbegleiter berichtet, „unbegründeten Zweifel an seinem Vermögen, seiner Berufung zur lyrischen Aussage [...] – ein Zweifel [...], der [...] schließlich zu einer jahrelangen völligen Abkehr von lyrischer Betätigung“<sup>50</sup> führte. Die wenigen, nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Gedichte sind zwar weniger traumverloren und pantheistisch entgrenzt, doch dokumentieren sie keine wesentlich abgewandelte Handschrift. Metaphernreicher Diskurs, festliche Syntax, das Pathos der Sinnsuche charakterisieren die Textur der Verse. Häufig aufgerufene Gestalten und Bildsyntagmen der *Anderen Stimme* spielen in das Spätwerk hinüber.

In mehreren Texten wird nun das lyrische Ich als reflektierende ‚Mittelpunktsfigur‘ deutlicher fassbar, das Lebensgefühl eines Alternden dringt in die Gedichte ein. Bildselektion und Bildverschränkung vermeiden weiterhin Referenzen auf Zeitgeschichtliches oder, genauer gesagt, sublimieren dieses zur Existenzmeditation. Während sein langjähriger Freund, der Bukowiner Dichter Alfred Margul-Sperber, in Lobgesängen die Volksrepublik Rumänien feierte und nach Ciseks Entlassung aus dem Gefängnis als wohlbesoldeter Staatsdichter die Möglichkeit hatte, ihn finanziell großzügig zu unterstützen<sup>51</sup>, schrieb dieser locker gefügte Oden

*An den Schlaf* und *An den Schmerz*. Ebenso wie Sperber hat Cisek die westeuropäische Nachkriegsmoderne, die Wandlungen des Lyrikbegriffs unter veränderten Verhältnissen ignoriert, aber, zumindest in seinen Gedichten, den Kotau vor den kommunistischen Machthabern verweigert.

Die späten Verse, teils langzeilig ausschwingend, teils liedhaft komponiert, bewegen sich auf ästhetisch ausgebauten lyrischen Strecken, deren Wegweiser Hans Carossa, Peter Gan, Oda Schaefer heißen. Auf erprobte metrische Strukturen und Reimbindungen wird dabei zurückgegriffen. Die Gedanken gehen nach innen, überfliegen Gelebtes, vermessen die schwindende Dauer im Hiersein und steigen als poetisch durchgestaltetes Resümee in den Ausdrucksbereich hoch. Der von Schreibpausen unterbrochene Weg des Lyrikers Cisek mündet in einen Traditionalismus von kunstvoll-stilisierter Schlichtheit. Am schönsten sind die elegischen Selbstauskünfte, in denen sich – wie in Margul-Sperbers Todesgedichten – Schatten- und Lichtseiten, Verzicht und Versöhnung unlösbar verketten:

*Späte Stunde*

Zeit in einem Augenaufschlag,  
Scheue Gnadenfrist;  
Duft im Abend, Duft im Weine,  
Der mein Lächeln leise küsst.

Alles war einst Tag. Der Cherub  
Weckt kaum mehr den dunklen Rausch;  
Keine Gotteshand setzt mit ein Herz ein,  
Ach, ein leichtes; keine mag den Tausch.

Alles war einst leicht. Die Engel  
Gingen bei uns aus und ein;  
Nun gewährt die Gnadenfrist mir  
Scheu der kleine Kerzenschein.<sup>52</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Siehe Motzan, Peter: Ein Einzelgänger: Der Lyriker Oscar Walter Cisek. In: Ders.: *Lesezeichen. Aufsätze und Buchkritiken*. Cluj-Napoca: Dacia, 1986, S. 7–29. Auf diesen Aufsatz greift die vorliegende Untersuchung streckenweise zurück.

<sup>2</sup> Vgl. Cisek, Oscar Walter: *Sufletul românesc în artă și literatură* [Die rumänische Seele in Kunst und Literatur]. Eine Anthologie besorgt und kommentiert von Al. Oprea. Cluj-Napoca: Dacia, 1974 [Essays zur Literatur und bildenden Kunst – Anm. P. M.]; Nubert, Roxana: Oscar Walter Cisek als Mittler zwischen deutscher und rumänischer Kultur. Regensburg: Roderer, 1994; Motzan, Peter: Brücke über Wissenslücke? Oscar Walter Cisek und die Zeitschrift *Kulturnachrichten aus Rumänien* (Bukarest, 1925–1926, 1928). In: *Deutschsprachige Öffentlichkeit und Presse in Mittelost- und Südosteuropa (1848–1948)*. Hg. von Andrei Corbea-Hoișie, Ion Lihaciu, Alexander Rubel. Iași: Editura Universității „AL. I. CUZA“ Iași – Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2008, S. 291–312.

<sup>3</sup> Vgl. Motzan, Peter: *Hunger des Magens, Sehnsucht des Herzens, Macht des Sexualtriebs. Versuch über den Erzähler Oscar Walter Cisek (1897–1966)* in diesem Band.

<sup>4</sup> Mecklenburg Norbert: Rettung des Besonderen. Zur Analyse und Kritik deutschsprachiger Minderheitenliteratur. In: Ders.: *Die grünen Inseln. Zur Kritik des literarischen Heimatkomplexes*. München: Iudicium, 1986, S. 265–289, hier S. 278.

<sup>5</sup> Im Verlag Wolfgang Jess, der sich gegen eine Veröffentlichung der „Blut-und-Boden“-Literatur sperrte und dessen Belletristik-Produktion nach 1933 stark zurückging, erschienen u. a. Bücher von Günter Eich, Elisabeth Langgässer, Martin Raschke, Paul Zech sowie zwischen 1929 und 1932 die von Artur Kuhnert und Martin Raschke herausgegebene Literaturzeitschrift *Die Kolonne*, deren Schwerpunkt die Naturlyrik einer jungen Generation bildete und zu deren Mitarbeitern Günter Eich, Hermann Kassack, Elisabeth Langgässer, Theodor Kramer, Horst Lange und Georg von der Vring zählten.

<sup>6</sup> „Es ist die Stimme Hölderlins und Trakls. Stofflich, sprachlich und inhaltlich stehen Ciseks Schöpfungen hoch über dem Gewöhnlichen [...]. Hindurchgezwängt durch die Pforten der Läuterung ist das warme, pulsende Blut aus ihnen abgeflossen. Dafür ist den Gedichten herbe Süße, brennendes Feuer, spiegelnde Glätte geworden.“ – Karl Kurt Klein: Heimische Lyriker. In: *Klingsor* 11(1934), H. 6, S. 245.

<sup>7</sup> *Herz der Heimat. Gedichte*. Hg. von der Deutschen Buchgilde in Rumänien. Die Auswahl besorgten Herman Roth und Harald Krasser. Hermannstadt 1935.

<sup>8</sup> Perels, Christoph: Vorbemerkung. In: Lyrik verlegen in dunkler Zeit. Aus Heinrich Ellermanns Reihe „Das Gedicht. Blätter für die Dichtung“ 1933 bis 1944. Gedichte von vierzig Autoren. Ausgewählt und eingeleitet von Christoph Perels. Mit einem Gesamtverzeichnis der Jahrgänge 1–10. München: Edition Spangenberg im Ellermann Verlag, 1984, S. 7.

<sup>9</sup> Cisek, Oscar Walter: *Am neuen Ufer*. Begleitwort von Alfred Kittner. Bukarest: Staatsverlag, 1956.

<sup>10</sup> Nubert [Anm. 2], S. 227–229.

<sup>11</sup> Kittner [Anm. 9], S. 26.

<sup>12</sup> Axmann, Elisabeth: Bildhafte Welt. Zu Oscar Walter Ciseks siebzigstem Geburtstag. *Neuer Weg*, 2. Dezember 1967.

<sup>13</sup> Markel, Michael: Oscar Walter Cisek: „Das Opfer“. In: Interpretationen deutscher und rumäniendeutscher Lyrik. Hg. von Brigitte Tontsch. Klausenburg: Kriterion 1971, S. 291–295, hier S. 292.

<sup>14</sup> Cisek, Oscar Walter: Gedichte. Eine Auswahl. Mit einem Nachwort von Alfred Kittner [Band I]; Im Verweilen von Goethes Gedichtmaske. Ein Essay [Band II]. Bukarest: Kriterion, 1972.

<sup>15</sup> Bei der Datierung der *Jugendgedichte* in diesem Band handelt es sich offensichtlich um einen Druckfehler. Anno 1909 war Cisek erst zwölf Jahre alt, seine ersten Gedichte erschienen im Jahr 1919.

<sup>16</sup> Schneider, Eduard: Wanderer mit Kartäusernelke hinterm Ohr. Die Entdeckung eines anderen Cisek, *Neue Banater Zeitung*, 9. März 1973; Motzan, Peter: Ein großer Unbekannter. Bemerkungen zur Lyrik Oscar Walter Ciseks, *Neuer Weg*, 1. Juni 1972; Ders.: Poetul Oscar Walter Cisek [Der Lyriker Oscar Walter Cisek]. In: *Steana* [Der Stern] 24(1973), H. 18, S. 14–15; Reichrath, Emmerich: Worte wie süßes Brot. Zu Oscar Walter Cisek: „Gedichte“ und „Im Verweilen vor Goethes Gesichtsmaske“. In: *Neue Literatur* 24(1973), H. 2, S. 100–104.

<sup>17</sup> Die Bücher des Jahres 1973, *Die Woche*, 4. Januar 1974.

<sup>18</sup> Motzan [Anm. 16].

<sup>19</sup> Vgl. Cisek, Oscar Walter: Bibliografie. In: Ders.: *Das entfallene Gesicht. Erzählungen*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Peter Motzan. München: Südostdeutsches Kulturwerk, 2002, S. 378–381.

<sup>20</sup> Mit Ausnahme des *Ostdeutschen Lesebuches II. Deutsche Dichtung der Jahrhundertmitte vom Baltikum bis zum Banat*. Auswahl, Einführungen und Nachwort von Ernst-Edmund Keil. Vorwort von Prof. Dr. Helmut Motekat. Bonn: Kulturstiftung d. Dt. Vertriebenen, 1984, in das zwei seiner frühen Gedichte (*Kronstädter Frühling*

und *Rumänischer Oktober*, S. 280) aufgenommen wurden, ist Cisek in keiner im deutschen Sprachraum nach Ende des Zweiten Weltkriegs erschienenen Lyrikanthologie vertreten.

<sup>21</sup> Oscar Walter Cisek: Nächte. In: *Ostland* 1(1919), H. 4, S. 184

<sup>22</sup> Vgl. Hellermann, Dietmar: Dichtung im „Ostland“. In: *Transsylvanica I. Studien zur deutschen Literatur aus Siebenbürgen*. Hg. von Michael Markel. Klausenburg: Dacia-Verlag, 1971, S. 155–198.

<sup>23</sup> Csaki, Richard: Unsere neue Literaturbewegung. In: *Ostland* 3(1921), H. 14, S. 417–420, hier S. 420.

<sup>24</sup> Cisek, Oscar Walter: Verheißung. In: *Frühling* 1(1920), H. 1, S. 21.

<sup>25</sup> Ders.: Grüße. In: *Ostland* 2(1920), H. 6, S. 253.

<sup>26</sup> Ders.: Großstadtgram. In: *Ostlandjabrbuch*. Hermannstadt 1921, S. 43–44.

<sup>27</sup> Ders.: Grau. In: *Frühling* 1(1920), H. 2, S. 42.

<sup>28</sup> Markel, Michael: Expressionismus in der rumäniendeutschen Literatur. Rezeption, Erscheinungsweise und lokale Interferenzen. In: *Die siebenbürgisch-deutsche Literatur als Beispiel einer Regionalliteratur*. Hg. von Anton Schwob u. Brigitte Tontsch. Köln–Weimar–Wien: Böhlau, 1993, S. 141–196, hier S. 193: „Er [der rumäniendeutsche Expressionismus – Anm. P. M.] hat in den Nachkriegsjahren ein geistiges Klima geschaffen, in dem die Literatur ihren Ort finden und zum Bedürfnis werden konnte; er hat den Makel des Nachgekommenen abzustreifen und in der zeitgenössischen europäischen Entwicklung Fuß zu fassen versucht; er hat eine ‚Literaturwelle‘ bedingt, die weltoffen und anspruchsvoll auftrat“.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Cisek, Oscar Walter: Erinnerung an Italien. In: *Ostland. Vom geistigen Leben der Auslandsdeutschen* [Neue Folge] 1(1926), H. 1, S. 116.

<sup>31</sup> Kittner [Anm. 14], S. 108–109.

<sup>32</sup> Cisek, Oscar Walter: Theodor Däubler. In: *Cugetul Românesc* [Der rumänische Verstand] 2(1923), H. 8–9, S. 621–629, hier S. 622.

<sup>33</sup> Ebd., S. 624. Übersetzung des Zitats P. M. In derselben Ausgabe wurden acht Gedichte Däublers in der Nachdichtung Oscar Walter Ciseks abgedruckt.

<sup>34</sup> Cisek, Oscar Walter: Kind. In: Cisek [Anm. 14], S. 79.

<sup>35</sup> Kittner [Anm. 14], S. 105ff.

<sup>36</sup> Cisek, Oscar Walter: Frühlingsgedicht; Licht und Schlaf; Liebesgedicht [I]; Liebesgedicht [II]. In: Ders.: *Die andere Stimme*. Dresden: Verlag Wolfgang Jess, 1934, S. 6, 16, 19, 28. Im Weiteren wird im Fließtext aus diesem Band unter der Sigle CSt mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

<sup>37</sup> Cisek, Oscar Walter: Georg Trakl. In: *Cugetul Românesc* 1(1922), H. 6, S. 554–

556. Die Trakl-Übersetzungen erschienen ebenda, S. 557–562 u. in H. 8–9, S. 203–207.

<sup>38</sup> Zit. nach Wittstock, Joachim: Distanz und Bindung. Oscar Walter Cisek, Erwin Wittstock – Beziehungen, Gegensätze. In: *Neue Literatur* 23(1972), H. 3, S. 41–51, hier S. 43.

<sup>39</sup> Blaga, Lucian: Seele des Dorfes. In: Ders.: *Ausgewählte Gedichte. Deutsch von Oskar Pastior*. Mit einem Vorwort von Aurel Rău. Bukarest: Jugendverlag, 1967, S. 80.

<sup>40</sup> Diese Unterscheidung macht Karl Krolow in seinem Essay *Lyrik und Landschaft*. In: Ders.: *Schattengefecht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1964, S. 7–39, hier S. 29.

<sup>41</sup> Rainer Maria Rilke: „Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum./ Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still/ durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,/ Ich seh hinaus und *in* mir wächst der Baum.“ (Es winkt zu Föhlung fast aus allen Dingen [1914]. In: Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke. Werkausgabe*. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt von Ernst Zinn. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1975, S. 93).

<sup>42</sup> Oskar Loerke: „Du rinnst wie melodische Zeit, entrückst mich den Zeiten,/ Fern schlafen mir Fuß und Hand, sie schlafen an meinem Phantom./ Doch die Seele wächst hinab, beginnt schon zu gleiten,/ Zu fahren, zu tragen, – und nun ist sie der Strom, [...]// In mir werden Eschen mit langen Haaren,/ Voll mönchischer Windlitanei,/ Und Felder mit Rindern, die sich paaren,/ Und balzender Vögel Geschrei.“ (Der Strom [1916]. In: Oskar Loerke: *Die Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 100)

<sup>43</sup> Lucian Blaga: „[...]// Fließen soll mein Blut auf den Rinnen der Welt/ und in himmlischen Mühlen/ die Räder drehn// Beband bin ich vor Glück:/ Ganz der Tag über mir;/ die Kräfte des Vogelflugs haben in Keilschrift auf leuchtende Ziele gedeutet.“ (Schon weiß ich um die Sünde [1924]. In: Blaga [Anm. 39], S. 85)

<sup>44</sup> Kittner [Anm. 14], S. 105.

<sup>45</sup> Cisek, Oscar Walter: Mein Lebenslauf. In: Cisek [Anm. 14], S. 8.

<sup>46</sup> Stiehler, Heinrich: *Paul Celan, Oscar Walter Cisek und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur Rumäniens. Ansätze einer vergleichenden Literatursozziologie*. Frankfurt a. M. – Bern u. a.: Peter Lang Verlag, 1979, S. 211.

<sup>47</sup> Cisek, Oscar Walter: Sufletul românesc în artele plastice [Die rumänische Seele in den bildenden Künsten]. In: Cisek [Anm. 2], S. 29. Übersetzung P. M. Vgl. hierzu auch Prügel, Roland: *Im Zeichen der Stadt. Avantgarde in Rumänien 1920–1938*. Köln–Weimar–Wien: Böhlau, 2008, S. 159–194.

<sup>48</sup> Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik*. 10. Aufl. Hamburg: Rowohlt, 1981, S. 162.

<sup>49</sup> Kittner [Anm. 14], S. 104.

<sup>50</sup> Kittner, Alfred [Einführung zu]: Oscar Walter Cisek: Gedichte aus dem Nachlass. In: *Neue Literatur* 26(1976), H. 5, S. 37.

<sup>51</sup> Vgl. Axmann, Elisabeth: *Wege, Städte. Erinnerungen*. Aachen: Rimbaud Verlag, 2005, S. 97.

<sup>52</sup> Cisek, Oscar Walter: Späte Stunde. In: Cisek [Anm. 14], S. 97.



*Antonia Opitz (Großwardein)*

**Wenn sich zu „Herzzeit“ zwei Kulturen begegnen.  
Der Briefwechsel zwischen  
Ingeborg Bachmann und Paul Celan**

**Problemstellung**

Als im August 2008 der Briefwechsel<sup>1</sup> zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan erschien, stieß er auf besonders lebhaftes Interesse. Die Fachwissenschaft hat seit langem auf diese Publikation gewartet, von der man zurecht erwartete, die bis dahin lediglich vermutete Aufeinanderbezogenheit einzelner Gedichte dieser beiden bedeutenden Lyriker der Nachkriegszeit nun exakt belegen zu können. Bei den literarisch interessierten Lesern wiederum sorgte für Spannung, dass allgemein bekannt war, Ingeborg Bachmann habe die Veröffentlichung der Teile ihres Nachlasses, die private Beziehungen betreffen, erst fünfzig Jahre nach ihrem Tod – da sie im Oktober 1973 starb, würde das 2023 bedeuten – zulassen wollen. Hinter dieser Verweigerung vermutete man sorgfältig gehütete, spektakuläre Geheimnisse. Obschon der Briefwechsel sowohl von den Erwartungen der Fachwissenschaft als auch denen der Öffentlichkeit einiges einlöst, wird derjenige, der von diesen Briefen aufregende Enthüllungen erwartet hatte, nach der Lektüre dennoch enttäuscht gewesen sein. Die Geheimnisse, die sie preisgeben, sind tief, aber sehr leiser Natur, oft grenzen sie an Sprachlosigkeit.

Die Öffentlichkeit erfährt jedenfalls als Neuigkeit, dass die Liebesbeziehung zwischen Bachmann und Celan nicht – wie bisher selbst ihre engsten Freunde zu wissen glaubten – um 1950 endgültig abgebrochen war. Im Herbst 1957 lebte sie erneut auf und führte zu einem kurzen, beide beglückenden und bereichernden Höhepunkt. Erst danach verwandelte sie sich in die bis ins Jahr 1961 hinein andauernde, zwar immer wieder gefährdete, aber dennoch zuverlässige Freundschaft, deren Einzelheiten im Wesentlichen bekannt sind.

Die mit Celan und Bachmann befasste Forschung fahndete schon seit Ende der neunziger Jahre verstärkt in den Werken beider Dichter nach Spuren dieser Beziehung<sup>2</sup> und förderte inzwischen anhand genauer

Textanalysen auch einen reichen Schatz an intertextuellen Bezügen an den Tag. Dies betraf aber vor allem die Gedichte und erzählerischen Texte der Ingeborg Bachmann, in erster Linie den Roman *Malina*; Bachmann-Bezüge bei Celan entdeckte man dagegen eher vereinzelt.<sup>3</sup> Zudem blieben solche Entdeckungen Vermutungen, solange die eindeutigen Beweise fehlten. Insofern entsprach es durchaus dem Erkenntnisstand, wenn Dieter Burdorf 2003 als Resumé der Tagung *Im Geheimnis der Begegnung* noch formulierte:

Die hier dokumentierten Beiträge der Tagung kommen insgesamt also zu einem deutlich skeptischeren Urteil über den lyrischen Dialog zwischen Bachmann und Celan, als es in großen Teilen der bisherigen Forschung zu finden ist. Unzweifelhaft ist, dass Celan für Bachmann der wichtigste Lyriker ihrer Generation war, ja, dass sich ihre poetische und poetologische Konzeption erst in der Auseinandersetzung mit seinem Werk entwickelte. Die komplimentäre Seite, Celans Bild von Bachmann und ihre Bedeutung für sein Werk, bleiben nach wie vor im Dunkeln.<sup>4</sup>

Der nun an die Öffentlichkeit gelangte Briefwechsel verweist nachdrücklich auf die Korrekturbedürftigkeit des oben zitierten Urteils. In seinem Lichte und weiterer in den letzten Jahren veröffentlichter Briefwechsel<sup>5</sup> tut sich ein breites Feld auf, auf dem in nächster Zeit das Zwiegespräch der Gedichte und anderer Werke Bachmanns und Celans exakt rekonstruiert werden kann.

Sichtet man allerdings die bisher erschienenen Rezensionen,<sup>6</sup> so sind sie noch hauptsächlich mit der Analyse der persönlichen Beziehung beschäftigt. Man bespricht ausführlich deren Problematik, diskutiert ihre Brüche, versucht sie auf der Grundlage des Briefmaterials zu periodisieren und begründet die jeweilige Periodisierung. Als erste Reaktion ist das verständlich. Dennoch übermannt den Leser solcher Beiträge ein eher bedrückendes Gefühl. Er sieht diese sensiblen, in der Tiefe der historischen, philosophischen und ästhetischen Reflexion der Zeit und des persönlichen Schicksals kaum zu überbietenden Briefe schutzlos der Öffentlichkeit ausgeliefert, und dies gegen den ausdrücklichen Willen eines der beiden Briefpartner. Die Herausgeber begründen ihre Entscheidung mit den Interessen der einschlägigen Forschung und bekommen unter diesem Gesichtspunkt auch Recht, denn selbst beim erstmaligen Durchlesen der annähernd zweihundert Briefe, Kartengrüße

und Zueignungen bieten sich neue Zugänge in Überfülle an. Nicht zuletzt erweisen sich die Briefe Celans und Bachmanns als wertvolle historische Dokumente des tastenden Neuanfangs einer jungen Generation nach dem Zweiten Weltkrieg. Sie bergen auch authentische Zeugnisse über die sich neu konstituierenden Literaturverhältnisse in mehreren Ländern Europas und bezeugen glaubhaft die sozialen und existenziellen Nöte von Schriftstellern in der damaligen Zeit. Vor allem aber diskutieren sie neue ästhetische Grundsätze und bieten einmalige Einblicke in die psychischen Vorgänge im künstlerischen Schaffen.

Im Mittelpunkt dieses Beitrags steht ein Problemkomplex, der den gesamten Briefwechsel leitmotivisch durchzieht, ihn sogar nach meiner Auffassung ganz entscheidend prägt. Es geht um die ebenso problemgeladene wie gegenseitig bereichernde Begegnung zweier Menschen, die in unterschiedlichen Kulturen verwurzelt waren. Inwiefern ihre Beziehung in dieser Hinsicht als exemplarisch betrachtet werden kann, darüber tauschen sich beide Briefschreiber schon früh, im März 1951, aus, als es um die Zukunft der in Wien im Sommer 1950 sich anbahnenden Liebe geht. Auf die – im abgesandten Brief dann doch durchgestrichene, aber nicht ganz unkenntlich gemachte – Frage der Ingeborg Bachmann „Ob wir unsere Geleise zusammenlegen oder nicht, unsere Leben haben doch etwas sehr Exemplarisches, findest Du nicht?“<sup>7</sup> antwortet Celan ablehnend: „Wie sollte ich auch an mir selber Exempel statuieren? Gesichtspunkte dieser Art sind nie meine Sache gewesen, mein Auge fällt zu, wenn es aufgefordert wird, nichts als e i n Auge, nicht aber m e i n Auge zu sein: Wäre dies anders, ich schriebe keine Gedichte.“<sup>8</sup> Er bestätigt also für sich die Streichung des Exemplarischen, aber nur weil er – in der Kunst erfahrener als die um sieben Jahre jüngere Bachmann – ausdrücken will, dass ein einmaliges Menschenschicksal an sich nicht exemplarisch sein kann, sondern erst dazu wird, wenn es, vom Künstler tief und sinnlich erlebt, zum Gedicht gerinnt.

### Ein Sommermärchen

Am 23. Mai 1948, in den letzten Tagen seines Wien-Aufenthaltes, schenkte Paul Celan seiner jungen Freundin zusammen mit Büchern, Blumen und Zigaretten auch die Abschrift eines seiner Gedichte, die er mit dem Datum ihres Geburtstages versah. Dieses Gedicht *In Ägypten*, das auf

diese Weise ihr gehören sollte, eröffnet zu Recht den Briefwechsel.

*In Ägypten*

Für Ingeborg

Du sollst zum Aug der Fremden sagen: Sei das Wasser!

Du sollst, die Du im Wasser weißt, im Aug der Fremden suchen.

Du sollst sie rufen aus dem Wasser: Ruth! Noemi! Mirjam!

Du sollst sie schmücken, wenn Du bei der Fremden liegst.

Du sollst sie schmücken, mit dem Wolkenhaar der Fremden.

Du sollst zu Ruth, zu Mirjam und Noemi sagen:

Seht, ich schlaf bei ihr!

Du sollst die Fremde neben dir am schönsten schmücken.

Du sollst sie schmücken mit dem Schmerz um Ruth, um Mirjam und Noemi.

Du sollst zur Fremden sagen:

Sieh, ich schlief bei diesen!

Wien, am 23. Mai 1948<sup>9</sup>

Der Titel des Gedichts referiert auf das Exodus-Kapitel im *Alten Testament*, er beschwört die Leidensgeschichte des jüdischen Volkes in der ägyptischen Gefangenschaft herauf, erinnert an dessen lange Wanderschaft durch die Wüste und den Empfang der Gesetzestafeln mit den Geboten Gottes am Berg Sinai. Der lyrische Sprecher – im Gedicht spricht er sich selber mit Du an – befindet sich in einer mit der biblischen vergleichbaren Lage. Ihm und seinem Volk wurde schweres Leid zugefügt, er trägt Trauer um seine Toten. Aber nicht Gott, sondern er selber gibt sich die Gesetze für das weitere Leben. Es sind dies Gesetze einer neuen Liebe und einer neuen Dichtung nach der Katastrophe, in Worte gemeißelt nach dem Vorbild der Bibelübersetzung Luthers.

Sowohl neue Liebe und als auch neue Dichtung sind nur möglich, wenn beide für immer mit der Trauer um das Geschehene einhergehen. Wasser, mit dem Tote nach dem jüdischen Beerdigungsritual ganz bedeckt sein müssen, erst dann können sie die letzte Ruhe finden, wird hier zu einer komplexen Chiffre für Tod und Trauer. In ihm weiß man die verstor-

benen jüdischen Geliebten, und aufsteigen soll es als Zeichen der Trauer auch im Auge der neuen, fremden Geliebten. Schmücken, die zweite Chiffre, die das Gedicht verklammert, lässt sich zugleich als Liebesgeste und als dichterisches Wort deuten. Die einstigen Geliebten und die neue, fremde sollen umeinander wissen, verwoben und aufgehoben in Liebesfeier und Schmerz.

Ob das Gedicht tatsächlich am 23. Mai 1948, also im unmittelbaren Zusammenhang mit der Liebe zu Ingeborg Bachmann entstand, ist nicht ganz sicher, aber für die Nachwelt auch ohne Belang. Es wurde ihr jedenfalls gleich zweimal zugeeignet: in der mit „Wien“ datierten Widmung und ein zweites Mal zehn Jahre später: „Denk an *In Ägypten* – wird ihr Celan am 31. Oktober 1957, nach der erneuten Aufnahme der Liebesbeziehung – schreiben. Sooft ichs lese, seh ich Dich in dieses Gedicht treten: Du bist der Lebensgrund, auch deshalb, weil Du die Rechtfertigung meines Sprechens bist und bleibst.“<sup>10</sup>

Nach Zeugnis all ihrer an Celan gerichteten Briefe hat Ingeborg Bachmann die ethische Verpflichtung, die im *Ägypten*-Gedicht der Fremden angetragen wird, für die gesamte Dauer dieser Beziehung angenommen. Sie war bereit, im Leben wie in der Dichtung, die Trauer um das Geschehene mitzutragen. Hauptsächlich, jedoch nicht allein aus Zuneigung zu Celan. Als Tochter eines nationalsozialistisch gesinnten Lehrers und vorgesehen als junge Flakhelferin, hatte sie sehr wohl Kenntnisse über die historischen Vorgänge während des Krieges in ihrer heimatlichen Umgebung. Ihre ersten Schreibversuche resultierten gerade aus dem Bedürfnis, in der Literatur Trost und Schutz vor diesen Erlebnissen zu finden. Ihre ersten Freundschaften mit jüdischen Intellektuellen nach Kriegsende zeugen davon, wie ernst es ihr darum war, Versöhnung zu leben.<sup>11</sup> Womöglich lag darin auch einer der Impulse, Celans Werbung in Wien anzunehmen.

### **„Ihr seid einfach zu verschieden.“**

Im Sommer 1948 übersiedelte Celan nach Paris und versuchte dort unter großen Schwierigkeiten Fuß zu fassen. Der Briefwechsel kam stockend in Gang, es war anfangs vor allem Celan, der sich ausschwie, während die junge Bachmann von einer gemeinsamen Zukunft ausging, die sie, als die in den Dingen des Alltags Tüchtigere gestalten zu können glaubte.

Analysiert man die Struktur und Bildsprache sowie den Stil der damals gewechselten Briefe, festigt sich immer mehr die Erkenntnis, dass sich in ihnen zwei Kulturtraditionen begegnen und, bewusst oder unbewusst, um gegenseitiges Verständnis ringen. Ihr Anderssein war sowohl Bachmann als auch Celan bewusst, ihre gemeinsame Chiffre dafür hieß die bzw. der Fremde. Offenbar wollten und konnten sie dieses Fremdsein nicht aufheben, denn es gehörte zu ihrer Identität. Sie machten es aber wiederholt zum Gegenstand eigener oder auch gemeinsamer Reflexion. So schreibt zum Beispiel die in dieser ersten Phase emotional viel stärker beteiligte Ingeborg Bachmann: „Immer geht’s mir um Dich, ich grüble viel darüber und sprech zu Dir und nehm Deinen fremden, dunklen Kopf zwischen meine Hände und möchte Dir die Steine von der Brust schieben, Deine Hand mit den Nelken freimachen und Dich singen hören.“<sup>12</sup>

Im Oktober 1950 gelang dann Ingeborg Bachmann endlich die unter den Bedingungen der Nachkriegszeit schwierige Unternehmung, Celan, übrigens mit dessen tatkräftiger Unterstützung bei der Beschaffung der dafür notwendigen Papiere, in Paris zu besuchen. Liest man nur die Briefe, die beide in diesem Zusammenhang wechselten, scheinen sie sich darauf zu freuen. Aus dem Briefwechsel Celans mit seinem Wiener Dichterfreund Klaus Demus wird jedoch deutlich, dass er damals auch schon andere Bindungen eingegangen war, und daher dieser Besuch für ihn von vornherein mit Problemen, durchaus auch finanzieller Art, verbunden war. Dennoch entschied er sich, aus moralischen Überlegungen heraus, eine eindeutige Entscheidung herbeizuführen.

Der Besuch endete, trotz ehrlicher Bemühung beider, mit der Einsicht, dass ein Zusammenleben unmöglich sei. Spuren dieser Auseinandersetzung sind in den Briefen, die nach der abrupten Abreise Ingeborg Bachmanns getauscht wurden, zu entdecken, dennoch bleibt manches im Dunkeln. Vieles wird nur in Chiffren ausgesprochen, die nur für die beiden Betroffenen verständlich waren, auch diskutierte man oft nur telephonisch. Allein in den Briefen zeichnen sich die Einzelheiten nicht ganz klar ab, soviel aber doch, dass neben der Unverträglichkeit zweier Künstlernaturen auch Differenzen, oder eher von Celan vermutete oder konstruierte Differenzen bezüglich der Haltung Bachmanns zur Vergangenheit und zum Holocaust eine Rolle gespielt haben mussten. Dafür spricht, dass Celan den Familienring, den er in Wien seiner jungen Geliebten geschenkt hatte, jetzt von ihr zurückverlangt. Offenbar ver-

mochte es die kurze Sommerliebe in Wien nicht, sein seit dem traumatischen Erlebnis des Verlusts der Eltern von Grund auf misstrauisches Wesen aufzuschließen.

Zur Klärung schalteten beide Beteiligte in ihrer Not Freunde ein. Celans lebenslanger aufopferungsvoller Freund Klaus Demus brachte die Problematik dieser Beziehung klarsichtig auf den Punkt, als er im Dezember 1950 an Celan schrieb:

Du sollst Dir keine Vorwürfe machen, Lieber. Du sollst auch keine wie immer gearteten Konsequenzen ziehen. Denn ich glaube, dass das Denken nach Richtlinien in wirklich schweren Lebensfällen auch nicht nützlich ist. [...] Ihr seid einfach zu verschieden. Inge hat aber auch eine Welt; der konntest vielleicht Du nichts geben. [...] Du mußt das ganz verstehen, Paul. Sie hat einfach nach ihren Gesetzen alles getan, wie sie wohl musste. [...] So war denn die Diskrepanz groß.<sup>13</sup>

Trotz dieses Zerwürfnisses kam es noch zu keiner Entscheidung. Nachdem mit Hilfe der Freunde Nani und Klaus Demus die Missverständnisse aus dem Weg geräumt worden sind, lebt der Briefwechsel neu auf. Noch im Dezember 1951 träumt Ingeborg Bachmann von einem Neuanfang und einem gemeinsamen Leben.<sup>14</sup> Celan ist aber inzwischen, im November 1951, seiner späteren Frau, Gisèle de Lestrange, begegnet. Dies schreibt er Ingeborg Bachmann zwar nicht, immerhin entschließt er sich aber am 16. 2. 1952 ihr bezüglich der gemeinsamen Zukunft reinen Wein einzuschenken: „Was ich mich zu sagen entschliesse, ist dies: Lass uns nicht mehr von Dingen sprechen, die unwiederbringlich sind.“<sup>15</sup> Bald darauf heiratete Celan in Paris.

Es spricht für beide, für Celan wie für Bachmann, dass aus der Liebe feste Freundschaft werden konnte. Bachmann, deren Ruhm als Lyrikerin seit ihrem Debut bei der Gruppe 47 im Mai 1952 unaufhaltsam stieg, nutzte all ihre Kontakte, um auch Celan die verdiente Anerkennung zu verschaffen. Denn dieser war damals als Übersetzer französischer und russischer Lyrik anerkannt und gefragt, seine neuartige, schwer zu erschließende eigene Lyrik, die man heute weltweit kennt und bewundert, blieb da noch lange die Sache einer Handvoll Lyrik-Kenner. Bachmann ließ auch keine Gelegenheit aus, Celan, der zu depressiven Stimmungen neigte, immer wieder zu weiterer Arbeit zu ermutigen.

**„Verbannt und Verloren / waren daheim.“**

Im Oktober 1957 kam es – wohl für beide Beteiligte überraschend – zum Aufflammen der alten Liebesbeziehung, das bis Sommer 1958 anhielt. Die Briefe, die sich beide Partner in diesem Zeitraum schrieben, bilden eindeutig den emotionalen und gedanklichen Höhepunkt des gesamten Briefkonvoluts. Die Rollen waren jetzt vertauscht, Celan war der Werbende und Bachmann die Abwägende. Alle Gespräche, ob über die eigene Dichtung und Poetik oder Fragen der Geschichte und Gesellschaft, führte man jetzt auf Augenhöhe. Bachmann hatte damals bereits ihre beiden erfolgreichen Gedichtbände publiziert, sie arbeitete an Hörspielen und Libretti sowie an den ersten Erzählungen ihres späteren Erzählungsbandes *Das dreißigste Jahr*. Celan war dabei, seinen dritten Gedichtband *Sprachgitter* zusammenzustellen, dem eine ganz neue Auffassung von Lyrik zugrunde lag. Die Gedichte, mit denen er in diesen glücklichen Wochen und Monaten seine Geliebte geradezu überhäufte, bekamen etwas später in einer gesonderten, der vierten Abteilung seines bis ins Letzte durchkomponierten Bandes ihren Platz.

Nach der Begegnung in Köln brauchte vor allem Ingeborg Bachmann mehrere Tage, um das Geschehene für sich einzuordnen. In ihrem ersten Brief aus dem damaligen Wohnort München nach Paris erinnert sie Celan an die frühere Trennung, an deren Folgen für sie, und sie verweist ihn in diesem Zusammenhang auf ihre Gedichte im Band *Anrufung des großen Bären*, in denen dieses Erlebnis seinen Niederschlag fand: „Ich wollte Dir noch sagen in Köln, Dich bitten, die Lieder auf der Flucht noch einmal zu lesen, in jenem Winter vor zwei Jahren bin ich am Ende gewesen und habe die Verwerfung angenommen.“<sup>16</sup> Celan folgte diesem Hinweis und entdeckte für sich, offenbar erst jetzt, in Ingeborg Bachmann die ihm ebenbürtige Lyrikerin. Unmittelbar nach seinem ersten Besuch bei Bachmann in München berichtete er am 9. 12. 1957 von Frankfurt aus beglückt: „Ich wohne hier bei Christoph Schwerin: unsere Bücher stehen nebeneinander.“<sup>17</sup> Und lediglich drei Tage später, bereits wieder von Paris aus, rief er ihr jubelnd zu: „Und weiß auch, endlich, wie Deine Gedichte sind.“<sup>18</sup>

Es folgten nun Monate, in denen beide Partner entschlossen waren, mit Wissen der Ehefrau Celans, dieses Glück auszuleben, ohne dabei die Familie zu zerstören. Für die Literaturwissenschaft sind sie nicht nur deshalb von Relevanz, weil während dieser Monate acht neue Gedichte



Celans entstehen. Nicht minder bedeutsam für die Erschließung beider Lebenswerke sind die Gespräche, die die Briefpartner über viele Fragen ihres Schaffens führten. Celan bespricht mit Bachmann zum Beispiel die Zusammenstellung des *Sprachgitter*-Bandes und seine wichtigsten poetologischen Texte. Jetzt schickt ihm auch Bachmann ihre eben abgeschlossenen Werke zu, auch erhält sie alle zeitgleich entstandenen Übersetzungen Celans, die sie stets kommentiert. Man verfolgt auch gemeinsame Publikationvorhaben und diskutiert über literaturpolitische und politische Fragen.

Beginnen wir mit der Relektüre einiger Celan-Texte im Lichte des Briefwechsels.

*Köln, Am Hof*

Herzzeit, es stehn  
die Geträumten für  
die Mitternachtsziffer.

Einiges sprach in die Stille, einiges schwieg.  
Einiges ging seiner Wege.  
Verbannt und Verloren  
waren daheim.

. . . . .

Ihr Dome.  
Ihr Dome ungesehen,  
Ihr Wasser unbelauscht,  
Ihr Uhren tief in uns.

Paris, Quai Bourbon, Sonntag, den 20. Oktober 1957, halb drei Uhr nachmittags

Das Gedicht eröffnet die vierte Abteilung im *Sprachgitter*-Band. Es wurde mehrfach veröffentlicht, gelesen und oft bewundert, jedoch warum sollte es einem Interpreten vorher einfallen, das Gedicht mit Ingeborg Bachmann in Verbindung zu bringen. Erst der Briefwechsel offenbart, dass es zu den ersten gehört, die Celan unter dem unmittelbaren Eindruck der Begegnung mit ihr niederschrieb und als Typoskript von Paris aus an die Dichterin sandte.

Der Titel benennt im neugefundenen reduzierten Stil der *Sprachgitter*-Gedichte den genauen Ort des Geschehens, Köln und die Straße Am Hof, unweit des Kölner Domes und des Rheinuferes. In höchster Konzentration verspricht die erste Strophe den Augenblick der Begegnung der Liebenden. Unwirklich, gleich wie im Traum, steht sich das Paar zu Mitternacht gegenüber, die Zeit um sie ist stehen geblieben. Es gilt eine andere Zeitrechnung, es ist Herzzeit. In Celans Notizbuch ist vermerkt, dass Ingeborg Bachmanns Zug zu Mitternacht in Köln eintraf und ein Brief von ihm gibt preis, dass das Wort „Geträumten“, als Bezeichnung für die aus dem Alltag Herausgefallenen, ein Wort von ihr war und als solches in Celans Gedicht Eingang fand:

Ist *Köln, am Hof* nicht ein schönes Gedicht? Höllerer, dem ichs neulich für die Akzente gab (durfte ich das?) meinte, es sei eines meiner schönsten. Durch Dich, Ingeborg, durch Dich. Wäre es je gekommen, wenn Du nicht von den ‚Geträumten‘ gesprochen hättest. Ein Wort von Dir, und ich kann leben.<sup>19</sup>

Die mittlere Strophe fasst den Verlauf der Begegnung zusammen, jetzt steht die Zeit nicht mehr still, mal sprechend mal schweigend findet das Paar den Weg zueinander bis hin zur Vereinigung, zum Angekommensein beieinander. Im Typoskript, das Celan von Paris aus wenige Tage später an Bachmann sandte, folgt nach dieser Strophe eine Leerzeile mit Punkten. Celan verwendete eine solche auch in anderen Gedichten, um das Schweigen über das mit Worten nicht Sagbare auszudrücken. In die endgültige Fassung des *Sprachgitter*-Bandes übernahm er sie nicht mehr.

Im abschließenden Teil der Typoskriptfassung wendet sich der lyrische Sprecher scheinbar wieder der Wirklichkeit zu, diese ist aber eine Phantasiewirklichkeit, in der Köln mit dem Dom und dem Rheinufer, also der Ort der zurückliegenden Begegnung und seine unmittelbare Wirklichkeit, also Paris mit Notre-Dame und dem Seine-Ufer, traumhaft zusammenfließen. Dome und Ströme bleiben eigentlich ungesehen und unbelauscht, denn im Inneren dieses Ichs regieren jetzt andere Gesetze, die die letzte Zeile des Gedichtes bildhaft ausspricht: „Ihr Uhren tief ins uns.“ Bei Celan taucht diese Chiffre mehrfach auf, sie deutet stets auf geheimnisvolle, innere Triebkräfte, die die Menschen, hier das Liebespaar, unabhängig vom Willen und Verstand einander zutreiben. In diesem Sinne setzt er sie auch in einem Brief an Ingeborg Bachmann

vom 7. November 1957 ein: „Dabei [beim Umzug – A. O.] stieß ich auf einen Taschenkalender aus dem Jahre 1950. Unter dem 14. Oktober fand ich die Eintragung: Ingeborg. Es ist der Tag, an dem Du nach Paris kamst. Am 14. Oktober 1957 sind wir in Köln gewesen, Ingeborg. Ihr Uhren tief in uns.“<sup>20</sup>

Wie feinfühlig und folgenreich Celan jetzt auf die Gedichte Bachmanns einzugehen wusste, zeigt ein weiteres Gedicht aus dieser gemeinsamen Zeit: *Ein Tag und noch einer*. Wir haben es zur Analyse ausgewählt, weil es zugleich ein ausdrucksstarker Beleg für die These ist, dass in der Lyrik dieser beiden Dichter sich zwei Kulturen begegnen. Wie ihn Ingeborg Bachmann bat, las Celan im Gedichtband *Anrufung des Großen Bären* den abschließenden Zyklus *Lieder auf der Flucht* aus dem Jahre 1956. Diesem ist ein Petrarca-Zitat vorangestellt, in der Originalsprache, damit die Klage um den Liebesverlust nicht allzu offen hervortritt. In der deutschen Übersetzung lautet dieses Zitat „Amors Gesetz ist hart und nicht zu loben; / Doch heischt's Gehorsam; alt und unbeschränket, / Reicht es zur Erd herab vom Himmel oben.“<sup>21</sup> Celan las gründlich, und er stieß in den *Liedern auf der Flucht* offenbar auch auf die folgende Passage:

Ich aber liege allein  
im Eisverhau voller Wunden.

Es hat mir der Schnee  
noch nicht die Augen verbunden.

Die Toten, an mich gepresst,  
schweigen in allen Zungen.

Niemand liebt mich und hat  
für mich eine Lampe geschwungen.<sup>22</sup>

„Wir wollen dann die Lampe suchen gehen – schrieb er am 23. November 1957 an Bachmann – Ingeborg, Du und ich, wir?“<sup>23</sup> Am 7. Dezember traf er dann tatsächlich zum ersten Besuch in München ein, im Gepäck das später in der Forschung berühmt gewordene Exemplar von *Mohn und Gedächtnis*,<sup>24</sup> in dem er 23 Gedichte mit dem Vermerk „Für Dich“ versah, weiterhin ein Konvolut von 21 Gedichten aus dem damals noch nicht

erschienenen *Sprachgitter*-Band. Als Entgegnung erhielt er von Ingeborg Bachmann eine Ausgabe der *Gestundeten Zeit*, mit der an die Kölner Begegnung erinnernden Widmung: „München. Am Hof.“<sup>25</sup> Gesorgt hatte Celan auch für das versprochene Licht, wie man dem Gedicht entnehmen kann, das er unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Paris, am 13. 12. 1957 an Ingeborg Bachmann geschickt hat.

*Ein Tag und noch einer*

Föhniges Du. Die Stille  
ging mit uns mit wie ein zweites,  
deutliches Leben.

Ich gewann, ich verlor, wir glaubten  
an düstere Wunder, der Ast,  
groß an den Himmel geschrieben, trug uns, wuchs  
in die Mondbahn, ein Morgen  
stieg ins Gestern hinauf, wir holten  
den Leuchter, ich weinte  
in deine Hand.<sup>26</sup>

Das Gedicht ist eine poetische Feier des Zusammentreffens in München, bei dem, ungeachtet der damit verbundenen Verletzungen und Verluste in Celans Ehe, eine Entscheidung für die Erneuerung der einstigen Liebesbeziehung gefallen war: „ein Morgen stieg ins Gestern hinauf.“ In den letzten Zeilen des Gedichtes wird dieses Bündnis dann feierlich zelebriert. Warum ist aber aus der Lampe, die bei Bachmann für Erwartetwerden, Geborgenheit, Wärme steht, die dem lyrischen Ich fehlen, ein Leuchter geworden, ein Leuchter, der auch in den rasch gewechselten Briefen dieser Tage eine zentrale Rolle spielt? „Jetzt gerade kam das Gedicht; Du hast es an dem 13., am Freitag geschrieben, als ich zum Leuchter zog“ – schreibt Ingeborg Bachmann am 16. 12. 1957,<sup>27</sup> und nur wenige Tage später: „Heute habe ich für den Leuchter eine schöne Kerze gekauft.“<sup>28</sup> Vergegenwärtigt man sich noch einmal das ganze Gedicht, offenbart sich allmählich die Erklärung dafür. Man erkennt, dass Celan im Gedicht sowohl die Vereinigung als auch das neue Bündnis, die Wiedergewinnung von etwas sehr Kostbarem als

Sabbat-Feier imaginiert.<sup>29</sup> Ingeborg Bachmann verstand das jetzt nicht nur, sie ging, wie die Briefzitate es beweisen, auch auf dieses Ritual ein.

Nach den Auskünften seiner Biographen war Celan in der Jugend zwar in der jüdischen Tradition erzogen worden, jedoch welttoffen und nicht streng religiös. Erst nach den Erfahrungen des Holocaust und der Nachkriegswirklichkeit begann er sich erneut und verstärkt seiner jüdischen Identität zu vergewissern. Jetzt, wo es ihm wirklich daran lag, die im *Ägypten*-Gedicht einst festgeschriebene Fremdheit zu überwinden, schickte er Bachmann aus Paris unter anderen auch folgendes Buch. „Ich habe Dir gestern – schrieb er am 5. November 1957 – drei Bücher geschickt, für die neue Wohnung [...] Die Geschichten des Rabbi Nachman kenne ich gar nicht, aber es war ein wirkliches Buch, es musste Dir gehören, und außerdem liebe ich Buber.“<sup>30</sup>

Mit dem Namen Martin Buber, der die Geschichten des chassidischen Rabbiners Nachman nacherzählt hat, fällt im Briefwechsel ein nicht nur für Celan, sondern auch für die gesamte Nachkriegsgeschichte wichtiger Name. Bubers berühmte Rede, die er bei der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels im Jahre 1953 vortrug, und in der er für die Versöhnung von Deutschen und Juden eintrat, fand unter den deutschen Intellektuellen starken Widerhall. Und weit über diesen elitären Kreis hinaus wirkten seine Sätze:

Wenn ich an das deutsche Volk der Tage von Auschwitz und Treblinka denke, sehe ich zunächst die sehr vielen, die wußten, daß das Ungeheure geschah, und sich nicht auflehnten; aber mein der Schwäche des Menschen kundiges Herz weigert sich meinen nächsten deswegen zu verdammen, weil er es nicht über sich vermocht hat, Märtyrer zu werden.<sup>31</sup>

Dass Ingeborg Bachmann diese Gedanken gekannt hat, steht außer Zweifel, dafür spricht auch, dass Celan den Namen Buber nicht kommentiert. Aber warum mussten gerade dessen Nacherzählungen der Geschichten des Rabbi Nachman ihr gehören? Mit dem Buchgeschenk wollte Celan offensichtlich etwas Wesentliches über sich mitteilen.

Rabbi Nachman war einer Begründer des Chassidismus, einer welt-offenen Richtung innerhalb des Judentums, die auch in Celans Heimat, der Bukowina, verbreitet und ihm tief vertraut war. Neu entdeckt, als religiöses Paradigma beschrieben und zu seinem eigenen Glaubensgrundsatz

gemacht hat ihn der von Celan hoch verehrte Martin Buber. Bubers Philosophie, eine Philosophie der Dialogik, der Betonung des Gesprächs bei der Lösung aller Gegensätze, hat Celans Denken nachhaltig beeinflusst. Dieser Einfluss ist nicht zuletzt auch erkennbar an der stark auf das Gespräch insistierenden Kommunikationsstrategie seiner Briefe. Sicher muss man einmal unter diesem Aspekt den gesamten Briefwechsel Bachmann-Celan gesondert untersuchen, es scheint aber, dass Ingeborg Bachmann diese Herausforderung konsequent angenommen hat. Zwar spricht sie in ihren letzten Briefen zunehmend weniger über sich, geht aber sorgfältig auf alle von ihrem Briefpartner vorgegebenen Themen ein. Ob man sich über die Frankfurter Vorlesungen, den Büchner-Preis, die Beteiligung an einer Festschrift für Martin Heidegger oder die moralische Verantwortung füreinander austauscht, immer sind es ihrerseits mit dem ganzen Einsatz der Persönlichkeit geführte, „echte“ Gespräche. Und selbst als Celan wegen der insgesamt eher negativen Aufnahme des *Sprachgitter*-Bandes und der immer massiver vorgetragenen Plagiatsvorwürfe bezogen auf die *Todesfuge*<sup>32</sup> am Zusammenbrechen ist und sie zeitweise in seiner Verzweigung sogar beschimpft, ringt sie darum, sich in Gesprächen wiederzufinden: „Ich werde Dich hören, aber hilf Du mir auch, indem Du mich hörst. Ich schicke jetzt das Telegramm ab mit der Nummer und betedrum, daß wir die Worte finden.“<sup>33</sup> Und so zerrüttet Celan in dieser Zeit auch ist, schreibt er noch kurz vor dem endgültigen Verstummen des Briefwechsels am 27. 9. 1961: „Ich glaube an Gespräche Ingeborg. Ja, lass uns miteinander sprechen – ich bitte auch Max Frisch darum. Alles Liebe!“<sup>34</sup>

Die beiden zitierten Abschlussformeln bieten auch Anlass, auf einen weiteren Teilbereich hinzuweisen, der sicherlich noch gründlicher sprach- und kulturwissenschaftlicher Untersuchung des gesamten Briefkorpus bedarf. Wenn nicht gerade gegenseitig um Briefe gebeten, gebettelt oder gefleht wird, unterscheiden sich Anrede und Abschlussformeln der Briefe auffällig, weil jeder der Briefpartner sie in der Semiotik seiner Kultur formuliert. Celans Abschlussformeln erinnern in ihrer Gestik und ihrem Stil immer an Segen, während bei Bachmann, vor allem, wenn sie verzweifelt und hilflos ist, an dieser Stelle Gebet, also beten steht.

## Ein Zwiegespräch der Poetiken

Der Briefwechsel zwischen Bachmann und Celan regt nicht nur zu neuen Lesarten ihrer Gedichte an, in seinem Kontext fällt auch auf die poetologischen Texte neues Licht. Als Beispiel für den Gewinn einer solchen Relektüre soll hier zum Schluss eine kurze Interpretation der zweiten Frankfurter Poetik-Vorlesung von Ingeborg Bachmann dienen.<sup>35</sup> Der Gesamttitel der aus fünf Vorlesungen bestehenden Reihe lautete *Probleme zeitgenössischer Dichtung*. Innerhalb dieses Rahmens befasste sich die zweite, am 9. Dezember 1959 gehaltene, mit Lyrik.

Ingeborg Bachmann war die erste Dichterin, die zu dieser nach dem Vorbild von gleichnamigen Vorlesungen an der Universität Oxford eingerichteten, später berühmt gewordenen Veranstaltung eingeladen wurde. Es ist daher verständlich, dass sie sich der Richtigkeit ihrer Zusage äußerst unsicher war und die Problematik, als Dichterin an einer Universität Vorlesungen zu übernehmen, mit Celan ausführlich besprach. Beide standen dem Vorhaben skeptisch gegenüber, und dies nicht allein aus Abneigung gegen die universitäre Literaturwissenschaft. Sie zweifelten – wie bis heute zahlreiche andere Dichter auch – grundsätzlich an der Möglichkeit, ihre Poetik bis ins Letzte theoretisch ausformulieren zu können. Am 10. August 1959 riet Celan dann doch zu:

Versuchs trotzdem, ja. Etwas, das Dir vielleicht noch nicht ganz deutlich vor Augen steht, eine kleine Unsichtbarkeit, ein Augen-Stottern vor vermeintlich Überdeutlichem, hilft Dir wohl zu dieser oder jener wirklichen Mitteilung. (Randbemerkung: Ich bin durchaus für das Artikulierte.)<sup>36</sup>

Zwischen dem hier zitierten Brief vom Sommer 1959 und dem Beginn der Vorlesungsreihe im Dezember desselben Jahres kam es, wie vorher schon mehrfach, zu Störungen in dieser sonst so vertrauensvollen Freundschaft, die seit Sommer 1958, dem Besuch Bachmanns bei der Familie Celan und ihrer nur wenige Tage später beginnenden neuen Partnerschaft mit Max Frisch, ausschließlich geistiger Natur war. Auslöser für die Probleme war eine Kritik zu Celans drittem Gedichtband *Sprachgitter*, die Günter Blöcker am 11. 10. 1959 im *Tagespiegel* veröffentlichte und in der er, bar jedes Verständnisses für die besondere Qualität dieser Dichtung, sowohl die früher entstandene *Todesfuge* als auch das

Abschlussgedicht *Engführung* im *Sprachgitter*-Band als „kontrapunktische Exerziten auf dem Notenpapier, oder auf stummen Tasten, Augenmusik, optische Partituren“ charakterisierte und den Dichter einer „allzu selbst-besessenen Kombinatorik“ bezichtigte.<sup>37</sup> Celan, der jetzt, anders als noch im Frühjahr desselben Jahres, in seinen Briefen erneut über depressive Stimmung und Schreibhemmungen klagte, fühlte sich zutiefst verletzt, auch weil er die antisemitischen Untertöne in der Rezension sehr wohl wahrnahm.<sup>38</sup> Ungeduldig flehte er all seine Freunde an, ihn gegen Blöcker sowie gegen erneute Plagiatsvorwürfe in der Goll-Affäre öffentlich zu verteidigen. Auch Ingeborg Bachmann schickte er diese Rezension sofort und mit eigenen Unterstreichungen, und, weil ihm ihre Reaktion nicht schnell genug erfolgte, drohte er sogar mit endgültigem Abbruch der Freundschaft. Ohne diesen allerdings selber aushalten zu können. Bachmann kämpfte verzweifelt dagegen an. „Das darf nicht sein – schrieb sie am 18. 11. 1959, nur wenige Wochen vor dem Beginn ihrer Frankfurter Vorlesungen – daß Du und ich einander noch einmal verfehlen, – es würde mich vernichten.“<sup>39</sup> Als Konsequenz aus diesem Konflikt ging sie energisch daran, trotz ernsthafter Differenzen mit Max Frisch in dieser Frage, die Verteidigung Celans in der Öffentlichkeit mit allen ihr möglichen Mitteln zu organisieren. Und sie nutzte dazu auch die Bühne des Frankfurter Hörsaals.

In ihrer zweiten Vorlesung verspricht sie „Streifzüge“<sup>40</sup> durch die Lyrik von der Moderne bis zur Gegenwart und bietet Interpretationen einzelner Gedichte von Stefan George über Nelly Sachs bis hin zu Günter Eich, Marieluise Kaschnitz und Hans Magnus Enzensberger. Gemäß dem Grundgedanken der Vorlesungsreihe liegt es ihr daran, die Besonderheit der zeitgenössischen Lyriker-Generation herauszuarbeiten. Dabei ist es auffällig, dass sie sich durchaus zu ihr zählt, denn sie verwendet manchmal die „wir“-Form, wenn sie von ihr spricht, sie erwähnt aber kein einziges eigenes Gedicht.

