



BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK
Schriftenreihe des Germanistischen Instituts der Loránd-Eötvös-Universität

Im Dienste der Auslandsgermanistik

Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag

34.

Budapest 1999

Im Dienste der Auslandsgermanistik

Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Mádl
zum 70. Geburtstag

Im Dienste der Auslandsgermanistik

Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag

Verlag der Universität Wien, 1970

ANTAL



1970

62kh

234346

BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK 34

Im Dienste der Auslandsgermanistik

Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c Antal Mádl zum 70. Geburtstag

Herausgegeben von Ferenc Szász und Imre Kurdi



Budapest 1999

034838

Ferenc Szász, Imre Kurdi [red.]: Im Dienste der Auslandsgermanistik.
Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag (= Budapester Beiträge zur Germanistik 34). ELTE Germanistisches Institut, Budapest 1999.

ISSN 0138-905x

ISBN 963-463-211-4

M. TUD. AKADEMIA
KÖNYVTÁRA

Budapester Beiträge zur Germanistik
Herausgegeben vom Institutsrat
Direktor: Prof. Dr. Karl Manherz
Tipografie: SCIU Kft.
Nyomtatás: Argumentum Kft.

M. TUD. AKADEMIA KÖNYVTÁRA
Könyvtár 2913/2002 sz.

Prof. Dr. Dr. h. c. Antal Mádl unterrichtete über vier Jahrzehnte an der Eötvös-Loránd-Universität Budapest deutsche Literatur und erzog mehrere Generationen von ungarischen Deutschlehrern und Germanisten. Dieses Jahr beging er seinen siebzigsten Geburtstag, was nach den gesetzlichen Vorschriften das Ende seiner regelmäßigen Lehrtätigkeit bedeutet. Aus diesem Anlaß wollen ihm seine Freunde, Kollegen und Schüler mit dieser Festschrift die herzlichsten Glückwünsche überbringen.

Prof. Mádl als ein anerkannter Vertreter der Auslandsgermanistik vermochte in den schwierigen Zeiten der Teilung Deutschlands und Europas zwischen der Germanistik in Ost und West erfolgreich zu vermitteln. Darauf verweist der Titel dieses Bandes, und das zeigt auch die große Anzahl der Beiträge von ausländischen Kollegen. Andere Beiträge, die seine einstigen und jetzigen Doktoranden verfaßt haben, weisen in die Zukunft, denn Prof. Mádl wird an der Doktorandenausbildung des Germanistischen Instituts der Eötvös-Loránd-Universität weiterhin teilnehmen.

*Dr. Karl Manherz
Dekan
der Philosophischen Fakultät
der Eötvös-Loránd-Universität*

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

Inhalt

„Die Chance zum Überleben.“ Antal Mádl im Gespräch mit Stefan Sienerth	9
<i>Wolfgang Bachofer</i> Der Umgang mit den Alten	27
<i>András Balogh</i> Zur Frage der Kontinuität in der älteren deutschen Literatur Ungarns	31
<i>Werner Biechele</i> Interkulturelle Grenzgänge. Schreiben im nichtdeutschen Raum zwischen alter und neuer Heimat	39
<i>Zsuzsa Bognár</i> „Wo trennt sich Hjalmar Ekdal von Novalis?“ Zum Novalis-Essay von Georg Lukács	51
<i>István Gombocz</i> Deutschunterricht und Germanistik in den Vereinigten Staaten: Eine Zwischenbilanz vor der Jahrtausendwende	65
<i>Regina Hessky</i> Randbemerkungen zum Wörterbuchschieben: movierte Formen im Deutschen und Ungarischen	77
<i>Maria Hornung</i> Die heanzischen Mundarten des Burgenlandes im Wandel unseres Jahrhunderts	87
<i>Isabella Kesselheim</i> Die Bedeutung des Juristen Dr. Miksa Márton für den Theatermenschen Max Reinhardt	97
<i>László Kovács</i> „Atemzüge eines Sommertags“ vor der Folie des <i>Faust</i>	103
<i>Imre Kurdi</i> Was ist das Sonderbare an Kleists <i>Sonderbarem Rechtsfall</i> ? Protokoll	115
<i>Klaus Manger</i> Jorge Semprúns <i>Bleiche Mutter, zarte Schwester</i> – ein Oratorium	119

<i>Wolfgang Martens</i>	
„An eine vortreffliche schöne und Tugend begabte Jungfrau“. Untersuchung eines Gedichts	129
<i>Peter Motzan</i>	
Von der Aneignung zur Abwendung. Der intertextuelle Dialog der rumäniendeutschen Lyrik mit Bertolt Brecht	139
<i>Magdolna Orosz</i>	
Hieroglyphe – Sprachkrise – Sprachspiel	167
<i>Roberta Rada</i>	
Die Funktionsweise von Euphemismen im Spiegel des Interaktionswissens	193
<i>Marcus Sander</i>	
Georg Kaisers <i>Nebeneinander</i> (1923): Metadrama über das Ende des Expressionismus	207
<i>August Stahl</i>	
Der Freundschaftsbegriff in der Dichtung Rainer Maria Rilkes	233
<i>Hartmut Steinecke</i>	
„Meine Fantasie ist stärker als alles“. Hoffmanns Geburtstagsbrief vom 23.-25. Januar 1796	239
<i>Martin Stern</i>	
Vaterschaft und Väterlichkeit in Goethes <i>Faust</i> : Plauderei zu einem aktuellen Thema	251
<i>Ferenc Szász</i>	
Thomas Manns <i>Deutsche Ansprache</i> und ihr Nachhall	261
<i>László Tarnóci</i>	
Romantisches und Sentimentales im Kontext eines merkwürdigen Schiller-Liedes aus den hochklassischen Jahren	281
<i>Péter Zalán</i>	
Über Kredite und phantastische Zinsen. Zum Problem der Selbst- und Ich-Konzepte	299
Schriftenverzeichnis von Prof. Dr. Dr. h.c. Antal Mádl	315

„Die Chance zum Überleben“ Antal Mádl im Gespräch mit Stefan Sienerth

Prof. Dr. h. c. Antal Mádl (geb. 1929) gehört zu den führenden, auch international bekannten Germanisten Ungarns. Seine zahlreichen Studien und Aufsätze zu Fragen der deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, vor allem aber seine Buchveröffentlichungen über Nikolaus Lenau, die österreichische Literatur des Vormärz und Thomas Mann, die in deutschen Verlagen erschienen, erfreuten sich in der Fachwelt einer guten Resonanz. Antal Mádl ist Dr. h. c. der Universität Hamburg, Mitglied mehrerer Zeitschriftenredaktionen und internationaler Fachgremien. Seit Mitte der fünfziger Jahre lehrt Mádl Neuere Deutsche Literatur an der Budapester Universität, deren Germanistikabteilung er von 1964 bis 1989 auch leitete. Nachdem er die fünfziger und sechziger Jahre unbeschadet, wenn auch nicht ohne Kompromisse und Konzessionen überstanden hatte, engagierte sich Mádl in der Zeit danach für eine möglichst ideologiefreie, methodologischen Erneuerungen aufgeschlossene ungarische Literaturwissenschaft.

Die Kindheitsjahre in einem überwiegend von Deutschen bewohnten Dorf – Antal Mádl wurde in Bandau, in der Nähe von Veszprém geboren – haben Leben und Beruf des Wissenschaftlers nachhaltig beeinflusst. Krieg, Vertreibung, Flucht, Verlust von Heimat, Familie und Identität gehören zu den prägenden Ereignissen seines Lebens. Nach dem Besuch des Piaristen-Gymnasiums studierte Mádl deutsche und ungarische Philologie an der Budapester Universität, wo er danach auch lehrte.

Seit Mitte dieses Jahres emeritiert, lebt Mádl in Dunakeszi, in der Nähe von Budapest.

*

Sienerth: Herr Professor Mádl, seit mehr als drei Jahrzehnten, haben Sie durch Ihre Lehrtätigkeit an der Universität, durch Ihre wissenschaftliche Arbeit und die Mitgliedschaft in leitenden Gremien des In- und Auslandes die Entwicklung der Germanistik in Ungarn maßgeblich mitbestimmt. Nun stehen Sie kurz vor Ihrer Emeritierung und eine neue Generation, die schon längst in den Startlöchern wartet, wird Ihr Erbe antreten. Welche Möglichkeiten bieten sich dieser Generation und was für Herausforderungen kommen auf sie zu?

Mádl: Ihre Formulierung „Startlöcher“ läßt den Eindruck entstehen, als ob eine jüngere Generation verbissen auf einen Erbantritt warte. Nun ganz so war bzw. ist es nicht. Der Nachwuchs wurde in der ungarischen Germanistik – und überhaupt in den neuphilologischen Fächern, die Slawistik aus-

genommen – nach dem Zweiten Weltkrieg in seiner Entwicklung stark beeinträchtigt. Fachrichtungen mit zwei Fremdsprachen sind ab 1950 nicht mehr zugelassen worden. Germanistik, Anglistik und Romanistik mußten – abgesehen von Budapest – an den Philosophischen Fakultäten des Landes ihre Tätigkeit einstellen. Sie durften den Lehrbetrieb erst nach 1956 in Szeged und Debrecen erneut aufnehmen, in Pécs hat man die Philosophische Fakultät nach 1945 völlig eingehen lassen. Doch da mangelte es bereits an jungen Nachwuchskräften. Vertreter der älteren Generation (János Koszó in Pécs, Heinrich Schmidt in Szeged, Béla Pukánszky in Debrecen) waren inzwischen entweder ausgeschieden, oder sie hatten noch vor der kommunistischen Machtergreifung das Land verlassen: Elemér Schwartz nahm einen Ruf nach Löwen an, Tivadar Thienemann ging in die USA, wo er als Professor für Psychologie wirkte. Einschränkend trat hinzu, daß etwa seit 1950 an der Grundschule und im Gymnasium bloß Russisch als Pflichtsprache unterrichtet wurde. Unsere Absolventen konnten bestenfalls mit ihrem zweiten Fach (Geschichte, Ungarisch, Geographie usw.) eine Arbeitsstelle an einer Schule erwerben. Die meisten der Germanistikabsolventen, deren Zahl stark reduziert worden war, versuchten auf anderen Gebieten Arbeit zu finden (Presse, Rundfunk, Fernsehen, Bibliothekwesen, Übersetzungs- und Dolmetschertätigkeit). Als sich ihnen die ersten Reisemöglichkeiten ins westliche Ausland boten, ergriffen viele in ihrem Lehrerberuf arbeitslos gewordene Deutschlehrer die Flucht. Später war durch Eheschließungen mit Nicht-Ungarn auch eine legale Aussiedlung möglich. Auf diese Weise befinden sich ehemalige Studenten, die sich zum Teil stolz als meine Schüler bezeichnen, heute im Ausland – von den USA über die Niederlande, Deutschland, Österreich bis Neuseeland, zum Teil im Universitätsbetrieb, aber auch in leitenden Stellen als Bibliothekare oder als Leiter von bzw. Mitarbeiter in Reisebüros.

Auch mit dem Erbantritt nach meiner bevorstehenden Emeritierung hat es seine Bewandnis. Ich war seit 1964 – mit einer einzigen Unterbrechung – bis 1989 Direktor des Deutschen Seminars der Budapester Universität und bat 1989 aus Gesundheitsgründen, wobei vielleicht auch Amtsmüdigkeit eine Rolle gespielt hat, um eine Befreiung von dieser Ehre, die ich eher als drückende Last empfand, nicht zuletzt infolge des ständigen Balancieren zwischen den beiden deutschen Staaten und den oft bescheidenen Möglichkeiten, die die germanistische Forschung damals hatte. Seitdem beschränke ich mich ausschließlich auf meine Lehrtätigkeit. Schrittweise übergab ich den jüngeren Kollegen – fast alle sind ehemalige Studenten von mir – die Vertretung in verschiedenen Gremien, vermittelte und überantwortete ihnen die wissenschaftlichen Kontakte mit deutschen und mit Germanisten außerhalb Ungarns. Das heißt – ich komme auf Umwegen erst jetzt auf den Kern Ihrer Frage zurück – neue Generationen sind bereits seit etwa zehn Jahren aus

ihren Startlöchern, dürfen und müssen heute aber miteinander konkurrierend sich durchsetzen und sich an ihren leitenden Stellen behaupten. Ich bin Gott sei Dank außerhalb des Gefechts. „Mein Erbe“ stand und steht ihnen seitdem uneingeschränkt zur Verfügung. Ob und inwieweit sie davon Gebrauch machen, ist ihnen überlassen.

Sienerth: Seit der Wende, die sich in Ungarn früher als in den anderen Ostblockstaaten abzeichnete, hat sich – wie ich es nun auch von Ihnen bestätigt bekomme – die Situation der Germanistik grundlegend gewandelt. Das in den fünfziger und sechziger Jahren eher nur geduldete und stark marginalisierte Studienfach erlebte Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre regelrecht einen Boom, der noch nicht abzuflauen scheint. Inwiefern wirkte sich diese Entwicklung auch auf die Lehr- und Forschungstätigkeit an den einzelnen germanistischen Lehrstühlen aus?

Mádl: Der Unterschied zu der Zeit von 1960 bis 1980 ist gewaltig. Mitte der fünfziger Jahre habe ich bei den jährlichen Aufnahmeprüfungen mit den Universitäts- und ministeriellen Behörden immer einen erbitterten Kampf geführt, um die Aufnahmequote für das Fach etwas aufzustocken. Die Zahl lag anfangs bei 10 bis 12 Studenten pro Jahrgang, nach 1956 konnte sie auf 25-30 erhöht werden. Einen besonderen Kampf bedeutete auch später noch die limitierte Zahl bei Aufnahmen in den Fachrichtungen mit zwei Fremdsprachen. Für sämtliche Sprachen außer dem Russischen wurden jährlich an der Budapester Universität bloß zehn Kandidaten zugelassen.

Meine Nachfolger haben heute eine ganz andere Art von Sorgen: Ministerium, Universitätsleitung und sogar die Fakultät haben es den einzelnen Instituten überlassen, wieviele Kandidaten sie bei dem Boom von Bewerbern von Jahr zu Jahr verkraften können. Das einstige „Orchideenfach“ Germanistik ist zu einem Massenfach geworden, das heute an Größe unmittelbar nach der Anglistik folgt. Das vergangene Jahrzehnt brachte neue Möglichkeiten: ein erweiterter Mittelbau ist herangebildet worden, eine neue wissenschaftliche Qualifizierung wird bereits seit längerem praktiziert, ein neues Promotions- und Habilitationsrecht, eine neue Studienordnung bieten den Studierenden im Unterschied zum früheren gestrafften Unterrichtssystem eine breitere Wahlmöglichkeit. All das stellt aber die Lehrenden dieser Generation vor eine Reihe neuer Herausforderungen. Professoren und Dozenten haben die Übersicht über ihre Studenten völlig verloren. Sie sehen sie während der Vorlesungen (oder auch nicht), können nur einen kleinen Teil in die eigenen Seminare aufnehmen (der Rest versucht bei Assistenten unterzukommen). Ein nicht genügend durchdachtes Experiment hat zu einer erschreckend hohen Zahl von Zwischenprüfungen geführt. Da die in mündlicher Form nicht mehr abgenommen werden können, treten schriftliche Prüfungen an ihre Stelle. Ein persönlicher Kontakt zwischen Professor und Studierenden kann auf diese Weise nur vereinzelt zustande kommen. Ein

von heute auf morgen um das fünf- bis sechsfache erweiterter Mittelbau (Assistenten und Oberassistenten), auf deren Schultern der Großteil des Unterrichts lastet, ist überfordert, und zwischen Unterricht, eigener Qualifizierung bzw. aus sozialen Gründen betriebenen „Nebenberufen“ hin und her gerissen.

Mehr als die Hälfte der germanistischen Hochschuleinrichtungen sind Neubildungen, an denen es gegenwärtig noch an qualifizierten Kräften und an gut ausgestatteten Bibliotheken, überhaupt an einer nötigen Infrastruktur fehlt.

Dasselbe gilt für die Forschungstätigkeit: Die Professoren und Dozenten sind durch ein angestiegenes Management, durch enorm angewachsene Verwaltungsarbeit überlastet; für die eigene Forschung bleibt ihnen kaum Zeit und für die Anregung und Leitung von Forscherteams noch weniger. Die unangenehme Folge wird sich erst in den nächsten Jahren bemerkbar machen, denn vorläufig publizieren sie meist aus dem Bereich des früher angesammelten Wissens. Das Gesamtbild entspricht einer Übergangsphase, die noch über die Jahrtausendwende andauern kann.

Sienerth: Als Sie Anfang der fünfziger Jahre, in einer Zeit der politischen Unsicherheit und der ideologischen Vereinnahmung, in den Hochschulbetrieb eintraten, lagen die wohl bittersten Jahre Ihrer Biographie bereits hinter Ihnen. Um Vertreibung und Deportation zu entgehen, flohen Sie mit ihrer Familie aus Ihrem Heimatdorf und hielten sich eine Weile versteckt und verdeckt. Auch später haben Sie aus Angst und erzwungener Anpassung Ihre ungarndeutsche Identität eher verschwiegen als hervorgekehrt. Wie stehen Sie heute dazu und wie beurteilen Sie diese Zeit im Rückblick?

Mádl: Sollte ich einmal der Versuchung nicht widerstehen können, meine Memoiren niederzuschreiben, die an einem Einzelschicksal die Lage des ungarischen Deutschtums der Kriegs- und Nachkriegszeit darstellen, so müßte darin das Kapitel über die Vertreibung und ihren unmittelbaren Folgen einen zentralen Platz einnehmen. Als Sohn deutscher Eltern in einem kleinen „Schwabendorf“, nördlich vom Plattensee (Balaton), geboren, in dem zu 90 % Deutsche lebten, sprach ich bis zu meinem sechsten Lebensjahr ausschließlich eine gemischte – bayerisch, fränkisch, allemannische – Mundart. Das Ungarische wurde mir erst in der Schule beigebracht, dort aber so intensiv, daß wir erst von der zweiten Klasse an – zweimal in der Woche in je einer halben Zusatzstunde – „Deutschunterricht“ erhielten. Die ungarische Assimilation war als unausweichlicher Druck der Schule dadurch vorprogrammiert. Die Sprache in den Pausen zwischen zwei Unterrichtsstunden und auch sonst in der Familie, auf der Straße war die ererbte deutsche Mundart. Der Religionsunterricht wurde uns ungarisch vermittelt, der Gottesdienst vom selben Pfarrer dagegen in deutscher Sprache gehalten. Die Magyarisierung wurde bei den Kindern durch die Schule, bei den Män-

nen durch die Ämter (Dorfnotar, Gerichts- und Verwaltungswesen) und den zwischendörflichen Verkehr vorangetrieben. Die Frauen kamen kaum aus dem Dorf, sie hielten deshalb auch eher an ihrer Muttersprache fest. Die Bevölkerung nahm das in meiner Kindheit als eine gegebene, unveränderbare Sachlage hin. Erst der ansteigende Einfluß Deutschlands, teils über den Volksbund, gegen Ende der dreißiger Jahre führte zu Spannungen. Die Magyarisierungstendenz verschärfte sich, gleichzeitig stieg auf der anderen Seite bei der Bevölkerung der Wunsch, den Kindern einen erweiterten Unterricht in deutscher Sprache zu sichern. In der Familie konnte die Großmutter noch kein Ungarisch, auch die Mutter beherrschte die einst als Dienstmagd in Budapest erlernte Sprache nur ungenau. Nur die Männer (Vater und Großvater) sprachen Ungarisch, das ihnen beim Militär zwangsläufig beigebracht worden war und ihnen beim Verkehr mit den amtlichen Stellen sowie mit den Bürgern der ungarischen Nachbargemeinden unentbehrlich war. Die Lehre, die mein Vater, ein praktisch denkender und im Dorf angesehener Mann, etwa Mitte der dreißiger Jahre daraus gezogen hat, und die er bei verschiedenen Volksbefragungen über die Schule in der Gemeinde als „Geschworener“ immer wieder vertrat, war: Wird sind Deutsche und gleichzeitig ungarische Staatsbürger, unsere Kinder müssen beide Sprachen beherrschen, der Unterricht ist dementsprechend zu gestalten.

Das war etwa der Stand im Dorf vor und während des Zweiten Weltkrieges. Für mich wurde die Sache dadurch noch weiter kompliziert, daß ich mit zwölf Jahren in das Piaristengymnasium nach Veszprém kam (deutsche Mittelschulen gab es damals auf dem Lande nirgends). Dort erhielt ich eine sehr anspruchsvolle Bildung; Unterricht und Erziehung gingen bei den Piaristenmönchen Hand in Hand. Die Schule führte den in der Familie herrschenden streng katholischen Geist weiter. Bei den Piaristen wurde ein „Schwabekind“ auch immer daran gemessen, ob und inwiefern es zu einem guten ungarischen Patrioten geworden war. Diesem Geist wiederum wirkte entgegen, daß die Ortsgemeinschaft des Volksbundes sich bestimmten Magyarisierungstendenzen widersetzte, was auch nicht ohne Einfluß auf mich und meine Generation blieb. In diesem Umfeld widerstrebender Meinungen spielte das Vorbild meines Vaters die entscheidende Rolle, der bestimmte: keinen Kontakt mit dem Volksbund, Erfüllung der ungarischen staatsbürgerlichen Pflichten auf jeder Ebene, aber gleichzeitig Bewahrung der Muttersprache, der Bräuche und Sitten der deutschen Vorahren. Ich erlebte auf diese Weise meine ersten fünfzehn Jahre in einer Bauernfamilie, die einen festen Schutz bot und deren Leben, wenn ich heute zurückblicke, trotz Krankheiten und mühseliger Arbeit auch Idyllisches anhaftete. Selbst der Krieg schien uns anfangs verschonen zu wollen; mein Vater war über das Soldaten-Pflichtalter beinahe hinaus, ich noch nicht soweit, mit einer Einberufung rechnen zu müssen. Die Identitätsfrage: wer bin ich eigentlich, regte sich

nur gelegentlich in mir und ausschließlich in einer abwehrenden Form, bald gegen die gewaltsame ungarische Assimilation, bald gegen den zu massiven Eingriff von Vertretern Hitler-Deutschlands.

Doch die Zeitumstände machten dem idyllischen Familienleben ein rapides Ende. Im Februar 1945 sollte ich zum Militär. Dank der Anstrengungen meines Vaters konnte ich mit ärztlicher Hilfe vorläufig noch freigesprochen werden. Tage darauf folgte dann im noch nicht besetzten westlichen Teil Ungarns eine allgemeine Mobilisierung, die Vater und Sohn gleichermaßen betraf. Jetzt begingen wir als Familie zum erstenmal einen Verstoß gegen die sogenannten staatsbürgerlichen Pflichten und gleichzeitig auch gegen Verordnungen der deutschen Besatzungsmacht. Der das Dorf umgebende Buchenwald (Bakony) bot uns vorübergehend Schutz; wir hofften auf diese Weise das Kriegsende abwarten zu können, was uns letztendlich auch gelang.

Der letzte Kriegstag war für mein Heimatdorf der 23. März 1945 – ein Schreckenstag: Den vorangegangenen Evakuierungsaufforderungen der Kriegsführung leisteten die Einwohner des Dorfes nicht Folge. Sie hielten jede Art von Flucht für völlig aussichtslos. Auch dem etwas früheren Aufruf des deutschen Militärs, die Rettung im Reich zu suchen, folgten nur wenige Menschen aus dem Dorf; die Mehrheit – Kolonnen von Banater und Batschkaer Schwaben auf ihrer Flucht vor Augen – war nicht bereit, von Haus und Hof wegzugehen. Auch benahmen sich die kämpfenden SS-Truppen weniger als „Waffenbrüder“, sondern eher als Vertreter einer feindlichen Besatzungsmacht, was auch bei der Behandlung der Zivilbevölkerung zum Ausdruck kam. So nahmen sie als Tarnung vor den Russen mit Vorliebe die Gehöfte und Wohnhäuser der Dorfbewohner in Anspruch, wodurch das Dorf zur Zielscheibe der Russen wurde. Bei ihrem Abzug verzichteten sie vor Angst, eingekesselt zu werden, auf ihre eigenen Geschütze und steckten mit diesen zusammen auch das Dorf an mehreren Stellen in Flammen. Auch der väterliche Bauernhof fiel zur Gänze dem Feuer zum Opfer.

Diese äußeren Geschehnisse haben schon damals und freilich auch nachher immer wieder die Identitätsfrage in mir aufkommen lassen. Eine frühere, teils unbewußte Abwehr nach beiden Seiten verstärkte sich, reichte aber für die Zukunft nicht mehr aus. Der Alltag brachte allzu harte Ereignisse mit sich und meine Situation wurde durch Todesfälle in der Familie – meine Mutter und ein jüngerer Bruder starben – verschlimmert. Die idyllische Kindheit war endgültig vorbei, eine Familie, die Halt hätte bieten können, existierte nicht mehr. Für mich galt es, meine Zukunft mit eigenen Händen aufzubauen.

Kindliche Neigungen zum Lehrerberuf verstärkten sich zum festen Entschluß, diesen Beruf auch zu erlernen und auszuüben, wozu mein Klassenvorstand, ein Piaristenmönch, durch seine Lehrtätigkeit als Sprachlehrer

den Anstoß gab, der mir zum Vorbild wurde und es bis heute geblieben ist. Das Interesse für meine deutsche Muttersprache, für Mundartvarianten, die ich in der nächsten Umgebung meines Heimatdorfes – die einzelnen Dörfer im Bakonyer Wald hatten damals noch ihre mundartlichen Eigenarten –, aber auch für die von diesen Menschen über 200 Jahre bewahrten Bräuche und Sitten wurde immer größer. Hinzu traten während meiner Gymnasialzeit die ersten Begegnungen mit deutschen Dichtern (Walther von der Vogelweide, Hans Sachs, Goethe, Schiller, Heine, Lenau, Uhland u. a.), die in mir den Wunsch weckten, mehr von deutscher Sprache, Geschichte und Literatur zu erfahren. Als weitere Fächer kamen Latein, Französisch, Ungarisch oder Geschichte in Frage. Der Entschluß war gefaßt, auch auf das Risiko hin, daß ich den Wunsch meiner verstorbenen Mutter, Priester zu werden, nicht erfüllen werde können. Allein mein ganzes Leben zu bleiben, war für mich einfach undenkbar.

Die Verwirklichung dieses Entschlusses wurde mir, dem ältesten Sohn der Familie, durch einen vom Verlust seiner Frau, seines jüngsten Sohnes und seines sämtlichen Hab und Guts seelisch gebrochenen Vaters erschwert. Mein Vater beging – nach einem nachträglich bekannt gegebenen ungarischen „Urteilsspruch“ – den „schweren Fehler“, als zweite Frau die Witwe eines 1943 verstorbenen Volksbündlers – eines übrigens völlig harmlosen, politisch naiven Menschen – zu heiraten. Doch dies schien den damaligen Behörden Grund genug, ihn im Januar 1948 als ungarischen Staatsfeind auf die Vertreibungsliste zu setzen. Seine angestrebten Bemühungen, mit seiner zweiten Frau eine neue Existenz aufzubauen, waren dadurch völlig zunichte gemacht worden. Sogar ein innerer Vorwurf stieg in ihm auf, er hätte zum zweitenmal nicht heiraten dürfen, denn damit habe er nur seinen Söhnen geschadet. Auch seine jahrzehntelangen Bemühungen, sich von magyarischen ebenso wie von deutschen Nationalisten in gleichem Maße fernzuhalten, schienen sich jetzt bitter zu rächen. Er gehörte nirgends hin.

Mein persönlicher Entschluß stand fest: die Reifeprüfung bestehen und an der Universität Budapest studieren. Finanzielle Vorkehrungen (Arbeit in den Sommermonaten, privater Deutschunterricht während des Schuljahrs) waren bereits vorher schon getroffen worden. Mein Vater schloß sich zusammen mit seiner Frau und meinem Bruder mir an. Wir tauchten am Vortag vor der Vertreibung unter. Nachbarn berichteten später, daß wir am Stichtag, als wir auf den Bahnhof mit den vorgeschriebenen Lebensmitteln und Kleidung – pro Kopf 80 Kilogramm – hätten erscheinen sollen, vom ungarischen Staatssicherheitsdienst (ÁVO) gesucht wurden. Im Stall und der Scheune unseres Bauernhofes wurden Salven in Heu und Stroh geschossen, in der Meinung, wir könnten uns dorthin versteckt haben.

Von den Familienmitgliedern hatte ich es noch am leichtesten in dieser Zeit, denn ich fand Quartier und Verpflegung bei den Piaristen, deren Or-

den noch ein halbes Jahr unterrichten durfte.

Es mußten noch Jahre vergehen, bis nach einer Gesetzesänderung das bis dahin völlig geplünderte Haus von der Familie wieder bezogen werden durfte und wir aus der Illegalität wieder als gleichberechtigte Bürger im Heimatdorf erscheinen konnten. Ein Versteck über zwei Jahre, ständig mit der Angst lebend, wann wird man entdeckt, verurteilt oder einfach in ein Arbeitslager gesteckt – all das zehrte an den Nerven. Die Größe dieser Gefahr, der ich meine Familie durch meine persönliche Entscheidung ausgesetzt hatte, wurde mir erst nachträglich völlig bewußt und machte mir nicht wenig Kummer.

Die Folgen für meinen beruflichen Werdegang waren kompliziert und wirkten lange nach. Mit einem deutschen Namen, aus einer früheren Klosterschule kommend und Germanistik, das hieß damals „diese faschistische Sprache“, studieren zu wollen, war in Ungarn nach 1948 mehr als verdächtig. Mein Deutsch, verständlicherweise noch stark mundartlich gefärbt, mußte jedem meiner Lehrer auffallen. Meine Flucht vor der Vertreibung habe ich verschwiegen, aus Angst, man würde mich zum Studium nicht zulassen, oder von der Universität entfernen bzw. in ein Arbeitslager stecken. Aus nachträglich mir bekannt gewordenen ähnlichen Schicksalen, war diese Furcht nicht unbegründet. Meine ungarndeutsche Herkunft war freilich nicht zu leugnen, daran habe ich auch nicht gedacht. Um mich über Wasser zu halten und einer Enthüllung meiner Flucht vor der Vertreibung bzw. deren befürchteten Folgen vorzubauen, blieben mir zwei Mittel. Das eine war, im Studium möglichst gute Leistungen aufzuweisen, was jedenfalls im Universitätsbereich geschätzt wurde und bei einigen meiner Lehrer gegebenenfalls eine Stütze hätte sein können. Dieses Bestreben hat sich später nicht nur als Verteidigungsmanöver gegen eine drohende Abweisung bewährt, sondern mir – bei der ersten wenn auch nur vorübergehenden politischen Lockerung des starren Systems unmittelbar nach Stalins Tod, im März 1953 – völlig unerwartet sogar die akademische Laufbahn eröffnet.

Das zweite Mittel war psychologisch viel schwieriger und nicht frei von inneren Kämpfen und gelegentlichen Anschuldigungen. Kompromisse waren unvermeidlich und, um mit meiner „belasteten Vergangenheit“ nicht aufzufallen, mußten sie meinerseits gelegentlich größer sein als die, die die sonstigen Studenten eingehen mußten. Das Umfeld (Universität, staatliche und Parteibehörden) durften keinen Verdacht schöpfen, daß meine Familie vor der Vertreibung untergetaucht ist, daß ihr sämtliches Hab und Gut konfisziert und ihr die ungarische Staatsbürgerschaft entzogen worden war. Ich bin formal gesehen eigentlich bis heute nicht in die ungarische Staatsbürgerschaft zurückversetzt worden: sicher eine etwas seltsame Situation. Meinen Personalausweis habe ich erst in der Zeit meines Studiums erhalten, aufgrund von Dokumenten, die ich aus einer Zeit hatte, als jeder Gym-

nasiast, Anfang der vierziger Jahre, sie vorlegen mußte, um seine nicht-semi-tische Herkunft zu legitimieren. Diese Dokumente – durch reinen Zufall erhalten geblieben – reichten aus, um einen Personalausweis ausgestellt zu bekommen. Alles, was zwischenzeitlich geschehen war, blieb verschwiegen.

Auf ähnliche Weise mußte zumindest nach außen hin verdrängt werden, was die Familie und die Piaristenschule an Religiosität und Weltbetrachtung mir auf den Weg gegeben hatten. Ein schwer zu ertragender Kompromiß war es, während des Studiums die Sonntagvormittage im Studentenheim mit politischen Diskussionen – eigentlich waren es bloß Lippenbekenntnisse – zu verbringen. Auch Literaturseminare arteten oft zu ähnlichen Bekenntnissen zu den Klassikern des Marxismus aus, oder sie beschränkten sich nicht selten auf die Hervorkehrung atheistischer Einstellungen des einen oder anderen Autors. Davon konnte man sich nicht ausschließen.

Dieses Verhalten erzwang eine Verslossenheit auch im unmittelbaren persönlichen Verkehr. Erfahrungen in studentischen Kreisen, wie Freundschaften mit anderen Studenten oder sich anbahnenden Liebesbeziehungen mit Studentinnen, wurden häufig zu Denunziationen benutzt. Die einzige Lösung war die völlige, schweigsame Zurückhaltung. Ein Beispiel aus meinem Studentenleben soll diese Situation veranschaulichen. Nach zwei Jahren Unterkunft in einem Studentenheim war für einen Kommilitonen aus der Braunau (Baranya) mit einem schön klingenden deutschen Namen und mich das weitere Verbleiben dort nicht mehr möglich. Die Direktion hatte uns in ein Vierbett-Zimmer zusammengelegt, mit zwei weiteren Studenten, deren denunziatorische Tätigkeit an der ganzen Universität bekannt war. Mein Freund und ich zogen darauf in Untermiete und verbrachten in einem gemeinsamen Zimmer vier Semester. Erst nachdem wir das Diplom in der Hand hatten, stieg gleichzeitig in uns der Drang auf, dem anderen offen zu bekennen, was uns eigentlich seelisch drückte. Er erfuhr meine Geschichte, ich seine „Geheimnisse“: zwei Schwestern und der Vater waren 1944 von den Russen verschleppt worden. Die eine Schwester fand in einer russischen Kohlengrube den Tod.

Die Hervorkehrung einer deutschen Identität bis etwa Sommer 1953 hätte mir mindestens die Entfernung von der Universität eingebracht oder zur Internierung in ein Zwangsarbeitslager führen können, genützt hätte sie niemandem.

Sienerth: Die Zeit ideologischer Zwänge in den Geisteswissenschaften hat in Ungarn zwar nicht so lange gedauert wie beispielsweise in Rumänien, dennoch sind auch Ihre frühen Arbeiten nicht ganz frei von Zugeständnissen an die damals vor- und alleinherrschende marxistische Doktrin. Wie ist es Ihnen trotz dieser Einschränkungen gelungen, wissenschaftlich und publizistisch tätig zu bleiben?