Die Gedichte – charakterisiert sie die Dichtung dieser Generation – so verschiedenartig, sind nicht genießbar, aber erkenntnishaltig, als müssten sie in einer Zeit äußerster Sprachnot aus äußerster Kontaktlosigkeit etwas leisten, um die Not abzutragen. Aus dieser Leistung beziehen sie eine neue Würde, die sie nicht einmal anzustreben wagen.<sup>41</sup>



Genau diese Erfahrung hat Celan, bezogen auf seinen eigenen Weg, bei der Entgegennahme des Bremer Literaturpreises vorgetragen.<sup>42</sup> So ist es nicht einfach nur Freundschaftsdienst, sondern hat auch seine zwingende Logik, wenn Ingeborg Bachmann diese zweite Vorlesung mit einem sehr konzisen Celan-Porträt abschließt.

Die inneren Gesetze, nach denen sich dieses Celan-Bild zusammenfügt, lassen sich dem Briefwechsel deutlich entnehmen. Bachmann leitet zu ihrem Porträt durch ein indirektes Zitat aus dem Gedicht *An euch, die das neue Haus bauen* von Nelly Sachs über. An einer früheren Stelle hatte sie schon aus diesem Gedicht direkt zitiert, als sie ihren Hörern erklären wollte, auf welche Weise dort die Sendung dieser schwer geprüften jungen Generation poetisch vorgegeben ist: „Es ist da von einem jungen Mann die Rede, ohne Kompaß, im Streit mit allen Himmelslichtern: ‚außer sich geraten / mit Feuerhelm / verwundet er die Nacht.‘“<sup>43</sup> Nun paraphrasiert sie dieselben Zeilen, um sie als poetische Charakteristik dieser Generation (und so auch Celans) anzuwenden: „Außer sich geraten, mit dem Feuerhelm, verwunden sie die Nacht.“<sup>44</sup>

In diesen gedanklichen Zusammenhang stellt die Vorlesende dann die *Todesfuge*, und, unterschwellig, auch ihr eigenes öffentliches Bekenntnis zu ihr ein: „Mit einer Grabschrift, der *Todesfuge*, ist er zuerst unter uns getreten, und mit sehr leuchtenden dunklen Worten, die eine Reise bis ans Ende der Nacht machten.“<sup>45</sup> Das Wort „Grabschrift“ ist ein Celan-Wort und verdecktes Zitat aus einem seiner verzweifelten Hilferuf-Briefe vom 12. 11. 1959 an Ingeborg Bachmann:

Du wusstest es einmal –, was ich in der *Todesfuge* zu sagen versucht habe.  
Du weisst – nein, Du wusstest – und so muss ich Dich jetzt daran erinnern  
–, dass die *Todesfuge* auch dies für mich ist: eine Grabschrift und ein Grab  
– Wer über die *Todesfuge* das schreibt, was dieser Blöcker darüber geschrieben hat, der schändet die Gräber.<sup>46</sup>

Nach dieser Einstimmung geht es Ingeborg Bachmann darum, die künstlerische Entwicklung Celans nachzuvollziehen, deshalb zitiert sie zunächst einige Zeilen aus dem Gedicht *Zähl mich zu den Mandeln*, das in dem frühen Gedichtband *Mohn und Gedächtnis steht*: „Mach mich bitter, zähl mich zu den Mandeln, zähl mich dazu [...] was bitter war und dich wachhielt.“<sup>47</sup> Der Leser des Briefwechsels weiß jetzt auch, dass es sich um eines der

Gedichte handelt, die Celan, in der Absicht, sich der Geliebten zu zeigen, zwischen dem 7. und 9. 12. 1957 mit dem Vermerk f. D. [für Dich – A. O.] persönlich zugeeignet hat. Die Mandel gehört zu den von Celan oft verwendeten, für seine Dichtung signifikanten Bildern. Im *Alten Testament* wird sie häufig erwähnt, und verweist so beziehungsreich auf Celans jüdische Identität. Ingeborg Bachmann erklärt diesen Zusammenhang nicht direkt, sie lässt an dieser Stelle Celans Gedicht sprechen.

Die Sendung, die Celan und seiner Generation objektiv vorgegeben war, hieß nicht in Bitternis und Trauer zu verharren, sondern „die Nacht zu verwunden“, eingedenk aller (auch sprachlicher) Grauen der Vergangenheit zu neuen Leistungen durchzubrechen. Deshalb rückt Bachmann den neuen Gedichtband *Sprachgitter* in den Mittelpunkt ihres Celan-Porträts. Mit geradezu wissenschaftlicher Präzision beschreibt sie die neue Qualität dieser Dichtung, einer Dichtung, der der einflussreiche Kritiker Blöcker im Wesentlichen hilflos gegenüberstand: „Die Metaphern sind völlig verschwunden, die Worte haben jede Verkleidung, Verhüllung abgelegt, kein Wort fliegt mehr einem anderen zu, berauscht ein anderes. Nach einer schmerzlichen Wendung, einer äußerst harten Überprüfung der Bezüge von Wort und Welt, kommt es zu neuen Definitionen.“<sup>48</sup> Als Beispiele für solche, von Celan Sprachlandschaften genannten Gedichte werden von ihr dann *Matière de Bretagne*, *Bahnründer*, *Wegründer*, *Ödplätze*, *Schutt*, *Entwurf einer Landschaft* und schließlich *Schuttkahn* angeführt. Eines dieser Gedichte, wahrscheinlich *Schuttkahn*, trägt sie auch selber vor.<sup>49</sup>

Und nun tritt Celan selber mit an das Vorlesungspult. Die Vorlesende übergibt ihm das Wort, indem sie seine Dichtung nicht mehr – wie vorher – aus wissenschaftlicher Perspektive beschreibt, sondern in seiner eigenen Dichtersprache wiedergibt. Bachmann spricht davon, dass solche Durchbrüche wie in den *Sprachgittern* nur demjenigen gelingen können, „der von sich sagt, dass er wirklichkeitswund und wirklichkeitssuchend mit seinem Dasein zur Sprache geht.“<sup>50</sup> Das akademische Publikum merkte diesen Perspektivwechsel wohl kaum, denn die Quelle des wortwörtlichen Zitats, Celans *Bremer Ansprache*, wird nicht angegeben. Bachmann freilich kannte diese Gedanken nur zu genau, wurden sie doch im Dezember 1958, also in den glücklichsten Wochen der Gemeinsamkeit, niedergeschrieben. „Fahr gut, freu Dich. [...] Diesmal beschütz ich Dich!“, schrieb sie an Celan aus München vor dessen Reise

zur Preisübergabe. Celan wiederum fuhr danach über München nach Paris zurück und war vorher bei ihr zu Gast.<sup>51</sup>

Am Ende der Vorlesung öffnet Bachmann das Celan-Bild in Richtung Utopie. Und diesmal lässt sie Celan unverdeckt sprechen durch einige Zeilen aus dem Abschlussgedicht des *Sprachgitter*-Bandes *Engführung*:

... Ein  
Stern  
hat wohl noch Licht.  
Nichts,  
nichts ist verloren.<sup>52</sup>

Bevor Bachmann das Zitat liest, fügt sie noch einen Kommentar ein, wohl weil sie fürchtet, dass die paar Zeilen, aus dem Gedichtkontext herausgerissen, eine vereinfachte, der dichterischen Intention Celans widersprechende Interpretation zulassen. Als Hinweis schickt sie noch voraus, „dass die Sterne für Celan ‚Menschenwerk‘ sind, dass Menschenwerk gemeint ist.“<sup>53</sup> Aber auch diese Worte stammen eigentlich nicht von ihr, sondern von Celan selbst, der im letzten Absatz der *Bremer Ansprache* sich selbst (aber auch andere Lyriker der jüngeren Generation) als „überflogen von Sternen, die Menschenwerk sind“<sup>54</sup> bezeichnet. An dieser Stelle der Vorlesung, wo es um Dichtung und Dichterwort geht, denn das ist mit Menschenwerk gemeint, verflechten sich auf diese Weise die Stimmen von Bachmann und Celan noch ein letztes Mal zum Zwiegesang.

Es bleibt vielleicht noch darüber nachzudenken, warum Ingeborg Bachmann ihrem Frankfurter Publikum gerade die zitierten Zeilen aus *Engführung* auf den Weg gab. Sicher war ihr der Glauben an die utopische Kraft der Sprache wichtig, den die Zeilen „Ein Stern hat wohl noch Licht“ poetisch artikulieren. Da es ihr aber auch darum ging, ein geistiges Porträt des Dichters Celan zu überliefern, wollte sie möglicherweise Assoziationen anregen, die zum tieferen Eindringen in diese Dichtung führen. Stark wie nur bei wenigen Dichtern glitzern und funkeln Celans Chiffren. Es ist deshalb nicht abwegig, unter dem Stern, der noch Licht hat, nicht nur Dichtung, sondern auch den Menschen selbst, und sogar den im Verlauf mehrerer Jahrhunderte durch den Davidstern identifizierten jüdischen Menschen zu verstehen. Wie lebens- und überlebenswichtig diese Identität

für Celan war, hat Ingeborg Bachmann in den langen Jahren ihrer Gemeinsamkeit zu verstehen gelernt.

Im Verlauf des Jahres 1961 werden die Briefe immer sachlicher und kürzer, schließlich versickert der Briefwechsel ganz. Später gibt es nur noch zwei Versuche Celans zur Kontaktaufnahme, auf die Bachmann aber, zumindest in Briefform, nicht mehr reagiert hat. Die zweite Vorlesung über Gedichte, blieb die einzige, die Bachmann zu Lebzeiten nie publiziert hat. Zu stark war in ihr die Nähe zu Celan und zu schmerzhaft das Versiegen ihrer eigenen Lyrik, das sich in dieser Vorlesung schon andeutet.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange.* Herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008. Im Folgenden zitiert als *Herzzeit*.

<sup>2</sup> Neben vereinzelten Hinweisen in Publikationen zum Werk Bachmanns bzw. Celans aus dem genannten Zeitraum sind folgende Sammelbände zum Thema besonders hervorzuheben: *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen.* Vierzehn Beiträge. Herausgegeben von Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997; Burdorf, Dieter (Hg.): „*Im Geheimnis der Begegnung*“. *Ingeborg Bachmann und Paul Celan.* Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft, 2003. (Tagungsprotokolle – Institut für Kirche und Gesellschaft).

<sup>3</sup> Vgl. dazu: Pöggeler, Otto: *Celan und Ingeborg Bachmann.* In: Celan Jahrbuch 7 (1997/98), S. 225–235.

<sup>4</sup> Burdorf [Anm. 2], S. 19.

<sup>5</sup> *Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange: Briefwechsel.* Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Aus dem Französischen übersetzt von Eugen Helmlé. Herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan. 2 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001; *Paul Celan – Klaus und Nani Demus Briefwechsel.* Herausgegeben und kommentiert von Joachim Seng. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009. Im Folgenden zitiert als Briefwechsel Demus.

<sup>6</sup> Peter Hamm: *Wer bin ich für Dich?* In: *Die Zeit* v. 21. 8. 2008, Ina Hartwig: *Schuld*

und Zauber. In: *Die Frankfurter Rundschau* vom 18.8. 2008, Ulla Hahn: Helmut Böttiger, Julia Enke: *Worte unter Trümmern*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10. 8. 2008, Andrea Stoll: *Wer bin ich für Dich, wer nach all so vielen Jahren?* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10.8. 2008, Dirk Knipphals: *Die sich Entliebenden*. In: *Die Tageszeitung* vom 15. 8. 2008, Paul Jandl: In: *Neue Züricher Zeitung* vom 30.8. 2008.

<sup>7</sup> Siehe Anmerkungstext zum Brief 18.1. In: *Herzzeit*, S. 259.

<sup>8</sup> *Herzzeit*, S. 25f.

<sup>9</sup> *Herzzeit*, S. 7. Die an Ingeborg Bachmann gesandten Gedichte werden in diesem Aufsatz grundsätzlich nach dem Text des edierten Briefwechsels zitiert. Der Vergleich mit den einschlägigen Gedichttexten in der historisch- kritischen Celan-Ausgabe zeigt, dass der Dichter später an diesen Gedichten mehrfach gravierende Veränderungen vorgenommen hat. Vgl. dazu: *Paul Celan Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung. Lyrik und Prosa. Begründet von Beda Allemann. Besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe. Rolf Bücher und Axel Gellhaus. Bd. 5.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002, S. 41–48.

<sup>10</sup> *Herzzeit*, S. 64.

<sup>11</sup> Vgl. dazu: Ingeborg Bachmann: *Kriegstagebuch*. Mit Briefen von Jack Hamesh an Ingeborg Bachmann. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hans Höller. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.

<sup>12</sup> *Herzzeit*, S. 10.

<sup>13</sup> Briefwechsel Demus [Anm. 5], S. 45.

<sup>14</sup> „Lieber Paul, ich weiss, dass Du mich heute nicht mehr liebst, dass Du nicht mehr daran denkst, mich zu Dir zu nehmen – und doch kann ich nicht anders, als noch zu hoffen, als zu arbeiten mit der Hoffnung für ein gemeinsames Leben mit Dir einen Boden bereiten, der uns eine gewisse finanzielle Sicherheit bietet, der es uns da oder dort möglich macht, neu anzufangen.“ *Herzzeit*, S. 38.

<sup>15</sup> *Herzzeit*, S. 41.

<sup>16</sup> *Herzzeit*, S. 63.

<sup>17</sup> *Herzzeit*, S. 75.

<sup>18</sup> *Herzzeit*, S. 77.

<sup>19</sup> *Herzzeit*, S. 65.

<sup>20</sup> *Herzzeit*, S. 68.

<sup>21</sup> Francesco Petrarca: *Das lyrische Werk*. Italienisch und Deutsch. Canzoniere. Triumphe. Verstreute Gedichte. Aus dem Italienischen von Karl Förster und Hans Grote. Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler, 2002, S. 575.

<sup>22</sup> Bachmann, Ingeborg: *Ausgewählte Werke*. Bd. 1. Gedichte Hörspiele Schriften. Auswahl von Konrad Paul und Sigrid Töpelmann. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag 1987, S. 132–133.

<sup>23</sup> *Herzzeit*, S. 72.

<sup>24</sup> Über die Existenz dieser Ausgabe berichtete zuerst Christine Koschel in ihrem Aufsatz *Malina ist eine einzige Anspielung auf Gedichte*. In: *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Vierzehn Beiträge. Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel (Hg.): Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997, S. 17–28.

<sup>25</sup> Vgl. dazu: *Herzzeit*, S. 73.

<sup>26</sup> *Herzzeit*, S. 77f.

<sup>27</sup> *Herzzeit*, S. 78.

<sup>28</sup> *Herzzeit*, S. 79.

<sup>29</sup> Vgl. dazu auch: May, Markus – Goßens, Peter – Lehmann, Jürgen (Hg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2008, S. 243.

<sup>30</sup> *Herzzeit*, S. 67. Gemeint ist das Buch: Buber, Martin: *Die Geschichten des Rabbi Nachman*. Ihm nacherzählt von Martin Buber. Frankfurt am Main. Hamburg: Fischer Bücherei, 1955.

<sup>31</sup> Buber, Martin: *Das echte Gespräch und die Möglichkeiten des Friedens*. Böblingen-Hulb: Treichel und Moser, 1993, S. 4.

<sup>32</sup> Vgl. dazu: *Paul Celan – Die Goll-Affäre*. Zu einer „Infamie“. Zusammengestellt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000.

<sup>33</sup> *Herzzeit*, S. 129. Es geht um die Telefonnummer, unter der I. B. in Zürich erreichbar ist.

<sup>34</sup> *Herzzeit*, S. 152.

<sup>35</sup> Sigrid Weigel hat im Kapitel *Der poetische und poetologische Dialog mit Paul Celan* ihrer Bachmann-Monographie auch diese Vorlesung behandelt, jedoch stand ihr damals der Briefwechsel noch nicht zur Verfügung. Vgl. dazu: Weigel, Sigrid: *Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, S. 410–453.

<sup>36</sup> *Herzzeit*, S. 119.

<sup>37</sup> *Herzzeit*, S. 124f.

<sup>38</sup> Besonders gekränkt war Celan durch die folgende Formulierung Blöckers: „Celan hat der deutschen Sprache gegenüber eine größere Freiheit als die meisten seiner dichtenden Kollegen. Das mag an seiner Herkunft liegen.“ Zitiert nach: *Herzzeit*, S. 124.

<sup>39</sup> *Herzzeit*, S. 129.

<sup>40</sup> Bachmann, Ingeborg: [Über Gedichte]. In: Bachmann [Anm. 22], S. 415–431.

<sup>41</sup> Bachmann [Anm. 22], S. 429f.

<sup>42</sup> Celan, Paul: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen*. In: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Dritter Band. Gedichte III. Prosa Reden. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 185–186. Im Folgenden zitiert als Bremer Ansprache.

<sup>43</sup> Bachmann [Anm. 22], S. 422–423. Sowohl Celan als auch Bachmann haben Nelly Sachs hoch verehrt. Nach Zeugnis des Briefwechsels haben sie sie im Mai 1960, als die Dichterin zur Entgegennahme des Droste-Preises in Zürich weilte, auch gemeinsam getroffen.

<sup>44</sup> Ebda, S. 430.

<sup>45</sup> Ebda

<sup>46</sup> *Herzzeit*, S. 127.

<sup>47</sup> Ebda

<sup>48</sup> Bachmann [Anm. 22], S. 430.

<sup>49</sup> Im Typoskript der Vorlesung ist es zwar nicht verzeichnet welches, jedoch war es wahrscheinlich *Schuttkaabn*. Dafür spricht nicht nur die Reihenfolge der Aufzählung, sondern dass es das einzige von den aufgezählten Gedichten war, das Celan unter dem unmittelbaren Eindruck der Kölner Begegnung geschrieben und ihr in einem Brief vom 18.10. 1957 zugeschickt hatte.

<sup>50</sup> Ebda, S. 430.

<sup>51</sup> *Herzzeit*, S. 84–85.

<sup>52</sup> Ebda, S. 431.

<sup>53</sup> Ebda

<sup>54</sup> Bremer Ansprache [Anm. 42], S. 186.





*Klaus Hammer (Berlin)*

## **Rainer Maria Rilkes „Wendung ins eigentlich Eigene“. Das Russland-Erlebnis und sein dichterischer Ertrag**

1898 hielt sich Rilke in Florenz auf und studierte hier die Malerei und Architektur der Frührenaissance. Seine für Lou Andreas Salomé bestimmten Notizen hat er später als *Florenzer Tagebuch* zusammengefasst. Botticelli galt ihm als der Schöpfer jungfräulicher Madonnen, Michelangelo, dessen Gedichte er später übersetzte, als Künstlerpersönlichkeit, an der ein müde gewordenes, an sich selbst zweifelndes Zeitalter sich aufrichten könnte. Unter seinen aphorismenhaften Tagebuchaufzeichnungen finden sich neben allgemeinen Kunstbetrachtungen, Anrufungen an die ferne Lou und Werknotizen Gedanken, die folgenreich für sein weiteres poetisches Werk werden sollten. So etwa: „Gott ist das älteste Kunstwerk. Er ist sehr schlecht erhalten und viele Teile sind später ungefähr ergänzt. Aber es gehört natürlich zur Bildung, über ihn reden zu können und die Reste gesehen zu haben“.<sup>1</sup> Das Tagebuch dient weniger der Wahrheitsfindung als der Selbstfindung Rilkes. Von hier ist es nur ein Schritt zu „Du musst dein Leben ändern“<sup>2</sup>, das am Schluss des Gedichts *Archaischer Torso Apollos* die Wirkung der (großen) Kunst auf den (aufnahmewilligen) Betrachter exemplarisch beschreibt.

Als Rilke in das Leben der Petersburger Generalstochter Lou Andreas-Salomé getreten war, hatte diese 11 Jahre in einer Scheinehe mit dem Religionswissenschaftler Friedrich Carl Andreas gelebt (Heirat 1887). Schon damals von der Erfahrung der Angst und des unlösbar mit dem Tod verknüpften Lebens geprägt, umfasste auch Rilkes Gedankenwelt den Glauben an die größere Liebesfähigkeit der Frau und an die unerfüllte, im Sehnen begriffene Leidenschaft. Die 14 Jahre ältere Lou führte ihn auf einen Weg, der seine ganze Lebensart, seine Dichtung, ja sogar seine Handschrift veränderte. Und der hochsensible, fast labile Rilke wusste, was er ihr zu verdanken hatte:

Die Welt verlor das Wolkige für mich, dieses fließende Sich-Formen und  
Sich-Aufgeben, das meiner ersten Verse Art und Armut war; Dinge wurden,  
Tiere, die man unterschied, Blumen, die waren; ich lernte eine Einfachheit,

lernte langsam und schwer wie schlicht alles ist, und wurde reif, von Schlichtem zu sagen<sup>3</sup>.

Unter ihrem Einfluss erwachte auch Rilkes Interesse für Russland, das ihm bisher fast unbekannt geblieben war.

Auf seiner ersten russischen Reise 1899 – sie dauerte 6 Wochen – begleitete Rilke das Ehepaar Andreas. In Moskau treffen sie Lew Tolstoi, den Maler Leonid Pasternak und den Bildhauer Fürst Pawel Trubezkoi, in Petersburg traf er Helene Woronin, lernte Ilja Repin kennen und sah eine Dramatisierung von Gogols Kosakennovelle *Taras Bulba*<sup>4</sup>. Besonders das orthodoxe Osterfest des Volkes im Kreml wurde ein herausragendes, ja, ein Offenbarungs-Erlebnis für ihn. In einem Brief v. 3. Juni 1899 bekannte er Emil Faktor gegenüber:

Ich bin seit fünf Wochen in Russland und wie in der Heimat meiner leisesten Wünsche und dunkelsten Gedanken. In Moskau merkte ich zuerst: Dieses ist das Land des unvollendeten Gottes, und aus allen Gebärden des Volkes strömt die Wärme seines Werdens wie ein unendlicher Segen aus (Briefe I: 44).

Das Pfingsten von Kiew auf der zweiten Russland- und Ukraine-Reise sollte dann die Vollendung des Ostern in Moskau werden.

Es kann hier schon vorweggenommen werden, was Rilke in der Gestalt des Pilgers im *Buch vom mönchischen Leben*, dem ersten Teil des *Stunden-Buches*, in der Uspenski-Kathedrale, die ihren Namen nach der in der Ostkirche besonders verehrten Himmelfahrt Mariens erhalten hat, erlebte: „Da trat ich als ein Pilger ein / und fühlte voller Qual / an meiner Sterne dich, du Stein; / mit Lichtern, sieben an der Zahl, / umstellte ich dein dunkles Sein / und sah in jedem Bilde dein / bräunliches Muttermal“ (Werke I: 44). Qualvoll ist die Verfassung des eintretenden Pilgers: Er fühlt den Stein, in dessen Härte er Gott erkennt, an seiner Stirn. Er erfährt die wesensgemäße Dunkelheit Gottes, begreift Gottes „dunkles Sein“ und erfährt jäh, dass er von der Vorstellung Abstand nehmen muss, dass nämlich Gott ein Gott des Lichtes sei. Den von den Künstlern der Renaissance, vor allem von Botticelli bezeugten Gott des Lichts (gerade Botticelli, den Meister der Frührenaissance hatte Rilke verehrt, dessen Bilder von Licht und Helligkeit durchstrahlt sind), den er noch im Vorjahr bejagt hatte, stellte Rilke nun bewusst den dunklen Gott entgegen. Zu dieser

Einsicht gebracht haben ihn die einfachen Menschen des russischen Volkes, in deren Mitte er, der Fremde, steht:

Da stand ich, wo die Bettler sind, / die schwarz und hager sind: / aus ihrem Auf- und Niederwehn / begriff ich dich, du Wind. / Ich sah den Bauer, überjahrt, / bärtig wie Joachim, / und daraus, wie er dunkel ward, / von lauter Ähnlichkeit umschart, / empfand ich dich wie nie so zart, / so ohne Wort geöffnet in allen und in ihm (Werke I: 44 f.).

Bettler und Bauern, die Ärmsten in ihrer Schwärze, ähneln der Dunkelheit Gottes, sein Wesenszug als „Wind“ spiegelt sich in ihrer Bewegtheit. Zugleich ist Gott aus der Härte des Steins zur Zartheit geworden. Gottes Werden und seine Wärme strömt – ich berufe mich abermals auf den Brief Rilkes v. 3. Juni 1899 (Briefe I: 44) – aus den Gebärden des Volkes aus.

Schon im Herbst 1899 entstanden der Gedichtzyklus *Die Zare* im *Buch der Bilder*, das *Buch vom mönchischem Leben* als erster Teil des *Stunden-Buchs* und die *Geschichten vom lieben Gott*.

Die zweite, nun mit Lou allein unternommene Russland-Reise 1900 begann wieder in Moskau, nach Rundreise durch den Süden (Jasnaja Poljana, im Wolgadorf Nisowka bei dem Bauerdichter Spiridon D. Droschin). Rilkes Russland-Bild setzte sich aus vielen kleinen Illusionen zusammen. Warum hat Rilke, der auch als Journalist gereist war und später die Essays *Russische Kunst* und *Moderne russische Kunstbestrebungen* veröffentlichte und der in Paris und München durchaus hinter die Kulissen blicken konnte, in Russland darauf verzichtet? Er brauchte wohl die Illusion, weil er sich – auf der Suche nach einer Heimat, aus Liebe zu Lou, im Gefühl einer geistig-seelischen Wahlverwandtschaft mit dem russischen Volk – eine ganz persönliche Auffassung von Russland zurechtgelegt hatte. Aus diesem Zwiespalt zwischen dem wirklichen Russland und dem, was Russland für ihn bedeutete, erklärt sich auch die paradoxe Tatsache, dass Rilke nie wieder dorthin zurückgekehrt ist. Gerade deswegen konnte er das Land bis zum Ende seiner Tage als seine eigentliche Heimat betrachten. Noch in seinem letzten, wenige Monate vor seinem Tod geschriebenen Brief an Pasternak heißt es, Russland sei „für immer eingelassen in die Grundmauern meines Lebens“.<sup>5</sup> Rilke entdeckte Russland als kultivierter Tourist und – auf der Reise in den Süden – als frommer Pilger. Er ver-

kehrte mit dem Adel und gehobenen Bürgertum, ging auch zum Volk – erlebte es aber ausschließlich in seiner religiösen Ergriffenheit, nicht in seiner sozialen Not und seinen politischen Verhältnissen.

Erschreckend diese Realitätsfremdheit. Dabei ist es durchaus nicht ein Nicht-Wissen des tatsächlichen Zustandes, sondern ein konservatives Hinnehmen gegebener, auch widersprüchlicher Verhältnisse. Nicht die Prager-österreichische Komponente, auch nicht der größere deutsche Raum haben Rilkes individuelle Ausprägung befördert, sondern Russland kam der Subjektivität, der künstlerischen Eigenart Rilkes entgegen: „Was verdanke ich Russland –, es hat mich zu dem gemacht, was ich bin, von dort ging ich innerlich aus, alle Heimat meines Instinkts, all mein innerer Ursprung ist dort“<sup>66</sup>. Russland brachte ihm – wie er dem polnischen Literaten und Übersetzer seiner Werke Witold Hulewicz 1924 bekannte – die „Wendung ins eigentlich Eigene“<sup>67</sup>.

Rilke schließt vor Aberglauben, Trunksucht und Grausamkeit des russischen Volkes die Augen. Sie gelten ihm als Träger und Verkörperung eines Gottesbegriffs, der sich von dem des westlichen und weltlichen Christentums unterscheidet. Der „russische“ Gott ist unbestimmt und unscheinbar, ein kommender, noch im Wachsen begriffener Gott, der vorzüglich in Bauern und Bettlern, in den Kindern, den Tieren und den Dingen wohnt: in allem, was den Zwiespalt der Bewusstwerdung, das Auseinanderfallen in Ich und Welt noch nicht erlitten hat, was noch naiv und unreflektiert, der Natur verbunden und bereit ist, sich ihren Gesetzen zu fügen, besonders dem Gesetz der Demut als einer Art Schwerkraft der Seele, die alles in Gott hineinfallen lässt wie in das Zentrum der Schöpfung. Ein Gott der Ahnung und des Gefühls also, nicht des Verstandes, und am allerwenigsten der Theologie.

Neben dem Gedichtzyklus *Die Zaren* gibt *Das Stunden-Buch* als umfassendes poetologisches Programm den größten Aufschluss über Rilkes Russlandbild. *Das Stunden-Buch* (1905) ist vorab Dokument einer persönlichen Wende. Die Erfahrung der Russlandreisen schwingt in den Versen mit. Die Weite der russischen Landschaft wurde von Rilke als Äquivalent seiner zur Entgrenzung tendierenden Lyrik verstanden. Denn von den Gedichtbänden des Jahrhundertendes, von *Traumgekrönt* (1897), *Advent* (1898) bis *Mir zur Feier* (1899), hatte Rilke mit beängstigender Schnelle die Fähigkeit entwickelt, Gefühle durch eine Vielfalt von Bildern zu umschreiben. Das wird jetzt im *Stunden-Buch* ganz anders.

Zugleich tritt ein neues Gottesgefühl anstelle der privaten Gefühle, die, meist erotisch determiniert, zuvor überwogen hatten. Gott kann in jedem Ding gesehen, kann auf jedes Ding „verteilt“ werden. Die späteren Dinggedichte kündigen sich hier schon an. Innerhalb des Gedichts heißt das allerdings, dass die Metaphernfülle die Schwerpunkte aufs Un-Eigentliche verlagert. Das Eigentliche wird austauschbar. Es überrascht nicht, dass Rilke, wo er Gott sagt, oft nur Lou Andreas-Salomé meint, unter deren ebenso sanftem wie starkem Einfluss *Das Stunden-Buch* entstand. Auf Lous Abschiedbrief vom Februar 1901, der die Überschrift „Letzter Zuspruch“ trug, hat Rilke mit einem Gedicht geantwortet, in dessen dritter Strophe er ein erstaunlich treffendes Porträt von Lou gibt:

Warst mir die mütterlichste der Frauen, / ein Freund warst Du wie Männer  
sind, / ein Weib so warst du anzuschauen, / und öfter noch warst Du ein  
Kind. / Du warst das Zarteste, was mir begegnet, / das Härteste warst Du,  
damit ich rang. / Du warst das Hohe, das mich gesegnet – / und wurdest der  
Abgrund, der mich verschlang“ (Werke I: 123).

Freund und Kind, das Zarteste und das Härteste, das ihn segnende Hohe und der ihn verschlingende Abgrund – so hätte er auch den Gott bezeichnen können, den er in Russland für sich entdeckte.

Der Gedanke, dass Gott nicht ein von vornherein Feststehendes und Vollendetes sei, sondern durch den Künstler erst geschaffen werde, bildet ein Hauptthema des ersten Teils des *Stunden-Buches*. Rilke spricht hier ausschließlich als Künstler, und damit ist die Religion des christlichen Gehaltes weitgehend entkleidet. Dieser Gedanke ist schon am Schluss des *Florenzener Tagebuchs* so zugespitzt worden: „Ich fühle also: dass wir die Ahnen eines Gottes sind und mit unsern tiefsten Einsamkeiten durch die Jahrtausende vorwärtsreichen bis zu seinem Beginn. Das fühle ich!“ (FT: 114)

Siegesgewiss, sprachlich höchst musikalisch und bilderreich setzt das *Stunden-Buch* ein: „Da neigt sich die Stunde und rührt mich an / mit klarem, metallenen Schlag: mir zittern die Sinne. Ich fühle: ich kann – / und ich fasse den plastischen Tag“ (Werke I: 9). Das ist nicht die Haltung eines Mönchs in seinen Exerzitien, sondern die des Künstlers oder vielmehr dessen, der sich zum Künstlertum berufen fühlt. Das Interesse ist, trotz aller Versicherungen, weniger auf Gott gerichtet als auf den künstlerischen Schaffensprozess. Gott ist denn auch gedanklich ganz disparat

behandelt: Einmal wird er als „uralter Turm“ (Werke I: 9), d.h. als ein seit je Feststehendes und Vollendetes, angesprochen, dann wieder anthropomorphisiert („Du, Nachbar Gott“ (Werke I: 11), der im Nebenzimmer desselben Hauses wohnt). Die Hauptvorstellung ist jedoch die des werdenden Gottes, an dessen Vollendung vor allem die Künstler arbeiten, wie sie das *Florenzer Tagebuch* ausgesprochen hat. So erscheint denn der Name Gott als die Bezeichnung für das Unsagbare oder bisher nicht Gesagte, das der Dichter im Mönchsgewand aussagen will. Er ist zwar Brennpunkt religiöser Gefühle, wenn unter Religiosität der seelische Bezug zu höchsten, unaussprechbaren Mächten verstanden wird. Er ist aber weitgehend des christlichen Gehalts entkleidet und nicht inhaltliches Ziel der Aussage, sondern der Anlass, die Grenze des Sagens weiter hinauszuschieben in das Gebiet des Unsagbaren.

*Das Stunden-Buch* bezieht seinen Titel von den Livres d'heures oder Stundenbücher genannten, für die Laienandacht zusammengestellten, oft mit Miniaturen verzierten Brevieren, die seit dem späten Mittelalter den Ablauf des geistlichen Tages einteilen sollten. In ihrer Gesamtheit stellen Rilkes Gedichte eine Art geistliches Tagebuch dar. Der Eindruck eines Breviers wird auch dadurch unterstrichen, dass es sich bei den einzelnen Gedichten um Gebete handeln soll, die ein russischer Mönch in seiner Zelle aufzeichnet; sie wird im 1. Buch konsequent, im 2. nur noch sporadisch aufrechterhalten, im 3. dann ganz aufgegeben.

*Das Buch vom mönchischen Leben* (1899) beginnt zwar im Bilde eines russischen Maler-Mönchs, der ein Buch illuminiert, meist ist aber das Ich ein moderner Mensch, der sich ein neues Gottesbild erschafft. Denn das Künstlertum soll Gottesvollendung durch den Menschen sein:

Werkleute sind wir: Knappen, Jünger, Meister, / und bauen dich, du hohes  
Mittelschiff. / Und manchmal kommt ein ernster Hergereister, / geht wie  
ein Glanz durch unsre hundert Geister / und zeigt uns zitternd einen neuen  
Griff. // Wir steigen in die wiegenden Gerüste, / in unsern Händen hängt  
der Hammer schwer, / bis eine Stunde uns die Stirnen küsste, / die strahlend  
und als ob sie alles wüsste / von dir kommt wie der Wind vom Meer. //  
Dann ist ein Hallen von den vielen Hämmern, / und durch die Berge geht  
es Stoß um Stoß. / Erst wenn es dunkelt, lassen wir dich los: / Und deine  
kommenden Konturen dämmern. // Gott, du bist groß (Werke I: 23).

Das Bild vom Bau einer mittelalterlichen Kathedrale steht ausdrücklich für die Offenbarung Gottes durch die Menschen, wie die Schlusszeile sagt: „Gott, du bist groß“. Die „Werkleute“, die Tätigen schaffen Kunst und Kunst offenbart Gott. Von dem Neuen, der an Gott bauen kommt – hier ist es „ein ernster Hergereister“ – ist schon zwei Gedichte vorher die Rede. Drei Gedichte später wird Michelangelo genannt, der die ganze Last der Zeit in den Abgrund seiner Brust geworfen hat (Werke I: 25). Zehn Gedichte vorher erschien schon der geistige Dombau, dessen Schicksal es ist, nie vollendet zu werden. Nur im Traum kann einer den vollendeten Bau voraussehen und sein eigenes Tun als Arbeit an den letzten Zierraten verstehen (Werke I: 17). Der geistige Dombau ist also eine imaginäre Konstruktion.

Das hängt damit zusammen, dass Gott für Rilke nicht mehr die höchste Vernunft ist, sondern im Sinne der Psychoanalyse das tiefste Unbewusste: „werdende Tiefen“, „dunkles Netz“, „dunkelnder Grund“ (Werke I: 17). Entsprechend können Bilder aus der Vorstellungswelt des russischen Malermönchs auf Gott angewandt werden: „Du bist der rauende Verrußte...“, „Du bist der Bauer mit dem Barte...“, „Du bist der Tiefste, welcher ragte...“, „Du bist der Wald der Widersprüche...“ (Werke I: 36). Schier endlos ist die Reihe der Bestimmungen, die die psychoanalytische Abwandlung der Gottesvorstellung aus sich entlässt.

Entsprechend ist der Mensch nur eine „kleine Helle“ vor dem großen Dunkel Gottes (Werke I: 23). Er kommt aus dem Dunkel, aber er ist in den „plastischen Tag“ (Werke I: 9) getreten. Die Stunden des Tages und der Zeit – das meint nun auch der Titel *Stunden-Buch* – treiben zu einer Auseinandersetzung mit dem Dunkel und dem Unbewussten. Die dunkle Gottesehnsucht des Menschen begegnet der Bedürftigkeit Gottes, denn auch er bedarf der Menschen, die ihn erschauen und erfüllen.

Ist in dem Gedicht *Dich wundert nicht des Sturmes Wucht...*, mit dem *Das Buch von der Pilgerschaft* eingeleitet wird, noch die Kraft angedeutet worden, womit die Einsamkeit zu ertragen ist – der Reichtum des Sich-Besitzens, die Fülle der Gesichte, die Offenbarung Gottes –, so wird gegen Ende des Pilger-Buches in dem Herbstgedicht „Jetzt reifen schon die Berberitzen“ der Mangel an Reife als Schwäche bezeichnet. Jetzt ist von einem „alten Mann“ die Rede: „Dem kommt nichts mehr, dem stößt kein Tag mehr zu, / und alles lügt ihn an, was ihm geschieht; / auch du, mein Gott. Und wie ein Stein bist du, / welcher ihn täglich in die Tiefe

zieht“ (Werke I: 83). Es scheint so, als ob Gott selbst nur von der Kraft erkannt werden will. Sonst ist er wie ein Gewicht, dem man nicht gewachsen ist und das verkümmern lässt. Das Gedicht spricht also nur indirekt von der Kraft, die der Mensch aufbringen muss, um Gott gewachsen zu sein. Und damit spricht es auch das beherrschende Thema im Pilger-Buch aus, fast als eine Umkehrung des vorangegangenen Mönch-Buches: gegen den dunkelnden Gott wird der Tag der Welt gerufen.

Der dritte Teil, *Das Buch von der Armut und vom Tod*, ändert noch einmal grundsätzlich das Thema. Es ist das geschlossenste der drei Bücher und handelt vom Tode und von der Armut, beide Themen aus dem Erlebnis der Angst hervorgetrieben, in 8 Tagen im Frühjahr 1903 nach der Flucht aus Paris in Viareggio entstanden. In unzähligen „Wie“-Vergleichen wird der Versuch unternommen, das Unsichtbare Gottes zu versichtbaren. Ist es die Last Gottes oder die „tiefe Angst der übergroßen Städte“, in der der Dichter versinkt „bis ans Kinn“ (Werke I: 90)? Dann aber möchte er Gottes Eifer („du Sturm aus Anbeginn“ (Werke I: 90)) gegen den Wahn und Abersinn der Städte aufrufen, aber er selbst ist zu schwach zum „rede recht“, sein Mund sei verwundet und seine Hände seien scheu. Es ist diese Angstsituation, es ist das Leid der Hospitäler, der Kranken und alten Bettler, es ist der Mangel an eigentlicher Hilfe, der Rilkes Seele so erschüttert. Dieser Erfahrung des menschlichen Elends in den großen Städten – hier vor allem des Paris-Erlebnis – werden zwei Gegenbilder gegenübergestellt: die Gebete um den großen Tod („O Herr, gib jedem seinen eignen Tod“ (Werke I: 93)) und die Seligpreisungen der wahrhaft Armen („Denn Armut ist ein großer Glanz aus Innen...“ (Werke I: 101). Auch das kann durchaus noch als eine Rückbindung an das Russland-Erlebnis gelesen werden.

Was kann man aus diesen dichterischen Prozessen schlussfolgern? Rilke verliert zusehends den Glauben an seine Fähigkeit, aus eigener Kraft Gültiges dichterisch zu gestalten. Er empfindet sich zusehends als bloßes Gefäß, in das eine ihm unbekannte Macht „seine“ Gedichte gießt, als bloßer Mund, der ihm eine von auswärts oder von „oben“ diktierte Botschaft verkündet. Nicht als einer, der dichtet, sondern in dem es bzw. aus dem es dichtet. Das Warten auf eine ihm eingegebene Dichtung wird ihm oft zur Qual, das Sich-Offenhalten für die Inspiration. Im Eingangsgedicht zum Mönch-Buch war noch mit Jubel die „Stunde“ begrüßt worden, in der der Mönch beten und der Dichter dichten kann. Jetzt, am Ende des Buches von der Armut und vom Tode, heisst es:



O wo ist der, der aus Besitz und Zeit / zu seiner großen Armut so erstarkte...  
O wo ist er, der Klare, hingeklungen? / Was fühlen ihn, den Jubelnden und  
Jungen, / die Armen, welche harren, nicht von fern? – Was steigt er nicht in  
ihre Dämmerungen –der Armut großer Abendstern (Werke I: 108 ff).

Rilke hatte den Aufenthalt in Florenz als Vorbereitung auf den Aufenthalt in Moskau empfunden, so wie man sich durch das Studium der Vergangenheit auf das Gegenwärtige und Zukünftige vorbereitet. Die italienische Renaissance, Höhepunkt und Inbegriff abendländischer Kunst und der religiösen Malerei, ähnele in seiner Sicht einem Frühling, der keinen Sommer nach sich gezogen hat. Neben Christus, der in der Kunst der Renaissance eine größere Rolle spielte als Gottvater, hatte auch die Jungfrau Maria zu den Lieblingsfiguren der Maler von Fra Angelico über Botticelli und Michelangelo bis zu Tiepolo gehört. Aber auch sie hatte nur den Menschensohn geboren. Auch war diese westliche Kultur normativ, sie stellte Regeln auf und benannte alle Wesen und Dinge, so dass vor lauter Identifizierung und Erklärung das Eigentliche – an Gott, am Künstler oder auch an dem Mönch, dem Rilke diese „Gebete“ in den Mund legt – verdunkelt wird.

Den Gegensatz zu allem, was hier als „westlich“ eher angedeutet als beschrieben wird, bildet das Russische. Der Gottsucher ist einsam und arm. Nicht weil die Armut „ein großer Glanz aus Innen“ ist, sondern weil die von Rilke hier gefeierte Erschaffung Gottes durch den Menschen nur von den Armen vollzogen werden kann. Denn die Reichen sind hoffärtig und verstoßen gegen die Gesetze der Natur. In einer der *Geschichten vom lieben Gott* erhält dieses Motiv eine Wende ins Ironische, indem es einem Zuhörer anvertraut wird, der „sich eingehend [...] der sozialen Frage genähert“ hat, der versucht hat, dieser gottgefälligen, wenn nicht gar gottgewollten Armut durch Reformen Herr zu werden.

Die zu Weihnachten 1900 veröffentlichten „Geschichten vom lieben Gott“ sind ein eigenständiges Werk und dienen zugleich als Prosa-Kommentar zu den Geschichten des *Stunden-Buches*. Auch wenn Rilke seine Märchen der Nachbarin, dem Lehrer oder auch seinem querschnittsgelähmten Freund Ewald erzählt, sind sie letzten Endes immer für die Kinder bestimmt, für Kinder in jenem Alter, in dem man wissen möchte: „Wie sieht der liebe Gott aus?“ Der Gefahr des Niedlichen ist der Dichter dabei nicht immer entgangen. So ist die (den Wolken erzählte) Parabel

„Wie der Fingerhut dazu kam, der liebe Gott zu sein“, gar zu trivial für die Vorstellung, dass Gott auch in dem unscheinbarsten Objekt gegenwärtig sein kann und dass das Kind ihm näher steht als der Erwachsene.

Dagegen gehören *Das Lied von der Gerechtigkeit* oder „Wie der alte Timofei singend starb“ zu Rilkes bester Prosa, wobei die in Russland spielenden Geschichten unmittelbarer auf Selbsterlebtes und Selbstgehörtes zurückgehen als die italienischen. Denn auch in diesem Seitenstück zum *Stunden-Buch* wird Italien als geistig-emotionale Heimat gegen Russland abgewogen und mit Ausnahme Michelangelos (in *Von einem, der die Steine belauscht*) für zu leicht befunden. Michelangelo bildet hier wie anderswo für Rilkes Welt mit Tolstoi und Rodin eine Ausformung der Vater-Künstler-Imago.

Rilke „nimmt“ sich also von Russland, was ihm zusagt, und verwandelt es unbeschadet des mangelnden Realitätsgehalts in Eigenes. Aber dieses Russland-Bild enthält Feststellungen, die längst über das Idiosynkratisch-Persönliche hinauswachsen und in unser Kollektivbewusstsein aufgegangen sind. So die – 1900 noch durchaus umstrittene – These von der Erschöpfung der abendländischen Kunst, von der anthropomorphisch-gegenständlichen religiösen Malerei. Rilkes Preislied auf die „russische“ Art des Gott-Erfahrens wiederum wurzelt in einem Bedürfnis, das seither Menschen in Richtungen aufbrechen ließ, von denen sie sich mehr Trost und Erleuchtung versprochen als von Kirchen, die „Gott umklammern / wie einen Flüchtling und ihn dann bejammern / wie ein gefangenes und wundes Tier“.

*Herbsttag* (1902) ist eines der Gedichte Rilkes, in denen dann der poetische Schöpfungsprozess vollkommen zur Poetologie wurde:

Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß. / Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren, / und auf den Fluren laß die Winde los. // Befiehlt den letzten Früchten, voll zu sein; / gib ihnen noch zwei südlichere Tage, / dränge sie zur Vollendung hin, und jage / die letzte Süße in den schweren Wein. // Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr. Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben, / wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben / und wird in den Allen hin und her / unruhig wandern, wenn die Blätter treiben. (Werke I: 135)

Rilke nimmt den Herbst nicht nur als Verfall der Welt, sondern auch als prächtige Feier der Endzeit, als Erfüllung jedes Seienden in der Hinwen-

dung des Lebens zu seiner letzten Reife. Der Heimatlose, der Einsame zerflattert in der schnellen Reihe zielloser Tätigkeitsverben, und er löst sich mit dem letzten Wort, dem pseudo-aktiven Verb („treiben“) im Erleiden des Schicksals auf, gleich den Blättern, die „treiben“, wenn der Herbstwind sie in den leeren Räumen herumweht.

Den entgegen gesetzten Bildern stellt Rilke eine beschwörend befehlende Anrede voran, an einen allgemeinen und abstrakten Gott, der sich außerhalb der beiden, in den zwei darauf folgenden Strophen innerlich gestalteten Seinssphären befindet. Er ist der Herr der Zeit; sein Wesen erklärt sich aber kaum aus der pseudo-mythischen Anrede, vielmehr aus der Gesamtkonstruktion heraus. Er ist Herr des großen Sommers, Herr des Lebens-Herbstes wie auch des Todes-Herbstes, er ist Herr aller Zeiten.

Die Welt reift, erfüllt sich, sei es mit dem Leben oder mit dem Tode: zum Herbst. Es werden nicht Erlebnisse, Zustände oder gar „Seelenstände“ bedichtet, sondern die Verwirklichung, die Vervollkommnung der Herbst-Bilder in der Zeit und auch umgekehrt: die Verwirklichung, die Vervollkommnung der Zeit in den Herbst-Bildern. Der Herr der Zeiten und die Schöpfung bestimmen sich gegenseitig, in der Wechselwirkung, in der Entsprechung entsteht die Welt aus der Leere, und sie erfüllt sich voll und hermetisch. Die Hermetik der Welt des „Herbsttages“, die Wechselwirkung und der Ausgleich, der „Bezug“, wie später die harmonische Seins-Gestalt heißen wird, zwischen Begrifflichem und Bildlichem kommt in einem einheitlichen Schöpfungsakt, erst im Gedicht selbst zustande. Die ausgeglichene Welt im Gedicht konstruiert sich aus Gegenüberstellungen, aus gegensätzlichen Konventionen, die sich erst und nur künstlerisch in die Einheit einer Allegorie setzen und fügen lassen.

Das Gedicht „Herbsttag“ greift nicht eine traditionelle Konvention auf, sondern thematisiert eine Neuschöpfung – nämlich „den Herbst“ als „das eigentlich Schaffende“, wie Rilke sagen würde. Seine poetische Konstruktion ist nicht Wiederbelebung des Sinns der Welt, sondern Heraufbeschöpfung zu Herbst-Sein und Sinn-Gebung, zu Sinn-Befehl, Sinn-Konstruktion für die heraufbeschworene Welt.

Der „Herr“ des Auftakts bestimmt das Prinzip der Schöpfung für das ganze Gedicht. Dann verwandelt er sich langsam in eine dinglich-körperliche Erscheinung, bis sich am Ende der Weltraum und mit ihm der „Herr“ gleichsam systematisch erfüllen. Zuerst erscheint der „Herr“ selbst in einem bildlichen Sein, allerdings noch immer allgegenwärtig und

unfassbar. Erst dann folgen die beiden Grundkonventionen irdischer Lebens-Bilder, d.h. die beiden Herbst-Welten, jedoch in einer stark unkonventionellen Gegenüberstellung: beide sind einzeln voll gezeichnet, deutlich voneinander getrennt, aber beide sind auch in ihrem scharfen Kontrast gleichermaßen nach dem voran gesetzten, betont äußeren, höheren Schöpfer, dem transzendenten „Herrn“ der „Zeit“ ausgerichtet. Die eigene Konstruktion bestimmt, ja erschafft den Schöpfer, er wird „Herr“ der beiden Herbste, „Herr“ aller Zeiten, der sie befiehlt und der mit ihnen identisch ist.

Dieses poetische Schöpfungsprinzip, Ergebnis seiner Russland-Reise mit Lou, hat Rilke durch alle radikalen Wendungen hindurch beibehalten. Die Erscheinungen der Welt gibt es erst und nur, indem sie nach einer dichterisch konstituierten Transzendenz ausgerichtet und verwandelt werden. Die Dichtung hat den Auftrag, den sinn-leeren Raum im Zeichen, als Zeichen ihrer eigenen, eigenmächtig gesetzten Transzendenz voll zu erfüllen, zum Sein zu befehlen, ein totales Werk zu konstruieren. Identisch mit seiner Schöpfungskonstruktion, so soll der Schöpfer, der Dichter in jedem einzelnen Gedicht sich selbst zum vollen Sein, zur höchsten Transzendenz neu erschaffen.

In der Konsequenz dieser Gedanken weist das voraus auf die Epoche der Dinggedichte. Es ist nicht mehr das rauschende Wort, das Sich-Verströmen in Wohlklang, es sind nicht mehr die Assoziationsketten von Bildern, sondern jetzt die Konzentration auf ein einzelnes Objekt, das scheinbar objektiv wiedergegeben wird. Das Bemühen um präzise sinnliche Erfassung der Dinge, die genaue Beobachtung eines gegenständlichen Objekts. Die Dinge scheinen in ihrer zeitlichen Präsenz entrückt und einer überzeitlichen Realität zugeordnet, die im Spätwerk Rilkes immer bedeutender wird. Indem der Gegenstand auf sein Wesen reduziert wird, erscheint er in einer Gesetzhaftigkeit, die auf Höchstes verweist, zum Symbol wird. Die Gerichtetheit unseres zeitlichen Daseins soll überwunden werden, sie soll aufgehen in die zeitliche Vollzähligkeit des Seins.

Dichten bedeutet für Rilke dann vom Zeitpunkt der *Neuen Gedichte* an weniger die meisterhafte Beherrschung der Form als vielmehr eine visionäre Begabung. Sein „inneres Gesicht“ verändert die äußere zur seelischen Landschaft. Der Dichter ist also in einem überpersönlichen geistigen Bereich beheimatet; Rilke vergleicht ihn mit einem Engel. Der Dichter betont den alle Einzelschicksale umfassenden Lebenszusammenhang.

Das ist dann schon der Übergang zum „Weltinnenraum“: „Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum: / Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still / durch uns hindurch. O, der ich wachsen will, / ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum“ („Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen...“, 1914, Werke I: 327)

Durch seine künstlerische Tätigkeit verbindet der Dichter die äußerlich getrennten Dinge zu einer Gesamtheit. Diese Gesamtheit kann aber nicht begrifflich abstrakt erfasst und dargestellt werden, sondern sie ist nur durch die Versenkung des Künstlers in die ästhetische Wahrnehmung der äußeren Wirklichkeit einerseits und in die Empfindung der eigenen inneren Welt andererseits erfahrbar. Der „Weltinnenraum“ ist keine höhere Wirklichkeit philosophischer und traditionell religiöser Prägung, sondern er bezeichnet das vom Dichter in Sprache gebrachte, in allen Dingen wirkende innere Lebensgesetz. Das Gedicht macht die äußere Realität auf ihre innere Wirklichkeit hin durchsichtig. Auch die Dimension der Zeit, die Grenze zwischen Leben und Tod, wird aufgehoben. Dieses Bemühen um Durchsichtigkeit wird von 1907 an durch den Einfluss der Bilder und der Ästhetik des Malers Paul Cézanne gefördert. Der Gegenstand büßt seine anschauliche Fülle ein und wird, aus der einmaligen Erfahrung des Dichters, auf seine wesenhafte Bedeutung hin reduziert.

So führt vom Gottesgedanken, der erst vom Künstler erschaffen werden muss, über das Dinggedicht zum „Weltinnenraum“ ein direkter Weg zum Spätwerk Rilkes. Das Russland-Erlebnis verbindet sich mit den Eindrücken, die von der bildenden Kunst und von Rodin und Cézanne ausgehen.

Wie schrieb Rilke am 21. Januar 1920? „Was verdanke ich Russland –, es hat mich zu dem gemacht, was ich bin, von dort ging ich innerlich aus, alle Heimat meines Instinkts, all mein innerer Ursprung ist dort“.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Rilke, Rainer Maria: *Das Florenzener Tagebuch*. Hg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Frankfurt/M., Leipzig, 1994. (im Folgenden zitiert: FT)

<sup>2</sup> Rilke, Rainer Maria: *Werke*. Auswahl in 3 Bänden. Bd 1. Leipzig, 1963, S. 194. (im Folgenden zitiert: Werke I)

<sup>3</sup> Rilke, Rainer Maria – Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*. Mit Erläuterungen und einem Nachwort hg. v. Ernst Pfeiffer. Zürich, Wiesbaden, 1952, S. 109.

<sup>4</sup> Hervorragend dokumentiert und kommentiert hat Konstantin Asadowski den Einfluss Russlands auf Rilke. In: *Rilke und Russland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*. Hg. v. Konstantin Asadowski. Frankfurt a.M. 1986 (im Folgenden zitiert: Asadowski). Groß ist die Zahl der Untersuchungen zum Thema Rilke und Russland, so u.a. Imhof, Heinrich: *Rilkes „Gott“*. R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewussten. Heidelberg 1983; Epp, George K.: *Rilke und Russland*. Frankfurt a.M. – Bern – New York, 1984; Brodsky, Patricia Pollock: *Russia in the Works of Rainer Maria Rilke*. Detroit, 1984; Reshetylo-Rothe, Daria A.: *Rilke and Russia. A Re-evaluation*. New York u.a., 1990; Naumann, Helmut: *Russland in Rilkes Werk*. Berlin, 1993. Über die religiöse Dimension des Werkes von Rilke: Schiwy, Günther: *Rilke und die Religion*. Frankfurt a.M., Leipzig, 2006.

<sup>5</sup> Asadowski [Anm. 4], S. 368.

<sup>6</sup> Rilke an Leopold von Schlözer am 21.1.1920. In: Briefe 2: 292.

<sup>7</sup> Hulewicz, Witold: *Gespräche mit Rainer Maria Rilke*. In: *Prager Presse*, 30. November 1924.

*Noémi Kordics (Großwardein)*

## **Die ungarische Rilke-Rezeption aus der Sicht der Übersetzungen**

### **1. Übersetzen und Interkulturalität**

Es gilt als anerkannt, dass Übersetzen nicht nur ein sprachliches Übertragen von Texten aus der Ausgangssprache in die Zielsprache ist, sondern dass im Prozess des Übersetzens häufig auch gleichzeitig eine Übertragung aus der Ausgangskultur in die Zielkultur stattfindet. Werner Koller behauptet sogar, dass Übersetzung in einem weiteren Sinne immer Kulturarbeit sei.<sup>1</sup>

Bei einer Übersetzung geht es nicht nur um eine `bloße` sprachliche Übertragung, um die Texte einer Sprache nicht kundigen Personen zugänglich zu machen, sondern um Verständlichmachung der aus anderen Kulturkreisen stammenden Texte. So ist das Übersetzen eine interkulturelle Kommunikationsform; es bietet die Verstehensmöglichkeit des ‚Fremden‘. Ein Übersetzer wird auch als Schriftsteller betrachtet, und bei seiner Arbeit handelt es sich nicht nur um „Sprachmittlung“, sondern um „Kulturmittlung“.

Literaturübersetzen ist eine in hohem Maße künstlerische Tätigkeit, eine Tätigkeit, bei der Begabung, sprachliche Sensibilität und Intuition eine zentrale Rolle spielen. Die Übersetzer, die literarische Texte übersetzen, sind selbst Künstler in ihrem eigenen Kulturkreis.

Viele Theoretiker sind der Meinung, dass Gedichtübersetzen (fast) unmöglich sei. Schon Wilhelm von Humboldt hat sich zu diesem Problem in seinem Brief an Schlegel geäußert, als er im Jahre 1796 schrieb: „Alles Übersetzen scheint mir schlechterdings ein Versuch zur Auflösung einer unmöglichen Aufgabe. Denn jeder Übersetzer muss immer an einer der beiden Klippen scheitern, sich entweder auf Kosten des Geschmacks und der Sprache seiner Nation zu genau an sein Original oder auf Kosten seines Originals zu sehr an die Eigentümlichkeit seiner Nation zu halten. Das Mittel hierzwischen ist nicht bloß schwer, sondern geradezu unmöglich.“

Das Argument, dass Dichtung unübersetzbar ist, lässt sich vermutlich folgendermaßen rekonstruieren: (1) Die sprachliche Form, in der

Dichtung verfasst ist, ist eine der essentiellen Eigenschaften eines dichterischen Werks. (2) Eine Übersetzung muss alle essentiellen Eigenschaften des Ausgangstextes erhalten. (3) Eine Übersetzung hat notwendigerweise eine andere sprachliche Form als der Ausgangstext.