Mádl: Einiges von meinem Verhalten in meinen Publikationen etwa im ersten Jahrzehnt oder etwas darüber hinaus dürfte sich aus dem bisher Gesagten erklären. Wollte man überhaupt als junger Assistent publizieren, so mußten Thema und Darbietungsform sich einigermaßen der um die Mitte der 50er Jahre völlig etablierten Orientierung der Zeitschriften bzw. dem Profil der einzelnen Verlage anpassen. Die Revolution (1956) konnte hier wenig Veränderungen erwirken. Erst etwa von der Mitte der 60er Jahre lockerte sich die Lage etwas. Dazu kamen auch subjektive Motive: der Lehrstuhlinhaber, bereits 1919 von der Räterepublik zum Professor befördert und kurz darauf vom Lehrstuhl entfernt, wollte nach seiner zweiten Ernennung übereifrig seine – übrigens nicht existente – marxistische Überzeugung durch Themenwahl und sprechende Zitate von Marx, Engels, Lenin und Stalin unter Beweis stellen. Als sein erster und einziger Aspirant mußte ich seine mehr persönlich als ideologisch bedingte Anstrengung über mich ergehen lassen. Die „Themenwahl“ meiner Promotionsschrift ist teilweise damit zu erklären. Es ist freilich eine ganz andere Frage, was ich daraus gemacht habe. Ich erinnere Sie an ein früheres Gespräch, bei dem Sie mir sagten, Sie haben im Kapitel über die Revolutionsdichtung 1848 eigentlich den Einfluß der revolutionären Ereignisse und ihre Beschreibung von 1956 im Hintergrund gefühlt. Es war tatsächlich so, dieses Kapitel ist 1957-1958 entstanden, und wurde im bedeutendem Masse von den Flugschriften der ungarischen Ereignisse und der darauf folgenden Reaktion der Menschen angeregt.

Was mich an einem marxistischen Herangehen an die Literatur ansprach, war sicher zum Teil auch von Georg Lukács angeregt. Der soziologische Aspekt seiner Literturbetrachtung beeindruckte mich, obwohl ich bei einem Gesamturteil über sein Schaffen Thomas Mann recht geben muß, der nach einer Begegnung mit Lukács über den „Eindruck fast unheimlicher Abstraktheit“ schreibt, der in ihm zurückgeblieben sei. Ohne – eigentlich bis heute – herausfinden zu können, was eine marxistische Literaturwissenschaft eigentlich ist, versuchte ich mir unter „verbotenen Bäumen“, wie Positivismus, Geisteswissenschaft, textimmanente Interpretation usw. ein eigenes Verfahren zu entwickeln, das ich heute am ehesten als eine Mischung von Positivismus und Literatursoziologie bezeichnen würde. Neben diesen beiden Hauptströmungen haben auch Methoden der Komparatistik, der Einflußtheorie, der Rezeptionsästhetik und die sich damals anmeldenden neuen Bestrebungen von Werkanalysen und Motivuntersuchungen mein Literaturverständnis geprägt. Ich plädiere auch heute für ein umfassendes, komplexes Herangehen an ein literarisches Werk und vertrete den Standpunkt, daß neue Methoden ältere Errungenschaften nicht überflüssig machen, sondern diese in sich zu integrieren haben.

Ich bin, um studieren und die akademische Laufbahn antreten zu können, manche Kompromisse eingegangen. Wozu uneingeschränkte rohe Gewalt führen kann, habe ich am eigenen Schicksal und in meiner unmittelbaren Umgebung demonstriert bekommen. Es war kein tapferes, kein heldenhaftes Verhalten, auf das ich nach Jahrzehnten zurückblicken kann, aber es bot mir Chancen zum Überleben, mein Studium zu Ende zu führen und dem von mir bereits als Kind gewählten Lehrerberuf anzutreten. Daß dieser zu einer Universitätslaufbahn und wissenschaftlichen Betätigung führen sollte, hätte ich nicht gedacht. Auch die äußeren Verhältnisse waren bis 1953 keinesfalls danach.

Das Bekenntnis zu einer deutschen Identität – von deklamatorischen Erklärungen halte ich nicht viel – war erst nach Abschluß meines Studiums möglich. Als Assistent an der Germanistik leitete ich eine von Studenten gebildete Kulturgruppe, mit der ich, den Verhältnissen Rechnung tragend, deutsche Volkslieder einstudierte, 1955 mit einem Schiller-Programm, 1956 mit einem Heine-Programm ungarndeutsche Dörfer bereiste und die völlig verschreckte deutsche Bevölkerung in ihrer Muttersprache ansprach. Zu gleicher Zeit leitete ich ein sogenanntes „Gesellschaftliches Gremium“, das die einzige ungarndeutsche Wochenzeitung (damals: *Neues Leben*) zu unterstützen hatte. Von dieser Zeit an war das Bekenntnis zur ungarndeutschen Identität keine waghalsige und – in meinem Urteil – auch niemanden etwas nutzende Tat mehr. Doch wer sich nachher – wie heute leider auch noch – zum Ungarndeutschtum zugehörig fühlte und dies öffentlich auch kundtat, hatte in Ungarn keine Vorteile. Der ungarische Nationalismus gehört nicht gänzlich der Vergangenheit an, Überbleibsel sind leider noch vorhanden, und was noch mehr zu bedauern ist, sie werden gelegentlich auch politisch instrumentalisiert. Die gleichen Rechte für die ungarische Minderheiten mit den benachbarten Staatsnationen außerhalb der Landesgrenzen zu fordern und dieselben gleichzeitig den Minderheiten im eigenen Land zu verweigern – gehört leider immer noch zur ungarischen Wirklichkeit.

Mein Fazit in dieser Frage: Die ersten 8-10 Jahre nach 1945, solange es zunächst um Kopf und Kragen, dann um die Gründung einer normalen menschlichen Existenz ging, habe ich möglichst darüber geschwiegen, wessen Kind ich bin. Seitdem lebe ich als ungarischer Staatsbürger (wenn auch seit 1948 illegitim), bekenne mich zum Ungarndeutschtum, ohne dieses Bekenntnis als Aushängeschild zu verwenden oder daraus irgendwo einen Nutzen ziehen zu wollen. Der Heimat meiner Voreltern, die, zu den Dorfarmen in Deutschland gehörend, nach Ungarn kamen, bin ich treu geblieben. Mein Land zu verlassen, obwohl sich durch meinen Beruf und meine vielseitigen Kontakte mit deutschen Kollegen nach 1956 zahlreiche Mög-

lichkeiten geboten hätten, ja gelegentlich sogar Anträge solcher Art an mich herangetragen wurden, kam für mich nicht in Frage.

Sienerth: Während Ihrer intensiven und langjährigen Beschäftigung mit zahlreichen Autoren der deutschen Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts sind Sie immer wieder auf das Werk und die Biographie von Nikolaus Lenau zu sprechen gekommen, über den Sie Bücher und Studien verfaßt und an dessen historisch-kritischen Edition seiner Schriften Sie erfolgreich mitgewirkt haben. Was hat Ihre wissenschaftliche Aufmerksamkeit am Werk und an der Lebensgeschichte dieses Dichters so lange wachgehalten?

Mádl: Dem Namen Nikolaus Lenau begegnete ich zum erstenmal im deutschen Schulbuch des Gymnasiums. Darauf entlieh ich eine ungarische Übersetzung seiner Gedichte aus der Schulbibliothek. So las ich Lenaus Gedichte; teils im Original, teils in Übersetzungen zur selben Zeit, als wir Sándor Petöfi und János Arany im ungarischen Literaturunterricht durchnahmen. Die Landschaftsdichtung, für die mein Lehrer eine besondere Vorliebe hatte, machte tiefen Eindruck auf mich, und dieser wurde, durch meine deutsche Muttersprache vermittelt, verstärkt. Aus dieser ersten Begegnung entwickelte sich eine Jahrzehnte währende Liebe, die auch noch heute fort dauert.

Das private Schicksal Lenaus sprach mich ebenfalls früh an. Mit einem heutigen Modewort könnte man bei ihm von einer Identitätskrise sprechen, die bei diesem Dichter mehrere Ursachen hat. Im Vormärz-Ungarn galt er als Österreicher oder Deutscher, seine schwäbischen Dichterfreunde sahen in ihm den „feurigen“, in seinen Leidenschaften unbeherrschten Ungarn, in Amerika sehnte er sich in das Alpenland Österreich zurück. Seine Identitätsunsicherheit war auch durch seine gesellschaftliche und soziale Herkunft bedingt. Die Großmutter väterlicherseits war adlig, die Mutter – deutschsprachig erzogen im Vormärz-Ungarn – das Kind eines wohlhabenden Syndikus aus Pest. In Schwaben wurde Lenau als ungarischer Graf betrachtet, geehrt und bewundert; er war sogar befreundet mit der herrschenden Familie der Württemberger-Dynastie. Doch all das hinderte ihn nicht, Kritik gegen aristokratische Allüren zu äußern und gleichzeitig Partei für soziale Außenseiter zu ergreifen. Das Ergebnis war eine völlige innere Zerrissenheit, die zu einer großartigen dichterischen Leistung führte, das private Leben aber völlig zerrüttete.

Vielleicht hat all dies zusammen mein Interesse für Lenau über Jahrzehnte wachgehalten. Wird mir am Ende meines siebenten Jahrzehnts noch etwas Zeit gönnt, so soll noch eine Aufsatzsammlung über Lenau mit teils neuen Arbeiten erscheinen. Vielleicht wird diese Ihre Frage etwas überzeugender, aber jedenfalls ausführlicher beantworten.

Sienerth: Sie gehören zu den Mitbegründern der Internationalen Lenau-Gesellschaft (ILG), einer der wenigen literaturwissenschaftlichen Organisationen, die in den Jahren der kommunistischen Diktaturen einen Dialog

zwischen den Germanisten und Historikern in West-, Mittel- und Osteuropa aufrecht erhalten konnten. Seit 1990 sind diese Kontakte nun ohne politische Einschränkung möglich. Hat damit die ILG ihre historische Rolle erfüllt oder kommen seither andere Aufgabenbereiche auf sie zu?

Mádl: Die Internationale Lenau-Gesellschaft, 1964 in Stockerau – wo Lenau einige Zeit bei seinen väterlichen Großeltern lebte – von Dr. Nikolaus Britz, dem aus der serbischen Batschka vertriebenen Lehrer und späteren Hochschullehrer in Baden bei Wien, und dem Bürgermeister von Stockerau Joseph Wondrak gegründet, hat über ein Vierteljahrhundert Germanisten, Historiker, Lenauliebhaber aus Ost und West des Kontinents zusammengeführt. Ihre Jahrestagungen in verschiedenen „Lenaustädten“ hatten neben ihrer wissenschaftlichen Bedeutung auch eine völkerverbindende Rolle. Für zahlreiche Germanisten und Vertreter anderer geisteswissenschaftlicher Disziplinen der damaligen Ostblockstaaten waren diese Tagungen jahre-, ja jahrzehntelang die einzige Möglichkeit, eine Lücke im Eisernen Vorhang zu finden.

Ein vorläufiges Endergebnis ist neben zahlreichen Einzelpublikationen über den Dichter die historisch-kritische Gesamtausgabe seiner Werke und Briefe, deren noch ausstehender letzter Band demnächst erscheinen soll. Es darf freilich auch die von Ihrem Haus veranstaltete Lenau-Ausstellung nicht vergessen werden, die seit Jahren ihren Siegeszug durch Deutschland, Ungarn und Rumänien macht.

Die Regionen, in denen Lenau einst lebte und wirkte, benötigen auch gegenwärtig im dichterischen und wissenschaftlichen Umgang miteinander einen vermittelnden, versöhnenden, toleranten Ton. Das gegenseitige Kennenlernen ist noch nicht beendet, noch weniger das sich gegenseitige Verstehen und Verständigen. Kunst, Literatur, das dichterische Wort können, – wenn sie heute auch nicht hoch im Kurs stehen – in bestimmten Situationen wieder Wunder bewirken. Wir sollten sie deshalb auch anderen vermitteln.

Sienerth: Von Lenau ausgehend, haben Sie sich mit Vorliebe auch der Literatur des österreichischen Vormärzes zugewandt und besonders dessen Beziehungen und Parallelscheinungen zur ungarischen Literatur der Zeit verfolgt. Waren es allein die bis dahin weniger erforschten Verbindungen und Zusammenhänge, die Sie zur Auseinandersetzung mit diesem literaturhistorischen Zeitabschnitt anregten oder spielten auch andere Gründe hierbei eine Rolle?

Mádl: Das Interesse für die österreichische Literatur ging tatsächlich von meiner Beschäftigung mit Nikolaus Lenau aus. Von hier führte der Weg weiter zu seinem lyrischen Umfeld in Österreich, danach in Ungarn. Danach habe ich meine Forschungen auch auf die Literatur der Jahrhundertwende ausgedehnt.

Auch Themen für Diplom- und Promotionsarbeiten vergab ich aus diesem Forschungsfeld. So entstand z. B. von János Szabó eine vergleichende Untersuchung, die den österreichischen Satiriker Karl Kraus, den ungarischen Humoristen Ferenc Karinthy und Tschechen Jaroslav Hašek nebeneinander stellte.

Sienerth: Zu den bevorzugten Themen ungarischer Germanisten gehört auch das Werk von Thomas Mann, nicht zuletzt, weil dieser bedeutende Schriftsteller unseres Jahrhundertszeit seines Lebens eine mehr als nur oberflächliche Beziehung zu Ungarn unterhalten hat. Kein Wunder, wenn die Germanisten Ihres Landes nicht müde geworden sind, in Büchern und Studien immer wieder hierauf zu verweisen. Inwieweit waren Sie selbst an der Aufdeckung und Bekanntmachung dieser Verbindungen beteiligt?

Mádl: Zu Thomas Mann führten mich gleichzeitig mehrere Beweggründe. Die allgemeine Beliebtheit seiner Werke in Ungarn – bei Literaten ebenso wie beim Lesepublikum – hat hierbei sicher eine Rolle gespielt. Auch war ich nach meiner Promotion über die österreichische Vormärzlyrik dabei, mich anderen Genres, anderen Epochen zuzuwenden und auch im wissenschaftsmethodischen Herangehen neue Wege zu erproben. Kontakte von Dichtern und Wissenschaftlern, die aus verschiedenen Sprachgebieten stammten, Wechselwirkungen, Einflüsse aus dem deutschsprachigen Kulturkreis auf Ungarn – seit 1960 nicht mehr verpönte Untersuchungsgegenstände – begannen mich besonders zu interessieren. Da spielte mir der Zufall einige unveröffentlichte Thomas-Mann-Briefe in die Hände, die ich nicht nur für den Druck vorzubereiten hatte, auch den Adressaten mußte nachgegangen werden. Mit dem Werk und der Person von Thomas Mann und seinen Beziehungen zu Ungarn eröffnete sich mir ein riesiges Forschungsgebiet. Zuerst ließ ich in einer Promotionsarbeit aufgrund von Pressequellen Thomas Manns sechs Ungarnreisen mit allen seinen Begegnungen, Abendlesungen und zahlreichen Interviews dokumentieren. Die daraus entstandene sehr wertvolle Doktorarbeit von der leider allzu früh verstorbenen Dr. Judit Győri führte dann für uns beide mit der Heranziehung eines ebenfalls Schülers und heutigen Kollegen von mir, mit Ferenc Szász zu einer umfangreichen Dokumentation und anschließenden Bibliographie mit dem Titel „Thomas Mann und Ungarn“. In der Entstehungszeit – sie zog sich bis zur Veröffentlichung über ein Jahrzehnt hin – konnten noch lebende ungarische Kontaktpersonen zu Thomas Mann konsultiert werden, u. a. Georg Lukács, die Witwe des Barons Lajos Hatvany, der neben Lukács' Vater mehrmaliger Gastgeber Thomas Manns in Ungarn war. Es kam ein beträchtliches Bildmaterial über Thomas Manns Begegnungen mit ungarischen Persönlichkeiten (K. Kerényi, Familie Hatvany, A. József, andere ungarische Dichter, die Familie des Vaters von Georg Lukács u. v. a. m.) zustande. Schriftliche Dokumente, Bildmaterial und eine Vollständigkeit anstrebende Bibliographie über

Thomas Mann in Ungarn erschien sodann in einem umfangreichen Band. Die Arbeit wurde mir auch dadurch erleichtert, daß das Züricher Thomas-Mann-Archiv mir mit Hilfeleistungen beistand und ich – dank dieser Vermittlung – auch die Witwe von Thomas Mann und den Sohn Golo Mann noch kontaktieren und um gelegentliche Auskünfte bitten konnte. Die Lektüre seiner Werke ergab, daß Thomas Mann bei seinem Montageverfahren sehr früh auch auf seine ungarischen Kontakte eingegangen ist. Die kompakteste Verwendung seiner Ungarneindrücke umfassen in *Doktor Faustus* zwei vollständige Kapitel. All diese Quellen und Entdeckungen führten zu einer umfangreichen Einführung des erwähnten dokumentarischen Bandes. Daraus entwickelte sich auch meine Habilschrift über Thomas Manns Humanismus, die, nachdem inzwischen auch die Tagebücher vorliegen, bereichert in ungarischer Sprache als Monographie demnächst erscheinen soll. Der Text der Habilschrift – damals bei einem Ostberliner Verlag sprachlich streckenweise in ein DDR-Deutsch umgewandelt – liegt seit zwei Jahrzehnten in deutscher Sprache vor.

Sienerth: In Ungarn kann die Literatur in deutscher Sprache auf eine lange Tradition zurückblicken. Nicht nur die der Minderheit und dem deutschen Städtebürgertum angehörenden Schriftsteller haben sich ihrer bedient, auch zahlreiche jüdische und sogar ungarische Autoren nahmen sie als Ausdrucks- und Wirkungsform zeitweilig gern in Anspruch. Inwiefern ist man sich in der ungarischen Öffentlichkeit heute dieses Sachverhalts bewußt und was kann die Germanistik tun, um die Erinnerung an diesen Aspekt der ungarischen Vergangenheit wachzuhalten?

Mádl: Deutschsprachige Literatur, genauer: ein Schrifttum in deutscher Sprache, gab es im Karpatenbecken – wie bekannt – seit Jahrhunderten. Von deutschsprachigen Urkunden über Städtegründungen im Mittelalter, über eine Gebrauchsliteratur religiösen, medizinischen oder sonstigen Inhalts bis zur Herausbildung der später als schöngeistig bezeichneten Literatur ist die Palette erstaunlich breit. In ungarischen Archiven und Handschriftenabteilungen der Bibliotheken rangieren beim Material bis zur Jahrhundertwende Latein und Deutsch an vorderster Stelle, erst dann folgt mit einem großen Abstand das Material in der Nationalsprache.

Das Bürgertum von Ofen, Pest und den meisten westungarischen Städten hatte deutsche Bildung. Meistens war auch die tägliche Verkehrssprache Deutsch. Bei adligen Familien war es eine Selbstverständlichkeit, die Kinder vom „deutschen Fräulein“ erziehen zu lassen. Die Hocharistokratie verbrachte einen Teil des Jahres in Wien oder Preßburg, ihre Kinder lernten nicht selten Ungarisch erst als Zweitsprache, nach dem Deutschen. Die jüdische Intelligenz, aber auch der kleine Mann jüdischer Herkunft, verkehrte untereinander in deutscher Sprache. Nur bei der Begegnung mit einem Ungarn wechselten sie das Idiom. Bei der deutschen Minderheit war

es eine Selbstverständlichkeit, trotz ungarischer Assimilierungstendenzen seit dem Vormärz, sich der örtlichen Mundart zu bedienen. In der ungarischen Öffentlichkeit hat man diese Tatsache bereits seit dem 19. Jahrhundert an immer wieder herunterzuspielen oder – wie später geschehen – überhaupt nicht zur Kenntnis zu nehmen versucht. Nach 1945 hat man sich, an die frühere Habsburgfeindlichkeit anknüpfend, „pflichtgemäß“ gegen alles gerichtet, was mit Deutsch und der deutschen Sprache zu tun hatte. Deutsche Kulturtraditionen wurden gewaltsam verdrängt, mußten verschwiegen werden und gingen somit infolge des mehrmaligen Generationswechsels weitgehend verloren. Es mußte von vorne begonnen werden. In der Mehrheit der Fälle ist hiervon nichts oder kaum etwas noch in der Erinnerung eines Durchschnittsmenschen der heutigen Generation geblieben.

Die Germanistik muß aus der Tiefe der Vergangenheit, und zwar durch schrittweises Richtigstellen, den heutigen Generationen den tatsächlichen Sachverhalt vor Augen führen. Sie hat diese Aufgabe nie aufgegeben. Nur waren nach 1945 lange Zeit ihre Hände gebunden. Die Germanistik an der Pädagogischen Hochschule Pécs (Fünfkirchen) hat ihre Aufgabe darin gesucht und zum Teil auch gefunden, die ungarndeutsche Folklore möglichst am Leben zu halten und in eine neue Zukunft hinüberzuretten. In Budapest konnten deutsche Sprachdenkmäler pannonischer Herkunft oder Ungarn betreffend ans Tageslicht gefördert, der aus deutschen Lehnwörtern bestehende ungarische Wortschatz erfaßt, Mundartforschung betrieben werden. Für all diese Betätigungen haben sich nach der Wende theoretisch unbegrenzte Möglichkeiten geöffnet. Auch ein längst in Angriff genommener Sprachatlas der deutschen Mundarten in Ungarn kann heute mit deutscher Unterstützung weiter vorangetrieben werden.

Weniger übersichtlich zeigt sich der literatur- und kulturhistorische Anteil dieser Neuentdeckungen. Textsammlungen, die völlig in Vergessenheit geratene Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts erschließen, und Promotionschriften über einzelne ungarndeutsche Persönlichkeiten entstehen heute bereits regelmäßig. Einige Periodika – wie das *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*, verschiedene Reihen der einzelnen germanistischen Einrichtungen, so z. B. die *Budapester Beiträge zur Germanistik* und auf einer anderen Ebene die *Neue Zeitung*, das Wochenblatt der Ungarndeutschen, oder der *Neue Pester Lloyd* – greifen gelegentlich auf diese Traditionen zurück. Aber all das geschieht meistens sporadisch, es ist nicht genügend koordiniert und auch nicht immer auf einem erwünschten fachlichen Niveau.

Vor allem fehlt es an zwei Dingen: zum einen an einer aktionsfähigen Koordinierungsstelle, die die potentielle geistige Kapazität zusammenführen würde bzw. könnte; zum anderen an einem höheren Interesse im Lande, das sich auch in den gewährten Zuschüssen manifestieren könnte.

Eine ungarische Öffentlichkeit erfährt immer noch viel zu wenig von dieser Tätigkeit, und ist traditionell allem Deutschen gegenüber eher ablehnend eingestellt. Eine angeblich von dem ungarischen Dichter der Nationalhymne Ferenc Kőlcsey stammende Äußerung, derzufolge der ungarische Intellektuelle tagsüber die Franzosen lobt und in der Nacht die Deutschen liest, dürfte auch heute zutreffend sein, mit dem Unterschied, daß anstelle der Franzosen der amerikanische Kriminalroman zu nennen wäre in Buchform und auf dem Bildschirm, wobei letzterer noch die Gefahr mit sich bringt, vom Lesen überhaupt völlig abzulenken.

Der Umgang mit den Alten

Vorspann (oder auch: Glückwunsch):

„Was kann man tun, wenn es November wird im Leben? Am besten nichts von alledem, was weise Sprüche uns seit 700 Jahren raten“, meint Wolf Schneider¹ „Vor allem; nicht aufhören, sondern anfangen. Ein Haus bauen, ein Buch schreiben, ein Hobby, reiten, Portugiesisch lernen, alte Freunde immer wieder überraschen.“

Sodann: sich nicht abfinden, nicht leise werden, nicht weise werden – eher aufbegehren, und warum nicht stänkern, das hat man sich verdient. Jedenfalls Übermut zusammenkratzen, was noch zu finden ist.“

Was ist auffällig am vorstehenden Text? Mir fällt auf, daß Schneider den Mut hat, vom „November im Leben“ zu sprechen. Das ist ziemlich spät im Jahr und entspricht so gar nicht dem Bild, das in den Medien von älteren und alten Menschen vermittelt wird. Eine junge Gruppe Hamburger Journalisten hat vor drei Jahren den Versuch einer Alten-Zeitschrift gemacht (es blieb ein Versuch) und sie „September“ genannt.

Und dieser bildhafte Name entspräche genau der Vorstellung, die Medien und Wirtschaftsmanagement vermittelt: Der alte Mensch von heute ist 50!

Deshalb muß man sich über seine „Freizeit“ – er ist ein „freigesetzter“, kein wirklich „freier Mensch“ – Gedanken machen, muß Angebote für ihn organisieren.

Daß die Fünfzigjährigen schon zum alten Eisen geworfen werden, zeigte sich jüngst in einer Auseinandersetzung zwischen der Wirtschaft und dem Fernsehen: Die Wirtschaft stellte anhand der Medienanalyse fest, daß die Vorabendprogramme vor allem von 50-jährigen gesehen würden, die als Objekte der eingeblendeten Werbung ‚nicht relevant‘ seien. Das Fernsehen kuschte kurzzeitig, konnte dann aber auf die Proteste der Altenorganisationen und vor allem auf die Statistiken der Finanzämter verweisen: Bei den Menschen zwischen 60 und 70 Jahren kulminieren die Einkommen und die Vermögen. Und: Diese Menschen sind aktiv, sie erlegen sich keinen Konsumzwang (mehr) auf, sie sind die stärkere Altersgruppe unter den Fernsehenden. Inzwischen sind die geliebten soap-operas wieder im Programm und das umgekehrte Extrem ist zu beobachten: Die Jugendsendung „wdr eins“ wird der „Lindenstraße“ geopfert.

Und auch das Bild der Alten in der Werbung selbst hat sich verändert. Für die meisten Verbrauchs-, Konsum- und Luxusgüter wurde mit jungen Menschen geworben: jung sein, aktiv sein, gesund sein – nicht: werden! – war und ist das Bild, das die Werbung vermittelt. Alte Menschen kommen nur bei der Werbung für Hilfsmittel, als da sind: Geh-Hilfen, Fahrstühle, Stützverbände, Altenwindeln, vor – und auch da wird oft eine strahlende Mitdreißigerin dazugestellt!² Aber auch hier ist eine Veränderung zu beobachten: Wurde früher mit den chiquen, jungen Stewardessen – allenfalls mit einem beigeestellten mitdreißjährigen Flugkapitän – für jedwede Fluglinie geworben, so sieht man heute die Begrüßung alter Menschen auf dem Flughafen eines anderen Kontinents. Und für See- und gar Welt-Reisen werben immer häufiger die Senioren.³

Und mit diesem Wort bin ich bei der sprachlichen Seite des Umgangs mit den Alten. Der „Senior“ ist ein Euphemismus, wird er auf den alten (wirklich „alten“? – s.o.!), aus dem Berufsleben ausgeschiedenen Menschen angewandt. Denn daneben kennt das Deutsche noch zwei aktive Bedeutungen von „Senior“: Den Vater oder älteren Eigentümer in einer Firma, der gerade dabei ist, seinem Sohn oder neu eingetretenem Miteigentümer als „Junior“ in die Geheimnisse des Geschäftslebens einzuweihen. Und dann den der Jugendmannschaft (14-18 Jahre) entwachsenen Aktiven einer Mannschaftssportart. – Interessanterweise gibt es dieses Wort nur für Männer – die Frauen in diesem Alter gehören einer „Damen“-Mannschaft (sic!) an. Und wenn die Männer die 35 überschreiten, kommen sie in die „Alte Herren“-Mannschaft⁴ – für die Frauen gibt es diese Altersklasse nicht. – Und diese beiden Bedeutungen sollen bei den inflationären Gebrauch des Wortes „Senior“ für den alten Menschen anklingen, mitschwingen: Die Alten sind noch immer aktiv, sportlich – und vor allem entscheidungsfreudig und -fähig. Keine politische Partei läßt die Werbung bei den Alten aus, alte Politiker sind nach wie vor Idole: Adenauer, Wehner, Erhardt, Eppler, Heuß, Leber, Mende, Schmidt, Schumacher, Strauß.

Die 68er bleiben im Prinzip die ‘Schmuddelkinder’ der Nation, sie werden auch mit 60 keine „Senioren“. Aber auch sie werden jetzt (1998 ff.) zu Werbeträgern, z.B. für „Kwai N. Knoblauch-Trockenpulver-Dragees.“ Allerdings heißen sie dann „Oldies“.⁵

Eine ironische Wandlung zum Positiven gewinnt Hannelore Schläffer in der *FAZ* dem Verhalten der „Alt-68er“ ab: ⁶

Die antiautoritäre Erziehung hat endlich ihr eigentliches Objekt gefunden. Das Kleinkind war es ja nicht ..., auch der Jugendliche zeigte keinerlei Verständnis für die Anekdoten und sozialen Moralismen ... Nicht einmal beim Studenten verfiel das Manöver der Collage aus Comic und Video, um ihm die

Wichtigkeit der Lektüre des „Nachsommer“ einzuprägen. Das eigentliche Objekt der antiautoritären Erziehung ist der Senior. Er muß nicht erst spielend, und das heißt durch Verführung, zu Sitte, Wissen und Kunstverstand hingeführt werden, er spielt selbst schon damit. Die Beschäftigungen, mit denen heutzutage aus dem Berufsleben ausgeschiedene Personen unterhalten werden, gehören in den Stundenplan des Gymnasiums: Geschichte, Literatur, Kunst ... Bildung war schon immer das Ideal des alten Menschen, das er dem jungen vorgehalten hat. Nun hat der Senior dieses Ideal für sich zurückerobert und weiß ihm besser als jeder Jugendliche einen tiefen Sinn zu geben ...

Daß dieser Trend nicht nur die „Alt-68er“ ergriffen hat, beweisen u.a. die Zahlen aus der Universität Hamburg: „Rund 2.000 der insgesamt 43.000 Studierenden an der Uni sind über 50 Jahre alt ... 451 der Spätstudierenden absolvieren ein reguläres Studium, knapp 300 sind als Gasthörer und 1.400 beim 'Kontaktstudium für ältere Erwachsene' eingeschrieben.⁷ Die 'Renner' in der Gunst der älteren Studierenden sind Geschichtswissenschaft, Kulturgeschichte und Kulturkunde, gefolgt von Philosophie, Sozialwissenschaften, Sprachwissenschaften und Theologie. Und: Siebzigjährige Promovierende sind in allen Fächern keine Seltenheit.

Eine andere Form altersspezifischer Sozialisation hat Margitta Lambert in Hamburger Altentagesstätten untersucht.⁸ Ihre Beobachtungen des verbalen und nonverbalen Handelns älterer Frauen, die noch in ihrem gewohnten Lebensbereich wohnen, zeigen ein hohes Maß an Respekt, Wertschätzung, Verständnis und Beistand untereinander, das offensichtlich ein elementares Nähebedürfnis zu befriedigen hilft. Daß gleiche sprachliche Verhaltensweisen (Duzen/Siezen, Spotten und Schimpfen) in der Heimsituation zu ganz gegenteiligen Sozialformen führen bzw. diese spiegeln, ist eine ganz wesentliche Beobachtung dieser Untersuchung, aus der Folgerungen für die sog. „Altenarbeit“ gezogen werden sollten.

Ich schließe mit einem Zitat aus dem bereits eingangs herangezogenen Beitrag von Wolf Schneider – auch ein Siebziger, lieber Herr Mäd! –, „Und was bleibt, wenn die Einschlüge näher kommen? Noch mehr Leichtsinn und möglichst viel Galgenhumor. Schließlich den Überlebenden nachrufen wie einst Theodor Herzl: 'Machet keinen Unsinn, während ich tot bin!'“

Anmerkungen

1 *Spiegel Spezial* 2/1999, S. 12

2 Vgl. Bachofer, Wolfgang: „Die Werbung für und mit den Alten“. – In: *Studia Germanistica* (Erscheint demnächst).

3 Wie Anmerkung 2

4 Hier ist ein Terminus der Studentensprache übernommen worden. Diese Übertragung könnte über den Fechtsport erfolgt sein, der ja sowohl Einzel- wie Mannschafts-Sport ist.

5 Vgl. *Spiegel Spezial* 2/1999, S. 21

6 *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 136 vom 16. Juni 1999, „Sitzplatz.Die Seniorenschulbank.“ S. 56

7 Schwabe, Harriet: „Dienstag, 10.15 Uhr, Hörsaal D“. In: *Extra-Journal* zum *Hamburger Abendblatt* vom 15. Mai 1999, S. 1

8 Lambert, Margitta: Die kommunikative Etablierung von Nähe. Frankfurt u.a.: Lang-Verlag 1997. – Zusammenfassung der Ergebnisse in *Geriatric-Forschung* Vol. 8 (1998), No. 4, S. 165-170

Zur Frage der Kontinuität in der älteren deutschen Literatur Ungarns

Einen wichtigen Topos der deutschen Kultur und Literaturgeschichtsschreibung in Ungarn bildet die Annahme, daß die Wurzeln dieses Schrifttums in die ältesten Zeiten, bis ins Frühmittelalter zurückreichen. Eine solche symbolische Verwendung des Wortes „Wurzel“ deutet – unterschwellig – auf eine kontinuierliche Tradition der schriftlichen Kultur hin und wird mit Material bewiesen, das unterschiedliche Texte und Texttypen aneinanderreihet: Für die Existenz einer deutschen Kultur in Ungarn in den frühen Jahrhunderten führt man archäologische Funde mit Inschriften an, deren Datierung auf die Periode vor der ungarischen Landnahme im Jahr 895 n. Chr. fällt; auf die Werke spätmittelalterlicher Hofdichter folgen die Humanisten, die Reformatoren und die einzelnen Barockdichter. Einen gewissen Sonderstatus besitzt die Volksdichtung, denn sie läßt sich nur schwer datieren, und deshalb steht sie zwischen den Epochen. Außerdem ist zu vermuten, daß diese Texte erst mit der letzten Einwanderungswelle unter Maria Theresia und Joseph II. nach Ungarn kamen, wenn ihre Entstehungsorte nicht in Ungarn lokalisierbar sind. Selbstverständlich kann man keine kontinuierliche – ununterbrochene – Tradition über eine so lange historische Periode hinweg verfolgen, keine der literarhistorischen Thesen behauptet dies *explicito verbis*, dennoch werden diese Entstehungsetappen immer wieder aufgestellt. Die Analyse der Entstehungsprozesse des ungarndeutschen Schrifttums führt uns zur theoretischen Frage nach einer Kontinuität in der Kultur, zur Frage des – gewollten oder ungewollten – Traditionsbruchs bzw. der Selbständigkeit einer Literatur. Diese Probleme möchte der Aufsatz anschneiden.

Die deutsche Literatur Ungarns entfaltete sich offensichtlich parallel zum entstehenden ungarischen Schrifttum; die Rezeption bzw. die Darstellung dieses Prozesses weisen ähnlich Züge auf. Beide sind fünf-sechs Jahrhunderte nach der „binnendeutschen“ Literatur entstanden und bei beiden versucht man vorliterarische Formen nachzuweisen: die Runeninschriften. Im Falle der ungarndeutschen Literatur greift die Forschung auf Schriftdenkmäler zurück, die auf dem Gebiet des heutigen Ungarns entdeckt wurden. Die Inschriften entstanden in der Zeit der Völkerwanderung und wurden bei archäologischen Ausgrabungen freigelegt. Die vorgefundenen kurzen Texte wurden in verschiedenen germanischen Sprachen angefertigt und überlieferten der Nachwelt nur einige Wörter, wie z. B. im Falle des Fidelpaars

von Bezenye den Namen des Besitzers eines verzierten Gegenstandes (Godahild) oder magische Wörter und Zauberformeln. (Arsipoda segun) Ähnliches ist auch in der ungarischen Kultur zu beobachten. Diese Funde zeugen von keiner stabilen deutschsprachigen Kultur, denn die Stämme, in deren Umkreis diese Texte entstanden sind, gingen unter. Diese Kulturtradition ist durch die chaotischen Zustände der Völkerwanderungszeit abgebrochen worden. Dennoch werden sie in manchen wissenschaftlichen Arbeiten und belletristischen Werken als die ersten Quellen des deutschen Schrifttums erwähnt: die Kulturauffassung des 19. Jahrhunderts, fortgeführt auch im 20., stellt diese Text- und Sprachdenkmäler in eine Traditionslinie, wie etwa bei Béla Pukánszky (1895-1950). Zwar gibt es keinen textologischen Zusammenhang, einen genetischen dürfte es aber durch den Umweg nach Deutschland geben, denn diese Stämme, die diese Texte (eigentlich die Gegenstände) hinterließen, sind vorwiegend auf das Gebiet des heutigen Deutschlands gezogen. Wenn man diese Funde überhaupt als Anfang nennen kann, so ist es eine lang andauernde Entstehungsperiode des deutschen Schrifttums in Ungarn festzustellen.

Nach diesem zähen Anfang trifft man erst einige Jahrhunderte später, etwa ab dem 13.-14. Jahrhundert im Karpatenbecken wieder auf deutschsprachige Texte und literarische Schriften. Es ist die Periode, die als Anfang der kontinuierlichen schriftlichen Kultur gilt, auch wenn kleinere oder größere Brüche und Unterbrechungen festzustellen sind. Immerhin ist zu beobachten, daß man mit einem Neuanfang zu tun hat. Es bleibt dahingestellt, ob die Literaten, die diese herbeiführten, von ihren Vorgängern gewußt haben, oder nicht, denn die das Land betreffenden historischen Ereignisse wirkten nicht nur auf die Merkhheit sondern auch auf die deutsche Nationalität wie auf alle Minderheiten und zerstörten die Existenzbedingungen und die Kontinuität der Literatur. Außerdem ist die allgemeingültige Feststellung der Literaturtheorie zu beachten, daß sich die schöngeistige Literatur im Rahmen der schriftlichen Kultur nur langsam entwickelt, es ist eine lange Entwicklungsphase der Schriftlichkeit nötig, bis es zum Entstehen literarischer Werte kommen kann.

Die Zeit vom 13. Jahrhundert wird zu einer Einheit von etwa 800 Jahren umgedeutet. Dieses Vorgehen geht auf die Insel-Theorie (wie etwa bei Karl Kurt Klein) zurück, wonach die Minderheitenliteraturen – wie eine Insel im Ozean – von ihrer Umgebung unbeeinflußt ihre kulturellen Wesensmerkmale über Jahrhunderte hinweg behalten können. Die ersten Literaturdenkmäler des ungarndeutschen Schrifttums weisen – im Gegensatz zu dieser Theorie – einen sozio-kulturellen Mischcharakter auf, denn sie standen mit dem ungarischen Königshof in Verbindung: die Herrscher riefen nicht nur deutsche Bauern, Kaufleute, Handwerker und Bergleute in die verschiedenen Gegenden des historischen Ungarn, sondern auch Wissenschaftler und

Dichter. Wir treffen an den Wurzeln der deutschen Kultur in Ungarn mehrere Schriftsteller österreichischer Abstammung, die sich kürzer oder länger am königlichen Hof aufhielten und durch diesen Aufenthalt literarisch beeinflußt wurden. Nun stellt sich die Frage, ob diese Werke zum deutschen Schrifttum in Ungarn zu zählen sind, oder nicht, denn die Autoren waren hier nicht beheimatet. Zuerst sei die Dichtung von Peter Suchenwirt (um 1320/30-nach 1395) erwähnt, der nach der Überlieferung sogar der ungarischen Sprache mächtig war, obwohl dies nicht bewiesen werden konnte. Suchenwirt schrieb ein wichtiges Werk über König Ludwig den Großen mit dem Titel *Von Chunik Ludwig von Ungerlant*. Die lange gereimte Erzählung, die frühneuhochdeutsch geschrieben wurde, bewahrt die Erinnerung an die glänzende Ritterwelt und malt ein glorreiches Bild vom ungarischen Königshof, von Rittern und schönen Hofdamen. Eine ähnliche, obwohl etwas lockerere Beziehung hatte Oswald von Wolkenstein (um 1376-1445) zu Ungarn, der damit prahlte, „huss majerul“ gelernt zu haben, was heißt, daß er die ungarische Sprache im Handumdrehen erlernt hätte. Er schrieb jedoch nicht ausführlich über seinen hiesigen Aufenthalt. Heinrich von Mügeln (drittes Viertel des 14. Jh.), und noch früher Ottokar von Steiermark (wahrscheinlich um 1260/65-1320) hielten sich nicht in Ungarn auf, sie berichteten aber in ihren langen Chroniken in bedeutsamen Kapiteln über die Taten der Ungarn. Beide zeigten eine Abneigung gegen die Ungarn, weil sie sich die feinen deutschen ritterlich-höfischen Sitten nicht entsprechend angeeignet hätten. Obwohl die beiden Schriftsteller nur indirekt mit Ungarn in Verbindung standen, kann man von ihnen behaupten, daß auch sie – wie ihre Schriftstellerkollegen aus dem ungarische Königshof – die deutsche Minderheit zu einem kulturellen Bewußtsein geholfen haben. Der Hypothese kann man die Tatsache entgegensetzen, daß die Deutschen zu dieser Zeit im Land zerstreut, nicht nur in Ofen sonder auch in Westungarn, Siebenbürgen und in der Zips lebten.

Diese Literatur entstand nicht nur in der höfischen Welt sondern auch im Umkreis von Bürgern und Adligen. Diesen Aspekt bietet das Tagebuch (1439) der Wiener Bürgersfrau Helene Kottannerin. Die in Ödenburg/Sopron mit einem Ungarn verheiratete Frau verwickelte sich während ihres bewegten Lebens in die Ränke der Aristokraten um die Erbfolge und brachte die unter abenteuerlichen Umständen entwendete Stephanskrone nach Stuhlweißenburg/Székesfehérvár, wo der neugeborene „König“ auf Befehl der Königin gekrönt wurde. Das Tagebuch *Die Denkwürdigkeiten der Helene Kottannerin* ist eine spannende Chronik der Ereignisse und ein breit gemaltes gesellschaftliches Tableau. Die ungarische Gesellschaft und die Sitten in Pannonien tun sich vor dem Leser auf und man lernt dabei eine tapfere und kluge Frau kennen. Dieses Tagebuch wurde von der Verfasserin nur für persönliche Zwecke, nicht zur Veröffentlichung aufgeschrieben, so unter-

blieb eine Wirkung des Textes in der Minderheitenkultur; Anbindungen an die deutsche Minderheit bzw. ein kultureller Hintergrund läßt sich ebenfalls nicht entnehmen, so kann man unschwer das Urteil fällen, daß hier mit einem Text zu tun hat, der zwischen den Kulturen – zwischen der Wiener Kulturlandschaft und der Kultur der Ungarndeutschen – seinen Platz einnimmt.

Die genannten Autoren wirkten und arbeiteten vereinzelt, von einer Gruppenbewegung und Gruppenidentität ist kaum zu sprechen. Herkunft – wenn überhaupt feststellbar –, Aufenthaltsform in Ungarn, Anbindung an die Minderheit weisen divergierende Formen auf. Dennoch ist dies kein Gegenargument gegen die Verselbständigung der ungarndeutschen Literatur, denn die Literatur des Hoch- und Spätmittelalters war eine Epoche der isoliert wirkenden und arbeitenden Autoren. Eine diesbezügliche Veränderung geschieht erst mit dem Auftreten der Humanisten und Reformatoren.

Die in Ungarn geborenen deutschen Humanisten gaben der Nationalitätenkultur und der Literatur einen erneuten Aufschwung: Johannes Reicherstorffer (um 1495-1554), der Geheimsekretär von Maria aus Ungarn, Johannes Honterus (1498-1549), der Reformator der Siebenbürger Sachsen, Valentin Wagner (um 1510-1557), Johannes Sommer (1542-1574) und Lorenz Koch von Krumpach (16. Jh.) schrieben solche Werke, die die Verbreitung des Humanismus sicherten. Ihre Tätigkeit bzw. die günstige politische Lage in Ungarn, die dieses Land am Ende des 15. bzw. am Anfang des 16. Jahrhunderts zu einer Großmacht emporwachsen ließ, lockten Humanisten aus Deutschland hierher: Jakob Piso (um 1480-1527), der Erzieher Ludwig II., Johannes Regiomontanus, Nikolaus Schrickler, Stefan Taurinus-Stieröchsel (1485-1519) waren diese Gäste. Sie gehörten nicht zur europäischen Elite, hinterließen aber in Ungarn interessante Werke über ihre Erfahrungen sowie über historische und gesellschaftliche Ereignisse. Ihre dem Brauch des Zeitalters gemäß auf Latein geschriebenen Werke konnten damals alle Leser erreichen, die für den südöstlichen Winkel von Europa Interesse hatten. Johannes Sommer beschrieb zum Beispiel nach antikem Ideal die blutige Geschichte des Dózsas-Aufstandes. Das in zierlicher Sprache verfaßte Werk entstand auf das Zureden der ausländischen Freunde des Verfassers, der auf diese Weise die Welt über die ganz besonderen Ereignisse in Ungarn informieren wollte. Ein Höhepunkt des Werkes bildet Dózsas Cegléder-Rede, in der der Bauernanführer die Ungerechtigkeiten der damaligen Gesellschaft bloßlegt und die Reichen wegen ihrer Übergriffe anprangert. Sommer ließ den Bauernführer mit so einer flammenden Stimme sprechen, daß man fragen kann, ob er nicht hinter diesen Ideen stand. Der Schriftsteller stellte aber nicht nur die gesellschaftlichen Spannungen dar. Er beschrieb auch den Tod von Dózsas in beklemmenden Bildern: seine Krönung mit der Feuerkrone und das Essen seines Fleisches, zudem seine

Mitstreiter gezwungen wurden. Die ästhetische Wirkung wird aus der Vermischung des Hochsinnigen und des Schrecklichen erreicht. Die lateinisch verfaßten Texte der Humanisten gehören heute nicht mehr zum Kanon der ungarndeutschen Literatur, denn die Lateinkenntnisse sind zurückgegangen. Das bedeutet einen weiteren Bruch in der Traditionslinie.

Das Zeitalter der Reformation brachte neue Möglichkeiten für das deutsche Bürgertum in Ungarn. Die früher politisch zurückhaltenden Bürger wirkten nunmehr bei der Herausbildung der neuen geistigen Kultur aktiv mit. Hier sei nur auf die Druckerei von Andreas Hess in Ofen/Buda hingewiesen, wo zahlreiche – auch für die ungarische Kultur – wichtige Drucke entstanden sind. Die Reformation bildete ein Modell für das geistige Leben in Ungarn, immer mehr Ungarn studierten auch in Deutschland: die heimgekehrten Priester verbreiteten die Gedanken des neuen Glaubens. Die Grundlage ihres Wirkens war nicht das nationale Zusammengehörigkeitsgefühl, sondern die religiöse Überzeugung. Die Tätigkeit der Siebenbürger Sachsen Franz Davidis (um 1520-1579) und Kaspar Helth (um 1510-um 1574) strahlte auf das ganze geistige Leben Ungarns aus, schließlich integrierten sie sich als ungarische Intellektuelle in die Kultur. Die Tätigkeit von Johannes Honterus beschränkte sich nur auf die Sachsen, obwohl die Reformation auch auf die Ungarn in Siebenbürgen eine große Wirkung ausübte. Leonard Stöckel (1510-1570) wirkte nur in Nordungarn, wo er aber eine umso wichtige Rolle spielte. Der Humanist, Reformator und Dramenautor Stöckel ist in Bartfeld/Bártfa geboren, er studierte in Krakau/Krakkó und Kaschau/Kassa. Ab 1530 studierte er an der Universität in Wittenberg, wo er mit Luther und seinem Kreis in Verbindung stand. Sein Leben lang war er mit Melancthon verbunden. Obwohl er 1536 die begehrte Stelle eines Direktors der Schule in Eisleben bekam, kehrte er nach einigen Jahren doch heim und schrieb das erste größere deutschsprachige literarische Werk Ungarns, das protestantische Schuldrama *Historia von Susanna*, das im Jahre 1559 in Wittenberg herausgegeben wurde. Das Werk fügt sich ungebrochen in die literarische Tradition des Zeitalters: das Susanna-Thema wurde nach Luther, Hans Sachs und Burckhard Waldis das Symbol des attackierten, aber schließlich siegreichen Protestantismus. Stöckel behandelt das Thema nach der Auffassung seiner Vorbilder, gerade deshalb wird am Ende des Dramas der Sieg des wahren Glaubens gefeiert.

Die geschichtlichen Schicksalswendungen verursachten auch in der Kultur der Minderheiten zahlreiche Brüche. Das Bürgertum in Ofen/Buda litt unter der türkischen Herrschaft, Nordungarn war von den religiösen Streitigkeiten des 17.-18. Jahrhunderts stark betroffen und die Deutschen in Siebenbürgen wurden wechselweise von den türkischen, tatarischen und rumänischen Armeen bedroht. In dieser Zeit ging die literarische Produktion zurück, ein Neubeginn erfolgte erst während der Habsburgischen Herr-

schaft. Während der Regierungszeit von Maria Theresia wurden Bauern angesiedelt, die ihre Lieder und Sagen mitbrachten. Diese wurden zuerst nur mündliche überliefert, und erst im 19. Jahrhundert erfuhren sie eine Verschriftlichung. Dieser Schatz lebte in der Folklore der verschiedenen süddeutschen Siedler weiter und erwachte zu einem selbständigen Leben. Trotz der Qualen der Heimatlosigkeit bezeugen die Werke den Glauben an die Zukunft. Aber auch Liebe, Tod, Geburt – die ewigen Themen also – wurden besungen, wie in den folgenden schönen Zeilen:

Es blühen zwei Rosen im Garten,
sie blühen gar so schön.
[...]
Sie stehen bei einander
bis mitterhalbe Nacht,
da kommt ein schwarzbrauns Vögelein,
und pfeift bis hellen Tag.

Die Zeit des Humanismus und der Reformation sowie die geistigen Ereignisse der Ansiedlungen ließen bedeutende Spuren in der deutschen Kultur in Ungarn zurück. Zu dieser Zeit erschien und entwickelte sich das Ungarus-Bewußtsein, das bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, und in einzelnen Fällen bis zu unseren Tagen eine bedeutende Rolle im Allgemeindenken und bei der Herausbildung einer positiven Beziehung zum Ungarntum spielte. Diese Identitätsform bedeutete ab dem Mittelalter das bewußte und loyale Bekenntnis zur Stephanskronen und gleichzeitig zu einer lokalen Identität. Dieses Bewußtsein zeigt sich in der Überzeugung von einer gemeinsamen Heimat, gemeinsamen Geschichte und von der Notwendigkeit, gemeinsame Anstrengungen für das Vaterland zu machen.

Es stellt sich die Frage nach der Einheit dieser Dichtung und nach der Kontinuität dieser Kulturtradition, die viele Brüche erleben mußte. Offensichtlich sind die Anfänge der ungarndeutschen Dichtung plurizentrisch gewesen, man schöpfte sowohl aus der Volksdichtung als auch aus der gelehrten Dichtung. Die Vertreter des Schrifttums waren nicht immer hier beheimatete Menschen, sehr oft kamen sie nur für einige Jahre nach Ungarn. Dennoch konnten sie Impulse geben, deren Wirkung noch zu untersuchen ist. Die Dichterkreise standen miteinander oft nicht im Kontakt, des öfteren haben sie völlig unterschiedliche Kulturtraditionen fortgesetzt: Dennoch ist es ihnen gelungen, die literarisch-ästhetischen Leistungen ihrer Vorgänger aufzugreifen und fortzuführen, auch wenn zwischen ihnen Jahrhunderte verstrichen sind. Diese mehrmaligen Neuanfänge machen den Reiz dieser Kultur und Literatur aus.

Anmerkungen

- 1 Siehe ihre Auswertung in Pukánszky, Béla von: *Geschichte des deutschen Schrifttums in Ungarn*. Erster Band. Von der ältesten Zeit bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts. [Mehr nicht ersch.] – Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1931. (= Deutschtum und Ausland. Schriftenreihe des Deutschen Instituts für Auslandkunde H. 34/36) S. 5.
- 2 Ebenda.
- 3 Siehe etwa die Grundkonzeption des Buches Sienerth, Stefan und Joachim Wittstock (Hrsg.): *Die deutsche Literatur Siebenbürgens*. Von den Anfängen bis 1848. I. Halbband: Mittelalter, Humanismus und Barock. – München: Südostdeutsches Kulturwerk 1997. (Reihe B: Wissenschaftliche Arbeiten Bd. 81)
- 4 Klein, Karl Kurt: *Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland*. Schrifttum und Geistesleben der deutschen Volksgruppen im Ausland vom Mittelalter bis zur Gegenwart. – Leipzig: Bibliographisches Institut 1939.
- 5 Siehe das zusammenfassende Werk von Pukánszky, Béla: *A magyarországi német irodalom története*. A legrégebbi időktől 1848-ig. [Die Geschichte der deutschen Literatur aus Ungarn von den ältesten Zeiten bis 1848.] – Budapest: Budavári Tudományos Társaság 1926. (= Nemet Philológiai Dolgozatok)
- 6 Siehe auch Vizkelety, András: *Fragmente mittelhochdeutscher Dichtung aus Ungarn*. – In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*. Jg. 102 (1973) S. 219-235.
- 7 Mollay, Karl (Hg.): *Die Denkwürdigkeiten der Helene Kottannerin (1439–1440)*. – Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1971. (= Wiener Neudrucke Bd. 2)
- 8 Siehe in Capesius, Bernhard (Hg.): *Sie förderten den Lauf der Dinge*. Deutsche Humanisten auf dem Boden Siebenbürgens. – Bukarest: Literaturverlag 1967.
- 9 Siehe V. Ecsedy Judit; Pavercsik Ilona: *A könyvnyomtatás Magyarországon a kézisajtó korában 1473–1800*. [Das Druckwesen in Ungarn im Zeitalter der Handpresse.] – Budapest: Balassi Kiadó 1999. S. 10.
- 10 Szilasi, Klára: *Stöckel Lénárd Zsuzsanna-dramája*. [Das Susanna-Drama des Leonard Stöckel.] – Budapest: 1918.
- 11 In: Manherz, Karl (Hg.): *Holzappfels Bäumlein, wie bitter ist dein Kern*. Aus der Folklore der Ungarndeutschen. Zusammengestellt und Nachwort von K.M. Übersetzung Márton Kalász. *Vadalma, vadalma, magva de keserű*. A magyarországi németek népköltése. Válogatta és az utószót írta Manherz Károly. Fordította Kalász Márton. – Budapest: ELTE Germanistisches Institut 1995. S. 116.

Interkulturelle Grenzgänge

Schreiben im nichtdeutschen Raum zwischen alter und neuer Heimat

Die deutschsprachigen Literaturen des Auslands haben eine lange Tradition in der Folge der Migrationsbewegungen in den vergangenen Jahrhunderten, diese Wanderung dauert bis in die Gegenwart des ausgehenden 20. Jahrhunderts an. Heute ist das regionale Phänomen 'auslandsdeutsche Literatur' zu einer neuen Provinz der deutschen Literatur geworden.¹ Diese Literatur zeigt ebenso wie die von Ausländern in Deutschland geschriebene Literatur Symptome einer wachsenden Produktion, die Germanistik widmet der Erforschung deutscher Literatur jenseits der engeren deutschsprachigen Welt zunehmende, wenn auch insgesamt noch zu geringe Aufmerksamkeit.² Das literarische Werk dieser Autoren gibt Einblicke in Schaffenswelten voller Identitätsfragen, wenn das fremde Land schon Heimat für sie geworden ist, so geschieht dies in der Regel nicht problemlos. „Man erkennt bei allen Autoren einen Wandel des Selbst- und Fremdverständnisses, ein Fremdempfinden oder eine Ambivalenz der Gefühle gegenüber dem deutschen Europa, sowie eine Entfremdung und Verfremdung ihrer Literatur, die bei allen Gegensätzen *doch* als deutsch zu gelten hat.“³ Die Ursachen dafür sind vielfältiger Natur; es stellt sich z.B. die Frage, wie die Einwanderer durch ihre neue Umwelt verändert werden, zugleich aber ihrerseits zur Veränderung dieser neuen Umwelt beitragen wollen. In einem Spannungsfeld, in dem die Assimilation an die Mehrheitskultur einerseits als bequeme Alternative erscheinen könnte, sind den Autoren die mit einer solchen Haltung verbundenen Verluste für die eigene Identität doch nur zu bewußt. Nicht selten werden sie zu Wanderern zwischen zwei Welten. Das lyrische Ich in dem *Wanderer*⁴ überschriebenen Gedicht des deutschamerikanischen Autors Albrecht Classen reflektiert genau diese Lebenssituation:

Wanderer

Auf einer Brücke
zwischen hüben und drüben
wandre ich
zwei Sprachen
als Brückenköpfe
pflieg ich
bin ich hier

will ich dorthin
bin ich dort
will ich hierhin
das eine lieb ich
das andre haß ich
das andre lieb ich

das eine haß ich
Freunde hab ich
hier und dort
Familie hab ich
dort und hier
in der neuen Welt
leb ich
in der alten Welt
steh ich
Heimat ist ein seltsam Wort
find sie ja
hier und dort
die Welt
ist ein kleines Dorf.

Diese Lebenssituation kann auch zu einer Anpassungskontroverse und einem damit verbundenen Identitätsverlust führen, wie ihn Christl M.K. Brink für deutschbrasilianische Autoren der Gegenwart konstatiert; Autoren werden, mehr oder weniger, heimat- und vaterlandslos und flüchten sich in die hermetische Abgeschlossenheit einer Literatur, deren Werte heute nicht mehr gültig sind.⁵

Die Entdeckung und Erforschung der Geschichte dieser auslandsdeutschen Literaturen und der in ihrer Tradition und in ihrer Gegenwart wurzelnden Beziehungen zwischen den Kulturen sollte ein wichtiges Forschungsfeld heutiger Germanistik sein. Die Existenz der Autoren als „sprachlich und kulturell zweigehäusig“,⁶ die Entwurzelung, Heimatlosigkeit, Leben zwischen zwei Welten, Schreiben zwischen zwei Sprachen einschließt, kündigt immer von einer emotional-mentalenen Erfahrung höchst individueller Schicksale. Aus der Sicht der germanistischen Forschung dürfte z.B. die Frage von Interesse sein, ob solche Schriftsteller die Distanz zum deutschen Raum als Entfremdung und dadurch als Selbstverlust empfinden oder umgekehrt als Weg zur Selbstfindung, als bewußtes Leugnen des politisch verpönten deutschen Ursprungslandes, als Selbstschutz gegenüber der neuen Lebenslage, um einige Forschungsanregungen von Peter Pabisch noch einmal aufzunehmen.⁷ Nicht selten finden sich die verschiedenen Phasen sol-

cher kulturellen Grenzübergänge auch in der Kombination einiger oder aller dieser Elemente.

Der deutschamerikanische Autor Gerd Niers ist einer der Protagonisten deutschsprachiger Literatur im Ausland, der als Autor die Grenze der Sprache und als Mensch die Grenze seiner Heimat überschritten hat.

Sein Lebensweg ist kurz beschrieben: 1943 in Dresden geboren, die Zerstörung der Stadt im Februar 1945 erlebt die Familie schon nicht mehr unmittelbar mit; aufgewachsen in Oberhausen (Ruhrgebiet), später Studium der Germanistik, Romanistik und Philosophie in Freiburg und Köln. Seit 1971 wohnhaft in New Jersey. Zwischen 1973 und 1989 arbeitet Niers als Journalist in New York für verschiedene Zeitungen, daneben erwirbt er 1987 den wissenschaftlichen Grad eines Ph.D. an der Rutgers University in New Jersey. Seit 1992 ist Niers als Professor für Französisch am Ocean County College, Toms River, New Jersey, tätig. Eigene Veröffentlichungen, so die Anthologie *Wortgrund noch* (1992), eine Sammlung von Lyrik und Prosa, sowie literaturkritische Arbeiten, in letzter Zeit hat sich Niers mehr und mehr zu Fragen der deutschsprachigen Literatur in Nordamerika geäußert, runden das Bild dieses Schriftstellers und Literaturwissenschaftlers ab.

Die entscheidende Zäsur in seinem Leben scheint mit dem Jahr 1971 verknüpft; Niers wandert im Alter von 28 Jahren in die USA aus und nimmt 1976, im Bicentennial Year, die amerikanische Staatsbürgerschaft an. Gerd Niers beschreibt diesen Vorgang als eine administrative Prozedur, hinter der kein Akt neuentdeckten Patriotismus zu sehen sei; interessant erscheinen dagegen die Gründe für seinen Weggang, die er dem Gedicht *Der Weggeher*⁸ anvertraut:

Der Weggeher

Nein, verfolgt wurde ich nicht.

Was ich tat oder unterließ zu tun,
setzte mich keiner erkennbaren Verfolgung aus
(vielleicht war sie unerkennbar).

Was immer auch geschehen war,
irgendwann im Laufe der Jahre
wurde ich einfach landesmüde.

So, wie andere lebensmüde werden.

Unheilbar landesmüde.

Da half dann nur noch Weggehen.

Heute ist meine Müdigkeit

an kein bestimmtes Land mehr gebunden.

Das Gedicht verweist auf die Überdrüssigkeit an den deutschen Verhältnissen, die als Motiv für den Weggang aus Deutschland angeführt werden. Autobiographische Äußerungen lassen auf einen von der Vergeblichkeit der Mühen eines enttäuschten Achtundsechzigers bestimmten Abgang schließen, enttäuscht nicht nur über eine veränderungsunwillige Gesellschaft, sondern nicht zuletzt von der Depravierung eines als mögliche Alternative empfundenen sozialistischen Systems spätestens mit der Niederschlagung des Prager Frühlings 1968. Von den Texten gibt das Gedicht *Vorstadtverkehr USA, 1978*, aufgenommen in die neue Sammlung *In Abwesenheit*, die 1999 publiziert werden wird, einen Hinweis auf die ehemals linke Gesinnung des Autors. Man darf diesen Zusammenhang durchaus annehmen: Die Achtundsechziger-Generation, die der Generation ihrer Väter vorwarf, die Trauerarbeit über die eigenen Verstrickungen in der braunen Vergangenheit verdrängt zu haben, indem sie sich an der Wachstumseuphorie der fünfziger und sechziger Jahre berauschte, wurde neuerlich zurückverwiesen auf die gemeinsame Grunderfahrung aller Deutschen seit 1945 von Traditionsunsicherheit und Identitätssuche (zumindest diejenigen, die nach 1968 nicht im Establishment aufgingen). Ein schwärmerisches Verhältnis zur Generation der Rolling Stones und der Beatles, das in Gedichten wie „Als die Daily News die Nachricht brachte John Lennon Slain Here“⁹ aufscheint, vor allem aber in Niers' autobiographischem, noch unveröffentlichten Bericht *Wanderings ... Wonderings* beschrieben wird, korrespondierte dagegen mit einem ähnlichen Bild von Amerika.

Ein mögliches privates Motiv, nämlich die Heirat des amerikanischen Mädchens, mit dem er in Freiburg während seines Studiums Tür an Tür gewohnt hatte, wird nicht erwähnt. Insofern wirft der Text ähnliche Fragen auf wie das Gedicht *Ausgewandert*¹⁰:

Ausgewandert

Sanfte Flußschneise zwischen Trauerweiden,
Schilfstäbe an verfallender Mauer,
gedämpftes Weißlicht des Oktobers
runden die Landschaft ab.
Sachtes Verweilen im Rückblick:
Jahre schieben sich ineinander –
zu Umrissen wird die Zeit.
Wohnhaft im Garten New Jerseys,
doch immer noch nicht angekommen.

Das Gedicht beschreibt die Bindungslosigkeit des ausgewanderten Autors, der keine Verwurzelung in der neuen, ihm fremd gebliebenen Welt findet.

Diese erscheint angesichts des an anderer Stelle beschriebenen glücklichen Familienlebens kaum glaubhaft.

Beide Texte nehmen im Oeuvre von Niers einen wichtigen Platz ein. Sie reflektieren das eigene Leben und stellen ein lyrisches Ich dar, für das der Weg und die Suche Grundbedingungen menschlichen Lebens sind. Reisen, Wandern, Sichbewegen sind ihm ein Dauerzustand, dabei erreichen die Wege des lyrischen Ichs selten ihr Ziel. Das von Niers aufgenommene Thema des Wanderns und des Menschenlebens als Weg ist so alt wie die Literatur selbst. Seine Texte kreisen um Erfahrungen in der Heimat und in der Fremde, letztlich kommt das lyrische Ich nirgends an. Die Botschaft geht immer in eine autobiographische Richtung, ist aber gelöst von der privaten Sphäre des Autors; ihm geht es um die Überwindung von Ort und Zeit, um die Überwindung der Distanz von der Geschichte und von sich selbst – das ist sein Anliegen. „Die Knochenarbeit in den Steinbrüchen der Erinnerung. Die Schwere der Außenwelt in Worte auflösen“ schreibt er dazu in den „Entwirrungsversuchen“, Texten, die sich ebenfalls in der neuen Anthologie finden. Werner Kitzler, verdienstvoller Herausgeber deutschsprachiger Literatur in Nordamerika, hat diese Art von Texten im Vorwort zu der geplanten Anthologie als „aphoristisch-poetische Notizen gegen den Zeitgeist“ gedeutet, „die das zu entwirren versuchen, was sich oft genug als Realität ausgibt“. Es sind tatsächlich oft „postmoderne Gedankensplitter, Ortungsversuche“, die das lyrische Ich ausschickt in die Übergangsphase von Dichtung, Reflexion und Zeitkommentar.

Es bleiben die Fragen nach den Motiven des Weggehens von Niers. Ist er ein Autor,

- der sich dem Zeitstrom entgegenstellt, um nicht in der Zeit zu versinken
- einer, der sich entfernt, um nicht zu vergessen

oder

- einer, der weggeht, um anzukommen?

Warum geht man weg, wenn man nicht durch äußere Umstände dazu gezwungen wird?

Folgt man der folgenden aphoristisch-poetischen Notiz

Fernab

von der Pseudosprache der
Schaum- und Totschlägerbanden
schnüre ich mit Bedacht
mein Wortbündel für die
weitere Wanderschaft

so ist die vom Autor gegebene Antwort recht eindeutig; die von ihm gesuchte Abwesenheit ist die von der offensichtlichen Trivialität des Zeitgeistes, nicht aber die von den wesentlichen Fragen des menschlichen Lebens.

Der Text signalisiert daß der Autor entschlossen ist, sich der Frage nach der Einrichtung der Welt und nach dem richtigen Leben auch weiterhin zu stellen. Nicht oft wird das von ihm mit so feiner Selbstironie gesehen wie in dem die „Entwirrungsversuche“ einleitenden Gedankensplitter:

Das herrliche Privileg, gleich in mindestens zwei Ländern wahnsinnig zu werden. Diese schöne Schizophrenie erlaubt dem Eingewanderten, von dem einen Land, wenn es ihm zu bunt wird, ins andere zu wechseln, bis auch dieses unerträglich geworden ist und er sich als vorerst geheilt selber entläßt. Daraus ergibt sich ein Hin und Her, das man jahre-, ja ein Leben lang betreiben kann.

Profis dieses Spiels lassen sich gar ein festes Schmerzens- bzw. Krankengeld zahlen – als Kulturvermittler, Literaturlehrer oder sonstige Infektionsträger.

Kaum einmal gelingt es dem Autor wie hier, die tiefere Melancholie seiner Texte hinter sich zu lassen. Angekommen ist der, der möglicherweise wegging, um anzukommen, damit nicht. Lakonisch fast wirkt die diesbezügliche Selbstaussage in den persönlichen Erinnerungen des Autors:

While I'm recording these memories, my son is finishing his undergraduate studies in North Carolina and my daughter looks forward to her final year in the middle school in Point Pleasant, New Jersey. We regularly return to Europe as a family. These trips keep me in touch with my roots and my profession, allow my wife, who is a German teacher, to maintain her proficiency, and widen our Children's horizon.

Das Zurücklassen von Jugendzeit und -ort, der Heimatverlust, den Niers vor allem als Sprachverlust empfindet – viele seiner Texte machen den Versuch, sich mit diesen Verlusten auseinanderzusetzen; nachzuempfinden ist das in einem Aphorismus, der sich in der Sammlung *Aus dem launigen Logbuch* findet:

Deutschamerikanische Literatur: Hieroglyphen gegen das Vergessen.¹¹

Niers' Texte beschreiben diesen Verlust der Sprache als einen endgültigen, der sich nur in der Beschäftigung mit der vertrauten Sprache in der Literatur wieder aufheben läßt.