Der Gedanke, dass die Übersetzung dazu dient, einen Text für eine bestimmte Adressantengruppe verstehbarer als das Original zu machen, führt unmittelbar die Tatsache vor Augen, dass Übersetzen ein zutiefst hermeneutischer Prozess ist. Jede Übersetzung hat zugleich den Anspruch, eine Interpretation in diesem Sinne zu sein.

## 2. Die Geschichte der ungarischen Rilke-Übersetzungen

Die Geschichte der ungarischen Übersetzung der Werke Rilkes ist ein langer und widerspruchsvoller Prozess. Die erste ungarische Nachdichtung eines Rilke-Gedichtes ist am 1. April 1906 in einer Provinzzeitung *Szeged és Vidéke* (Szeged und Umgebung) erschienen. Der Übersetzer, Gyula Juhász (1883–1937), war Student der Budapester Universität, wurde aber einige Jahre später einer der bedeutendsten Dichter seiner Generation. Das Gedicht selbst war das erste Stück des aus vier Teilen bestehenden Zyklus *Vigilien* aus dem Band *Larenopfer*. Juhász fand den Text in der 1903 in der Reclam Universal-Bibliothek erschienenen Anthologie *Moderne deutsche Lyrik* von Hans Benzmann. Der junge ungarische Dichter wurde wahrscheinlich von der Musikalität und der melancholischen Landschaftsbeschreibung ergriffen und versuchte das Gedicht ins Ungarische zu übertragen. Der Versuch war nicht misslungen, denn Juhász konnte nicht nur den Sinn der Sätze, sondern auch die Sprachmelodie und die musikalische Wirkung der Alliterationen wiedergeben. Diese Motivation ist bis auf die neuste Zeit für die ungarische Nachdichtung der Gedichte Rilkes charakteristisch.

Einer der grundlegendsten Widersprüche der ungarischen Rilke-Rezeption ist, dass die Nachdichtungen in der überwiegenden Mehrheit nicht zur Befriedigung der Erwartungen des Lesepublikums entstanden sind, sondern aus einem inneren Drang des Übersetzens, die eigene Kunstfertigkeit zu überprüfen. Diese Versuchung war aber enorm. Ferenc Szász veröffentlichte 1980 eine Bibliographie der ungarischen Rilke-Rezeption.<sup>2</sup> Laut den Angaben dieser Bibliographie entstanden bis 1979 804 Nachdichtungen von 508 Rilke-Gedichten. Und da einige



Nachdichtungen mehr als zwanzigmal in verschiedenen Ausgaben erschienen, war die Zahl der Veröffentlichungen mehr als 2000. In den seit 1980 vergangenen Jahren erschienen weitere 54 Gedichte in 141 neuen Übersetzungen. Dass die Lesererwartungen bei den Übersetzungen kaum eine Rolle gespielt haben, zeigt auch der besondere Fall jenes Bändchens, das 1923 in Heidelberg erschien und auf 16 Seiten ungarische Nachdichtungen von Rilke-Gedichten enthielt. Den Inhalt des Heftes kennen wir nicht, da es trotz des Suchens in keiner Bibliothek zu finden war. Es wird sowohl in Walter Ritzers Rilke-Bibliographie als auch in Ingeborg Schnacks Lebens-Chronik aufgeführt, aber sie übernehmen wahrscheinlich die Angabe aus dem *Deutschen Bücherverzeichnis*, das Bändchen selbst ist spurlos verschwunden. Ob es je einen Leser hatte, ist eine offene Frage. Für den Übersetzer, über den wir außer seinem Name nichts wissen, muss nur wichtig gewesen sein, dass er sich selbst bewies, diese schwierigen Kunstgebilde in der eigenen Muttersprache wiedergeben zu können. Diese Bestrebung ist auch für die meisten anderen, selbst in der neusten Zeit entstandenen Nachdichtungen charakteristisch.

Der Budapester Helikon-Verlag veröffentlichte 1988 in einem Band zwei komplette Übersetzungen der *Duineser Elegien*. Die zwei Übersetzer, selbst Dichter, sind Dezső Tandori und Gyula Tellér. Im Jahr 1990 sind zwei neue Gedichtbände erschienen. Der in Siebenbürgen lebende Dichter Sándor Kányádi (geb. 1929) veröffentlichte in Bukarest beim Kriterion-Verlag ein von dem Graphiker Sándor Plugor illustriertes Heft mit zehn Herbstgedichten aus dem *Buch der Bilder*. Der Zisterzienspater Dénes Farkasfalvy gab in Budapest bei der St.-Stephan-Gesellschaft ein Bändchen mit der Nachdichtung von 42 Rilkegedichten heraus. Farkasfalvy begründete seine Übersetzungen auf folgende Weise:

Sie sind einerseits Hilfsmittel, um dem Originaltext mit Hilfe unseres Sprach- und Versgefüges näher zu kommen, und das Lesen des deutschen Gedichtes durch unsere Kenntnisse in der ungarischen Dichtung zu einem volleren Erlebnis zu machen. Andererseits ist jede Nachdichtung ein neues, ein eigenes Leben führendes Gedicht, die Reinkarnation eines jeweiligen Rilke-Erlebnisses in der ungarischen Sprache.<sup>3</sup>

Diese Begründung weist auf einige Eigenschaften der literarischen Übersetzung hin: Erstens wird durch die Übersetzung das passive

Empfangen in eine Aktivität verwandelt und dadurch die Intensität des Erlebnisses gesteigert. Zweitens bindet die Übersetzung ein fremdes Gebilde in die eigene Kultur ein, denn die Wörter der Nachdichtung und ihre Bilder entstammen der eigenen Sprache und assoziieren die eigene Literatur; dadurch wird aber die Fremdheit aufgehoben und das Fremde zum Eigenen gemacht. Drittens ist die Übersetzung die Widerspiegelung des einmaligen Erlebnisses eines ganz konkreten Subjekts.

Wenn man diese Eigenschaften auf einen gemeinsamen Nenner bringt, stellt sich heraus, dass das rezipierende Subjekt bei den Übersetzungen der bestimmende Faktor ist. Diese Subjektivität der Rezeption führte zu manchen Widersprüchen. Das *Stunden-Buch*, die *Duineser Elegien* und die *Sonette an Orpheus* liegen zwar auf Ungarisch komplett vor, aber nicht in einem Band. Die einzige fast vollständige Nachdichtung des *Stunden-Buches*, die von Miklós Kállay (1885–1955), ist 1921–1922 kurz nacheinander in zwei Auflagen erschienen, aber seitdem nicht mehr veröffentlicht werden.

Alle *Sonette an Orpheus* sind nur in dem Band *Rainer Maria Rilkes Gedichte* (1983) enthalten.<sup>4</sup> Diese von Ede Szabó (1925–1985) besorgte Auswahl ist die bisher umfangreichste Ausgabe von Rilkes lyrischem Werk, sie bringt 297 Rilke-Gedichte in 325 Nachdichtungen von 31 Dichtern. Der Band ist vom Budapester Europa-Verlag in der Bücherreihe *Lyra mundi* herausgegeben. Im Jahr 1994 sind 110 Gedichte in der Bücherreihe *Perlen der Weltliteratur* unter dem Titel *Die schönsten Gedichte von Rainer Maria Rilke* vom Jugendbuchverlag Móra herausgegeben. Diese Ausgabe umfasste aber keine neuen Übersetzungen.

Vergleicht man die drei repräsentativen ungarischen Ausgaben der Gedichte Rilkes, muss man feststellen, dass diese hauptsächlich das Rilke-Erlebnis einer ungarischen Dichtergeneration widerspiegeln, die kurz vor oder nach Rilkes Tod geboren wurde und ihre erste Rilke-Begeisterung während des zweiten Weltkrieges erlebte. Dieser Generation gehörte auch Ágnes Nemes Nagy (1922–1991) an. Der Kampf der ungarischen Dichterin mit Rilke ist kein Einzelfall, sondern für eine ganze Gruppe ihrer Zeitgenossen charakteristisch.

Mehrere von jenen Dichtern, deren Rilke-Nachdichtungen zuerst 1961 in dem von Ede Szabó redigierten Band *Ausgewählte Gedichte* erschienen sind, waren 1946–1948 Mitarbeiter der kurzlebigen literarischen Vierteljahrsschrift *Új Hold* (Neuer Mond). Nach der kommunistischen

Machtübernahme im Jahre 1948 hatten diese Dichter keine Hoffnung, mit eigenen Gedichten vor die Leser zu gelangen, so übten sie Kraftproben, und die größte Kraftanstrengung verlangte Rilke. Diese Auswahl enthielt einen Überblick über Rilkes gesamtes lyrisches Werk und zum ersten Mal alle zehn *Duineser Elegien*. Zweiundzwanzig Jahre später, in dem Band der Serie *Lyra mundi*, wirken nur zwei jüngere Übersetzer mit: Dezső Tandori (geb. 1938) und Zoltán Halasi (geb. 1954). Der letztere beteiligte sich nur an der Nachdichtung der *Sonette an Orpheus*, Tandori, der in den fünfziger Jahren als Gymnasiast Schüler von Ágnes Nemes Nagy war und als einer der bedeutendsten Dichter seiner Generation gilt, veröffentlichte 1978 in einem Band seiner eigenen Gedichtübertragungen 46 Rilke-Gedichte.<sup>5</sup>

Die hier skizzierte Entstehungsgeschichte der zwei wichtigsten Rilke-Bände zeigt, dass sie größtenteils durch Auswahl aus bereits vorhandenen Nachdichtungen entstanden sind. Die Bestrebung, Rilkes Dichtung einem Publikum, das nicht deutsch lesen kann, so breit wie möglich vorzustellen, kam nur bei den *Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* zur Geltung. So entstand die Ungleichmäßigkeit, dass einige Gedichte aus dem *Buch der Bilder* und den Neuen Gedichten in fünf, sechs oder zehn Nachdichtungen zu lesen sind, während andere überhaupt nicht nachgedichtet wurden. Grund für diese Erscheinung ist auch der Widerspruch, dass es in Ungarn einerseits einen engen Intellektuellenkreis gibt oder gab, der das Lebenswerk Rilkes sehr gut kannte, andererseits lasen viele, auch jene, die einige Gedichte von Rilke ins Ungarische übersetzten, nur wenige Texte von ihm; in erster Linie solche, die auch in verschiedenen Anthologien erschienen sind. Die Motivation der ersten ungarischen Nachdichtung von Gyula Juhász im Jahre 1906 scheint weiter zu wirken.

Rilkes Prosa ist in Ungarn viel weniger bekannt als seine Lyrik. *Die Geschichten vom lieben Gott* (Zoltán Bartos 1921, Miklós Vidor 1991) und die *Aufzeichnungen des Malte Lauris Brigge* (Ambrus Bor 1946, Gábor Görgey 1961, 1990) liegen zwar in jeweils zwei Übersetzungen vor, aber alle sind in einer kleinen Auflage veröffentlicht und von manchen unglücklichen Umständen begleitet. Ambrus Bors *Malte*-Übersetzung war ursprünglich die völlige Umarbeitung des laienhaften Versuches einer Literaturliebhaberin (Olga Meraviglia-Crivelli), deren Name als Mitübersetzerin in dem einzig erhalten gebliebenen Exemplar der Ausgabe in der Széchenyi Nationalbibliothek zu lesen ist. Vor der Auslieferung wurde nämlich das fertige Buch samt dem Verlagshaus durch einen Bombenangriff vernichtet.

Zwei Jahre später brachte die damals noch nicht verstaatlichte Franklin-Gesellschaft den Roman erneut heraus, bereits unter dem Namen des eigentlichen Übersetzers, aber das Jahr 1946 war in Ungarn für die Aufnahme der Aufzeichnungen des fiktiven dänischen Dichters nicht geeignet. Das Publikum konnte in Maltes kontemplativer Tatenlosigkeit keine Entsprechung zum eigenen Lebensgefühl finden. Es ist die Periode zwischen 1945 bis 1948, nach der Befreiung vom Druck des Krieges.

Es gibt auch eine neue Übersetzung von Gábor Görgey. Diese Übersetzung ist nie als selbstständiges Buch erschienen, sie wurde zweimal in einer jeweiligen Prosaauswahl veröffentlicht. Weder die 1961 von Ede Szabó (*Prosaschriften*) noch die 1990 von Zoltán Halasi (*Ausgewählte Prosaverke*) herausgegebene Auswahl hatte einen Titel, der nicht viele von der Neuartigkeit des Werks verriet. Der in 1990 herausgegebene Band machte die wichtige Texte wie *Ewald Tragy* oder die Skizzen *Ur-Geräusch*, *Erlebnis*, *Puppen*, *Erinnerung* das erste Mal ungarisch zugänglich. In diesem Band trifft man Übersetzungen nicht nur von den älteren (Gábor Görgey, Ede Szabó, György Rónay), sondern auch von zwei jüngeren Übersetzern (Zoltán Halasi, Imre Barna).

### 3. Die Rilke-Rezeption

#### von Dezső Kosztolányi und Ágnes Nemes Nagy

Die Wirkung von Rilke in der deutschen und in der Weltliteratur ist unbestreitbar. Auch in der ungarischen Literatur erfreut er sich für einer breiten Rezeption. Um die Rezeption für eine Leserschaft, in unserem Fall für das ungarische Lesepublikum, zugänglich zu machen, benötigt man das Übersetzen als kulturvermittelnde Tätigkeit. Im Folgenden versuche ich die Rezeption des Werkes von Rainer Maria Rilke in der ungarischen Literatur durch Übersetzungen verschiedener ungarischer Dichter, wie Dezső Kosztolányi und Ágnes Nemes Nagy zu schildern. Die beiden Autoren gehörten, zwei aufeinander folgenden, aber verschiedenen Dichtergenerationen an, die eine eigene Weltanschauung und eigene Konzeptionen über die Literatur, und natürlich auch über das Literaturübersetzen hatten. Diese Autoren haben sehr prägnant das Bild von Rainer Maria Rilke in der ungarischen Kultur etabliert. Natürlich zeigen diese Bilder ganz verschiedene Auffassungen von den literarischen und menschlichen Werten Rilkes. Jeder Autor hatte ein eigenes Weltbild,

und er wählte die für sich selbst aktuelle Idee aus dem Rilkeschen Schaffen aus.

Auch die anderen bedeutenden Vertreter der beiden Dichtergenerationen haben sich mit dem Schaffen, mit den Werken von Rilke beschäftigt und haben einige recht gut gelungene Übersetzungen angefertigt. Ich habe aber trotzdem die Repräsentanten dieser zwei Gruppierungen gewählt, weil sie nicht nur am Übersetzen der Rilkeschen Texte gearbeitet haben, sondern weil die beiden Übersetzer auch mit bis heute interessanten theoretischen Schriften die Rezeption Rilkes geprägt haben.

Aus dieser Perspektive erweist sich Kosztolányis im Jahre 1909 in der Zeitschrift *Nyugat* veröffentlichter langer Aufsatz mit dem Titel *Rilke* als zentral. Der Essay ist in fünf Kapitel aufgeteilt: *Er und die Dinge*, *Der Gott*, *Ein Gedicht*, *Metaphysik der Gefühle*, *Der Dichter und der Künstler*. Jedes Kapitel beschäftigt sich mit den Grundproblemen des Rilkeschen Schaffens. Er sah den Höhepunkt von Rilkes Werk in den beiden Bänden der *Neuen Gedichte* und machte viele interessante Beobachtungen. In dem fünften Kapitel, mit dem Untertitel *Der Dichter und der Künstler*, wies er auf die Bedeutung von Rodins Kunst für das dichterische Schaffen Rilkes hin. Mit diesem Aufsatz, der das erste Stück der Rilke-Rezeption in Ungarn ist, hat Kosztolányi ganz wichtige Haupteigenschaften und Themen der Gedichte von Rilke in den Vordergrund gesetzt. Durch die Interpretation bestimmter Gedichte hat er dem ungarischen Lesepublikum und den anderen Literaten der Zeit die Werke von Rilke gezeigt und das Interesse an Rilke in Ungarn geweckt. Das so entstandene Rilke-Bild prägte für mehrere Jahrzehnte die Interpretationslandschaft der Werke von Rilke in Ungarn. Kosztolányi betonte aber nur eine, für ihn wichtige Seite des Rilkeschen Schaffens, nämlich die stimmungshafte Lyrik des Jugendstils, eine Tatsache, die er auch zugibt.

Seine erste Rilke-Nachdichtung, die des Gedichtes *Lösch mir die Augen aus* aus dem *Buch von der Pilgerschaft* ist am 7. Juni 1908 in der literarischen Wochenschrift *A Hét* (Die Woche) erschienen. Einige Monate später, am 28. Februar 1909, schrieb er an Mihály Babits folgendes: „Jetzt schreibe ich im *Nyugat* eine Studie über Rainer Maria Rilke. Kennst du ihn? Mich interessiert er von allen Lyrikern am meisten. Er würde auch dir neue Sensationen bringen. Lies ihn!“<sup>6</sup>

Bereits die erste Sammlung von Kosztolányis Gedichtübertragungen, die 1914 unter dem Titel *Moderne Dichter* erschien, enthielt 18 Rilke-

Gedichte. 1921 kam eine zweite, erweiterte Auflage mit 61 Rilke-Gedichten heraus. Ab 1937 hieß die aus dem Nachlass herausgegebene Sammlung *Anthologie fremder Dichter* und erlebte neue, jeweils mit neu aufgefundenen Texten vermehrte Auflagen. In der bisher letzten (1988) sind 95 Rilke-Nachdichtungen zu lesen, hauptsächlich aus dem *Stundenbuch*, aus dem *Buch der Bilder* und aus den *Neuen Gedichten*, aber Kosztolányi übersetzte auch das 21. Sonett des Ersten Teils der *Sonette an Orpheus*, einige aus den nachgelassenen und fünf aus den französischen Gedichten Rilkes. Nur an die *Duineser Elegien* wagte er sich nicht heran, denn seine Lebenserfahrungen waren ganz anders als die von Rilke.

Kosztolányis außerordentlich starker Instinkt für das Ästhetische ließ ihn in Rilkes Dichtung die besondere Qualität entdecken, aber er hat die andere gedankliche Dimension dieser Dichtung nicht verstanden. In seinem im September 1909 in der Zeitschrift *Nyugat* erschienenen Essay erkennt zwar Kosztolányi an, dass Rilke den Impressionismus überwunden, „die verworrene, unruhige Technik der heutigen Verskunst vertieft, in dem Augenblicke Ewiges gefunden hat“<sup>7</sup>, aber in seiner Rilke-Darstellung sind ebenso wie in seinen Nachdichtungen die verfeinerten Gefühle, „die schwebenden Gesten“<sup>8</sup> wichtiger als das Gesetzmäßige, als die „Erfahrungen“, die für Malte die Gedichte waren.

Das Rilke-Bild, das Kosztolányis Nachdichtungen vermitteln, ist eine ins Stimmungshafte verschobene Lyrik, die die straffe gedankliche Struktur der Originale nicht wiederzugeben vermag. Ähnlich sind auch die 25 Nachdichtungen des *Herbsttages*, sie sind schöne Stimmungsbilder, aber die tragische Spannung des An-dem-Wendepunkt-Stehens ist in ihnen verloren gegangen.

Ágnes Nemes Nagy ist eine Übersetzerin, die eine ganz andere Seite dieses Schaffens betont, und zwar die gedankliche Tiefe der Gedichte. Sie hat, wie auch Kosztolányi, viele Gedichte von Rilke selbst übersetzt. Wichtig ist, dass sie mit ihrem Aufsatz *Rilke-Apfelbaum* auch wichtige Interpretationen bestimmter Gedichte geleistet hat, und damit hat sie es geschafft, ihrer Generation ein ganz anderes Rilke-Bild zu zeigen.<sup>9</sup> Nemes Nagy, die sich Rilke mit den Erlebnissen ihrer Generation nähert (der zweite Weltkrieg, die Philosophie Heideggers und Sartres), nahm die tiefen existentiellen Probleme, die sich in Rilkes Dichtung artikulieren, zur Kenntnis, erkannte ihren Misserfolg bei der Übersetzung dieses Gedichtes an und vernichtete ihre Varianten. Die Dichterin hat mit ihren Rilke-

Übertragungen auch andere, wichtigere Eigenschaften von Rilkes Schaffen betont und der ungarischen Leserschaft gezeigt; solche Töne, die in den Übersetzungen von Kosztolányi nicht so stark oder gar nicht prägnant sind. Das Werk von Nemes Nagy ist durch eine introspektiv-kritische Tätigkeit gekennzeichnet, diese Tätigkeit der Nemes Nagy richtet sich aber nicht ausschließlich auf die dichterische Produktion des Gedichtes, sondern auch auf die Übersetzung. In vielen ihren Essays beschäftigte sie sich mit der Problematik der Übersetzung, der Übersetzbarkeit von literarischen Texten.

In ihrem Essay *Übersetzen* spricht sie über die Isolation der ungarischen Sprache in Europa. Sie sagt, dass die ungarische Sprache ein „weltliterarischer Tod“ sei. Aber eben dieser weltliterarische Tod führt andererseits zu einer ungewohnten Blüte der Übersetzungsliteratur in Ungarn: „Die Kulturgeschichte kann zwar den Umfang, vielleicht auch die Wichtigkeit der ungarischen Übersetzungsliteratur hinreichend erklären, aber nicht ihr Niveau. [...] Es ist etwas geschehen [...], was bei kleinen Völkern öfters der Fall ist: [...] wir haben gelernt, die Nachteile unserer Lage zu nützen. [...] Mit dem Ergebnis, dass die produktiven Züge in der ungarischen Übersetzung viel stärker hervortreten, als es bei Übersetzungen gewohnt ist.“<sup>10</sup>

Nemes Nagy unterscheidet die Tätigkeit des Dichters von der des Übersetzers nicht, sie will diese beiden Tätigkeitsformen nicht trennen. Der im Jahre 1964 veröffentlichte Band *Wanderjahre* enthält Übersetzungen von mehr als achtzig Dichtern aus den verschiedenen Epochen und Sprachen, wobei Rilke mit einundvierzig Gedichten am stärksten vertreten ist. Die einundvierzig Rilke-Gedichte der *Wanderjahre* erscheinen dann 1983 in dem Rilke-Band des Budapester Europa Verlages wieder in der Übersetzung von Nemes Nagy. Sie übersetzt überwiegend den frühen Rilke: fünfzehn Gedichte stammen aus dem *Stunden-Buch*, vierzehn aus dem *Buch der Bilder*, dazu kommen sechs Gedichte aus dem Band *Neue Gedichte*, die *Erste Duineser Elegie*, das 14. Stück aus dem ersten und das 12. Stück aus dem zweiten Teil der *Sonette an Orpheus* und drei Gedichte aus Rilkes Nachlass.

Wie und in welchen Perioden die einundvierzig Rilke-Übersetzungen von Nemes Nagy entstanden sind, erfährt man aus ihrem Essay *Verlorene Schlachten*.<sup>11</sup> Die erste Begegnung mit Rilke liegt weit zurück: mit achtzehn Jahren, also Anfang der vierziger Jahre, nimmt sie zuerst das *Buch der Bilder*

in die Hand und fängt sofort an, Rilke zu übersetzen – mit einem schlechten Ergebnis, wie sie es selbst einsieht. Aber sie hat bei dieser verlorenen Schlacht viel gewonnen, da sie Rilkes Stimme aus einer intimen Nähe kennen gelernt hatte. Es geht dann aber auch noch eine zweite Schlacht verloren, denn selbst mit Übersetzungen, die in einer viel späteren Periode entstanden sind, ist Nemes Nagy nicht vollkommen zufrieden: „Ich hegte den Wunsch, möglichst treu zu übersetzen; dienen wollte ich mit all meinen Worten. Und doch habe ich Rilke umgeformt, nach meinem eigenen Rilke-Bilde. Warum gefällt mir denn dieses Bild nicht? Warum bin ich mit ihm unzufrieden? [...] Ich bin mit meinen Rilke-Übersetzungen unzufrieden, wie er Dichter mit den eigenen Gedichten unzufrieden ist. Von innen gesehen bin ich unzufrieden. Von außen gesehen – das ist was anderes. So habe ich auch die zweite Schlacht gegen Rilke verloren. Und habe ich noch viel mehr gewonnen, als beim ersten Mal. Einen sehr hart verdienten, nicht mit leichter Hand hingeworfenen Ausdruck meines eigenen Selbst.“<sup>12</sup>

Nemes Nagy hat die Beziehung zwischen diesen zwei Tätigkeitsformen nicht ohne kompliziertes Aufeinander-Einwirken gesehen: „Ob die Arbeit des Übersetzers und die Arbeit des Dichters aufeinander einwirken? Selbstverständlich wirken sie aufeinander ein. Nur ist dieses Aufeinander-Einwirken eben nicht einfach. Sie wirken sehr kompliziert, durch Umwege, Missverständnisse (die so wichtig sind), Entfernungen und Neubeggnungen aufeinander ein.“<sup>13</sup>

In ihren Rilke-Essays versucht Nemes Nagy vor allem, mit zwei weit verbreiteten Missverständnissen der ungarischen Rilke-Rezeption aufzuräumen. Das eine sieht in Rilke nur den ornamentalen Dichter der Sezession, das andere feiert in ihm den stillen und empfindsamen Lyriker der Innerlichkeit.<sup>14</sup> Dagegen stellt Nemes Nagy ihr eigenes Rilke-Bild, das „härter, spröder, bitterer“<sup>15</sup> ist. Die zwar verborgene, jedoch wesentliche Modernität Rilkes mag der Grund dafür sei, dass Nemes Nagy den Anschein, Rilke sei ein kulturhistorischer Zeitgenosse der ersten großen Dichtergeneration der Nyugat, zu der Dichter wie Kosztolányi und Árpád Tóth gehörten, nicht gelten lässt. Nemes Nagy hat ein anderes Rilke-Bild in die ungarische Rilke-Rezeption eingeführt, indem sie die tieferen Bedeutungen von Rilkes Schaffen in den Vordergrund gesetzt hat. In ihrem Essay *Rilke-Apfelbaum*, behauptet sie, dass Rilke mit seiner Dichtung die Perspektiven dafür geöffnet hat, was man moderne Lyrik nennt.



Nemes Nagy hat natürlich solche Aspekte der Rilkeschen Dichtung hervorgehoben, die für sich selbst und für die zeitgenössische Lyrik wichtig waren.

Sie hat in den Gedichten von Rilke seinen Drang nach Objektivität, nach Dinglichkeit, nach unpersönlichem Ausdruck hoch geschätzt. Dieser Drang nach Objektivität bei Rilke war sehr wichtig für sie, für das eigene Werk, das sie öfters als objektive Lyrik bezeichnete.<sup>16</sup> Sie erblickt in Rilke den Wegbereiter der objektiven, unpersönlichen Strömungen moderner Lyrik. Die größte Leistung dieser Lyrik bestehe darin, das lyrische Ich aus dem Zentrum des Gedichtes herausgehoben und das Gedicht auf diese Weise für die Aufnahme neuer Erfahrungen und Bewusstseinsinhalte geeignet gemacht zu haben.

Nemes Nagy hat in ihrem Essay *Abend* die Übersetzungspraxis der ersten Dichtergeneration der Zeitschrift *Nyugat* stark kritisiert. Sie meint, dass diese Übersetzungspraxis für die Herausbildung der oben schon erwähnten Missverständnisse der ungarischen Rilke-Rezeption verantwortlich sei. In dem Essay hat sie ihre Kritik an Kosztolányi geäußert.<sup>17</sup> Sie beantwortet die Frage *Warum das Übersetzen der Gedichte von Rilke so schwierig sei?* zwar nicht, versucht aber, solche Problemstellen aufzuzeigen, die das Übersetzen der Rilkeschen Texte kompliziert machen. Sie behauptet, dass die Intellektualisierung der Lyrik bei Rilke sich in der Reimtechnik äußere. „Seine Reime – so Nemes Nagy – tragen die schweren Gesetzmäßigkeiten einer ganzen Welt in sich“.<sup>18</sup> Sie versucht in ihren Rilke-Übersetzungen neue Inhalte der Gedichte von Rilke zu zeigen: das Philosophische im Gedicht (z. B. in ihrem Essay mit dem Titel *Abend*; in diesem Essay gibt sie eigentlich auch eine Interpretation des Gedichtes von Rilke mit dem gleichen Namen), die Benennung und die Aufnahme neuer, bisher unbenannter, moderner Bewusstseinsinhalte in das Gedicht. Diese neuen Bewusstseinsinhalte blieben für die erste Dichtergeneration der Zeitschrift *Nyugat* verborgen. Sie suchten in Rilke und propagierten durch ihn ihre eigenen Ideen und Ideale. Die anderen Schichten des Rilkeschen Schaffens sind für die jüngere Dichtergeneration der Zeitschrift *Új Hold* (*Neuer Mond*) wichtiger geworden. Sie sahen in Rilke den Wegbereiter neuerer Tendenzen der spätmodernen Lyrik.

Die Frage, welche literarische Gruppierung eine richtige Übersetzung der Gedichte von Rilke geleistet hat, lässt sich nur schwer beantworten. Ob die Gedichtübertragungen einer Gruppe schlecht sind oder die

Übersetzungen der anderen Gruppe gute Übersetzungen sind, kann man nicht feststellen. Es gibt keine gute oder schlechte Übersetzung. Jede Rilke-Übersetzung vermittelt ein anderes Rilke-Bild in die ungarische Kultur. Jede Übersetzung sei im Prinzip, laut Gadamer, eine Interpretation.<sup>19</sup> Der Gedanke, dass die Übersetzung dazu dient, einen Text für eine bestimmte Adressatengruppe verstehbarer als das Original zu machen, führt unmittelbar die Tatsache vor Augen, dass Übersetzen ein zutiefst hermeneutischer Prozess ist. Jede Übersetzung hat zugleich den Anspruch, eine Interpretation in diesem Sinne zu sein.

#### 4. Ein Gedicht, zwei Übersetzungen: *Liebes-Lied*

In diesem Kapitel versuche ich anhand von zwei Übersetzungen von Dezső Kosztolányi und Ágnes Nemes Nagy zu zeigen, inwiefern die übersetzerische Tätigkeit nicht nur kulturgebunden, sondern epochengebunden sein kann. Die zwei Übersetzungen des Gedichtes *Liebes-Lied* von Rilke zeigen die wichtigsten Unterschiede der übersetzerischen Tätigkeit der beiden Autoren und verkörpern zur gleichen Zeit zwei verschiedene Auffassungen von literarischer Sprache und auch von Übersetzen.

Die Übersetzungen der beiden Autoren versuchen die gedanklichen und inhaltlichen Zusammenhänge des Gedichts von Rilke zu behalten, akzentuieren trotzdem ganz verschiedene Schwerpunkte. Dass damit die Sprache, in die hineinübersetzt wird, die ungarische nämlich, bis an die Grenzen ihrer Möglichkeit gefordert ist, versteht sich von selbst.

##### *Liebes-Lied*

Wie soll ich meine Seele halten, dass  
sie nicht an deine rührt? Wie soll ich sie  
hinheben über dich zu andern Dingen?  
Ach gerne möcht ich sie bei irgendwas  
Verlorenem im Dunkel unterbringen  
an einer fremden stillen Stelle, die  
nicht weiterschwingt, wenn deine Tiefen schwingen.  
Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,  
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,  
der aus zwei Saiten *eine* Stimme zieht.

Auf welches Instrument sind wir gespannt?  
Und welcher Geiger hat uns in der Hand?  
O süßes Lied.

*Szerelmes dal* (Kosztolányi)

Mint tartsam az én lelkem, hogy ne  
érjen  
a te lelkedhez? Mint emeljem innen  
más dolgokhoz fölöttem, észrevétlen?  
Jaj, csak lehetne a homályba vinnem,  
rég elveszett magányba, a sötétben,  
hol elhagyottan néma-tompa csend ül  
s nem zeng a táj, ha mélyem mélye  
pendül.  
De az, mi megérint téged, engem,  
már egybefog veled s titkom kizen-  
gem,  
a két iker húr egy hangot fuval.  
Milyen hangszerre vonták szíveinket?  
S milyen játékos tart kezébe minket?  
Ó, égi dal.

*Szerelmes vers* (Nemes Nagy)

Hogy tartsam lelkemet, hogy lelkedet  
ne érintse? Hogyan emeljem át  
más tárgyakat érinteni feletted?  
Bár lennék néki néma rejteket,  
hol párjaként valami Elveszettnek  
idegen csöndbe zárnám, mely tovább  
nem rezdül, hogyha mélyeid rezeg-  
nek.  
Mégis, mi minket ér, egybefogó  
egy mozdulattal ér, mint a vonó,  
mikor két húron egy hangot zenéltet.  
Mily hangszerre vagyunk feszítve  
ketten?  
Mily hang vagyunk mily játékos  
kezekben?  
Ó édes ének.

Diese zwei Übersetzungen sind charakteristisch für die verschiedenen Bestrebungen der beiden Übersetzer. Kosztolányi plädiert für eine stimmungshafte impressionistische Lyrik, und das zeigt sich auch in einigen übersetzerischen Lösungen: so wird z.B. das Wort *schwingen* des Ausgangstextes mit dem Verb *pendül* übersetzt, die Musikalität des Wortes wird mit dem Reim *csend ül* gesteigert.

Auch mit der schon oben erwähnten Absicht lässt sich das spezifische übersetzerische Verfahren von Kosztolányi, nämlich dass bei ihm Übersetzen zur gleichen Zeit Interpretation und Ergänzung des Textes – unter dem starken Einfluss einer impressionistischen Schreibweise – heißt, deuten: so kann die Übersetzung des Ausdrucks *irgendwas verlorenem im Dunkel* mit *rég elveszett magányba*, oder *an einer fremden stillen Stelle* mit *hol elhagyottan néma-tompa csend ül* als (eine) Deutung des deutschen Originals gesehen werden. Er fügt auch solche Wörter in seine Übersetzung ein, die sich in dem Original überhaupt nicht vorfinden, wie z.B. in der neunten Zeile *nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich*, wo er das Wort *titkom* (mein Geheimnis) verwendet: *már egybefog veled s titkom kizengem*. Am Ende des

Gedichts fügt er kein zusätzliches Wort hinzu, sondern verwendet ein ganz anderes: In dem Endsatz *O süßes Lied* treffen wir in der Übersetzung von Kosztolányi anstatt des Wortes *süß* das Wort *himmlisch*: *Ó égi dal*. Kosztolányi geht auch mit dem Reim relativ selbstständig um, während Nemes Nagy versucht, das Reimschema des Originals unangetastet zu behalten.

Für Kosztolányi ist das Übersetzen eher eine schöpferische Tätigkeit, eine Art Selbstdeutung. Deswegen sind die Abweichungen vom Original für ihn nicht unbedingt übersetzerische Fehlleistungen. Damit möchte ich nicht sagen, dass lexikalische Ungenauigkeiten in den Übersetzungen von Kosztolányi legitimiert werden können (die können doch recht störend wirken), aber die Qualität einer literarischen Übersetzung liegt gewiss nicht nur und nicht einmal hauptsächlich im Bereich lexikalischer Genauigkeit.

Nemes Nagy plädiert demgegenüber für eine Exaktheit der Sprache, aber auch des Übersetzens. Sie hat eindeutig weniger Probleme mit den lexikalischen Ungenauigkeiten und ist im Vergleich zu Kosztolányi dennoch sehr sensibel an verschiedenen Problemen des Übersetzens. Sie gibt den strengen gedanklichen Inhalt des Originals möglichst getreu wieder, z.B. in der sechsten und siebten Zeile: *an einer fremden stillen Stelle, die / nicht weiterschwingt, wenn deine Tiefen schwingen*, wo die Übersetzung dem Ausgangstext erstaunlich nahe liegt: *idegen csöndbe zárnam, mely tovább / nem rezdül, hogya mélyeid rezegnek*. Das Wort *ziehen* bereitet eine Schwierigkeit für die beiden Übersetzer. Aber Kosztolányi hat bei der Übersetzung dieses Wortes einen Fehler gemacht, und zwar er hat das Wort *ziehen* mit dem ungarischen Wort *fuval* übersetzt, was aber eine solche Bedeutung dem Wortes gibt, die hier völlig ungeeignet erscheint. Nemes Nagy hat dieses Wort mit dem ungarischen Wort *zenéltet* übersetzt, eine Wortwahl, die viel näher zu der Tätigkeit des Geigers steht. Während Kosztolányi die elfte Zeile *Auf welches Instrument sind wir gespannt?* mit der Frage: *Milyen hangszerre vonták szíveinket?* übersetzt, und Wort *gespannt* mit dem Wort *vonták*, und das Wort *Herz* (*szíveinket*) in den Text einführt, ist die Übersetzung von Nemes Nagy besser gelungen, bei ihr steht es folgendermaßen: *Mily hangszerre nagyunk fesztíve ketten?*

Hinter der banalen Feststellung von einer Differenz zwischen Original und Übersetzung verbirgt sich die zentrale Einsicht, dass selbst die beste Absicht eines Übersetzers, nur Äquivalenz herzustellen, notwendigerweise Differenz produziert, und dass diese Differenz das kulturhistorisch Interessante an der Übersetzung ist.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1979.
- <sup>2</sup> Siehe Szász, Ferenc (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke in Ungarn. Bibliographie*. Budapest: ELTE Lehrstuhl für Deutsche Sprache, 1980. (Budapester Beiträge zur Germanistik 7.)
- <sup>3</sup> Farkasfalvy, Dénes: *Rilke nyomában*. Műfordítások. [Auf Rilkes Spuren. Gedichtübertragungen]. Budapest: Szent István Társ., 1990, S. 10.
- <sup>4</sup> Rilke, Rainer Maria: *Rainer Maria Rilke versei*. Válogatta Szabó Ede. Budapest: Európa, 1983.
- <sup>5</sup> Tandori, Dezső: *Föld és vadon*. Válogatott versfordítások. Budapest: Európa, 1978.
- <sup>6</sup> *Babits, Jubászy, Kosztolányi levelezése*. Szerk. György Béla. Budapest, 1959, S. 189.
- <sup>7</sup> Hier zitiert nach der umgearbeiteten Fassung: Benedek, Marcell (Hg.): *Irodalmi miniatűrök*. Második sorozat. Budapest: Dante Könykiadó, 1921, S. 77.
- <sup>8</sup> *Nyugat* 2, 1909, S. 302.
- <sup>9</sup> Siehe Nemes Nagy, Ágnes: Rilke-alfafa. In: Dies: *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék. I*. Budapest: Magvető, 1989.
- <sup>10</sup> Nemes Nagy, Ágnes: Fordítani. In: Dies: *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék. I*. Budapest: Magvető, 1989, S. 93–96, hier: S. 95.
- <sup>11</sup> Siehe Nemes Nagy, Ágnes: Csatavesztések. In: Dies: *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék. I*. Budapest: Magvető, 1989, S. 102–106.
- <sup>12</sup> Ebda, S. 106.
- <sup>13</sup> Ebda, S. 102.
- <sup>14</sup> Vgl. ebda, S. 105. Siehe weiter: Nemes Nagy [Anm. 9], S. 202.
- <sup>15</sup> Nemes Nagy [Anm. 11], S. 105.
- <sup>16</sup> Vgl. u.a. Nemes Nagy [Anm. 9].
- <sup>17</sup> Vgl. Abend. In: Dies: *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék. I*. Budapest: Magvető, 1989, S. 205.
- <sup>18</sup> Ebda, S. 206.
- <sup>19</sup> Siehe Gadamer, Hans Georg: Lesen ist wie Übersetzen. In: Ders: *Gesammelte Werke*. Bd. 8. Tübingen: J.C.B.Mohr (Paul Siebeck), 1993, S. 279–285.



Andrea Benedek (Großwardein)

## Intermediale Systemreferenzen zur Musik bei Paul Celan in den Gedichten *Todesfuge* und *Engführung*

### 1. Intermediale Systemreferenz

Kern und Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchungen bildet eine Systematisierung der Bezugnahmen auf Musikalisches von Celan, die von Jens Finckha (2008)<sup>1</sup> skizziert wird. Er unterscheidet drei Formen der Bezugnahme auf Musikalisches, die in den Gedichten von Paul Celan aufgezeigt werden können: musikalische Motivik, intermediale Einzelwerkreferenz und intermediale Systemreferenz.<sup>2</sup>

Unter Systemreferenz wird bei Finckh die Übertragung musikalischer Formen auf die Struktur des jeweiligen literarischen Textes verstanden.<sup>3</sup> Diese Kategorie findet man auch in der Systematisierung von Irina O. Rajewsky (2002)<sup>4</sup>, die den Bereich der intermedialen Bezüge in weitere Subkategorien aufteilt. Sie spricht neben Einzelreferenz, d. h. Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt, auch über Systemreferenz.<sup>5</sup> Unter letzterer versteht sie die Bezugnahme eines medialen Produkts mit den eigenen Mitteln auf ein anderes semiotisches System eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums.

Systemreferenzen reichen nach Rajewskys Einteilung vom bloßen Erwähnen eines fremdmedialen Bezugssystems über die Reproduktion bestimmter Elemente und/oder Strukturen des Bezugssystems bis hin zur durchgehenden Konstitution eines Textes in Relation zu diesem. Demnach unterscheidet Rajewsky zwei Arten intermedialer Systemreferenz: *intermediale Systemerwähnung* und *Systemkontamination*.<sup>6</sup>

Bei ersterer wird ein fremdmediales System punktuell und vor dem Hintergrund des zur Texterzeugung verwendeten Systems erwähnt (d. h. direkt thematisiert oder indirekt aufgerufen bzw. evoziert)<sup>7</sup>. Dies kann auf zwei Arten geschehen: einerseits durch explizite Systemerwähnung und andererseits durch Systemerwähnung qua Transposition. Bei der expliziten Systemerwähnung kommt keine fremd- bzw. altermedial bezogene Illusionsbildung zustande.

Im Gesamtwerk Celans gibt es eine Reihe von Gedichten, die klangassoziative Titel tragen. Musikalisierte Titel sind beispielsweise *Corona*<sup>8</sup>, welcher auf die metrisch-freie Ausführung der Fermate in der Musik anspielt, *Cello-Einsatz*<sup>9</sup>, welcher auf den Einsatz des Solo-Cellos im langsamen Satz, *Adagio ma non troppo*<sup>10</sup> rekurriert, *Notturmo*<sup>11</sup>, dessen Titel an spezifische Charakterstücke<sup>12</sup> erinnert, oder *Largo*<sup>13</sup>, was im Fachwortschatz der Musik ein langsames Tempo indiziert.

Aus dieser Reihe hebt Finckh jedoch nur *Todesfuge*<sup>14</sup> und *Engführung*<sup>15</sup> hervor, die in Celans Werk durch ihr Verhältnis zur Musik eine Sonderstellung einnehmen. Diese Unterklasse der Systemreferenz (d.h. die explizite Systemerwähnung) mag aus formaler oder verfahrenstechnischer Sicht zu Recht nicht als *genuin* intermedial betrachtet werden. Die Relevanz beider Titel liegt jedoch in ihrer *marker*-Funktion, d.h. in der Tatsache, dass sie als Signal oder Markierung weiterer intermedialer Bezüge im Laufe des Gedichts dienen werden. Den expliziten Systemerwähnungen ist nämlich die Markierung der Bezugnahme inhärent. So Rajewsky:

Systemerwähnungen dieses Typs werden für die Untersuchung intermedialer Bezüge aus formaler Sicht vor allem als Indikatoren des Bezugssystems eines Textes und als Markierungen solcher Bezüge relevant, die anderweitig nicht klar erfaß- und nachweisbar und/oder nicht eindeutig auf ein bestimmtes System zu beziehen wären.<sup>16</sup>

In beiden Fällen eröffnen sie den Schauplatz weiterer intermedialer Phänomene: Einzelwerkreferenzen und Systemreferenzen verschiedener Art, denen im Folgenden nachgegangen wird.

Beide Texte enthalten mehrere, die intermediale Systemreferenz unterstützende Einzelwerkreferenzen: Im Gedicht *Todesfuge* gibt es Anspielungen auf Bachs *Kunst der Fuge* sowie dessen Arie *Komm süßer Tod*, auf eine Arie aus Puccinis *Tosca*, *E lucevan le stelle*, auf Wagners *Meistersinger von Nürnberg*, aber auch auf den trivialen Schlager *Heimat, deine Sterne*.<sup>17</sup> Dem Gedicht *Engführung* liegen Brahms' *Deutsches Requiem*<sup>18</sup> und Schönbergs *Survivor from Warsaw* zugrunde.<sup>19</sup>

Der Systemerwähnung qua Transposition liegt im Gegensatz zur Erwähnung eine *illusionsbildende Qualität* zu Grunde,<sup>20</sup> bei welcher die scheinhafte Form des *Als Ob* zur Basis des Rekursverfahrens wird.<sup>21</sup> Diese beiden Termini deuten auf einen wichtigen Aspekt hin: Jörg Helbig



(2001)<sup>22</sup> Definition der Intermedialität, wo als zentrales Definitionskriterium die Tatsache gilt, dass ein Wechsel des Zeichensystems nicht vollzogen wird, erweist sich hier als wesentlich: „Verweis eines präsenten (und daher dominanten) Mediums auf ein absentes (nicht-dominantes) bezeichnetes Medium unter ausschließlicher Verwendung des Zeicheninventars des bezeichnenden Mediums.“<sup>23</sup>

Erinnert werden soll an dieser Stelle auch an Schers (1984)<sup>24</sup> Kategorie *Musik in der Literatur*. Was die vergleichenden Untersuchungen zwischen Dichtung und Musik anbelangt, unterscheidet er nämlich zwischen drei voneinander klar abgrenzbaren Hauptbereichen: Musik und Literatur, Literatur in der Musik und Musik in der Literatur. Der dritte Bereich des Wechselverhältnisses ist der einzige der drei Hauptbereiche, der ausschließlich das literarische Medium zum Forschungsgegenstand hat. Unter Musikalität wird hier nicht das eigentlich Musikalische, sondern die Musikähnlichkeit verstanden. So Scher:

Das eigentlich Musikalische ist in diesen Werken einfach nicht vorhanden und kann auch durch sprachliche Mittel und literarische Techniken nur impliziert, evoziert, imitiert oder sonst mittelbar approximiert werden.<sup>25</sup>

Rajewsky (2003)<sup>26</sup> versteht unter dem *Als-Ob-Charakter* der System-erwähnung qua Transposition dasselbe Phänomen:

Ein Text kann zwar mit seinen Mitteln medienspezifische Komponenten eines fremdmedialen Bezugssystems nicht reproduzieren; die traditionsreiche Rede von der *filmischen Schreibweise*, von der *Musikalisierung der Literatur* und ähnlichen Phänomenen weist jedoch darauf hin, daß er [der Text] sehr wohl in der Lage ist, eine Rezeptionslenkung und Illusionsbildung hervorzurufen, die dazu führen, daß bestimmte Textelemente und/oder –strukturen vom Leser als altermediale – d.h. *filmische, televisuelle, musikalische* usw. – oder zumindest als dem Bezugssystem analoge rezipiert werden.<sup>27</sup>

Die Transposition kann nach Rajewsky wiederum durch verschiedene Realisationsverfahren verwirklicht werden: durch Evozierung, Simulierung und schließlich durch die (Teil-) Reproduktion. Beim Rezipienten werden hier durch suggestive Elemente bestimmte fremdmediale Erfahrungen herausgelöst: im Falle der evozierenden Systemerwähnung wird dies vor-

wiegend über Vergleiche und Metaphorik, der simulierenden Systemerwähnung über die Suggestion einer fremdmedialen Erfahrung mit Mitteln der Sprache und bei der (teil-) reproduzierenden Systemerwähnung durch die Modifizierung des sprachlichen Systems nach Regeln des Fremdmediums erreicht.

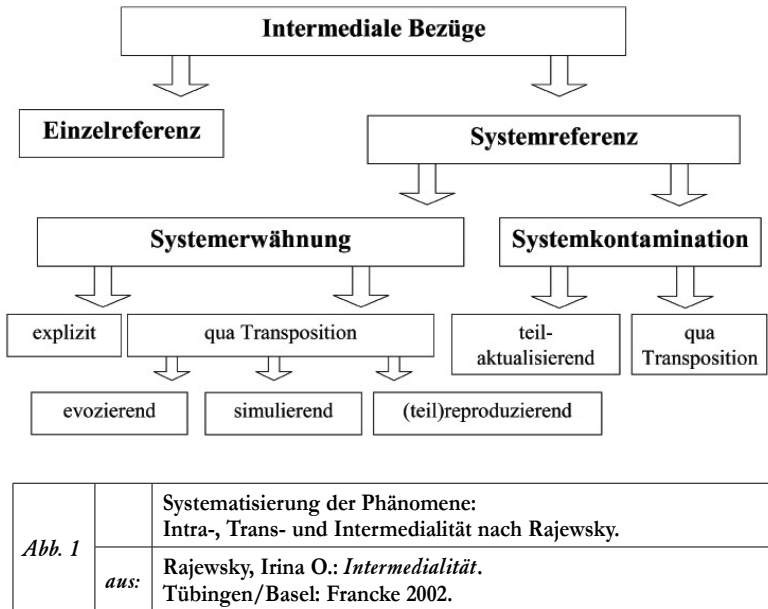
Die Systemkontamination, ein Verfahren, das als intermediale Variante der intramedialen Systemaktualisierung gilt, ist nach Rajewsky der zweite Grundtypus systemreferenzieller Bezüge. Bei der intramedialen Systemaktualisierung, wo ein bestimmtes System zur Textkonstitution verwendet wird, gibt es keine Differenz zwischen den beiden Systemen. Im Gegensatz dazu kann der Terminus „Aktualisierung“ in der intermedialen Variante des Verfahrens nicht mehr gebraucht werden.

Zwischen den Medien Musik und Sprache, in unserem Fall zwischen der kontaktgebenden Musik und kontaktnehmender Sprache, gibt es nämlich eine unüberbrückbare mediale Differenz. Dieses *Intermedial Gap* erlaubt nun nicht mehr, das andere System in genuiner Weise zu verwenden.<sup>28</sup> Die Systemkontamination, die stärkste Variante systemreferenzieller Bezüge, bedeutet nach Rajewsky:

nicht einfach die (Teil-)Reproduktion oder Simulation einzelner Elemente und Strukturen, sondern eine, wenn auch systemverschobene, Applikation und Einhaltung von teils präskriptiven, teils restriktiven Regeln des Bezugssystems.<sup>29</sup>

Je nach der Stärke dieser Applikation und Einhaltung der Regeln auf ein anderes System wird eine weitere Unterscheidung vorgenommen. Die Systemkontamination qua Translation bedeutet erstens, dass die teils präskriptiven, teils restriktiven Regeln des Bezugssystems fremdmediale Regeln nur dem Prinzip nach verfolgt, d. h. in das Fremdmedium „übersetzt“ werden. Die teilaktualisierende Systemkontamination hingegen setzt eine durchgehende Verwendung medial gleicher und/oder medien-spezifischer Komponenten voraus.<sup>30</sup>

Rajewskys bisher besprochene Systematisierung kann durch das folgende Schema zusammengefasst werden:



Auf die Frage durch welche Verfahren der Als-Ob-Charakter beider Gedichte zur Engführung der musikalischen Fuge verwirklicht wird, um welche systemreferenziellen Bezüge es sich in beiden Fällen handelt, wird im nachfolgenden Teil des vorliegenden Beitrages eine Antwort gesucht.

*Todesfuge* und *Engführung* werden nicht nur aufgrund ihrer systemreferenziellen Bezüge zur Musik in den Mittelpunkt gestellt. Ein weiteres Ziel ist es, auf das Verhältnis beider Gedichte zueinander hinzuweisen und in ihnen die gemeinsamen und unterschiedlichen Formen der Systemreferenz zu untersuchen.

## 2. Systemreferenzen im Gedicht *Todesfuge*

Die notwendige Differenzierung zwischen Musikalischem und Musikähnlichem ist bei dieser Analyse unentbehrlich. Das eigentlich Musikalische, das hier als Prototyp fungiert, ist das Kompositionsschema der Fuge:

Die Fuge (lat. und ital. fuga, frz. und engl. fugue), ist die letztentwickelte Kunstform des kontrapunktischen Stils. Ein prägnantes Thema, das nachahmend in allen Stimmen eingeführt wird, durchläuft weiterhin dieselben abwechselnd, so daß jeweils die thementragende Stimme zur Hauptstimme wird. Das zunächst von einer Stimme in der Haupttonart vorgetragene Thema trägt den besonderen Namen „Führer“ (lat. dux, frz. sujet, ital. guida, proposta). Es wird beantwortet durch eine neu einsetzende Stimme in der Quint oder Unterquart, den „Gefährten“ (lat. comes, frz. reponse, ital. riposta); die dritte Stimme setzt (bei Vierstimmigkeit der Fuge) meist wieder mit dem Führer, die vierte mit dem Gefährten ein. Die Schichtung der Einsätze, ob von unten nach oben und umgekehrt oder von den inneren Stimme aus, ist dem Komponisten freigestellt. Dagegen ist er an die Regel der „tonalen Beantwortung“ gebunden. Um zunächst innerhalb der Tonart zu bleiben, soll der Grundton der Tonart mit der Quint, die Quint aber (sofern sie für das Thema konstitutiv ist) mit dem Grundton beantwortet werden. Der Beantwortung im Comes stellt der Dux einen Gegensatz (Kontrapunkt, Kontrasubjekt) gegenüber. Dieser Gegensatz ist also zugleich die Fortspinnung des Themas und seine Kontrapunktierung. Seine Stellung bald über, bald unter dem Thema fordert Ausarbeitung im doppelten Kontrapunkt. In größeren Fugen kann auch ein weiterer Gegensatz auftreten. Mit dem Durchgang des Themas durch alle Stimmen ist die erste „Durchführung“ und meist auch der erste Teil der Fuge beendet [...] Die Durchführungsordnung entspricht der des 1. Teils, kann aber auch unvollständig sein. Im 3. Teil besonders ist die „Engführung“ am Platz. Sie entsteht, wenn eine Stimme mit dem Thema einsetzt, bevor es in der vorhergehenden zu Ende gebracht ist. Die Möglichkeit der Engführung hängt vom Bau des Themas ab [...] Zu den Mitteln der Fugengestaltung gehören außer der Engführung die Vergrößerung und die Verkleinerung des Themas (Verlängerung bzw. Verkürzung der Notenwerte), sowie die Versetzung des Themas in die Gegenbewegung.<sup>31</sup>

Die Übernahme der Musikfuge in die Literatur ist nach Horst Petri<sup>32</sup> aus zwei zentralen Gründen schwierig. Die erste Schwierigkeit einer solchen Übernahme liegt nach ihm im statischen Charakter des Themas einer Musikfuge, welche sich nur schwer in den Text integrieren lässt, ohne das Gefühl des Müdewerdens hervorzurufen.<sup>33</sup>

Petris Beweggrund für die Analyse des Gedichts im Vergleich zur musikalischen Fuge war nicht die Tatsache, dass es dem *äußeren* Konstruktionsschema einer musikalischen Fuge genüge, sondern um das *der Fuge immanente statische Prinzip* offenzulegen.<sup>34</sup> Das der musikalischen Fuge immanente statische Prinzip bedeutet, dass sich das darin enthaltene Thema nicht entwickelt, sondern in verschiedenen Stimmen in unveränderter Weise erscheint.<sup>35</sup> Evidenz für diese Feststellung liefern nach Petri die verschiedenen Bilder, die Celan zunächst aneinander reiht. Diese Metaphern werden im Gedicht statisch beibehalten (insbesondere spürbar wird dies im Wir-Thema). Dabei erscheinen sie im Laufe des Gedichts entweder unverändert oder ineinandergeschoben. Die auftretenden neuen Motive (z.B.: *der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau*) bewirken wiederum keine dynamische Fortentwicklung, da sie jeweils in das statische Umfeld des Gedichts miteinbezogen werden.

Die zweite Schwierigkeit bei der Übernahme der Musikfuge in die Literatur läge nach Petri in der Polyphonie:

Die besondere Schwierigkeit, das Fugenprinzip in der Literatur zu verwenden, besteht darin, daß die Fuge ein notwendig polyphones Gebilde ist, dessen Sinn nicht nur in der horizontalen Gliederung, sondern auch in der vertikalen zu suchen ist. Eine solche Verklammerung erscheint jedoch zunächst für die Literatur wesensfremd.<sup>36</sup>

Lech Kolago (1997)<sup>37</sup> und Andreas Sichelstiehl (2004)<sup>38</sup> hingegen gelang es, *musikalische Polyphonie und Kontrapunkt* als teilaktualisierende Systemkontaminationen in diesem Text zu erkennen.

Die Imitation der Polyphonie wird nach ihnen durch den Wechsel zwischen mindestens zwei als zusammengehörig empfundenen Bereichen spürbar. Die Illusion der Vielstimmigkeit ergibt sich aus dem Wechsel des Wir- und Er-Themas, aus denen sich das Gedicht zusammensetzt. Sie werden aber nicht primär als Bestandteil der Themen (im Sinne von Petri) betrachtet, sondern als Kennzeichen zweier Stimmen im musikalischen Sinn.