Der ewige Gastarbeiter
wärmt sich am verglimmenden
Ton der mitgeführten Sprache

schreibt er in dem vorliegenden Band *In Abwesenheit*. Dagegen ist das folgende Gedicht

Muttersprache, Sprachmutter
eingeschweißt ins Zeitverlies.
Im Land der Lügen
biegen sich die Straßen vor Scham.
Im Steinbruch des Gefühls
essen wir das staubige Brot.
Schlafstrecken fliegen vorbei
im fürstlichen Schein des Abschieds.

wohl auch zu verstehen im Zeichen des Spannungsfeldes von nationalem gesellschaftspolitischem Anspruch des neuen Heimatstaates und einem, wie stark auch immer, ausgeprägten Beharren auf deutscher Herkunftskultur; es reflektiert, wie die nationalsprachliche Zugehörigkeit in Konflikt gerät mit der Nationalsprache des neuen Heimatlandes als einem staatlichen Identitätsmuster. Und das haben die Texte von Gerd Niers mit anderen Regionalliteraturen gemeinsam: Sie sind vor ein permanentes Legitimations-, Identitäts- und Authentizitätsproblem gestellt, mit den formalen Spielarten zwischen Heimatliteratur, kritischem Realismus und abstrakt-austauschbarer Entfremdungsliteratur.¹² Niers' Texte sind frei vom Ton der Heimweh-Poesie, wie wir ihn in der amerikanischen Einwanderungsliteratur ebenso wie in anderen Regionalliteraturen finden; manches muß sich das Etikett, abstrakt-austauschbare Entfremdungsliteratur zu sein, zuschreiben lassen, es überwiegen jedoch kritisch-realistische Texte im Schaffen von Gerd Niers, in denen sich der Autor auf Auslotungen der lyrischen Subjektivität konzentriert und sowohl in der Fähigkeit zur bewußten Thematisierung der Sprache als auch in der zur intensiven Selbstreflexion des lyrischen Ichs den Anschluß an die wesentlichen Themen der deutschen Gegenwartsliteratur im deutschen Sprachraum findet. Und zur Sprache hat gerade der Dichter ein besonders enges Verhältnis, er hat mehr noch als der Prosaautor den Instinkt für das einzig richtige Wort, für die allein mögliche Wortwahl, für das Stimmige der Metaphern, für das apodiktisch Unabänderliche des Gesagten. Und die Sprache ist oft auch für den Dichter Gerd Niers das einzige, was an Heimat für ihn vorhanden ist. Texte wie *Ausgesetzt*¹³ vermitteln dieses Wissen um die unauflöbliche Einheit von Sein und Schreiben:

Ausgesetzt

Wegzeichen manchmal
im Irrgarten der Sprache,
wo man den Wald vor
Wörtern nicht sieht:
Zeilen von unbekannter Hand,
noch kenntlich,
 leserlich
für den Abgeschiedenen
im Dickicht fremder Zunge.

Niers' Gedichte sind Orientierungsmöglichkeiten, Existenz- und Überlebensformen. Manche zeigen, daß die Last der Vergangenheit so schwer sein kann, daß sie die Suche nach einem neuen Weg behindert, manchmal sogar ihr entgegenwirkt. Dies kommt vor allem durch eine durchgehende Spannung zwischen Erinnerung und Erlebnis zum Ausdruck, wobei entweder das länger Vergangene oder das später Erlebte stärker sein kann. Alle Lösungen sind für den Autor denkbar, sowohl der mit persönlichen Verlusten bezahlte Erfolg des Ankommens

Wir tragen den Wortberg ab,
wir versenken die Sprachinsel.
Bald werden wir angekommen sein.
Einsprachig, einarmig.

als auch der Mißerfolg der Rückkehr:

Wir schlagen die Noten aus der Wand.
Ich kenne nicht die Musik.
Das Rufen der Frauen der reinen Gegenwart.
Ich wage,
ans Versagen der Rückkehr zu denken.

Gerd Niers wird ein Wanderer bleiben. Dennoch ist er in New Jersey angekommen, und sei es nur, weil er nicht länger gezwungen sein wollte, der Einwanderungsbehörde in jedem Januar einen Bericht zuzuleiten, was ihm nach eigenem Bekunden das Gefühl vermittelte, ein Bürger zweiter Klasse zu sein. Vor allem dort, wo der Eindruck von Landschaft und Natur New Jerseys den Vorrang hat in der dichterischen Reflexion gegenüber der oft als schmerzlich empfundenen Auseinandersetzung mit Alltagserfahrungen, findet das lyrische Ich Abstand und innere Ruhe:

Der grüne Strand des Meeres,
Himmelsausschnitte in feierndem Azur,
das unbeugsame Brüten des Mittags:
die Zeit hebt sich auf in solchen Bildern.
Kein Grund mehr zur Flucht.

In der Begegnung mit literarischen Texten muß, ebenso wie in der Begegnung mit Menschen, nicht alles verständlich oder gar vertraut werden. Zu lernen ist aus Niers' Texten, Fremdheit zu ertragen, andere Ausdrucks- und Lebensformen ebenso wie andere Möglichkeiten des Menschseins ernstzunehmen und diese nach ihrer Berechtigung zu befragen. Seine Texte sind im Sinne Paul Celans zu verstehen als eine „Flaschenpost“, „aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs; sie halten auf etwas zu“.¹⁴ Es gilt, die Aufmerksamkeit für den eigenständigen Beitrag des Autors zur Bewahrung der muttersprachlichen Tradition in einer durch fremde Sprache geprägten Umwelt zu erhalten wie auch die Funktion dieser Literatur angesichts der Vernachlässigung des Kulturellen unter den globalisierenden medialen und wirtschaftlichen Tendenzen unserer Zeit immer wieder deutlich zu machen: Gedächtnisleistung und Zeugenschaft des Autors ebenso wie sein Bemühen um Aufklärung und Zukunftsprognose, Aufklärung verstanden als ein in die Zukunft gerichteter Prozeß, der vorhandene Gesellschafts- und Herrschaftsstrukturen verändern will und dies aufgrund einer vorgestellten Veränderbarkeit der Welt und des Menschen für möglich hält.

Niers selbst bleibt Emigrant, verstanden als jemand, der sich länger in einer ihm fremden Welt aufhält. Er ist jedoch vom Fliehenden zum Gast und letztlich zum Ansässigen geworden, wie er unter dem Eindruck herbstlicher Stimmung in New Jersey reflektiert:

Saisonende

Der schrille Gesangsteppich
der Zikaden deckt den Abend zu.
Ausgefranste Baumwipfel
haften an betäubtem Himmel.
Streifen einer Brise
skandieren das Laub.
Das Gastdasein
hat seine Fremdheit verloren.¹⁵

Im Schreiben im nichtdeutschen Raum zwischen alter und neuer Heimat ist er sich seiner Fremdheit weiterhin bewußt, er hat jedoch gelernt, „sich den

Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen verlassener Heimat und gesuchter Fremde, zunutze zu machen.“¹⁶ Seine Texte bleiben Orientierungsmöglichkeiten, Existenz- und Überlebensformen für einen, der kein Einwanderer bis in alle Ewigkeit bleiben will. Diese Texte gehören zur deutschen Literatur, deren Geschichte nur dann zur Gänze erfaßt werden kann, wenn ihre multinationalen und interkulturellen Traditionen und Aspekte miteinbezogen werden.

Anmerkungen

- 1 Weinrich, Harald: Um eine neue deutsche Literatur von außen bittend. In: Merkur 37, S.183.
- 2 Darauf verweisen u.a.:
Eke, Norbert Otto: Deutschsprachige Literatur Osteuropas – Probleme und Chancen. In: Neue Literatur 41/42 (1990/91) H.5/6, S. 22-42.
Biechele, Werner: Stepchildren of German Literature? Political Causes and cultural consequences of the way to handle German-language literatures of South-East Europe in Germany. The European Research Unit, Aalborg University, 1994, S.3-13.
- 3 Pabisch, Peter: Die Fremde als Heimat? Betrachtungen zur auslandsdeutschen Literatur seit den fünfziger Jahren. In: Begegnungen mit dem 'Fremden'. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990, Bd.2, Sektion 1, Theorie der Alterität. Hrsg. von Yoshinori Shijichi. München: Iudicium 1991, S. 263.
- 4 Classen, Albrecht: Wanderer. In: Schatzkammer der deutschen Sprache, Dichtung und Geschichte. Volume XXIII, 1&2 1997, S. 137.
- 5 Brink, Christl M.K.: Deutsche Literatur in Brasilien – eine Anpassungskontroverse zwischen Ablehnung und Annahme. In: Vier deutsche Literaturen? Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses Göttingen 1985. Hrsg. von Karl Pestalozzi, Alexander von Bormann, Thomas Koebner. Tübingen: Max Niemeyer 1986, S. 119.
- 6 Menkynova, Slavka: Sprachliche Fremdgängerinnen. Fremdheit als Thema – deutschsprachige Texte slawischer Autorinnen im Unterricht. In: Brücken zum Fremden. Hrsg. von Andreas Paula und Thomas Fritz. Wien 1998, S. 125.
- 7 Pabisch, Peter: Die Fremde als Heimat? a.a.O., S. 262.
- 8 Niers, Gerd: Wortgrund noch. Lyrik und Prosa. Hrsg. von Werner Kitzler. Vermillion: The University of South Dakota Press 1992, S. 59.
- 9 ebenda, S. 56.
- 10 ebenda, S. 20.
- 11 ebenda, S. 48.
- 12 Ritter, Alexander: Germanistik ohne schlechtes Gewissen. Die deutschsprachige Literatur des Auslands und ihre wissenschaftliche Rezeption. In: Ders. (Hrsg.): Deutschsprachige Literatur im Ausland. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1985, S. 11 ff.

- 13 Niers, Gerd: Wortgrund noch. a.a.O., S.6.
- 14 Celan, Paul: Der Meridian und andere Prosa. Frankfurt/M.: S. Fischer 1983, S. 39.
- 15 Niers, Gerd: Wortgrund noch. Lyrik und Prosa. a.a.O., S. 38.
- 16 Unfried, Christian: Review: Gerd Niers: Wortgrund noch. Lyrik und Prosa. In: Schatzkammer der deutschen Sprache, Dichtung und Geschichte. Volume XXI, 1&2 1995, S. 119.

Die nicht gekennzeichneten Texte von Gerd Niers sind dem in Vorbereitung befindlichen Band „In Abwesenheit“ entnommen, die Selbstaussagen von Gerd Niers gehören zu dem bisher unveröffentlichten Band „Wanderings ... Wonderings“ (1996).

„Wo trennt sich Hjalmar Ekdal von Novalis?“

Zum Novalis-Essay von Georg Lukács

Die Forschung

In der letzten Zeit läßt sich ein immer regeres Interesse für das monumentale Lebenswerk von Georg Lukács beobachten. Es handelt sich nicht nur um die Neuauslegung und Neuinterpretation seiner marxistisch verwurzelten Ästhetik und Ontologie, sondern auch um die Neuentdeckung der Frühschriften aus der vormarxistischen Periode. Außerdem werden Ansatzpunkte aufgezeigt, die beihilflich sein könnten, für den diskontinuierlich erscheinenden geistigen Werdegang eine Erklärung zu geben, zumal die Kontinuität von Lukács selbst bestätigt wurde: „Bei mir ist jede Sache die Fortsetzung von etwas. Ich glaube, in meiner Entwicklung gibt es keine anorganischen Elemente.“¹

Die heutige Forschung nähert sich auch an Lukács' Romantik-Rezeption viel differenzierter als früher an. Es gilt nicht mehr bei ihm als letzte Konklusion der *Zerstörung der Vernunft* eine „Pauschalverurteilung“ der Romantik² festzustellen beziehungsweise Klassiker und Romantiker mit konträren Vorzeichen zu versehen. Immer mehr wird angenommen, daß die angemessene Beurteilung der Problematik von der Prämisse ausgehen sollte, das romantische Erbe sei bei Lukács ein grundlegendes, nie völlig überwundenes, lebenslängliches Erlebnis gewesen. Der vorliegende Aufsatz hält sich jedoch nicht an den Trend der Rehabilitation des Spätwerks, und will auch nicht den alten mit dem jungen Lukács konfrontieren. Er hat sich zum Ziel gesetzt, den ersten Ansätzen seines Romantik-Verständnisses nachzugehen, also das Romantikbild des Frühwerks in seiner widerspruchsvollen Zusammengesetztheit vorzustellen, wobei die Untersuchung auf die Deutung des Novalis-Essays hinausläuft.

Lukács schrieb ihn im Dezember 1907, im März des nächsten Jahres erschien dieser als sein Erstlingswerk im *Nyugat*. Später nahm ihn Lukács in seine berühmt gewordene, 1910 herausgegebene Essaysammlung *A lélek és a formák* auf, die 1911 unter dem Titel *Die Seele und die Formen* um drei Essays erweitert auch in Berlin erschien. Die Forschung konzentriert sich gewöhnlich bei der Behandlung des Frühwerks gleichermaßen auf diesen Band sowie auf seine 1906/1907 beendete Dramengeschichte. Dabei sind zwei, einander sich überlappende Tendenzen offensichtlich. Einheitlich trachtet man danach, anhand der genannten Frühschriften eine Jugendästhetik von

Lukács zu rekonstruieren, die ihre wirkliche Vollendung erst in der von 1912 bis 1914 ausgearbeiteten Heidelberger Ästhetik erfahren soll.

Bei diesem Herangehen scheint evident, die literaturgeschichtlichen Essays mit philosophischer Begrifflichkeit zu erfassen beziehungsweise als Herauskrystallisationen weitreichender philosophischer Vorstudien zu behandeln.³ Den Anhaltspunkt dazu bietet die bekannte philosophische Orientierung des jungen Lukács. Die andere Tendenz, die die obige eigentlich unterstützt, ist der Verzicht auf die differenzierte Analyse der einzelnen Essays. Sie werden kaum in ihrer Eigenwertigkeit angesehen, sondern sie werden vielmehr als Kontrapunkte zueinander innerhalb eines zu eruierenden, philosophisch verankerten ästhetischen Konzepts ausgelegt. Für die Berechtigung dieser Methode argumentiert György Márkus, wenn er der Konstanz der Grundproblematik gegenüber den „kaleidoskopischen“ Wechsel der Lösungen in dem Essayband betont:

Jedes Stück ist je ein – meistens bis zum Äußersten zugespitzter – Denkversuch mit irgendeinem Standpunkt, dessen schonungslose Kritik nicht selten schon der darauffolgende Aufsatz enthält.⁴ [übersetzt von mir – Zs. B.]

Die Lücke der Lukács-Rezeption, die in der fehlenden Vertiefung in die Problematik der einzelnen Essays besteht, könnte die Monographie *Verzehrte Romantik* von Ute Kruse-Fischer abhelfen. Die Verfasserin geht davon aus, daß die Kunstauffassung des jungen Lukács grundsätzlich in der frühromantischen Tradition verwurzelt ist. Während sie deren weittragende Folgen in der Konzeption des Essaybandes aufspürt, konfrontiert sie aber die frühromantische Kunstphilosophie mit den erwähnten philosophischen Vorstudien Lukács', mit der Unbedingtheit der Kantschen Ethik und den lebenspraktischen Forderungen der Soziologen Georg Simmel und Max Weber. Indem sie „die theoretischen Differenzen und Übereinstimmungen in Lukács' uneingestandener Wahlverwandtschaft zu den Frühromantikern“⁵ aufzeigt, liegt es ihr daran, den Essayband einerseits als eine scharfe Kritik des Philosophen und Ethikers Lukács an der Frühromantik zu explizieren, andererseits kann sie aber seine „ästhetische Affirmation“⁶ sowie die „grenzenlose Liebe“⁷ des existentiell betroffenen jungen Menschen zu den frühromantischen Idealen nicht verleugnen. Carlos E. Machado vertritt demgegenüber die Ansicht, „die Essaysammlung zeigt paradigmatisch den untrennbaren Zusammenhang von Ästhetik und Ethik und der existentiell-biographischen Frage beim jungen Lukács“.⁸ Wir schließen uns dieser Meinung an, wenn weiterhin eine textimmanente Untersuchung, im wesentlichen auf den frühromantischen Kontext bei ihm beschränkt, vorgenommen wird.

Der Essay

Der Grund für die Ambivalenz, daß die Lukács-Essays zwar zu einem philosophisch angelegten Zugriff auffordern, jedoch die begriffliche Festlegung verweigern, liegt in dem Charakter der Gattung. Es lohnt sich, an dieser Stelle wiederum Carlos E. Machado zu zitieren: „Die begrifflich-philosophische Wertunterscheidung zwischen den ästhetischen, ethischen und theoretischen Sphären wäre Aufgabe eines Systems und keinesfalls eines Essays.“⁹

Wenn Lukács in dem einleitenden Aufsatz des Essaybandes sich um eine vorläufige Bestimmung bemüht und versucht, den Essay sowohl von der Kunst und der Wissenschaft als auch von der Philosophie abzugrenzen, greift er durchaus das frühromantische Prinzip der Systemoffenheit auf. Zwar ordnen die Frühromantiker die Kritik, indem sie sie für ein Kunstwerk halten, in den Bereich der Kunst ein, zugleich sind sie aber nach der berühmten Aussage Friedrich Schlegels – „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie“¹⁰ –, auf die sich in einem Brief auch Lukács beruft, für die Entgrenzung der Kunst.

Auch wenn Lukács vor der „eisig-endgültigen Vollkommenheit der Philosophie“¹¹ zurückscheuend den Versuchscharakter seiner Aufsätze betont, knüpft er wiederum an die frühromantische Essaytradition an, von der Denken und Schreiben als eine Art Experimentieren verstanden wurde.¹²

Endlich stellen eine Gemeinsamkeit das Streben nach der Wahrheit und zufolge der provisorischen Beschaffenheit eines jeden Experiments die Einsicht dar, daß man sich ihr zwar nähern, aber sie nie vollständig erreichen kann. Deshalb scheint für die Frühromantiker das Fragment die adäquate Ausdrucksform zu sein, und Lukács will ihnen vorläufig zustimmen, während er ausspricht: „Ruhig und stolz darf der Essayist sein Fragmentarisches den kleinen Vollendungen wissenschaftlicher Exaktheit und impressionistischer Frische entgegen stellen“.¹³

In der deutschen Ausgabe schwebt ihm aber am Ende der Einleitung als platonisches Fernziel die Errichtung einer großen Ästhetik vor, aus deren Perspektive der Essay die Funktion habe, „nur Vorläufer zu sein“.¹⁴ Das ist eine wesentliche Distanzierung von der Position der ungarischen Ausgabe, deren letzter Satz heißt:

„...und man darf sich keinen Augenblick darum kümmern, wie weit man auf diesem Wege vorwärtskam, man soll nur nach vorne gehen und gehen, gehen ...“¹⁵ [übers. von mir – Zs. B.]

Während hier der Essayist in konsequenter Weise mit dem frühromantischen Diskurs schließt, soll in der deutschen Fassung die Postulierung einer kommenden Ästhetik letzten Endes die Rücknahme des Essays vorwegnehmen. „Die Sehnsucht nach Wert und Form, nach Maß, Ordnung und

Ziel“,¹⁶ zusammenfassend das Systemhafte besiegt ja zweifellos die Aporie des Experiments. Und das bedeutet, daß sich während der anderthalb bis zwei Jahre zwischen den beiden Ausgaben schon wesentliche Akzentverschiebungen im Denken des jungen Lukács vollzogen haben. Die Abwendung von der Systemoffenheit des frühromantischen Denkens kann nicht außer Acht gelassen werden, auch wenn der vorletzte Absatz der deutschen Fassung mit einer plötzlichen Umkehrung des Anfangs den Essay endlich ein Kunstwerk nennt, die frühromantische Tradition heraufbeschwörend.

Etappen des Romantik-Verständnisses beim jungen Lukács

Das Interesse für die Romantik läßt sich bei Lukács ab 1906, angefangen beim Aufsatz *Gedanken über Henrik Ibsen*, verfolgen. In dieser ersten Auseinandersetzung charakterisiert er die Romantik vor allem durch die Dominanz des Gefühls, das seine Vollendung durch das künstlerische Gefühl erfahre und das als die Wirklichkeit mißachtende, höchste, welterschaffende Substanz gesetzt werde:

Romantik ist in erster Linie eine Revolution der Gefühle gegen alle bindenden Fesseln; es gibt darin keine praktische Richtung; sie protestiert gegen jegliche rationalistische Begrenzung, sie breitet sich auf sämtlichen Gebieten aus, will mit einer großen Gefühlssynthese in ihre ganze Weltanschauung einschließen, was Wissenschaft, Kunst, Dichtung und Mathematik in sich vereint; das künstlerische Gefühl ist die Grundlage vor allem in ihr, und ihr Mystizismus [...] ist nichts anderes als eine übereilte, auf künstlerischem fußende monistische Weltauffassung. Ihr Merkmal ist ein möglichst hoher Grad von Individualismus, für den das Objekt, die Realität überhaupt nicht in Betracht kommt (siehe die Philosophie Fichtes), ein Individualismus, für den jede Schranke fällt, – die souveräne Individualität, die die Welt nach ihrem eigenen Bilde schafft.¹⁷

Schon hier kommen einige Feststellungen vor, die in seinen späteren Romantik-Vorstellungen stärker akzentuiert werden: als formales Axiom die Aufhebung jeder Beschränktheit, als deren inhaltliche Folge der Universalismus, der eine enzyklopädische Bestandsaufnahme aller geistigen Bereiche beabsichtigt, und der gesteigerte Individualismus. Die romantische Weltauffassung basiert aber hier noch auf einer antirationalistischen, überspannt emotionellen Grundlage. Diese Vorstellung von der Ratiofeindlichkeit der Romantiker schwindet dann in den späteren Auslegungen. Wenn also 1906 Lukács die Romantik kritisiert, übernimmt er Leitgedanken eines überlie-

ferten Romantikbildes, etwa von Ricarda Huch, die von dem angeblichen Gefühlskult der Romantiker tief beeindruckt war.

Unbedingt muß man sich noch über diejenigen Teile dieser Kritik auslassen, in denen Dichternamen genannt werden. Es ist auffallend, daß zum Beispiel im Haupttext Novalis, Hölderlin und Shelley, in der Fußnote dann Brentano, die Schlegels und Kleist ohne irgendwelche Distinktion als zusammengehörend aneinandergereiht werden, und sogar Ibsen wird in gewissen Phasen seines Schaffens zu ihnen gezählt. Die geistige Verbundenheit unter diesen verschiedenen Richtungen wird von dem jungen Lukács allein in dem Kriterium der Ausschließlichkeit des Gefühls gesehen. Er hat noch kein differenziertes Romantikbild; aufgrund dieser einzigen vermeintlichen Gemeinsamkeit versucht er die viel zusammen-gesetztere Problematik zu umfassen. In den späteren Schriften, auch wenn er von der Romantik überhaupt spricht, beschränkt er sich auf die Frühromantiker, die tatsächlich als einheitliche Gruppierung mit gemeinsamen Vorstellungen und Zielsetzungen auftraten und mit diesen alle anderen romantischen Phänomene für längere Zeit aus seinem Interessensfeld zu verdrängen vermochten.

Das nächste Zeugnis seiner Romantik-Rezeption ist der Novalis-Essay vom Dezember 1907, dessen vollständiger Titel heißt: *Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis*. Seine tiefgehende Analyse erfolgt erst am Ende dieses Beitrags; vorläufig wird nur das Thema angedeutet. Er handelt allein von der Geschichte der Jenaer Romantik, in der eindeutig Friedrich Schlegel und Novalis sein besonderes Interesse erregen. Drittens ragt als unumgängliche Herausforderung die monumentale Gestalt Goethes aus dem Zeitbild hervor.

In den folgenden Jahren beschäftigt Lukács intensiv der Plan eines Buches über die Frühromantik, den er in seinem Briefwechsel gelegentlich auch als das Buch über Friedrich Schlegel erwähnt. Seine Aufmerksamkeit gilt also immer mehr dem Theoretiker der Schule, mit dem er offensichtlich geistige Verwandtschaft spürte.

Im Januar 1910 bittet er seinen Freund Leo Popper um Zussendung von Büchern, deren Liste ein Dokument dieser Frühromantik-Studien darstellt.¹⁸ Auffallend ist dabei die große Anzahl der Briefwechsel unter den erbetteten Büchern, durch die man die sich verzweigenden brieflichen Kontakte der Frühromantiker beinahe vollständig rekonstruieren kann. Das starke Interesse für die Gattung des Briefwechsels bestätigt sein eminent theoretisches Herangehen an das Thema, wofür er auch die *Prosaischen Jugendschriften* Friedrich Schlegels und die Literaturgeschichten von Ricarda Huch, Rudolf Haym und Hermann Hettner heranzog.

Novalis scheint aus der Perspektive dieses groß angelegten Planes schon zum Teil ein überholtes Intermezzo gewesen zu sein, und er setzt statt des-

sen eher den Gedankengang des *Ibsen*-Aufsatzes fort, wie ein Brief aus dem Jahre 1909 beweist:

Doch geht es hier [im Sterne-Essay] um die Romantik, als deren Kritik ich in meinem ersten Aufsatz über Ibsen schrieb: 'Die Romantik ist Flug, aber man kann nicht immer fliegen, und es gibt kein Ziel, weil sie nach dem Unendlichen strebt.' Und ähnliche Gedanken liegen auch *Novalis* zugrunde, die Frage wird im Mittelpunkt meines (in Arbeit befindlichen) Buches über Friedrich Schlegel stehen. Die Romantik ist Poesie, mit den Worten Friedrich Schlegels 'progressive Universalpoesie', über die er schreibt: '... das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet seyn kann ... Sie ist allein unendlich, weil sie allein frey ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters über sich kein Gesetz leide'. Und aus dem *Novalis* wirst Du Dich vielleicht daran erinnern, daß das Wesen des romantischen Lebens die in die Praxis übertragene Poesie, die Erhebung ihrer innersten und tiefsten Gesetzen zu Lebensgesetzen ist. Nun, mein Leben ist zum Großteil eine Kritik der Romantik ...¹⁹

Der erste Vorwurf des *Ibsen*-Aufsatzes gegen die Romantik, der übertriebene Gefühlskult, erweist sich 1909 als nicht mehr haltbar.

Das intensive Studium der Frühromantiker und besonders Friedrich Schlegels führte Lukács offensichtlich zu der Erkenntnis, daß ihre Maßlosigkeit nicht im Emotionellen, sondern im Geistigen-Experimentellen besteht. So betont er jetzt vielmehr die Kritik am Unendlichkeitsstreben – und zusätzlich im *Novalis* die Kritik an der zweifelhaften Grenzüberschreitung zwischen Leben und Poesie. Wenn er aber schreibt: „Und ähnliche Gedanken liegen auch *Novalis* zugrunde ...“, daß bedeutet, daß *Novalis* nicht in seiner Gesamtheit dieser Kritik dienen wollte, wobei zum präzisen Erfassen der Bemerkung die deutsche Übersetzung noch richtiggestellt werden muß. Im ungarischen Original heißt es nämlich: „... és hasonló gondolatok vannak a *Novalis* alján is“,²⁰ also „unten im *Novalis*“, was dem Zitierten gegenüber eine wichtige Einschränkung enthält.

In der Fortsetzung des Briefes taucht dann der Begriff auf, der den Kern jeder späteren Romantik-Kritik von Lukács beinhaltet:

Doch ist die Romantik nicht nur 'Sehnsucht' nach dem Unendlichen, sondern auch romantische Ironie. Friedrich Schlegel schreibt: „Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frey von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexi-

on schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“ Und erinnere Dich an unser Gespräch in Luzern: als wir über das Über-den-Dingen-Stehen sprachen. Ich meine: Humor ist romantisch, die Form der Romantik ist der Roman, die Frage lautet: in welcher Beziehung steht er zu den Formen? (Ethisch – denke an den letzten Exkurs von Joachim – zum kategorischen Imperativ?) Ich also gebe eine Kritik dieser unendlichen Form und diese Kritik ist mir wichtig.²¹

Dem Brief ist eindeutig zu entnehmen, daß diese Kritik an der romantischen Ironie zur Konzeption des Sterne-Essays gehört. Nach der Behauptung einer der Figuren des fiktiven Dialogs dieses Essays sei die von dem Gesprächspartner getadelte beliebige Fortsetzbarkeit des Sterne-Romans auf die romantische Erfassung der Ironie zurückzuführen. „Alle romantische Ironie ist Weltanschauung. Und ihr Inhalt ist immer die Steigerung des Ich-Gefühls ins mystische All-gefühl.“²² Und diese „grenzenlose Subjektivität“²³ treibt ein Spiel „als Gottesdienst“²⁴ mit der Welt, weshalb jedes Festhalten und Werten, die zur Formgebung unerläßlich sind, unterbleiben. Das Unterlassen des begrenzenden Handelns wird hier als Verletzung einer ethischen Pflicht verurteilt. Die Gleichsetzung der Romantik mit der romantischen Ironie beziehungsweise ihre negative Bewertung mit ethischer Akzentuiertheit dauert dann in der Jugendperiode fort. In den Dostojewski-Notizen (1912-1914) steht: „Zweite Ethik als Wirklichkeit: [...] In der deutschen Romantik als Gedanke: Ironie. Frivolität darin. Hegels Scharfsinn, daß sie der Gipfelpunkt des Subjektivismus ist ...“²⁵ Hervorzuheben wäre aus der Notiz noch die Abstammung der romantischen Ironie. Sie beweist auch, daß Lukács nach der Loslösung vom vermeintlichen Gefühlskult des *Ibsen*-Aufsatzes die Eigenart des frühromantischen Wesens im Denkerischen wurzeln läßt.

Exkurs über die romantische Ironie

Bei den Frühromantikern ist die Ironie vorzüglich nicht die Figur der Verstellung im Sinne der antiken Rhetorik, sondern eine Denk- und Gesprächshaltung, die als solche ihr ganzes Werk durchzieht.²⁶

Das Muster für das kontradiktorische Argumentieren findet Friedrich Schlegel bei Sokrates, und bezeichnenderweise beruft sich auch Lukács auf den griechischen Philosophen, wenn er das Vorbild für sein Kritiker-Ideal sucht: Sokrates vertrete nämlich am reinsten „die Priorität des Standpunktes, des Begriffes vor dem Gefühl“,²⁷ etwa „daß das Tragische und das Komische ganz vom gewählten Standpunkt abhingen“²⁸. Das Prinzip der Ironie treibt zum letzten Durchdringen der Denkmöglichkeiten, indem es durch

ständiges Widersetzen zur Aufgabe der früheren und zum Erlangen einer neueren Position zwingt. Wenn Lukács nach einer Form für seinen Essay sucht, ruft er Sokrates zur Hilfe: „Eine Frage wird aufgeworfen und so vertieft, daß die Frage aller Fragen aus ihr wird, dann bleibt aber alles offen ...“²⁹ Im Sinne Schlegels ist die Ironie also auf dem Platze, wo „nur nicht ganz systematisch philosophiert wird“.³⁰

Die Ironie ist der kosequent durchgeführte Zweifel an der Erfäßbarkeit der Wahrheit und somit ihr endloses Relativieren, deshalb ist sie vollkommen geeignet, der Offenheit des Essays einen Dienst zu erweisen. „Insofern leistet die Ironie im Kleinen, was der Essay und das Fragment im Großen festhalten: die gegenwärtige Unmöglichkeit einer traditionellen Konstitution von Sinn als einen geschlossenen Zusammenhangs.“³¹

Bei den Frühromantikern folgt jedoch aus der ironischen Redeweise nicht der resignierte Verzicht, sondern das utopische Beharren auf dem Paradoxon von der „Unmöglichkeit und Notwendigkeit vollständiger Mitteilung“.³² Was so höchstens erreichbar ist, ist das Wissen um die Existenz des Unverständlichen oder aber die Markierung der Grenze zwischen den entgegengesetzten Polen, die die Position des Essayisten darstellt, und somit bloß einen „Vorschein der Auflösung“³³ bewirken kann.

Der *Novalis*

Wenn es weiterhin um die Standortbestimmung des *Novalis*-Essays in dem Romantik-Diskurs beim jungen Lukács geht, werden wir uns mehrmals auf das Konzept der Intertextualität berufen. Eine jede Literaturkritik weist im Sinne der Metatextualität³⁴ intertextuelle Bezüge hinauf, eine so doppelbödige Gattung wie der Essay bietet aber darüber hinaus weitere Möglichkeiten zur Entdeckung solcher Relationen. Im *Novalis* haben wir gleich am Anfang ein Beispiel für Paratextualität; im ganzen Text wimmelt es von markierten und unmarkierten Zitaten und Anspielungen; den grundsätzlichen intertextuellen Bezug kann man jedoch mit dem Begriff der Systemreferenz erfassen.³⁵ Lukács entlehnt den Frühromantikern das Prinzip des kontradiktorischen Denkens, das sich im Text mehrfach als ironische Struktur widerspiegelt.

Der Essay beginnt mit einer die Epoche schildernden Einleitung, der fünf kleinere Kapitel folgen. Die ersten vier beschäftigen sich mit der frühromantischen Bewegung im allgemeinen, die letzten zwei sind Novalis gewidmet. Ein Komplex der sich wiederholenden Kontradiktionen durchzieht sie. Die ersten drei Kapitel beherrscht die Gegenüberstellung der Romantiker mit Goethe, die zugleich auf der Grundlage des Gegensatzes zwischen ihnen und der historischen Zeit in der Einleitung konzipiert wird. In den letzten zwei Kapiteln wird Novalis aus dem frühromantischen Kreis heraus-

gehoben und sein vollendetes Leben als Gegenbeispiel zur Flüchtigkeit der Bewegung dahingestellt. Ein zwiespältiges Verhältnis besteht folglich zwischen ihm und den Frühromantikern: Der Titel und das gleich darauf folgende Motto lassen ahnen, daß Novalis' Gestalt die Frühromantik schlechthin symbolisiere, er wird jedoch bei der Entfaltung der Kritik des Essayisten an ihr als nicht-identisch und gleichzeitig ihr einziger Vollender angesehen. Ähnliche Doppelbödigkeit kann man bei dem häufigen zusammenrücken von Novalis mit Goethe beobachten. Novalis sei der einzige gewesen, der „von der Notwendigkeit der Trennung von ihm“³⁶ sprach, allein er vermochte aber ebenso wie Goethe „der immer immanenten Gefahr lebenserhöhende Kräfte abzurufen“.

Die engere Zusammengehörigkeit der ersten vier Texteinheiten wird von einem rätselhaft erscheinenden intertextuellen Verweis verstärkt. Das erste Kapitel ausgenommen schließen alle mit dem unmarkierten Zitat: „Es lag dennoch etwas Ruchloses im Ganzen ...“ Diese Zeile, die aus einem Brief Wackenroders an Tieck stammt, hat Lukács wahrscheinlich aus der Romantik-Monographie von Rudolf Haym übernommen.³⁷ Sie bestürzt den Leser jedesmal; in ihrer Wirkung ist sie etwa mit dem frühromantischen Einfall oder Witz vergleichbar.

Während alle anderen Zitate und Anspielungen des Essays markiert und in den jeweiligen Kontext als folgerichtige Schritte einer Argumentationskette eingefügt sind, fehlt bei diesem die syntaktische Einbettung im zweiten und dritten Kapitel. In der Einleitung sowie im zweiten Kapitel, wo der Essayist seine Sympathie mit den frühromantischen Vorstellungen spüren läßt, wirkt die inhaltliche Negation, die das Zitat geheimnisvoll ausdrückt, unbegründet und damit irrational. In der ungarischen Fassung steigert sich noch die Intensität der Intertextualität, da dieses Zitat außer dem Motto das einzige ist, das nicht übersetzt wurde, deshalb lenkt es als „Fremdkörper“ im Text die Aufmerksamkeit auf sich.

Zur Konzipierung eines Textes mit ironischer Struktur genügt die Durchführung des kontradiktorischen Prinzips allein nicht. Wodurch sich hier wirklich die im Vorhergehenden heraufbeschworene Sokratische – und frühromantische – Ironie verwirklicht, ist das erneute Wiederaufnehmen und Vertiefen der gleichen Problematik. Diese besteht in allen vier Texteinheiten in der als zweifelhaft erscheinenden Möglichkeit des Kulturschaffens in einer kulturlosen Zeit – für die Frühromantiker und für den jungen Lukács. Hier schließt sich eindeutig die existentielle Problematik des Essayisten an den Gegenstand des Essays an. „Die Kultur war der einzige Gedanke im Leben von Lukács“ – behauptet György Márkus [übersetzt von mir – Zs. B.].³⁸ Die Fragwürdigkeit der Kultur im bürgerlichen Zeitalter wird von Lukács schon in seiner Dramengeschichte als zentrale Frage behandelt. Hier wollen wir sie nur andeuten; der philosophische Hintergrund des Begriffes und

der Einfluß Georg Simmels bei seiner Etablierung wurde von mehreren eingehend erörtert.

Zum *Novalis* zurückkehrend: Stufenweise, in jedem Kapitel gründlicher werden hier die einzelnen Aspekte des frühromantischen Kulturbestrebens ausgelegt, die in eine endgültige utopische Harmonie münden sollen, indem sie ethischen Charakter haben. Als mit der Kultur Gleichwertiges erscheint das Ideal der Gemeinsamkeit, die romantische Geselligkeit des „Symphilosophiens“, die für Lukács durchaus nicht nur die „Gefühlsgemeinschaft“ oder „Erlebnismgemeinschaft“ darstellt, als die sie von Kruse-Fischer kritisiert wird,³⁹ sondern sie hätte nach Lukács' Auffassung zu den eigentlichen „Kulturthaten“ führen können.

Aufschlußreich ist es, in diesem Zusammenhang, aus einer späteren Schrift Lukács zu zitieren, in der er als auf Vorbildliches auf den Zusammenschluß der Frühromantiker zurückverweist:

Daß Friedrich Schlegel und Schleiermacher und Novalis sich gegenseitig für die Verteidigung ihrer Wahrheit eintraten, daran fand niemand damals dort etwas auszusetzen – bei uns hätte man auch das rechtfertigen müssen, weil bei uns noch [...] das Pathos der 'sachlichen' Zusammengehörigkeit, die spontane Empfindung und das Erleben ihrer Herrschaft über jede private Neigung und Sympathie vollkommen fehlt ...⁴⁰ [übersetzt von mir – Zs. B.]

Sogar der „Egoismus“ der Frühromantiker, daß sie „Phanatiker und Diener der eigenen Entwicklung“ waren, wird entschuldigt, denn er habe „starke soziale und gesellschaftliche Färbung“ getragen. Goethe sei ihnen letzten Endes deshalb überlegen gewesen, weil er eine geistige Revolution nicht nur im Ideellen herbeigeführt habe, sondern er habe sich – durch Verzicht – auch in der Realität bewähren können. Stärker als die Überlegenheit Goethes ist die Parteinahme des Essayisten für den frühromantischen Gedanken spürbar, nicht zuletzt weil sie von prägnanten Zitaten unterstützt wird. Der Essayist selbst ergreift das Wort erst am Ende der durchgeführten Gegenüberstellung. Seine explizite Kritik beträgt in der ungarischen Fassung einen einzigen Absatz. Er tadelt im Grunde, daß sie nicht bereit waren, für die Realität der Taten die Unendlichkeit der Möglichkeiten aufzuopfern und daß sie sich unbewußt vom Leben abwandten. In der etwa zwei Jahre späteren deutschen Fassung wird diese Kritik ausführlicher, sie wird um das Vertauschen der Wirklichkeit zugunsten der Poesie und das Verbleiben der Grenzziehung erweitert, ganz im Sinne des vorhin interpretierten Briefes von Lukács an Leo Popper aus dem Jahre 1909.

Die ironische Struktur wird jedoch damit nicht abgeschlossen, im Lichte der Fortsetzung erscheint das Urteil des Essayisten als eine nur provisorische

Synthese. Wenn bisher der letzte Ausklang die Unausführbarkeit der romantischen Ideale war, wächst jetzt die Gestalt Novalis' als Gegenbeispiel aus der zum Verfall verurteilten Bewegung hinaus.

Was den Textumfang der Stellen, in denen Novalis behandelt wird, betrifft, könnte seine Anwesenheit im Essay für wenig bedeutend gehalten werden, den zu ihm gehörenden Textstellen kommt aber die Bedeutung des Rahmens zu. Er erscheint im Titel, mit ihm schließt der Essayist und von ihm stammt auch das Motto: „Das Leben eines wahrhaft kanonischen Menschen muß durchgehends symbolisch sein.“ Der Motto-Effekt kann allein eine „Signatur für die Epoche“, aus der es stammt, abgeben. Da seine Verwendung in der Romantik weit verbreitet war, kann das Motto die von der ironischen Struktur begründete Systemreferenz noch verstärken.

Nach Genette ist bei der Wahl der markierten Motti die Person des Autors gewöhnlich signifikanter als der Text selbst, weil eine „indirekte Bürgschaft“ für ihn dadurch zum Ausdruck kommt.⁴¹ Darüber hinaus bekommt man „einen Kommentar zum Text, dessen Bedeutung auf diese Weise indirekt präzisiert oder hervorgehoben wird“.⁴² Novalis sein das Vorbild des frühromantischen Diskurses, weil sein Leben dessen Tendenzen symbolisierte.

Lukács' Deutung von Novalis' Werk ist die letzte Entfaltung der ironischen Struktur. Er war der „hartnäckigste“ unter den nach Unendlichkeit Strebenden, und dennoch „der einzige praktische Lebenskünstler“, sowohl Romantiker als auch Goethe. Bei ihm ist endlich Leben und Poesie zu „einer untrennbaren Einheit“ geworden, „seine Wege führten alle zum Ziel, seine Fragen wurden beantwortet“. Die Lösung bringt ihm aber wie bei Sokrates, der Tod, der immer „willkürlich und ironisch“ ist.⁴³ Novalis' Lebenswerk steht unter dem Zeichen des Todes. Das Fragmentarische bekommt erst vom Tode her seinen Sinn, der Tod bewirkt aber, indem er es abschließt, seine Aufhebung. Wenn er ein „Symbol der gesamten Romantik“ ist, dann ist „sein Sieg [...] ein Todesurteil über die Schule“.

Daß es Lukács mehr am Exponieren dieser „furchtbaren Zweideutigkeit“ als an einer Kritik an der Frühromantik lag, beweist eine Tagebucheintragung aus dem Jahre 1910, in der er noch immer über dasselbe Problem grübelt:

Die Möglichkeit, die einmalige Verwirklichung einer Möglichkeit, sagt Eckehart, bedeutet deren jeweilige Wirklichkeit. Metaphysisch gibt es keine Zeit. Der Augenblick aber, in dem ich ich war, ist tatsächlich das Leben, das Leben selbst; und die das 'ganze Leben' ausfüllenden Stimmungen sind doch nur 'augenblicklich'. Auch hier freilich diese furchtbare Zweideutigkeit (die für jedes rationale Temperament besteht, – sofern sein Rationalismus nicht bis zum Mystizismus fortgedeiht): ist

nicht etwa auch das Frivolität? Mit anderen Worten: das alte Problem (nur etwas allgemeiner und tiefer formuliert): Wo trennt sich Hjalmar Ekdal von Novalis?⁴⁴

Während früher und später bei Lukács das kritische Verhalten der Romantik gegenüber überwiegt, fixiert der *Novalis* die frühromantische Position des Festhaltens am Paradoxon: Kann die einzige vollkommene Verwirklichung des frühromantischen Ideals eine Rechtfertigung für die Schule geben, wenn sie gleichzeitig die Aufhebung ihrer wesentlichsten Tendenzen bedeutet. Der Tod ist auch das Abbrechen der ironischen Struktur, eine Transformation der Systemreferenz.

Nur berühren wir das andere, viel einleuchtender erscheinende intertextuelle Phänomen der Einzeltextreferenz. Wenn man die zahlreichen Zitate und Anspielungen von Friedrich Schlegel und Novalis mit ihrem Folgetext liest, wird es offensichtlich, daß sie entweder affirmativ oder um der besseren Verständigung willen heraufbeschworen wurden. Nach dem Konzept der Intertextualität impliziert die Transformation der Systemreferenz ein Gegen- oder Neuschreiben der Tradition, während die letztere Relation von einer Berührung oder Partizipation an dieser zeugt, sie kreuzen sich also.

Die Einzeltextreferenz besteht natürlich auch in der Beziehung zu einer jeden literaturgeschichtlichen Vorlage von Lukács. Vor allem sollte hier Diltheys Schule machendes Werk *Das Erlebnis und die Dichtung* erwähnt werden, mit dem das hermeneutische Herangehen an das Thema seinen Essay über die Entlehnung von Motiven und Tatsachen hinaus grundsätzlich verbindet, dessen Besprechung aber weit über den Rahmen dieses Beitrags hinausgeht.

Anmerkungen

Mit a.a. O. wird auf das erste Vorkommen verwiesen, das alle bibliographischen Angaben enthält.

- 1 Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog. Red. von István Eörsi. – Frankfurt am Main 1981, S.132.
- 2 Vgl. Würffel, Stefan Bodo: Revision der Romantik. Anmerkungen zum Romantikbild von Georg Lukács. – In: Lukács 1996. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. – Bern: Lang (1997)
- 3 Márkus György: A lélek és az élet. A fiatal Lukács és a „kultúra“ Problémája. – In: Lukács György: A lélek és a formák. Kísérletek. [weiter: LF] – Budapest: Napvilág Kiadó – Lukács Archivum 1997. Machado, Carlos Eduardo Jordao: Die Formen und das Leben. Ästhetik und Ethik beim frühen Lukács (1910-1918). – In: Lukács 1996. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. – Bern: Lang (1997).

- 4 Márkus György, a. a. O., S. 237.
- 5 Kruse-Fischer, Ute: *Verzehrte Romantik. Georg Lukács' Kunstphilosophie der essayistischen Periode (1908-1911)*. – Stuttgart: M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1911, S. 2.
- 6 Ebenda, S. 114.
- 7 Ebenda, S. 119.
- 8 Machado, a. a. O., S. 57.
- 9 Ebenda, S. 60.
- 10 Friedrich Schlegel: *Athenaeum Fragmente 116*. – In: *Athenaeum: eine Zeitschrift*. Hrsg. von August W. Schlegel u. Friedrich Schlegel. – *Retrograph. Nachdr.* – Darmstadt: Wiss. Buchges. Bd 1. 1798 (1992), S. 204-205.
- 11 Lukács, Georg von: *Die Seele und die Formen. Essays*. [weiter: SF] – Berlin: Egon Fleischel 1911, S. 3-4.
- 12 Pikulik, Lothar: *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. – München: C. H. Beck 1992, S. 36.
- 13 SF, S. 36.
- 14 Ebenda, S. 37.
- 15 LF, S. 33.
- 16 SF, S. 37.
- 17 Lukács, Georg: *Gedanken über Ibsen*. – Zitiert nach: Ernst Keller: *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben. Literatur und Kulturkritik 1902-1915*. – Frankfurt a. M. 1984, S. 238.
- 18 *Dialógus a művészetről*. [Dialog über die Kunst] Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése. – Budapest: MTA Lukács Archívum T-Twins Kiadó 1993, S. 317-318.
- 19 *Georg Lukács' Briefwechsel 1902-1917*. Hrsg. von Éva Karádi und Éva Fekete. Budapest: Corvina Kiadó 1982, S. 91-92.
- 20 *Dialog über die Kunst*, a. a. O., S. 303.
- 21 *Georg Lukács' Briefwechsel*, a.a. O., S. 92.
- 22 SF, S. 299.
- 23 Ebenda, S. 298.
- 24 Ebenda, S. 300.
- 25 *Dostojewski-Notizen*. – Zitiert nach: Machado, a.a. O., S. 74.
- 26 Pikulik, a.a. O., S. 107-113.
- 27 SF, S. 32.
- 28 Ebenda
- 29 Ebenda, S. 31.
- 30 Schlegel, Friedrich: *Lyceum-Fragment 108*. – Zitiert nach: Pikulik, a.a. O., S. 109.
- 31 Kruse, a.a. O., S. 30.
- 32 Schlegel, Friedrich: *Lyceum-Fragment 108*. – Zitiert nach: Pikulik, a.a. O., S. 109.

- 33 Ebenda
- 34 Genette, Gérard: Palimpsestes. – In: Intertextualität. Hrsg. von Ulrich Broich u. Manfred Pfister. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985, S. 17.
- 35 Ebenda, S. 52.
- 36 Alle weiteren nicht markierten Zitate stammen aus dem *Novalis*-Essay. –In: SF, S. 93-117.
- 37 Holtei, Karl von: Briefe an Tieck. – Breslau 1864, Bd. 4., S. 65.
- 38 LF, S. 235.
- 39 Kruse, a.a. O., S. 132.
- 40 Lukács György: Balázs Béla és akiknek nem kell. [Béla Balázs und die ihn nicht mögen] – In: Ifjúkori művek. [Frühschriften] Budapest: Magvető Kiadó 1977, S. 696.
- 41 Genette, Gérard: Paratexte. Aus dem Französischen von Dieter Hornig.– Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1989, S. 154.
- 42 Ebenda, S. 153.
- 43 SF, S. 31.
- 44 Tagebuch 1910-11 von Georg Lukács. – Berlin: Brinkmann und Bose 1991, S. 13-14.

Deutschunterricht und Germanistik in den Vereinigten Staaten: Eine Zwischenbilanz vor der Jahrtausendwende

Deutschunterricht und Germanistik in den Vereinigten Staaten gehen auf Traditionen von nahezu drei Jahrhunderten zurück und haben auch heute eine grenzübergreifende Bedeutung für unser Fachgebiet. Bei den langjährigen wissenschaftlichen und organisatorischen Bemühungen und Leistungen des sehr geehrten Jubilars auf dem Gebiet der Auslandsgermanistik erscheint es angebracht, einen Bericht über Geschichte, Gegenwart und Zukunftsperspektiven des Fachbereichs in den Vereinigten Staaten zu erstatten.

Deutsche Schulgründungen auf nordamerikanischem Gebiet standen zunächst im Zeichen des sprachlichen Kontinuitätsanspruchs der Neueinwanderer. Im Gefolge der Krefelder Einwanderergruppe im Jahre 1683 und der nach ihnen eintreffenden Deutschen wurde an der Ostküste der britischen Kolonie eine Reihe von deutschsprachigen Sekundarschulen und Erziehungsanstalten eingerichtet, um die sprachliche und nicht zuletzt religiöse Identität der Siedlerfamilien zu bewahren bzw. zu stärken. Im Anschluß an die Gründung der ersten deutschen Schule in Germantown in Pennsylvanien im Jahre 1702 durch den Pietisten und Spener-Schüler Franz Daniel Pastorius wurden zahlreiche weitere Einrichtungen auf der Elementar- und Sekundarstufe ins Leben gerufen, die jeweils verschiedene pietistische Richtungen aus Süd- und Mitteldeutschland repräsentierten. Die Mennonitische Generalschule im pennsylvanischen Bezirk Montgomery sorgte nicht nur für die Beibehaltung religiöser Traditionen aus der alten Heimat, sondern auch für die Herausbildung einer eigenständigen ethnisch-sprachlichen Subkultur im Neuen Land. Der kulturell-religiöse Einfluß des Deutschen zeigte sich auch daran, daß die erste vollständige Bibel auf amerikanischem Boden unter Anleitung Benjamin Franklins in deutscher Sprache gedruckt wurde.¹ Deutsch setzte sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts auch außerhalb von parochialen Rahmen durch und wurde in einzelnen Staaten Neu Englands (wie Massachusetts, Connecticut und New Hampshire) neben Griechisch, Latein und Französisch zu einer geschätzten Ziel- bzw. Bildungssprache.

In seiner amerikanischen Wirkungsgeschichte von beinahe drei Jahrhunderten mußte sich jedoch Deutsch wie keine andere Fremdsprache gegen die Willkür der aktuellen Politik und noch mehr gegen populistische Lästerungen behaupten. Die Präsenz und der Stellenwert des Deutschen zunächst in religiös-ethnischen Sprachinseln und anschließend in breiteren gebildeten und akademischen Kreisen erweckten immer wieder das Mißtrauen aufsteigender oder bereits etablierter Interessengruppen im jungen

englischsprechenden Land. Ein Konflikt zwischen amerikanischen Nationalinteressen und der deutschen Volksgruppe wurde zum erstenmal während des Unabhängigkeitskrieges postuliert oder gar geschürt, als der britische Unterdrücker zwangsrekrutierte Soldaten aus Hessen und Hannover gegen die aufständischen Truppen einsetzte. Dieser Störfall ließ sich jedoch nach der Gründung der selbständigen Vereinigten Staaten binnen wenigen Jahren überwinden, so daß die Deutschsprachigkeit in den traditionellen Einwanderergebieten (wie im oben erwähnten Pennsylvanien) und der Deutschunterricht in kirchlichen und öffentlichen Lehranstalten einen neuen Aufschwung erfahren konnten. Führende Staatsmänner der jungen Nation wie Thomas Jefferson, der unter anderem mit Alexander von Humboldt befreundet war, zeigten im frühen neunzehnten Jahrhundert ein besonderes Interesse an deutschen Universitäten dieser Zeit (wie Göttingen und Heidelberg) und richteten sich bei der Aufstellung staatlicher Hochschulsysteme nach der Fakultätsstruktur der modernen deutschen Universität. Eine hohe Zahl amerikanischer Studierender an deutschen Universitäten sorgte für die Vertiefung akademischer Kontakte über den Ozean.

Der kulturelle Einfluß und die öffentlich-politische Bedeutung des Deutschen erlebten in der breiten Zeitspanne zwischen 1848 und 1918 ihr goldenes Zeitalter. In der großen Einwandererwelle um 1850 fanden etwa 500,000 Deutschsprechende ihre neue Heimat in den USA, was eine tiefgreifende Neugestaltung der sozialen und ethnischen Struktur der nordamerikanischen Bevölkerung zur Folge hatte. Der schlagartige quantitative und qualitative Zuwachs der deutsch-amerikanischen Minderheit erfaßte diesmal nicht nur die Bundesstaaten der Ostküste, sondern auch weite Territorien und neu gegründete Staaten des Mittleren Westens wie Ohio, Michigan, Wisconsin, Minnesota, Iowa, Illinois, Indiana, Kansas, Missouri und Texas. Ein weiterer wesentlicher Unterschied zu den ersten Einwanderergruppen im achtzehnten Jahrhundert ergab sich aus der Vielfalt in der beruflichen Ausbildung, im allgemeinen Bildungsstand und im religiösen Hintergrund der Neuankömmlinge. Die Beweggründe für die Massenauswanderung bestanden in diesen Jahren nicht mehr in der Suche nach religiöser Selbstbestimmung, sondern vielmehr im Streben nach politischer und zunehmend nach wirtschaftlicher Eigenständigkeit. Kennzeichnend für das Weltbild und die Denkart dieser vielschichtigen Einwanderergeneration und ihrer Nachfolger war ein traditioneller Glaube an individuelle und gemeinschaftliche Freiheitsrechte und eine hohe Wertschätzung der Bildung und Erziehung. Begünstigt wurde die Herausbildung einer weltoffenen, jedoch auch an die europäische Heimat und Identität stark gebundenen deutschsprachigen Kultur durch die Einrichtung und großzügige Förderung von Schulsystemen in den neuen Bundesstaaten des Mittleren Westens um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Die Entwicklung des Hochschulsystems

auf den neuen deutschen, französischen, niederländischen und nordeuropäischen Siedlungsgebieten erfuhr durch das Morrill-Gesetz im Jahre 1862 (Land Grant Act) einen wichtigen Impuls, als die einzelnen Staaten von der US-Bundesregierung großzügig bemessene Landgeschenke für die Einrichtung von öffentlichen Universitäten erhielten.

Wichtiger noch als die günstigen kulturpolitischen Rahmenbedingungen waren die Eigeninitiativen der deutschen Einwanderer zur Pflege der ethnisch-kulturellen Identität, die hie und da auch noch die Möglichkeit einer Rückkehr in die mitteleuropäische Heimat aufrechterhielten. Nebst der hohen Anzahl von deutschsprachigen protestantischen und katholischen Dorf- und Stadtgemeinden, Interessengemeinschaften und Zivilvereinen verschiedener Art sowie Hunderten von Wochen- und Tageszeitungen nahmen in diesen Initiativen auch die deutschsprachigen und bilingualen Schulen mit Deutsch als Unterrichts- bzw. Zielsprache eine wichtige Stellung ein. Deutsch galt in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht als wichtigste und beliebteste Fremdsprache in Nordamerika. Kritische Auseinandersetzungen mit den grammatisch-syntaktischen Merkmalen der deutschen Sprache wie Mark Twains berühmter-berühmter Essay *The Awful German Language*² wurden zu dieser Zeit höchstens als humoristisch-satirische Einzelversuche ausgelegt und nicht als Vorzeichen einer sprachlich-kulturellen Isolierung wahrgenommen. Die Unterrichts- oder Zweitsprache Deutsch war in Einwandererhochburgen wie New York City, Cleveland, Cincinnati, Minneapolis, Chicago und St. Louis ebenso von prägendem Einfluß wie in einzelnen Gemeinden, Siedlungen und Dorfschulen von Agrarstaaten wie Iowa und Illinois. Zu den bekanntesten Beispielen der neugefundenen Ortsgebundenheit mit Beibehaltung sprachlicher und kultureller Traditionen zählt die Kleinstadt New Ulm im Bundesstaat Minnesota, wo sich die ethnische Subkultur bis heute aufrechterhalten konnte mit merkbaren Unterschieden und gelegentlichem Rivalisieren zwischen den lutherisch und katholisch bekennenden Einwohnern. Für einen Neuzuwachs der deutschsprachigen Agrarbevölkerung sorgte der Exodus aus den deutschen Kolonien des Wolga- und Krimgebietes in die Staaten Süd- und Norddakota, Nebraska und nach Kanada sowie die Auswanderung von einzelnen, zum Teil auch deutschsprachigen Volksgruppen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie um die Jahrhundertwende.

Die Tausende von überlieferten deutschsprachigen Bibelausgaben, Psalmbüchern, Tages- und Wochenzeitungen, Kalendern, Grammatiken, Wörterbüchern und Schullektüren (mit Klassikern wie *Egmont*, *Maria Stuart* und *Dichtung und Wahrheit*) zeugen von einem hohen und sämtliche Sozialgruppen umfassenden Bildungsanspruch, der im Vergleich mit dem kulturellen Bewußtsein anderer europäischer Einwanderergruppen durchweg günstig abschnitt. Im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert verlangten die lokal-

regionalen Initiativen zur Beibehaltung und Förderung der europäischen kulturellen Erbschaft immer mehr nach entsprechenden organisatorischen Rahmen. Der erste wichtige Schritt in diesen Bemühungen wurde im Jahre 1870 durch die Gründung des Deutsch-Amerikanischen Lehrerbundes in Louisville (Bundesstaat Kentucky) vollendet; im Jahre 1899 folgte die Gründung von Fachzeitschriften wie die *Pädagogischen Monatshefte* in Madison (Wisconsin) und das *Journal of English and Germanic Philology* in Urbana (Illinois), die heute zu den führenden Fachorganen der nordamerikanischen Germanistik gehören. Unterstützt durch die hohen Immatrikulationszahlen in den Elementar-, Mittel- und Oberschulen erlebten auch Deutschunterricht, Deutschlehrerbildung und germanische Philologie auf Hochschulebene einen anhaltenden Aufschwung. Wurde an den Elite-Universitäten der Ostküste (wie Harvard, Yale und Princeton) die deutsche Sprache samt anderen Fremdsprachen im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert lediglich als Wahlfach unterrichtet, so wurde zwischen 1880 und 1910 eine Reihe von Fremdsprachseminaren mit postgradualer Weiterbildung (mit dem Magister und dem Ph.D. als angestrebtem Abschluß) eingerichtet. Im Laufe dieser Gründungswelle, begünstigt durch das oben erwähnte Morrill-Gesetz, entstanden die germanistischen Institute an den großen und großzügig geförderten Staatsuniversitäten des Mittleren Westens (darunter in Wisconsin, Minnesota, Iowa und Illinois), die auch heute noch eine prägende nationale und internationale Wirkung im Fachbereich ausüben. Zu den germanistischen Fachbibliotheken gehören die Sammlungen bzw. Forschungszentren an den Privatuniversitäten Harvard, Yale, Princeton und Cornell sowie an den Staatsuniversitäten Wisconsin (in der Stadt Madison), Minnesota (in Minneapolis), Iowa (in Iowa City) und Illinois (Chicago und vor allem Urbana-Champaign).

Dieser Blütezeit wurde nach dem amerikanischen Einstieg in den Ersten Weltkrieg an der Seite der Entente im Jahre 1917 ein jähes Ende gesetzt. Die in militärischer Konfrontation durchweg unerfahrene Bevölkerung stand dem Krieg gegen die Zentralmächte unvorbereitet gegenüber und erwies sich als besonders beeinflussbar durch Feindbilder und gezielte Hetze der Regierungspropaganda. Kriegsberichterstattungen deutschamerikanischer Zeitungen, die in den Jahren vor der Kriegserklärung die Vorstöße der Zentralmächte begrüßt und offen für die deutsch-österreichische Seite Partei ergriffen hatten, wurden jetzt als Beweise gegnerischer Propaganda oder gar als Hochverrat angeprangert. Die Stimmungsmache gegen die eigenen, am Krieg unbeteiligten deutschstämmigen US-Staatsbürger bzw. Einwanderer fand gleichzeitig ihren entsprechenden gesetzlichen Rahmen, als der sogenannte Espionage Act verabschiedet wurde. Laut diesem (in der Nachkriegszeit allerdings wieder als verfassungswidrig erklärten) Gesetz waren sämtliche Druckschriften und Veröffentlichungen in Fremdsprachen zu verbieten

und zu beschlagnahmen, die den aktuellen außenpolitischen Standpunkt der US-Regierung nicht ausdrücklich unterstützten. Sollten durch dieses, in der demokratischen Tradition der Vereinigten Staaten unerhörtes Gesetz auch sämtliche fremdsprachige Publikationen unter die Kontrolle der Zensur gestellt werden, so waren dabei – aufgrund ihrer zahlenmäßigen Überlegenheit und organisatorischen Stärke – doch vor allem die deutschen Presseorgane betroffen.

Die fremdenfeindliche Tendenz solcher Dekrete wurde in den einzelnen Staaten und Schulbezirken je nach der lokalen politischen Konstellation und nach dem Diensteifer der Kommunalpolitiker und Schulverwalter meistens noch überboten. Zu den Repressalien gehörten die öffentliche Verspottung, psychische und physische Belästigung von Deutschlehrern, -professoren und ihrer Familien, das Verbot der deutschen Sprache in der Öffentlichkeit und die restlose Eliminierung des Deutschunterrichts in etwa fünfzehn Bundesstaaten bis zum Kriegsende. Diesen Vorgangsweisen im Erziehungsbereich wurde durch Untersagung deutschsprachiger Gottesdienste und sogar durch Zwangsauflösung deutscher Gemeinden in zahlreichen Ortschaften besonders im mittleren Westen Nachdruck verliehen. Die Einstellung vieler Tages- und Wochenzeitungen, die massenweise Entlassung von Sprachlehrern und die Reduzierung bzw. Schließung von Lehrerseminaren an Universitäten und Hochschulen waren die unvermeidlichen Folgen der Kampagne in den Jahren 1917 und 1918.

Wie verheerend auch diese Propaganda und ihre lokale Ausführung sich für den Deutschunterricht auswirkten, blieb doch der Schaden auf einen relativ engen Zeitrahmen begrenzt. Ein Stimmungswechsel zugunsten der Fremdsprachen machte sich bereits in den ersten Nachkriegsjahren bemerkbar und ermöglichte auch eine Rehabilitierung des Deutschen in der Öffentlichkeit. Nach Aufhebung sämtlicher Kriegsdekrete und Einschränkungen konnten sich die Immatrikulationszahlen bis zur Mitte der zwanziger Jahre auf allen Ebenen stabilisieren. In der germanistischen Forschung erfolgte ein Prozeß der Entpolitisierung; Energien, die in den Kriegsjahren mit der Besinnung auf die nationale bzw. ethnische Identität der Deutschamerikaner verwendet worden waren, wurden nun wieder auf einzelne Fragen des praktischen Unterrichts und der akademischen Forschung konzentriert. Dem Regenerierungsprozeß um die Mitte der zwanziger Jahre waren unter anderem die sich vielfältig entfaltende Tätigkeit des Dachverbandes American Association of Teachers of German (AATG) und die Entwicklung von renommierten Zeitschriften wie *Journal of English and Germanic Philology*, *The German Quarterly* und *Germanic Review* zu verdanken.

Gemessen an den schwerwiegenden Folgen, die der deutschen Sprache und Kultur während des Zweiten Weltkriegs zugefügt wurden, hielten sich die Schäden für den Beruf des Germanisten nach 1945 in relativ engen Gren-

zen. Dies lag erstens daran, daß die amerikanische politische und Medienöffentlichkeit zwischen dem mitteleuropäischen Kriegsfeind und der eigenen integrierten deutschen Volksgruppe diesmal klar zu unterscheiden wußte und keinen Sündenbock brauchte, um die Bevölkerung auf den Einstieg in den Krieg einzustimmen. Ist das Interesse an Deutsch als Wahlfach in den einzelnen Schuleinrichtungen teilweise auch zurückgegangen, wurde doch ein Verbot des öffentlichen Gebrauchs von Fremdsprachen auf lokaler oder gar nationaler Ebene weder gefordert noch ausgesprochen. Zweitens befanden sich die Sympathisanten mit dem Dritten Reich in der Hochschulgermanistik in deutlicher Minderheit, und das Wirken solcher Kräfte beschränkte sich auf einzelne kleine Privat-Colleges an der Ostküste und im Mittleren Westen. Drittens setzten sich zahlreiche, hoch angesehene intellektuelle Verfolgte des Dritten Reiches an amerikanischen Universitäten dafür ein, daß Deutschunterricht und Germanistik ihren erst vor kurzem wieder erworbenen guten Ruf auch unter den Kriegsumständen bewahren konnten. Umgekehrt leisteten zahlreiche jüngere US-Germanisten einen wichtigen Beitrag zum Nachrichtendienst und zur Spionageabwehr an der europäischen Front. Um die Regenerierung des Berufs des Germanisten zu beschleunigen, sprach sich Thomas Mann in seinem Brief *An die Deutschlehrer Amerikas* unmittelbar nach Kriegsende für den Erhalt des Deutschen zusammen mit anderen Sprachen im Unterricht aus. Seine Worte der Ermutigung haben ihre Aktualität selbst im Abstand von fünfzig Jahren nicht eingebüßt:

... die Welt der Erziehung wäre um ein hohes Bildungsmitel ärmer, wenn man aus ephemerem zeitlichen Gründen das Studium der deutschen Sprache und Kultur daraus entfernte – im Zusammenhang wohl gar mit einer um sich greifenden Neigung, den fremdsprachlichen Unterricht überhaupt zu kürzen. Das würde nichts als eine nationalistische Verengung des geistigen Horizonts bedeuten, in einer Zeit, die auf planetarische Umsicht, auf Völkerkenntnis und Völkerverständnis, auf eine vom eigenen Gut jeder Nation nichts aufgebende – Mondänität des Geistes dringt, und in einem Lande, dessen Geschichte und innerer Aufbau auf eine universelle Menschlichkeit verweist.³

In den Jahrzehnten des Kalten Krieges und der deutschen Teilung kam dem Deutschunterricht und der Germanistik in den USA ein besonderer Stellenwert zu. Die Bundesrepublik als festes und zuverlässiges Bindeglied der westlichen Allianz hat das Interesse an der deutschen Sprache und Kultur in den Nachkriegsjahren erfolgreich aufrechterhalten und weiter angeregt. Die Zusammenarbeit in der NATO und im Rahmen von Partnerschaften sowie Austausch- und Förderprogrammen sorgte für stabile Schüler- und Studentenzahlen, wobei die größeren Staatsuniversitäten in der Sprachaus-

bildung von Reserveoffizieren eine besonders wichtige Rolle übernehmen. Neugier auf das „andere“, unerschlossene Deutschland hinter dem Eisernen Vorhang erweckte immer wieder ein konkretes kulturelles und politisches Interesse an der DDR (bekannt vorwiegend als „East Germany“). Die neutralen Länder Österreich und Schweiz wurden im amerikanischen öffentlichen Bewußtsein und im Sprachunterricht eher nur an zweiter bzw. dritter Stelle zur Kenntnis genommen, wobei die österreichische Literatur in der Forschung seit den sechziger Jahren allerdings eine zunehmend wichtige Stellung einnimmt.

Die amerikanische Germanistik der Jahrtausendwende steht vor schwierigen Entscheidungen. Die Immatrikulationszahlen in den Mittel- und Oberschulen und besonders an den Hochschulen und Universitäten sind in den letzten 25 Jahren um etwa 50% zurückgegangen, mit verhängnisvollen Folgen für die Berufschancen der Nachwuchskräfte. Konnte sich der Fachbereich nach kurzen Krisen dieses Jahrhunderts mit relativ geringen Schäden jeweils wieder erholen, erscheint doch für die gegenwärtigen langanhaltenden Verluste kein Heilmittel in unmittelbarer Aussicht zu sein. Der besorgniserregende Rückgang liegt weniger an fachinternen Gründen, sondern vielmehr am Vorstoß des Englischen im Welthandel und Tourismus (wovon inzwischen nicht einmal die traditionellen Hochburgen der deutsch-mittleuropäischen Kultur ausgenommen sind); am unaufhaltsamen Vormarsch des Spanischen in den USA im Zuge der Masseneinwanderung aus Lateinamerika; an den strategischen und handelspolitischen Prioritäten der USA in der neuen Weltordnung der Globalisierung; und an den sich ändernden Interessen nordamerikanischer Jugendlicher in den neunziger Jahren. Dazu kommt die europäische Integration, die in den USA oft als Zeichen eines modernen kontinentalen Isolationismus mit Ausgrenzung der traditionellen nordatlantischen Bündnispartner mit Besorgnis registriert wird und Überlegungen zu einer geopolitischen und kulturellen Neuorientierung anregt. Werden in der nordamerikanischen bzw. in der langfristig vorgesehenen gesamtamerikanischen Freihandelszone Sprachkenntnisse verlangt, so wird die Zielsprache fast ausschließlich das Spanische sein.