Dadurch können die folgenden Ähnlichkeiten zu einer vereinfachten Fugenkonstruktion (d.h. das Prinzip der Imitation von Dux-Comes ohne die Quart-Quint) festgestellt werden. Eine Fuge beginnt, wie das Zitat am Anfang dieses Unterkapitels zeigt, mit der Exposition der Stimmen. Die erste Stimme trägt das prägnante, kurze Thema, den *Dux*<sup>39</sup> vor. Diesen

Themeneinsatz findet man in den Zeilen 1 bis 4, die Wir-Stimme der Opfer des Holocaust. Hierzu gesellt sich eine zweite Stimme, die das Thema nun als *Comes*<sup>40</sup> vorträgt. Es handelt sich um die Er-Stimme, welche inhaltlich als Kontrasubjekt in den Zeilen 5 bis 9 erscheint. Ein dem musikalischen Kontrapunkt entsprechender Gegensatz wird auf der Inhaltsebene des Textes hergestellt. Diese anfängliche Gegenüberstellung dient im weiteren Verlauf des Gedichts zur Illusion einer polyphon-kontrapunktischen Form, welche jedoch auf der linearen Ebene des Textes verwirklicht wird. Die inhaltlichen Bestandteile, die diesen beiden Stimmen zugeordnet sind, werden im weiteren Verlauf des Textes verschränkt. Durch diese Verschränkung fließen die beiden Stimmen ineinander, wobei sie neue Einheiten bilden. Sie *erklingen* in der gleichen Zeit, d. h. mit Sichelstichl: „Der Wechsel zwischen Elementen aus den kontrastierend wahrgenommenen Bereichen kann so die sinnliche Wahrnehmung, die sich beim Hören eines polyphonischen musikalischen Werkes ergibt, simulieren.“<sup>41</sup>

Bei der Untersuchung der Realisierungsmöglichkeiten der Polyphonie innerhalb der *Todesfuge* tritt ein wichtiger Gedanke in den Vordergrund, nämlich dass Sichelstichl jede Imitation einer musikalischen Form innerhalb eines literarischen Werkes in Anlehnung an Wolfgang Iser als Bestandteil eines Kommunikationsaktes sieht, der vom Autor ausgehend über den (literarischen) Text mit dem Leser stattfindet.<sup>42</sup> Sichelstichl stellt eine These in Anlehnung an Iser auf, welche einen der von Petri<sup>43</sup> als Hauptschwierigkeit bezeichneten Aspekt klärt.

Nach Iser bewege sich der Leser als wandernder Blickpunkt durch das Buch und rekonstruiere es in der Abfolge seiner Synthesen. Das lesende Bewusstsein folge dem Text und entwickle immer wieder Erwartungen für den Fortgang des Gelesenen (Protention), während es gleichzeitig soeben Gelesenes in Erinnerung behielte (Retention).<sup>44</sup> Sichelstichl deutet darauf hin, dass die zeitlich nacheinander geordneten *Stimmen* (während des Leseaktes) nach Iser's Modell *des wandernden Blickpunkts* in ein Nebeneinander treten. Die Polyphonie würde eben durch die verräumlichte Gleichzeitigkeit beider Themen und durch ihre inhaltliche Antithese erreicht.<sup>45</sup> Ein Vorteil ist dabei, dass es sich hier um ein Gedicht handelt. In der Prosa würde der Leser den Wechsel von Stimmen schwerer wahrnehmen. Im Gedicht findet der Wechsel in einem engeren Raum statt und ermöglicht somit die Wahrnehmung innerhalb eines relativ begrenzten

Lesemoments (etwa innerhalb einer Zeile). Dies ergäbe eine sinnliche Wahrnehmung, welche der der Musik ähne. Sichelstiehs Fazit lautet also zusammenfassend folgenderweise: der Wechsel zwischen den beiden Einheiten, der zwar eine grundlegend horizontale Gestaltung nicht aufhebt, führt jedoch im *Bewusstseinskorrelat* des Lesers zu einem räumlichen Nebeneinander dieser Einheiten.

Die rasche Aufeinanderfolge der Stimmen gegen Ende des Gedichts<sup>46</sup> erzeugt eine weitere teilaktualisierende Systemkontamination: einen der musikalischen **Engführung** entsprechenden Effekt. Die Engführung bezeichnet in der Fuge Stimmeneinsätze, welche gewöhnlich kurz vor dem Schluss auftreten. Sie erfolgen zeitlich verkürzt, so dass das Thema noch nicht beendet ist, während es in der nächsten Stimme bereits einsetzt. Das polyphone und kontrapunktische Element kommt somit in den beiden letzten Verszeilen am prägnantesten zum Ausdruck, wo die zwei Motive beider Themen unmittelbar nacheinander in den Kurzzeilen erscheinen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Systemkontamination qua Transposition, die – im Gegensatz zum das System erwähnenden und evozierenden Titel – über eine *illusionsbildende Qualität* verfügt, zahlreiche Analogien zur musikalischen Fuge verwirklichen kann. Sie stellt hier die Gesamtheit unterschiedlichster Techniken, die von vielfältigen metrischen und stilistischen Mitteln bis hin zu denen der Intertextualität reichen. Durch diese Verfahren entsteht der Als-Ob-Charakter, welcher an die Hauptmerkmale eines altermedialen Subsystems schließen lässt. Wichtig ist dabei, dass der intermedialen Analyse des Textes kein übliches Fugenschema zu Grunde gelegt werden kann oder darf, oder mit Petri, dass erst die Reduktion des Fugenschemas die analoge literarische Anwendung der Fuge möglich mache.<sup>47</sup>

### **3. Systemreferenzielle Bezüge zur Musik im Gedicht *Engführung***

In einem Brief an Walter Jens, der im Frühjahr 1959 den Band *Sprachgitter* begleitete, schrieb Celan die folgenden Worte: „Ich habe die Worte, die Stimmen wirklich enggeführt (mich von ihnen engführen lassen) – ins Unerbittliche des letzten Gedichtes (zeitlich war es nicht das letzte, aber ich wußte, daß es das letzte war).“<sup>48</sup>

Der Titel *Engführung* scheint im Unterschied zu *Todesfuge* ein reiner Rückgriff auf einen musikalischen Fachausdruck zu sein. Davon zeugt auch die Tatsache, dass Celan selbst noch den der *Engführung* entsprechenden Titel *Strette* für die französische Auswahlsgabe gewählt hat.<sup>49</sup>

Allein die explizite Systemerwähnung bildet also hier den Titel. Celan hat im Gedicht *Todesfuge* die explizite Systemerwähnung durch die Hinzufügung des Wortes „Tod“ geändert und damit seine Unzerlegbarkeit, zugleich die der Dominanz des Musikalischen reduziert. Im Falle des Titels *Engführung* hat man es hingegen mit einer expliziten Systemerwähnung auf ein musikalisches Subsystem zu tun. Die Herkunft des paratextuellen Hinweises aus der Kompositionslehre ist offensichtlich, sie deutet auf die kontrapunktische Technik des *Strettos* hin, welchen Kučukalić folgenderweise definiert:

Der dritte Teil der Fuge, die Engführung, hat die Funktion der Reprise, denn es erscheinen ein oder mehrere Themenanfänge, sehr oft aber so, dass die zweite Stimme die Imitation beginnt, bevor die erste Stimme die Ausführung des Themas beendet hat (dieses Verfahren wird mit einem italienischen Terminus als „stretto“ bezeichnet).<sup>50</sup>

Das wichtigste Merkmal einer musikalischen Engführung ist also, dass die Stimmen in kurzen Abständen nacheinander das gleiche Thema vortragen, wobei ein Themeneinsatz bereits dann erfolgt, wenn die jeweils vorhergehende Stimme das Thema noch nicht beendet hat.

Die musikalische Engführung sei nach Peter Szondi (1972)<sup>51</sup> eine wichtige Voraussetzung für das Verständnis der Gedichtstruktur. Adorno betrachtet sogar die Komposition des ganzen Bandes in Analogie zu einem musikalischen Gebilde, das er mit *Stimmen* beginnt und in einer *Engführung* mündet. Noch ein Jahr vor seinem Tod plant er, einen Essay über Celan und diesen Band<sup>52</sup> zu schreiben: „...ich werde meinen längst gehegten Plan eines Essays über Celan endlich ausführen, und zwar werde ich mich dabei auf das Sprachgitter konzentrieren, möglicherweise die *Engführung*. Vermutlich werde ich die Sache im Februar in einer Veranstaltung des Züricher Radios vortragen“<sup>53</sup>.

Die Nähe des Kompositionsprinzips zur musikalischen Engführung ließe sich nach Szondi erstens an den wiederholten Versen und die engen Partien des Gedichts erkennen. Die Partien sind die verschiedenen *Stimmen*,



welche im Gedicht erklingen. Szondi versteht sie nicht nur im buchstäblichen Sinne des Wortes, sondern auch als musikalische Bestandteile.<sup>54</sup> Auf der Metatext-Ebene gebraucht nämlich Celan diesen musikalischen Terminus, welcher die einzelnen Teile einer Fuge bezeichnet (Exposition, Zwischenspiel, Coda). Die neun Gedichtteile der zyklischen *Engführung* nennt der Autor *Partien* und bemerkt schon auf dem Umbruch Folgendes: „*Engführung ist ein einziges Gedicht. Die einzelnen Partien müssen aneinander anschließen. Sternchen möglichst über die einzelnen Partien setzen (nicht wenn neue Seite, am Ende der vorhergehenden)*“<sup>55</sup>

Szondi deutet darauf hin, dass die Orientierung nach dem Modell einer musikalischen Form, teilweise den Verzicht auf die diskursive Rede miteinschließt.<sup>56</sup> Mit Recht stellt sich die Frage, ob diese Feststellung Diskussionen im Rahmen referenzieller Bezüge eröffnen könne. Der Verzicht auf den diskursiven Charakter der Sprache vollzieht sich eben durch das Diskursive, d. h. durch die eigenen Bestandteile der Sprache. In diesem Medium wäre dies anders auch nicht möglich. Die Aufforderung im 6. Vers „Lies nicht mehr – schau!“ kann auch eine Abwendung von der Semantik der Worte und eine Hinwendung zu ihrer Gestalt und Anordnung verstanden werden.

Um die Defizienz der Sprache zu überwinden, bedient sich Celan eines musikalischen Begriffs, der eine Struktur vorgibt, sowie zahlreicher typographischer Anordnungen, welche dieser Struktur folgen und somit ein anderes Lesen verlangen, ein Lesen in die vertikale Enge: „Schau nicht mehr – geh!“ (V. 7) Gelesen werden müssen daher nach Szondi nicht nur die Wörter und Sätze, sondern auch die Relationen *wie sie durch Wiederholung, Umwandlung, und Widerspruch entstehen*.<sup>57</sup>

Diejenigen Elemente, die die *Todesfuge* in die Nähe der musikalischen Komposition rücken, werden in *Engführung* radikalisiert. Sie ist kein Widerruf<sup>58</sup> von *Todesfuge*, sondern dessen Weiterentwicklung oder mit Lehmann vielmehr ein Ernstnehmen der Fugenstruktur.<sup>59</sup>

Beide Gedichte nehmen in den jeweiligen Bänden eine besondere Stellung ein, sie tragen jeweils musikalische Titel, welche sich im musikalischen Sinne ergänzen,<sup>60</sup> die ihnen zugrunde liegende Form ist die Fuge, beide Texte enthalten mehrere intermediale, die Systemreferenz unterstützende Einzelwerkreferenzen,<sup>61</sup> und beide Texte sprechen über die Realien aus der Welt der Konzentrationslager, deren Schrecken sie mit der Musik verbinden. Vierzehn Jahre nach *Todesfuge* begegnet man

dem Musikalischen auf einer neuen Entwicklungsstufe der poetischen Reflexion von Celan, in welcher die Antworten hastiger, atemloser geworden sind und in kürzerem Abstand einsetzen, so dass die Stimmen einander ins Wort fallen.<sup>62</sup>

Der Übergang der Stimmen erfolgt in diesem Gedicht nicht durch ihre inhaltliche Antithese, sondern durch ihren Echo-Charakter. Die quasi-polyphone Überlagerung der Stimmen wird hier im Gegensatz zu *TODESFUGE* nicht durch den parataktischen Stil, sondern durch die typographische Anordnung, d. h. durch eine Verräumlichung des Schriftbildes<sup>63</sup> erzielt. Diese Verräumlichung schiebt Celans Gedicht in die Nähe der musikalischen Engführung und lässt die folgende Systemreferenz zutage treten:

Blickt man jetzt wieder auf den Text von Celans Gedicht, so wird die Analogie zur musikalischen Form der Engführung unmittelbar augenfällig: von der zweiten Versgruppe an wiederholen die ersten, im Druckbild nach rechts gesetzten Zeilen einzelne Kola oder Wörter aus den abschließenden Zeilen der jeweils vorausgehenden Versgruppe. So ergibt sich, wenn das Gedicht, wie üblich, von einer Stimme gesprochen wird, der Effekt eines Echos oder, wie in der *Todesfuge*, einer Fast-Gleichzeitigkeit oder Scheinpolyphonie. Würde das Gedicht, was ja leicht möglich wäre, von mehreren Stimmen gesprochen, so könnten diese Übergangszeilen gut als echte Polyphonie realisiert werden.<sup>64</sup>

Die zeitliche Enge des *Strettos*, der sowohl am Ende von *TODESFUGE* als auch in diesem Gedicht durchgeführt wird, stellt eine systemverschoebene Applikation fremdmedialer Regeln dar. Da in beiden Fällen einem musikalischen Prinzip gefolgt wird, handelt es sich hier um eine Systemkontamination qua Translation.

Das in das Medium der Literatur transponierte *Stretto* wird in *Todesfuge* der musikalischen Fugenkonstruktion entsprechend am Ende platziert und durch die anaphorische und immer kürzere Wiederholung von Bildern und Aussagen bewirkt. Die Technik der Engführung geschieht im vorliegenden Gedicht nicht nur durch Wiederholungen, sondern auch durch die graphische Anordnung.

Eine weitere auffällige Besonderheit ist die typographische Gestaltung des Beginns: ein weißer unbedruckter Teil der Seite, ein sichtbares

Schweigen.<sup>65</sup> Das Gedicht beginnt auf Celans ausdrücklichen Wunsch, nach einem trennenden Asterisk, erst auf der zweiten Hälfte der Seite.<sup>66</sup>

Die Übergänge zwischen den einzelnen Partien werden hervorgehoben, die Wiederaufnahmen sind auf die rechte Seite gedrängt, und wenn der Leser sie nicht liest, sondern den Text sich nur anschaut, erfolgt in seinem Bewusstsein eben das, was Sichelstiel ausgehend von Iser's Gedanken erklärt hat. Seiner Auffassung nach wird die literarische Imitation musikalischer Kompositionstechniken nicht nur in der Relation zwischen den Medien Literatur und Musik betrachtet. Sichelstiel plädiert (in Anlehnung an Iser) für die Berücksichtigung der Leserrolle in dieser Beziehung. Der Leser sei nämlich derjenige, der das musikalische Potential in einem literarischen Text aktualisiere. Durch die Anordnung der Einheiten, die zwar eine grundlegend horizontale Gestaltung nicht aufhebt, gelangt man in die Nähe eines räumlichen Nebeneinanders.

Olschner betont die *Verräumlichung* des Schriftbildes, d. h. die typographisch hervorgehobenen Übergänge zwischen den einzelnen Partien ergäben eine quasi-polyphone Überlagerung der Stimmen.<sup>67</sup> Der Interpunktion, die in der TODESFUGE völlig aufgehoben wurde, kommt hier eine wichtige Rolle zu: Asterisken deuten nicht nur auf die Sternmetaphorik hin. In den gregorianischen Partituren werden die einzelnen Partien auch durch Sterne getrennt. Dieses Zeichen stellt eine teilaktualisierende Systemkontamination dar, da sie eine medienunspezifische Komponente verwendet, wobei die mediale Differenz die Regel des Ausgangsmediums auch im Gedicht applizieren lässt.<sup>68</sup> Ihnen kommt nun im Gedicht dieselbe Funktion zu wie den Gedankenstrichen und Klammern: die Markierung und Erzeugung sprachlicher Leerstellen und Pausen. Sie betonen das Schweigen und intensivieren den vertikalen Weg des Gedichts in die allertiefste Enge.

Wenn es um die Gemeinsamkeiten zwischen Musik und Sprache geht, sieht man, dass weder die Sprache noch die Musik ohne die dialektische Symbiose zwischen Rede, Gesang bzw. Klang und Pause existieren können. Wenn es um die grundlegenden Unterschiede beider Medien geht, ist wiederum offenkundig, dass der Zeichencharakter des Schweigens in ihren schriftlichen Fixierungen, d. h. in Text und Partitur von Grund auf verschieden erscheint. Die Nähe des Textes zur schriftlich fixierten Musik, d. h. zu einer Partitur, ergibt sich nicht nur aus der expliziten Systemerwähnung, sondern auch aus der Notation von Pausen, welche

somit ihr bewusstes Mitlesen fordern. Dem Schweigen, ähnlich wie in der Partitur, wird hier durch Zeichen (in diesem Fall durch Sterne und Leerstelle) ein eindeutiger Signifikant zugeschrieben. Die Verschriftlichung und Materialisierung des Schweigens ist ein Modus gegen das Verstummen. Geschriebenes Schweigen stellt die Betonung des Schweigens dar. Bei Celan steht diese Lautlosigkeit als stummer Widerstand und Negierung der Vernichtung gegenüber.<sup>69</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. dazu: Finckh, Jens: Musik. In: May, Markus – Gossens, Peter – Lehmann, Jürgen [Hg.]: *Celan-Handbuch. Leben – Werke – Wirken*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008, S. 271–275.

<sup>2</sup> Vgl. dazu: ebda, S. 272.

<sup>3</sup> Vgl. dazu: ebda.

<sup>4</sup> Vgl. dazu: Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen–Basel: Francke 2002.

<sup>5</sup> Vgl. dazu: ebda, S. 205.

<sup>6</sup> Vgl. dazu: ebda, S.158

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

<sup>8</sup> Vgl. dazu: *Corona (Mohn und Gedächtnis*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1952. Im Weiteren: MuG). In: GW III, S. 59.

<sup>9</sup> Vgl. dazu: *Cello-Einsatz (Atemwende*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. Im Weiteren: Aw). In: GW II, S. 76.

<sup>10</sup> Letzteres ist auch ein Beispiel für Einzelwerkreferenz, da es sich hier um gewisses Konzert, uzw. das Cellokonzert h-moll, Opus 104 von Antonín Dvořák handelt. Vgl. dazu: KG, S. 739.

<sup>11</sup> *Notturmo (Gedichte 1938–1944*. Erstauflage: Frankfurt/M., 1944. Im Weiteren: G 38–44). In: Wiedemann-Wolf, Barbara: *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 54. Celan hatte die ganz frühen Gedichte der Bukowiner Zeit bei der Freundin Ruth Kraft hinterlegt, der er 1944 eine Abschrift anfertigte. Das Notizbüchlein wurde später als Faksimile von Ruth Kraft herausgegeben: *Paul Celan: Gedichte 1938–1944. Faksimile und Transkription der Handschrift*. Mit einem Vorwort von Ruth Kraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

<sup>12</sup> Charakterstücke beschäftigen sich mit der Darstellung von Zuständen und Empfindungen außerhalb der Musik.

- <sup>13</sup> *Largo* (*Schneepart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. Im Weiteren: Schp). In: GW II, S. 356.
- <sup>14</sup> *Todesfuge* (MuG). In: GW I, S. 39 und GW III, S. 61.
- <sup>15</sup> Vgl. dazu: *Engführung* (Sg). In: GW I, S. 195.
- <sup>16</sup> Rajewsky, 2002 [Anm. 4], S. 82
- <sup>17</sup> Vgl. dazu: Finckh [Anm. 1], sowie Celan, Paul: *Todesfuge*. Mit einem Kommentar von Theo Buck. 2. Auflage. Aachen: Rimbaud, 2002, S. 15.
- <sup>18</sup> Die erste Verszeile: „*Stimmen*, ins Grün“ erinnert an Brahms' Deutsches Requiem, Op. 45: II. „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“. Vgl. dazu: Lehmann, Jürgen: *Engführung*. In: Lehmann, Jürgen [Hg]: *Kommentar zu Paul Celans Sprachgitter*. Heidelberg: Carl Winter, 2005, S. 238.
- <sup>19</sup> Vgl. dazu: Finckh [Anm. 1], S. 273 und Seng, Joachim: Von der Musikalität einer „grauerer“ Sprache. Zu Celans Auseinandersetzung mit Adorno. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* (GRM) 45, 1995, S. 426.
- <sup>20</sup> Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 4], S. 85.
- <sup>21</sup> Vgl. dazu: ebda.
- <sup>22</sup> Vgl. dazu: Helbig, Jörg: Intermediales Erzählen: Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von Anthony Burgess' *A Clock-work Orange*. In: Ders. [Hg]: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fieger*. Heidelberg: Carl Winter, 2001.
- <sup>23</sup> Ebda, S. 132.
- <sup>24</sup> Scher, Steven Paul: Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. In: Ders [Hg]: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: Schmidt, 1984.
- <sup>25</sup> Ebda., S. 12.
- <sup>26</sup> Vgl. dazu: Rajewsky, Irina O.: Prämissen für eine Systematik intermedialer Bezüge. In: Dies: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Narr, 2003,
- <sup>27</sup> Ebda, S. 69.
- <sup>28</sup> Rajewsky, 2002 [Anm. 4], S. 71.
- <sup>29</sup> Ebda, S. 161.
- <sup>30</sup> Vgl. dazu: ebda, S. 206.
- <sup>31</sup> Blume, Friedrich M. [Hg]: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bd. 4. Kassel: Bärenreiter, 1955, S. 1102 f.
- <sup>32</sup> Vgl. dazu: Petri, Horst: *Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik*. In: Scher [Anm. 24], S. 232 f.

<sup>33</sup> Vgl. dazu: Kolago, Lech: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Salzburg: Müller-Speiser 1997, S. 208.

<sup>34</sup> Vgl. dazu: ebda, S. 232.

<sup>35</sup> Vgl. dazu: ebda, S. 31.

<sup>36</sup> Petri [Anm. 32], S. 232.

<sup>37</sup> Vgl. dazu: Kolago [Anm. 33], S. 205 fff.

<sup>38</sup> Vgl. dazu: Sichelstiel, Andreas: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsauteoren*. Essen: Die Blaue Eule, 2004, S. 130 fff.

<sup>39</sup> Lat. „Führer“ (auch als Thema, Dux, Subjekt, Guida, Hauptsatz oder Vorder-satz genannt)

<sup>40</sup> Lat. „Gefährte“ (auch Gefährte, Risposta, Consequente, Nachsatz genannt)

<sup>41</sup> Sichelstiel [Anm. 38], S. 133.

<sup>42</sup> Vgl. dazu: ebda, S. 18.

<sup>43</sup> Vgl. dazu: Petri [Anm. 32], S. 232.

<sup>44</sup> Vgl. dazu: Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. München: Wilhelm Fink, 1976.

<sup>45</sup> Sichelstiel [Anm. 38], S. 133.

<sup>46</sup> Vgl. dazu: *Todesfuge* (MuG). In: GW I, S. 39 und GW III, S. 61, V. 27–34.

<sup>47</sup> Petri [Anm. 32], S. 233.

<sup>48</sup> *Paul Celan an Walter Jens*. Brief vom 21.3.1959, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Walter- Jens-Archiv, Nr. 168. Auch zitiert in: Felstiner, John: *Paul Celan. Eine Biographie*. Deutsch von Holger Fliessbach. München: Verlag C. H. Beck, 1997, S. 170.

<sup>49</sup> Vgl. dazu: Wiedemann, Barbara [Hrsg.]: *Paul Celan: Die Gedichte. Erste, kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 667.

<sup>50</sup> Kučukalić, Zija: *Die Struktur des Kunstwerks: mit besonderer Berücksichtigung der Musik*. Rodopi, 1987, S. 184.

<sup>51</sup> Vgl. dazu: Szondi, Peter: *Celan-Studien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 56.

<sup>52</sup> Vgl. dazu: Seng [Anm. 19], S. 421.

<sup>53</sup> Vgl. dazu: *Brief Adornos an Marlies Janz vom 5.1.1968*. Zitiert in: Janz, Marlies: *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt am Main: Syndikat, 1976, S. 222.

<sup>54</sup> Vgl. dazu: ebda., S. 56. und S. 110.

<sup>55</sup> Wertheimer, Jürgen [Hg.]: *Werke. Tübinger Ausgabe*. Bearb. u.a. von Schmall, Heimo. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996–2004, S. 89. Zitiert in: Seng, Joachim: *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der*

*Gedichtbände bis „Sprachgitter“*. Heidelberg: Carl Winter, 1998, S. 258.

<sup>56</sup> Vgl. dazu: Szondi [Anm. 51], S. 60.

<sup>57</sup> Vgl. dazu: ebda.

<sup>58</sup> Zurückgenommen, wie Hans Mayer einmal bei einer Deutung der *Engführung* behauptete, hat Celan die *Todesfuge* nicht: „Ich nehme nie ein Gedicht zurück, lieber Hans Mayer!“ hat er dem Freund erklärt. Vgl. dazu: Mayer, Hans: *Der Repräsentant und der Märtyrer. Konstellationen der Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, S. 181.

<sup>59</sup> Vgl. dazu: Lehmann [Anm. 18], S. 435.

<sup>60</sup> Gemeint ist hier Engführung als Schlussteil einer Fuge

<sup>61</sup> *Todefuge* (vgl. dazu 3.3.1.4.2. Die Imitation), *Engführung* liegen Brahms' *Deutsches Requiem* und Schönbergs *A survivor from Warsaw* zugrunde. Vgl. dazu: Lehmann [Anm. 18], S. 438.

<sup>62</sup> Vgl. dazu: Seng [Anm. 55], S. 259.

<sup>63</sup> Olschner, Leonard Moore: Fugal Provocation in Paul Celans „Todesfuge“ and „Engführung“. In: *German Life and Letters*, Bd. 43. S. 84–86 und Finckh [Anm. 1], S. 274.

<sup>64</sup> Kiesel, Helmut – Stepp, Cordula: Paul Celans Schreckenmusik. In: Bermbach, Udo – Veget, Hans R. [Hg.]: *Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 117.

<sup>65</sup> Vgl. dazu: Seng [Anm. 55], S. 229.

<sup>66</sup> Vgl. dazu: Wiedemann [Anm. 49], S. 667.

<sup>67</sup> Finckh [Anm. 1], S. 274.

<sup>68</sup> Vgl. dazu: Rajewsky [Anm. 4], S. 206.

<sup>69</sup> Vgl. dazu: Lichtmann, Tamás: Paul Celan und János Pilinszky: Dichter des Weltskandals und des Erlösungsanspruchs. In: Ders. [Hg.] unter Mitwirkung von Walter Fanta: *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur Österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993. Bd. 1. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995, S. 97.





## **Friedrich Dürrenmatts Auffassung von der Funktion des Schriftstellers im Roman *Der Richter und sein Henker* und in der Filmfassung des Werkes**

Ähnlich wie Hermann Hesse oder Günter Grass hatte auch Friederich Dürrenmatt neben dem Schreiben eine besondere Neigung zur Malerei. Die erste große Entscheidung seines Lebens traf er zwar für die Literatur, er hat aber das Zeichnen und Malen auch weiterhin nicht definitiv abgeschlossen.

Dürrenmatts Wahl fiel nicht zugunsten einer bestimmten Gattung. Er ist ein besonderer Schriftsteller: er spielte mit den Regeln aller Gattungen und mit den Stilmitteln aller Genres. Virtuos wechselte er zwischen den unterschiedlichsten literarischen Formen. Er schrieb sowohl dramatische Texte als auch Prosa; von Theaterstücken, Kurzgeschichten, Novellen, Romanen und autobiographischen Erzählungen bis hin zu Hörspielen und Drehbüchern.

Dürrenmatt ist am 5. Januar 1921 in Konolfingen im schweizerischen Kanton Bern als Sohn eines protestantischen Pfarrers geboren. Sein Großvater väterlicherseits war Politiker und Dichter. Seine Mutter (der er äußerlich ähnlich war) stammte aus einem schönen Dorf nahe den Bergen. Dürrenmatt war, wie er von sich selbst sagt, ein „kriegerisches Kind“. Die „kriegerischen“ Taten hat er aufs Papier gezeichnet. Seine Grundmotive waren Sintfluten, die Kreuzigung und grausame Schlachten.<sup>1</sup> Die Vorliebe für diese düsteren Visionen ist auch auf seinen ersten Zeichnungen zu sehen, zum Beispiel auf einem früheren Bild, auf dem das Kreuz auf einem kahlen Hügel von dämonischen Gestalten umtanzt wird. Auch als Erwachsener hat Dürrenmatt später zu seinen Büchern Zeichnungen und Illustrationen gefertigt.<sup>2</sup>

Die pessimistische Weltsicht des Schriftstellers lässt sich schon aus der Motivwahl des Jungen erahnen. Typisch für ihn ist, dass er dieselben Themen in zahlreichen Variationen immer wieder bearbeitet oder umarbeitet. Es geht bei ihm immer um die Frage nach der Schuld, um das Schicksaal der Menschen und das Fehlen jeder Gerechtigkeit auf der Welt. Seine Mutter hat die blutigen Blätter, die er gemalt hat, einem Kunstmaler

gezeigt, damit dieser die Arbeiten des Jungen beurteilt. Der Meister hat kurz und bündig gesagt: „Der wird Oberst“. Er hat sich aber geirrt: „Ich brachte es in der schweizerischen Armee nur zum Hilfsdienst-Soldaten und im Leben nur zum Schriftsteller“.<sup>3</sup>

Dürrenmatt ist in einer ländlichen Umgebung in der Nähe von Bern aufgewachsen, deswegen sprach er auch kein Hochdeutsch, sondern Dialekt. Das Hochdeutsche ist also nicht seine Muttersprache, er hat es nur angelernt. Damit kann man die stilistische Einfachheit seiner Werke erklären. Diese Einfachheit hat er auch als reifer Autor behalten, vielleicht gerade deshalb sind seine Texte als Schullektüre so sehr beliebt. Über seine Arbeit und sein Leben hat er Folgendes gesagt:

Die Geschichte meiner Schriftstellerei ist die Geschichte meiner Stoffe, Stoffe jedoch sind verwandelte Eindrücke. Man schreibt als ganzer Mann, nicht als Literat oder gar als Grammatiker, alles hängt zusammen, weil alles in Beziehung gebracht wird, alles kann so wichtig werden, bestimmend, meistens nachträglich unvermutet. Sterne sind Konstellationen von interstellarer Materie, Schriftstellerei die Konzentration von Eindrücken. [...] Solche Eindrücke formen uns, was später kommt, trifft schon mit Vorgeformtem zusammen, wird schon nach einem vorbestimmten Schema verarbeitet, zu Vorhandenem einverleibt, und die Erzählungen, denen man als Kind lauschte, sind entscheidender als die Einflüsse der Literatur. Rückblickend wird es uns deutlich. Ich bin kein Dorfschriftsteller, aber das Dorf brachte mich hervor, und so bin ich immer noch ein Dörfner mit einer langsamen Sprache, kein Städter, am wenigsten ein Großstädter, auch wenn ich nicht mehr in einem Dorfe leben konnte.<sup>4</sup>

Friedrich Dürrenmatt besuchte das Berner Freie Gymnasium, später das Humboldtianum, an dem er 1941 das Abitur ablegte. Er war kein besonders guter Schüler und bezeichnete seine Schulzeit als die „übelste Zeit“ seines Lebens. Weil ihm die Art des Unterrichts nicht gefiel, weil er schlechte Noten hatte und durch sein Verhalten bei den Lehrern aneckte, wechselte er die Schule. Seine Eltern wollten, dass er Theologie studiert, er widersetzte sich aber diesem Wunsch und begann ab 1941 Philosophie, Naturwissenschaften und Germanistik an der Universität Bern zu studieren. Zwischendurch war er auch im Studienjahr 1942/43 an der Universität Zürich immatrikuliert. 1946 beendete er sein Studium, seine geplante

Dissertation über Søren Kierkegaard hat er aber nicht einmal angefangen. Er zog nach Basel, wo er ein Jahr später die Schauspielerin Lotti Geissler heiratete. Danach hatte er beschlossen, Schriftsteller zu werden.<sup>5</sup>

In der Zeit des Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg begann er seine schriftstellerische Tätigkeit. Sein erstes Theaterstück *Es steht geschrieben* wurde 1947 in Zürich uraufgeführt, allerdings brachte dieses Stück für ihn keinen Erfolg, es wurde vom Publikum ausgepiffen. Dürrenmatt und Geissler bekamen in rascher Folge drei Kinder: Im Jahre 1947 wurde sein Sohn Peter geboren, in den darauf folgenden Jahren seine Töchter Barbara und Ruth.

Damals konnte Dürrenmatt mit seinem Schreiben seine fünfköpfige Familie kaum ernähren, sie gerieten schnell in finanzielle Schwierigkeiten. Er bot verschiedenen Zeitungen und Verlagen die Idee eines Kriminalromans an und erhielt eine Summe von 500 Franken als Vorschuss. Als Konsequenz erschien der Roman *Der Richter und sein Henker*, seine erste Kriminalgeschichte, zunächst von 1950 bis 1952 in Fortsetzungen im *Schweizerischen Beobachter*, dann in der Form eines Buchs, das ihn international bekannt gemacht hat.

Die Hauptfigur des Romans ist der schwer magenranke Kommissar Bärlach. Seine ganz eigenen Auffassungen von Gerechtigkeit prägen entscheidend die Handlung. Bärlach ahnt fast von Anfang an, dass der Mörder des erfolgreichen Polizeileutnants Schmied ein neidischer Kollege sein könnte, und zwar sein neuer Assistent, der junge Polizist Walter Tschanz. Er überführt aber diesen Polizisten nicht, vielmehr manipuliert er ihn, damit er seinen persönlichen Gegner Gastmann erschießt. Bärlach hasst Gastmann, weil er ihm sein Verbrechen jahrelang nicht nachweisen konnte. Schließlich ist Bärlach zufrieden, wenn auch bereits wegen seiner Krankheit zum Tode verurteilt. Tschanz richtet sich am Ende des Geschehens selbst.

Dieser Protagonist ist kein Held, in den Schriften Dürrenmatts fehlen die echten Helden. Er sagte dazu: „Mit einem kleinen Schieber, mit einem Kanzlisten, mit einem Polizisten lässt sich die heutige Welt besser wiedergeben als mit einem Bundesrat, als mit einem Bundeskanzler.“<sup>6</sup>

Es ist zu bemerken, dass Dürrenmatt schon sehr früh, am Anfang seiner schriftstellerischen Tätigkeit, dem Zufall eine sehr wichtige Rolle zugeschrieben hat. Nach seiner Meinung gleiche die Welt einem Irrenhaus, weil in ihr der Zufall unvorhersehbar ist, weshalb auch die Menschen mit

guten Absichten zum Scheitern verurteilt sind. Seinen Pessimismus könnte man aus seiner Auffassung des Zufalls ableiten.

Weil er so bekannt und anerkannt geworden ist, besserte sich auch die finanzielle Situation der Familie. Nach dem Erfolg des ersten Kriminalromans schrieb Dürrenmatt eine Fortsetzung mit dem Titel *Der Verdacht*. Die Familie bezog ihr Haus in Neuenburg. 1952 entstand dort sein Theaterstück *Die Ehe des Herrn Mississippi*, mit dem er seinen ersten großen Erfolg auf den bundesdeutschen Bühnen erzielen konnte. Den weltweiten Erfolg brachte ihm seine Komödie *Der Besuch der alten Dame*. In ihr kehrt die Milliardärin Claire Zachanassian nach 45 Jahren in ihre Heimatstadt Gullen zurück und bietet den Bewohnern einen bizarren Pakt an. Sie will der Gemeinde, die wirtschaftlich heruntergekommen war, mit einer finanziellen Hilfe von einer Milliarde Franken unter die Arme greifen, aber dafür verlangt sie den Tod ihres ehemaligen Liebhabers Alfred Ill. Die scheinheilige Gemeinde zeigt sich anfangs bestürzt, fordert dann aber doch den Tod Ills – und bekommt ihn auch. Dürrenmatt bleibt seinem Thema treu: Es gibt keine Gerechtigkeit, die Menschen sind Missetäter (in diesem Fall verlockt vom möglichen Wirtschaftswunder).

In den späten 60er und in den 70er Jahren arbeitete Dürrenmatt teilweise hauptberuflich als Regisseur an der Neuen Schauspiel AG in Zürich, später ging er nach Düsseldorf. Durchgehend überarbeitete er die eigenen Texte und inszenierte Wiederaufführungen seiner Stücke. Für sein Schaffen erhielt er viele Auszeichnungen, zu den wichtigsten gehören der Georg-Büchner-Preis, der österreichische Staatspreis sowie die Ehrendoktorwürde in Philadelphia, Nizza und Jerusalem. In den 80er Jahren ließ sein Erfolg nach.<sup>7</sup>

Während Dürrenmatts Schaffen hat sich die Welt sehr verändert. Er aber hat diese Veränderungen nur wenig nachvollzogen. Seinen Stil als Schriftsteller änderte er kaum, die Themen der Werke weichen kaum voneinander ab. Es wurde ihm auch vorgeworfen, dass er keine neuen Ideen mehr habe und sich wiederhole. Dennoch kann man mit Sicherheit behaupten, dass er zu den wichtigsten und bedeutendsten deutschsprachigen Schriftstellern im zwanzigsten Jahrhundert gehört. Seine Werke bilden wesentliche Bestandteile des deutschsprachigen Kulturerbes.

Dürrenmatts Frau starb im Jahre 1983. Er war wegen des Verlusts seiner langjährigen Gefährtin tief niedergeschlagen, heiratete aber ein Jahr darauf die Journalistin Charlotte Kerr. Das Paar hat eine schöpferisch

produktive Beziehung. Zusammen veröffentlichten sie einen gemeinsamen Film mit dem Titel *Portrait eines Planeten* sowie das Theaterstück *Rollenspiele*. Am 14. Oktober 1990 verstarb Friedrich Dürrenmatt im Alter von 69 Jahren an einem Herzinfarkt in seinem Haus in Neuenburg.

Wie oben ausgeführt, schrieb Dürrenmatt seinen ersten Kriminalroman in Fortsetzungen für den *Schweizerischen Beobachter*. In Buchform wurde es erst 1952 veröffentlicht. Das Buch wurde seitdem in 20 verschiedene Sprachen übersetzt und erreichte eine weltweite Auflage von über 5 Millionen. Bei der ersten Fernsehverfilmung im Jahre 1957 hat Franz Peter Wirth Regie geführt; später, 1975, entstand eine weitere Verfilmung unter der Regie von Maximilian Schell. Das neue Medium Fernsehen hatte in den 50er Jahren dem großen Publikum mehr zu bieten als das Kino. Das deutsche Fernsehen hatte immer neue und spannende Geschichten gesucht, man fand den Roman *Der Richter und sein Henker* für eine Fernsehproduktion gut geeignet. Dürrenmatt sollte das Drehbuch zu diesem Film schreiben.<sup>8</sup>

In dem Roman hat Dürrenmatt auch eine geheimnisvolle Schriftstellerfigur gestaltet und im Film von Maximilian Schell diese auf der Leinwand selber verkörpert. Diese merkwürdige Schriftstellerfigur empfängt im Roman die beiden Polizisten, Bärlach und dessen Assistenten Tschanz, in seinem Haus. Er ist von dem Besuch der Polizei nicht besonders überrascht, er sitzt vor einem gotischen Fenster, bekleidet mit einem Overall und einer braunen Lederjacke. Er erhebt sich und grüßt die Gäste kaum, er fragt nur, was die Polizei von ihm wolle. Diese Figur scheint die ganze Geschichte über den Mord des Polizisten und auch über die Wette zwischen dem jungen Bärlach und Gastmann zu wissen. Er erscheint als eine obere Instanz, die alles kennt. Seiner Sprache kann man das entnehmen.

Der Kriminalist muß mitunter Umwege machen...um eine Spur zu finden, die zum Ziel führt. Das Ziel für den Detektiv aus Leidenschaft ist der Sieg der menschenmöglichen Gerechtigkeit – das ist mehr als der Sieg der Justiz. Ein Kriminalist wie Bärlach ist also dem Richter näher als dem Staatsanwalt. Letzterer ist den Gesetzen verpflichtet – und die sind wandelbarer als das Empfinden für Gerechtigkeit.<sup>9</sup>

Der Schriftsteller verkehrt bei Gastmann, weil dieser eine interessante Figur ist und die Schriftsteller wie Fliegen anlockt. Man kann nicht genau wissen, wie viel diese Person von den Geschehnissen kennt, sicher ist aber, dass er auf viele Einzelheiten hingewiesen hat, und er ist es auch, der Bärlach einen Richter nennt, was sich am Ende des Romans verwirklichen wird.

Die Schriftstellerfigur fragt die Polizisten, ob sie ihm den Mord nicht zutrauen würden, und Bärlach antwortet sehr eindeutig: ihm würden sie den Mord nicht zutrauen, aber sie wollen über seine Bekanntschaft mit Gastmann mehr hören. Bärlach, der Richter, wollte von Anfang an den Verdacht auf Gastmann lenken, um ihn für seine vor 40 Jahren begangene Mordtat richten zu können. Bärlach bleibt bei diesem „Verhör“ ganz ruhig, er hat sich und sein Verhalten im Griff, Tschanz aber kann nicht still halten, er ist aufgeregt, ungeduldig, rot vor Ärger, er will wissen, warum der Schriftsteller keine klare Antwort geben kann. Schließlich stellt Bärlach die Frage: „Ist Gastmann fähig, als Mörder in Frage zu kommen? [...] Ich halte Gastmann zu jedem Verbrechen fähig – kam es brutal vom Fenster her, mit einer Stimme, die nicht ohne Heimtücke war. – Doch ich bin überzeugt, daß er den Mord an Schmied nicht begangen hat.“<sup>10</sup>

Der Kommissar spricht mit dem Schriftsteller auch über andere Themen wie Kochkunst und bezeichnet das Gespräch zwischen ihnen als atemraubend, um ihm zu imponieren und ihn zu loben. Trotz dieser Fallen verrät der Schriftsteller Gastmann nicht, er verdächtigt ihn nicht, sondern sagt geheimnisvoll nur soviel: „bei ihm sind immer zwei Dinge möglich, das Schlechte und das Gute, und der Zufall entscheidet.“<sup>11</sup>

Der Schriftsteller hat es also nicht ausgesprochen, wer der Täter war, obwohl er dies zu wissen schien, er hat Gastmann nicht einmal verdächtigt, er hat nur angedeutet, dass er über die Beziehung zwischen Bärlach und Gastmann längst Bescheid weiß, dass er auch über diesen Mord etliches weiß, jedoch seine Informationen nicht preisgeben will.

Hinter dieser Schriftstellerfigur erkennt man Dürrenmatt selbst, der sich hier selbstironisch dargestellt hat. Man erkennt an ihr die autobiographischen Züge: er wohnt und arbeitet wie der Autor, er ist auch ähnlich gekleidet. Das Gespräch zwischen dem Schriftsteller und Bärlach macht auf Wichtiges aufmerksam, es zeigt die private Seite des Schriftstellers, seine Selbstverliebtheit, vor allem seine Vorliebe für das Kochen. Im zweiten Teil dieses Gesprächs handelt es sich wiederum um seine künstlerische

Konzeption und die Theorie des Bildermachens (mit der sich auch Dürrenmatt selbst auseinandergesetzt hat).

Der Schriftsteller interpretiert seine Rolle als die eines Wächters, denn sein Beruf sei, den „Menschen auf die Finger zu sehen“. Seine Selbstoffenbarung zeigt seine Anfrage, wie sich die verschiedenen Menschen in unterschiedlichen Situationen verhalten. Aus dieser Fragestellung erklärt sich auch sein Interesse an Gastmann, dem er jedes Verbrechen zutraut (auch wenn er ihm im Falle Schmieds ein Alibi verschafft). Sein Bild über Gastmann ist ein Bild des personifizierten Nihilismus. Den Schriftsteller fasziniert „die Möglichkeit eines Menschen, der nun wirklich ein Nihilist ist [...] der das Gute ebenso aus einer Laune, aus einem Einfall tut wie das Schlechte“. Der Schriftsteller interessiert sich also eher für den möglichen Gastmann, von dem er sich sein Bild gemacht hat, als für den wirklichen.

Es ist konsequent, dass Dürrenmatt in der späteren Verfilmung des Romans die Rolle des Schriftstellers selbst übernahm. Obwohl diese Figur den Lauf der Geschichte nicht wesentlich beeinflusst, hat sie der Drehbuchautor zusammen mit Dürrenmatt auch in der Filmvariante beibehalten, weil er das poetologische Konzept Dürrenmatts repräsentiert. Auch diese Gestalt trägt viele Züge aus der Biographie des Autors, sie verkörpert seine Ansichten über den Menschen, die Welt, das Leben, das Schaffen in der Gesellschaft.

Im Film hat der Kommissar selber über den berühmten Schriftsteller, Friedrich, für Tschanz gesprochen, der die interessanten Bücher *Die Falle*, *Der Besuch der alten Dame*, *Die Ehe des Herrn Mississippi* geschrieben hat, und Bärlach behauptet noch, dass dieser Mann den beschuldigten Gastmann sicher kennen soll. Der Name und die Titel der Bücher sind eindeutige Verweise auf Friedrich Dürrenmatt, obwohl sein vollständiger Name nicht ausgesprochen wird.

Im Gegensatz zum Roman, geht im Film Tschanz allein zu dem Schriftsteller, Bärlach hat sich wegen Krankheit entschuldigt. Eigentlich hat er jedoch für diesen Tag andere Pläne. Als Tschanz beim Schriftsteller ankommt, spielt dieser mit sich allein Schach. Der Polizist fragt ihn, was er über den Fall Robert Schmieds, des ermordeten Polizisten, weiß. Merkwürdigerweise erhält er vom Schriftsteller als Antwort nur einen einfachen Satz: „Ich war es nicht [...] der Mörder von Robert Schmied.“

Dann fünf Sekunden später hat der Schriftsteller den Mord gestanden, weil Tschanz ihm versichert hat, dass er kein Verdächtiger war. Der

Schriftsteller hat das Gefühl, dass er unterschätzt wird, deswegen erzählt er Tschanz über Robert Schmied. Dieser Polizist gibt sich in Gastmanns Partys immer als Doktor Prantl, Professor für byzantinische Geschichte aus, aber niemand hat es ihm geglaubt, jeder wusste, dass er ein Polizist ist.

Der Schriftsteller beginnt eine Geschichte in hypotaktischer Redensart zu erzählen, eine Geschichte, die vor vierzig Jahren in Istanbul geschah, und in der sich Bärlach und Gastmann kannten. Sie haben eine Wette abgeschlossen, dass Gastmann vor Bärlachs Augen ein Verbrechen begehen kann, ohne dass es ihm dieser nachweisen kann. Im Buch wird diese Geschichte viel früher erzählt und sogar nicht vom Schriftsteller. Es gibt Unterschiede zwischen dem Buch und dem Film, was dieses Geschehen betrifft. Im Buch hat Gastmann einen Kaufmann von einer Brücke ins Wasser gestoßen. Bärlach war zwar hinterher gesprungen, konnte aber den Ertrinkenden nicht retten. Bärlach ließ zwar Gastmann festnehmen und verhören, jedoch konnte er ihm die Tat nicht nachweisen, weil Gastmann sein Opfer gut ausgesucht hat. Das Opfer war nämlich ein Unternehmer, der vor dem finanziellen Ruin stand. Alles deutete also auf einen Selbstmord hin, und Gastmann kam frei.

Man kann verstehen, dass im Film der deutsche Kaufmann Gastmann durch eine Frau ersetzt wurde, die schwanger war, und weil sie nicht genau wusste, wer der Vater ihres Kindes sei, hätte sie Selbstmord begehen können. So konnte der Kommissar auch im Film seinem Gegner Gastmann nicht nachweisen, dass er der Mörder war. Bärlach geriet damals ebenfalls in Not, weil auch er verdächtigt wurde. Vor allem deswegen hat er sein Leben lang Gastmann verfolgt. Tschanz will das alles nicht glauben und beginnt eine Erzählung über die Mordtat Schmieds, wie er sie sich vorstellt. Weil Schmied im Auftrag Bärlachs nach Gastmann geforscht hat und deshalb von diesem umgebracht wurde, ist Gastmann doch zum Verbrecher geworden.

Der Schriftsteller spricht mit Tschanz sehr rätselhaft, sein Zimmer ist typisch: mit einem großen Schreibtisch in der Mitte, mit einem großen Gemälde an der einen Wand und an einer anderen mit einem Regal, in dem sehr viele Bücher stehen. Er trinkt Rotwein aus einem tiefen Glas und sitzt gemütlich in einem Sessel vor dem Schreibtisch.

Es ist wichtig, dass Bärlach im Film nicht zum Schriftsteller ging, sonst hätte dieser die Geschehnisse, die sich in Istanbul ereigneten, nicht für Tschanz erzählen können und Tschanz hätte kein Motiv Gastmann



weiter zu verführen und schließlich töten zu können. Diese neuen Informationen beweisen für Tschanz, dass Gastmann wirklich ein Verbrecher ist, obwohl er seinen Kollegen Schmied selbst ermordet hat. Tschanz ist von Bärlach für seinen Plan ausgenützt worden. Und vielleicht bestärkt auch die Meinung des Schriftstellers über Gastmann den Assistenten darin, der versprochene Henker Gastmanns zu werden.

Die Schriftsteller-Figur wurde also von Dürrenmatt selbst dargestellt, und er spielt diese Rolle verblüffend gut und auch authentisch. Er konnte sie wahrscheinlich deshalb so glaubhaft verkörpern, weil er in sie sich selbst, seine eigene Weltanschauung eingeschrieben hat.

### **Anmerkungen**

<sup>1</sup> <http://www.xlibris.de/Autoren/Duerrenmatt/Biographie> (Zugriff: 25. 06. 2010)

<sup>2</sup> Keel, Daniel (Hg): *Über Friedrich Dürrenmatt*. Zürich: Diogenes Verlag, 1980, S. 19.

<sup>3</sup> Ebda, S. 20.

<sup>4</sup> Ebda, S. 21.

<sup>5</sup> <http://www.xlibris.de/Autoren/Duerrenmatt/Biographie>

<sup>6</sup> Keel [Anm. 4], S. 13.

<sup>7</sup> <http://www.xlibris.de/Autoren/Duerrenmatt/Biographie> (Zugriff: 25. 06. 2010)

<sup>8</sup> *Play Dürrenmatt. Ein Lese- und Bilderbuch*. Zürich: Diogenes Verlag, 1996, S. 28.

<sup>9</sup> Dürrenmatt, Friedrich: *Der Richter und sein Henker*. Hamburg: Rowolt Taschenbuch Verlag, 1955, S. 76.

<sup>10</sup> Ebda, S. 81.

<sup>11</sup> Ebda, S. 82.



## **Theater- und Pressegeschichte**



*Gabriella-Nóra Tar (Klausenburg)*

***Nachricht von der im Jahre 1758 von Herrn Felix Berner  
errichteten jungen Schauspieler-Gesellschaft.  
Theatertaschenbücher als Medien einer  
Erinnerungskultur in Europa  
und in Ungarn im 18. Jahrhundert***

**Einleitung**

„Nachricht von der Bernerischen Jungen Schauspieler gesellschaft“. Diese Unterschrift ist auf einem Kupferstich jenes Theatertaschenbuches zu lesen, das laut seinem Titelblatt „Mit Bewilligung und Beitrag des Herrn Berner“ „von F. X. Garnier, einem Zögling desselben“ im Jahre 1786 verfasst wurde.<sup>1</sup>

Der Kupferstich stellt eine weibliche Gestalt (wahrscheinlich Pallas Athene) in Helm und Harnisch dar, die in der rechten Hand einen Lorbeerkranz über eine brennende Opferschale hält, umgeben von Büchern, Masken, einer Geige, Palette mit Pinsel etc., die eindeutig als Symbole für die unterschiedlichsten Künste stehen. Viel spannender erweist sich für uns aber das neben dieser Frauenfigur stehende Fabeltier (anscheinend ein Bär) mit einem Wappen, an dem die Initialen „F.B.“ zu lesen sind.

Wer versteckt sich hinter der Abkürzung „F.B.“? Es handelt sich um Felix Berner, einen der berühmtesten Kindertheater-Direktoren im 18. Jahrhundert, der laut der Einleitung des bereits erwähnten Theateralmanachs von Garnier im Jahre 1738 in Wien geboren ist. Über den Theaterdirektor ist sogar ein Porträt erhalten geblieben, das in allen drei Ausgaben des Garnierschen Taschenbuches vorhanden ist.

**Die Theatertaschenbücher von Franz Xaver Garnier**

Im Kontext des europäischen Kindertheaters im 18. Jahrhundert galt Felix Berner als Prinzipal der vielleicht bekanntesten und bedeutendsten Kindergesellschaft dieser Art. Dass Theaterprinzipal Berner dessen

bewusst um die Popularisierung seiner kleinen Schauspieler bemüht war, beweist das eigene Theatertaschenbuch des Ensembles, das vom Souffleur der Gesellschaft, Franz Xaver Garnier im Auftrag von Felix Berner und nach dessen Notizen verfasst und dreimal aufgelegt wurde.<sup>2</sup> Durch die modische Almanachform sicherte der selbstbewusste Prinzipal sogar das spätere Gedenken an seine Kunst.

Die erste Auflage des Garnierschen Theatertaschenbuches erschien im Jahre 1782 ohne Ortsangabe und Verfasser.<sup>3</sup> Als Titelkupfer enthält das Werk ein Bild über Felix Berner; einer kurzen Einleitung über den Prinzipal und über die Gründung der Kindergesellschaft folgt eine chronologische Aufzählung der bisherigen Gastspiele. Garnier benennt oft sowohl die Dauer des Aufenthalts als auch die Titel der Eröffnungsspiele und Abschiedsvorstellungen. Im Almanach finden darüber hinaus oft auch jene vornehmen Gäste Erwähnung, deren Anwesenheit im Zuschauerraum sozusagen für niveaue Theaterproduktionen garantierte.

Die Chronologie der Gastspiele wird weiterhin durch Verzeichnisse ergänzt. Das erste Verzeichnis enthält die Namen aller Schauspieler ab der Gründung des Kinderensembles mit deren Eintritt in die Truppe und Ausscheidung daraus, mit deren Alter beim Eintritt und ihrem genauen Rollenfach. Die nächsten zwei Listen führen die Ballettmeister bzw. Korrepetitoren (Chorrepéteurs) und die von ihnen komponierten Werke an. Im Folgenden verspricht Garnier das Verzeichnis aller „Opern, Komödien, Pantomimen, und Ballette, die vom Jahr 1758. bis 1784. von der jungen Schauspielergesellschaft sind ausgeführt worden,“<sup>4</sup> allerdings unterlässt er die Ballette und Pantomimen zu verzeichnen.<sup>5</sup> Nach einigen Prologen, Epilogen und wohlwollenden Kritiken bietet das Büchlein als Anhang 17 statt den im Titel angekündigten 24 Silhouetten und darüber hinaus 6 Szenenkupfer an.

Die zweite Ausgabe des Garnierschen Theatertaschenbuches kam noch immer anonym in Bolzano heraus,<sup>6</sup> das letzte Mal wurde der Almanach 1786 in Wien aufgelegt.<sup>7</sup> Inhaltlich weicht die Wiener Auflage von den früheren nicht auffällig ab. Das Büchlein führt die Chronologie der Gastspiele weiter, die Verzeichnisse der Ensemblemitglieder und der aufgeführten Schauspiele werden mit neuen Angaben ergänzt. Drei neue Rezensionen bereichern die früheren Kritiken, das Reglement der Truppe bleibt mit dem aus dem Jahre 1784 identisch. Am Anfang der Schrift

befindet sich nach dem gewohnten Titelkupfer der oben beschriebene Stich über Pallas Athene.

Im Folgenden stützen wir uns bei der Beschreibung des Bernerschen Kindertheaters vor allem auf Garniers Theatertaschenbuch aus dem Jahre 1786. Da das Büchlein vor allem aus Werbezwecken verfasst wurde, muss man mit den im ihm vorkommenden Angaben vorsichtig und kritisch umgehen.

### **Der Theaterprinzpal Berner**

Laut Garnier gründete Berner, ein unternehmerischer junger Mann bereits 1758 eine aus sechs bis acht Personen bestehende Truppe, die zuerst extemporierte, danach regelmäßige Stücke aufführte. Zwistigkeiten unter den Schauspielern führten aber bald zur Auflösung dieses Ensembles. Nach diesem erfolglosen Unternehmen versuchte Berner sein Glück mit Kinderschauspielern, dabei wurde er laut dem Taschenbuch ausschließlich vom Gedanken geführt, eine Theaterschule zu etablieren.<sup>8</sup> Zum Debüt der Kindertruppe kam es im Jahre 1761, und dieses zweite Unternehmen Berners erwies sich als so erfolgreich, dass der Prinzpal mit seiner Kindergesellschaft noch weitere vierundzwanzig Jahre (bis zu seinem Tode im Jahre 1786) quer durch Europa reiste.

### **Der europäische Wanderweg**

Felix Berners europäischer Wanderweg von fast zweieinhalb Jahrzehnten, der 1934 von Gertraude Dieke in ihrer Monografie über Kindertheater ausführlich beschrieben wurde, ist durch eine außerordentliche Mobilität gekennzeichnet. Die Bernersche Kindergesellschaft führte ihre spektakulären Stücke in zahlreichen europäischen Ortschaften auf, in viele Städte kehrte die Truppe sogar mehrmals zurück, was die positive europäische Rezeption der Bernerschen Kinderaufführungen belegt.

Die auf Städte aufgeteilte Chronologie der Gastspiele ist im Theatertaschenbuch Garniers festgehalten worden. Die Chronologie enthält beinahe zweihundert Ortschaftsnamen. In vielen Fällen gibt der Souffleur sogar über den genauen Zeitpunkt der Gastspiele bzw. über Titel und Gattung der aufgeführten Stücke Bescheid. Versuchten wir diejenigen Länder im Sinne der heutigen Grenzen Europas aufzuzählen, in

denen Berner in der Zeitspanne von 1761 bis 1786 mit seiner Kindergesellschaft Vorstellungen gab, entsteht eine Liste mit den folgenden zehn Ländernamen: Kroatien, Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich, Schweiz, Slowenien, Slowakei, Tschechien und Ungarn.