Diskussion und Kontroverse um die Zukunft des Deutschunterrichts und der Germanistik in Nordamerika haben besonders in den neunziger Jahren an Intensität und Schärfe zugenommen und ihren Niederschlag auch auf dem europäischen Kontinent gefunden.⁴ Sind auch notwendige strukturelle Änderungen und Reformen der Curricula in den guten Jahren wie auch während der kurzen kriegsbedingten Krisen des 20. Jahrhunderts unterlassen worden, so wurden doch in letzter Zeit Stimmen laut, die eine radikale Umwandlung des traditionellen sprach- und literaturorientierten Unterrichts ohne Rücksicht auf historische und regionale Besonderheiten fordern. Die Besorgnis um den Ruf der Hochschulgermanistik bei den Studenten und be-

sonders bei den Universitätsverwaltern führte in der jüngeren Vergangenheit zu Überlegungen, die im Endeffekt die akademische Freiheit und sogar die Zivilrechte einzelner Lehrkräfte zu bedrohen scheinen. Auf der Suche nach Gründen für die zurückgehenden Studentenzahlen wurde unter anderem auf den hohen Anteil nicht-amerikanischer, vorwiegend deutschgebürtiger Hochschullehrer an den Fremdsprachinstituten mit der herabsetzenden Bezeichnung „Einwandererwissenschaft“ für die Germanistik aufmerksam gemacht.⁵ Die deutschsprachigen europäischen Zeitschriften und Verlage als bevorzugtes Veröffentlichungsorgan einzelner amerikanischer Germanisten wurden dabei ebenso in Frage gestellt wie die deutschen Titel traditionsreicher Zeitschriften (*Monatshefte* und *Unterrichtspraxis*), die in der Universitätsöffentlichkeit, so die Befürchtungen, wiederum als Zeichen der Selbstisolierung und Überfremdung ausgelegt werden könnten.⁶

Solche kurzsichtigen Überlegungen mit einem Hang zur Panikmache können höchstens die fachlich-sprachliche Eigenständigkeit der Lehr- und Forschungstätigkeit einschränken, jedoch auf die Dauer keinen Respekt bei den Studenten und Verwaltungsbeamten erkämpfen. In den sachbezogeneren Einschätzungen zur Lage und Zukunft des Berufs in den USA zeichnen sich zwei Lösungsmodelle ab. Ein inzwischen vielerorts erprobter Ausweg bietet sich in der Erweiterung des Begriffs Deutsch- bzw. Germanistikstudium durch Einbeziehen der Geschichte bzw. Kulturgeschichte, Wirtschaft, der politischen Einrichtungen und des Bildungssystems der deutschsprachigen Länder an. In einer dem europäischen landeskundlichen Studium ähnlichen Weise ist dabei ein interdisziplinäres Curriculum („German studies program“) vorgesehen, das die besonders wichtigen Leistungen deutschsprachiger Länder auf einzelnen Gebieten der Geisteswissenschaften systematisch darbieten soll. Mit Recht wird immer wieder an den Umstand erinnert, daß die Leistungen deutschsprachiger Philosophen, Theologen, Komponisten, Psychoanalytiker, Mediziner, Mathematiker, Naturwissenschaftler, Folkloristen, Anthropologen und Sprachwissenschaftler im nordamerikanischen öffentlichen Bewußtsein in diesem Jahrhundert gering beachtet und noch weniger anerkannt wurden. Eine zusätzliche, bislang erstaunlich wenig genutzte Möglichkeit zur Erweiterung der germanistischen Lehre besteht im umfassenden Studium der Geschichte und Kultur von Österreich und der Schweiz sowie anderer Gebiete im deutschsprechenden bzw. ehemals deutsch mitgeprägten Teil Mitteleuropas: Deutschunterricht und Germanistik in den USA sind mit wenigen Ausnahmen immer noch größtenteils auf Deutschland und auch dabei auf die alten Bundesländer bebeschränkt. Das vielfältige und reichhaltige deutsch-amerikanische kulturelle Erbe bietet ein sozusagen unerschöpfliches Potential zur Erweiterung des Lehrstoffs. Berücksichtigung der Geschichte und Kultur der Einwanderergruppen von außerhalb des gegenwärtigen deutschen Sprachgebiets (etwa der Donauschwaben, Deutsch-

Böhmen und Rußlanddeutschen) könnte in bestimmten geographischen Regionen der USA das Interesse an Deutsch bei den Studenten oder sogar bei Lokalpolitikern ebenfalls steigern. Während die Unterrichtsfächer Wirtschafts- und Geschäftsdeutsch seit langem zum festen Kursangebot an den größeren Deutsch- bzw. Fremdsprachinstituten gehören, bietet der Einsatz des Internets, multimedialer Hard- und Software und der Satellitenkommunikation – Bereiche, wo die deutschsprachigen Länder im allgemeinen und die didaktische Forschung an ihren Hochschulen im besonderen eine weltweit führende Stellung einnehmen – noch vielversprechende Perspektiven für die Zukunft.

Ist die Einbeziehung verwandter Disziplinen in das germanistische Curriculum erfolgt bzw. vorgesehen, so wird umgekehrt auch die Umstellung der Unterrichtssprache in den literarischen und landeskundlichen Seminaren auf das Englische erwogen. Durch Ankündigung von Einführungsseminaren in die deutsche Kultur- und Literaturgeschichte in englischer Sprache erhofft man sich einen Zulauf von Teilnehmern aus anderen, vorwiegend geisteswissenschaftlichen Fachrichtungen. Lehrveranstaltungen mit Werken von Thomas Mann, Franz Kafka, Hermann Hesse oder gar Sigmund Freud in englischer Übersetzung können in der Regel den deutschen Beitrag zur abendländischen Kultur der letzten zwei Jahrhunderte der Studentenschaft bewußtmachen und zugleich für die Universitätsverwaltungen beeindruckende Immatrikulationsstatistiken zur Folge haben.

Wenn die Modernisierungsversuche durch Einbeziehung anderer Disziplinen und durch Umstellung eines Teils des Kursangebots auf das Englische auch kurzfristig zum Erfolg führen, so sind sie doch mittel- und langfristig von der Kooperationsbereitschaft der Kollegen an anderen Universitätsabteilungen abhängig und gefährden außerdem die Eigenständigkeit und Integrität des germanistischen Studiums. Ein weiteres Problem besteht in der unzureichenden Selbstdarstellung der Berufsgruppe der Germanisten in der akademischen und sonstigen Öffentlichkeit. Bei allem Wunsch nach den hohen Studentenzahlen früherer Zeiten und nach entsprechender verwalterischer Unterstützung ist in der US-Germanistik eine gewisse Zurückhaltung sowie Neigung zum Skeptizismus und zur Schwarzmalerei zu registrieren. Bei der kritischen bzw. selbstkritischen Reflexion über die gegenwärtige Lage des Faches wird oft übersehen, daß die Einschreibezahlen in den anderen Fremdsprachen und überhaupt in den Geisteswissenschaften – mit Ausnahme der spanischen Sprache – ebenfalls starke Einbußen verzeichnen. (Im klaren Unterschied zum Deutschen muß beispielsweise die russische Sprache seit den achtziger Jahren geradezu um ihre Existenz im nordamerikanischen Bildungssystem kämpfen, ohne Aussicht auf ein Ende ihrer Talfahrt). Wer die gegenwärtigen Schwierigkeiten des Deutschen auf die komplexe morphologische und syntaktische Struktur der Sprache zu-

rückführt, übersieht gleichzeitig, daß die – ebenfalls als schwere Sprache eingeschätzte – lateinische Sprache ihren Tiefpunkt inzwischen überwunden und in den vergangenen Jahren einen beeindruckenden Zuwachs an Interesse erfahren hat. Wenn auch eine sachliche Auseinandersetzung mit dem deutschen Anteil am Totalitarismus in unserem Jahrhundert ein unerläßlicher Teil des Curriculumms ist, so eignet sie sich jedoch kaum, für mehr Interesse am Deutschstudium zu werben. Über die richtige Form und die pädagogische Aktualität dieser Rückbesinnung in den Lehrveranstaltungen und in den Lehrbüchern müßte in der Zukunft intensiver nachgedacht werden. Gleiches gilt für die ausgewogene Darstellung der rechten Szene und der Ausländerfeindlichkeit in den alten und neuen Bundesländern. Eine angemessene Darbietung der respektgebietenden Geschichte der US-Germanistik in den vergangenen Jahrhunderten und die selbstbewußtere Repräsentierung der laufenden vielfältigen Forschungstätigkeit in den zahlreichen Fachorganen sowie in den regionalen und nationalen Interessengruppen und Verbänden (American Association of Teachers of German, German Studies Association, das Max-Kade-Institut, die Goethe-Institute, die Goethe Society of North America, die Lessing-Society usw.) würden in der Öffentlichkeit sicherlich mehr Anerkennung erzeugen.

Die nordamerikanische Hochschulgermanistik wird den quantitativen Stellenwert, den sie bis zu den frühen siebziger Jahren innehatte, wohl kaum wiedergewinnen. In qualitativer Hinsicht werden jedoch Lehre und Forschung den Vergleich mit anderen Gesellschaftswissenschaften auch in der Zukunft bestehen. Die traditionsreiche pädagogisch-wissenschaftliche Arbeit an den amerikanischen Hochschulen, Abteilungen, in Zeitschriften, Tagungen und Verbänden wird auch im kommenden Jahrhundert einen zentralen Bestandteil der internationalen Germanistik bilden und einen wichtigen Beitrag zum transatlantischen Dialog unter den neuen weltpolitischen Voraussetzungen leisten.

Weitere Literatur

- Challenges of Germanistik: Traditions and Prospects of an Academic Discipline = Germanistik weltweit?: Zur Theorie und Praxis des Disziplinrahmens. Hrsg. von Eitel Timm. München: Iudicium 1992.
- Directory of German Studies. Hrsg. vom DAAD und Monatshefte für den Deutschunterricht. New York: German Information Center 1996.
- Germanistik in den USA: Neue Entwicklungen und Methoden. Hrsg. von Frank Trommler. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989.
- Hoecherl-Alden, Gisela: Cloaks and Gowns: Germanists for the United States War Effort. In: Yearbook of German-American Studies 32 (1997), S. 143-151.

- Schwarz, Egon: Eine kleine Geschichte der miterlebten amerikanischen Germanistik aus subjektiver Sicht. In: *Lili: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. 26 (1996), Juni, S. 142-148.
- Suhr, Heidrun: German Studies in North America: Contexts and Perspectives. In: *Präludien. Kanadisch-Deutsche Dialoge*. Hrsg. von Burkhardt Krause, Ulrich Scheck und Patrick O'Neil. München: Iudicium 1992, S. 105-119.

Anmerkungen

- 1 Zeydel, Edwin H: The Teaching of German in the United States from Colonial Times through World War I. In: *Teaching German in America. Prolegomena to a History*. Hrsg. von David P. Benseler, Walter F.W. Lohnes, Valters Nollendorfs. Madison: University of Wisconsin Press 1988, S. 22. (Monatshefte Occasional Volumes, 7. Band)
- 2 In: *The Unabridged Mark Twain*. Hrsg. von Lawrence Teacher. Philadelphia: Running Press 1979, Band II, S. 187-203.
- 3 Mann, Thomas: *An die gesittete Welt. Politische Schriften und Reden im Exil*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1986, S. 409. (Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*)
- 4 Vgl. unter anderem *The Future of Germanistik in the USA. Changing our Prospects*. Hrsg. von John A. McCarthy und Katrin Schneider. Vanderbilt University Press 1993; Van Cleve, John und Willson, Leslie A: *Remarks on the Needed Reform of German Studies in the United States*. Columbia: Camden House 1993 sowie die einzelnen Beiträge in den Sonderheften der *Unterrichtspraxis* 26 (1993) H. 2 und der *Weimarer Beiträge* 39 (1993) H. 3.
- 5 McCarthy, John A: *Double Optics. The Americanization of Germanistik - the Germanization of Americans*. In: *The Future of Germanistik in the USA ...*, S. 11. Siehe zu dieser Problematik auch Hohendahl, Peter U: *The German-American Divide*. In: *The Future of Germanistik in the USA ...*, S. 19-28 und Tatlock, Lynne: *Response to Hohendahl*. In: *The Future of Germanistik in the USA ...*, S. 29-34.
- 6 Vgl. Holub, Robert: *Graduate Education in German: Past Experience and Future Perspectives*. In: *The Future of Germanistik in the USA ...*, S. 35-45.

Randbemerkungen zum Wörterbuchschieben: movierte Formen im Deutschen und im Ungarischen

1. Problemstellung

Wenn man sich längere Zeit mit zweisprachiger (deutsch-ungarischer) Lexikographie, konkret mit der Erstellung eines Wörterbuchs beschäftigt, fühlt man sich schon bei minimaler Sensibilität geradezu überwältigt von der Fülle auftauchender sprachlich-linguistischer Fragen und Probleme. Darunter gibt es nicht wenige, die bereits im Vorfeld zur Erstellung eines Wörterbuchs thematisiert bzw. systematisch untersucht und bewußtgemacht werden müssen, damit sie lexikographisch adäquat beschrieben werden können. So waren u.a. die Beiträge zur Wortbildung, Phraseologie und zu den Partikeln entstanden (s. dazu Brdar-Szabó 1996, Iker 1996, László 1996, Péteri 1996). Andere Erscheinungen wiederum werden einem erst richtig bei der lexikographischen Bearbeitung des Wortmaterials bewußt, verdienen aber ebenfalls, im Rahmen intra- und/oder interlingualer Forschung behandelt zu werden. Hinsichtlich ihrer Tragweite weisen diese Fragen und Probleme eine außerordentliche Bandbreite auf: Man findet darunter Beispiele für konkrete sprachpaarbezogene (kontrastive) und sprachübergreifende Phänomene zum einen, linguistisch marginale, aber auch allgemeinlinguistisch-theoretisch relevante Erscheinungen zum anderen.

Im vorliegenden Beitrag zu Ehren des Jubilars soll ein Ausschnitt des Phänomens der Movierung (movierte Formen) und die Problematik ihrer lexikographischen Kodifizierung in deutsch-ungarischen Wörterbüchern umrissen werden: weibliche Personen- und Berufsbezeichnungen, die im Deutschen aus der männlichen Form mit einem Suffix (*-in*) regulär gebildet sind (sich bilden lassen) und deren Entsprechungen im Ungarischen.

Der Beitrag versteht sich als erste Problemskizze und keineswegs als erschöpfende Darstellung des Phänomens der Movierung bzw. der movierten Formen.

2. Was sagen darüber Grammatiken?

Grundsätzlich handelt es sich bei der Movierung um eine im Deutschen weitgehend formalisierte Erscheinung, die weder in Grammatiken noch in Wortbildungslehren eine zentrale Stelle einnimmt. Entsprechend knapp fallen einschlägige Passagen in Grammatiken aus:

- „in „moviert“ maskuline Nomina zu Feminina und damit in der Regel zu Bezeichnungen für weibliche Größen: *Anwältin, Ärztin, Geschäftsführerin, Hündin, Wölfin; ...*“ (Engel 1988:516).
- „Zur Bildung femininer Berufs- oder Personenbezeichnungen sowie Tiernamen bietet die Sprache das Suffix *-in*“ (Knaurs Deutsche Grammatik 1989:306)

und:

„Nach wie vor gilt es in der Standardsprache als korrekt, wenn bei Berufsbezeichnungen oder Tätigkeitsangaben Maskulinum gebraucht wird und darunter Männer wie Frauen verstanden werden. Das Maskulinum hat dabei eine verallgemeinernde Funktion (generisches Maskulinum), schließt also weibliche Personen ein: [...] Gleichwohl ist eine Tendenz in der gesprochenen wie in der geschriebenen Sprache zu erkennen, das weibliche Geschlecht bei Berufsbezeichnungen bzw. Angaben über den Handelnden (nomina agentis) deutlich zu kennzeichnen. Diese geschieht entweder – wie seit langem praktiziert – durch Anfügen der Endung *-in* (Motionsbildung):

der Lehrer – die Lehrerin, der Friseur – die Friseurin/ Frisöse, der Ingenieur – die Ingenieurin, der Staatssekretär – die Staatssekretärin, der Kollege – die Kollegin

oder durch Voranstellen des verdeutlichenden Artikels:

der Abgeordnete – die Abgeordnete

oder durch Anhängen des geschlechtsspezifischen *-mann* bzw. *-frau*:

der Kaufmann – die Kauffrau, der Milchmann – die Milchfrau
(Knaurs Deutsche Grammatik 1989:161).

Im Deutschen ist also die Frage der Movierung durch den klar erfaßbaren Formenbestand überschaubar geregelt und relativ leicht nachvollziehbar. Im Prinzip läßt sich das Femininum jederzeit aus der maskulinen Form bilden. Das Vorhandensein movierter Formen orientiert sich an der außersprachlichen Realität: Wenn es die Frau gibt, die einen bestimmten Beruf ausübt bzw. wenn das (gesellschaftlich-kommunikative) Bedürfnis besteht, Sexus durch eine movierte Form auszudrücken, so gibt es dafür auch die Benennungsmöglichkeit, die im Wörterbuch kodifiziert wird/werden kann. Wichtig scheinen mir in diesem Zusammenhang folgende Bemerkungen:

„Durch die Emanzipation der Frau kommen zunehmend neue Bildungen für die Bezeichnung von Berufsrollen in Gebrauch,

die früher nur Männern vorbehalten waren: *Mechanikerin, Maurerin, Pilotin, Soldatin, Bischöfin, Ministrantin, Optikergesellin.*”

– andererseits aber:

„Daneben ist im heutigen Deutsch die Tendenz zu beobachten, für die Bedürfnisse der modernen Arbeitswelt geschlechtsneutrale Berufsbezeichnungen zu bilden. [...]“ (DUDEN 4 1995: 492)

Vor allem im öffentlichen Sprachgebrauch war man in den letzten Jahrzehnten zunehmend bestrebt, den weiblichen Teil der Gesellschaft/Sprachgemeinschaft explizit zu benennen. Über die Beweggründe dieser Tendenz zu sprechen, kann nicht Aufgabe dieses Beitrags sein. Diese Praxis führte immerhin dazu, daß movierte Formen als Kandidaten für Lemmazeichen zahlenmäßig sehr stark zugenommen haben, folglich auch in zweisprachigen Wörterbüchern grundsätzlich an Bedeutung gewonnen haben – und für kleinere Wörterbücher zunehmend zum Selektionsproblem wurden.

3. Was zeigen einsprachige Bedeutungswörterbücher?

Die oben genannte „Tendenz“ schlägt sich in den einsprachigen Wörterbüchern der 90er Jahre mit verschiedener „Intensität“ nieder. Aus der vergleichenden Betrachtung beliebiger Wörterbuchabschnitte oder auch punktuellen Suche nach movierten Formen ergibt sich ein eher heterogenes Gesamtbild, selbst wenn man Unterschiede erkennt, die man mit lexikographischen Gründen erklären kann (die sich etwa aus der Entstehungszeit, dem Umfang des kodifizierten Sprachmaterials oder aus konzeptionellen Unterschieden in der lexikographischen Mikrostruktur ergeben können). Als Illustration dieser Heterogenität mögen folgender Wörterbuch-Ausschnitt (aus einem einzigen Buchstaben) sowie einige Einzelbeispiele stehen (steht in LG als Zeichen für ein nicht selbständiges folgendes Lemmazeichen ohne Bedeutungsangabe):

DUW (1989)	LG (1993)	Wahrig-dtv (1997)
Ballettänzerin	Ballettänzer(in)	Ballettänzerin
Barbarin	–	–
Baronin	Baronin	–
Bäuerin	Bäuerin	Bäuerin
Beamtin	Beamtin	Beamtin
Begleiterin	Begleiterin	-/-
Begründerin	Begründerin	-/-
Benediktinerin	–	-/-
Beraterin	–	-/-

-/-	-/-	Bereiterin
Betreiberin	-	-/-
Betreuerin	Betreuerin	-/-
Bettlerin	Bettlerin	Bettlerin
Bewerberin	Bewerberin	-/-
Bewohnerin	Bewohnerin	Bewohnerin
Bibliothekarin	Bibliothekarin	-/-
-	-	Bildhauerin
Botin	Botin	-
Botschafterin	Botschafterin	-
Brieffreundin	-	-/-
Briefträgerin	Briefträgerin	Briefträgerin
Brillenträgerin	Brillenträgerin	-/-
Britin	-/-	-/-
Buchhalterin	-	-/-
Buchhändlerin	-	-/-
Bürgerin	Bürgerin	-
Bürgermeisterin	Bürgermeisterin	Bürgermeisterin
Busenfreundin	Busenfreundin	-/-

	DUW	LG	Wahrig-dtv
Cellistin	+	+	-/-
Cembalistin	-	-	-/-
Geigenspielerin	-	-	-/-
Geigerin	-	-	-/-
Jüngerin	+ (selten)	-	-
Täterin	+	+	+
Taucherin	+	-	+
Tennispielerin	+	-	-/-

- → die movierte Form ist nicht verzeichnet

-/- → weder die maskuline, noch die feminine Form ist verzeichnet

Die hier zu beobachtenden Divergenzen sind einerseits sicherlich lexikographischer Natur: Sie erklären sich aus umfangsmäßigen und/oder konzeptionell-strukturellen Unterschieden der herangezogenen Wörterbücher. Dennoch wäre es verfehlt, die Frage darauf zu reduzieren – sehr wohl manifestiert sich darin zugleich die Diskrepanz zwischen aktuellem Sprachgebrauch und kodifiziertem – d.h. in das Lexikon integriertem – Wortgut, d.h., die fließende Grenze zwischen lexikalisierten und (noch) nicht lexikalisierten movierten Formen.

Für die zweisprachige Lexikographie ist dies insofern von Belang, als sie ohne einsprachige Wörterbücher als Referenz und/oder Kontrollinstanz

nicht auskommt. Konsultiert man nun diese (und weitere) einsprachige Wörterbücher bei der Lemmaselektion zu einem zweisprachigen Wörterbuch im Hinblick auf die Aufnahme bzw. Selektion movierter Formen, so ist die gesamte, hier nur angedeutete Problematik mit zu berücksichtigen. Diese sei hier allerdings ebenfalls ausgeklammert.

4. Äquivalente im Ungarischen

Im Vordergrund steht in diesem Beitrag nicht die Selektion, sondern die Frage der Äquivalentfindung im Ungarischen. Genauer: Wie verhält es sich mit lexikalisierten Äquivalenten movierter Formen und auf welche lexikographischen (metasprachlichen) „Techniken“ kann man ausweichen, wenn keine objektsprachlichen Äquivalente vorliegen.

Im Hinblick auf mögliche ungarische (lexikalisierte) Äquivalente läßt sich in der gebotenen Kürze folgendes zusammenfassen:

- Bei movierten Formen erscheint mit größter Frequenz das Kompositionsglied *-nő* [‘Frau’/’weibliches Wesen’]. Bezogen auf den hier behandelten deutschen Wörterbuch-Ausschnitt geht es z.B. um *balett-táncosnő*, *könyvtárosnő*, *könyvelőnő*, *kebelbarátnő*.
- Lexikalisiert ist ferner die Komposition *-asszony* [‘erwachsene/verheiratete (geschiedene/verwitwete) Frau’] als Basis, die allerdings eine weit geringere Frequenz aufweist bzw. teilweise für ein älteres/archaisches Segment des Wortschatzes kennzeichnend ist: *parasztasszony*, *koldusasszony*, *nemesasszony*.
- Auch bestimmte Nominalphrasen kann man als lexikalisierte Einheiten betrachten, wenn als Ergebnis einer Movierung anderen Typs ein attributives Adjektiv (bereits) selbständig als Substantiv vorliegt und die generische, „sexuslose“ Personen- oder Berufsbezeichnung darstellt: *barbár* [Barbar] vs. *barbár nő*, *szemüveges* [Brillenträger] vs. *szemüveges nő*, *angol/brit* [Brite] vs. *angol/brit nő*.

Hier sei noch bemerkt, daß sich beim Vorhandensein zweier movierter Formen andererseits eine bestimmte semantische Funktionsteilung beobachten läßt (*munkásasszony* als ‘Frau aus der Gesellschaftsklasse der Arbeiter/des Proletariats’ und *munkásnő* als ‘Frau, die selbst als Arbeiterin tätig ist’) - oder es handelt sich um zwei mehr oder minder konkurrierende Formen, bestenfalls mit einer eher vagen pragmatischen Funktionsteilung, etwa im Falle von *főorvosnő* [‘Chef-/Oberärztin’] bzw. *főorvosasszony* als höfliche Anrede (ähnlich auch bei *szerkosztőnő* - *szerkosztőasszony* [‘Journalistin’], *képviselőnő* - *képviselőasszony* [‘Abgeordnete’]).

Hinsichtlich der im Deutschen seit längerem ausgeprägten Tendenz, bei Personen- bzw. Berufsbezeichnungen Sexus mit auszudrücken, muß man

für das Ungarische grundsätzlich davon ausgehen, daß auf die Differenzierung nach dem Geschlecht in der Sprachverwendung bislang weniger Wert gelegt wurde. Movierte Formen sind vom System her gesehen zwar durchaus möglich, das relativ zum Deutschen weniger ausgeprägte Bezeichnungsbedürfnis (bei dem wohl auch das Fehlen des Genus im Ungarischen eine nicht unerhebliche Rolle spielt) hat jedoch bisher quantitativ gesehen zur Integration weit weniger solcher Formen in das Lexikon geführt. Daraus resultiert eine erheblich breitere Zone der Unsicherheit als im Deutschen. Neuprägungen aus den vergangenen Jahren legen allerdings die Vermutung nahe, daß vor allem in sog. Prestige-Berufen die movierten Formen mit *-nő* bzw. *-asszony* zunehmend integriert werden.

Dieser Unterschied zum Deutschen zeigt sich deutlich in der recht uneinheitlichen Praxis der deutsch-ungarischen Wörterbücher bei der Wiedergabe movierter Formen.

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt vorliegende deutsch-ungarische Wörterbücher, so erhält man - bezogen auf den oben dargestellten Wörterbuchausschnitt und die Einzelbeispiele - folgendes Bild (die Belege stammen aus Halász/Földes/Uzonyi 1998, Halász 1996 und Héra 1996; mit * versehen sind Belege, die in verschiedener Form, also uneinheitlich kodifiziert sind, das Fehlen von Äquivalenten für bestimmte deutsche Lexeme bedeutet, daß entsprechende Einträge aus allen untersuchten zweisprachigen Wörterbüchern fehlen):

Typ 1: *balett-táncosnő, bárónő, hivatalnoknő, tisztviselőnő, koldusnő, könyvtárosnő, *polgárnő, kebelbarátnő, *nagykövetnő, *levelezőtársnő, levél(ki)hordónő, *postásnő, tanácsadónő*

Typ 2: *parasztasszony, koldusasszony, *polgárasszony, *nagykövetasszony*

Typ 3: *barbár nő, *szemüveges nő, *brit/angol nő*

Typ 4: **kísérő(nő), könyvkereskedő(nő), levelezőpartner(nő)*

Typ 5: *lakó (nő), lakos (nő), *küldönc (nő), *követ (nő), *levelezőtárs(nő), *brit/angol (nő), *polgár (nő), *szemüveges (nő)*

Typ 6: *(női) hírnök, *(női) követ*

Typ 7: **női küldönc, *női postás, *női kísérő*

Typ 8: **polgármester(asszony)*

Eine Auswertung dieses Belegmaterials ergibt folgendes Ergebnis:

- Von den insgesamt 36 deutschen Movierungen werden insgesamt 12 einheitlich behandelt und mit einem objektsprachlichen ungarischen Äquivalent versehen: *balett-táncosnő, bárónő, hivatalnoknő, tisztviselőnő, koldusnő, könyvtárosnő, kebelbarátnő, levél(ki)hordónő, tanácsadónő, parasztasszony, koldusasszony, barbár nő*. Bei einigen weiteren variieren die Wörterbücher: für dasselbe deutsche Lemmazeichen steht mal ein lexikalisiertes

Äquivalent (*polgárnök* bzw. *polgárasszony*), mal das generische „Äquivalent“ mit einem fakultativen (metasprachlichen?) Zusatz (*polgár (nő)*).

In diesen Fällen stehen dem Lexikographen im Lexikon integrierte, objektsprachliche Äquivalente zur Verfügung, auf die, wie zu sehen war, nicht in jedem Wörterbuch zurückgegriffen wird und abgesehen von eventuellen Unterschieden in der Vorkommenshäufigkeit und/oder der stilistischen Markierung der Lexeme (etwa bei *hivatalnoknő* vs. *tisztviselőnő* bzw. *koldusnő* vs. *koldusasszony*). In einigen weiteren Fällen liegt ein objektsprachliches Mehr-Wort-Äquivalent vor: *barbár nő*, *szemüveges nő*, *angol/brit nő* bzw. in bestimmten weiteren Fällen wird, durch die Darstellungsweise im Wörterbuch das Vorhandensein eines objektsprachlich ebenfalls existenten Mehr-Wort-Äquivalents suggeriert: *női küldönc*, *női kíséret*, *női postás*.

- In allen anderen Fällen greifen die zweisprachigen Wörterbücher auf irgendwelche Darstellung zurück, die insgesamt ein heterogenes Gesamtbild entstehen lassen:
 - a) Die Äquivalente mit dem objektsprachlichen Zusatz *-(nő)* bzw. *-(asszony)* zeigen – analog zum Deutschen – die prinzipielle Möglichkeit der Bildung einer movierten Form, die Einklammerung vermittelt jedoch die Information, daß man davon in der Sprachverwendung nur Gebrauch macht, wenn das ausdrückliche Bedürfnis besteht, Sexus im gegebenen Kontext eindeutig anzugeben: *kíséret(nő)*, *könyvkereskedő(nő)*, *levelezőpartner(nő)*, *polgármester(asszony)*.
 - b) Die Äquivalente mit einem deutlich markierten metasprachlichen Zusatz vor oder hinter dem neutralen Äquivalent (*női*) [‘weiblich’] bzw. (*nő*) [‘Frau’/‘weibliches Wesen’] vermitteln hingegen die Information, daß das Ausgangssprachliche Lemmazeichen das Merkmal [‘feminin’] enthält, in der Zielsprache hingegen nur ein „sexusneutrales“ objektsprachliches Äquivalent vorliegt: *lakó (nő)*, *lakos (nő)* bzw. (*női*) *hírnök*, (*női*) *postás*, (*női*) *küldönc*, (*női*) *kíséret*.
 - c) In bestimmten Fällen ist zu beobachten, daß die unter b) skizzierten Lösungen mit einer bestimmten Inkonsequenz verwendet werden, etwa *követ(nő)*, aber (*női*) *hírnök*. Eine solche Beschreibungspraxis führt zwangsläufig zu einer Verunsicherung des Benutzers. Die Darstellungsweise *követ(nő)* ist zudem noch inkorrekt, da die aus zwei Lexemkonstituenten bestehende Lösung für den Typ *barbár nő*, *szemüveges nő* (bzw. für Fälle mit besonderer orthographischer Regelung) vorbehalten ist.

Berücksichtigt man noch im Hinblick auf a) und b), daß diese Lösungen völlig uneinheitlich bzw. innerhalb eines und desselben Wörterbuchs inkonsequent erscheinen, so liegt die Schlußfolgerung nahe, daß nicht nur im Sprachgebrauch Unsicherheit herrscht, sondern daß man sich auch für die

lexikographische Beschreibungspraxis kein einheitliches, konsequentes Vorgehen zurechtgelegt hat.

Der prägnanteste Beweis für die Unklarheit der Positionen und Uneinheitlichkeit der Beschreibungstechniken sei noch aus einer weiteren Dimension des Belegmaterials gezeigt: Für ein und dasselbe Lemmazeichen der Ausgangssprache [Botschafterin] findet man in den herangezogenen Wörterbüchern – als Extremfall – folgende Äquivalente: *nagykövetnő*, *nagykövet-asszony*, *követ (nő)*, *(női) követ*.

4. Schlußfolgerungen

Aus dem untersuchten Materialausschnitt lassen sich einige verwertbare Erkenntnisse für die zweisprachige Lexikographie unmittelbar ableiten:

- 1) Im Ungarischen wie im Deutschen stehen zur Bildung movierter Formen weitgehend formalisierte Mittel zur Verfügung. Quantitativ zeichnet sich im Hinblick auf lexikalisierte Formen allerdings ein beträchtlicher Unterschied ab – im Deutschen dürfte das Bedürfnis nach solchen Formen früher und vielleicht auch markanter hervorgetreten sein als im Ungarischen.
- 2) Dennoch deuten einsprachige Wörterbücher des Deutschen darauf hin, daß die Ungewißheit über die Existenz bzw. das Fehlen einer lexikalisierten Form trotz dieser ausgeprägten Tendenz nicht unerheblich ist.
- 3) Hinsichtlich der Lemmaselektion sollte man sich nicht auf ein einzelnes einsprachiges Referenzwörterbuch allein verlassen, da - wie oben gezeigt wurde – keine einheitliche Kodifizierungspraxis erkennbar ist.
- 4) Beim Fehlen lexikalisierter ungarischer Äquivalente ist eine konsequente Technik der Umschreibung/Glossierung zumindest anzustreben, die von der Sprachwirklichkeit weder in der Ausgangs- noch in der Zielsprache ein verzerrtes Bild vermittelt. Das gegenwärtige Bild ist nämlich eher chaotisch, wie die Belege aus den vorliegenden Wörterbüchern zeigen.
- 5) Außer den objektsprachlichen Äquivalenttypen *-nő* und *-asszony* sowie Nomen (substantivisch gebrauchtes Adjektiv) + *nő* kommen folgende Alternativen in Frage:

a) (*-nő*) – sprich: ‘bei Bedarf’ ... *nő*’

b) (*nő*) – sprich: ‘bei Bedarf’ NP, bestehend aus [substantiviertem Adjektiv] + *nő*

und schließlich als metasprachliche Kommentierung

c) (*női*) – sprich: ‘ein weiblicher ...’

Die Lösungen a) und b) könnten dem Benutzer eindeutig die Information vermitteln, daß er bei Bedarf auf das normierte/reguläre Bildungsmuster

zurückgreifen kann. Lösung c) ist dagegen „zurückhaltender“, sie beschränkt sich auf die Vermittlung einer semantischen Information über das Ausgangssprachliche Lemmazeichen und überläßt die Entscheidung dem Wörterbuchbenutzer, ob er aus den gegebenen, regulären Bildungsmöglichkeiten okkasionell Gebrauch macht. Der Gewinn aus einer derartigen Beschreibungspraxis wäre auf jeden Fall eine überschaubarere und einheitlichere Beschreibungspraxis.

Literatur

a/ Wörterbücher

1. DUW = Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 2., völlig bearb. und stark erw. Aufl. Hrsg. und bearb. vom Wissenschaftlichen Rat und den Mitarbeitern der Dudenredaktion unter der Leitung von G. Drosdowski. Mannheim, Wien, Zürich 1989.
2. LG = Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Das neue einsprachige Wörterbuch für Deutschlernende. Hrsg. von D. Götz, G. Haensch, H. Wellmann. Berlin (usw.) 1993.
3. Wahrig-dtv = Wörterbuch der deutschen Sprache. Hrsg. von Prof. Dr. Gerhard Wahrig. Neu hrsg. von Dr. Renate Wahrig-Burfeind. München 1997.
4. Halász/Földes/Uzonyi 1998 = Nemet-magyar nagyszótár. Új nemet helyesírásal. Deutsch-ungarisches Grosswörterbuch. Mit neuer Rechtschreibung. Budapest 1998.
5. Halász 1996 = Nemet-magyar kéziszótár. Deutsch-ungarisches Handwörterbuch. Budapest 1996.
6. Héra 1996 = Héra, István: Nemet-magyar kéziszótár. Budapest 1996.

b/ Grammatiken

1. Duden „Grammatik der deutschen Gegenwartssprache“. Hrsg. von Günther Drosdowski. 5., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 1995.
2. Engel, Ulrich: Deutsche Grammatik. Heidelberg 1988.
3. Götz, Lutz – Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Knaurs Grammatik der deutschen Sprache. München 1989.

c/ Sonstiges

1. Brdar-Szabó, Rita: Aspekte der Wortbildung in der zweisprachigen Lexikographie – unter besonderer Berücksichtigung eines neuen deutsch-ungarischen Handwörterbuchs. In: Hessky, Regina (Hrsg.): Das deutsch-ungarische Wörterbuchprojekt. Tübingen 1996, 75-98. [= Lexicographica SM 71]
2. Iker, Bertalan: Zur Darstellung der Phraseologismen im zweisprachigen Wörterbuch. In: Hessky, Regina (Hrsg.): Das deutsch-ungarische Wörterbuchprojekt. Tübingen 1996, 49-58. [= Lexicographica SM 71]

3. László, Sarolta: Probleme der Mikrostruktur. Überlegungen zu einem neuen deutsch-ungarischen Handwörterbuch. In: Hessky, Regina (Hrsg.): Das deutsch-ungarische Wörterbuchprojekt. Tübingen 1996, 21-48. [= Lexicographica SM 71]
4. Péteri, Attila: Partikeln im deutsch-ungarischen Wörterbuch. In: Hessky, Regina (Hrsg.): Das deutsch-ungarische Wörterbuchprojekt. Tübingen 1996, 59-74. [= Lexicographica SM 71]

Anmerkung

Das Projekt „Deutsch-ungarisches Handwörterbuch“, aus dem auch der vorliegende Beitrag hervorgegangen ist, wurde von der Fritz-Thyssen-Stiftung (Köln) großzügig gefördert. Dafür sei auch an dieser Stelle gedankt.

Die heanzischen Mundarten des Burgenlandes im Wandel unseres Jahrhunderts¹

Wenn man den burgenländischen deutschen Mundarten im Gesamtbild der österreichischen Dialekte betrachtet, fällt einem sofort ihre Einzigartigkeit auf. Es gibt hier Wörter, die in ganz Österreich nirgends sonst mehr auftauchen; das ist etwa *Kitting* für ein Wirtschaftsgebäude, eine Art Speicher, das ist etwa *Hotter* (aus ungar. *határ*) für Gemeindegebiet und seine Grenzen, das ist *Lekwa* für Marmelade aus altdeutschem *Leckware*, das ins Ungarische kam und von dort zurück ins Deutsche. Ebenfalls aus dem Ungarischen kommen mundartliche Wörter: *Wiiga* für „Stier“, *Tssikal* für „Fohlen“ und *Gokos* für „Hahn“. Jenseits der burgenländischen Grenzen sind diese und viele andere Wörter nicht mehr zu finden und kaum zu verstehen. Aber erst im Lautlichen: Im ganzen Burgenland sind die Anlautskonsonanten verhärtet: *Pam* für Baum, das etwa in Niederösterreich oder in Wien *Bam* lautet, *Toch* für Dach, das in den angrenzenden Mundarten *Doch* genannt wird, aber auch *Ssunta* für Sonntag mit einem „scharfen s“ im Anlaut oder *Krui* für Krug, das im Nachbargebiet *Grua* oder *Grui* lautet. Das vielbesprochene *ui* für mittelhochdeutsches *uo* in *guid* für *guad*, *Bluid* für *Bluad*, *Huid* für *Huad* ist zwar auch charakteristisch, aber es hat nachbarliche Entsprechungen in der sogenannten „steirischen Heanzerei“ und im nördlichen Niederösterreich, im Weinviertel. Dort heißt es *Muida*, *da Bui schlogd de Ghui dos ois bluitn duid* (Mutter, der Bub, schlägt die Kuh, daß alles bluten tut). Früher einmal war, wie wir aus verschiedenen Texten und besonders aus Urkunden wissen, dieses *ui* weiter verbreitet im ganzen Osten Österreichs, auch in Wien wurde es gesprochen, seinerzeit im 18. Jh. sogar am kaiserlichen Hof, wie man aus Aussprüchen der Kaiserin Maria Theresia weiß.

Weitere Merkmale des Burgenlandes sind die zahlreichen Diphthonge und Triphthonge für sonst übliche Monophthonge: *Jour* für Jahr, *Gourtn* für Garten, *fäirti* für fertig, *Käitßn* für Kerze, *Woinlais* für Weinlese, *Häuöltß* für Holz. Auch dafür gibt es in der steirischen Nachbarschaft gewisse Parallelen.

Das strikte Herausfallen der burgenländischen Mundarten aus den anderen österreichischen Dialekten macht geradezu den Eindruck, als hätte man hier eine Sprachinsel vor sich. Das ist in einem gewissen Sinne auch richtig, wenn man bedenkt, daß dieses Burgenland erst nach dem ersten Weltkrieg zu Österreich gekommen ist. Als Deutsch-Westungarn hatte es eine einsame Position in magyarischer Umgebung. Die Schul- und Amts-

sprache war ja Ungarisch. Die Dialekte lebten völlig isoliert vom gesamten Verkehrsleben in einer eigenen Welt. Gerade wegen dieser seiner Einzigartigkeit wird dem Burgenländischen von der österr. Dialektforschung auch eine besondere Bedeutung zugemessen.

Seitens der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und ihrem „Institut für österr. Dialekt- und Namenlexika“ wurde dem Burgenland schon früh große Aufmerksamkeit geschenkt. Die Wiener mundartkundliche Schule, gegründet von Josef Seemüller um die Jahrhundertwende ließ Forschungsarbeiten anstellen.

Einige seien hier genannt:

Karner, Hans, Lautlehre der hianzischen Mundart von Rechnitz und Umgebung (Diss. masch. Wien 1933).

Laky, Alexander, Lautlehre der Mundart des Pinkatales (ungedr. Diss. Wien 1937).

Rauchbauer, Paul, Die deutschen Mundarten im nördlichen Burgenland (Diss. Wien 1932).

Zum Teil sind kurze Auszüge aus diesen Dissertationen gedruckt in den burgenländischen Heimatblättern erschienen. Niemand hielt es aber bisher für nötig, diese interessanten Arbeiten in den Druck zu bringen.

Während der Amtstätigkeit Prof. Eberhard Kranzmayers an der Universität Wien entstanden unter seiner Leitung acht wissenschaftliche Arbeiten (Dissertationen wie Hausarbeiten) über die Mundarten des Burgenlandes. Keine davon wurde veröffentlicht. Es handelt sich in alphabetischer Reihenfolge um die folgenden Untersuchungen:

Grabner, Sr. Maria Emelia: Die Mundart von St. Johann am Heidenboden, Westungarn, Lautliches und Wortkundliches (Diss. 1959).

Gräftner, Peter: Lautlehre der Ortsmundarten von Apetlon, Gols und Weiden im burgenländischen Seewinkel (Diss. 1966).

Högler, Helga: Die Mundart von Pötsching im Burgenland. Eine sprachbiologische Studie (Diss. 1961).

Krings, Martha: Die Mundart von Edelstal im nördlichsten Burgenland (Diss. 1965).

Seidemann, Erich: Lautlehre der Mundart von Mörbisch am Neusiedlersee (Diss. 1957).

Szmudits, Friederike: Die Mundart von Mattersburg. Eine wortsoziologische und sprachbiologische Untersuchung (Diss. 1961).

Unter meiner Leitung entstanden an der Universität Wien folgende nicht publizierte wissenschaftliche Untersuchungen über die Mundarten des Burgenlandes:

Braun, Annemarie: Der mundartliche Wortschatz des Burgenlandes (Diss. 1976). (Diese Arbeit fußte auf Tonaufnahmen unseres Institutes, sie wäre der gegebenen Ausgangspunkt für ein Wörterbuch der burgenländischen Mundarten).

Wallner, Herwig: Der burgenländische Mundartdichter Adolf Roth - Leben, Werk, Sprache. (Dipl. Arbeit 1988).

Zapfel, Elke: Die burgenländische Mundartdichterin Mida Huber - Leben, Werk, Sprache. (Dipl. Arbeit 1988).

Kranzmayer und ich haben außerdem in der Allgemeinen Landestopographie des Burgenlandes Aufsätze über burgenländische Mundarten veröffentlicht; Kranzmayer im Bd. 1 (1954) über die Mundarten des Bez. Neusiedl, ich im Bd. 2 über Eisenstadt und im Bd. 3 über die Mundart des Bezirkes Mattersburg. Dort finden sich weitere Literaturangaben über burgenländische Mundarten. Das heißt, die wissenschaftlichen Voraussetzungen für eine weitere Ausweitung sind geschaffen.

Als zu Beginn der 50er-Jahre das Phonogrammarchiv der Österr. Akademie der Wissenschaften an Stelle der alten Aufnahmegeräte auf der Basis des Phonographen mit der Herstellung von Magnetophonaufnahmen begann, wurde 1952 eine erste Tonaufnahmeexkursion der Wörterbuchkommission gemeinsam mit dem Phonogrammarchiv unter der Leitung von Uni.-Prof. Dr. Eberhard Kranzmayer in dessen Heimat Kärnten unternommen und nachdem sich diese bewährt hatte, sofort mit einer Tonaufnahmefahrt durch das Burgenland begonnen. Bei der anschließenden Vorführung solcher Aufnahmen vor dem damaligen Landeshauptmann Karall wünschte dieser, daß alle Orte des Burgenlandes in alle Landessprachen aufgenommen würden. Das Burgenland ist das einzige Bundesland Österreichs, in dem eine solche das gesamte Gebiet abdeckende Aufnahme der Mundarten durchgeführt wurde. Jahr für Jahr wurde eine Woche hindurch jeweils ein Bezirk des Burgenlandes besucht und die Sprache von ca. 100 Personen aufgenommen. Die Ergebnisse waren geradezu überwältigend. 23 Jahre nach der ersten Überblicksaufnahme der burgenländischen Mundarten veranstaltete ich im September 1975 in denselben Orten, die zum ersten Mal 1952 aufgenommen wurden, in denselben Familien und, wenn es möglich war, mit denselben Gewährsleuten oder ihrer unmittelbaren Nachkommen eine solche große Aufnahmefahrt. Es zeigte sich besonders in der nördlichen Hälfte des Landes ein gewaltiger Einbruch hinsichtlich der Erhaltung

alter Sprachformen wie auch deren Inhalte. In einem Ort, in dem ich seinerzeit eindrucksvolle Weihnachtsbräuche aufgenommen hatte, erhielt ich auf die Frage nach Weihnachtsbräuchen die ernüchternde Antwort „Fernsehen“. Sehr unterschiedlich war die Reaktion der Gewährsleute auf das Vorspielen der alten Aufnahmen ihrer Eltern oder sonstigen Verwandten. Während die einen in Tränen der Rührung ausbrachen, lachten viele und hielten derartig Kindisches oder Altmodisches nicht für möglich.

Es wäre hoch an der Zeit, wieder eine Aufnahmetournee im Burgenland zu starten. Vielleicht könnte der im Burgenland seit einiger Zeit bestehende „Hianzenverein“ eine diesbezügliche Tätigkeit aufnehmen.

Das gesamte wirtschaftliche Leben des Burgenlandes hat sich im Laufe der letzten Jahrzehnte grundlegend verändert. Dies führte nicht nur dazu, daß alte Arbeitsmethoden durch neue abgelöst wurden und damit ein großer Teil des alten Wortschatzes verloren gegangen ist. Auch z. B.: die Vorstellung von Truten und Hexen, die ich im ganzen Burgenland seinerzeit genau aufgenommen habe, ist den Menschen begreiflicherweise entschwunden. Während vor einigen Jahrzehnten tatsächlich an deren Dasein und Eingriff in das menschliche Alltagsleben geglaubt wurde, sind dies heute nur Spukgeschichten, die man wie einen Scherz erzählt. Eine häufig vertretene Sage berichtete von einem Bauern, der sich darauf einließ, an einem bestimmten Abend den Tanzplatz der Hexen zu besuchen, wo er mit ausgezeichneten Krapfen bewirtet wurde, von denen er eine Probe mit heimnahm. Als er sie zu Hause aus seiner Rocktasche nahm, waren es jedoch „Roßknödel“ (Pferdeäpfel). Sehr erwähnenswert ist es auch, daß wir bei der kompletten Bestandsaufnahme immerhin in **16 Orten** Aufnahmen von Gewährsleuten machten, deren zunächst vorgeführte deutsche Mundart mir höchst verdächtig erschien. Auf meine Frage, welchen Dialekt sie sprächen, sagten sie, „taitsch“ mit so eigenartiger Aussprache, daß ich sie fragte, ob sie nicht doch daheim „krowotisch“ sprächen, was sie schließlich auch zugaben. Wir erreichten mit Mühe, daß sie nun in ihrem kroatischen Dialekt sprachen: sie baten uns aber diese Aufnahmen **nicht** vorzuführen, da sie sich offiziell nicht zur kroatischen, sondern zur deutschen Muttersprache bekennen. Diese Aufnahmen wurden über Verfügung des damaligen Leiters des Phonogrammarchives, Prof. Dr. Walter Graf, gesperrt und können nicht öffentlich vorgeführt werden. Wir haben es hier mit Menschen zu tun, die ihre Sprache gewechselt haben zu Gunsten einer anderen, deren Gebrauch ihnen in verschiedener Hinsicht erfolversprechender erschien. Der burgenländische Dialektdichter Eugen Mayer hat das Wechseln der Gebräuche und Ansichten in einem Gedicht „da Wechsl“ zum Ausdruck gebracht:

Vanerscht homa d'Ochsn
 gegnan an Traktra eingwechslt.
 Daonn homa d'Roß
 gegnan an Mercedes eingwechslt.
 Ad dös aufi hot da Ahnl d'Wölt
 gegnan Himmel gach eingwechslt.
 D'Ahn! wieda hot ihr Ausnaohnsstibal
 gegnan an Plotz in Oltersheim eigwechslt.
 Hiaz hom s mi nochdem in Heargoat vom Winkler
 und d'Heilinga untn färbinga Lampal
 gegnan an Foabfeanseha eingwechslt.
 Und du moanst, daß oan gibt,
 der den Wechsl a wieda einwechslt?
 Kunnt scha sein,
 oba hiaz dawal lebm ma holt wia ausgewechslt.²

Die Tonaufnahme-Exkursion des Jahres 1975 fand vom 14.- 22. September statt, sie wurde von der Burgenländischen Landesregierung finanziert und von Herrn Stefan Behofsits vom Landesarchiv in Eisenstadt organisiert und in dankenswerter Weise betreut. Die Aufnahmen wurden in den Zentren Güssing (15./16. Sept. 1975), Oberwart (17. Sept.), Oberpullendorf (18. Sept.), Eisenstadt (19. Sept.) und in Neusiedl (20. Sept.) gemacht, wo sich die von Herrn Behofsits im Zuge der Vorbereitungen kontaktierten Gewährspersonen einfanden. Am 20. Sept. wurden in Neusiedl, am 21. Sept. in Eisenstadt und am 2. Sept. in Oberwart durch den Slawisten Prof. Dr. Gerhard Neweklo wsky Informanten in kroatischer Sprache befragt und am 17. und 18. Sept. in Oberwart bzw. Oberpullendorf durch Herrn Behofsits Gewährsleute in ungarischer Sprache aufgenommen. Die vorgesehenen Aufnahmen von Zigeunern aus Zahling kamen nicht zustande. Als Beispiel ziehen wir Aufnahmen der deutschen Mundart von Oberschützen heran. Befragt wurden Herr Alfred *Amtmann*, der 1912 in Oberschützen geboren wurde, hier aufgewachsen ist, eine ungarische Volksschule besucht hat, der evangelischen HB-Konfession angehörte und als Landwirt tätig war bzw. später Rentner wurde. Der zweite Sprecher, Herr Adolf *Krutzler*, ebenfalls aus Oberschützen, geb. 1901, war ebenfalls Landwirt und später Rentner. Er war in den Jahren 1908 - 1910 in Amerika, besuchte eine ungarische Volksschule und ein Gymnasium; seine Großeltern haben ihn in Oberschützen aufgezogen.

Die Themen waren Schweinezucht, Sauabstechen, Schweinefütterung, Probleme der modernen Schweinezucht, Hausmittel zur Tierheilung, eine Geschichte von den „Brombeeren mit Haxen“, Witze vom Stotterer, vom Mau-

rer; Fischerei, strohgedeckte Häuser, Kienleuchte; gestampfte Lehmfußböden, die man am Samstag jeweils *klenen* (mhd. *klēnen*) „verstreichen“ mußte, indem man eine gelbliche Lehmmasse verteilte, über die dann Grannen ausgeschüttet wurden; Methoden des Dreschens, Göpel, Austreten des Getreides durch Vieh (in Ungarn), Wochentagsnamen, Richtungs- und Ortsadverbia.

Die Mundartaufnahme aus dem Jahre 1975 zeigt eine ziemliche Altertümlichkeit bei damals schon älteren Menschen, aber man kann doch auch schon das Heraufkommen einer neueren Sprechweise beobachten. Das charakteristische *ui* in Wörtern wie *guid* für „gut“ wird doch schon öfters durch das jüngere *ua* abgelöst.

Der Familienname Krutzler unseres Hauptsprechers ist für das Burgenland charakteristisch: *Krutz* geht auf die Bezeichnung für den Stamm der Kuruzzen zurück, die mit den Türken gemeinsam für den westungarischen Raum gefährlich waren. Das Wort *Krutz* wird im Steierischen Wortschatz von Unger-Khull S. 417 mit folgenden Bedeutungen angeführt:

- 1) ungarischer Eindringling,
- 2) Räuber, gefürchteter Mensch, Raufbold
- 3) gieriger, gefräßiger Mensch (Wechselgebiet).

Mit der Ableitung -ler versehen, kann eine der verschiedenen Bedeutungen für die Benennung der Familie Krutzler herangezogen werden.

Neben den burgenländischen Familiennamen sind noch die Benennungen der Höfe mit Vulgonamen bemerkenswert, zu ihnen tritt vielfach noch ein dritter Name, ein Schimpfname, hinzu. Herr Johann *Wachter* (was „Wächter“ bedeutet) aus Eisenberg an der Pinka, geb. 1914, sprach als bekannter Weinbauer, der seine Qualitätsweine in die ganze Welt verschickt, zwar **nicht** mehr gut die alte Mundart, sondern eine Art Verkehrssprache, er berichtete aber über die Namen für die Bewohner von 99 Häusern in Eisenberg, mit dem Hofnamen und gelegentlich auch mit dem Schimpfnamen: also z. B. auf Nr. 8 des Ortes: Familienname *Meixner* (hier sehr häufig, der Name kommt von *Meißel* und bedeutet „der mit dem Meißel Arbeitende“ zu mhd. *meizen* „hauen“ und zwar auf Holz oder Stein bezogen), also ein Berufsname. Als Hofname gab er *Grondorfer* an, also einen Herkunftsnamen, etwa aus einem Krähendorf, aber als Spottname dann *Kuku*, also Kuckuck, ein Vogel, dem bekanntlich besondere Eigenschaften zugemessen werden. Die Bearbeitung dieser ca. 100 Namen mit ihren Ergänzungen wäre wert, in einer eigenen Untersuchung behandelt zu werden.

So wie die Häuser ihre Spottnamen haben, gibt es im Burgenland in gera-

dezu einzigartiger, geschlossener Art und Weise auch Spott- oder Übernamen für jedes einzelne Dorf. Dies kommt in anderen konservativen Landschaften Österreichs wohl auch vor, aber nur vereinzelt. So werden z. B.: in Osttirol die Tilliacher wegen ihrer rauhen Wesensart die „Tilger Wölfe“ genannt.

Im Burgenland ist das gesamte Geflecht dieser eigenartigen humorvollen zusätzlichen Namensgebung noch erhalten und wäre dringend erforschenswert. Einige dieser Übernamen seien hier angeführt:

Krensdorf: *Scheahauffmschuißa* „Maulwurfhügelschießer“, weil die Bewohner angeblich bei der Kaninchenjagd einmal im Morgennebel auf Maulwurfshügel geschossen haben.

Neudörfel: *Moilafanga* „Mailerfänger“, das ist Maikäferfänger.

Der Bürgermeister soll in einem argen Maikäferjahr eine Belohnung von einem Kreuzer für einen gefangenen Maikäfer ausgesetzt haben. Säckeweise wurden Maikäfer aufs Gemeindeamt gebracht. Der Bürgermeister zog einen aus einem Sack und gab dafür einen Kreuzer - und nicht mehr.

Wiesen: *ea klängt schon:* er reicht schon hin!

Dieser Satz bezieht sich auf einen Schildbürgerstreich der Wiesener. Als sich einmal auf dem Kirchendach Graswuchs zeigte, zog man einen Ochsen mittels eines um seinen Hals gebundenen Strickes hinauf, damit er das Gras abfresse. Als sich sein Maul dem Gras näherte, wurde der genannte Satz ausgerufen; der Ochse war aber bereits erstickt.

Marz: *Neiwlpoßa:* „Nebelstoßer“,

weil sie angeblich einmal bei dichtem Nebel mit Stangen ausgerückt waren, um diesen wegzustoßen.

Rohrbach: *Ggänspään* „Gänsebären“ in Hinblick auf ihre intensive Gänsezucht.

Pöttching: *Ggmißatjodln*, „Gemisch-Stiere“,

weil sie ein Gemisch von Gerste, Klee und Kukuruz anbauen.

Beim Abhören mundartlicher Tonaufnahmen aus dem Jahre 1958, z.B. aus Eberau im Bezirk Güssing – es sprechen die damals 58-jährige Landwirtin Anna Horwat und der damals 43-jährige Viktor Zenz, Bürgermeister und Landwirt über Grundzusammenlegung und Weinbau – zeigt sich, daß sich die Sprache nicht wesentlich von der heutigen Ausdrucksform unterscheidet. Es folgte jedoch eine höchst bemerkenswerte Hexengeschichte, wobei auch die Person, die dem Wildschützen Schwierigkeiten macht, als Hexe entlarvt wird, wie sich herausstellt, ist sie eine „Gevatterin“ von ihm.

Dann folgt noch eine Geschichte von Schratln, also Kobolden: die Erzählerin beteuert, daß sich das Erzählte wirklich zugetragen hat und bezieht

sich auf eine bestimmte Person. Es sei so wahr, wie es wahr ist, daß Gott im Himmel ist. Das ist der gewaltige Unterschied zwischen den Erzählungen aus den 50er Jahren, als man noch die alten Geschichten **glaubte** und dem späteren Zustand, daß sie zwar erzählt, aber als Spuk abgetan werden. Wurden dieselben Geschichten von denselben Gewährsleuten oder deren Nachkommen nach über zwei Jahrzehnten erzählt, so wurden sie viel kürzer und ausdrucksloser dargeboten. Die alten volkstümlichen Überlieferungen sind unwiederbringlich. In der älteren wie in der jüngeren Überlieferung volkstümlichen Sprachgutes spielt der Begriff der *Hianzen* oder *Heanzen* eine auffallende Rolle.

Im steierischen Wortschatz von Unger-Khull (1903) steht auf S. 605 das merkwürdige Zeitwort *uideln* mit der folgenden Bedeutung: „an Stelle von *u* nach Heanzenart *ui* sprechen“ (der Nachweis erfolgt aus der östlichen Steiermark). Und unter *hienen* und *hienzen*, einem schwachen Zeitwort wird *weinen*, *heulen* (bes. von Hunden angegeben), als Beleggebiet die Ober- und Mittelsteiermark genannt. Das verbreitete Verbum *hienzen* bzw. *heanzen* bedeutet verhöhnen, verspotten. Nach der tradierten Meinung der Wiener mundartlichen Schule an der Universität Wien und an der Akademie der Wissenschaften liegt ein Spottname für die *Heanzen* genannte Bevölkerung vor; das mhd. Wort *iez* für „jetzt“ tritt auch als *hiez* auf und kann ein *n*-Infix haben, wonach es dann *hienz* bzw. *heanz* heißt. Dieses Wörtchen *hienz* kommt schon in den Mundartdichtungen von Johannes Ebenspanger in Deutsch-Westungarn vor. Offenbar hat man, weil die Leute oft einen Satz mit *hienz* anfangen, diese ausgespottet. Solche Entwicklungen von Völkerschaftsnamen sind sehr häufig, z. B.: heißen die deutschen Bewohner des Fersentales/Valle del Fersina bei Trient, *Mocheni*, weil sie immer wieder das Wort *mochn* „machen“ gebrauchen; die Italiener, die ihnen diesen Namen gaben, sprechen es aber als *mocken* aus.

Wie dem auch sei, für die Heanzen des Burgenlandes ist der *ui*-Laut an Stelle von *ua* in *guid*, *Bluid*, *Muida* statt *guad*, *Bluad*, *Muada* usw. besonders charakteristisch. Man muß aber feststellen, daß gerade dieses Charakteristikum ihrer Sprache im Schwinden ist bzw. immer seltener wird. Es ist schwer, eine Prognose für die Zukunft der heanzischen Mundarten zu erstellen. Einerseits wird die Erhaltung der älteren sprachlichen Formen bewußt gepflegt, andererseits hat diese alte Sprache nicht die nötigen Mittel, um die technisierte moderne Lebenswelt sprachlich zu bewältigen.

Anmerkungen

- 1 Nach einem im April 1999 im Hianzenverein in Pinkafeld gehaltenen Vortrag.
- 2 Güssinger Begegnung, Ausgewählte Vorträge, gehalten auf den Tagungen des Josef-Reichl-Bundes in den Jahren 1987-1991. Güssing 1993, S. 33.

Die Bedeutung des Juristen Dr. Miksa Márton für den Theatermenschen Max Reinhardt

Der mit seinem Theaterimperium weit über den deutschen Sprachraum hinaus bedeutend gewordene Regisseur Max Reinhardt (1873-1943) gönnte sich nahezu kein Privatleben; persönliche Kontakte waren zugleich auch künstlerisch-fruchtbarer Natur, so daß ein möglicher Freundeskreis eben in Fachkreisen zu suchen ist. Freundschaft verband ihn denn auch nur mit Wenigen, und zu einem „Du“ kam es selten.

Mit dem Budapester Juristen Miksa Márton (1871-1936)¹ hat er sich, wie Briefe belegen, nicht nur geduzt, sondern laut dem ungarischen Dramatiker Ferenc Molnár war dieser auch sein bester, wenn nicht einziger Freund.² Selbst wenn hier ein gewisses Maß an Übertreibung nicht ausgeschlossen werden kann, so zeigen verschiedene Vorkommnisse und Dokumente doch, welche wichtige Rolle er in Reinhardts Leben wie Schaffen spielte, und zumindest was dessen Verbindungen zu Ungarn betrifft, hatte er eine Schlüsselrolle inne. Auch der ungarische Theaterhistoriker Dr. Mihály Cenner betont,³ daß Reinhardts erste Frage nach seiner Ankunft im von ihm häufig besuchten Budapest stets Miksa Márton gegolten habe.

Sofort stellt sich die Frage, wie der anscheinend Fachfremde in den engeren Kreis des Theatermannes gelangen konnte. Der Jurist erscheint aber nur auf den ersten Blick als Fremdkörper in der Theaterwelt Reinhardts; bei genauerer Betrachtung entpuppt er sich nicht nur als sehr bewandert auf vielen für Reinhardt künstlerisch relevanten Gebieten, sondern auch als wichtiger Vermittler und Wegbereiter, was die Kontakte zu Budapester Theatern sowie ungarischen Theaterschaffenden betraf. Neben anderen bestätigt der Journalist und Herausgeber verschiedener Theaterzeitschriften,⁴ Sándor Incze, Mártons enorme Fachkenntnis auf dem Theater: „*Jobban értett a színházhoz, mint bárki más.*“ [Er verstand mehr vom Theater als irgendwer sonst. I. K.]⁵

Wie dies möglich war, soll ein biographischer Exkurs erhellen: Geboren wurde der zwei Jahre Ältere in Budapest, wo er auch starb. Sein (Jura-)Studium betrieb er abwechselnd in Budapest und Wien. Beide Ehefrauen des Anwalts waren Schauspielerinnen: Hedvig Harmath (1884-1911) und Margit Makay (1891-1989); aber auch er selbst bewegte sich unablässig in Theater- und Literaturkreisen: um die Jahrhundertwende betätigte er sich, selbst ein guter Klavierspieler, als Musikkritiker, und zusammen mit dem Schriftsteller und Dramatiker Jenő Heltai (1871-1957) übersetzte er Operettenlibretti und Theaterstücke vom Deutschen ins Ungarische.⁶ Als Journalist war er Mit-

arbeiter der Nachrichtenblätter *Magyar Hírlap* [„Ungarische Nachrichten“] und *Budapesti Napló* [„Budapester Tagebuch“]. Zudem leitete er von 1910-1927 die *Vereinigung ungarischer Bühnenautoren* [*Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete*], die als internationale Agentur wirkte.

Bereits sehr früh fungierte der Anwalt auch als Reinhardts persönlicher Rechtsvertreter, wie die Nennung seines Namens als eben solcher auf der Übersetzung einer beglaubigten Abschrift bezüglich der Namensänderung von *Goldmann* in *Reinhardt* vom Oktober 1904 zeigt.⁷

Ein Phänomen jener Zeit war es offenbar, daß nach einem Jurastudium eine künstlerische bzw. schriftstellerische Laufbahn eingeschlagen wurde, wie dies zahlreiche Lebensläufe belegen. Miksa Márton ist insofern dennoch ein Sonderfall, als er es verstand, beide Bereiche miteinander zu verknüpfen, anstatt sie gegeneinander einzutauschen. So spezialisierte er sich auf Theater- und Urheberrecht, hielt 1906 in seiner Funktion als Vertreter der *Vereinigung ungarischer Bühnenautoren* vor juristischem Fachpublikum einen Vortrag über die Gesetzesreform des Autorenrechts [*A szerzői jogról szóló törvény reformja*], der mit den Beiträgen anderer Referenten in der Vierteljahresschrift der „Ungarischen Juristenvereinigung“ publiziert wurde,⁸ und schuf somit die fachlichen Voraussetzungen für seine spätere Wahl zum Rechtsvertreter des Landesverbandes von Bühnenautoren. Zugute kam ihm nicht nur seine Beherrschung der deutschen Sprache, sondern auch die detailgetreue Kenntnis der in Deutschland bereits vorangetriebenen Reformbestrebungen, welche eine Vorbildfunktion für die in Ungarn zu schaffenden (Neu-)Regelungen haben sollten.

Im Zusammenhang mit Reinhardts Mitautorenschaft(en) bei einzelnen Dramatikern und seinen Regieeinfällen könnte es ergiebig sein zu untersuchen, welche Anregungen ihm hierzu Márton lieferte, möglicherweise auch auf „Bestellung“ respektive Wunsch. Den Hinweis zu dieser Vermutung finden wir bei Incze: „*Legnagyobb csodálója Max Reinhardt [...] volt. Úgy rendelte nála a történeteket, mint a mulatos úriemberek a cigánynál a nótákat.*“ [*Sein größter Bewunderer war Max Reinhardt. Er bestellte bei ihm die Geschichten, wie beim Mullatschag die vornehmen Herren beim Zigeuner die Noten*]⁹ Auch ist von Zetteln und Postkarten die Rede, auf denen Márton dem Freund seine neuesten Einfälle und Pointen notierte; diese sind im Reinhardt-Archiv in Binghamton zu vermuten – oder aber nicht erhalten.

Ihr Kennenlernen fällt in die Zeit von Reinhardts ersten Ungarn-Gastspielen, die er als junger Schauspieler in Berlin, noch unter der Leitung von Otto Brahm, dem Förderer des deutschen Naturalismus, in den späten 90er Jahren unternahm. Seine Regie-Ambitionen waren bereits am Keimen, doch dem Publikum wie der Presse fiel er zunächst als glänzender Darsteller alter Männer (er war damals Anfang zwanzig) auf. Im Jahre 1900 aber wurde er bereits auch als Regisseur erwähnt. Der in den Anfangsjahren entstan-

dene Kontakt hielt sich, mündete in Besuche und Gegenbesuche und war zur Entstehung der Salzburger Festspiele bereits so eng, daß der Budapester während des Sommers jährlich auf Schloß Leopoldskron, Reinhardts 1918 erworbenem Wohn- und Repräsentationssitz, als Gast des Hauses zugegen war. Dies bestätigt auch Reinhardts Privatsekretärin und Biographin Gusti Adler:

Mischka Marton, ein Anwalt aus Budapest, ein wirklich feiner, besonders aufrechter Mensch, ein wahrer Freund, der an Reinhardt mit abgöttischer Liebe hing, war während der Festspielzeit alljährlich einer der Hausgäste. Reinhardt hatte ihn bei seinem allerersten Gastspiel in Budapest kennen und lieben gelernt.¹⁰

Der Dramaturg, Schriftsteller und Journalist Lajos Bálint weiß auch zu berichten, daß Reinhardt nicht auf die Besuche Mártons verzichten wollte und sich einmal, als dieser mitteilte, in jenem Sommer nicht kommen zu können, kurzerhand selbst nach Budapest begab, um den Freund persönlich mit dem Auto abzuholen.¹¹

Daß der Kontakt sich auch auf Max Reinhardts Familie ausgedehnt haben muß, davon zeugen die Beileidsbekundungen von Bruder Edmund und Max' erster Ehefrau, der Schauspielerin Else Heims, anlässlich des frühen Todes von Mártons erster Frau, der Schauspielerin Hedvig M. Harmath. Reinhardt selbst schreibt 1911 folgende Trostworte:

Mein lieber, lieber Freund! Eben in Berlin angekommen erfahre ich von dem schweren Verlust, der Dich betroffen hat. Wir empfinden ihn ganz mit Dir und sind mit allen Gedanken bei Dir. Es umarmt Dich in treuer Freundschaft Dein Max Reinhardt.¹²

Welches Gewicht der Name Marton Miksas, bzw. ein Empfehlungsschreiben von ihm, in Berlin hatte, wie bekannt sein Name sogar bei den Mitarbeitern in den Reinhardt-Theatern war und welches Ansehen er auch bei Reinhardts Bruder Edmund genoß, verdeutlicht eine tagebuchartige Aufzeichnung von Jenő Rejtő,¹³ der im Herbst 1927 mit einem Brief von Márton bei Edmund Reinhardts Sekretärin vorstellig wurde. Ihrer Reaktion beim Lesen entnahm er, daß es sich um kein gewöhnliches Empfehlungsschreiben handelte, und sie versicherte ihm, er habe großes Pech, daß „Herr Max“ oder „Herr Edmund“ nicht in Berlin seien, denn Herrn Dr. Mártons Empfehlung würden sie keinesfalls unbeachtet lassen – zum Trost versorgte man ihn mit Freikarten nach Wunsch.