### **Die Gastspiele der Bernerschen Kindergesellschaft in Ungarn**

Felix Berner kam mit seiner Truppe fünfmal nach Ungarn.<sup>9</sup> 1977 beschrieb Géza Staud in seiner Monographie über Adelstheater in Ungarn die Bernerschen Gastspiele in ungarischen Schlössern; die Auftritte der Kindertruppe Berners in anderen ungarischen Städten als Teil einer mitteleuropäischen „bürgerlichen“ Theaterkultur im 18. Jahrhundert sind jedoch bis jetzt zu wenig untersucht worden. Aufgrund des im Jahre 1786 erschienenen Theaterkalenders von F. X. Garnier werden im Folgenden neben Felix Berners Gastspielen in ungarischen Adelstheatern die weiteren „städtischen“ Auftritte der Bernerschen Kinder rekonstruiert. Zeit und Ort dieser Auftritte in Ungarn wurden im folgenden Verzeichnis zusammengefasst:

- 1768 Warasdin, Güns, Eszterháza, Güns, Ödenburg, Raab, Ofen
- 1769 Pest, Stuhlweißenburg, Gran, Komorn, Pressburg
- 1770 Warasdin, Körmend, Steinamanger, Tyrnau, Ödenburg
- 1773 Ungarisch Altenburg, Raab, Komorn, Totis, Pest, Ofen
- 1774 Pest, Stuhlweißenburg, Ödenburg, Rechnitz, Ödenburg, Tyrnau, Kremnitz, Pest
- 1775/1776 Pressburg, Neusiedl am See
- 1786 Neusiedl am See, Eisenstadt, Ödenburg

Die Bernersche Kindergesellschaft kam 1768 aus Richtung Kroatien nach Ungarn. Wir wissen Bescheid, dass vor ihrem ersten Auftritt in Ungarn die Kinderschauspieler Berners drei Monate lang vom Grafen Franz Nádasdy als kroatischem Ban in seinem Warasdiner Schloss unterhalten wurden.<sup>10</sup> Garnier benennt Güns als Ort des ersten Gastspiels der Truppe in Ungarn, die konkreten Umstände dieses Auftritts bleiben aber unbekannt. Laut dem Theaterbüchlein wurde die Gesellschaft von Güns nach Eszterháza berufen, damit die Kinder vor dem Fürsten zwei Vorstellungen geben.<sup>11</sup> Es bleibt jedoch ungeklärt, welche Stücke aus dem von den Gattungen her sehr vielfältigen Repertoire der Kindertruppe von den Esterházys bevorzugt wurden.



Nach den zwei Aufführungen in Eszterháza kehrte Berner mit seinen Kindern nach Güns zurück. Von hier brach er danach nach Ödenburg auf, wo er ein selbstgebautes Theater unterhielt.<sup>12</sup> Laut einem Eintrag des Ödenburger Ratsprotokolls am 5. September 1768 führte Felix Berners Gesellschaft dieses Mal Komödien, Pantomimen und Singspiele auf.<sup>13</sup> Im Protokoll wird gleichzeitig erwähnt, dass der Magistrat eben an diesem Tage sein gewöhnliches Gutachten für Prinzipal Berner ausgestellt hatte. Für seine Gastspiele zahlte Berner dem Stadtrat 22 Florin.<sup>14</sup>

Die nächste Station des Wanderwegs ist Raab, wo das Ensemble ebenfalls in einem selbstgebauten Theater spielte. Felix Berner ließ hier eine Hütte bauen und gastierte mit seinen Schauspielern drei Monate lang in der Stadt, danach ging er nach Ofen.<sup>15</sup> In Ofen unterhielt er gleichzeitig zwei Theater: das eine in der Wasserstadt an der Donau (im Gastwirthshaus „Zum weißen Kreuz“), das andere in der Burg (im Gasthaus „Zum roten Igel“).<sup>16</sup> An den zwei Orten wurde täglich abwechselnd gespielt, als guter Gönner der Kindergesellschaft erwies sich in dieser Zeit der Fürst Lichtenstein.

Im Jahre 1769 verbrachte die Truppe den ganzen Fasching in Pest. Laut Garnier erzielte sich das Ensemble mit seinem damaligen Spiel einen vorteilhaften Gewinn. Sogar der damalige Erzbischof von Kalocsa und späterer Fürstprimas Josef Batthyány beschenkte reich alle Mitglieder der Truppe vom Direktor „bis zum Geringsten“.<sup>17</sup>

Von hier führte Felix Berners Weg nach Stuhlweißenburg, nach Gran und schließlich nach Komorn. Weiteres zu seinen hiesigen Aufenthalten ist uns nicht bekannt. Die letzte Station des ersten Gastspiels in Ungarn war Pressburg, wo die Kinderschauspieler unter dem Publikum große Popularität erzeugten. In dieser Zeit führte Berner vor allem regelmäßige Stücke auf.<sup>18</sup>

Mit dem Pressburger Auftritt geht der erste Wanderweg der Bernerschen Kinderschauspieler durch Ungarn zu Ende. In den nächsten Monaten des Jahres spielten sie in österreichischen Städten und die Neujahrsvorstellung wurde in dem kroatischen Warasdin gegeben. 1770 kehrte aber Berner nach Ungarn zurück. Dieses Mal suchte er zuerst die Städte Körmend und Steinamanger auf und nach einem kurzen Aufenthalt in Wiener Neustadt ging er nach Tyrnau und Ödenburg. Garniers Schrift ist in dieser Hinsicht äußerst wortkarg, die Spielorte werden nur knapp aufgezählt.<sup>19</sup> Berners zweiter Wanderweg durch Ungarn schließt mit die-

sen vier Städten gleich ab, über sein Repertoire und Mäzene sind wir nicht unterrichtet.

Die Bernersche Kindergesellschaft fuhr darauf nach Österreich bzw. Böhmen, ein drittes Gastspiel in Ungarn konnte sich 1773, also erst in drei Jahren verwirklichen. 1773 besuchte Felix Berner mit seinen Kindern zuerst Ungarisch Altenburg. Hieraus führte sein Weg nach Raab, wo das Ensemble bereits das zweite Mal gastierte. Aufgrund eines Magistratszeugnisses vom 30. Juni 1773 unterhielt Berner, der drei Monate in Raab verbracht hatte, sein Publikum mit Lust- und Singspielen, mit Pantomimen, Operetten und Balletten.<sup>20</sup> Aus dem Gutachten geht hervor, dass es damals neben den Kinderschauspielern auch ein Ballettmeister bzw. einige weitere Schauspieler, Tänzer und Tänzerinnen zur Truppe gehörten. Über den Raaber Auftritt aus dem Jahre 1773 wird sogar im Ratsprotokoll berichtet: Ebenfalls am 30. Juni 1773 beauftragt der Magistrat den Kassier Andreas Miskolczy, diejenigen 39 Florin 15 Kreuzer einzutragen, die Theaterdirektor Felix Berner der Stadt für seine Aufführungen bezahlt hatte.<sup>21</sup>

Das zweite Gastspiel in Komorn weist ebenfalls auf eine positive Rezeption des Kindertheaters in Ungarn hin. Über die Komorner Vorstellungen von Berners Kinderschauspielern sind wir nur mittelbar unterrichtet. Es ging höchstwahrscheinlich – so wie in Raab – um Ballette, Pantomimen und Singspiele, der Theaterkalender der Truppe erwähnt nämlich ab den 70er Jahren auch im Falle von anderen Städten diese Aufführungstypen.

In Bezug auf die nächsten Stationen des dritten ungarischen Gastspiels von Berner sind F. X. Garniers Aufzeichnungen ausführlicher.<sup>22</sup> Nachdem die Kindertruppe in Totis mit dem Schauspiel *Die drei Sultanninen* debütiert hatte, gab sie am 22. August 1773 das Lustspiel des jüngeren Stephanie, *Die Werber* in Pest.<sup>23</sup> Die nächsten vier Monate verbringt dann die Gesellschaft in Ofen. Die Eröffnungsvorstellung des zweiten Ofener Gastspiels ist Lillos *Der Tuchmacher von London* mit einem Ballett.<sup>24</sup>

Ende des Jahres kehrte Berner von Ofen nach Pest zurück. Hier wurde als letzte Vorstellung des Jahres Jesters Lustspiel *Das Duell* gegeben.<sup>25</sup> Im Jahre 1774 finden wir die Kindergesellschaft weiterhin in Pest, das Neujahr wird mit Hillers *Der lustige Schuster* und mit dem Ballett *Die Bauernhochzeit* eröffnet.<sup>26</sup> Die Reihe der Gastspiele in Ungarn setzt sich in

Stuhlweißenburg, dann in Ödenburg fort. In Ödenburg spielen die Kinder vor dem durchreisenden Herzog Albert, es werden Pergolesis *La serva padrona*, Bunzenbergers Operette *Das böse Weib* bzw. die Ballette *Das Fest der Bacchanten* und *Die Fledermaus* gegeben.<sup>27</sup> Über das Ödenburger Theaterereignis vom 1. Mai 1774 berichtet sogar die *Pressburger Zeitung*; allerdings unterscheidet sich eine Angabe des Zeitungsberichtes von denen aus Garniers Theaterkalender. Laut der *Pressburger Zeitung* führte Berner dieses Mal nicht die komische Oper *Das böse Weib*, sondern das Nachspiel *Die Verwandlung* auf.<sup>28</sup>

Die Kindergesellschaft ging aus Ödenburg nach Rechnitz, um dort auf Einladung von Batthyány an drei nacheinander folgenden Tagen vor dem Herzog Albert und der Herzogin Christine zu spielen. Ihr Repertoire bestand laut Garnier aus Brizzis Operette *Gouvernantin nach der Mode* und aus dem *Fledermausballett* (1. Tag); aus Steiners Lustspiel *Der Scherenschleifer*, Friberts komischer Oper *Die Wirkung der Natur* und aus dem Ballett *Die Festung Cythera* (2. Tag); aus Santpichlers *Diabla a quatre* bzw. aus den Balletten *Das Bacchusfest* und *Der Taubendieb* (3. Tag).<sup>29</sup> Der als Fortsetzung der bereits erwähnten Zeitungsnachricht erschienene Rechnitzer Bericht im Jahre 1774 weist im Vergleich zu Garnier wieder einige Unterschiede auf.<sup>30</sup> Im Unterschied zu den vom Theaterkalender erwähnten drei Vorstellungen erwähnt der Journalist nur zwei Aufführungen: in diesem Sinne sah das Rechnitzer Publikum am 4. Mai 1774 Prixis (wahrscheinlich identisch mit Garniers Brizzis!) Singspiel *Die verkehrte Welt* zusammen mit dem *Fledermausballett*; am 5. Mai 1774 wurden das Ballett *Le Remolar* (*Der Scherenschleifer* mit französischem Titel!), das Singspiel *Die Wirkung der Natur* und schließlich das Ballett *Die Belagerung der Festung Cythera* aufgeführt. Die *Pressburger Zeitung* erwähnt keinen dritten Auftritt.

Nach dem Gastspiel in Rechnitz suchte Felix Berner mit seinem Ensemble wieder Ödenburg, Tyrnau, Kremnitz und zuletzt – zum vierten Male – Pest auf. Dieses Mal kam zur Eröffnung des so genannten Rondelle-Theaters, eines Gebäudes, das vom Stadtrat eben auf Vorschlag Berners zum Theater umgebaut wurde.<sup>31</sup> Felix Berner hatte sich nämlich bereits während seines Pester Gastspiels im Jahre 1773 mit einem Gesuch an den Magistrat gewandt, in dem er die Aufmerksamkeit der Stadträte auf die aus der Türkenzeit hinterbliebene, kreisförmige Bastei an der Donau als mögliche Finanzquelle lenkte.<sup>32</sup> Die Pester Stadtväter nahmen das Gesuch Berners anscheinend äußerst rezeptiv wahr: der Statthalterrat

bewilligte den Umbau der Rondelle zum Theater in einem Erlass am 19. Oktober 1773. Die Bauarbeiten wurden von Tobias Lechner durchgeführt; das Theater verfügte über 18 Logen und 49 Sperrsitze und war zur Aufnahme von 500 Zuschauern fähig.<sup>33</sup>

Das Rondelle-Theater wurde von Felix Berners Kinderschauspielern am 14. August 1774 eröffnet.<sup>34</sup> Die Gesellschaft führte Pauersbachs Schauspiel *Die indianische Witwe*, Pichlers komische Oper *Das Schnupftuch* und ein Ballett auf.<sup>35</sup> Der Abend wurde in Anwesenheit von Herzog Albert mit einer Illumination und einer Dankrede an den Pester Magistrat, von Mlle Rubhoferin gesprochen, abgeschlossen:

Epilog, an den Magistrat von Pest gesprochen, bey Eroeffnung des neuen Theaters von Mlle Rubhoferin. Ich bin entzueckt, Freude-Vergnuegen-und Ehre verwirren mich, dass ich anheute das unschaetzbare Glueck genieße auf gegenwaertiger neuen praechtigen Schaubuehne aufzutreten. - Die Pflicht erforderte zwar von mir, einem Lobl. Magistrat als einsichtsvollen guetigen Erbauer Einer Hochloebt. Ungarischen K. K. Hofkammer, als gnaedigen Bestaetiger, und denen Hohen Herrschaften, als gnaedigen Befoerderern fuer eine derley unterscheidende Gnade unterthaenigst zu danken. -- Da ich aber zu einer geziemenden, und zur Wichtigkeit dieses ungemein grossen Werkes, zureichender Danksagung leider allzuschwach bin; so erkuehne ich mich den guetigsten Himmel durch die heissesten Wuensche, anzuflehen. – Womit er unsre Hohe Gnaedige Goenner, bis in die spaetesten Jahre mit all ersinnlichen hohen Wahlstande bereichert mildest erhalten moege.<sup>36</sup>

Am 20. August 1774 konnte die Bernersche Truppe in der Pester Rondelle sogar Kaiser Josef II. mit Pergolesis *La serva padrona* bzw. mit den Balletten *Die Schnitter* und *Das Londoner Kaffeehaus* unterhalten.<sup>37</sup> Berner blieb mit seinen Schauspielern noch zwei Monate lang in Pest, erst danach verließ er Ungarn.<sup>38</sup>

Nach mehreren Gastspielen in Österreich und Deutschland gastierte die Bernersche Kindergesellschaft 1775 wieder in Pressburg. Über die Pressburger Auftritte wird in der *Pressburger Zeitung* durchgehend berichtet. Die Reihe der Aufführungen eröffnen die Kinder Berners am 29. November 1775 mit der Operette *Der verliebte Eigensinn* zusammen mit zwei Balletten.<sup>39</sup> Aus der Zeitungsnummer vom 6. Dezember 1775 geht

sogar hervor, dass sich damals Felix Berners Ensemble dank der Geschicklichkeit der kleinen Sänger und Tänzer einer immer größeren Popularität in Pressburg erfreute.<sup>40</sup> Berner gab seine Abschiedsvorstellung am 19. Dezember 1775, zuletzt besann er sich aber eines anderen und blieb weiterhin in der Stadt.<sup>41</sup> Als letzte Vorstellung des Jahres wurde *Der Vetter von Ungesähr*, am 1. Januar 1776 *Der Neujahrswunsch* gespielt. Die Truppe verabschiedete sich vom Pressburger Publikum am 20. Februar 1776 mit Grimmscher komischer Oper *Fee Aminte* und ging danach nach Neusiedl am See.<sup>42</sup>

Zum fünften und letzten Gastspiel in Ungarn kam es 1786, also erst in zehn Jahren. Laut Garniers Theaterbüchlein gab die Bernersche Truppe auf der Durchreise nach Wiener Neustadt einige Vorstellungen sowohl in *Neusiedl am See* als auch in *Eisenstadt*.<sup>43</sup> Die Titel der Aufführungen sind uns nicht bekannt. Berners Kinder traten in Ungarn zum letzten Male in Ödenburg auf.<sup>44</sup> Sie spielten von Pfingsten bis Mitte Juni in der Stadt, aus einem Ratsprotokoll des Jahres 1786 geht nämlich hervor, dass sich der Theaterdirektor, der im Protokoll irrtümlicherweise als Franz Berner erwähnt wird, am 19. Juni 1786 das Zeugnis des Magistrats erbat.<sup>45</sup> Berners Gesellschaft kehrte noch im Jahre 1786 nach Wien zurück und löste sich mit dem Tod des Prinzipals im gleichen Jahr auf.<sup>46</sup>

### **Das Repertoire der Gastspiele in Ungarn**

Das Repertoire der ungarischen Gastspiele kennen wir aus Garniers Theaterbüchlein, allerdings nur teilweise. Dem Titel nach sind uns 26 solche Stücke bekannt, die höchstwahrscheinlich auch in Ungarn aufgeführt wurden. Zu ihrer Aufführung kam es entweder im Rahmen des dritten oder des vierten Gastspiels von Berner in den Jahren 1773/1774 und 1775/1776, der Spielplan der anderen drei Gastspiele in Ungarn bleibt uns jedoch unbekannt. Die einzelnen Titel unseres Verzeichnisses wurden mit dem normativen Titelkatalog von Hedvig Belitska-Scholz und Olga Somorjai verglichen und in eckigen Klammern mit den so gewonnenen Angaben ergänzt. In runden Klammern sind Zeit und Ort des jeweiligen Auftritts angegeben worden:

1. *Die drei Sultanninen*; (1773, Totis)
2. Stephanie d. J.: *Die Werber*, Lustspiel; (22. August 1773, Pest)

3. Lillo: *Der Tuchmacher von London*, Schauspiel; (1773, Ofen)
4. Jester [n Sedaine v Jester]: *Das Duell [oder Das junge Ehepaar]*, [L 1]; (1773, Pest)
5. Hiller [Mus Schultes]: *Der lustige Schuster*, [B 1]; (1774, Pest)
6. [Mus Schultes]: *Die Bauernhochzeit*, [B 1]; (Ebd.)
7. Pergolesi [? Kurz, Mus Gspan]: *La serva padrona [Die Dienerin einer Frau oder Die vier ungleichen Heiraten]*, [Op]; (1774, Ödenburg; 20. August 1774, Pest)
8. Bunzenberger: *Das böse Weib*, komische Oper; (1774, Ödenburg)
9. *Das Fest der Bacchanten [oder Das Urteil des Bacchus]*, [kom pant B 2]; (Ebd.)
10. *Die Verwandlung*, Nachspiel; (Ebd.)
11. *Fledermansballett*; (Ebd.; 1774, Rechnitz)
12. Brizzi: *Gouvernantin nach der Mode*, Lustspiel; (1774, Rechnitz)
13. Steiner: [? Schikaneder, Mus Henneberg]: *Der Scherenschleifer*, [Faschingsop 2]; (Ebd.)
14. Fribert: *Die Wirkung der Natur*, komische Oper; (Ebd.)
15. *Die Festung Cythera*, Ballett; (Ebd.)
16. Santpichler: *Diable a quatre*, komische Oper; (Ebd.)
17. *Das Bacchusfest*, Ballett; (Ebd.)
18. *Der Taubendieb*, Ballett; (Ebd.)
19. Pauersbach [n „L’indienne“ d Framéry v Pauersbach]: *Die indianische Witve [oder Der Scheiterhaufen]*, [L 1]; (14. August 1774, Pest)
20. Pichler [n „Das Schnupftuch“ d Hacke (?) v Henisch, Mus Pichler]: *Das Schnupftuch*, [Si 2]; (Ebd.)
21. *Schnitterballett*; (20. August 1774., Pest)
22. [Mus Albanico detto Roland]: *Das Londner Kaffeehaus [Das Londonerische Kaffeehaus]*, [B 1]; (Ebd.)
23. *Der überwundene Eigensinn*, komische Oper; (29. November 1775., Pressburg)
24. *Der Vetter von Ungefähr*; (1775, Pressburg)
25. *Der Neujahrswunsch*; (1. Januar 1775, Pressburg)
26. Grimmer: *Fee Aminte*, komische Oper; (20. Februar 1775, Pressburg)

Der Spielplan der Bernerschen Kindergesellschaft in Ungarn ist durch eine bemerkenswerte Vielfalt gekennzeichnet. Laut Garniers Terminologie enthält der Korpus 2 Opern, 6 komische Opern, ein Singspiel, 9 Ballette,

3 Lustspiele, ein Schauspiel bzw. ein Nachspiel. Drei Titel des Verzeichnisses konnten wir von der Gattung her nicht identifizieren. Es fällt jedoch auf, dass im ungarischen Spielplan von Berners Kindertheater das Tragische eine ziemlich bescheidene Rolle spielt. Aus dem Korpus ist neben den zwei Opern nur Lillos empfindsames Drama *Der Tuchmacher von London* mit der Kategorie des Tragischen direkt zu verbinden als für das spätere bürgerliche Trauerspiel inspirierende „sentimental comedy“.

Von den in Ungarn gegebenen Vorstellungen zählen vor allem Pergolesis *La serva padrona* (Nr. 7.: 1774, Ödenburg; 20. August 1774, Pest) bzw. *Das Fledermausballett* (Nr. 11.: 1774, Ödenburg; 1774 Rechnitz) zu den erfolgreichsten Aufführungen der Truppe im europäischen Kontext, die immer wieder in den Spielplan der Kindergesellschaft aufgenommen wurden. Im Unterschied zum vorliegenden Verzeichnis sind im europäischen Repertoire auch die Kategorien der Pantomime und des Trauerspiels vertreten.

An dieser Stelle soll noch unbedingt die Beziehung des Kindertheaters zum Erwachsenentheater der Zeit kurz erörtert werden. Die Überprüfung unserer Titel im bereits erwähnten normativen Titelkatalog von Belitska-Scholz unterstreicht durch die nachweisbaren Spielplankonkordanzen die Tatsache, dass sich das Kindertheater im 18. Jahrhundert eigentlich als Nachahmung des zeitgenössischen Erwachsenentheaters verstand. Felix Berner ließ bewusst seine Kinder die Erfolgsstücke der zeitgenössischen Erwachsenentruppen einstudieren, in diesem Sinne bedeuten die Kunstproduktionen der Kinderschauspieler die Wiederholung und das verkleinerte Abbild eines Erfolgsrepertoires von Erwachsenen.

### **Die Kinderschauspieler Felix Berners**

In seinem Theatertaschenbuch hat Garnier auch das Verzeichnis der Truppenmitglieder sorgfältig zusammengestellt. Dieses Verzeichnis enthält in den meisten Fällen neben dem Namen auch das Spielfach des jeweiligen Kinderschauspielers bzw. das Jahr seiner Aufnahme und seiner Ausscheidung aus der Truppe. Uns sind die Namen von dreiundvierzig Kinderschauspielern bekannt, die auch vor dem ungarischen Publikum gespielt haben mögen.<sup>47</sup> Ihr Alter, ihre Herkunft, aber vor allem ihr Rollenfach liefern uns über Wesen und Mechanismus dieses Kindertheaters wertvolle Angaben.<sup>48</sup> Von den Kinderschauspielern werden im Folgenden nur vier exemplarische Lebensläufe kurz präsentiert:

*Rosalia Renth* (17.03.1769–11.03.1784)<sup>49</sup> wurde mit fünf Jahren in Raab in die Truppe aufgenommen. Sie spielte erste Liebhaberinnen, die Königin in *Hamlet*, die Gräfin in *Graf Waltron*, Agnes Bernauerin, Alceste, affektierte Damen, muntere Mädchen, junge Mütter in Sing- und Schauspielen. Sie war auch Solo- und Pas de deux-Tänzerin und galt langjährig als Primadonna der Kindergesellschaft. Über ihr weiteres Schicksal gibt es widersprüchliche Informationen: Garnier schreibt gegen 1802 in seiner Autobiografie, Rosalia Renth würde von der Bühne entfernt „in glücklichem Privatstande“ in Innsbruck leben.<sup>50</sup> Eine Theaterzeitung berichtet hingegen im Jahre 1779, dass sie zu dieser Zeit auf einer Reise in der Schweiz vom Wagen fiel und tödlich beunglückte.<sup>51</sup> Laut Garnier verließ sie Berner im Alter von zwanzig Jahren in Innsbruck.<sup>52</sup>

*Joseph Hasslinger* (25.09.1769–24.02.1783) war der bevorzugte männliche Darsteller Berners. Er wurde sechsjährig in Graz Mitglied der Truppe und spielte Helden wie Hamlet, Waltron, Albert in *Agnes Bernauerin*, den König von Preußen in *Arno*, Stutzer, Chevaliers, Betrüger, Bauern, betrunkene Soldaten in Sing- und Schauspielen; war auch erster Solo- und Pas de deux-Tänzer. Die Truppe verließ er im Alter von zwanzig Jahren in Eichstätt.

*Joseph Haury* (10.04.1780–∞<sup>53</sup>) trat der Gesellschaft mit neun Jahren in Freiburg in der Schweiz bei. Er spielte Kinderrollen, tanzte Solo und figurierte. Er blieb bei der Truppe bis zu deren Auflösung.

*Franz Xaver Garnier* (01.05.1781–∞) war Souffleur und Verfasser vom Theatertaschenbuch der Gesellschaft. Über die Entstehungsgeschichte dieses kleinen Büchleins berichtet er später in seiner Autobiografie.<sup>54</sup> Laut dieser wurde der im Unterschied zu den anderen Kinderschauspielern sehr belesene und damals sechszehnjährige F. X. Garnier von Felix Berner damit beauftragt, dass er über das Ensemble einen kurzen Bericht schreibt. Dabei konnte er sich auf Berners eigene Aufzeichnungen beziehen und mit Hilfe seines Freundes Miller, eines Theologiestudenten im Alter von zweiundzwanzig Jahren, verfasste er eine kleine Chronik der Truppe zur größten Zufriedenheit des Prinzipals.<sup>55</sup>

Garnier kam eigentlich in Heidelberg mit zwölf Jahren zur Gesellschaft. Er spielte Mittelrollen, Bediente, sang im Chor. In seiner Selbstbiographie aus dem Jahre 1802 beschreibt er, dass er gegen den Willen seiner Großmutter und seiner Lehrer Mitglied der Truppe wurde.<sup>56</sup> Bei seinem Debüt wurde er wegen seiner Talentlosigkeit ausgepiffen und



hatte danach jahrelang den Posten des Souffleurs auszufüllen.<sup>57</sup> Da aber Garnier eine gute Schulbildung genossen hatte, schätzte Berner ihn sehr, und so wurde er mit der Verfassung einer Chronik der Gesellschaft beauftragt. Er blieb bis zum Schluss bei Berner.

Felix Berner verpflichtete die meisten seiner Schauspieler ziemlich früh; bei ihrem Eintritt in die Truppe waren die Kinder im Allgemeinen vier bis fünfzehn Jahre alt.<sup>58</sup> Die meisten von ihnen blieben mehrere Jahre oder sogar mehr als ein Jahrzehnt bei Felix Berner, viele von ihnen wurden eben unter seiner Leitung zu erwachsenen Schauspielern. Als Erwachsene verließen gewöhnlich die Zöglinge ihren Mentor und versuchten oft ihr Glück bei einer Erwachsenentruppe. In diesem Sinne veränderte sich die Zusammensetzung der Gesellschaft ständig und in dem anfangs vor allem aus Kindern bestehenden Ensemble wuchs allmählich die Zahl der erwachsenen Schauspieler, auch wenn Felix Berner weiterhin auch Kinder von vier bis fünfzehn Jahren in sein Theater aufnahm.

Über den sozialen Stand der Kinderschauspieler wissen wir im allgemeinen nicht sehr viel; eine Ausnahme dabei bilden die Geschwister Renth, die als Kinder eines Schneiders aus Raab nach dem Tode ihres Vaters in die Truppe aufgenommen wurden. Wie andere Prinzipale mag auch Felix Berner in seinem Unternehmen wahrscheinlich vor allem Waisen- und Straßenkinder bzw. Kinder aus unteren Schichten der Gesellschaft verpflichtet haben, die so – von engen Familienverbindungen relativ befreit – mit dem Prinzipal problemlos durch die ganze Welt ziehen konnten.<sup>59</sup> Hohe Kindersterblichkeit war aus verständlichen Gründen allerdings charakteristisch für ein solches Unternehmen.

Was die Zusammensetzung des Ensembles anbelangt, wird sie infolge der großen Mobilität der Truppe durch ethnische Vielfalt gekennzeichnet. Felix Berner nahm im Laufe der etwa zweieinhalb Jahrzehnte seiner Theatertätigkeit mit Kindern Zöglinge aus kroatischen, deutschen, französischen, italienischen, österreichischen, slowakischen, slowenischen, Schweizer, tschechischen und ungarischen Ortschaften auf. Die meisten der Schauspielernamen klingen aber trotzdem deutsch, was vieles über die Sprache der jeweiligen Aufführungen verrät, auch wenn wir der Meinung sind, dass der sprachliche Aspekt bei Gastspielen von Kindern im 18. Jahrhundert eher in den Hintergrund rückte und beim Kindertheater vor allem das Kleinformat und die kindliche Bewegungskultur von besonderer Relevanz waren.

Unter den Bernerschen Kinderschauspielern sind drei Kinder ungarischer Herkunft zu finden: der aus Pest gebürtige Johann Georg Schüller, Rosalia Renth aus Raab bzw. ihr Bruder, Johannes. Diese letzten sind nicht die einzigen Geschwister, die zur Truppe gehörten; Felix Berner verpflichtete oft Geschwister in seinem Unternehmen. So wurden z. B. die Brüder Lessel, die Schwestern Liskin oder die Geschwister Frissl von ihm angenommen. Es ist dabei allerdings auffällig, dass sich die jeweiligen Geschwister oft unabhängig voneinander in unterschiedlichen Ortschaften beim Prinzipal Berner verpflichteten und dementsprechend zu verschiedenen Zeitpunkten die Truppe verließen. Dieses verrät auch über ihren sozialen Stand viel.

Äußerst wertvoll sind die Aufzeichnungen Franz Xaver Garniers bezüglich der einzelnen Rollenfächer. Felix Berner organisierte seine Kindergesellschaft nach dem Modell der zeitgenössischen Erwachsenentruppen, indem er durch die einzelnen Schauspieler bestimmte Rollenfächer zu belegen versuchte, die im Vergleich zu den Fächern der zeitgenössischen erwachsenen Künstler überhaupt keinen Unterschied aufweisen. Dieses Kindertheater, das laut Garnier seine Gründung ausschließlich Berners patriotischem Gedanken verdankte, eine Pflanzschule fürs Theater zu etablieren, war eher ein hierarchisch organisiertes Ensemble mit einigen gefeierten Kinderschauspielern und mit vielen Statisten.

## **Schlussfolgerungen**

In der vorliegenden Studie wurden neben Berners Gastspielen in ungarischen Adelstheatern die weiteren „städtischen“ Auftritte der Bernerschen Kinder rekonstruiert. Dieses wurde vor allem durch das eigene Theatertaschenbuch der Gesellschaft ermöglicht, als schriftliches Medium einer Erinnerungskultur in Europa im 18. Jahrhundert. Das Büchlein enthält nicht nur eine reine Reisechronik oder das objektive Verzeichnis der aufgeführten Stücke, sondern entwirft sogar individuell geprägte Porträts von Schauspielern, Chorleitern, Ballettmeistern und Theaterdirektoren seiner Entstehungszeit.

Die Herkunft der einzelnen Kinderschauspieler in Berners Kinderensemble unterstreicht auch ihrerseits den gesamteuropäischen Charakter dieser kulturhistorischen Erscheinung, Felix Berners Repertoire und dadurch das von ihm vertretene Gattungssystem, seine Inszenierungen

und Spieltechnik sind aufgrund des herangezogenen Tachenbüchleins durchaus ähnlich mit vergleichbaren Parametern der zeitgenössischen europäischen Erwachsenentruppen, wobei sich die Spielpläne von Kinder- bzw. Erwachsenentheatern großteils überlappen. All das betont im Spiegel der im 18. Jahrhundert äußerst modischen Theateralmanache die Gültigkeit eines grenzüberschreitenden Codes in der Theatersprache des 18. Jahrhunderts.

### **Anmerkungen**

<sup>1</sup> Garnier, Franz Xavier: *Nachricht von der im Jahre 1758 von Herrn Felix Berner errichteten jungen Schauspieler-Gesellschaft. Von den bis jetzt gethanenen Reisen, von der Aufnahme und dem Zuwachse derselben, einigen Anhängen, und vielen am Ende beigefügten Silhouettes von Schauspielern und Schauspielerinnen dieser Gesellschaft. Mit Bewilligung und Beitrag des Herrn Berner zusammengetragen von M.I.R.* Wien: Johann Joseph Jahn, 1786.

<sup>2</sup> Vgl. dazu auch Dieke, Gertraude: *Die Blütezeit des Kindertheaters. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts.* Emsdetten: Lechte, 1934.

<sup>3</sup> Der genaue Titel des mir im Theatermuseum der Österreichischen Nationalbibliothek zugänglichen Werkes lautet: *Nachricht von der Bernerischen jungen Schauspieler Gesellschaft, von der Aufnahme und dem Zuwachse derselben, mit einigen Anhängen, und 24 am Ende beigefügten Silhouettes mit Verwilligung und Beytrag des Herrn Berners zusammengetragen von M.I.R. Einem Zögling derselben. im Jahre 1782.* O.O. 1782.

<sup>4</sup> Ebda, S. 30.

<sup>5</sup> Die Ballette und Pantomimen lassen sich jedoch mit Hilfe der zwei vorangehenden Listen der Ballettmeister und der Korrepetitoren leicht ergänzen.

<sup>6</sup> Vgl. *Nachricht von der Bernerischen Schauspieler-Gesellschaft. Zusammengetragen von einem Zögling derselben.* Bozen. 1784.

<sup>7</sup> Diese dritte Ausgabe belegt eindeutig die Autorenschaft des Souffleurs, da sie auf ihrem Titelblatt schließlich auch den Namen des Verfassers Franz Xaver Garnier anführt. Vgl. Garnier [Anm. 1].

<sup>8</sup> Der Souffleur schreibt über das Unternehmen Berners folgendes: „Damit verband er [Berners, G.N.T.] ... [den, G.N.T.] Gedanken [...], dass, wie bey andern Kuensten und Wissenschaften eine Beschaeftigung mit ihnen von Jugend auf, fast mehr als das halbe Genie ausmache: solches eben so gut, und noch weit mehr von der Buehne gelte. Er fasste also den Entschluss, eine Kinder-Gesellschaft zu errichten, und in diesen biegsamen Subjekten die Talente echter Schauspieler zu studie-

ren, zu ordnen und anzufachen. In dieser Pflanzschule gebildet, wie leicht musste da im Fortgang die weitere Vervollkommnung werden?“ Garnier [Anm. 1], S. 4.

<sup>9</sup> Über die Gastspiele der Bernerischen Kindergesellschaft in ungarischen Adelstheatern s. Staud, Géza: *Adelstheater in Ungarn*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1977, S. 48ff.

<sup>10</sup> Garnier [Anm. 1], S. 7.

<sup>11</sup> Ebda

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

<sup>13</sup> Ödenburger Archiv des Kreises Győr-Moson-Sopron (im folgenden: Gy Sm Lt.): *Raths- und Gemein Prothocoll*. 5. September 1768. Nr. 177. S. 221. (1003/a): „Die 5-ta Sept. Ist dem Felix Perner, welcher einiger Zeit seine Schau Bühne mit Eines Wohl Edlen Raths. Verwilligung mit seiner Comoediantischen Gesellschaft eröffnet und verschiedene Comoedien, Pantomimen und Singspiele zu jedermans Vergnügen aufgeführt hat, seines wehrend dem er sich aufgehalten, bezeigten Wohlverhaltens, das anverlangte Magistratual Zeugnis verwilliget worden.“ Vgl. Kugler, Alajos: *A soproni színház története*. Ödenburg, 1909. S. 7.

<sup>14</sup> Gy Sm Lt.: *Cammer Rechnung*. 1768. Nr. 24. S. 39. (1009/c): „Den 12ten September abermahl wegen gespielten Comoedien 22 fl..“

<sup>15</sup> „In Raab ließ sie [die Truppe, G.N.T.] eine Huette erbauen, und hielt sich 3. Monath lang mit gluecklichen Erfolg auf, bis sie sich nach Ofen begaben, wo sie 2. eigen gebaute Theaters, eines in der Wasserstadt an der Donau, das andere in der Festung Ofen unterhielt, und wurde taeglich abwechselnd gespielt.“ Garnier [Anm. 1], S. 8.

<sup>16</sup> Staud [Anm. 9], S. 48.

<sup>17</sup> Garnier [Anm. 1], S. 8. Unter den persönlichen Akten des Fürstprimas Josef Batthyány haben wir im Ungarischen Staatsarchiv eine solche Bestandsaufnahme gefunden, in der in Bezug auf Januar 1769 eine Spende im Wert von 33 Florin 36 Kreuzern „denen Commedianten Kindern“ aufgezeichnet wurde. Aller Wahrscheinlichkeit nach geht es um Berners Kindergesellschaft. Vgl. *Rechnung über verschiedene Empfang und Ausgab-Gelder... Batthyány József hercegrímás iratai*. P. 1318. 2. cs. (1769–1775.). S. 7.

<sup>18</sup> Garnier erwähnt im Zusammenhang mit Wiener Neustadt, wo die Truppe 1769 zwischen den Komorner und Pressburger Auftritten gastierte, dass die Kinderschauspieler vor allem regelmäßige Stücke spielen.

<sup>19</sup> Garnier [Anm. 1], S. 8.

<sup>20</sup> Archiv der Stadt Raab (im Folgenden: Gy V Lt.): *Fogalmazás*. 30. Juni 1773. Vgl. Lám, Frigyes: *A győri német színház története (1742–1885)*. Raab. Győregyházmegyei

Alap, 1938. S. 8–9.

Der Terminus „Operette“ bedeutete im 18. Jahrhundert eine Oper mit komischem Inhalt, deswegen ist er mit dem heutigen Sinne des Wortes, der sich erst im 19. Jahrhundert in Paris und danach in Wien herausbildete, nicht gleichzusetzen.

<sup>21</sup> Gy V Lt.: *Tanácsi jegyzőkönyv*. 30. Juni 1773. Nr. 631. S. 578.: „Ut Dnus Camerarius Andreas Miskolczy illos ftoš 39 x 15 a Directore Societatis Comica Felice Perner per aligvat Hebdomadad isthii Lusus Comicos producente incassatos, et ad Cassam Cameralem spectantes Perceptionali Rationum suarum Rubrica suo Loco inducat, eidem Vigore praesentis Assignmentis Comitti.“ Vgl. Lám [Anm. 1], S. 9.

<sup>22</sup> Die Spielbelege von Berners Truppe haben wir in jedem Fall mit Hilfe des im Jahre 1995 erschienenen normativen Titelkatalogs von Hedvig Belitska-Scholz und Olga Somorjai (im Folgenden: BSchS) überprüft und abgeglichen. Vgl. Belitska-Scholtz, Hedvig – Somorjai, Olga: *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770–1850. Normativer Titelkatalog und Dokumentation*. Budapest: Argumentum, 1995. Die dadurch möglichen Ergänzungen zu unseren zeitgenössischen Quellen werden in eckigen Klammern als Fußnoten nach folgendem Modell angegeben: BSchS Autor-Komponist [Ergänzung/ Korrektur]: *Titel [Ergänzung/Korrektur]*, [Gattung Struktur]. Wenn der in der zeitgenössischen Quelle erwähnte Autor vom Namen im Verzeichnis von Belitska-Scholz abweicht, wurde die Ergänzung unsererseits mit einem Fragezeichen versehen. Aus technischen und terminologischen Überlegungen wurden die Abkürzungen von Belitska-Scholz unverändert übernommen.

<sup>23</sup> Garnier [Anm. 1], S. 9.

<sup>24</sup> Ebda

<sup>25</sup> BSchS Jester [n Sedaine v Jester]: *Das Duell [oder Das junge Ehepaar]*, [L 1].

<sup>26</sup> BSchS [Mus Schultes]: *Der lustige Schuster*, [B 1] bzw. BSchS [Mus Schultes]: *Die Bauernhochzeit*, [B 1].

<sup>27</sup> „Von da aus nach Stuhlweissenburg, zum zweytenmale, und dann nach Edenburg, zum drittenmal, allwo Se. K. Hoh. der eben durchreisende Herzog Albert das Schauspielhaus mit la serva Patrona, böse Weib, Fledermaus Ballett, und Fest der Bachanten besuchte.“ Garnier [Anm. 1], S. 9.

BSchS Pergolesi [? Kurz, Mus Gspan]: *La serva padrona [Die Dienerin einer Frau oder Die vier ungleichen Heiraten]*, [Op], bzw. BSchS *Das Fest der Bacchanten [oder Das Urteil des Bacchus]*, [kom pant B 2].

<sup>28</sup> *Pressburger Zeitung*, Nr. 41. 21. Mai 1774. Vgl. Staud [Anm. 9], S. 50.

<sup>29</sup> „Nun wurde die Gesellschaft von Fuersten von Bathiani nach Rechniz beruffen, um vor Sr. Koenigl. Hoheit Christiana und Herzog Albert, 3. Vorstellungen auf-

zuführen.” Garnier [Anm. 1], S. 10.

BSchS Steiner [? Schikaneder, Mus Henneberg]: *Der Scherenschleifer*, [Faschingsop 2].

<sup>30</sup> Vgl. *Pressburger Zeitung*, Nr. 41. 21. Mai 1774.

<sup>31</sup> Kádár, Jolán: *A budai és pesti német színház története 1812-ig*. Budapest: Pfeifer, 1914, S. 12.

<sup>32</sup> Vgl. Budapesti Stadtarchiv: *Fogalmazás*. 13. Oktober 1773. (Int. a. a. 4932.)

<sup>33</sup> Kádár [Anm. 31], S. 13.

<sup>34</sup> Über die Eröffnung der Rondelle wird auch in der *Pressburger Zeitung* berichtet. Vgl. *Pressburger Zeitung*, Nr. 68. 24. August 1774.

<sup>35</sup> Garnier [Anm. 1], S. 10.

BSchS Pauersbach [n „L’indienne” d Framéry v Pauersbach]: *Die indianische Witwe* [oder *Der Scheiterhaufen*], [L 1] bzw. BSchS Pichler [n „Das Schnupftuch“ d Hacke (?) v Henisch, Mus Pichler]: *Das Schnupftuch*, [Si 2].

<sup>36</sup> Ebda, 38.

<sup>37</sup> Die *Pressburger Zeitung* schreibt über das Ereignis folgendermaßen: „Pest. Se. Majestät der Kaiser sind allhier in dem vollkommensten Wohlseyn eingetroffen, und ruhen samt Sr. königl. Hoheit dem Herzog Albert und sämtlicher hoher Generalität die Schaubühne zu besuchen, allwo von der bewussten Bernerischen Gesellschaft aufgeführt wurde: Der überwundene Eigensinn, eine Opera Buffa, nebst 2 Balleten die Schneider und das Londnische Kaffeehaus.“ *Pressburger Zeitung*, Nr. 69. 27. August 1774. Statt der Operette *Der überwundene Eigensinn* erwähnt Garnier die komische Oper *La serva padrona*.

BSchS [Mus Albanico detto Roland]: *Das Londner Kaffeehaus* [*Das Londonerische Kaffeehaus*], [B 1].

<sup>38</sup> Garnier [Anm. 1], S. 10.

<sup>39</sup> „Die Bernerische Gesellschaft junger Schauspieler macht heute auf dem Stadttheater mit der komischen Oper, Der verliebte Eigensinn, und 2 pantomimischen Ballets ihren Anfang.“ *Pressburger Zeitung*, Nr. 95. 29. November 1775.

<sup>40</sup> „Die Bernerische Gesellschaft junger Schauspieler wird allhier [in Pressburg, G.N.T.] von Tag zu Tage beliebter. Sowohl ihren Vorstellungen als besonders ihren Singspielen und Balleten wird Beyfall zugeklätscht, den sich die kleinen Sänger- und Tänzerinnen durch ihre Geschicklichkeit auch wirklich verdienen.“ *Pressburger Zeitung*, Nr. 97. 6. Dezember 1775.

<sup>41</sup> *Pressburger Zeitung*, Nr. 101. 20. Dezember 1775. und *Pressburger Zeitung*, Nr. 104. 30. Dezember 1775.

<sup>42</sup> Garnier [Anm. 1], S. 11.

<sup>43</sup> Ebda, 20.

44 Ebd.

45 Gy Sm Lt.: *Tomus I. von Raths-Protocoll.* 19. Juni 1786. Nr. 1517. S. 1153. (1003/a): „Frantz [sic] Berner, deutscher Schauspieler, welcher seit Pffingsten in allhiesigen Stadt-Theater, seine Schauspiele aufgeföhret, bittet sich über sein Wohlverhalten ein Magistratual-Zeugnis aus; wird demselben resolviert.“ Vgl. Vatter, Ilona: *A soproni német színésze története 1841-ig.* Budapest: Pfeifer, 1929, S. 35.

46 Nach dem Tod Berners übernahm der Prinzipal Christian Rossbach einen Teil seiner Schauspieler. Vgl. Dieke [Anm. 2], S. 79.

47 Aufgrund von Gertraude Diekes Monografie hat auch Géza Staud das Verzeichnis der in Ungarn aufgetretenen Bernerischen Kinderschauspieler zusammengestellt; unser Verzeichnis unterscheidet sich davon an einigen Stellen. Vgl. Staud [Anm. 9], S. 51ff.

48 Im Unterschied zu der von Géza Staud veröffentlichten Ensembleliste haben wir Kaspar Pappel, Josepha Brandin und Theresia Gamlin in unser Verzeichnis nicht aufgenommen. Pappel gehörte der Gesellschaft laut Garnier vom 25. August 1776 bis zum 2. März 1780 an. Im Januar und Februar 1776 spielte Felix Berner tatsächlich in Pressburg, aber Pappel trat erst nach diesem Gastspiel in Ungarn in die Bernerische Truppe ein. Brandin verpflichtete sich bei Berner am 14. Februar 1777, Gamlin kam erst am 1. Mai 1777 zur Gesellschaft, die zu diesem Zeitpunkt seit 1776 nicht mehr in Ungarn gespielt hatte. Beide waren am 28. Februar 1786 in Graz abgegangen, noch bevor es zum letzten Gastspiel des Kinderensembles in Ungarn kam.

In Stauds Verzeichnis kommt ferner diejenige Katharina Hummelin nicht vor, die der Truppe vom 17. Dezember 1772 bis zum 7. Januar 1783 angehörte und so sogar dreimal in Ungarn auftreten konnte.

49 In Klammern werden Eintritt und Ausscheidung aus der Truppe angegeben.

50 Vgl. Garnier, Franz Xaver: *Meine Pilgerfahrt aus Mutters Schoos in das Weltgetümmel.* Breslau, 1802. S. 140.

51 „Mademoiselle Rosalia Renttinn, ein Mädchen von ohngefähr 15 Jahren, eine gute Sängerin und beliebte Spielerinn bey der Bernerischen Kindergesellschaft, stürzte vor einigen Monathen auf einer Reise in der Schweiz von Wagen und blieb, da in der Geschwindigkeit der Wagen nicht angehalten werden und das Rad ihren Kopf zerquetschte, augenblicklich des Todes. Dieser Todesfall muß dem Herrn Berner um so betrübter fallen, da sie seine Stütze war, und ihm bereits vor etlichen Jahren ein paar vorzüglich geschickte Kinder ersoffen sind.“ *Theatralischer Zeitvertreib. Eine Wochenschrift.* Zweytes Stück. 15. September 1779. Regensburg. S. 16.

52 Ebenfalls um Rosalia Renth und ihren Bruder, Johannes geht es auch in jenem

Gesuch, das am 13. November 1781 von Rosalia Brandsteterin, der Mutter der beiden Kinderschauspieler dem Raaber Magistrat eingereicht wurde. In diesem Schreiben berichtet die Mutter unter anderem darüber, dass sie von ihrer Tochter einen Brief aus Augsburg erhalten hätte, in dem sich die zur Berners Truppe gehörende Rosalia über die bei der Gesellschaft geläufige Behandlungsweise der Schauspieler beschwert. Laut dem erwähnten Brief wollte nämlich Felix Berner die kleine Künstlerin, die der Schauspielerei überdrüssig und deren Vertrag sowie so längst abgelaufen wäre, nicht heimlassen. Rosalia Brandsteterin weist in ihrem Gesuch sogar darauf hin, dass sie schon für ihre Tochter bei einem guten Hause eine gute Dienstmagdstelle gefunden hätte und bittet nachdrücklich um die Hilfe des Stadtrats bei der Befreiung ihrer beiden Kinder. Gy V Lt.: *Fogalmazás*. 13. November 1781. Vgl. Lám [Anm. 20], S. 9.

<sup>53</sup> Blieb bis zur Auflösung der Truppe bei Berner.

<sup>54</sup> Vgl. Garnier [Anm. 50].

<sup>55</sup> Ebda, S. 176.

Diese Beschäftigung des Souffleurs Garnier mit der Verfassung des Theatertaschenbuches passt eigentlich vollständig in die Traditionen des Theaterwesens aus dem 18. Jahrhundert hinein, in deren Sinne die Herausgabe und der Vertrieb von Theateralmanachen zum Aufgabenbereich der Souffleure gehörte. In der ungarischsprachigen Fachliteratur setzt sich die Studie von Katalin Ágnes Bartha am ausführlichsten mit dem sogenannten „Mythos“ um den Aufgabenbereich vom Souffleur. Vgl. Bartha, Katalin Ágnes: *Zsebkönyv és színlap*. In: Egyed, Emese (Hg.): *Theátrumi könyvecske. Színházi zsebkönyvek és szerepük a régió színházi kultúrájában*. Klausenburg: Scientia, 2002. S. 129–157. Über die Gattung des Theatertaschenbuches und zum Souffleurberuf siehe noch Hankiss, Elemér – Berczeli A., Károlyné: *A Magyarországon megjelent színházi zsebkönyvek bibliográfiája*. Budapest: OszK, 1961. bzw. Ulrich, Paul S.: *The Role of the Prompter in the Professional German-Language Theater in the 18th Century*. In: Czibula, Katalin (Hg.): *Színházi világ – világszínház*. Budapest: Ráció, 2008. S. 217–229.

<sup>56</sup> Garnier [Anm. 50]. S. 141ff.

<sup>57</sup> Ebda, S. 158.

<sup>58</sup> Auf die Existenz von Schauspielerverträgen weist die folgende Klausel in Berners Reglement hin: „12. Auf die bewiesene unsittliche Aufführung steht Aufhebung des Kontrakts.“ Garnier [Anm. 1]. S. 48.

<sup>59</sup> Dabei ist der Aspekt des Kindertheaters als Kinderarbeit im 18. Jahrhundert nicht zu übersehen und gilt zweifelsohne als spannender Beitrag zu einer Geschichte der Kindheit.



Horst Fassel (Tübingen)

## Deutsches Theater in Arad

### Einblicke

In Arad gab es eine frühe deutsche Zeitschrift, das *Arader Kundschaftsblatt*, die bis heute unbeachtet blieb. Die Jahrgänge 1837 und 1838 sind bisher nirgendwo nachweisbar, in den Jahrgängen 1839–1840 und 1843–1847, die in der Kreisbibliothek A. D. Xenopol in Arad und die Jahrgänge 1847–1848, die in der Ungarischen Nationalbibliothek in Budapest vorliegen, veröffentlichten zahlreiche Inserate in deutscher und ungarischer Sprache. Der Herausgeber, Franz Schwester, hat auch Ankündigungen der Theaterdirektionen publiziert, die – weil sie unregelmäßig erschienen – keine kontinuierlichen Erkenntnisse über die Spielzeiten von Eduard Kreibitz und Ignaz Huber beziehungsweise Eduard Kreibitz und Carl Philipp Nötzl zulassen (1838–1848). Später erschien die Zeitschrift *Aradi élet*, die in der Zeit von 1913–1914 auch Theaternachrichten publizierte, in der Regel über ungarischsprachige Aufführungen.

Dass in Arad das Theater nach und nach an Prestige gewann, zeigt zunächst 1817 ein erstes Theatergebäude an, das Hirschl-Theater, das zum Teil restauriert und für Besucher wieder zugänglich gemacht wurde. Über Jakob Hirschl und seine Familie gibt es in Arad die Publikation: *Moises Hirschl. Ein Leben und Wirken zur Feier seines 90. Geburtstages 3. April 1880*<sup>1</sup>. Später wurde 1874 ein repräsentatives Theatergebäude gebaut, das auch heute noch eine Attraktion im Stadtbild ist. Dort traten allerdings keine deutschen Theaterensembles auf.

Dass Arader Autoren auch Bühnenwerke veröffentlichten, ist ebenfalls ein Indiz für das soziale Prestige des Theaters. Bekannt ist zum Beispiel Josef Kondors dreiaktiges Lustspiel *Unsere Dienstenoten*<sup>2</sup>. Dass noch in der Zwischenkriegszeit in Arad Übersetzungen von deutschen Theaterstücken erschienen, verweist auf das Interesse an Dramatischem: Ernst Wildenbruchs Stück *Kindertränen* wurde 1927 in Arad in rumänischer Übersetzung veröffentlicht.<sup>3</sup>

Rumänisches Theater gab es seit dem 19. Jahrhundert, ebenso in der Zwischenkriegszeit, und das rumänische Staatstheater, 1948 gegründet, ist

heute noch aktiv. Das Staatstheater publizierte 1958 seine erste Überblicksdarstellung: *Teatrul de stat Arad. 10 ani de activitate*.<sup>4</sup>

International ist die Bühnenbegeisterung von Arad bekannt geworden durch die Prosaparodie von Robert Neumann *Karriere*.<sup>5</sup> Es geht um eine Revuesängerin aus Arad, die Karriere machte, in aller Welt Liebschaften anknüpfte, einen reichen Engländer heiraten wollte und zuletzt in Arad scheiterte, wo sie einen Streit mit ihrer Nachfolgerin vom Zaun bricht und den Eklat nicht übersteht.

Geh hinaus, tret hinaus auf die Straße. Laternen, das Hutgeschäft Mohacz, mir immer zu teuer gewesen, und das ist doch das Bimmeln von der wackeligen Straßenbahn. Da nach rechts, bis hinunter zum Lutherplatz. Und da links jetzt die zweite Gasse, warum klopft dir das Herz, noch immer haben sie die rote Lichtreklame wie ein Bordell, schon damals hab ich es jeden Tag gesagt. In der ganzen Gasse nur zwei Laternen, warum klopft dir das Herz, es erkennt dich doch keiner in dieser Finsternis, also schau beim Eingang dir das Plakat an. Excentrics haben sie, da muss ich staunen. Große Revue, vierzig Mitwirkende, da lach ich, vierzig, das ganze Personal mitsamt der Toilettefrau rechnen sie mit. Elvira? Wer ist Elvira mit ihren rechnenden Seehunden? Keinen Herrn interessiert das. Janossi natürlich mit der Herrmann im Sketch. Die bekommen schon graue Haare dabei, aber immer spannend, Janossi ist doch der erfahrenste. Pause. Und dann – also diese Aranka ebenfalls. Noch immer. Natürlich Aimée, was kein Mensch ihr glaubt. Warum fett gedruckt, fett gedruckt muss sie sein, da kann ich mich wundern, höchstens weil sie selbst fett ist. Man müsste sich erkundigen, was für Excentrics. Nicht einmal einen Türsteher haben sie, so mit Tressen, jedes Kino hat das doch schon, ich hab es immer gesagt, der Direktor versteht nichts, der Gast muss sich selbst die Tür aufmachen. Drinnen an der Kasse sitzt Betzlik, ihn jedenfalls kann man fragen, was für Excentrics. „Da müssen Sie nicht gleich springen, Herr Betzlik, ich bin da nur en passant, die Excentrics nur will ich mir ansehen, aber bitte inkognito!“ Warum schreit er? Gleich natürlich Wesselik und Herr Gaspar. „Also schleppen müssen Sie mich nicht, gut, im Probezimmer, aber mein Ehrenwort nur ein einziges Glas en passant!“

Also hinein. Und während draußen auf der Bühne noch das zweite Revuebild ist – die anderen hinten natürlich alle mit mir eine Plauderei gemacht. Ich schmeiß ihnen eine Flasche Karlovicz – hätten Sie sehen

sollen, wie sämtliche sie auf mein Wohl schreien, ich bin ja doch von Arad immer noch die beliebteste! Das hat auch die Schinkel gesagt. Schwimmt herein, die Schinkel, wischt sich die Hände, dass sie nicht vielleicht einen Fettfleck mir macht, wischt sich also – und schon wie die größte Mutter rechts und links mich umarmt! Ein Luder zwar, aber trotzdem hätten Sie sehen sollen, wie ich ihr so en passant ein Schnitzel geschmissen und augenblicklich bar es daherbezahlt. Und dazwischen alles: wo warst du, wie geht es dir, Keczkemeti ist als zweiter Primas nach Galatz, was sagst du, der Direktor leider nicht da, eben sitzt er eine Polizeistrafe jetzt, wie es dir geht unberufen muss man gar nicht fragen, da die seidene Wäsche schau, also Karłowicz mein Ehrenwort noch kein einziges Glas, da schau nur Brüste einfach prima hat sie bekommen, Gelbhaus, da wirst du lachen, ist jetzt doch mit der Herrmann, nicht so laut, man hört euch doch auf der Bühne! Und dazwischen immer die Schinkel fettig mich abgeküsst und das halbe Schnitzel für morgen in eine Zeitung – also Plauderei von Kollegen. Hätten Sie aber mich sehen sollen, wie ich ihnen kaum geantwortet hab. Nur en passant, diplomatisch gesprochen, all right, das sind nur Pourparlers, mein anderer Pelzmantel liegt im Grandhotel, was hab ich denn da in meiner Tasche, ah, die Schlafwagenkarte. Immer leiser sind sie geworden. Also dieses letzte Glas Karłowicz, mein Ehrenwort!

So wäre alles glatt in Ordnung gewesen. Ich sogar schon aufgestanden, großartig „Josef, hier Trinkgeld!“ und drei gleichzeitig helfen mir in den Mantel. Sind sie aber gerade in diesem Augenblick draußen fertig mit der Revue, etwas Klatschen, anders als damals, zwei Vorhänge nebbich, und von der Bühne alle hier schon herein. Und als erste, mit dem blödesten Verbeugungslächeln noch im Gesicht – als erste kommt Aranka. Kommt sich herein wie eine Ziege mit meinem Lieblingskostüm, eine Frechheit das, und hat sich den Bauch nackt, sie hat doch Falten!

Sie mich sehen, wird sie schon grün. Dann aber fangt sie an sich zu dem süßesten und zwitschert „Ah, Erna!“ Ich zu den andern vollkommen ruhig. Mit Falten im Bauch würde ich keine Liebesgöttin spielen! Darauf sie augenblicklich so spitzig, das ist Ansichtssache, der Doktor Blau zum Beispiel vom Anzeiger hat geschrieben, ihr Bauch ist von der ganzen Revue die größte Sehenswürdigkeit. Sag ich zu den andern „Größte Sehenswürdigkeit meint er wahrscheinlich fetteste Sehenswürdigkeit, jetzt versteh ich auch auf dem Programm fett gedruckt, ich bin nur neugierig, wie sie nächstens auf dem Programm auch noch einen schielenden Druck sich bestellen wird!“

Hätten Sie hören sollen. Gekreischt. Ich nur stumm als Dame in meinen Mantel. Leider von der Schinkel ihrem Schnitzel die Gabel hat man schon weggeräumt. Sie nur gekreischt. Kommt glücklicherweise der Inspizient herein und schreit ihr „Hinaus Sie, Sie Ziege, was fällt Ihnen ein, die Gesangnummer ist doch jetzt!“ Darauf sie mir höhnisch geschmissen, ja, die Gesangnummer, denn die Roten Rosen, eine Berühmtheit in ganz Arad, singt jetzt nur sie! Und mir einen triumphierenden Hintern gedreht und schon davon. Also ich in aller Ruhe – nicht so viel Karłowicz er hätte ich sollen – ich in aller Ruhe denk mir, wie diese Schielende mir die Roten Rosen wegsingt, das muss ich hören. Mischt sich quer noch die Schinkel hinein, am Achantisch ist der Herr Wiesenfalter, das ist doch der Dicke – er hat gehört, ich bin da, er lässt sagen, einen Handkuss und ob ich ihm vielleicht die Ehre einer Flasche Spezial mit ihm. Ich die Schinkel glatt weggedrückt und in die Direktorloge, er sitzt doch, dort sieht man am besten. Und richtig die Schielende steht schon ganz in der Mitte vorne und singt es.

Aber sie kann doch nichts. Man singt doch nicht es herunter, „Schöne Mädchen habe ich geküsst,“ einfach hintereinander wie ein Kirchengebet. Sondern natürlich zuerst „Schöne Mädchen habe ich – „und dann Pause, mit einem Blick, so mit Ausdruck, so etwas verdreht und feurig, und dann erst natürlich dieses „geküsst“ geschmettert mit der größten Sinnlichkeit mitten in den Gesicht von dem Publikum. Ruf ich hinüber zu dem Janossi, was setzt er immer zu den Herren sich von der Eisenbahn, der Tisch ist ganz hinten, also muss ich doch ziemlich laut – ruf ich ganz sachlich „Janossibaczi, Sie, was der erfahrenste Schauspieler ist, Sie müssen einmal diese Ziege sich hören! Diese Ziege, was leider Falten im Bauch hat, weiß noch nicht einmal, was man vor ‚geküsst‘ einem großstädtische gewöhnten Publikum eine Pause schmeißt!“ Ziemlich laut, das ist wahr, aber en passant doch nur und vollkommen diplomatisch. Also wie sie dann den Schreikrampf bekommen hat, weil ich über die Köpfe weg ihr das Bierglas – aber nein. Die Herren vom Sportverein, sie kommen auf Ermäßigung, es missverstanden und auf die Schlachthausbeamten gleich mit den Sesseln, obwohl doch „Sportschwein“ nur dahinter der Klausenburger Handlungsreisende ihnen geschrien hat. Einer schreit „Polizei!“ Ich natürlich hätte schon davon sollen, auf der Uhr gleich halb zwölf, etwas zuviel Karłowitzer hab ich – also jetzt zum Bahnhof, Austen wartet dort, um zwölf geht der Zug.<sup>6</sup>

Das ist eine sehr plastische Karikatur eines Unterhaltungsbetriebs in der Provinz, die für jeden deutschen Leser exotisch und fremdartig erschienen musste. So geht denn auch eine Karriere mit Krach, Streit, Uneinsichtigkeit zu Ende. Aber nicht genug davon, auch der Humorist Leo Slezak, einer der renommiertesten Tenöre seiner Zeit, hatte über Arad etwas zu sagen, als er 1920 Rumänien bereiste:

Von Großwardein nach Arad existiert eine herrliche Autoverbindung mittels Autoomnibussen. Alte, ausrangierte Schubwagen, die, frisch gestrichen, als Luxusautomobile fungieren. Wir waren sechs. So mietete ich einen solchen Luxus Schubkasten und musste dreitausend Lei, gleich einundzwanzigttausend Kronen, bezahlen. Wir knatterten, in eine Staub- und Benzinwolke gehüllt, vier Stunden über die wundervoll gewellte, teils mit weniger tiefen und teils mit tieferen Löchern versehene Landstraße. Mein Manager hat sich die Zunge abgebissen, mein Pianist wurde derart in die Höhe geschmetzelt, dass er sich an der Autodecke die Gehirnschale verbog, meine Frau und Tochter mussten bei Ankunft mit Essig gewaschen und gelobt werden. Dies alles war im Preise mit inbegriffen.

In Arad lernte ich im Kulturpalast einen der herrlichsten Säle kennen, in denen ich je gesungen habe. Das Gebäude, der Saal, das Künstlerzimmer, wundervoll und vornehm – ein wirklicher Kulturpalast.

Von Arad nach Temeswar wiederholte sich dieselbe Autofahrt, nur im Hotel daselbst kamen uns unsere in Galatz gesammelten, jagdlichen Erfahrungen sehr zustatten. Dann bestiegen wir wieder den Simplon-Orient-Express und dampften heim.<sup>7</sup>

Von 1787 bis 1920 gibt es demnach immer wieder Zeugnisse über das Arader Theater und die Stadt selbst<sup>8</sup>. Anders als bei den benachbarten Banater Ortschaften gibt es außerdem zwei Monographien, welche das Theaterleben im 19. und im frühen 20. Jahrhundert registrieren: von Béla Váli<sup>9</sup> und von der Rektorin der Arader Goldiș-Universität, Lizica Mihuț.<sup>10</sup> Mihuț versucht es als erste, die drei Theater in den Sprachen der hier lebenden Bevölkerung (ungarisch, rumänisch, deutsch) zu erfassen. Dabei verlässt sie sich auf die Informationen von Váli und registriert – mit Hilfe der Arader Theatersammlung Iosif Sârbuț – die Anfänge rumänischer Bühnenkunst an der Marosch. So richtig der Ansatz ist, so ergänzungsbedürftig sind die Informationen, die von Váli stammen und bei falsch

geschriebenen Namen und Schauspielertiteln eine heillose Verwirrung stiften. Diese Missgriffe müssen ausgemerzt werden, um das Neben- und Gegeneinander der dreisprachigen Theater wirklichkeitsnahe zu erfassen.

Vorläufig kann man festhalten, dass es 1787 mit deutschen Wandertruppen begann, dass um die Mitte des 19. Jahrhunderts der Höhepunkt des deutschsprachigen Theaters in Arad erreicht wurde. Nach 1848 begann der Aufschwung des ungarischen Theaters, der seinen Höhepunkt vor dem Ersten Weltkrieg erreichte und nach 1918 – wie alle Kultureinrichtungen der Minderheiten in Großrumänien – eine schwierige Phase zu durchlaufen hatte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es auch zunehmend mehr rumänischsprachiges Theater. Ebenso wie das deutschsprachige wurde es aber im Schatten der restriktiven ungarischen Minderheitenpolitik auf die Arena, das heißt das kurzlebige und anspruchslöse Sommertheater verbannt.

Dasselbe Schauspiel mit geänderten Rollen wurde nach 1920 wiederholt, nur dass diesmal das rumänischsprachige Theater die beherrschende Rolle spielte, während das ungarischsprachige Theater in der Versenkung verschwand, wo das deutschsprachige längst anzutreffen war. Ein eigenes deutsches Theater hat Arad nach 1848 nicht mehr aufzuweisen gehabt, allerdings gab es Gastspiele bis 1990, die erwähnt werden müssen. Einen regelmäßigen Theaterbetrieb in ungarischer Sprache hat es auch nach der Wende 1990 in Rumänien nicht mehr gegeben, aber seit der Zwischenkriegszeit Gastspiele ungarischer Bühnen aus Rumänien und Ungarn.

## **Deutsches Theater**

Die Entwicklung des deutschen Theaters ist leicht nachzuvollziehen. In fünf Abschnitten gab es jeweils unterschiedliche Entwicklungsverläufe und dazu passend die mehr oder weniger befriedigenden Informationen dazu:

- a. Von 1787–1838
- b. Von 1838–1848
- c. Von 1849–1918
- d. Von 1918–1944
- e. Von 1945–1989

Heute über eine deutsche Theatertätigkeit zu sprechen, nachdem 1990 die kommunistische Diktatur in Rumänien beseitigt wurde, ist illusorisch, weil der größte Teil der deutschen Minderheitenbevölkerung ausgesiedelt ist, im Hinterland keine deutschen Dörfer vorhanden sind und deshalb sogar die äußerst seltenen und extrem kurzen Gastspiele des Deutschen Staatstheaters Temeswar nicht mehr erwähnt werden müssen.

*Deutsche Theaterdirektoren in Arad*

<b>Spielzeit</b>	<b>Ensemble</b>	<b>Spielorte</b>
1787	Philipp Berndt	Arad
1789	Franz Johann Diwald	Arad, Temeswar
1794	Wolfgang Stephani	Arad
1817–1818	Johann Christoph Kunz	Arad
1820–1823	Franz Herzog	Arad, Temeswar
1822	Josepha Uhlig <sup>11</sup>	Arad, Kronstadt
1823	Johann Christoph Kunz	Arad (abgebrochene Spielzeit)
1824–1826	Karl Slavik	Arad
1825	Herzog / Hirschfeld <sup>12</sup>	Arad, Temeswar
1826–1828	Lorenz Gindl <sup>13</sup>	Arad
1828–1831	Gunst / Kohlmann	Arad
1831–1833	Kohlmann	Arad
1833–1838	Augustin Eduard Miller	Arad, Temeswar <sup>14</sup>
1838–1842	Eduard Kreibig / Ignaz Huber	Arad
1843–1847	Eduard Kreibig / Ch. Philipp Nötzl	Arad, Hermannstadt
1853	Rudolf Franz Mann	Arad (Sommertheater)
1856	Leopold Lederer	Arad (Sommertheater)
1857	Friedrich Strampfer	Arad, Temeswar
1859	József Szabó	Arad, Temeswar, Gastspiele in: Pressburg, Wien
1861–1864	Sigismund Deutsch	Arad (Sommertheater)
1864–1868	Carl von Rémay sen.	Arad (Sommertheater), Lugosch, Temeswar, Werschetz

1869	J. Neumann	Arad (Sommertheater)
1871–1875	Friedrich Dorn	Arad (Sommertheater), Temeswar Arad
1871	János Folinus	(deutsch- und ungarischsprachige Stücke)
1879	Carl Adolf Friese	Arad (Sommertheater)

Die Namen der Direktoren sind bekannt, aber es gibt – leicht feststellbar – Lücken. Es ist kaum anzunehmen, dass es Zäsuren gab, die durch keine Theatertätigkeit aufgefüllt wurden. Dies ist erst seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts denkbar, als die Gastspiele seltener wurden. Ob das damit zusammenhängt, dass Teile des Publikums zum ungarischen Stadttheater abwanderten, das ab 1874 in dem repräsentativen neuen Theatergebäude auftreten konnte, kann bislang nicht festgestellt werden. Dass man bis 1918 weitere Gastspiele in Arad registrieren konnte, ist aufgrund fehlender Quellen vorläufig höchstens anzunehmen. Da Arad an einer viel befahrenen Reiseroute lag, kann man mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit annehmen, dass nicht erst 1920 ein Leo Slezak hier gastierte, sondern dass es schon früher und häufig Gastauftritte einzelner Künstler oder Ensembles gab.

a. Von 1787 bis 1838

Man weiß über diese Anfänge wenig. Philipp Bernd, der 1787 mit seiner Wandertruppe in Arad gastierte, war zunächst im Südbanater Bergstädtchen Orawitza, danach in der Hauptstadt der Bukowina (Czernowitz). Was er in Arad aufgeführt hat, mit welchen Darstellern er anreiste, ist nicht bekannt. Es gibt weder Theaterzettel noch Spielpläne, bloß den Namen des Prinzipals, der sonst so gut wie unbekannt blieb. Die Tätigkeit von Franz Johann Diwald in Temeswar ist bekannter. Maria Pechtoll hat darüber berichtet. Aber was aus dem Temeswarer Angebot 1789 auch in Arad gezeigt wurde, weiß man nicht. Wolfgang Stephani, der ein Jahr nach Diwald in Arad gastierte, war zuvor Mitglied der Felder-Truppe (1793–1799) in Kronstadt, deren Tätigkeit durch eine reiche Plakatsammlung im Siebenbürgen-Institut Gundelsheim zwar bekannt sein müsste, aber bis-



her nicht untersucht wurde.<sup>15</sup> Ob man von Xaver Felder auf den Spielplan Stephanis schließen kann, ist fraglich.

Im frühen 19. Jahrhundert gibt es beträchtliche Lücken in der Abfolge der Theaterdirektoren. Erst im Jahr des Theaterbaus (1817) beginnt die Liste der Theaterdirektoren wieder. Johann Christoph Kunz war, bevor er 1817–1818 in Arad spielen ließ, auch in Temeswar aktenkundig gewesen. Weshalb er 1823 seine Tätigkeit abrupt unterbrechen musste, ist nicht bekannt.

Franz Herzog, den man mit Gastspielen in den Jahren 1820–1823 erwähnte, hatte seinen Hauptsitz in Temeswar, wo er bis zum Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts mit Johann Baptist Hirschfeld ein Theater leitete,<sup>16</sup> dessen beide Hauptspielstätten Temeswar und Hermannstadt waren. In beiden Städten sind Theaterzeitungen des Ensembles erschienen, die so genannten *Notizen*,<sup>17</sup> die weniger über die Truppe verraten als die Theaterkritiken in der *Banater Zeitschrift für Landwirtschaft, Handel, Künste und Gewerbe* (1927–1828).

Dass Josepha Uhlig 1822 ein rumänischsprachiges Stück in Arad aufführen ließ, hat Mihuț erwähnt. Mehr über das Gastspiel der Kronstädter Intendantin ist nicht bekannt.

Karl Slavik ist einer der später bekannt gewordenen Theaterdirektoren in Südosteuropa, der unter anderem in Lugosch und Weißkirchen gastierte. Seine Anwesenheit in Arad ist nicht belegbar.

1825 haben Hirschfeld und Herzog Franz Grillparzers *Die Ahnfrau* auch in Arad präsentiert, nachdem sie vorher in Temeswar damit Erfolge erzielt hatten. Welche weiteren Gastspiele die beiden nach Arad brachten, ist nicht bekannt.

Auch die Tätigkeit des Theaterensembles von Lorenz Gindl in den Jahren 1826–1828 in Arad ist nicht zu belegen. Dass 1827 das erste bis heute erhaltene Plakat einer Aufführung von Franz Holbeins Stück *Der Brautschmuck* gilt, kann anhand eines in Budapest vorliegenden Plakats widerlegt werden.

Obwohl Kohlmann und Miller jeweils fünf Jahre lang in Arad tätig waren, ist über ihre Zielsetzung und ihre Einzelaufführungen nichts bekannt.

Man sieht, für die ersten knapp fünfzig Jahre des deutschen Theaters in Arad sind Namen von Prinzipalen und Truppen, einzelne Aufführungen bekannt, was nicht viel heißen kann. Dass es zum Bau eines eigenständigen

gen Theatergebäudes kam, dass hier Truppen gastierten, über die in anderen Städten Zeugnisse entdeckt wurden, lässt die Lücken in Arad noch schmerzlicher erscheinen.

b. Von 1838 bis 1848

Diese zehn Jahre sind die am besten belegbaren und auch erfolgreichsten Jahre des deutschen Theaters in Arad. Das hat selbstverständlich mit dem Theaterdirektor Eduard Kreibitz zu tun, der 1828 in Hermannstadt als Schauspieler debütiert hatte (zunächst unter der Aufsicht seines Vaters) und 1838 die Leitung des Theaters in Arad übernahm. Da zeitgleich auch das *Kundschaftsblatt* eine Popularisierung der Theaterstätigkeit begünstigte und Kreibitz ab 1843 mit Philipp Nötzl eine leistungsstarke Persönlichkeit zur Seite stand, kam es dazu, dass die Winterspielzeiten (im Sommer trat die Truppe in Hermannstadt auf) in Arad erfolgreich waren und auch in überregionalen Fachzeitschriften (*Der Schmetterling* in Pest) Beachtung fanden. Nicht regelmäßig, aber immerhin.

Aus Theaterjournalen, die jetzt auch in Arad erschienen, wo es seit 1843 eine Filiale des Temeswarer Verlags von Josef Beichel gab, kann man mit größerer Genauigkeit die Spielplangestaltung in Arad entnehmen.

Bei Joseph Schmidt erschien 1841 ein *Theater-Journal zum Jahreswechsel den hohen und verehrungswürdigen Theater-Freunden in Arad ehrfurchtsvoll gewidmet vom Souffleur*.<sup>18</sup> Diesem entnimmt man den Spielplan der ersten drei Monate der Truppe von Eduard Kreibitz und Ignaz Huber. Huber, der bei der Oper Regie führte, steuerte 12 Opernaufführungen bei, die bei 48 Vorstellungen ein Viertel der Aufführungen ausmachten. Es begann mit der Oper *Belisar* (4.11.) und *Lucrezia Borgia* (8.11.) von Donizetti, *Norma* von Bellini (8.11.), wurde am 1. November mit Mozarts *Zauberflöte* fortgesetzt, mit Konradin Kreutzers *Nachtlager von Granada* (18.11.), dem *Postillon von Lonjumeau* (25.11.) von Adolphe Adam, mit einem Benefiz für den Schauspieler Hane mit *Robert der Teufel* (29.11.) von Meyerbeer. Im Dezember begann man mit Herolds *Zampa* (2.12.), zeigte dann Bellinis *Romeo und Juli* (9.12.), Aubers *Die Ballnacht* (13.12.), Rossinis *Barbier von Sevilla* (1.12.). Zuletzt war die Oper von Wenzel Müller *Der Teufelstein in Mödling* (27.12.) zu hören. Die Spielzeit war am 30. Oktober 1841 mit einem Prolog von Eduard Kreibitz eingeleitet worden und mit Scribes *Ein Glas Wasser*, mit Michael Hebenstreits *Dr. Fausts Hauskäppchen* (31.10.) mit

einer Räuber-Parodie (*Die Räuber bei der Hausunterhaltung*, (7.11.), Friedrich Hopps Parodie der *Abnfrau* (*Hutmacher und Strumpfwirker*, 21.11.), mit Nestroys *Lampaıvagabundus* (28.11.) und *Der Talisman* (20.12. Benefiz für Herrn Freiwahl), Bayards Posse *Der Vater der Debutantin* (14.12.), dem Drama *Johannes Gutenberg*. Zuletzt stand Karl Töpfers Schauspiel in vier Akten *Die Zurücksetzung* (29.12) und das Drama *Juwelier in Florenz* (30.12.).

Aus der Direktionszeit von Eduard Kreibig und Philipp Nötzl gibt es in der Arader Kreisbibliothek und am Arader Museum die beiden Theater-Journale von Alois Jaritz aus dem Jahre 1846. Die Truppe bestand damals aus 17 (zuvor 12) Schauspielern und 13 Schauspielerinnen. Das Journal hält die Auffuhungen der zweiten Hälfte der Spielzeit vom 1.1.–4.1846 fest: 32 Novitäten, darunter 2 Opern, 3 Vaudevilles und Possen, Schauspiele und Dramen, 4 Lustspiele (bis 31. Dezember 1845) und 1 Oper, Possen und Vaudevilles, 7 Dramen und Schauspiele und 4 Lustspiele in der zweiten Spielzeithalfte. Es begann am 1. Januar mit dem Debüt von Fräulein Seefeld in Bellinis *Norma*. Von den 83 Vorstellungen waren 1 Oper, darunter die schon 1841 aufgeführten, außerdem auch Webers *Freischütz* (1.1.), Mozarts *Don Juan* (1.2.), *Linda von Chamonix* (11.3.) von Donizetti, *Joseph und seine Brüder* von Mehul, *Die Puritaner* von Bellini (20.3.) und *Die Haimonskinder* von Balfe (2.3.) und schließlich *Lucia von Lammermoor* von Donizetti (4.4.). Es gab auch ein Konzert mit dem Pianisten Ehrlich, eine Benefizvorstellung für das Orchester (*Musikalische Soiree*, 25.3.) und am 18.1., am 2.1., 1.2., 8.2., 22.2. jeweils Ballabende.

Das Jahr 1848 änderte die Regelmäßigkeit der Städtepartnerschaft zwischen Arad und Hermannstadt: durch die Revolution sahen sich Kreibig und Nötzl genötigt, in eine gut verwahrte Festung auszuweichen: ihr Ensemble trat in Temeswar auf. Nötzl gereichte dies keineswegs zum Glück: an der in Temeswar grassierenden Typhusepidemie verstarb er, und Kreibig suchte nach dem Ende der Revolution 1849 Zuflucht in Hermannstadt, von wo er Direktorate in Pressburg und Prag vorzog, so dass er nicht mehr nach Arad zurückkehrte.

### c. Von 1848 bis 1918

In den fünfziger Jahren gibt es nur kurzlebige Versuche, das deutsche Theater in Arad wieder zu beleben. Von den jetzt hier gastierenden Direktoren sind Friedrich Strampfer und Jozsef Szabo die bekanntesten.

Bevor Strampfer 1862 als Direktor des Theaters an der Wien aus dem Banat abreiste, hat er, der seinen Spielort vor allem in Temeswar gefunden hatte, wo er später in Wien zu Publikumsbeliebte avancierende Bühnenkünstler entdeckte und förderte (Gallmeyer, Sonnenthal), auch in Arad gastiert. Was allerdings in Arad gezeigt wurde, ist bislang nicht untersucht worden. József Szábo übernahm außer seiner ungarischsprachigen Truppe auch das deutsche Theater, als Strampfer Ende der fünfziger Jahre seine Tätigkeit unterbrach. Bekannt sind die beiden Gastspiele der Operngesellschaft von Szábo, die 1859 einen Monat lang in Pressburg und Wien gastierten, ein seltenes Unterfangen für eine Provinzbühne. Szábo war in Arad Nachfolger von Péter Csernovits, dessen Verdienste für das ungarischsprachige Theater von Váli hervorgehoben wurden.<sup>19</sup>

1861 ließ Carl Rémay in Arad und Lugosch spielen. Das Ensemble bestand aus 12 Herren und 9 Damen, vertragsbrüchig wurde Herr Steinl, „außerkontraktlich abgegangen“ sind der Souffleur Hirt, Herr Mandel, genannt Brémont, Frau Kottasek und Deutschinger, auch Wagner genannt. Man erfuhr:

Hr. Dir. Rémay hat unter den schwierigsten Verhältnissen von Direktor Szabo in Temeswar die Geschäftsleitung und dann zu Ostern d. J. die Direktion des deutschen Theaters übernommen, dieselbe mit dem Theater in Arad vereinigt und mit Lugosch vertauscht. In Arad, wo Dir. Rémay die Arena in prachtvoller Weise ausstatten und umbauen ließ, errang er sich, obwohl mit großen Opfern, die allgemeine Gunst der hohen Behörden und des Publikums. Das Theater in Lugosch ließ Hr. Dir. Rémay ebenfalls in brillanter Weise renovieren und durchwegs neu dekorieren. Infolge seiner künstlerischen Leistungen, sowie seiner großen Opfer als Direktor wurden ihm die Theater auf drei Jahre mit besonderen Begünstigungen übertragen.<sup>20</sup>

Schikaneders *Der Ehemann vor der Tür*, Goethes *Faust*, Schillers *Wallenstein*, Shakespeares *König Lear*, Schönthans *Der Raub der Sabinerinnen*, Offenbachs *Die Hochzeit bei Laternenschein* und *Orpheus in der Unterwelt*, die Oper *Mädchen von Elisionzo* von Carl Binder, *Die Anna-Lise*, O. Bergs *Einer von unsere Leut*, Dalayracs Singspiel *Die beiden Savoyarden*, *Feen-Hände*, Franz Poccis Märchenkomödie *Die Zaubergeige*, Birch-Pfeiffers *Ein Kind des Glücks*, das Original-Charakterbild von Mirani *Eine Judenfamilie* (1859), das Trauerspiel von Albert Brachvogel *Mondecaus* (1858), das Charaktergemälde von

Ancelet „Freund Grandet“ galten als Novitäten. Die Mischung zwischen Klassik und Unterhaltung ist erkennbar. Allerdings wissen wir nicht, wie die Zahl der Aufführungen verteilt war.

Carl Remay war 1862 in Arad, Lugos und Groß-Beczkerék. Der Theaternalmanach hält fest, dass der Direktor und Oberregisseur folgende Novitäten präsentierte: Goethes *Egmont*, Schillers *Wallensteins Tod* und *Die Jungfrau von Orleans*, Shakespeares *Macbeth*, Lessings *Minna von Barnhelm*, eine Parodie auf O. Bergs Posse (Ottokar Karl) *Einer von unsere Leut. Noch einer von unsere Leut*, Ignaz Franz Castellis *Die Waise und der Mörder*, das Charaktergemälde von Birch-Pfeiffer *Ein Kind des Glücks*, die Komödie *Tschin Tschin* von François Billetdoux, das Lustspiel *Der Winkelschreiber* von Adolphe von Winterfeld, Theodor Flamms Lebensbild mit Gesang *Wien, wie es lacht und weint*, Theodor Gassmanns Lustspiel nach Scribe *Feen-Hände*, Kotzebues Lustspiel *Die Verwandtschaften*, Hermann Herschs Schauspiel *Die Anna-Lise*, *Fortunatus Lieblingslied*. Das war eine gute Mischung aus älteren und neuen Lustspielen, Werken aus dem klassischen Bühnenrepertoire (Lessing, Schiller, Goethe, Shakespeare, eine Bearbeitung von Scribe), ebenso Possen mit Gesang, die dem Publikum gefielen. Das alles wurde zum Teil von namhaften Gästen dargeboten, denn Josephine Gallmeyer war drei Mal in Arad, der Wiener Gesangskomiker Karl Rott (1807–1876) fünf Mal, Carl Friese jun. drei Mal, der Kontorsionkünstler Klischnigg drei Mal. Zuletzt wurde mitgeteilt: „Hr. Dir. Remay hat aufs Neue obige Theater sowie die Arena in Werschetz auf drei Jahre übernommen.“<sup>21</sup>

In den Vereinigten Theatern von Großbetschkerék, Lugos, Werschetz und Orawitza ließ Rémay 1863 auftreten. Sein Ensemble umfasste je 11 Damen und Herren, außerdem 3 Kinderdarsteller. Als Gäste traten auf der berühmte Wiener Mime Carl Blasel (3 Mal), Fräulein Delia (8 Mal), Herr von Stahlberg (14 Mal), der Wiener Gesangskomiker Karl Rott (Mal), Josephine Gallmeyer (21 Mal), die *Kautschukmänner und Akrobaten aus New York* (Mal). Als Novitäten wurden angegeben: Schillers *Wallenstein*, Shakespeares *Hamlet*, Goethes *Egmont*, Lessings *Emilia Galotti*, das Lustspiel *Sand in die Augen* von Labiche, Holbergs Lustspiel *Der politische Schuster*, Bournonvilles Vaudeville *Valentine*, Alois Berlas Posse *Unsere Lehrbuben*. Aber Arad war in diesem Jahr kein Spielort für Rémay gewesen.

1865 war Friedrich Strohmeier von Scheidenberg Pächter der Theater von Groß-Betschkerék, Arad und Temeswar. Das Ensemble bestand aus je 10 Damen und Herren. Als „kontraktbrüchig“ werden die

Herren Hahn und Berg genannt. In Großbetschkerek hatte der Pächter das Theater renoviert und neu ausgestattet, u.a. mit den „Petroleum-Beleuchtungs-Apparaten für Bühne und Auditorium“. „Im Sommer giebt Hr. Dir. Strohmeyer abwechselnd in Arad und Temesvár auf den dortigen Arenen Vorstellungen.“<sup>22</sup>

1866 war Rémay wieder in Arad, Lugosch und Werschetz. Man erfuhr aus dem Theateralmanach:

Dir. Rémay, welcher seit 6 Jahren die Theater Arad und Lugos, nebst Werschetz und Orawitza leitet und auf eigene Kosten dieselben renoviren und dekoriren ließ, sowie die Petroleum-Beleuchtung einführte, hat neuerdings auf 3 Jahre diese Theater in alleiniger Eigenthumspacht übernommen, sowie auch vom Hrn. Direktor Reimann das Sommertheater in Temeswar gepachtet. Obwohl durch die mißlichen Zeitverhältnisse Hrn. Rémay manche herbe Verluste getroffen, ist er dennoch stets allen seinen Verpflichtungen redlich nachgekommen, und hat sich überall die vollste Zufriedenheit der hohen Behörden sowie des Publikums, in besonderem Grade auch in Temeswar zu erwerben und zu erhalten gewußt; es wurde daher im vorigen Almanach sehr unrichtig angegeben, daß Hr. Strohmeyer, welcher wohl ehemals einmal Kassirer bei Hrn. Dir. Rémay war, Direktor der Theater in Temeswar und Arad wäre.<sup>23</sup>

Bergens Posse *Der schöne Fleischbauer*, Anton Langers Posse *Nach Mexiko*, Anton Bittners Posse mit Gesang *Die leichte Person*, Alois Blankowsky Posse mit Gesang *Stadtamsell und Bäuerin*, Kneisslers Lustspiel *Brennede Herzen*, Suppés Genrebild mit Gesang *Christkindl*, seine Operette *Flotte Bursche*, die Reimann in Temeswar so erfolgreich präsentierte, Offenbachs Operette *Salon Pitzelberger*, Dumas' Schauspiel *Demi monde*, Birch-Pfeiffers *Der Goldbauer*, Schillers *Wallenstein*. Die Operette hatte ihren Siegeszug angetreten, die Possen waren Hauptbestandteil des Repertoires, und am Rande wird hie und da ein Klassiker (Schiller) erwähnt.

Als Gäste traten auf: der renommierte Anton Kratky Baschik (3 Mal), Herr Hanno (5 Mal), Herr Ungar (4 Mal), Herr Klinschnigg (8 Mal), Herr und Frau Opfermann (12 Mal). Auch gab es drei Konzerte: Herr Rémay (2) und Herr Tausig.

Den von Réthy in Arad gedruckten Programmen / Plakaten<sup>24</sup> entnehmen wir den Sommerspielplan 1871 von Friedrich Dorn: am 15. Juli

Julius Rosen: *Des Nächsten Hausfrau*, Müller: *Der Liebeszauber*, am 16. Juli L. Gruber: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, am 19. Juli von Friedrich Kaiser: *Doctor und Friseur, oder: Die Sucht nach Abenteuer*, am 20. Juli von Johann Nestroy: *Einen Jux will er sich machen*, am 22. Juli von Jacques Offenbach: *Blaubart*, am 24. Juli von Leonid Schneider: *Der Kapellmeister von Venedig*, von Konradi: *Recept gegen Schwiegermütter* und von Matcas: *Der Lotto-Collectant*. Am 26. Juli sah man von Offenbach: *Die schöne Helene*, am 27. Juli von Arthur Müller: *Kaiser Josef und die Jesuiten*, am 29. Juli Lortzing: *Zar und Zimmermann*, am 29. Juli von Friedrich Kaiser: *Lokalsängerin und Postillon*, am 30. Juli von J. Hopp: *Auf eigenen Füßen*, am 31. Juli von W. Friedrich: *Doktor Robin*, von Homburg: *Die 73 Kreuzer des Herrn von Stufselberger*, von Schneider erneut: *Der Kapellmeister von Venedig*. Das waren im Juli 16 Vorstellungen, davon zwei am 29. Juli.

Im August präsentierte Dorn: am 1. August O. F. Berg: *Die Probier-Mamsell*, am 2. Suppés *Ein Millionenbräutigam*, am 3. August war Friedrich Kaisers *Mönch und Soldat* zu sehen, am 5. Roderich Fels: *Der letzte Jude*, am 7. wieder Bergs *Probier-Mamsell*, am 8. und 9. Lortzings *Zar und Zimmermann*, am 10. August Hopps *Dr. Fausts Hauskätzchen*, am 13. Hopps: *Der preussische Landwehrmann nach der Schlacht von Sedan*, am 14. Friedrich Kaiser: *Leute von der Bank*, am 15. Offenbachs *Blaubart*, am 16. Hugo Müller / J. Böhm: *Von Stufe zu Stufe*, am 17. Friedrich Kaiser: *Eine Posse als Medizin*, am 19. August O. F. Bergs: *Die alte Schachtel*. Am gleichen Tag trat auch Mihai Pascaly mit seinem Stück *Tieranulu din tempulu lui Tudoru* auf. Am 20. August gastierte die Gesellschaft von Tannenhofer in Arad und führte Webers *Preciosa* auf. Am 21. August zeigte Dorn Julius Rosen: *Des Nächsten Hausfrau* und Adolf Müller: *Der Liebeszauber*, am 22. wieder *Von Stufe zu Stufe*, am 24. Ferdinand Raimund: *Der Verschwender*, am 26. gab es eine *Grosse magnetische Vorstellung der Hellseherin Mad. Hersilie* und die Posse *Frau Kaffeeseiederin*, ebenso Anton Bittners Schwank *Möbel-Fatalitäten*. Am 28. 8. präsentierte man Julius Rosens Schwank *Ein schlechter Mensch*, am 29. Friedrich Kaisers *Lokalsängerin und Postillon*, am 31. vom gleichen Autor *Der Schneider als Naturdichter*. Im August gab es 22 Vorstellungen, darunter drei Gastspiele.

Am 1. September präsentierte man Josef Böhm: *Intoleranz*, am 3. *Von Stufe zu Stufe*, am 6. Anton Langer: *Der letzte Jesuit* und Th. Haupter: *Die verwandelte Katze*, am 8. Friedrich Kaiser: *Dichter und Bauern*, am 9. Eduard Torn: *Börse und Arbeit*, am 10. September gab es Beier: *Höber Peter!! Oder: Das Volk wie es weint und lacht*, am 12. Schneider: *Preußen und Frankreich*, am

13. das Gleiche und *Leichte Cavallerie*, am 14. Carl Treumann: *Der Ehemann vor der Türe*, Wörner: *Das Salz der Ebe*, Theodor Hauptner: *Die verwandelte Katze*, am 16. *Von Stufe zu Stufe*, am 17. O. F. Berg: *Die Pfarrer-Köchin*. Das waren 10 Vorstellungen im September, von denen Schneiders *Preußen und Frankreich* einen unmittelbaren Bezug zur Zeitgeschichte (deutsch-französischer Krieg, 1870–1871) aufwies, während die übrigen Stücke größtenteils dem Lachtheater angehörten.

Vom 1. Juli bis zum 17. September hatte Dorn 48 Vorstellungen präsentiert, zwei Gastspiele (Pascaly, Tannenberger), eine Hellscherin. Wiederholungen gab es für Schneiders *Der Kapellmeisters von Venedig* (2), O. F. Bergs (eigentlich Ebersberg, Ottokar Franz) *Lebensbild mit Gesang, Probier-Mamsell* (2), Lortzings *Zar und Zimmermann* (3), Müller / Böhm's Volksstück *Von Stufe zu Stufe* (4), Friedrich Kaisers *Lokalsängerin und Postillon* (2). Die Possen und Schwänke überwogen, Operetten und Opern wurden auch angeboten (Offenbach, Lortzing).

Nach Friedrich Dorn ließ Direktor Janos Follinus deutsche und ungarische Stücke aufführen: am 24. September 1871 Flamms *Die Gardinenpredigt*, Jacobsons Schwank *Eingesperrt* und Labiches *A nyelvtan*, am 2. Hugo Müllers *Im Wartesaal Erster Klasse*, von Elz *Ein schöner Traum*, ebenso *Eingesperrt*, kurz danach wurde Kotzebues Lustspiel *Die Unglücklichen* und Wörners *Sie will zum Theater* aufgeführt, danach wurde Schillers *Taucher* rezitiert, Shakespeares *Julius Cäsar* (als Fragment) inszeniert, *Die Wacht am Rhein* angestimmt, und in der *Großen Akademie* wurden auch die „3 Bärte des 19. Jahrhunderts“ gezeigt.

Am 12. Juli 1873 begann Friedrich Dorn seine Sommerspielzeit mit Offenbachs *Die Prinzessin von Trapezunt*, präsentierte auch Suppés *Das Pensionat* und wiederholte, was man schon 1871 von ihm gesehen hatte. Neu waren am 2. August *Weltausstellungsträume. Szenen aus den besten Opern*, ebenso am 28. Juli Ernst Marbachs *Petöfy und Vörösmarty*. Die Spielzeit endete am 7. September mit Nestroys *Talisman*. Am 13. Juli 1874 begann Direktor Mathes die Spielzeit in Arad mit Mosers *Eine Frau, die in Paris war*. Seine Plakate sind diesmal von Ernst Sieger in Temeswar gedruckt worden. Am 14. zeigte er Julius Rosens *Schwere Zeiten*, einen Tag später Bergs *Ein Wort an den Reichsrat*, und am 16. konnte man in Arad Suppés *Schöne Galathea* und Offenbachs *Der Ehemann vor der Türe* sehen und hören.

Danach begann Friedrich Dorn seine Spielzeit, indem er am 1. August seine Truppe vorstellte, während zunächst Mathes weiter Vorstellungen



präsentierte. Am 10. August Nestroys *Affe und Bräutigam*, am 12. Bittners *Eine gebildete Köchin* und Treumanns *Cassis Pascha*, am 13. Schlesingers *Er experimentiert*, Genées *Ebestandsexerziten* und Suppés *Flotte Bursche*. Statt der für 8., dann für 17. August angekündigten Dorn-Truppe, war am 17. August Direktorin Louisabeth Mathes-Röckel mit Friedrich Halms *Wildfeuer* aufzutreten und weiterhin – bis zum 30. August 1874 – H. Mathes (erwähnenswert am 2. Birch-Pfeiffers *Dorf und Stadt*, am 29. Adolf Dux *Der alte Infanterist und sein Sohn*, der *Husar*, am 30. Bergs *Die Pfarrersköchin*).

Am 17. Juli 1874 begann Dorn die Spielzeit mit *Margarethe und Fänstling* von Julius Hopp. Sieht man von L'Arronges *Mein Leopold* ab, dann war die Vorstellung am 21. August 1874 eine Überraschung: *Die Reise um die Geisterwelt. Aus den Werken der berühmtesten Dichter und Komponisten*. Mit Töpfers *Der Pariser Taugenichts* endete am 4. September 1874 die Saison von Friedrich Dorns Truppe in Arad.

Diese Repertoireangaben, die von 1873–1875 ebenso ergänzt werden könnten, wie dies 1871 geschah, findet man mit Hilfe der Plakatsammlung des Arader Museums. Dass diese Informationen mit Theaterkritiken verglichen und vervollständigt werden müssten, ist klar, doch kann man bislang dafür keine Kritiken in Tageszeitungen ausfindig machen.

Mihuț gibt an: „După această dată (gemeint ist der 4.9.1875), trupele germane vor veni tot mai rar la Arad datorită interdicției de a putea juca pe scena noului Teatru.“<sup>25</sup> In der Plakatsammlung der Ungarischen Nationalbibliothek ist jedoch eine vollständige Sommerspielzeit von Carl Adolf Friese vorhanden, des Oberregisseurs des Theaters an der Wien, die vom 31. Juli bis zum 3. September 1875 dauerte.<sup>26</sup>

Eine Kuriosität gab es 1871: Direktor Gustav Schmidt gastierte nicht in Arad, sondern in Neu-Arad. Seine Truppe bestand aus 9 Herren und 8 Damen. Herr Kövesi trat 3 Mal als Gast auf. Über das Repertoire ist nichts bekannt, nur weiß man, dass Herr Schmidt Charakterrollen, seine Frau tragische Mütter präsentierten, die Tochter aber Liebhaberinnen.<sup>27</sup>

Bekannt ist, dass nach 1899 im Königreich Ungarn die deutschsprachigen Stadttheater verschwanden. Das hinderte „fahrende“ oder Reisegesellschaften nicht daran, weitere Gastspiele in unterschiedlichen Städten des Königreichs einzuplanen. Nicht allein Hermannstadt, wo das deutsche Stadttheater sich bis 1921 erhalten konnte, vermochte deutschsprachige Aufführungen mitzuerleben.<sup>28</sup> Die Tätigkeit der deutschen

Vereine wird hier nicht herangezogen, aber dort gab es seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts regelmäßig deutsche Aufführungen.

Die Gastspiele deutschsprachiger Berufstheater nach 1899 müssten erfasst und untersucht werden, was bisher unterlassen wurde, weil man davon ausging, dass die nicht mehr geförderten festen Stadttheater mit deutschen Aufführungen die einzigen Einrichtungen waren, die deutschsprachiges Theater vermitteln konnten.

d. Von 1918 bis 1944

Nach dem Ersten Weltkrieg erhielt Rumänien zwei Drittel des Banats und Arad und Umgebung zugesprochen. Dort kam es zum gleichen Prozess wie in den anderen Nachfolgestaaten: man versuchte, das rumänische Theater anstelle des ungarischen und deutschen zu etablieren. In der Zwischenkriegszeit gab es in Arad zahlreiche rumänischsprachige Kurzgastspiele, aber kein festes rumänisches Theater. Der einzige Versuch, ein „Banater Theater“ einzurichten, kam über eine einzige Spielzeit (1934) nicht hinaus, und dieses Theater hatte seinen Sitz in Temeswar, nicht in Arad. In Arad bemühte man sich in den frühen zwanziger Jahren, den Theaterbetrieb in ungarischer Sprache aufrecht zu erhalten. Von hier aus wollte man andere Städte, zum Beispiel Temeswar, mit ungarischen Stücken bespielen. Das misslang nach 1928 endgültig.

Deutschsprachiges Theater gab es nur noch in den deutschen Vereinen und Schulen. Gastspiele mit deutschem Sprechtheater (Max Werner Lenz) und dem Opernensemble Paul Sundt gab es in den Jahren 1923 bis 1928 auch in Arad. Danach verhinderte die Weltwirtschaftskrise und die restriktive Kulturpolitik des Königreichs Rumänien weitere Kurzauftritte ausländischer Ensembles. Von 1933 bis 1944 gab es das Deutsche Landestheater in Rumänien mit Sitz in Hermannstadt, das Gastspiele ins Banat, nach Bukarest und seltener in die Bukowina und nach Bessarabien einplante. Auch Arad wurde Ziel gelegentlicher Kurzgastspiele des Deutschen Landestheaters. Ein kontinuierlicher deutschsprachiger Theaterbetrieb war so nicht möglich, und das Plädoyer der *Arader Zeitung* für deutsches Theater führte zu keinem konkreten Erfolg.

Dass im nahe gelegenen Wallfahrtsort Maria Radna in den dreißiger Jahren Passionsspiele eingerichtet wurden,<sup>29</sup> dass in den schwäbischen Gemeinden um Arad deutsches Laientheater entstand, änderte an dem

Theaterentzug nichts. In der Umgebung von Arad gab es bei den Rumänen in der Zwischenkriegszeit eine beachtliche Intensivierung der Folkloretätigkeit, zum Beispiel bei dem rumänischen Chor der Gemeinde Schiria.<sup>30</sup> Ähnliches gilt für die Blasmusik in schwäbischen und rumänischen Gemeinden.<sup>31</sup> Eine bemerkenswerte Theaterstätigkeit ist nicht bekannt oder vielleicht vergessen, weil die Rezeption sich in bescheidenen Grenzen hielt.

e. Von 1945 bis heute

Nach 1945 gab es kein eigenständiges deutschsprachiges Theater in Arad, aber es gab beginnend mit 1953 Gastspiele des Deutschen Staatstheaters Temeswar und nach 1956 der Deutschen Abteilung des Staatstheaters Hermannstadt, die nach 1986 ihre Tätigkeit fast vollkommen einstellte.

Zum zwanzigjährigen Theaterjubiläum des Deutschen Staatstheaters Temeswar erschien in Fortsetzungen in der *Neuen Banater Zeitung*, danach 1974 als Buchausgabe, die Überblicksdarstellung von Nikolaus Berwanger und Wilhelm Junesch „Zwei Jahrzehnte im Rampenlicht“, die bisher vollständigste statistische Auflistung des von 1953 bis 1972 in Temeswar Erreichten. In den ersten zwanzig Jahren seines Bestehens waren 139 Premieren zu verzeichnen gewesen, die von zirka 1,5 Millionen Zuschauern gesehen worden waren. Alle Stücke, die es auf mehr als 100 Aufführungen gebracht hatten (insgesamt 8) werden registriert, ebenso die Regisseure, die in Temeswar gearbeitet hatte: Dan Radu Ionescu bei 42 Stücken, Hanns Schuschnig bei 22 Stücken, Ottmar Strasser bei 11, Margot Göttlinger bei 9, Rudolf Schati bei 7 Stücken, Mauritius Sekler vom Bukarester Jüdischen Theaters, bei 6 Aufführungen, Franz Auerbach, der Direktor des Jüdischen Theaters bei 3, Georg Leopold (DDR) und Klaus Heydenreich (Bundesrepublik Deutschland) waren mit je einer Inszenierung vertreten.<sup>32</sup>

Bemerkenswert ist auch die Auflistung der Städte und Gemeinden, in denen das Deutsche Staatstheater bis 1972 mehr als dreißig Mal aufgetreten war: Arad: 177, Reschitza: 87, Lugosch: 82, Hermannstadt: 81, Kronstadt: 79, Mediasch: 70, Hatzfeld: 63. Freilich war dies wenig, aber im Vergleich mit anderen vom Deutschen Staatstheater bespielten Orten war es beträchtlich. Dass man über diese Aufführungen wenig weiß, denn ausschließlich die Premieren wurden besprochen, muss hingenommen werden.

Bis 1978, dem 25. Jubiläum des Deutschen Staatstheaters, gab es hier und da Premieren oder so genannte Vor-Premieren (sie fanden vor Beginn der eigentlichen Spielzeit statt) in verschiedenen Ortschaften des Banats, zum Beispiel der Schwank *Es geht um die Heirat* von Hans Kehrler (Stefan Heinz) wurde als Vorpremiere 1964 in Lenauheim und Neupetsch gezeigt. Von Hans Kehrler, dem Hausautor des Deutschen Staatstheaters, wurde sein in Hatzfeld handelndes zeitgeschichtliches Stück *Narrenbrot* 1974 in der Großgemeinde Hatzfeld uraufgeführt. In Arad fanden Vorstellungen zeitnah nach den Premieren statt, zum Beispiel Bernard Shaws *Der Kaiser von Amerika*, das am 26. Januar 1972 uraufgeführt worden war und am 20. Februar bei einem Gastspiel in Arad zu sehen war.

Nach 1978 nahm die Zahl der Gastspiele in den Städten ab, die Großgemeinden garantierten volle Säle und fast unvorstellbare Zuschauerzahlen (in Marienfeld kamen zum Beispiel zu zwei Vorstellungen über 1100 Zuschauer). Nachdem 1977 der Exodus der deutschen Minderheit aus Rumänien begonnen hatte und 1983 die extrem restriktiven Sparmaßnahmen eingeleitet wurden, waren Gastspiele unmöglich geworden. Bis 1989 waren deshalb kaum noch Aufführungen des Deutschen Staatstheaters in Arad zu sehen.

Die Deutsche Abteilung des Hermannstädter Theaters trat im Laufe von zwei Jahrzehnten auch in Arad auf, aber auch in diesem Fall sind keine Details über Erfolg oder Misserfolg und schon gar nicht über die Aufnahme der gezeigten Stücke durch das Arader Publikum bekannt.

Nach 1948 begann die Tätigkeit des Rumänischen Staatstheaters in Arad. Wenn man feststellt, wie viele französische und englisch-amerikanische Dramatiker man in rumänischer Übersetzung aufführte (dass insgesamt die rumänische Bühnenliteratur am ausgiebigsten berücksichtigt wurde, entspricht den Vorgaben des Kulturministeriums der Zeit), dass man Shakespeare, George Bernard Shaw, Edward Albee, Tennessee Williams, John Osborne, ebenso Molière, Beaumarchais, Labiche, Camus, Cocteau ins Repertoire aufnahm und dem Arader Publikum häufig anbot, dann kontrastiert das mit der Enthaltensamkeit gegenüber deutschsprachigen Dramatikern. Man dachte offenbar nicht daran, dass auch eine deutsche Minderheit zur Zielgruppe des rumänischen Theaters hätte gehören können, wenn man in über zwanzig Jahren mehr als drei deutsche Stücke ins Programm aufgenommen hätte (Schillers *Don Carlos*, Gerhart Hauptmanns *Einsame Menschen* und Heiner Kipphardts *Der Hund des Generals*<sup>33</sup>). So aber

erkennt man kein Zugehen auf die deutschsprachigen Stadtbewohner. Daran ändert es auch nichts, wenn man 1978 fast zeitgleich mit dem Deutschen Staatstheater Temeswar Alexander Wampilows *Provinzanekdoten* aufführte, die – da die Temeswarer auch in Arad gastierten – einen Vergleich zwischen der deutschen und der rumänischen Inszenierung zugelassen hätten.

Im Vergleich zu Banater Kleinstädten kann Arad nach 1945 auch nicht mit einer Besonderheit bei Laienaufführungen aufwarten: in Reschitza gab es Operettenaufführungen der Metallarbeiter, in Lugosch gab es ein Volkstheater mit einer deutschen Abteilung, deren Inszenierungen durch Schauspieler des Deutschen Staatstheaters Temeswar vorbereitet wurden. In Arad kam es sporadisch zu Schüleraufführungen und zu seltenen Präsentationen der unterschiedlichen Textilarbeiter. Sie haben zweifelsohne das Theaterverständnis der Stadtbevölkerung nicht vertieft.

### **Abschließende Feststellungen**

Arad hatte im Zeitraum 1840–1875 als einzige Stadt neben Temeswar die Möglichkeit, eine Ganzjahresspielzeit anzubieten. Das geschah hier, anders als in Temeswar, indem man zu der Hauptspielzeit in ungarischer Sprache Kurzspielzeiten in rumänischer und deutscher Sprache hinzunahm. In Temeswar war nach 1849 eine ganzjährige deutsche Spielzeit möglich, zu der die Gastspiele ungarischer, rumänischer und serbischer Ensembles hinzukamen.

Eine Simultaneität der verschiedensprachigen Aufführungen gab es in Arad selten. Das kann man auch den mehrsprachigen Plakaten entnehmen: die ungarischen und rumänischen Truppen warben oft auch in deutscher Sprache, die deutschen verzichteten auf eine anderssprachige Werbung. Welches die ethnische Zusammensetzung des Publikums war, kann heute nicht mehr festgestellt werden. Eines aber ist sicher: die jüdische Stadtbevölkerung, deren Ansehen durch Bildung und Finanzen stets erkennbar blieb, hat sich in Arad – anders als in Czernowitz – zur ungarischsprachigen Kultur orientiert, so dass von ihr kaum eine (oder eine geringe) Unterstützung des deutschsprachigen Theaters zu erwarten war, dagegen eine deutliche Förderung der ungarischsprachigen Kultur.

Schon das Theatergebäude, das 1817 entstand, geht auf Kosten der jüdischen Hirschl-Familie. Sie förderten das Theaterleben, zunächst in

deutscher Sprache, nach 1826, als mit József Horváth ein tüchtiger Theaterunternehmer sich für das ungarische Theater engagierte, auch das ungarische. Das Theatergebäude selbst blieb bescheiden, bis 1874 ein ungarischer Architekt das neue Theater konzipierte, das 1883 abbrannte und danach – ebenso wie nach 1945 – neu errichtet und der Arader Prachtstraße angepasst wurde, wo 1976 auch das Rathaus in Neorenaissancestil erbaut worden war, das Neumannpalais (1902), der Sitz der Nationalbank (1912), die neue Minoritenkirche (1902–1904). In diesem repräsentativen Theatergebäude durften in der Regel bloß die Berufsschauspieler der jeweiligen Staatsnation auftreten (bis 1918 die Ungarn, danach die Rumänen).

Arad war bestrebt, mit dem nicht zu fernen Temeswar zu konkurrieren. 1834 war es königliche Freistadt geworden, um 1900 gab es eine Stadtbevölkerung von 56000 Einwohnern. Die Maschinenfabrik Hendl (1872), die Waggonfabrik Johann Weitzers (1892),<sup>34</sup> die Textilfabrik der Gebrüder Neumann (1902), die schon 1851 eine Spirituosenfabrik eröffnet hatten, die Möbelfabrik Lengyel (1891), die Likörfabrik Zwack waren nur einige der Industriebetriebe, denen Arad seinen Wohlstand verdankte.<sup>35</sup>

1913 entstand der so genannte Kulturpalast, der neben dem Theater Möglichkeiten für Konzerte und Bühnenaufführungen bot.<sup>36</sup> Aber das Theaterleben blieb im Schatten größerer Zentren. Im *Arader Kundschaftsblatt* (1837–1849) wurde – in deutscher und ungarischer Sprache – nur in Inseraten auf das Theater hingewiesen, in *Aradi élet. Művészeti és társadalmi hetilap* (1913–1914) fand man einige wenige Beiträge über Schauspieler und Sänger<sup>37</sup> und jeweils regelmäßig das wöchentliche Programm der ungarischsprachigen Aufführungen (es gab – auch während des Ersten Weltkriegs – täglich Vorstellungen, in denen Operetten und Lustspiele dominierten<sup>38</sup>), und es gab aus der Feder von Andor Zombory zahlreiche ungarische Übersetzungen aus deutschen und österreichischen Lyrikern.

Den Höhepunkt des deutschsprachigen Theaters bildete die Zehnjahrespräsenz von Eduard Kreibitz in Arad (1838–1848). Es war die Zeit, als 1843 Josef Beichels Verlag und Druckerei auch in Arad beim Rathaus im Kimmelschen Haus einen Stammsitz erwarb, als die Buchhandlungen zunehmend mehr Neuerscheinungen anboten (Kotzebues Werke, Adolf Bäuerles Parodie auf Schillers *Handschuh*)<sup>39</sup>, ein

deutsch-ungarisches Konversationsbuch), als in Arad das „Musik-Conservatorium“ von sich hören lässt. Aber keiner der Bühnenkünstler aus Arad erreicht – wie später ihre Kollegen aus Temeswar – Wien und setzt sich dort in Szene.

Danach trat ungarischsprachiges Theater in den Vordergrund der Stadt, wo die 13 Revolutionsgeneräle 1849 erschossen worden waren, so dass Arad den Ungarn als Stadt der Märtyrer galt. Zwischen dem deutschen und dem ungarischen Theater gab es kaum Beziehungen, und zweisprachige Aufführungen innerhalb des gleichen Theaterabends gehörten hier – anders als in Orawitza, Reschitza, Temeswar – zu den Ausnahmen (János Folinus versuchte es am 24. September 1871 mit Flamms *Die Gardinenpredigt*<sup>40</sup>, Labiches *A nyelvtan* (ungarisch)<sup>41</sup> und Jacobsohns *Eingesperrt*).<sup>42</sup>

Dass die mehrsprachigen Plakate<sup>43</sup> im 19. Jahrhundert regelmäßig von den gastierenden rumänischen Truppen herausgegeben wurden, ist oben erwähnt worden. Das geschah, als Matei Millo 1870 in Arad gastierte. Er ließ Plakate aushängen, die in der Sammlung Sârbuț vorliegen, zum Beispiel am 2. August 1870 ein Singspiel von Millo und Flechtenmacher *Herren und Bauern / Boerii si tiranii*, am 5. August 1870 von Millo / Wachmann: *Präpastiile Bucurescilor / Bukurests Verführungen*. Am 19. August 1871 gastierte Mihai Pascali in Arad und zeigte ein Singspiel von Pascali / Flechtenmacher: *Tieranulu din tempulu lui Tudoru / Der Bauer aus Tudors Zeiten*. Die Aufführungen waren einsprachig, das Publikum sollte aus allen ethnischen Gruppen angelockt werden. Ob es zu einer Kommunikation zwischen den ethnischen Gruppen kam, ist zweifelhaft.

So ging es den verschiedensprachigen Truppen auch nur darum, sich selbst zu behaupten, gegen oder neben den anderen. Was man in Arad kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs als eine Blütezeit der Verständigung und der Zusammenarbeit feiern konnte, die Entstehung einer literarischen Avantgarde, die in mehrsprachigen Veröffentlichungen (allein die Zeitschrift *Genius*, die Zoltán Franyó in Arad herausgab, war dreisprachig und verwendete einen viersprachigen Titel) ein europäisches Ziel anvisierten, wirkte sich nicht auf das Theaterleben aus: dieses blieb regional, um nicht zu sagen: provinziell. Denn wo sind die Persönlichkeiten, die im ungarischen, rumänischen oder deutschen Theater auftraten, die ein Niveau erreichten, wie das der 1925–1926 erscheinenden Zeitschrift *Periszkóp*, in der Paul Klee, George Grosz veröffentlichten? In der neben

ungarischen deutsche und französische Beiträge erschienen? Und auch die kurzlebige Arader Zeitschrift *Das geistige Rumänien* (1931) brachte Originalbeiträge von Arnold Zweig und Romain Rolland. Im Theaterbetrieb fand man dazu kein Gegenstück. Man beschränkte sich darauf, ethnische Isolierung und regionale Einseitigkeit zu fördern. Das Resultat war erwartungsgemäß – man spielte nicht einmal im Theaterleben des eigenen Landes, des Königreichs Rumänien, nach 1945 der Volksrepublik Rumänien – eine bemerkenswerte Rolle. Im Unterschied dazu hatten die Literaten in den zwanziger Jahren einen Aufbruch versucht,<sup>44</sup> und die Musiker in Arad spielen weiterhin eine Rolle, die auch jenseits der Region anerkannt wird.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Wien: Selbstverlag 1880, 30 S.

<sup>2</sup> Arad: H. Bloch 1891, 93 S.

<sup>3</sup> Wildenbruch, Ernst: *Lacrimile copiilor*. Traducere de Cornelia Stancu. Arad, 1927, 8 S.

<sup>4</sup> Arad 1958, 20 S.

<sup>5</sup> Stuttgart: Engelhorn 1931 (München: Desch 1935).

<sup>6</sup> Neumann, Robert: *Karriere*. Roman. Stuttgart: Engelhorns Nachf. 1931, S. 1180–186.

<sup>7</sup> In: Slezak, Leo: *Meine sämtlichen Werke. Der Wortbruch*. Berlin: Rowohlt 1935, S. 146–152.

<sup>8</sup> Im Nachlass von Marie von Ebner-Eschenbach in Wien findet sich eine Erzählung von Ludwig August Frankl von Hochwart: *Der Hanker von Arad*. *Das Armenhaus der Ungarstadt*, und ein Entwurf einer Arad-Beschreibung befindet sich im Nachlass von Ferdinand Kürnberger, ebenfalls in Wien.

<sup>9</sup> Váli, Béla: *Az aradi széneszet története*. Budapest: Franklin Társulat, 1889.

<sup>10</sup> Mihuț, Lizica: *Mișcarea teatrală arădeană pînă la înfăptuirea Marii Uniri*. București: Eminescu 1989 (Colecția Masca 48), 242 S.

<sup>11</sup> Vgl. Mihuț [Anm. 10], S. 17 erwähnt die rumänischsprachige Aufführung des deutschen Ensembles vom 28.12.1822: Fuga boierilor sau scăparea Țării Românești.

<sup>12</sup> Am 13.7.1825 wird ein Gastauftritt mit Franz Grillparzers *Die Ahnfrau* erwähnt.

<sup>13</sup> Von Gindls Ensemble stammt das erste bislang bekannte und erhaltene Theaterplakat. Vgl. Mihuț [Anm. 10] – vom 10.2.1827 Franz Holbein: Der Brautschmuck (Col. Sârbut). Allerdings gibt es in der Sammlung der Ungarischen Natio-



nalbibliothek ein Arader Plakat von Grillparzer, am 13.7.1824 wurde demzufolge *Die Ahnfrau* aufgeführt (Col. OSzK).

<sup>14</sup> Miller fehlt in der Aufstellung von Maria Pechtol für Temeswar (Pechtol, Maria: *Thalia in Temeswar*. Bukarest: Kriterion, 1974).

<sup>15</sup> Vgl. Váli [Anm. 9], S. 8–9.

<sup>16</sup> Vgl. dazu Täuber, Radegunde: *Temeswarer Kulturreflexe aus den Jahren 1825–1828. Untersuchung zur Banater Kulturgeschichte*. Timișoara: Universität (Literaturseminar Nr. 10) 1978.

<sup>17</sup> Vgl. z. B. *Notizen über die dramatischen Leistungen der Bühnengesellschaft unter Direktion der Herren J. B. Hirschfeld und Fr. Herzog während des Sommerkurses 1828 in Hermannstadt* (11 Nummern). Hermannstadt: Hochmeister, 1828.

<sup>18</sup> Arad 1841, 12 S.

<sup>19</sup> Vgl. Váli [Anm. 9], S. 48 ff.

<sup>20</sup> *Wolfs Almanach der Schauspielkunst* 1861, S. 348.

<sup>21</sup> Ebda, S. 12.

<sup>22</sup> *Deutscher Theateralmanach* 1865, S. 133.

<sup>23</sup> Kerner, A. In: *Deutscher Theateralmanach* 1866, S. 46–47.

<sup>24</sup> Sie befinden sich in der Sammlung Sârbut im Arader Museum (die Theaterplakate sind nicht geordnet. Sie wurden aufgenommen, als 1992 eine Studentengruppe aus Tübingen Fotos anfertigte, die im Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde eingesehen werden können).

<sup>25</sup> Vgl. Mihut [Anm. 10], S. 182.

<sup>26</sup> Es begann mit der Posse mit Gesang *Der Friseur Schani* von Ad. Friese, mit dem Schwank *Eine Soubrette en miniature* von J. Günther und A. Berlas *Der Zigeuner* am 31. Juli 1879. Am 1. August gab man Millöckers *Ihr Korporal* und Berlas *Lebensbild mit Gesang Das täglich Brot*, zuletzt eine „komische Szene von Adalbert Müller: *Baruschna*. Am 2. August gab es das Lustspiel *Im schwarzen Frack* von M. Bernard, Szenen aus *Kabale und Liebe* von Schiller und einen dramatischen Scherz von Jacobson; auch die Gartenszene aus *Maria Stuart* wurde präsentiert, auch das Intermezzo *Itzig Hirsch in der Tanzstunde* von J. Günther (Vortragender: C. A. Friese). Am 3. August stand in der Arena auf dem Programm: die Posse von Karl Jiun *Ein Fuchs oder: So fängt man Raben*, am 4. zeigte man die Humoreske *Ein Vater, der seine Tochter liebt*, Anton Langers Posse mit Gesang *Eine verfolgte Unschuld*, Deinhardtsteins Posse *Der kleine Heiratsbandler*. Am 5. sah man eine Nestroy-Posse: *Unverhofft*, einen Tag danach das Lebensbild mit Gesang *Drei Paar Schuhe* von Carl Görlitz, am 7. L. Bergers Posse *Das verhängnisvolle Liebespfand* und das Genrebild C. Gärtners *Grosspapa und Enkelin*. Am 9. präsentierte Friese L. Feldmanns Posse *Die Heimkehr von der*

*Hochzeit* mit Musik von Suppé, am 10. den Schwank *Ein Stockwerk zu hoch*, Günthers *Eine Soubrette en miniature*, Bergs *Der kleine Bächertonerl*. Am 11. sah man einen französischen Schwank, *Narziss und Pompadour* und das Genrebild *ʼs Waldvögel*, am 12. stand Millöckers Operette *Ein Blitzmädel* auf dem Programm, am 13. erneut *Drei Paar Schuhe*, am 1. Bruno Zapperts Posse *Eine Gumpoldskircherin*. Am 17. August wurde eine Festouvertüre präsentiert, Grandjeans Schwank *Ein empfindlicher Mensch*, Bittners Posse *Die gebildete Köchin* und Frieses *Der Friseur Schani*. Anton Bittners *Eine leichte Person* wurde am 19. und 20. August vorgeführt, am 21. gab es Jacobsons Schwank *Der Nachbar zur Linken*, das Intermezzo mit Gesang *ʼs Maderl vom Ballett* von Günther und Gärtners Schwank *Liebesqualen eines Tanzmeisters*. Am 22. wurde Gärtners Lebensbild mit Gesang, *Ein Blitzjunge* aufgeführt, am 23. Carl Elmars Lebensbild mit Gesang *Ferdinand Raimund*, am 24. und 2. gab es Bergs Posse mit Gesang *Nr. 28*, am 29. das Lustspiel von C. Görnitz *Eine vollkommene Frau, Babuschka*, am 29. schließlich Millöckers *Der fidele Poldl vom Brillanten-Grund*, Birch-Pfeiffers *Die Waise von Lomwod*, eine Szene aus Halms *Wildfeuer*. Am 30. stand L'Arronges Lustspiel *Doktor Klaus* im Programm, am 31. sah man Friedrich Kaisers Posse *Ein fidele Kerl*, am 2. gab es eine Wohltätigkeitsvorstellung „zum Besten des Arader Waisenhauses“ und am 3. September Bergs *Tausend und eine Nacht im Reiche der Kunst*.

<sup>27</sup> Vgl. *Deutscher Theater Almanach* 1871, S. 219.

<sup>28</sup> Die Tätigkeit der deutschen Vereine wird hier nicht herangezogen, aber dort gab es seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts regelmäßig deutsche Aufführungen.

<sup>29</sup> Ebenso im nahe gelegenen Glogowatz (vgl. Passionsspiel in Glogowatz. In: *Banater Deutsche Zeitung*, Jg. 16, Nr. 88, 20.4.1934, S. 4.)

<sup>30</sup> Vgl. *Corul din Şiria 100 ani. 1876–1976*. Arad 1976.

<sup>31</sup> *Corurile și fanfarele române din Banat*. Craiova: Scrisul Românesc 1929.

<sup>32</sup> Vgl. Berwanger, Nikolaus – Junesch, Wilhelm: *Zwei Jahrzehnte im Rampenlicht*. Bukarest: Kriterion, 1974, S. 52.

<sup>33</sup> Siehe dazu die Theaterkritiken: Căliman, Călin: Friedrich Schiller: Don Carlos. In: *Teatrul* 10 (1965), Nr. 11, S. 65–68; Potra, Florin: Hauptmann, Gerhart: Oamenii singurateci. In: *Teatrul* 22 (1977), Nr. 3, S. 47–49; Dumitrescu, Cristina: Kipphardt, Heinar: Căinele generalului. In: *Teatrul* 23 (1978), Nr. 4, S. 54–55.

<sup>34</sup> 1920 fusionierte sie mit der Automobilfabrik „Marta“.

<sup>35</sup> Vgl. Glück, Eugen: *Stadtführer Arad*. Bucureşti 1982; Glück, Eugen u. a.: *Reiseführer durch den Kreis Arad*. Bucureşti 1979; [http://virtualarad.net/city/va\\_history\\_de.htm](http://virtualarad.net/city/va_history_de.htm) (21.07.2010).

<sup>36</sup> Leo Slezak trat 1920 dort auf und war von der Akustik und den Raumverhältnissen begeistert.

- <sup>37</sup> Vgl. József Ladiszlay. In: *Aradi élet*, 8.11.1914, S. 7–8; Cuiglán István. In: *Aradi élet*, 15.11.1914, S. 9.
- <sup>38</sup> Selbstverständlich gab es im November die landesweit üblichen Inszenierungen von Madáchs *Az ember tragédiája*, z. B. am 19. und 23.11.1914, ebenso – als patriotische Besinnung – József Katonas *Bánk bán*, z. B. am 25.11.1914).
- <sup>39</sup> Bäuerle, Adolf: *Das Schnupftuch*. Wien 1840.
- <sup>40</sup> Das Plakat gibt irrtümlich Flamm als Autor an. Die Posse *Eine Gardinen-Predigt* (1867) stammt aber von Marie Gordon (Alexander Bergen).
- <sup>41</sup> Eugène Labiche: *Die Grammatik*. Komödie in einem Akt. Wien 1948 (französischer Originaltitel: *La Grammaire*).
- <sup>42</sup> Siehe Plakatsammlung Iosif Sârbuț, Arader Museum. Eduard Jacobsons Possen wurden seit den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts häufig gespielt.
- <sup>43</sup> Sie ruhen in den Sammlungen des Arader Museums, sind allerdings nicht geordnet, so dass man sie schwer auffindet. Ein Verzeichnis wäre hier willkommen.
- <sup>44</sup> Bis heute hat man sowohl die Werke eines György Szántó vernachlässigt, den kein Geringerer als Sacher-Masoch ins Deutsche übersetzte (vgl die Neuauflage: György Szántó: *Stradivari. Der Roman einer Geige*. Übersetzt von Sacher-Masoch. Wien 1969), als auch die Übersetzungen aus dem Deutschen (etwa Rezgey, László: *A staufenbergi Vitéz és az erdei tündér története*. Ford. Rezgei Laszló, Arad 1864), auch die zahlreichen Reden, die in Arad im 19. Jahrhundert ein eigenes literarisches Genre entstehen ließen (z. B. Dax, Georg: *Rede bei der goldenen Hochzeit meiner Eltern*. Arad 1895; Fischer, M. A.: *Gedenkrede über Leben und Wirken des Baron Moritz Hirsch*. Arad 1897), aber auch belletristische Ansätze (Dimitrovic, Milos: *Rose von Arad*. Originalerzählung. Arad 1891).



Szabolcs János-Szatmári (Großwardein)

## Das Theater der Empfindsamkeit und seine ungarische Rezeption

### Der Begriff *Empfindsamkeit* im theatertheoretischen Diskurs des 18. Jahrhunderts

Das 18. Jahrhundert ist in der Literatur- und Theatergeschichte als Epoche der Empfindsamkeit bekannt. In den letzten Jahrzehnten sind immer neue Studien zum Thema Theater der Empfindsamkeit und zur Rezeption der empfindsamen Stücke auf der Bühne erschienen. In einem Sammelband mit dem Titel *Das weinende Saeculum* veröffentlichte z. B. Wolfgang Greisenegger eine Studie *Die Tränen der Schauspieler und ihre Wirkung auf das Publikum*, Dieter Hildebrandt schrieb in demselben Band von der *Dramaturgie der Träne*, Wilfried Barner untersuchte die Wirkung von Lessings Dramen auf das Publikum in seiner Arbeit *Zu viel Thränen – nur Keime von Thränen*.<sup>1</sup> Cornelia Mönch hat dem deutschen bürgerlichen Trauerspiel ein ganzes Buch, *Abschrecken oder Mitleiden*, gewidmet.<sup>2</sup> Rainer Ruppert untersucht in seinem *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert* die gefühlbildende und –modellierende Funktion des Theaters,<sup>3</sup> Hermann Kappelhoff bietet in der Studie *Matrix der Gefühle* einen genealogischen Abriss des sentimental Genießens und entwirft zugleich eine Schauspieltheorie, die der empfindsamen Unterhaltungskultur und ihrem Publikum eignet.<sup>4</sup> Und in dieser Aufzählung könnten wir auch Karl S. Guthke, Bengt Algot Sörensen, Alexander Košenina usw. erwähnen.<sup>5</sup> In der deutschen und österreichischen Theater- und Dramengeschichte wird also das Thema ziemlich intensiv behandelt, und – was wichtiger ist – mit den spezifischen Methoden der Theaterwissenschaft.

Im Kontext der theaterwissenschaftlichen, dramaturgischen und literarischen Schriften des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts bekam der Begriff ‚Empfindsamkeit‘ verschiedene spezifische Bedeutungen, und er wurde als zentraler Begriff der Theaterdiskurse der Zeit verwendet. Der Begriff der ‚Empfindsamkeit‘ wirft aber nicht nur rein lexikalische Fragen auf: man muss bemerken, dass die verschiedenen theater- und dramen-

theoretischen Schriften, Theaterzettel und Dramentexte davon zeugen, dass die einzelnen Autoren den Begriffen ‚Empfindsamkeit‘, ‚Rührung‘, ‚rühren‘ eine ausgezeichnete Funktion zugeschrieben und sogar versucht haben, die Funktion des Theaters als kultureller Einrichtung aus dieser Perspektive zu bestimmen.

Zum einen wird der Begriff ‚Empfindsamkeit‘ als *zentrales Element des theatralischen Rezeptionsprozesses* verwendet. In den meisten theoretischen Schriften erscheint das Wort ‚Empfindsamkeit‘, beziehungsweise ‚empfindsam‘ in zwei Bedeutungen: einerseits gibt es die Interpretationsmöglichkeit, nach der der Begriff auf der Ebene der Affekte zu beschreiben ist, und er bezeichnet die Fähigkeit des Menschen, Rührung zu empfinden, oder, wie in Adelungs Wörterbuch steht: „Fähig, leicht sanfte Empfindungen zu bekommen, fähig, leicht gerührt zu werden; für das gemeinere und vieldeutige empfindlich.“<sup>6</sup> Anhand dieser Fähigkeit bildet sich die positive Einstellung des Zuschauers gegenüber den Bühnenergebnissen heraus. Aus der Sicht der zeitgenössischen Theaterpraxis ist dieser Aspekt von besonderer Wichtigkeit, denn das Theater hat gerade durch die Erweckung solcher sanften Empfindungen versucht, die erzielte Wirkung auf das Publikum zu erreichen. Das Theater wollte den Zuschauer nicht schockieren oder erschrecken, sondern bilden, nach dem Wertsystem der Aufklärung. Das erwartete von dem professionellen Theater auch der aufgeklärte Absolutismus. Unter dem Einfluss solcher Erfordernisse steht das vom Wiener Hof 1785 herausgegebene *Organisations-Statut*: es enthält nicht nur allgemeine Anweisungen, sondern definiert ganz genau die Eigenschaften der Tragödie, des Rührstücks und der Komödie.

Andererseits definiert Michael Ringeltaube in seiner 1753 veröffentlichten Schrift *Von der Zärtlichkeit* die Empfindsamkeit/Zärtlichkeit als moralische Fertigkeit:

Er ist ein vernünftiger und sittlicher Mensch, der eine vorzügliche Erkenntniß und Empfindung vom sittlich wahren und guten hat. [...] der zärtliche Mensch aber ist ein reifer Kenner des sittlich wahren, Guten, Schönen und Rührenden. [...] Er besitzt eine Fertigkeit, das Moralische bald zu empfinden und dadurch leicht berührt zu werden. [...] Denn der moralzärtlichste Mensch ist der, welcher eine Fertigkeit hat, in freyen Handlungen und Empfindungen das Wahre, Gute, Edle, Liebenswürdige und Rührende [...] wahrzunehmen, zu beurtheilen und darzulegen.<sup>7</sup>

Die Empfindsamkeit erweist sich in diesem Kontext als emphatische Fertigkeit und moralischer Sinn, und bildet – als solche – die wichtigste Voraussetzung der Rezeption. Daraus ergibt sich die folgende Konklusion: als die Theoretiker die *Bildung des Herzens* als wichtigste Aufgabe des Theaters postulierten, hatten sie darunter nicht nur emotionale, sondern zur gleichen Zeit auch moralische Bildung verstanden. Diese These kann man schon bei Johann Georg Sulzer finden:

Nun ist unter allen Arten von Poesie die dramatische am geschicktesten, den Sentenzen diese große Kraft zu geben, weil sie die rührendsten Gemälde darstellt. Hat der Dichter erst unsre Aufmerksamkeit auf einen interessanten, unsere ganze Seele einnehmenden Auftritt gerichtet, so spricht er zwey oder drey nachdrucksvolle Wörter aus, welche die Seele der Bilder sind, wovon wir so sehr gerührt sind, und so ergreifen wir diese Wahrheiten mit der größten Lebhaftigkeit, und mit einer Überzeugung, die nichts zu schwächen vermag.<sup>8</sup>

Eine ähnliche Formulierung kann man in der aus mehreren Gesichtspunkten bemerkenswert, 1778 im *Teutschen Museum* veröffentlichten Studie des Siebenbürger Aufklärungsphilosophen Michael Hißmann lesen:

Wichtig kann und muss das Drama für die moralische Bildung immer werden. Durch seine Zauberkraft werden die menschlichen Seelenkräfte auf die leichteste Art entwickelt und verfeinert und ihre Wirksamkeit zur tugendhaften Tätigkeit gereizt. Geist und Herz wird in Bewegung gesetzt. Sinnen und Einbildungskraft werden gerührt, und alle Arten von Gefühlen des bürgerlichen Menschen werden angeschlagen.<sup>9</sup>

Zum anderen wird der Begriff *Empfindsamkeit als dramaturgische Kategorie* im engen Sinne gebraucht, also als Stil der theatralischen Darstellung, als Mittel der Sprachregelung und Maßstab des kritischen Urteils. In diesem Zusammenhang werden die Kategorien ‚empfindsam‘ bzw. ‚rührend‘ als Charakteristika der Dramentexte, als Bezeichnung für die ausgeübte Wirkung und als Stil der theatralischen Darstellung verwendet.

## Die theoretische Begründung des empfindsamen Dramas

Die dramatische Kunst erlebte im 18. Jahrhundert eine noch nie gesehene Aufwertung und – damit eng verbunden – eine radikale Erneuerung. Dem aufklärerischen Selbstverständnis entsprechend wurde dem Drama eine zentrale Rolle zugeschrieben: Ihm wurde stärker als den anderen literarischen Gattungen eine erzieherische, gesellschaftsverändernde Kraft zugemessen. Als „weltliche Kanzel“ (Gottsched), als „Schule der moralischen Welt“ (Lessing), als „moralische Anstalt“ (Schiller) von den Aufklärern betrachtet, wurde das Theater in wenigen Jahren zum wichtigsten Erziehungs- und Bildungsinstitut des Zeitalters. Im Wesentlichen ist dieser Erneuerungsprozess an zwei Namen zu knüpfen, nämlich an Johann Christoph Gottsched und Gotthold Ephraim Lessing.

Johann Christoph Gottsched hat in seiner Poetik *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* Regeln für die Produktion von Dramen bereitgestellt, deren Hauptaufgabe er in der sittlich-moralischen Erziehung der Deutschen sieht.<sup>10</sup> Deshalb fordert er die Dichter auf, zunächst die von ihm gemachten Aussagen zu befolgen:

Wie eine gute tragische Fabel gemacht werden müsse, ist schon [...] einigermaßen gewiesen worden. Der Poet wählet sich einen moralischen Lehr-Satz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit seines Satzes erhellet. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas Ähnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Namen vor die Personen seiner Fabel, um derselben also ein Ansehen zu geben. Er erdenket sodann alle Umstände dazu, um die Haupt-Fabel recht wahrscheinlich zu machen, und das werden die Zwischen-Fabeln oder Episodia genannt. Dieses teilt er denn in fünf Stücke (= Akte, Anm. Sz. J.-Sz.) ein [...]. Bekümmert sich aber weiter nicht, ob alles in der Historie so vorgegangen oder ob alle Neben-Personen wirklich so und nicht anders geheiß.<sup>11</sup>

Die Handlung des Dramas muss in dieser Auffassung nach dem Vorbild der Wirklichkeit, der Natur dargestellt werden. Der Dichter muss das Gegebene nachahmen und darf mit seiner Darstellung das Wahrscheinliche nicht überschreiten. Götter, die in das Geschehen im Drama eingreifen, sind völlig unglaubwürdig und sollen von der Bühne verbannt werden.



Die Konzentration auf die Tragödie und Komödie war eng mit Gottscheds Theaterreform verbunden, die sowohl die Erschaffung einer dramatischen Nationalliteratur als auch eine aufklärerische Neuschaffung der deutschen Bühne bezweckte. Gottsched hatte die Bedeutung des Theaters als Institution der bürgerlichen Öffentlichkeit erkannt und versuchte, die Bühne zu einem Ort der bürgerlichen Aufklärung umzugestalten. Die Aufgabe des Theaters sah er besonders in der Erziehung des bürgerlichen Publikums, aber auch als die eines Fürstenspiegels für den absolutistischen Herrscher. Das Publikum sollte also „gebessert“ werden und das Theater als „moralische Anstalt“ wirken, wie es Friedrich Schiller noch 1785 fordern wird. Eben aus diesem Grunde wandte sich Gottsched gegen die Hofoper des fürstlichen Absolutismus und gegen die verschiedenen extemporierten Stücke der Wanderbühne. Er berichtet in der Vorrede zu seinem Musterdrama *Der sterbende Cato* über Erfahrungen mit den „sächsischen Hofkomödianten“ in Leipzig, die hohe Tragödien mit improvisierten komischen Szenen vermengten:

Allein, ich ward auch die Großer Verwirrung bald gewahr, darin diese Schaubühne steckte. Lauter schwülstige und mit Harlekins Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsaktionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, so man daselbst zu sehen bekam.<sup>12</sup>

Sein ganzes Literaturprogramm wurde von der Wolffschen Philosophie und dem französischen Klassizismus bestimmt. Unter dem Einfluss der klassizistischen Dramatik und Dramentheorie in Frankreich versuchte Gottsched eine „regelmäßige und wohleingerichtete Tragödie“, die die „Regeln und Beispiele der Alten“ und der Franzosen beachtet, in Deutschland einzubürgern. Er forderte die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes. Diese Vorschrift wird von Gottsched mit der Einhaltung des Wahrscheinlichkeitsprinzips – in Gottscheds Auffassung das oberste Prinzip der Dichtung – begründet.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts erlebte das Drama eine neue Konzeption in Richtung eines aufklärerisch-empfindsamen Schauspiels mit auffälligen „Unregelmäßigkeiten“. Die empfindsame Tendenz, die zwischen 1740 und 1760 erstmals deutlich zutage trat, breitete sich zwischen 1760 und 1770 in allen literarischen Genres aus und wurde zur

Mode, die weitere Bereiche des Lebens erfasste. Im Roman finden Nachahmungen von Laurence Sternes *Sentimental Journey*, Goethes *Werther* und Johann Martin Millers *Siegwart* bis über die Jahrhundertwende hinaus das Interesse der Leser und Romanautoren. Die Schriften von Sterne, vor allem die beiden Hauptwerke, *Sentimental Journey through France and Italy* (1768, dt. 1769) und *Sermons of Mr. Yorick* (1760/67; dt. 1766/67), fanden in Deutschland breite Resonanz, was die zahlreichen Neuauflagen und Nachdrucke belegen. Die dem Zeitgeschmack entgegenkommende *Empfindsame Reise* hatte die literarische Rousseau-Rezeption verstärkt, und das später einsetzende Werther-Fieber, Ausdruck einer bis zur Hysterie anfälligen Gefühlskultur, mit vorbereitet. Die bei Sterne zwischen Vernunft und Leidenschaft, Kopf und Herz, Witz und Empfindsamkeit schwankende und zur relativierenden Toleranz neigende epische Figurenkonstellation wurde in Deutschland von den Verfechtern einer modischen Gefühlswillkür vereinnahmt, die dem frühaufklärerisch-moral-didaktischen Zweckdenken ablehnend gegenüberstanden.

Diese Neuorientierung an das Vorbild der englischen Literatur hat weitgehende Folgen auch auf dem Feld des Dramas: George Lillos *The London Merchant* wurde als Musterbeispiel des neuen, bürgerlichen Dramas angesehen. Das von auffälligen „Unregelmäßigkeiten“ geprägte aufklärerisch-empfindsame Drama, in dem anstelle der Ständeklausel „ganze Menschen“ erscheinen und die heroisch-politisch oder mythologisch beglaubigten Exempelfiguren weggefallen sind, wurde für die dramatische Produktion der folgenden Jahrzehnte bestimmend: der Alexandriner des klassizistischen Dramas wurde von der Prosa ersetzt; anstelle der herkömmlichen Drei-Einheiten-Lehre wurde eine offener Form des Dramas verwendet; auf die Bühne wurden empfindsame, für den Einzelmenschen/Privatmenschen typische Problemkonstellationen anstelle heroisch-politischer Konflikte gebracht. Anstelle der Dramatisierung von typisierten, Normabweichungen darstellenden Fehlern wurden positive Werte, wie Ehrlichkeit, Tugendhaftigkeit, Aufrichtigkeit vertreten

Diese Neukonzeption des Dramas, die Herausbildung der neuen Gattung des bürgerlichen Trauerspiels, ist eng mit dem Namen Lessings verbunden. In seinen dramaturgischen Werken, vor allem in dem *Briefwechsel über das Trauerspiel* und in der *Hamburgischen Dramaturgie* distanzierte er sich von den drei Einheiten, der Ständeklausel, dem Nachahmungsprinzip und der moralischen Funktionalisierung der

Dichtung bei Gottsched. Im Zentrum seiner Erörterungen steht das allgemein Menschliche und damit eng verbunden die Forderung nach Identifikation und Mitleid. Die bekannteste Formulierung dieser Thesen kann man im 14. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* lesen:

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. »Man tut dem menschlichen Herze Unrecht, sagt auch Marmontel, man verkennet die Natur, wenn man glaubt, daß sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt: diese sind pathetischer, als alles; diese behaupten ihre Rechte immer und ewig.<sup>13</sup>

Diese Berufung Lessings auf das Menschliche hing mit seinem Bemühen um eine neue Funktionsbestimmung der Literatur zusammen. Nicht moralische Belehrung (Gottsched), sondern eine sittliche Läuterung wollte er erreichen. Für Lessing war das Ziel der Tragödie, Furcht und Mitleid beim Zuschauer zu erregen, womit die Tragödie zur Reinigung der Leidenschaften (Katharsis) führen sollte. Das Mitleid ist ein zentrales Element der Lessingschen Dramaturgie, durch die Erweckung des Mitleids kann das Trauerspiel seine gesellschaftliche Funktion ausüben:

Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch dieses, oder – es tut jenes, um dieses tun zu können.<sup>14</sup>

Doch ist das typische bürgerliche Trauerspiel nicht das von Lessing, sondern einfacher, weniger selbstreflexiv und gattungsproblematisierend als die Miss Sara Sampson und Emilia Galotti. Das typisch, populär gewordene bürgerliche Trauerspiel bietet Anlass zur Inszenierung des bürgerlichen Lebens. Der Schauplatz ist in der Regel binnenbürgerlich, Innenräume,

Familienräume (semiöffentlicher Gasthof als Ort des Familiendramas) wurden auf die Bühne gebracht. Als höchste Erwartung gegenüber dem Drama wurde die Idee der poetischen Gerechtigkeit (eindeutig identifiziertes Laster, das bestraft wird durch irdische Gerichtsbarkeit, Wahnsinn, Ermordung, Selbstmord) postuliert. Der gesellschaftskritische Aspekt geht verloren – denn dieser Typ des bürgerlichen Trauerspiels war unpolitisch und ohne Staatskonflikte.

Wo die Bedürfnisse des Bürgertums nach Reflexion über das eigene Wertesystem, Weltauffassung und Lebensform mit den Bestrebungen der Theaterreformer nach einer gereinigten, der Erfahrungswelt des Privatmenschen nahe stehenden Dramenform zusammenstoßen, entstand das bürgerliche Trauerspiel und seine populär gewordene Modifikation, das bürgerliche Rührstück. Der neben August von Kotzebue wichtigste Vertreter der Gattung, August Wilhelm Iffland, Schauspieler und universale Theaterpersönlichkeit, äußert sich im *Vorbericht an Schauspieler und Leser* seines Erfolgsstückes folgendermaßen:

Es ist mein Vorsatz, bürgerliche Verhältnisse dramatisch zu behandeln. Ich machte auch dieses Stück in der Absicht und erwarte nun das Urteil des Publikums. [...] Mich dünkt, die Bühne sei dann dem Staate von wesentlichem Nutzen, wenn sie zeigt, wie gute Menschen durch Schwächen und Vorurteil sich das Leben verderben. Darstellung des richtigen Ganges bürgerlicher Begebenheiten, Berührung der Punkte, wo sich die besten Menschen trennen, war mein Zweck; und ich wünsche, daß Leser und Zuschauer mein Stück mit gutmütigem Gefühle, mit dem Drange, etwas Nützliches zu tun, verlassen mögen. Nach diesem Zweck muß ich von solchen Leuten beurteilt werden.

Dem Prinzip der theatralischen Illusion und der Entdeckung der eigenen Gefühlswelt entsprechend, sollte das Bühnengeschehen die Wirklichkeit, also die existentiellen Probleme des Bürgers, seine Sorgen und familiären Angelegenheiten darstellen, oder wie Johann Georg Sulzer in seinem definitiven Ansatz formuliert: „Eigentlich ist ein dramatisches Stück nichts anders, als eine wahre und natürliche Vorstellung einer interessanten Handlung, wodurch eine gewisse glückliche oder unglückliche Begebenheit in einem Staate, in einer Familie, oder in dem Leben eines einzigen Menschen hervorgebracht wird.“<sup>15</sup>

Charakteristisch für das um 1755 aufkommende empfindsame bürgerliche Trauerspiel ist in der ersten Linie die Aufwertung des Gefühls gegenüber der Rationalität, eine positive Einstellung zur Emotionalität und zur emotionalen Reflexion. Eben deshalb schlägt Karl S. Guthke vor, den ohnehin irreführenden Terminus *bürgerliches Trauerspiel* durch *empfindsames Trauerspiel* zu ersetzen, da als gattungskonstitutive Merkmale eben die typischen Themen und Charaktere der Empfindsamkeit bzw. eine rührende Sprache zu begreifen sind.

Das von dem bürgerlichen Drama und vom bürgerlichen Illusionstheater des 18. Jahrhunderts propagierte Familienbild illustriert in exemplarischer Weise den Entwicklungsprozess, den die Familie im 18. Jahrhundert durchlaufen hat: Im 18. Jahrhundert gab es eine Vielzahl von Familienformen, und dementsprechend groß war die Spannbreite des Umgangs von Eltern und Kindern, Gesinde, Großeltern und Heranwachsenden. Trotz der Vielzahl der Familienformen kann für diese Zeit ein entscheidender familienstruktureller Wandel konstatiert werden: Das so genannte „Ganze Haus“ bzw. die „Große Haushaltsfamilie“ verlor zugunsten eines neuen Familientyps, der als „Klein-“ bzw. „Kernfamilie“ bezeichnet wird, an Bedeutung.

Der zu Beginn des 18. Jahrhunderts dominierende, als „Ganzes Haus“ bezeichnete Familientyp stellte einen „ökonomischen Zweckverbund“ dar: Diese Sozialform umfasste gewöhnlich mehrere blutsverwandte Generationen, daneben – je nach pädagogischer oder ökonomischer Funktion – Dienstboten, Gesinde, Lehrlinge und Gesellen. Ein wesentliches Merkmal der großen Haushaltsfamilie war die Verbindung von Leben und Arbeit.

Zwischen den Eheleuten bestand dabei eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, bei der der Frau die Herrschaft über den häuslichen Bereich, dem Mann die Repräsentanz nach außen zugewiesen war. Doch waren die getrennten Aufgaben von Mann und Frau für die Ökonomie des „Ganzes Hauses“ gleich wichtig, wenn die Arbeit der Frau auch einen niedrigeren gesellschaftlichen Stellenwert hatte.<sup>16</sup>

Dem „Hausvater“ kam in diesem Familientyp als Vorsteher des Haushaltes eine fast unumschränkte Autorität zu. Politische Einstellungen ebenso wie Liebe, Ehe und Sexualität sowie das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern wurden nachhaltig von der autoritären Struktur geprägt. Das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern war distanziert und

frei von Zärtlichkeit. Kinder wurden wie kleine Erwachsene behandelt, ihre Erziehung wurde in der Regel fremden Personen, wie Ammen oder Kinderfrauen, übertragen und fand häufig außer Haus statt.<sup>17</sup>

In Verbindung mit dem Konzept der „Familie als Liebesgemeinschaft“ führte das neue Eheideal zur Entwicklung des Familientyps der Kleinfamilie. Die Kleinfamilie umfasste Mann, Frau und einige Kinder, schloss nicht mehr als zwei oder höchstens drei Generationen ein und zeichnete sich durch das konstituierende Moment der Trennung von Arbeit und Wohnen aus.<sup>18</sup>

Innerhalb der Kleinfamilie wurden die bürgerlichen Geschlechterrollen neu definiert, was eine Aufwertung des häuslichen Lebens zur Folge hatte. Waren die vorbürgerlichen Eheformen von der gottgewollten Autorität des Hausvaters geprägt, so zeichnete sich die bürgerliche Ehe dadurch aus, dass sie zwar zu einem individualrechtlichen Vertrag zwischen zwei ideologisch gleichgestellten Partnern wurde, die Frau sich darin jedoch aus Liebe zum Mann vollkommen mit dessen Willen identifizieren musste.<sup>19</sup>

Die deutliche Rollentrennung zwischen den Eltern sprach der Mutter Zuwendung und dem Vater Autorität als primäre Eigenschaften zu. In Zedlers Universal-Lexikon von 1734 wird der Begriff Familie sogar durch die Herrschaftsstruktur dominiert: „Familie ist eine Anzahl Personen, welche der Macht und Gewalt eines Haus-Vaters [...] unterworfen sind.“

Dementsprechend ist die häufigste und auch kontinuierlichste Vaterfigur die des autoritären, seine Autorität durch bewusste Distanz zur Familie währenden Vaters. Gerne werden in empfindsamen bürgerlichen Trauerspielen autoritäre (tyrannische) und „zärtliche“ (empfindsame) Väter gegenübergestellt, wobei der nachgiebige, um den inneren Frieden und das Seelenheil seiner Kinder besorgte Vater Recht bekommt, dem eher strengen Vater dagegen stets egoistische Motive, Geiz, Ehrsucht und unangebrachter Stolz unterstellt werden. Da aber im Rührstück und im bürgerlichen Trauerspiel die emotionale Wirkung auf das Publikum das primäre Ziel war, kann es nicht überraschen, dass in diesen Stücken vor allem der Gefühlsaspekt der Vaterrolle hervorgehoben und der patriarchalische Machtanspruch entsprechend zurückgedrängt werden. Dies bedeutet aber nicht, dass der Patriarchalismus an sich aufgehoben wird; nur die Akzente werden anders verteilt.

Das zum Modell gewordene Schauspiel des Freiherrn Otto Heinrich von Gemmingen, *Der deutsche Hausvater* (1780), stellt dieses Idealbild des

Vaters schon im Personenverzeichnis dar:

Der Hausvater. Ein biederer, thätiger, deutscher Mann, bekannt mit der Welt; antiker Grundsätze über seine Familie, aber doch mehr ehrlicher Mann als Edelmann. – Einfache Kleidung.

Die emotionelle Seite dieses Vaterbildes wird im späteren Verlauf des Dramas akzentuiert, wie im 10. Auftritt des 4. Aktes, wo der Pastor die empfindsame Seite der Vaterrolle hervorhebt:

Hausvaterwürde ist die erste und edelste, die ich kenne. Ein Menschenfreund, ein guter Bürger, ein liebevoller Gatte und Vater, in der Mitte seiner Hausgenossen – wie alle auf ihn sehen – wie alle von ihm empfangen und er, im Gedeihen des Guten, wieder von allen empfängt – O das ist ein Bild, welches ich mit frommer Rührung, mit Entzücken ehre!<sup>20</sup>

Damit parallel veränderte sich die Rolle der Mutter zu einer der Öffentlichkeit entzogenen Nur-Hausfrau. Ihre Charaktereigenschaften wurden so definiert, dass sie als prädestiniert für Familie und Heim erscheinen musste.<sup>21</sup> Die von Campe formulierte „dreifache Bestimmung des Weibes“ als Gattin, Mutter und Hausfrau entsprach dem Leitbild der bürgerlichen Mädchenerziehung im ausgehenden 18. Jahrhundert, die das Hauptaugenmerk der Erziehung auf Erwerb und Förderung der weiblichen Tugenden legte.<sup>22</sup>

Der früher schon erwähnte Gemmingen zeichnet in seinem *Hausvater* nicht nur das Idealbild des Vaters, sondern auch das der Mutter ab:

HAUSVATER. Es war ein treffliches Weib, so, *Zu Karl*n. wie ich dir einst einmal eine wünsche. Statt Flitterwesen des Geistes und Weibergelehrsamkeit ein guter, echter, gesunder Menschenverstand. Feine Gefühle, aber ungekünstelte, so, wie sie die Natur dem Weibe gemeinlich zu geben pflegt. Immer sauber und zierlich gekleidet, selbst in dem Innersten ihres Hauswesens, doch ohne Pracht und Verschwendung. Allezeit ausgeräumt, lustig; ich hatte keinen Verdruß, der nicht in ihrer Gegenwart verschwand. Keine Modedame, die so ihren ganzen Tag am Spieltisch und im Gesellschaftssaale verlor, sondern, was eigentlich des Weibes Bestimmung ist, eine gute, fleißige Haushälterin: und, war sie in Gesellschaft, diejenige, die alle aufmunterte.<sup>23</sup>

In den meisten Stücken spielen die Mütter kaum eine Rolle, sie fehlen oft sogar ganz. Während es zwischen Vätern und Kindern offenbar keinen Mangel an Konfliktstoffen gibt, thematisiert kein einziges Drama eine Auseinandersetzung zwischen Mutter und Sohn oder Tochter.

Die Tochter ist in besonderer Weise ganz anders als der Sohn, ein „Geschöpf ihres Vaters“. Besonders in empfindsamen Trauerspielen ist die Beziehung zwischen Vater und Tochter weit emotionaler als die der Ehegatten, ja es scheint, dass in vielen Dramen die Rolle der Mutter unbesetzt bleibt, weil sie in der engen Beziehung zwischen Vater und Tochter störend würde. Während bei der Erziehung von Söhnen das Hauptgewicht eher auf Rationalität und Emotionsunterdrückung gelegt wird, was sie später selbst einmal für die Gründung einer Familie qualifizieren soll, ist bei Töchtern demütiger Gehorsam und ein „reines Herz“ höchstes Erziehungsziel. Sie sollte nichts weiter als „gut“ sein, in ihr sollten, durch entsprechende Erziehung gefördert, die besten Eigenschaften des Menschen zu Tage treten. Ein *empfindsames Herz*, Liebe, Güte, Sanftmut, Ehrlichkeit zählen in den aufklärerischen Wertvorstellungen viel. Die sittliche Vollkommenheit der Tochter ist die Belohnung für alle erzieherischen Mühen des Vaters.

Wie eng diese Stücke mit den familialen Rollenerwartungen und Wertvorstellungen des Patriarchalismus verbunden sind, zeigt sich schon an Lessings Musterdrama, *Miss Sara Sampson*, wo die Figuren ihre Gedanken, Gefühle und Handlungen immer wieder auf die Typologie familialer Verhaltensnormen und Rollenerwartungen beziehen, wie etwa im 3. Auftritt des 3. Aufzugs:

WAITWELL. Ach, Sir William ist noch immer der zärtliche Vater, so wie sein Sarchen noch immer die zärtliche Tochter ist, die sie beide gewesen sind.

SARA. Was sagst du? Du bist ein Bote des Unglücks, des schrecklichsten Unglücks unter allen, die mir meine feindselige Einbildung jemals vorgestellt hat! Er ist noch der zärtliche Vater? So liebt er mich ja noch? So muß er mich ja beklagen? Nein, nein, das tut er nicht; das kann er nicht tun!<sup>24</sup>

Ab etwa 1770 wird die Empfindsamkeit immer mehr dem Bürger im Gegensatz zum gefühllosen Adel zugesprochen. Der Adel als Institution wird nicht attackiert, nur bestimmte Verhaltensweisen seiner Angehörigen:



Galantes Leben, mangelndes Verantwortungsbewusstsein für andere und die Gesellschaft; Verachtung bürgerlicher Tugenden, Habgier, Negierung von Gefühlen und unangebrachte Ständedünkel sind die Auslöser der Familienkatastrophen und somit Ziele der Gesellschaftskritik. Der Vorbildcharakter adligen Lebens für das Bürgertum erscheint vollends zerbrochen, die Verhältnisse umgekehrt: die bürgerliche Lebensweise mit der Familie als Zentrum figuriert auf der Bühne als allgemein verbindlicher Wert.

August von Kotzebues berühmtestes Drama, *Menschenhass und Reue* (1789), vergegenwärtigt die eigentlich bürgerlich-familiären Lebensspannungen in einem rein aristokratischen Milieu, die Idealgestalt der bürgerlichen Kleinfamilie vergegenwärtigt den empfindsamen Goldgrund der Handlung. Kotzebue verlegt diese ganz in eine „ländliche Gegend“, um, dem längst zur Mode gewordenen Klischee gemäß, Land gegen (Residenz-)Stadt, Einsamkeit gegen Gesellschaft im Sinne des Kontrastes von integraler Menschlichkeit dort und Sittenlosigkeit oder öder Konvention hier auszuspielen. Stadt und Hof, das ist die Sphäre „kahler Galanterie“ (III/4), „ewigen ekelhaften Einerlei“, „eitler Konvenienz“; dort bieten sich nur „Bilder des Überdrusses und der Reue“ (III/5).

Im 5. Auftritt des 3. Aktes klagt eine der Hauptfiguren, der Major, über die höfischen Zustände:

In französischen Diensten aufgewachsen, unter geschminkten, verbuhlten Weibern, ward euer Geschlecht mir verhaßt. Der Hof bot mir ein ewiges, ekelhaftes Einerlei, und in Privathäusern fand ich, wenns hoch kam, Eheleute, die sich ertrugen, weil sie mußten, und einander liebkosten, weil es nun einmal so Sitte ist. Überall Bilder des Überdrusses und der Reue; überall eitle Weiber und zugrunde gerichtete Männer, törichte Mütter und verzogene Kinder.<sup>25</sup>

Eben diese Wertschätzung erscheint später, aber jetzt aus dem Munde des Unbekannten:

Und wenn ich auch das alles glaube – denn ich gestehe dir, ich glaube es gern – so kann sie doch nie wieder die Meinige werden. *Bitter.* Ha! ha! ha! Das wäre ein Schmaus für die geschminkten Weiber und all' das fade Hofvolk, wenn ich so wieder mitten unter sie träte, mit meinem verlaufenen Weibe am

Arm. Wie sie hohnlächeln, sich in die Ohren wispern, mit Fingern auf mich zeigen würden. O das wäre ein Schauspiel, um des Teufels zu werden! (V/7.)<sup>26</sup>

### **Empfindsame Dramen auf den ungarischen Bühnen<sup>27</sup>**

In den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts kam es auch in Ungarn und Siebenbürgen zu zwei Ereignissen, die den Öffentlichkeitsdiskurs der Zeit entscheidend prägten: 1790 wurde das professionelle ungarischsprachige Theater in Ungarn gegründet, 1792 auch in Siebenbürgen. Dem Geist der Aufklärungszeit entsprechend konzipierte sich das am Ende des 18. Jahrhunderts entstehende professionelle ungarische Theater von Anfang an als öffentliche Einrichtung mit ethisch lehrhafter Funktion, also als Sittenschule im Sinne der von Christian Wolff, Johann Christoph Gottsched, Joseph von Sonnenfels, Gotthold Ephraim Lessing und selbstverständlich Friedrich Schiller vorgeprägten Ideen.

Als Frühformen des professionellen ungarischen Theaters sind das Schultheater und das Adelstheater zu betrachten, die voneinander manchmal nur durch wissenschaftliche Abstraktion zu trennen sind. Problematisch ist diese Trennung deshalb, weil es zwischen diesen Formen des Theaters eine gewisse Kontinuität und Überschneidung gibt. Diese Tendenz ist in Siebenbürgen noch akzentuierter, denn die ersten professionellen Darsteller des siebenbürgischen Theaters waren Schauspieler der Schulbühnen.

Die Überschneidungen zwischen dem Schultheater und dem sich herausbildenden Berufstheater lassen sich auch im Bereich des Repertoires feststellen, denn nicht nur die Vergangenheit der Berufsschauspieler als Akteure der Schulbühne, und damit eng verbunden der Darstellungsstil der ersten Jahrzehnte sprechen für diese Wechselwirkung, sondern auch die auf den professionellen Bühnen aufgeführten Originalstücke und Übersetzungen. Es lässt sich nämlich feststellen, dass namhafte Autoren und Stücke des Schultheaters auch im Repertoire des professionellen Theaters auftauchen, wie dies aus der etwa 250 Titel umfassenden Liste der von der Klausenburger Schauspielergesellschaft (*Magyar Játékszíni darabok lajstroma*) gespielten Stücke ersichtlich ist. Auf der Liste sind Namen zu finden wie zum Beispiel György Bessenyei, András Dugonics, János Endrődy, Miklós Wesselényi, Kristóf Simai, László Szentjóni Szabó,

Ferenc Verseghy, Elek Andrád, Sándor K. Boér, die zu den beliebten Autoren des Schultheaters gehört hatten. Diese Überschneidung – allerdings ein Merkmal der reformierten Schultheater – lässt sich dadurch erklären, dass sich manche Stücke der Schulbühne auch für das professionelle Theater als spielbare, den Bühnenerfolg garantierende Texte erwiesen, wie zum Beispiel verschiedene Molière-Adaptionen; andererseits aber beeinflusst das Repertoire des sich herausbildenden Berufstheaters das sich immer stärker säkularisierende Schultheater, so tauchen die Erfolgsstücke des öffentlichen Theaters im Repertoire der Schulbühnen immer häufiger auf: die Modestücke des Zeitalters (*Die beiden Galeerensklaven, Menschenhaß und Rene, Graf Essex, Die Sonnenjungfrau etc.*) wurden auch von Piaristen und Franziskanern gespielt.

1809 hat der ungarische Dichter Mihály Vitkovics von der Wirkung des von ihm übersetzten Stückes mit dem Titel *A megengesztelés* dem Dichterfreund Ferenc Kazinczy folgendermaßen berichtet: „Das Stück brachte viele Zuschauer zum Weinen, ohne Träne ist kein Auge geblieben. Während der ersten zwei Aufzüge wurden auch meine Augen voll von Tränen, während des letzten habe ich selbst geweint.“<sup>28</sup> In dem Vorwort der in Klausenburg erschienenen Dramensammlung *Erdélyi Játékos Gyűjtemény* kann man den folgenden Text lesen: „Als das rührende Stück des berühmten Kotzebue zum ersten mal in Wien aufgeführt wurde, hat auch der strenge Joseph II. geweint.“

Die zitierten Fragmente erweisen sich aus der Perspektive der Forschung mehrfach als interessant. Erstens: die Texte berichten von der Aufführung beliebter Rührstücke, und den Autoren dieser Berichte schien es wichtig, die Wirkung der betrachteten Stücke, nämlich dass sie die Zuschauer zum Weinen gebracht hatten, aufzuzeichnen. Man muss schon im voraus klären, dass dem Wort *weinen* in diesen Texten keine pejorative Bedeutung assoziiert wurde, Vitkovics ist sogar stolz auf seine Übersetzung, beziehungsweise auf die Wirkung der eigenen Dramenübersetzung.

Zweitens: in diesen Texten kann man keine Spuren jener pejorativen Stimme entdecken, die später die meisten Studien zum Thema Sentimentalismus, Siegeszug des Sentimentalismus auf der Bühne geprägt haben. Das Theater der Empfindsamkeit, die Rezeption der empfindsamen Dramen auf den ungarischen Bühnen des 18. und 19. Jahrhunderts sind früher meist abgewertete Themen der ungarischen Theater- und Literaturgeschichte, obwohl die Anfänge des professionellen Theaters in

Ungarn und in Siebenbürgen von dem entscheidenden Einfluss der Empfindsamkeit beziehungsweise der empfindsamen und rührenden Dramen zeugen. Es ist genug, wenn wir nur an Joseph Bayer denken, der in seiner ungarischen Theater- und Dramengeschichte die Übersetzungen und Neubearbeitungen (mit dem zeitgenössischen Begriff „Magyarisierungen“ von deutschen empfindsamen Dramen sehr streng verurteilt hat, weil diese Texte bei uns einen fremden Geist eingebürgert haben: „Sie machten den krankhaften Sentimentalismus der rührenden Stücke zur Mode, und haben den Spielplan der ungarischen Bühne für Jahrzehnte verseucht.“<sup>29</sup>)

Diese Aspekte der ungarischen Theatergeschichte wurden in den letzten Jahrzehnten vor allem von Ferenc Kerényi und István Fried konsequent erforscht, ihnen verdanken wir die Handbücher und Grundstudien des Themas: 1981 ist das Buch von Kerényi *A régi magyar színpadon* [Auf der alten ungarischen Bühne], 1990 der erste Band einer ungarischen Theatergeschichte – *Magyar színháztörténet* [Ungarische Theatergeschichte] – erschienen, 1994 wurde der Sammelband von István Fried über den empfindsamen Ferenc Kazinczy veröffentlicht.<sup>30</sup> Eine Analyse der Entwicklung des ungarischen Theaters unter dem Einfluss der Empfindsamkeit gibt die 2007 erschienene Arbeit *Az érzékeny színház* [Das empfindsame Theater]. Die Analyse erfolgt aus einer interdisziplinären Perspektive, durch Hervorhebung einiger theaterspezifischen Aspekte: neben den konkreten Textanalysen betrachtet die Arbeit den Paradigmawechsel in der Geschichte der Theaterkonzepte, stellt die innovativen Tendenzen in der Dramentheorie des 18. Jahrhunderts dar, es werden die wichtigsten Typen des Dramas des 18. Jahrhunderts untersucht und die möglichen Ursachen des riesigen Theatererfolgs gesucht.<sup>31</sup>

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Vgl. Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal (Hg): *Das weinende Saeculum*. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert. Universität Münster. Schloss Dyck vom 7.–9. Oktober 1981. Heidelberg: Gesamthochschule Wuppertal, 1983.

<sup>2</sup> Mönch, Cornelia: *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1993.

<sup>3</sup> Ruppert, Rainer: *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Berlin: Edition Sigma, 1995.

<sup>4</sup> Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8, 2004.

<sup>5</sup> Guthke, Karl S.: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart–Weimar: Metzler, 1998; Sörensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*. München: Beck, 1984; Košenina, Alexander: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ‚eloquentia corporis‘ im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1995.

<sup>6</sup> Adelung, Johann Christoph: *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuchs der Hochdeutschen Mundart*. 5 Bde. Leipzig, 1774–1786.

<sup>7</sup> Zit. nach: Jäger, Georg: *Empfindsamkeit und Roman*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969, S. 97–98.

<sup>8</sup> Sulzer, Johann Georg: Philosophische Betrachtungen über die Nützlichkeit der dramatischen Dichtkunst. In: Ders.: *Vermischte philosophische Schriften*. Bd. I. Leipzig, 1773, S. 157.

<sup>9</sup> Hißmann, Michael: Über den Hauptzweck der dramatischen Poesie. *Deutsches Museum*, 1778, S. 553–564. Hißmann (1752–1784) studierte zuerst in seiner Heimatstadt, seit 1773 studierte er Theologie in Erlangen. Im Jahre 1774 finden wir ihn schon in Göttingen, zusammen mit siebenbürgischen Kollegen wie Martin Lange, Carl Brukenenthal, Samuel Filtsch, Teofil Reisenfels, Stephan Closius, Johann Filtsch. Seit 1782 war er als Professor der Universität zu Göttingen tätig. Er ist ein Vertreter der deutschen Assoziationspsychologie, und zugleich wird er auch als Vertreter der Populärphilosophie erwähnt. Sein philosophisches Werk steht unter dem Einfluss der Philosophie von Leibniz. Der junge Professor war auch den Literaten des Zeitalters bekannt: Wieland, Lavater, Goethe haben ihn hochgeschätzt. Werke u. a.: *Geschichte der Lehre von der Association der Ideen nebst einem Anhang vom Unterschied unter associirten und zusammengesetzten Begriffen und Ideenreihen* (1776); *Über Sprache und Schrift aus dem Französischen des Präsidenten von Brossé's übersetzt und mit Anmerkungen begleitet* (1777); *Psychologische Versuche, ein Beitrag zur esoterischen Logik* (1777); *Anleitung zur Kenntniß der auserlesenen Literatur in allen Theilen der Philosophie* (1778); *Briefe über Gegenstände der Philosophie an Leserinnen und Leser* (1778).

<sup>10</sup> Vgl. Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam, 1972.

<sup>11</sup> Ebda, S. 57.

<sup>12</sup> Gottsched, Johann Christoph: *Sterbender Cato*. Stuttgart–Leipzig: Reclam, 2002, S. 7.

- <sup>13</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirmding und Jörg Schönert. Bd. 4. München: Hanser, 1970, S. 294–295.
- <sup>14</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: *Briefwechsel über das Trauerspiel*. In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirmding und Jörg Schönert. Bd. 4. München: Hanser 1970, S. 163.
- <sup>15</sup> Sulzer [Anm. 8], S. 149.
- <sup>16</sup> Bake, Rita – Kiupel, Birgit: *Unordentliche Begierden. Liebe, Sexualität und Ehe im 18. Jahrhundert*. Hamburg: Kabel Verlag, 1996, S. 44.
- <sup>17</sup> Kiesel, Helmuth – Paul Münch: *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Marktes in Deutschland*. München: Beck, 1977, S. 61f.
- <sup>18</sup> Ebda, S. 65.
- <sup>19</sup> Barta, Ilsebill: Der disziplinierte Körper. Bürgerliche Körpersprache und ihre geschlechtsspezifische Differenzierung am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Dies. (Hg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin: Reimer, 1987, S. 84–106, S. 90f.
- <sup>20</sup> Iffland, August Wilhelm: Die Jäger. In: *Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky*. Berlin: Directmedia Publishing 2005, S. 285053.
- <sup>21</sup> Brandes, Helga: Die ‚Literarische Damengesellschaft‘ in Oldenburg zur Zeit der Französischen Revolution. In: Holger, Böning (Hg.): *Französische Revolution und deutsche Öffentlichkeit. Wandlungen in Presse und Alltagskultur am Ende des achtzehnten Jahrhunderts*. München: Saur Verlag, 1992, S. 439–451, S. 445f.
- <sup>22</sup> Fiegert, Monika: Weder öffentlich noch privat: Das elementare Mädchenschulwesen als Übergangsphänomen zwischen traditionaler und bürgerlicher Schulerziehung. In: Bürmann, Ilse – Fiegert, Monika – Petra Korte (Hg.): *Zeitalter der Aufklärung – Zeitalter der Pädagogik. Zu den Ambivalenzen einer Epoche*. Münster: Lit-Verlag, 2000, S. 27–42, S. 27f.
- <sup>23</sup> Gemmingen-Hornberg, Otto Heinrich von: *Der deutsche Hausvater oder die Familie*. Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky. Berlin: Directmedia Publishing 2005, S. 156569.
- <sup>24</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: Miß Sara Sampson. In: *Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky*. Berlin: Directmedia Publishing 2005, S. 345823.
- <sup>25</sup> Kotzebue, August Friedrich von: Menschenhaß und Reue. In: *Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky*. Berlin: Directmedia Publishing 2005, S. 327288.

<sup>26</sup> Ebda, S. 327357.

<sup>27</sup> Hier muss man die Begriffe klären: dem ungarischen Wort *érzékeny* entsprechen im deutschen Sprachgebrauch *empfindsam*, *zärtlich* und *rührend*: in seiner Lessing-Übersetzung übersetzt Kazinczy das Wort *empfindsam* als *érzékeny*, aber auch die so genannten *Rührstücke* Kotzebues und Ifflands wurden als *érzékenyjáték* bezeichnet.

<sup>28</sup> Zit. nach: Kerényi, Ferenc: *A régi magyar színpadon*. Budapest: Magvető, 1981, S. 142.

<sup>29</sup> Bayer, József: *A nemzeti játékszín története*. I. köt. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1887, S. 331.

<sup>30</sup> Kerényi, Ferenc: *A régi magyar színpadon*. Budapest: Magvető, 1981; Kerényi Ferenc (szerk.): *Magyar színház-történet*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990; Fried, István: Adatok Kazinczy Ferenc színházi törekvéseihez. In: Ders: *Az érzékeny neoklasszicista. Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül*. Sátoraljaújhely – Szeged: Kazinczy Ferenc Társaság, 1996, S. 85–98.

<sup>31</sup> János-Szatmári, Szabolcs: *Az érzékeny színház. A magyar színháztudomány a 18–19. század fordulóján*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2007.





*Eszter Szabó (Großwardein)*

## **Die Restauration der sächsischen Kulturgeschichte in der Kronstädter kulturellen Beilage *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde***

### **1. Geistesgeschichtliche Hintergründe der Presse in Siebenbürgen zwischen 1848 und 1867**

Die Jahre zwischen 1848 und 1867, die auf die gescheiterte Revolution folgten, brachten für die Sachsen in Siebenbürgen eine Periode der Restauration, „einen restaurativ begründeten Aufbruch, der in der Besinnung auf die eigenen Kräfte und auf die eigene Geschichte beruht.“<sup>1</sup> Diese historische Tatsache spiegelt sich auch in der siebenbürgisch-sächsischen Literatur und Presse wieder. Die häufigsten Themen der Literatur im genannten Zeitraum sind die Geschichte der Sachsen, die Gründung ihrer Heimat bzw. einzelne nationale Helden. In der Presse erscheinen kürzere Novellen über die Tapferkeit des sächsischen Volkes, über die Pflege der Volkslieder und Volkssagen. Zusammengefasst lässt sich in dieser Zeit eine starke patriotische Tendenz beobachten, die vor allem dazu berufen ist, die kollektive Identität der Siebenbürger Sachsen zu stärken.

Im Falle der sächsischen Zeitungen lässt sich diesbezüglich auch von einer gewissen Kontinuität sprechen. Der *Siebenbürger Bote* erschien seit 1792 ununterbrochen, verlor allerdings nach 1852 wegen allzu regierungsfreundlicher Haltung an Lesern. Dieses publizistische Organ fusionierte 1863 mit der *Hermannstädter Zeitung* und erschien unter diesem Titel noch bis Februar 1907. Ein weiteres führendes Organ war das 1837 in Kronstadt herausgegebene *Siebenbürger Wochenblatt*, das 1849 in *Kronstädter Zeitung* umbenannt wurde. „Diese beiden Publikationen wirkten besonders in sozialen, politischen und wirtschaftlichen Bereichen als Richtschnur und sind auch für die kulturell-geistigen Verhältnisse jener Zeit von Einfluss gewesen.“<sup>2</sup>

Nicht nur die Zeitung selbst, auch die zu ihr gehörenden Beiblätter sind bedeutsam geworden. Sie trugen die Überschrift *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde* und nahmen aufgrund ihrer Bedeutung bei der

Vermittlung der deutschen Kultur- und Literaturgeschichte in Siebenbürgen einen herausragenden Platz ein:

Das war eine beachtliche Tradition, zumal der *Siebenbürger Bote* über den *Kriegsboten* (1788–1791) an die erste *Siebenbürger Zeitung* anzuknüpfen vermag, die 1784 zu erscheinen begann. Daneben schlägt der Versuch, ein neues Blatt zu etablieren, fehl. Das *Bistritzer Wochenblatt* bringt es nur auf die Jahrgänge 1862 bis 1865 und 1867 bis 1870. Die Fortsetzung als *Neues Bistritzer Wochenblatt* erscheint nur ein knappes Jahr.<sup>3</sup>

Obwohl man in Siebenbürgen über eine Kontinuität innerhalb der Presse sprechen kann und die Schicht der lesenden Sachsen relativ breit war, konnte das Verlegen schöngestiger Bücher nicht realisiert werden. Zwischen 1848 und 1867 erschienen nur etwa zehn selbständige literarische Werke, die in kleinen Auflagen den Charakter von Privatpublikationen trugen: „Die Zahl der regelmäßigen Zeitungsleser unter den Sachsen dürfte vor 1860 kaum das erste Tausend überschritten, die der Bücherleser neben wenigen Pfarrern und Lehrern um die selbe Zeit kaum dreihundert betragen haben.“<sup>4</sup>

## **2. Die Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde als Mittel eines restaurativ begründeten Aufbruchs im Jahre 1858**

Das *Siebenbürger Wochenblatt* (später *Kronstädter Zeitung*) wurde – wie schon erwähnt – im Jahre 1837 ins Leben gerufen und entwickelte sich zu der wichtigsten deutschsprachigen Zeitung Siebenbürgens. Es ist mit dem Namen des Verlegers und Buchdruckers Johann Gött (1810–1888) verbunden. Das von J. Gött redigierte Wochenblatt wird 1849 von der *Kronstädter Zeitung* abgelöst, die zwischen 1845 und 1855 zu einer Macht im Sachsenlande wurde, zu einem Organ der genialsten und aufrichtigsten Volks- und Vaterlandsfreunde. 1837, im Erscheinungsjahr des *Siebenbürger Wochenblattes*, trug die Beilage die Überschrift *Unterhaltungsblatt für Geist, Gemüth und Publizität*. Im folgenden Jahr wurde sie in *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde* umbenannt.

Die Blätter waren für die Entfaltung der heimischen Belletristik, für die Entwicklung der Lesekultur in Siebenbürgen von großer Bedeutung, boten

sie doch den Verfassern von schöngestiger Literatur eine adäquate Publikationsmöglichkeit und dem Kunstrichter ein Forum zur Beurteilung schriftstellerischer Produktionen.<sup>5</sup>

Obwohl Fragen der Politik und der Soziologie ebenfalls zu den von der Zeitung behandelten Themenbereichen gehörten, standen im Zentrum der Blätter kultur- und literaturhistorische Fragen. Mein Beitrag unternimmt den Versuch, die Rolle der Literatur und Kultur in der Geschichte der Beiblätter in der Periode zwischen 1855 und 1858 näher zu bestimmen und die vermittelnde Funktion der Literatur zwischen den Siebenbürger Sachsen und den anderen Völkern des Königreichs Ungarn darzustellen.

### **3. Analyse der Kronstädter *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde* (1858)**

Bei der folgenden Analyse der Kronstädter *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde* beschränke ich mich auf einen Aspekt, der meiner Ansicht nach ihr Charakteristikum am deutlichsten zum Ausdruck bringt. Ich werde mich auf die patriotische Tendenz in der Beilage konzentrieren und diejenigen Artikel hervorheben und vorstellen, die diesen Aspekt widerspiegeln.

Aus dem XVI. Jahrgang der Kronstädter kulturellen Beilage habe ich die ersten 8 Nummern ausführlicher gesichtet. Die Themen entsprechen dem restaurativen Zweck der sächsischen Nation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es geht sowohl um die Volkszustände in Siebenbürgen als auch um Fragen des sächsischen Dialekts.

In der ersten Nummer, vom 9. Januar 1858, findet sich ein Artikel von Johann Rohrmüller mit dem Titel *Alexander Csoma im Munde des Szekelervolkes nach Zajzoni*. Nach der Legende war Csoma ein Sohn des Volkes. Seine Weltreise war ein großartiges Ereignis, das das Volk zu einer Legende und ihn zum Helden gemacht hat. Der erste Zielpunkt dieser Reise war der Berg Sinai, kurz danach traf Csoma den König von Ägypten, der ihm 400 Stück Dukaten anbot. Anschließend begann er seine Reise nach Asien und plante dort denjenigen Ort aufzusuchen, wo der erste Ungar geboren wurde. Er reiste viel umher, bis er ein großes Meer erreichte. Am Ende seines langen Weges traf er ein graues Gespenst, das ihm Wasser gab. Er legte seinen Kopf in den Schoß dieses Gespensts

und schlief ein. Nach der Legende wachte er nie wieder auf. Das Gespenst begrub Csoma und beweinte ihn.

Zajzoni, der dies Märchen zuerst in der *Magyar Posta* vom 12. Dezember 1857 veröffentlichte, gibt an, dass er es von Haromszeker Szeklern habe erzählen hören. Indem er es aufschrieb, hat er Csoma, einem großen Sprachtalent, dem Verfasser des Wörterbuchs und der Lehre der tibetanischen Sprache, ein Denkmal gesetzt.

Ein Novum in diesen Blättern ist die Beschreibung der *Volkszustände und Dorfseinrichtungen im deutschen Siebenbürgen* von Friedrich Schuler v. Libloy, Professor in Hermannstadt. Er schildert dort die dörflichen Gemeinschaften und deren Beziehungen zu einander. In Sage, Sitte, Dialekt und Tracht, Wohnung und Rechtsleben haben sich unter den Deutschen Siebenbürgens die mannigfaltigsten Spuren, die überraschendsten Denkmale altgermanischen Wesens erhalten.

Obwohl die Dörfer der Siebenbürger Sachsen fast nebeneinander liegen, ist ihnen allen ein auffallend unterschiedlicher Dorfcharakter eigen. Sie halten regelmäßige Versammlungen ab, die „Sittage“ genannt werden. Diese Versammlungen hatten einige moralische Regeln, wie zum Beispiel:

alle Nachbarn werden vorerst gewarnt, sich zu versöhnen und, wenn irgendwo Zwist und Hader wäre, alle Streitigkeiten beizulegen, wobei der Nachbarschaftsvater zu vermitteln hat, damit der Sittag in Eintracht gefeiert werden können, und man dann im lieben Menschenfrieden vor dem Tische des Herrn erscheine.<sup>6</sup>

Die Aussage dieses Artikels *Volkszustände und Dorfseinrichtungen im deutschen Siebenbürgen* ist eindeutig ein Plädoyer für das friedliche Zusammenleben und für die gegenseitige Hilfeleistung: „die schönste Pflicht der Nachbarschaft sollte christliche und brüderliche Hilfeleistung sein, gegenseitige Unterstützung, wo der Einzelne zu schwach gewesen wäre.“<sup>7</sup> Man appelliert an die Einheit, oder genauer formuliert, an die ersehnte Einheit der Sachsen, die sowohl in ihrer Mikrokultur als auch im ganzen Land existieren soll.

Wichtige Bestandteile der Beilage sind die *Miszellen*. In dieser Nummer wird den Lesern eine Lektüre empfohlen: *Geographische Bilder aus Österreich*, die durch die Otto Spamersche Verlagsbuchhandlung in Leipzig

veröffentlicht wurde. Die Kuriosität für die Leser in Siebenbürgen besteht darin, dass die zweite Hälfte des dritten Bandes dieser Publikation sich mit Siebenbürgen befasst. Diese erste Nummer des Jahrgangs 1858 schließt mit einem Bericht, in dem der Konservator H. M. S. Möckesch über neuerliche Funde berichtet: über einen römischen Gedenkstein, den oberen Teil eines großen Denkmals sowie über zwei Griffe von römischen Schwertern.

Die zweite Nummer bringt einen Artikel zum Thema *Geographische Bilder aus Siebenbürgen*, der eine ausführliche Schilderung von Kronstadt enthält. Man bekommt ein Bild auch von der Charakteristik des Sachsenvolkes:

Wenn man im Szekler- und Magyarenlande meistens um ein Herrenhaus die strohgedeckten Hütten der dienstbaren Bauern sieht, was an die scharf hervortretenden Standesunterschiede in dem sogenannten freien Lande erinnert, so tritt im freien Sachsenlande dagegen behäbige Wohlhabenheit der gesetzlich gleich gestellten Bewohner als Charaktermerkmal hervor. Die Dörfer haben fast nur steinerne Häuser, bei denen der Blumengarten mit Hyazinthen, Tulpen, Narzissen, Nelken, Rosen, Majoran und Rosmarin nicht fehlen, da die Sachsen mit dem Strauß in der Hand Sonntags zur Kirche zu gehen gewohnt ist. Draußen auf dem Felde erkennt man beim Pflügen, Eggen, Säen den unverdrossenen Deutschen, der gewissenhaft bedächtig, aber auch ausdauernd arbeitet, wobei ihm die Hausfrau tüchtig beisteht.<sup>8</sup>

Da die Charakteristiken der Szekler und der Sachsen miteinander verglichen werden, entstehen imagologische Bilder:

Sobald man aus dem oberen Alutatal und der Haromszek, welche Szekler bewohnen, nach dem angrenzenden sächsischen Burzenlande kommt, so erscheint das Äußere der Dinge verändert, obschon man noch in derselben Ebene ist und nur eine Flussbrücke überschritten hat. Die Wiesen sind sorgfältiger gedüngt, die Äcker mit mehr Aufmerksamkeit gepflegt, die Menschen ruhiger und bedächtiger, die Dörfer freundlicher.<sup>9</sup>

Den Lesern wird auch eine Beschreibung der Tracht der sächsischen Frauen geboten:

Statt der malerischen Szeklertrachten sieht man altmodische Kleidungen wie sie in alten Bilderbüchern etwa noch zu finden sind. Denn die Frauen tragen einen faltigen wollenen schwarzen, im Sommer weißleinenen Rock ohne Leib, dagegen wird das weiß- oder rotgestickte, langärmelige, bloße Hemd des Oberleibes von einer kurzen Jacke, und der Kopf mit einer Haube oder einem Tuche bedeckt, unter welchem oft weiße Leinwandspitzen hervorstehen.<sup>10</sup>

Im Jahre 1858 erscheint in der Rubrik *Miszellen* das erste Mal eine kurze Nachricht über die ungarische Literatur, in der konstatiert wird, dass in diesem Jahr ein Übergewicht der wissenschaftlichen Literatur gegenüber der rein belletristischen zu beobachten sei. Die Beilage zitiert die Nachricht aus der ungarischen Zeitung *Pesti Napló*:

Nicht als ob etwa der Zahl nach nicht mehr Bände Gedichte, Novellen und Romane erschienen wären, als wissenschaftliche gemeinnützige Werke, sondern weil die wissenschaftliche Literatur ihrem Inhalt, ihrem Wert nach die belletristische aufwiegt, der Literaturhistoriker aber zeichnet nicht statistische Daten auf, sondern hebt das Gewichtige, Bedeutsame aus dem weniger Gewichtigen, Unwesentlichen heraus.<sup>11</sup>

In der dritten Nummer begegnen wir wieder einem brisanten Thema. Der Titel dieser Zeitungsnotiz lautet: *Zur siebenbürgisch-sächsischen Dialektfrage*. „Die Wurzeln einer Volkstümlichkeit ruhen am tiefsten und festesten in der Sprache des Volkes.“<sup>12</sup> Diese Aussage könnte auch als Motto zum Artikel dienen, da das Hauptthema in diesem Text die Volkskunde (Volksmärchen, Volkskunst, Volkssprache) ist. Die Relevanz der Volkssprache wird dort mehrmals betont, was ebenfalls ein auffälliges Zeichen der patriotischen Tendenz der kulturellen Beilage ist. Der Dialekt wird als Metapher des alltäglichen, zugleich aber unentbehrlichen Gerichts geschildert, während die Schriftsprache als das Dessert, als etwas Gekünsteltes fungiert:

Der Dialekt ist die Hausmannskost, die alltäglich auf dem Tisch erscheint, die Schriftsprache das Dessert, das nur bei besonderen Gelegenheiten aufgetischt wird. Und will Einer etwas recht scharf, klar und zutreffend bezeichnen, so wird er gar oft zum Dialekt greifen müssen, wie die Schriftsprache zu demselben greifen muss, wenn sie fortgebildet werden soll.<sup>13</sup>

„Die sichersten Anhaltspunkte“ sind im Leben eines Volkes zur Rekonstruktion der eigenen Herkunft die Mundart und die Erforschung der eigenen Geschichte und dies wurde auch hier zum Ausdruck gebracht:

Unsere Sitten, Märchen, Sagen und Spiele, vornehmlich aber unsere Mundart ist der sicherste Anhaltspunkt bei allen Forschungen nach unserer Herkunft und ein vollständiges Wörterbuch unserer Volkssprache der beste Codex diplomaticus zur Lösung dieser noch immer offenen Frage unserer Geschichte.<sup>14</sup>

In den *Miszellen* dieser Nummer wird darüber berichtet, dass die Szent-István-Gesellschaft im Jahre 1858 in Pest unter dem Titel *Magyar Írók*, ein biographisches Lexikon ungarischer Literaten herausgegeben hat. Eine weitere Ungarn betreffende Nachricht ist, dass Gabriel Mátray, der Direktor des Pester Musikvereins, eine möglichst vollständige Sammlung der Szekler Volkslieder mit Text und Noten herauszugeben beabsichtigt.

Der erste Artikel in der vierten Nummer *Der Kriegszug der Nürnberger nach Ungarn* behandelt ein historisches Ereignis: eine Geschichte aus dem Dreißigjährigen Krieg. Erzählt wird von den Kriegszügen der Nürnberger nach Lichtenberg, Ungarn und nach dem Bruderland Siebenbürgen.

Ein äußerst interessantes Thema ist die Herkunft des Namens Siebenbürgen: *Über den deutschen Namen des Landes Siebenbürgen*. Der Aufsatz stammt von Professor Friedrich von Schuler Libloy und ist aus der *Wiener Zeitung* übernommen. Von Schuler beginnt mit der allgemein angenommenen Meinung, dass der deutsche Name des Landes Siebenbürgen von jenen sieben deutschen Burgen herrührt, welche im unteren Felde des Landeswappens das Sachsenland bezeichnen: Hermannstadt, Kronstadt, Bistritz, Schäßburg, Medwisch, Müllenbach und Broos, oder statt des Letzteren Klausenburg. Ganz anders lautet die Erklärung in der walachischen (rumänischen) und ungarischen Sprache.

Im Rumänischen heißt das Land Ardjal, Ardeal, und es mag dies Wort vielleicht Keltischen oder Dacischen Ursprungs sein und so viel als Land oder Erde bedeuten. Ganz ähnlich und wohl hieraus abgeleitet das griechische Erdelion. [...] Der ungarische Name Erdély, welcher entweder aus dem Wort Ardeal, oder aus erdőhely (Wald-Ort), oder aus einem verlorenen

Adjektiv erdey-waldig (Erdély-ország) entstanden sein mag, wo es dann mit dem lateinischen Ausdrucke Sylvania (Ultra-und Transsilvania) die nächste Verwandtschaft hätte.<sup>15</sup>

In der 5. Nummer der Beilage erhält der Leser eine Reisebeschreibung von Dr. J. C. Andrä, einem Privatdozenten aus Halle. Seine Reise durch Siebenbürgen im Jahre 1851 wurde zu Zwecken geologischer Forschung unternommen. Die Beschreibung richtet sich nach den Regeln einer geologischen Berichterstattung. Sachlich und nur mit sehr wenigen subjektiven Eindrücken fasst der Dozent seine Erlebnisse zusammen:

Ich traf am 20. August in Kronstadt ein. Die Stadt liegt malerisch am Ausgange eines von hohen Kalkbergen begrenzten Tales: nordwärts öffnet sich eine weite fruchtbare Ebene. Der Kalk, der den Zug, in welchem der Kapellenberg liegt, bildet, erscheint dicht, fast ohne Schichtung und führt Polyparien; wahrscheinlich gehört er zur Liasformation.<sup>16</sup>

In der 6. Nummer der Kronstädter Beilage erscheint ein Artikel über die Geschichte der Sachsen in Siebenbürgen. Der Titel führt den Leser eigentlich in die Irre, denn im Artikel geht es gerade um das Fehlen einer Geschichte Siebenbürgens. Den Grund dafür sieht der Autor darin, dass niemand an die Herausgabe der vorhandenen handschriftlichen Quellen denkt. In Ungarn dagegen sehe die Situation ganz anders aus, die Ungarn haben eine ganze Reihe solcher Publikationen: außer dem *Magyar Történelmi Tár*<sup>17</sup> noch die von der Akademie herausgegebenen *Monumenta historica Hungariae*, weiterhin die von Szalay veröffentlichten *Magyar Történelmi Emlékek*<sup>18</sup> und schließlich die von Lugossy, Szabó besorgten *Történelmi Emlékek a magyar nép közséji és magán életéből*.<sup>19</sup>

Der Leser bekommt auch einen kurzen Überblick über die Entwicklung der verschiedenen siebenbürgischen Vereine, die sich bei der Herausgabe älterer, noch unveröffentlichter Handschriften über die vaterländische Geschichte verdient gemacht haben wie z. B. *Societas philobistorum Transilvanica*. In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts unternahm Graf Joseph Kemény in Zusammenarbeit mit Stephan Kovacs von Nagy Ajta die Herausgabe des *Erdélyi Történelmi Tára*,<sup>20</sup> dessen erster Band 1837 in Klausenburg und zweiter Band 1845 ebenda erschienen war. Im Jahre 1855 und 1856 veröffentlichte Graf Emerich Mikó die auf die geschicht-



lichen Schätze Siebenbürgens basierende Publikation *Erdélyi történelmi adatok*.<sup>21</sup>

Im Falle der Sachsen gingen die Erforschung und die Herausgabe älterer Materialien nicht so schnell voran:

Den Sachsen, die im Ganzen wohlhabend einzeln aber nicht reich sind, fehlt ein Graf Mikó, es ist somit bei dem entschiedenen Mangel an Interesse für derartige Unternehmungen in der Masse des Volkes auch keine Aussicht auf baldige Hebung der deutschen Quellen, deren Veröffentlichung wie Seiwert sagt, „vielen Rauch der unsere vaterländische Geschichte deckt“, zerstreuen würde.<sup>22</sup>

Der Artikel hat dennoch einen positiven Ausklang, denn die Beilage betrachtet dieses Problem als eine Herausforderung des ganzen Kollektivs zur Weiterentwicklung des sächsischen Volkes und deswegen nimmt die Beilage die heimischen geschichtlichen Beiträge als stehende Rubrik auf:

Diese Schätze zu eröffnen und allgemeiner zugänglich zu machen, allen unsern Landsleuten die Geschichte in den Berichten möglichst gleichzeitiger einheimischer Schriftsteller vorzulegen, insoweit das der Raum und die Tendenz unseres Blattes gestattet, ist die Aufgabe der nachfolgenden Beiträge, die wir als stehende Rubrik in diese Blätter aufnehmen.<sup>23</sup>

Die Zielsetzung, dass eine Restauration des Geistes, Gemütes und der Vaterlandskunde in diesen Blättern verwirklicht werden soll, fand auch in der Wirklichkeit Widerhall. Wenn auch das Interesse an literarischen Produkten gering war, haben sich langsam – mit Hilfe der die Kultur fördernden Presse – Schriftsteller, Historiker, Journalisten und Publikum (Leser) gefunden.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Kessler, Dieter: *Die deutschen Literaturen Siebenbürgens, des Banates und des Buchenlandes. Von der Revolution bis zum Ende des ersten Weltkrieges (1848–1918)*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau 1997, S. 14.

<sup>2</sup> Wittstock, Joachim – Stefan Sienerth (Hg.): *Die deutsche Literatur Siebenbürgens. Von den Anfängen bis 1848*. Bd. 2. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 1999, S. 185.

<sup>3</sup> Kessler [Anm. 1], S. 15.

<sup>4</sup> Ebda

<sup>5</sup> Wittstock–Sienerth [Anm. 2], S. 188.

<sup>6</sup> *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde*. Beilage zur Kronstädter Zeitung. XVI. Jahrgang. Nr. 1, 1858, S. 3.

<sup>7</sup> Ebda

<sup>8</sup> *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde*. Beilage zur Kronstädter Zeitung. XVI. Jahrgang. Nr. 2, 1858, S. 5.

<sup>9</sup> Ebda

<sup>10</sup> Ebda

<sup>11</sup> Ebda, S. 8.

<sup>12</sup> *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde*. Beilage zur Kronstädter Zeitung. XVI. Jahrgang. Nr. 3, 1858, S. 10.

<sup>13</sup> Ebda

<sup>14</sup> Ebda

<sup>15</sup> *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde*. Beilage zur Kronstädter Zeitung. XVI. Jahrgang. Nr. 4, 1858, S. 12.

<sup>16</sup> *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde*. Beilage zur Kronstädter Zeitung. XVI. Jahrgang. Nr. 5, 1858, S. 17.

<sup>17</sup> Die Titel der Publikationen werden von mir übersetzt. Ungarisches historisches Magazin (*Magyar Történelmi Társ.*).

<sup>18</sup> Ungarische historische Denkmäler (*Magyar Történelmi Emlékek*)

<sup>19</sup> Historische Denkmäler aus dem kollektiven und privaten Leben des ungarischen Volkes (*Történelmi Emlékek a magyar nép községi és magán életéből*)

<sup>20</sup> Magazin der siebenbürgischen Geschichte (*Erdélyi Történeti Társ.*)

<sup>21</sup> Siebenbürgische historische Daten (*Erdélyi történelmi adatok*)

<sup>22</sup> *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde*. Beilage zur Kronstädter Zeitung. XVI. Jahrgang. Nr. 6, 1858, S. 22.

<sup>23</sup> Ebda

Ágota Nagy (Großwardein)

## Manifestationsformen von Interkulturalität in der Czernowitzer deutsch-jüdischen Presse der 1930er Jahre: Dargestellt am Beispiel der Tageszeitung *Der Tag* (1932–1935)

### 1. Einleitung, Zielsetzung und Gliederung

„Multikulturalität – mit welchem Ort, wenn nicht mit Czernowitz und seinem Umfeld, könnte man dieses Wort assoziieren?“ – so Martin A. Hainz in seinem Essay *Czernowitz/ Bukowina als europäische Lektion*.<sup>1</sup> In der Tat sind das Abstraktum ‚Multikulturalität‘ oder das Adjektiv ‚multikulturell‘ in fast jeder Veröffentlichung über die Vielvölkergegend Bukowina und ihrer Hauptstadt Czernowitz anzutreffen. Trotz – oder womöglich wegen – seines beinahe inflationären Gebrauchs wird dabei der sogenannte „multikulturelle Topos Bukowina“<sup>2</sup> – der vom Konstrukt „Mythos Czernowitz“<sup>3</sup> semantisch nicht weit entfernt sein mag – in der kulturhistorisch fundierten Fachliteratur unterschiedlich, ja sogar gegensätzlich rezipiert. So kommt beispielsweise Hainz unmittelbar nach seiner oben zitierten Feststellung zum Schluss, dass „diese zur multikulturellen Miniatur-Metropole stilisierte Kleinstadt indes [...] nie ein Ort [war], an dem Verschiedenes zu einem wenn auch heterogenen Ganzen wurde, die Synthese unterblieb; vielmehr gab es sogar innerhalb dessen, was man da sich mischen sehen wollte, Spannungen.“<sup>4</sup> Andere Autoren wie etwa Klaus Werner hinterfragen lediglich den ‚inter‘kulturellen Charakter der interethnischen Beziehungen im Czernowitz der Zwischenkriegszeit und monieren, dass zwischen der Auffassung über die Bukowina als dem „Prototyp für multiethnisches Zusammenleben“ interkulturellen Charakters und der tatsächlichen Geschichte des dortigen Völkerverkehrs ein erheblicher Unterschied besteh[e].<sup>5</sup> Etwas verallgemeinert stellt Werner anschließend die rhetorisch anmutende Frage: „Kann man wirklich gesichert von ‚multiethnischen‘ gleich ‚kulturell synkretistischen‘ ‚Landschaften des ‚alten Europa‘ sprechen?“<sup>6</sup>

Die z.T. divergierenden Ansichten über den multi- bzw. interkulturellen Charakter multiethnischen Zusammenlebens in Czernowitz, dieser

ethnisch am meisten gemischten ehemaligen Provinzhauptstadt des Habsburgerreiches, sind m.E. unter anderem wohl auf eine mangelnde Abgrenzung des Begriffes ‚Multikulturalität‘ vom sinnverwandten kulturwissenschaftlichen Terminus der Interkulturalität zurückzuführen. Dabei muss angemerkt werden, dass es sich bei Letzterem um ein relativ junges Konzept handelt, von dem im aktuellen wissenschaftlichen Gebrauch bis jetzt kein einheitliches Verständnis existiert.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen setzt sich vorliegender Aufsatz zum Ziel, mittels einer kontaktlinguistischen qualitativen Mikroanalyse am Material der Tageszeitung *Der Tag* (1932–1935) konkrete Manifestationsformen dessen zu erarbeiten, was ich in der Folge als ‚Interkulturalität in der Czernowitzer deutsch-jüdischen Presse der 1930er Jahre‘ konzeptualisiere. Auf Grund dieser Zielsetzung gliedern sich meine einschlägigen Ausführungen in drei Schwerpunkte: Diese sind jeweils kulturwissenschaftlich, kulturgeschichtlich und kontaktlinguistisch orientiert.

Im folgenden kulturwissenschaftlichen Kapitel werden zunächst die Begriffe ‚Multikulturalität‘ bzw. ‚Interkulturalität‘ für die Belange dieser Untersuchung umrissen und voneinander abgegrenzt. Kapitel Nr. 3 leitet zur Analyse der Tageszeitung *Der Tag* über, indem es das Profil des *Tag* im Kontext der Czernowitzer deutschsprachigen Presselandschaft der Zwischenkriegszeit skizziert. Anschließend werden im Kapitel Nr. 4 Manifestationsformen von Interkulturalität in der Tageszeitung *Der Tag* auf der Ebene der Sprache mittels kontaktlinguistischer Terminologie erfasst. Abgerundet wird vorliegender Beitrag durch eine Zusammenfassung samt Fazit (Kapitel Nr. 5).

## 2. Begriffsbestimmungen

Trotz der Tatsache, dass Schlagwörter wie ‚interkulturelle Kommunikation‘ oder ‚interkulturelle Kompetenz‘ heutzutage sowohl in wissenschaftlichen als auch in wirtschaftlichen Bereichen hoch im Kurs stehen, herrscht offensichtlich kein Konsens darüber, wie das einem postmodernen Paradigma verpflichtete Konzept der Interkulturalität ausgelegt werden soll. Als beredtes Beispiel hierfür macht etwa Csaba Földes aufmerksam, dass das erst 2007 herausgegebene 834seitige *Handbuch interkulturelle Kommunikation und Kompetenz: Grundbegriffe – Theorien – Anwendungsfelder*<sup>7</sup>

zum Stichwort ‚Interkulturalität‘ keinen Lexikoneintrag enthält.<sup>8</sup> Folglich konstatiert Földes: „Über die Black Box ‚Interkulturalität‘ überwiegen doch eher deklarative Erklärungen statt schlüssiger Theoreme und verifizierbarer Ergebnisse.“<sup>9</sup>

Aus einer ähnlichen Grundhaltung heraus ist wohl auch die Kritik von Wolfgang Welsch<sup>10</sup> an den Termini ‚Multikulturalität‘ vs. ‚Interkulturalität‘ zu betrachten, die sich m.E. ebenfalls im Bereich deklarativer Erklärungen bewegt und letzten Endes mit keiner Definition dieser – von ihm allerdings stark angefochtenen – Konzepte aufwartet. Eine der wohl wenigen deskriptiven Aussagen über den Terminus ‚Multikulturalität‘ lautet bei Welsch folgendermaßen: „Das Multikulturalitätskonzept will sich der Koexistenz unterschiedlicher Kulturen *innerhalb ein und derselben Gesellschaft* stellen.“<sup>11</sup> Über das Konzept der Interkulturalität erfahren wir bei Welsch, dass es sucht, interkulturellen Konflikten durch interkulturellen Dialog zu begegnen. Demnach ist das gängige Postulat des Nebeneinanders oder der Koexistenz unterschiedlicher Kulturen „*innerhalb ein und derselben Gesellschaft*“ auch im Sinne von Welsch eine brauchbare Definition von Multikulturalität. Folglich wird sie für die Belange der vorliegenden Untersuchung übernommen. Welschs Aussage über das Konzept der Interkulturalität hingegen mag weniger aufschlussreich erscheinen. Die Bestrebung, „interkulturellen Konflikten durch interkulturellen Dialog zu begegnen“, wirft nämlich u.a. die Frage auf, ob der angesagte interkulturelle Dialog eine gewisse Gegenseitigkeit seitens der beteiligten Kulturen oder Ethnien impliziert. Sollte dies der Fall sein, so wäre das Konzept der Interkulturalität in Kenntnis der geschichtlichen Ereignisse auch im Hinblick auf multiethnisches Zusammenleben in der Bukowina der Zwischenkriegszeit eine unhaltbare, gar gefährliche Annahme. Auf der anderen Seite wird aus zahlreichen Belegen für Sprachenkontakthänomene, von denen einige in der Folge exemplarisch vorgestellt werden, deutlich, dass eine sprachlich vermittelte kulturelle Synthese zumindest am Beispiel der Czernowitzer deutsch-jüdischen Presse der Zwischenkriegszeit durchaus nachweisbar ist. Um dies nicht nur kontaktlinguistisch, sondern auch kulturwissenschaftlich erfassen zu können, ist eine Definition von Interkulturalität notwendig, die diesem Phänomen Rechnung trägt. Aus diesen Überlegungen heraus konzeptualisiere ich den Terminus der Interkulturalität im Sinne von einem sog. ‚kulturellen Synkretismus‘ sowie

einer Offenheit anderen Kulturen gegenüber als dessen Vorstufe. Dabei beziehe ich mich auf eine Definition von kulturellem Synkretismus im weiteren Sinne,<sup>12</sup> wie sie etwa bei Hans-Jürgen Lüsebrink formuliert wird. Demnach bezeichnet kultureller Synkretismus eine „kreative Verbindung und Verschmelzung von Elementen aus unterschiedlichen Kulturen, häufig als Konsequenz unmittelbarer interkultureller Kontakte“<sup>13</sup> „im Rahmen neuer Ausdruck- und Darstellungsformen sprachlicher, sozialer, politischer und kultureller Art.“<sup>14</sup> In der vorliegenden Untersuchung wird diese „kreative Verbindung und Verschmelzung von Elementen aus unterschiedlichen Kulturen“ auf der Ebene der Sprache, also im Rahmen neuer Ausdrucksformen sprachlicher Art exemplifiziert. Eingeleitet werden die hier vorzustellenden Belege für Interkulturalität im obigen Sinne durch einen kurzen kulturgeschichtlichen Überblick über die Tageszeitung *Der Tag*.<sup>15</sup>

### 3. Das Profil der Tageszeitung *Der Tag* im Kontext der Czernowitzer deutsch-jüdischen Presse der 1930er Jahre

Nachdem lange Zeit vorwiegend die Czernowitzer deutschsprachige Literaturlandschaft im Mittelpunkt der Bukowina-Forschung stand, bekommt in letzter Zeit auch die Czernowitzer deutsch-jüdische Presse immer mehr die gebührende Aufmerksamkeit. Hiervon zeugen die zahlreichen, kürzlich erschienenen Monographien,<sup>16</sup> Sammelbände<sup>17</sup> und Aufsätze<sup>18</sup> zum Thema bzw. die Forschungsschwerpunkte des internationalen *Arbeitskreises Czernowitzer Presse*. Das Interesse an der Czernowitzer deutschsprachigen Presse der Zwischenkriegszeit ist dabei durchaus berechtigt, zumal die einzige umfassende Monographie über die Czernowitzer Presse nicht weniger als fünfzig deutschsprachige, vorwiegend deutsch-jüdische Presseprodukte aus der Zwischenkriegszeit aufführt.<sup>19</sup>

Innerhalb dieser breitgefächerten Presselandschaft nimmt die Tageszeitung *Der Tag* (1932–1935) neben dem *Czernowitzer Morgenblatt* (1919–1940), der *Czernowitzer Allgemeinen Zeitung* (1920–1939) und der *Ostjüdischen Zeitung* (1919–1940) einen wichtigen Platz ein, und zwar nicht nur als Publikationsorgan der jungen Rose Ausländer. Hiervon zeugt auch das rege fachliterarische Interesse am *Tag*. Es setzen sich Aufsätze von Andrei Corbea-Hoişie,<sup>20</sup> George Guţu<sup>21</sup> und Walter Schmitz<sup>22</sup> mit der Geschichte dieser Tageszeitung auseinander.<sup>23</sup>

Ohne eine umfassende Darstellung dieser deutsch-jüdischen Zeitung anzustreben, werden hier die wichtigsten pressegeschichtlichen Daten des Blattes genannt. Demnach erschien *Der Tag* unter der Chefredaktion von Arnold Schwarz vom 13. März 1932 bis 16. Juni 1935 mit der Ausnahme von Montag täglich als Morgenblatt, in 954 Nummern, die vorwiegend in Frakturschrift gedruckt wurden, in Czernowitz, Bukowina, Rumänien. In seinem Untertitel bezeichnete sich das Blatt als „unabhängiges demokratisches Organ für die Interessen der Stadt Cernăuți, der Bucovina und des Reiches.“<sup>24</sup> Verantwortliche Redakteure des Blattes waren namhafte Bukowiner Intellektuellen wie Erast Carabăț, Dr. Ernst Maria Flinker, Alfred Kittner, Marcus Linder und Arnold Schwarz. Die Zeitung enthielt in der Regel u.a. folgende Kolumnen: *Der Tag in Czernowitz*, *Die Novelle des Tages*, *Tagesbericht*, „*Der Tag*“ *meldet*, *Gerichts-„Tag“*, *Wirtschafts-„Tag“*, *Sport-„Tag“*, *Film-„Tag“*, „*Radio-„Tag“*, *Der Tag in der Provinz*, „*Der Tag*“ *des Lesers*, *Fenilleton*, *Theater – Kino – Vergnügungen*, *In letzter Minute...* sowie *Kleiner Anzeiger*. Selbstverständlich hatten auch Artikel, die keiner Kolumne angehörten, einen festen Platz im *Tag*.

Am 9. Juli 1935 nahm die Zeitung ihr Erscheinen als in Antiqua gedrucktes Abendblatt wieder auf, allerdings ohne die Chefredaktion von Arnold Schwarz. Es folgten elf weitere Nummern unter der verantwortlichen Redaktion von Marcus Linder. Die letzte, nach dem Stand der Forschung allerdings unvollständig erhalten gebliebene Nummer des *Tag* datiert vom 21. Juli 1935 (Nr. 966).

#### **4. Manifestationsformen von Interkulturalität: Sprachenkontaktphänomene im *Tag***

Ein Überblick über die Veröffentlichungen zum Thema ‚Czernowitzer Presse‘ lässt erkennen, dass bisherige Schwerpunkte pressegeschichtlicher Untersuchungen überwiegend kulturhistorischen oder literaturgeschichtlichen Charakter tragen, selbst wenn sie die Bukowiner Mehrsprachigkeit als kulturelles Phänomen ggf. mitberücksichtigen. Die spärlich vorhandenen sprachwissenschaftlichen Annäherungen zum Thema beschränken sich auf einen Aufsatz von Luminița Fassel<sup>25</sup> sowie auf einige Beiträge von Kurt Rein.<sup>26</sup> Dabei liegt es auf der Hand, dass der Czernowitzer Multilingualismus auch in geschriebenen Zeitdokumenten wie etwa die Presse einen sprachlichen Niederschlag gehabt haben muss. Man bedenke

dabei, dass die zahlreichen Czernowitzer deutsch-jüdischen Presseprodukte der Zwischenkriegszeit aus der Feder multilingualer jüdischer Intellektuellen stammen. Sie schrieben zwar auf Deutsch, trugen in ihrer Sprachverwendung jedoch auch eigenkulturellen Inhalten sowie den sozio-kulturellen Verhältnissen und Realien der rumänischen Umgebung Rechnung.<sup>27</sup>

Eine kontaktlinguistische Mikroanalyse der Tageszeitung *Der Tag* fördert erwartungsgemäß zahlreiche und recht vielfältige Nachweise für sprachliche Kontaktphänomene aus dem Rumänischen, aber auch aus dem Jiddischen zu Tage. Diese können u.a. mittels der Phänomenklassen ‚Transferenz‘, ‚Kode-Umschaltung‘, ‚Bevorzugungsstrategie‘ sowie deren Untertypen sprachwissenschaftlich erfasst werden. Nach einer kurzen Definition sollen hier diese Phänomenklassen anhand von Beispielen veranschaulicht werden. Anschließend wird auf den Zusammenhang zwischen Sprachenkontakt und Interkulturalität im Sinne von Offenheit anderen Kulturen gegenüber und von kulturellem Synkretismus hingewiesen.

Unter Transferenz wird „die Übernahme von Elementen, Merkmalen und Gesetzmäßigkeiten aus der/den Kontaktsprache(n)“<sup>28</sup> unter synchronem Aspekt verstanden. Dies kann sinngemäß auf allen sprachlichen Ebenen stattfinden. Auf lexikalisch-semantischer Ebene hat sich u.a. der Typus der hybriden Komposita in der einschlägigen Literatur etabliert. Wie der Name besagt, wird bei diesem Typus zumindest eine der unmittelbaren Konstituenten aus der Kontaktsprache transferiert. Als Beispiel hierfür wird die im *Tag* oft anzutreffende Reihenbildung mit dem aus dem Rumänischen übernommenen Bestimmungswort *Primăria/Primaria* hervorgehoben. Dies geht auf das rumänische Lexem *primărie* im Sinne von ‚Bürgermeisteramt‘, ‚Magistrat‘ oder ‚Rathaus‘ bzw. ‚Gemeindehaus‘<sup>29</sup> zurück. Die direkte Übernahme aus dem Rumänischen (*Primăria/Primaria*) entspricht der mit dem bestimmten Artikel deklinierten Form dieser rumänischen Feminina im Nominativ Singular (d.h. *primăria*). Es entstehen mit diesem Bestimmungswort Zusammensetzungen, die semantisch auf eine deutschsprachige Vorlage zurückgeführt werden können, wie z.B. *Primăria-Beamten*,<sup>30</sup> *Primăriagarantie*,<sup>31</sup> *Primăriagebäude*,<sup>32</sup> *Primăriaplatz*,<sup>33</sup> *Primaria-Saal*.<sup>34</sup> Ihnen gemeinsam ist, dass nach der Wortbildungsart alle Determinativkomposita sind und ohne Fugenelement gebildet werden. Hinsichtlich der graphematischen bzw. phonologischen Integration in das Deutsche hingegen lassen sich – wie die obigen Beispiele zeigen – Unterschiede feststellen.



Mit dem Terminus ‚Kode-Umschaltung‘ wird in der Kontaktlinguistik der Wechsel zwischen zwei oder mehreren Sprachen innerhalb eines Diskurses oder eines Satzes bezeichnet.<sup>35</sup> Es werden in der Fachliteratur mehrere Typen von Kode-Umschaltung unterschieden und entsprechende Abgrenzungskriterien festgelegt. Einer von diesen Typen ist die sog. ‚diskursive Kode-Umschaltung‘. Diese ist ein Sammelbegriff für verschiedene Formen von Kode-Umschaltung auf der Diskursebene. Hiervon werden an dieser Stelle zwei Ausprägungen hervorgehoben und exemplifiziert: Diese sind diskursive Kode-Umschaltung in Form von Redewiedergabe und von Zitat. Als Beispiel für diskursive Kode-Umschaltung durch Redewiedergabe fungiert folgender Beleg, der ein Ausschnitt aus einer Kurzprosa ist:

- (1) Der Schaffner nähert sich mit geschäftsmässiger Miene: *Biletele vă rog!*  
[Die Fahrkarten bitte!]<sup>36</sup>

Der Typus der diskursiven Kode-Umschaltung als Zitat wird anhand des folgenden Beispiels veranschaulicht:

- (2) Diese Importautorisationen tragen [...] an der linken Ecke eine Stampiglie folgenden Inhaltes: „*Valabil până la 10 Iunie 1935.*“  
[Gültig bis zum 10. Juni 1935.]<sup>37</sup>

Beim Beleg Nr. 2 fällt die Großschreibung des rumänischen Monatsnamens (*iunie*) auf, die wohl auf den Einfluss des deutschsprachigen Kontextes zurückzuführen ist.

Die dritte zu erörternde kontaktlinguistische Phänomenklasse, die sog. ‚Bevorzugungsstrategie‘, steht u.a. für die bevorzugte Verwendung von Fremdwörtern, die über ein einheimisches Äquivalent in der jeweiligen Sprache verfügen. Dabei wird angenommen, dass die „multilinguale kommunikative Praktik“<sup>38</sup> der Bevorzugung auf den indirekten Einfluss einer Kontaktsprache zurückgeht. Im vorliegenden Fall handelt es sich um deutschsprachige Fremdwörter lateinischen Ursprungs, die phonologische und ggf. morphologische Ähnlichkeiten mit ihren rumänischen Äquivalenten aufweisen. Als Beispiele: *Advokat*<sup>39</sup> (rum. ‚avocat‘), *Deputierte*<sup>40</sup> (rum. ‚deputat‘), *Konstatierung*<sup>41</sup> (rum. ‚constatare‘), *Minoritätenproblem*<sup>42</sup> (rum. ‚problema minorităților‘), *Ranküne*<sup>43</sup> (rum. ‚ranchiună‘), *divers*<sup>44</sup> (rum. ‚divers‘), *exceptionell*<sup>45</sup> (rum. ‚exceptional‘), *kom-*

*mun*<sup>46</sup> (rum. ‚comun‘), *defraudieren* (rum. ‚a săvârși o fraudă‘) und *votieren*<sup>47</sup> (rum. ‚a vota‘) genannt.

## 5. Zusammenfassung und Fazit

Wenn mit der Soziolinguistik angenommen wird, dass Sprache und Kultur miteinander eng verwoben sind, lassen sich die hier exemplarisch geschilderten Sprachenkontaktphänomene als Nachweise für Interkulturalität im Sinne von Offenheit anderen Kulturen gegenüber einerseits sowie von kulturellem Synkretismus andererseits interpretieren. Während Kode-Umschaltungssequenzen und Belege für die Bevorzugungsstrategie als Manifestationen von kultureller Offenheit ausgelegt werden können, lassen sich Transferenzbelege als sprachliche Niederschläge von kulturellem Synkretismus betrachten. Sie gewinnen im Kontext der vielgepriesenen Multikulturalität bzw. auch Interkulturalität besondere Bedeutung, denn – mit George Guțu – bleiben diese Schlagwörter lediglich Abstrakta, „wenn man nicht konkret zeigt, wie der detaillierte Mechanismus mentalitätsgeprägter und -prägender Interferenzen überhaupt funktioniert.“<sup>48</sup> Vorliegender Aufsatz hat den Versuch unternommen, einen bescheidenen Beitrag zu konkreten Manifestationen dieser Abstrakta zu leisten.

## Amnerkungen

<sup>1</sup> Hainz, Martin A.: Czernowitz – Bukowina als europäische Lektion. *Kakanien revisited*. <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MHainz1.pdf> v. 17.08.2005, S. 1. (Zugriff am 16.06.2010).

<sup>2</sup> Rychlo, Peter: Multikultureller Topos Bukowina. Bukowina Zentrum an der Jurij-Fedkowitsch-Universität, Tscherniwzi. [http://www.bukowina-zentrum.org/index.php?mod=content&id=79&lang\\_id=3&mid1=104](http://www.bukowina-zentrum.org/index.php?mod=content&id=79&lang_id=3&mid1=104) (Zugriff am 16.06.2010).

<sup>3</sup> Siehe u.a. den Sammelband Pollack, Martin – Kusdat, Helmut – Lihaciu, Ioan C. – Corbea-Hoișie, Andrei – Coldewey, Gaby – Röska-Rydel, Isabel – Prochasko, Jurko – Hausleitner, Mariana – Osatschuk, Sergij (Hg.): *Mythos Czernowitz. Eine Stadt im Spiegel ihrer Nationalitäten*. Potsdam: Deutsches Kulturforum östliches Europa, 2008 (Potsdamer Bibliothek östliches Europa – Geschichte).

<sup>4</sup> Ebda, S. 1.

<sup>5</sup> Werner, Klaus: Euphorie und Skepsis: Waren die Bukowina und Galizien ‚inter‘kulturell? Anmerkungen zu einer Debatte. In: Werner, Klaus (Hg.): *Erfahrungsgeschichte und Zeugenschaft. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur aus Galizien und der Bukowina*. München: IKGS, 2003, S. 18.

<sup>6</sup> Ebda, S. 17.

<sup>7</sup> Straub, Jürgen – Weidemann, Weidemann, Arne – Weidemann, Doris (Hg.): *Handbuch interkulturelle Kommunikation und Kompetenz. Grundbegriffe – Theorien – Anwendungsfelder*. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2007.

<sup>8</sup> Földes, Csaba: Black Box ‚Interkulturalität‘. Die unbekannte Bekannte (nicht nur) für Deutsch als Fremd-/Zweitsprache. Rückblick, Kontexte und Ausblick. *Wirrendes Wort*, 59, 2009/3, S. 504.

<sup>9</sup> Ebda, S. 504.

<sup>10</sup> In Welschs Auffassung basieren die Konzepte der Inter- und der Multikulturalität auf der „Unterstellung einer insel- oder kugelartigen Verfassung der Kulturen“ (Ebd., S. 334). Im Hinblick auf zeitgenössische Gesellschaftsformen stellt er sein Konzept der Transkulturalität diesen beiden Begriffen gegenüber, auf das hier nicht näher eingegangen werden kann. Vgl. Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung. *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 26, 2000, S. 327–351.

<sup>11</sup> Ebda, S. 332.

<sup>12</sup> Eine gängige Auffassung vom kulturellen Synkretismus im engeren Sinne bezieht sich in erster Linie auf den ästhetischen Bereich. Mit Canevacci lässt sich kultureller Synkretismus als der Ort bezeichnen, „an dem kulturübergreifend Musik, Kleidung, Verhalten, Werbung, Theater, Körpersprache oder [...] visuelle Kommunikation miteinander gekreuzt werden und von dem sich dann multiethnische und multizentrische Muster ausbreiten“. Vgl. Bromley, Roger: Cultural Studies gestern und heute. In: Bromley, Roger – Göttlich, Udo – Winter, Carsten (Hg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg: Dietrich zu Klampen, 1999, S. 9–24.

<sup>13</sup> Lüsebrink, Hans-Jürgen: *Interkulturelle Kommunikation: Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2005, S. 14.

<sup>14</sup> Ebda, S. 99.

<sup>15</sup> Folgendes Kapitel basiert inhaltlich auf Ausführungen in meiner Diplomarbeit, angefertigt unter der wissenschaftlichen Betreuung von Frau Prof. Dr. Elena Viorel an der Babeş-Bolyai Universität, Klausenburg. Vgl. Nagy, Ágota: *Arnold Schwarz als Mitarbeiter und Chefredakteur des Journals „Der Tag“*. Diplomarbeit. Cluj-Napoca, 2003.

<sup>16</sup> Vgl. z.B. Rostoş, Ioana. *Czernowitzer Morgenblatt: Eine Monografie*. Suceava: Editura Universităţii, 2008.

<sup>17</sup> Vgl. z.B. Marten-Finnis, Susanne – Schmitz, Walter (Hg.): „... zwischen dem Osten und dem Westen Europas“: *Deutschsprachige Presse in Czernowitz bis zum Zweiten Weltkrieg*. Dresden: Thelem, 2005 (Mitteleuropa-Studien; 11).

<sup>18</sup> Motzan, Peter: Links, wo das Herz schlägt. Das Czernowitzer Tagblatt (1935–1938). Eine Profilskizze. In: Zalaznik, Mira Miladinović – Motzan, Peter – Sienerth, Stefan (Hg.): *Benachrichtigen und vermitteln. Deutschsprachige Presse und Literatur in Ostmittel- und Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert*. München: IKG, 2007, S. 251–276.

<sup>19</sup> Vgl. Prokopowitsch, Erich. *Die Entwicklung des Pressewesens in der Bukowina*. Wien: Verlag der Typographischen Anstalt, 1962 (Wissenschaftliche Reihe/Forschungs- und Kulturstelle der Österreicher aus dem Donau-, Sudeten- und Karpatenraum; 6), S. 29, 43–57. Unter diesen Presseprodukten gibt es einige, von denen lediglich eine einzige Nummer erschienen ist. Neueren Recherchen zufolge kann allerdings festgestellt werden, dass das pressegeschichtliche Verzeichnis von Prokopowitsch nicht allumfassend ist.

<sup>20</sup> Vgl. Corbea-Hoisie, Andrei: „Der Tag“: Rose Ausländers Publikationsorgan in Czernowitz. In: Lajarrige, Jacques – Quéval, Marie-Hélène (Hg.): *Gedichte de Rose Ausländer*. Nantes: Editions du Temps, 2005, S. 27–42; Corbea-Hoisie, Andrei: „Der Tag“: Rose Ausländers Publikationsorgan in Czernowitz. In: Braun, Helmut (Hg.): *Rose Ausländer: sprachmächtige Zeugin des 20. Jahrhunderts. Berliner Symposium 2002*. Köln: Rose Ausländer Stiftung, 2006, <http://www.roseauslaender-stiftung.de/resources/c+RAS+Symposium+2002.pdf>, S. 46–62. (Zugriff am 16.06.2010).

<sup>21</sup> Guţu, George: Wortgewandt und Zeitverbunden. Bukowinische Presse in den 30er Jahren des 20. Jahrhundert. Platz und Rolle literarischer Beiträge oder Wie eine Zeitung ward und starb. In: Riecke, Jörg – Schuster, Britt-Marie (Hg.): *Deutschsprachige Zeitungen in Mittel- und Osteuropa. Sprachliche Gestalt, historische Einbettung und kulturelle Traditionen*. Berlin: Weidler, 2005 (Germanistische Arbeiten zur Sprachgeschichte; 3), S. 425–456.

<sup>22</sup> Schmitz, Walter: Nachrichten von gestern und heute. Zur Ethik der Öffentlichkeit in der Czernowitzer Zeitung *Der Tag* (1932–1935). In: Marten-Finnis, Susanne – Schmitz, Walter (Hg.): „... zwischen dem Osten und dem Westen Europas“: *Deutsche Presse in Czernowitz bis zum Zweiten Weltkrieg*. Dresden: Thelem, 2006 (Mitteleuropa-Studien; 11), S. 97–140.

<sup>23</sup> Ferner ist *Der Tag* Gegenstand meiner Promotionsforschung unter der wis-

senschaftlichen Betreuung von Herrn Professor Dr. Dr. Csaba Földes an der Pannonischen Universität Veszprém, Ungarn.

<sup>24</sup> Siehe den Untertitel der Zeitschrift *Der Tag*, Cernăuți, 1932–1935.

<sup>25</sup> Fassel, Luminița: Sprachinterferenzen in der rumäniendeutschen Presse an Einzelbeispielen. Jüdische Journalisten als Vermittlungsinstanz des Rumänischen in der deutschsprachigen Presse der Bukowina in Großrumänien. In: Fassel, Horst – Förster, Horst (Hg.): *Kulturaldialog und akzeptierte Vielfalt. Rumänien und rumänische Sprachgebiete nach 1918*. Stuttgart: Thorbecke, 1999 (Schriftenreihe des Instituts für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde Tübingen; 8), S. 243–266.

<sup>26</sup> Rein, Kurt: Zum Czernowitzer Deutsch. *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 50, 2001/1, S. 65–72.

<sup>27</sup> Zum Sprachenpaar Deutsch-Rumänisch siehe die Untersuchungen von Elena Viorel. Z.B. Viorel, Elena: Rumänisch–deutsche Interferenzerscheinungen in der rumäniendeutschen Tageszeitung/ADZ. In: Fassel, Horst (Hg.): *Deutsch: Zukunftssprache in den neuen EU-Staaten? Perspektive der deutschen Sprache und Literatur in Ost- und Südosteuropa nach 2004/Limba germană: limbă cu viitor în noile state ale UE? Perspectivele limbii și literaturii germane în Europa de sud-est după 2004. Arbeiten der Internationalen Wissenschaftlichen Tagung vom 24. bis 26. November 2005 in Tübingen*. Tübingen – Temeswar: Editura Universității de Vest, 2007 (Karl-Kurt-Klein-Reihe; 4), S. 159–171.

<sup>28</sup> Földes, Csaba: *Kontaktdeutsch. Zur Theorie eines Varietätentyps unter transkulturellen Bedingungen von Mehrsprachigkeit*. Tübingen: Gunter Narr, 2005, S. 73.

<sup>29</sup> Tiktin, Hariton: *Rumänisch-deutsches Wörterbuch*. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage, Bd. 3: P–Z, Wiesbaden: Harrassowitz, 1989, S. 208.

<sup>30</sup> Ebda, 4, 1935/960, S. 2/1.

<sup>31</sup> Ebda, 1, 1932/22, S. 4/4–5.

<sup>32</sup> Ebda, 2, 1933/480, S. 2/4.

<sup>33</sup> *Der Tag*, 3, 1934/558, S. 2/4.

<sup>34</sup> Ebda, S. 7/5.

<sup>35</sup> Vgl. Földes [Anm. 29], S. 78.

<sup>36</sup> Die Novelle des Tages. Schaffner Nr. 19. In: *Der Tag*, 4, 1935/955, S. 2/1.

<sup>37</sup> Ebda, 4, 1935/960, S. 7/1.

<sup>38</sup> Földes [Anm. 28], S. 252.

<sup>39</sup> Ebda, 2, 1933/484, S. 2/3.

<sup>40</sup> Ebda, 1, 1932/80, S. 2/4.

<sup>41</sup> Ebda, 2, 1933/246, S. 2/2.

<sup>42</sup> Ebda, 1, 1932/588, S. 1/1.

<sup>43</sup> Ebda, 1, 1932/184, S. 3/3.

<sup>44</sup> Ebda, 1, 1932/131, S. 2/1.

<sup>45</sup> Ebda, 1, 1932/219, S. 2/3.

<sup>46</sup> Ebda, 1, 1932/231, S. 2/1.

<sup>47</sup> Ebda, 1, 1932/100, S. 4/5.

<sup>48</sup> Guçu [Anm. 22], S. 451.