Von den Sommeraufenthalten zur Festspielzeit zeugen zehn erhaltene Briefe aus den Jahren 1927-1933,¹⁴ die Márton aus Leopoldskron an seine

in Budapest oder Abbazia weilende zweite Ehefrau, die Schauspielerin Margit Makay, schrieb. Diese Dokumente spiegeln das Verhältnis der jeweils anwesenden Personen zueinander wider, lassen Schlüsse auf die Gästeliste (insbesondere der ungarischen Gäste) zu¹⁵ und geben Einblicke in den Ablauf der Salzburger Festspiele jener Jahre und das gesellschaftliche Leben im Hause Reinhardt; gleichzeitig wird aber auch die Budapester Theatersituation dargestellt, soweit sie Reinhardt und seine Gastspielpläne, Margit Makay und ihre Engagements oder Miska Márton und seine Agenturanlagen betrifft. Es geht zudem mehrfach daraus hervor, daß Reinhardt großen Wert darauf legte, Márton stets im besten (Gäste-)Zimmer des Schlosses unterzubringen; der Freund bekam eigenes Personal zugeteilt und wurde gegebenenfalls nach Sonderwünschen (einer speziellen Diät) verköstigt. Sowohl der Hausherr als auch dessen Gefährtin Helene Thimig¹⁶ lasen ihm jeden Wunsch von den Augen ab.¹⁷

Nicht immer und nicht durchgehend war auch Reinhardt während Mártons Aufenthalt in Salzburg anwesend, aber wenn er dort weilte und, oft erst spät abends nach den Festspielproben, ins Schloß kam, bestand er unbedingt auf Mártons Gesellschaft, tauschte mit ihm Gedanken und Ideen aus und lud, nicht unbedingt verbal, die Kümmernisse des Tages bei dem Freund ab.

Auch von dem im Jahre 1933 aufziehenden Schatten, der Bedrohung durch die an die Macht gekommenen Nationalsozialisten und Reinhardts damit verbundenen Sorgen, berichtet Márton nach Hause: die Stimmung in Salzburg sei gedrückt, der deutsche Nachbar verderbe alles. Die deutschen Schauspieler und Sänger sagten reihenweise ab, nur unter größter Pein könnten die Aufführungen stattfinden.¹⁸ Eine Woche darauf noch eine Steigerung, wobei durch das Zitieren seiner Worte „Wer weiß, ob wir noch einmal herkönnen?“ auch die Klarsicht Reinhardts über seine Lage zum Ausdruck kommt, der mit jenem Satz seine vorangegangene Bitte, der Freund möge mit ihm bis zum Monatsende in Salzburg bleiben, erläutert. Márton berichtet weiter, daß eine beunruhigende Spannung herrsche und die Reinhardt erreichenden Drohbriefe auch auf ihn nicht ohne Wirkung geblieben seien.¹⁹

Vielfältige Einblicke gewähren auch zwei erhaltene Briefe Mártons an Reinhardt. Der erste wurde am 13. August 1930, offenbar vor der Abreise aus Leopoldskron (nach dem üblichen Sommeraufenthalt) verfaßt; er beinhaltet verschiedene Bitten und nennt uns drei weitere ungarische Namen, die mit dem Theatermann in Verbindung gebracht werden können. Demzufolge sollte ein *Reinhardt*-Buch an den einmaligen Direktor des *Király Színház* und *Magyar Színház* (Königs- und Ungarischen)-Theaters László Beöthy gesendet werden, der in Salzburg weilende Ferenc Molnár war aufzusuchen, und die sich auch als Dramatikerin versuchende Baronin Lily Hat-

vany (1892-1697) sowie ihre aus New York eingetroffene Schwester wünschten zur nächsten Soiree (anscheinend nicht zum ersten Male, denn Márton formuliert es als eine „sich immer wiederholende, unerquickliche Bitte“) eingeladen zu werden.²⁰

Der zweite erhaltene Brief stammt vom 29.10.1935 und offenbart mit seiner dringlichen Bitte um Vermittlung in Hollywood bezüglich einer geschäftlichen Verbindung mit Warner Brothers teilweise, was Márton und seine Gattin lange Zeit hindurch vor dem Freund zu verbergen bestrebt waren: die wirtschaftliche Krise, das Bangen um die zunehmend gefährdete Existenz, die steigende Hoffnungslosigkeit. Márton hatte bereits ein schriftliches Angebot an einen Mr. Wilk gerichtet, worin er vorschlug, die Generalvertretung für Österreich, Ungarn, Schweiz, Tschechoslowakei, Polen usw. zu übernehmen und im Gegenzug Warner Brothers fast alle Neuererscheinungen der Budapester und Wiener Verlagshäuser mit einem Prioritätsrecht zuzusichern. Da eine Amerikareise zwecks persönlichen Vorsprechens, die ihm als letzter Rettungsanker erschien, nicht in Frage kam, war er auf Vermittlung angewiesen.

Dieser Hilferuf an Reinhardt erging neun Monate vor Mártons Tod; ob sich Reinhardt, der in jenen Jahren selbst Verhandlungen mit Warner Brothers führte,²¹ für den Freund bemühen konnte, ist uns nicht bekannt, zu einem Resultat sollte es jedenfalls nicht mehr kommen. Lediglich ein Absagebrief jenes erwähnten Mr. Wilk, datiert am 30. 08. 1935, aber offenbar erst nach Mártons Brief an Reinhardt eingetroffen, liegt vor.

Der Theatermann und der Jurist: freundschaftliche Verbundenheit und beruflich-schöpferisches Aufeinanderangewiesensein lassen sich hier kaum trennen, sondern erscheinen, bei allen Höhen und Tiefen, eher als ideale Symbiose, die nicht nur ungarischen Dramatikern (z.B. Sándor Bródy) dazu verholfen hat, von einem Regisseur ersten Ranges auf deutschen Bühnen inszeniert zu werden, sondern auch mit dazu beigetragen hat, daß Ungarn das von Max Reinhardt bei seinen Gastspielreisen in Europa eindeutig bevorzugte Land wurde.

Anmerkungen

- 1 Auf einigen offiziellen Briefköpfen findet sich auch die verdeutschte Variante *Max Marton*.
- 2 MOLNÁR, Ferenc: *Gefährtin im Exil. Aufzeichnungen für eine Autobiographie*. – Bad Wörishofen: Kindler u. Schiermeyer 1953. S. 153.
- 3 Während verschiedener Telefongespräche im November/Dezember 1997.
- 4 U.a. *Színházi Hét* [Theaterwoche] und *Színházi Élet* [Theaterleben]
- 5 INCZE, Sándor: *Színházi életeim. Egy újságíró karrierregénye*. – Budapest: Múzsák 1987. S. 136.

- 6 U.a. von Wilhelm Meyer-Förster (1862-1934) *Alt Heidelberg / Diákélet* (1904)
- 7 Eine Kopie des Dokuments befindet sich im Institut für Theaterwissenschaft, Reinhardt-Archiv, Wien: R 6014 R. Mat.
- 8 In: Magyar Jogászegyleti Értekezések. Szerkeszti: Dr. Szaladits Károly. – Budapest: November 1906, Nr. 261, Heft 4. Márton Miksa S. 3-20, 80-81.
- 9 INCZE, Sándor: a.a.O., S. 140.
- 10 ADLER, Gusti: *Max Reinhardt – sein Leben. Biographie unter Zugrundelegung seiner Notizen für eine Selbstbiographie, seiner Briefe, Reden und persönlichen Erinnerungen.* – Salzburg: Festungverlag 1964. S. 143.
- 11 Vgl. *Reinhardt és a magyarok.* In: BÁLINT, Lajos: *Művészbejáró.* – Budapest: Szépirodalmi Kiadó 1964. S. 296-300.
- 12 Zitiert in: GYÖNGYÖSI Nándor: *M. Harmath Hedvig Emlékezete.* [Vorwort von] Molnár Ferenc. – Budapest: Singer & Wolfner 1912. S. 94.
- 13 Jenő Rejtő-Nachlaß [feldolgozás alatt], Petöfi Literatur-Museum Budapest.
- 14 In der Ungarischen Nationalbibliothek Széchényi (OSZK), Theatersammlung, Makay Margit-Nachlaß; unveröffentlicht.
- 15 Das Gästebuch von Leopoldskron war im Helene Thimig-Nachlaß angekündigt, ist jedoch spurlos verschwunden; Namen der Besucher sind daher nur über andere Quellen (wie z.B. diesen Briefnachlaß) zu erschließen.
- 16 Helene Thimig (1889-1974), Schauspielerin, seit 1917 an Reinhardts Seite, nach der langwierigen Scheidung von Else Heims ab 1935 seine rechtmäßige Ehefrau.
- 17 Vgl. Brief vom 25.07.1931, OSZK, Makay Margit-Nachlaß, unveröffentlicht.
- 18 Brief vom 05.08.1933, OSZK, Makay Margit-Nachlaß, unveröffentlicht.
- 19 Brief vom 12.08.1933, OSZK, Makay Margit-Nachlaß, unveröffentlicht.
- 20 Vgl. Autograph Theatermuseum Wien, ÖNB A 13250 ReM.
- 21 Es kam 1935-36 zu diversen, Filmprojekte betreffenden, Vertragsabschlüssen, die aber nicht realisiert, bzw. nach umfangreichen Vorarbeiten aufgegeben wurden.

„Atemzüge eines Sommertags“ vor der Folie des *Faust*

Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (= MoE.) spielt mit der literarischen Tradition auf eine sehr subtile Weise. Ein Beispiel dafür ist die 'Erscheinung' (Geist?) namens Goethe (also Werk und Person, bzw. Leben in der Wirklichkeit und der Rezeption). Die Bezüge auf ihn verdichten sich in den Gesprächen von Ulrich und Agathe. Der Schwerpunkt liegt dabei vielleicht auf der Lyrik des alten Meisters. Die Parallelen springen aber nicht gleich ins Auge, es wäre also sinnvoll, statt des statischen „intertextuellen Bezugs“ den dynamischen Begriff „intertextueller Prozeß“ einzuführen. Denn das Verstehen kann in den meisten von mir behandelten Beispielen nicht in einem Augenblick erfolgen, sondern muß – in den Prozeß des Lesens eingebettet – nachvollzogen werden. „Bezüge“ werden nicht als solche plötzlich erkannt, sondern langsam entfaltet. Mit anderen Worten: Der Rezipient braucht Zeit, um der komplizierten Struktur solcher intertextuellen Prozesse – wie im folgenden Beispiel – Schritt für Schritt zu folgen. Es handelt sich um den Vergleich zweier Gartenszenen (die erste Strophe der *Metamorphose der Pflanzen* und Kap. *Mondstrahlen bei Tage* im MoE.):

Dich verwirret, Geliebte, die tausendfältige Mischung
Dieses Blumengewühls über dem Garten umher;
Viele Namen hörst du an, und immer verdrängt
Mit barbarischem Klang einer den andern im Ohr.
Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern;
Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz,
Auf ein heiliges Rätsel. [...]

Es war Sommerwetter geworden, und sie hielten sich viel im Freien auf: im Garten blühten Blumen und Sträucher. Wenn Ulrich eine Blüte betrachtete [...], so fand er jetzt manchmal des Ansehens kein Ende und, um alles zu sagen, auch keinen Anfang. Wußte er zufällig den Namen zu nennen, so war es Rettung aus dem Meere der Unendlichkeit. [...] Doch konnte es anders kommen und geschehn, daß sich Ulrich einem solchen Zweiglein und Blütlein verlassen [...] gegenüber fand, und nicht einmal Agathe da war, mit der man die Unwissenheit teilen konnte: dann schien es ihm mit einemmal ganz unmöglich zu sein, das helle Grün eines jungen Blattes zu verstehen, und die geheimnisvoll begrenzte Formenfülle eines kleinen Blütenbeckers

wurde zu einem von nichts unterbrochenen Kreis unendlicher Abwechslung. (1088)¹

In beiden Texten ist der Betrachter von der Vielfalt der Formen und Farben begeistert, und in beiden Fällen wird das Problem der Begrifflichkeit, der Benennung angesprochen. Bei Goethe verwirren die Namen, bei Musil bedeuten sie dagegen im allgemeinen eine „Rettung aus dem Meere der Unendlichkeit“, doch manchmal – und darauf kommt es an – können sie nicht mehr beruhigen. Es entsteht eine Verwirrung wie im Goethe-Gedicht. Zur rationalen Erklärung der Gartenwelt – hier wohl ein Symbol der Erscheinungswelt oder der Natur – bieten Namen keine Möglichkeit: bei Goethe deutet eine Ganzheit (das Chor) auf ein geheimes Gesetz, bei Musil wird das Grün eines Blattes nicht verstanden und die Formenfülle zu einem Kreis unendlicher Abwechslung. Das geheime Gesetz und der Kreis unendlicher Abwechslung können nicht rational erfaßt, wohl aber geschaut, d.h. erlebt, also intuitiv erfaßt werden. In beiden Fällen geht es um die Einheit des Menschen und der Natur. Wäre diese Ähnlichkeit ein bloßer Zufall? Denkbar. Wenn man aber die letzten Zeilen der *Metamorphose der Pflanzen* betrachtet, könnten die eventuell rein äußerlichen Motivähnlichkeiten (Liebespaar im Garten, Blumen betrachtend usw.) einen Sinn bekommen:

[...] Die heilige Liebe
Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschau
Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.

Die höhere Welt wollen auch Ulrich und Agathe finden. Wie das zugeht und ob es gelingt: das ist im Grunde das Thema der Agathe-Handlung. Besonders deutlich wird die mit diesem Problemkomplex verbundene intertextuelle Aktivität im Kapitel *Atemzüge eines Sommertags*,² in dem neben zwei expliziten Bezügen zum Faust auch drei kryptische präsent sind:

- implizit markierte intertextuelle Bezüge:
 - Blütenschnee am Anfang von *Faust II.* und in *Atemzüge*
 - Der „schöne Augenblick“
- explizit markierte intertextuelle Bezüge:
 - Mephisto wird von Agathe zitiert
 - Ulrich distanziert sich vom faustisch-westlichen Lebensgefühl
- textgenetischer intertextueller Bezug:
 - Agathe und Helena werden von Ulrich und Faust ähnlich „begehrt“ – darauf weist Musil in seinen Notizen hin.

Das Bild der fallenden Blüten ist ein Topos, der in mehreren Gedichten von Goethe vorkommt (so z.B. in *Dauer im Wechsel*) und den zweiten Teil des *Faust* eröffnet. Der Blütenregen symbolisiert hier die positive Macht der Elfen, also der Naturkräfte, über den schlafenden Faust, der ja in seinem Streben und infolge seines Bündnisses mit dem Teufel sich gerade von dieser Natur trennt. Dieses Bündnis und das Streben sind im Grunde Symbole der Individuation. Natur ist im *Faust* Teil der höheren, „göttlichen“ Ordnung, genauso wie der Vertreter der dunklen Kraft, Mephistopheles. Was dieser zerstört, heilen die Elfen.

Der Anfang der Szene *Anmutige Gegend* am Anfang von *Faust II* „Wenn der Blüten Frühlingsregen/Über alle schwebend sinkt ...“ (F 4613f.)³ ist ein Bild, das sich bei Musil in einem ähnlichen Zusammenhang wiederholt: „Ein geräuschloser Strom glanzlosen Blütenschnees schwebte, von einer abgeblühten Baumgruppe kommend, durch den Sonnenschein; ...“ (1232)

Worin besteht dieser Zusammenhang? Ulrich spricht von „zwei verhältnismäßig selbstständigen Lebensschichten in uns“ (724) und zwei Schicksalen des Menschen, einem „regsam-unwichtigen, das sich vollzieht, und einem reglos-wichtigen, das man nie erfährt“ (724). Die Genesung von Faust vollzieht sich im Schlaf. Er ist bewußtlos, erfährt also sein reglos-wichtiges Schicksal eigentlich nie. (Da wird zugleich ein Unterschied zur Romantik spürbar. Die romantischen Helden erkennen ihr verborgenes Schicksal, und in dieser Hinsicht befinden sich Musils Helden eher in der Nähe der Romantik.) Ein anderes Mal – im Kapitel *Atemzüge eines Sommertags*, das mit dem zitierten verwandten Naturbild beginnt – nennt Ulrich das erwähnte Gegensatzpaar „appetithaft“ und „nicht-appetithaft“:

Denn in jedem Menschen ist ein Hunger und verhält sich wie ein reißendes Tier; und ist kein Hunger, sondern etwas, das frei von Gier und Satttheit, zärtlich wie eine Traube in der Herbstsonne reift. Ja, sogar in jedem seiner Gefühle ist das eine wie das andere. (...) „Vielleicht wäre das Tierische und das Pflanzenhafte, als Grundgegensatz der Gelüste verstanden, sogar der tiefste Fund für einen Philosophen! (1236)

Diese Zweifheit des Menschen, die Musil im Sinne seiner Theorie des Essayismus mit einer Vielzahl von Begriffen zu umschreiben versucht, spielt also auch in Goethes Dichtung eine zentrale Rolle. Faust hat zwei Seelen (F 1112), und das „Pflanzenhafte“ erhält eine reiche Symbolik, die durch das ganze Werk – wenn auch nicht sehr auffällig – durchgehalten wird. Der Herr sagt z.B. im Prolog:

Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,
So werde ich ihn bald in die Klarheit führen.
Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,
Daß Blüt' und Frucht die künft'gen Jahre zieren. (F 308ff.)

Der „pflanzenhafte“ Teil von Fausts Wesen, wenn man so sagen will, ist weniger sichtbar als der „tierische“, auch wenn er in jedem seiner „Gelüste“ seinen Anteil hat, wie es sich bei genauerer Untersuchung ergibt. Gerade das, was Musil das „Pflanzenhafte“, „Reglos-Wichtige“, „Nicht-Appetithafte“ der Seele nennt, könnte vielleicht eine Art Antwort auf die Frage sein, was nach jedem Sturz von Fausts „appetithaftem“ oder eben „faustischem“ Ich seine Genesung und seine neue Hoffnung ermöglicht.

2

Im Kapitel „Atemzüge eines Sommertags“, an dem Musil auch noch an seinem Todestag arbeitete, kommen Ulrich und Agathe mitten im „geräuschlosen Strom glanzlosen Blütenschnees“ (1237) darauf zu sprechen, daß es die Triebe, „die gleichen paar Instinkte, die schon das Tier hat“, sind, die der Welt ihre „Schönheit“, ihren „Fortschritt“ und ihre „wirre Unruhe“ geben (1237). Dieser Gedankengang wird so fortgesetzt:

Eine so deutliche Ehrenrettung der Triebe, und mitverstandenen des triebhaften, und des tätigen Menschen überhaupt – denn auch das bedeutete es – hätte nun freilich einem „westlichen, abendländischen, faustischen Lebensgefühl“ angehören können, in der Sprache der Bücher so genannt zum Unterschied von einem jeden, das nach derselben sich selbst befruchtenden Sprache „orientalisch“ oder „asiatisch“ sein soll. Er erinnerte sich dieser vornehm-tuerischen Modeworte. Doch es lag nicht in der Absicht der Geschwister, noch hätte es ihren Gewohnheiten entsprochen, einem Erlebnis, von dem sie tief bewegt waren, durch solche angeflogene, schlecht verwurzelte Begriffe eine trügliche Bedeutung zu geben; vielmehr war alles, was sie miteinander sprachen, als wahr und wirklich gemeint, mochte es auch wolkenwandlerischen Ursprungs sein. (1238)

Es geht hier ohne Zweifel um eine Distanzierung vom „abendländischen“, „faustischen“ Lebensgefühl. Ulrich betont ja ausdrücklich, daß seine oben zitierten Gedanken nicht auf das Faustische zurückzuführen seien. Wenn wir jetzt die Frage stellen, wie dieses Wort hier gebraucht wird, so wird gleich klar, daß Ulrich sich von der vereinfachten und verflachten sowie dadurch letzten Endes auch verfälschten Bedeutung distanziert, die das Wort im common sense erhält. Darum spricht also Musil von „trüglicher Bedeu-

tung“ und „vornehmtuerischen Modeworten“. Das „Faustische“ ist ja ein typisches Modewort aus dem Wortschatz des Bürgers besonders der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und dient der ‚Ehrenrettung‘ seiner lebensfeindlich gewordenen Denkweise durch vereinfachende Lesarten vor allem des Goetheschen *Faust*.

Bezüglich der oben zitierten Stelle vertritt die österreichische Germanistin, Ch. Dresler-Brumme folgende Meinung:

Ulrich betont ausdrücklich, daß seine „Ehrenrettung der Triebe und des triebhaften und tätigen Menschen nicht auf das „faustische Lebensgefühl“ zurückzuführen sei... „Faustischer Herkunft“ können seine Gedanken gar nicht sein, weil sein „Verweile doch!“ im conjunctivus optativus dem faustischen „Verweile doch“ im conjunctivus irrealis diametral entgegensteht.⁴

Ist aber das „Verweile doch“ Goethes wirklich im conjunctivus irrealis gemeint? Zum Teil, ja. Für die von der Autorin zitierte, allgemein bekannte Textstelle (F 1699ff.) aus *Faust I*. stimmt das ohne Zweifel. Faust geht hier die Wette mit Mephistopheles ein und hält das Verweilen „auf der höchsten Stufe der Glückseligkeit“ (Musil) für sich gleichsam für ewig versagt, d.h. für unreal. Von Ulrich wird dieser Zustand im Kapitel 51. tatsächlich gewünscht: „Wie könnte man auf der höchsten Stufe der Glückseligkeit verweilen, falls sich überhaupt zu ihr gelangen läßt? Im Grunde beschäftigt uns nur diese Frage.“ (1130) Das Problem in der Gegenüberstellung der beiden „Verweile doch“ besteht darin, daß dieses Motiv im *Faust* nicht konstant bleibt, sondern einer wesentlichen Entwicklung unterliegt. Es steht immer im Mittelpunkt des Werkes, denn eben darum wird gewettet. Das Zitat kommt im fünften Akt des zweiten Teiles leicht, aber doch wesentlich verändert noch einmal vor. Fausts vorletzte Sätze lauten: „Zum Augenblicke dürft' ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön!“ (F 11581f.) Dieser Konjunktiv ist hier nur als optativus zu verstehen, denn Faust erlebt dabei eine Vision des glücklichen Volks hinter dem Deich, wünscht Gemeinsamkeit, indem er „Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn“ (F 11580) möchte. Zur Gemeinsamkeit, zur Sozietät streben auch Musils Helden.

Ulrich ist also nicht faustisch im Sinne eines entstellten, veflachten Goethe, kann aber faustisch sein, wenn man den gesamten Text der *Faustdichtung* nicht aus dem Auge verliert und das Werk unvoreingenommen betrachtet. Gerade die Zweiheit von Faust, die Gleichzeitigkeit des Tierischen und des Pflanzenhaften werden nämlich im Begriff „Faustisch“ eliminiert. Daß auch Dresler-Brumme in der Verneinung einer Beziehung zwischen Faust und Ulrich nicht ganz sicher gewesen ist, verrät eine ihrer Fußnoten zu der oben zitierten These: „das westliche, abendländische, faustische Le-

bensgefühl' bezieht sich hier wahrscheinlich nicht unmittelbar auf den 'Faust', sondern auf Oswald Spengler, 'Untergang des Abendlandes'.⁵

Von einem anderen Gesichtspunkt aus nähert sich Primus-Heinz Kucher dieser Frage in einem Artikel, in dem er die Auseinandersetzung mit Spengler bei Musil untersucht. Von hier gesehen besteht kein Zweifel, daß sich dieses Zitat auf Spengler und nicht auf den Faust bezieht. Kucher hält „Spenglers Entblößung“ im MoE. für „elegant“ und „wirkungsvoll“. Bezüglich der oben zitierten Textstelle sagt er folgendes:

Überlegen zieht in der ersten Fassung von „Atemzüge eines Sommertags“ Ulrich im Gespräch mit Agathe über Triebe und Gefühl – ihrem Erleben der taghellen Mystik – deren Einordnung in ein westliches, abendländisches, faustisches Lebensgefühl zurück, um sie nicht begrifflicher Verkümmern [die nach Kuchers Meinung für Spengler charakteristisch ist – K.L.] preisgeben[...]⁶

Auch Musils auf CD-ROM veröffentlichte Notizen zum MoE sprechen für diese Behauptung:

Faustisch u. Gegenteil \ (s.o.) <⁻³ von mir eingeführt, weil es ein bekanntes Beispiel ist. :(Faustisch – östlich: Bsp. für Blützug=Stimmung u. Idee)⁷

Dieser sich also auf Spengler und seine Anbeter beziehenden Distanzierung folgend, deutet der Erzähler an, wo die zitierten Gedanken ihren Ursprung haben: Sie sind *wolkenwandlerischen Ursprungs*. Nach Dressler-Brumme ist es Nietzsche, der auf Wolken wandelt.⁸ Aber auch Faust. Und zwar auf einer Wolke, die aus Helenas Kleidern entstanden war:

Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß,
Betret' ich wohlbedächtig dieser Gipfel Saum,
Entlassend meiner Wolke Tragewerk, die mich sanft
An klaren Tagen über Land und Meer geführt.

...

Sie teilt sich wandelnd, wogenhaft veränderlich. (F 10039)

So gesehen könnte die Formulierung „mochte es auch wolkenwandlerischen Ursprungs sein“ auch so erklärt werden, daß Ulrich sich von der begrifflichen Verkümmern distanziert, obwohl diese Gedanken *wirklich* faustischer Herkunft sind.

Verweilen auf der höchsten Stufe der Glückseligkeit wollen sowohl Faust als auch Musils Helden. Das „Verweile doch“ wird hier wie dort als optativus gemeint. Was ist aber diese „höchste Stufe der Glückseligkeit“?

Mit dem Blütenschnee beginnt für die Geschwister das Tausendjährige Reich. Sie erleben dabei die Zeitlosigkeit an sich: Vergehen und Entstehen vollziehen sich in der Natur in einem Augenblick. In einem Augenblick verdichten sich Vergangenheit und Zukunft. (wie in *Selige Sehnsucht* bei Goethe) In diesem Augenblick gehen Zeitlichkeit und Räumlichkeit verloren, man gewinnt dadurch aber die Möglichkeit, Ewigkeit und Unendlichkeit – oder allgemeiner formuliert: das Fehlen der Perspektivität – nicht als abstrakte Begriffe zu denken, sondern zu erfahren oder gleichsam körperlich zu erleben. Die Grenze zwischen dem Ich und der Welt ist verschwunden.

Hier kommen Ulrich und Agathe in die Nähe des früher schon erwähnten Augenblickes, der in seiner Zeitlosigkeit das Verweilen auf der höchsten Stufe der Glückseligkeit wäre. Bei Musil wird der ersehnte Augenblick, der stillsteht, scheinbar sogar erreicht:

Die Zeit stand still, ein Jahrtausend wog so leicht wie ein Öffnen und Schließen des Auges, sie war ans Tausendjährige Reich gelangt, Gott gab sich vielleicht zu fühlen. Und während sie, obwohl es doch die Zeit nicht mehr geben sollte, eins nach dem anderen das empfand; und während Ulrich, damit sie bei diesem Traum nicht Angst leide, neben ihr war, obwohl es auch keinen Raum mehr zu geben schien, schien die Welt, unerachtet dieser Widersprüche in allen Stücken erfüllt von Verklärung zu sein. (1241)

Ulrich und Agathe erleben Gleichzeitigkeit, ihre Suche ist ein bewußter Vorgang, ein Experiment, die Möglichkeit einer höheren Welt wird geprüft.⁹ Sie sind nicht automatisch in einer – wenn auch nur von ungefähr dargestellten – höheren Ordnung zu Hause wie Faust. In beiden Fällen wird die Frage gestellt, wie man auf der höchsten Stufe der Glückseligkeit verweilen könnte. Im *Faust* kommt es einerseits nicht zu diesem Verweilen, weil nur die Erkenntnis dessen, daß alle Seienden in einer höheren Ordnung geborgen sind, daß also das Verweilen auf der höchsten Stufe der Glückseligkeit prinzipiell möglich und daher auch wünschens- und erstrebenswert ist, die höchste Stufe der Glückseligkeit für den am Anfang des Werkes so skeptischen Faust bedeutet. Andererseits ist aber gerade diese Erkenntnis der schöne Augenblick: „Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick“ (F 1185f). Die Skepsis, die hier überwunden wird, kann bei Musil nie ganz schwinden. Kein Zufall, daß

Ulrich seine Frage ergänzt: „Wie könnte man auf der höchsten Stufe der Glückseligkeit verweilen, *falls sich überhaupt zu ihr gelangen läßt?*“ (1130)

In der Blütenschnee-Szene scheint der schöne Augenblick erreicht worden zu sein. Der Frühlingsregen im *Faust* ist noch nicht der schöne Augenblick, ist aber der Beginn der Bewegung dorthin. Was da noch fehlt, ist, daß Faust bei Bewußtsein ist – also nicht schläft – und die Vision der Utopie, des Volkes, für das er arbeitet. Es fehlt die Gemeinsamkeit: „Mit freiem Volk auf freiem Grund“ – Sozietät also. Die höchste Stufe der Glückseligkeit bedeutet im *Faust* demzufolge ein tätiges Leben in Harmonie mit der „Natur“ und mit den anderen Menschen zusammen, bedeutet ein In-Sein ohne die falsche Für-Perspektive von Mephisto, dessen Manipulationen immer darauf hinauslaufen, daß in der Welt immer alles nur „seinesgleichen geschieht“.

Musils Helden suchen die Möglichkeit einer „taghellen Mystik“. Die zentrale Frage ist hier wie im *Faust*, ob das „Verweilen“ sich überhaupt wirklichen läßt. Ein modus vivendi wird darunter verstanden, der die Vorteile von „tierisch“, „appetithaft“, „Für“ – die bedeuten ja den Fortschritt der Welt und Ulrich weiß, es gibt kein Zurück – mit „pflanzenhaft“, „nicht-appetitvhaft“ und „In“ verbinden würde. Taghelle Tätigkeit verbunden mit Mystik: (‘In’) wird gesucht, und das impliziert auch Gemeinsamkeit, also Sozietät.

Im *Faust* kommt es real nicht zur Ekstatischen Sozietät. Wir dürfen nicht vergessen, daß Goethes Held eigentlich einer Täuschung erliegt. (Faust ist schon erblindet, und glaubt, daß eine emsige Arbeit stattfindet, während die Lemuren sein Grab graben.) Faust bildet sich Sozietät ein, wird vom Teufel getäuscht. Ekstatisch wird er schon („Verweile doch!“), aber im Grunde geschieht nur „seinesgleichen“. Die Überwindung der Skepsis ist ein Ergebnis von Mephistos Manipulationen.

4

Im MoE kreisen die Gespräche der Geschwister um die Frage, ob eine ganze Gesellschaft im Zustand der taghellen Mystik leben könnte, ob also Ekstatische Sozietät überhaupt möglich sei. Ist es ein Zufall, daß gerade Mephistos Satz von Agathe in diesem Zusammenhang zitiert wird („Durch zweier Zeugen Mund wird allerwegs die Wahrheit kund!“ (F 3013f zitiert auf S. 1307 und 1326 im MoE) als Beweis für die Möglichkeit Ekstatischer Sozietät? Agathe interpretiert das Zitat so, daß schon zwei Menschen dazu genügen. Eben Ulrich und Agathe. Aber in der Ekstatischen Sozietät soll nach Ulrich der Bezug zur Wirklichkeit erhalten bleiben, während die Geschwister von ihr gerade isoliert sind. Am Ende täuscht sich Faust, er glaubt nur, Ekstatische Sozietät erlebt zu haben. Das ist seine Blindheit, und das könn-

te auch ein Fehler der Geschwister werden, davor warnt Ulrich, indem er gerade Mephisto widerspricht mit dem Hinweis auf „Delire á deux“ (1326), den Wahnsinn zu zweien. Mag es ein Zufall sein oder nicht, interessant ist es schon, daß gerade Mephisto hier zitiert wird, und wenn dieser Satz von Ulrich und Agathe akzeptiert worden wäre, dann hätte das zur Isolation von der Welt geführt, zum Wahnsinn zu zweien, und das will Ekstatische Sozietät nicht bedeuten. Mephisto sagt den zitierten Satz in *Faust I*, in der Szene *Der Nachbarin Haus*, um Marthe vom Tod ihres Ehemannes zu überzeugen und Faust als zweiten Zeugen in ihr Haus einzuführen. Er lügt in beiden Fällen. Einmal in *Faust I* (Durch *dieser* zweier Zeugen Mund wird nämlich seine Lüge bekräftigt, und auch in *Atemzüge eines Sommertags*. Die Geschwister sind also derselben Gefahr ausgesetzt wie Faust im Schlußkapitel: dem Verlust des Wirklichkeitsbezuges. Im ersten Fall wird diese Gefahr durch Fausts Blindheit verdeutlicht, im zweiten durch den Garten, der für die Geschwister außerhalb der Wirklichkeit zu existieren scheint. Die Gefahr des Hineinfallens in eine hermetische Sozietät, in den Wahnsinn zu zweien, wird von Ulrich erkannt. Durch die Bewegung der Geschwister im Garten (1314ff) wird gezeigt, daß sie von der Außenwelt angezogen werden und:

So geschah es dann bald, daß die beiden, ohne daß es dazu einer Verständigung bedurfte, langsam einen Weg einschlugen, der sie den Menschen, d.h. der Grenze ihres Gartenreiches nahebrachte [...] (1336)

Der Versuch der Geschwister scheitert, denn wenn die Wirklichkeit erscheint – ohne die man nicht leben kann, wenn man nicht wahnsinnig werden will – dann ist auch das mystische Erlebnis, die Ekstase zu Ende:

Ulrich sagte: „In diesem Augenblick kämpfen an vielen Orten viele Menschen auf Leben und Tod, und unzählige Tiere fallen über einander her!“ Agathe aber erwiderte: „Du hast gestern eine Welt beschrieben, und heute ist sie nicht da.“ (1333)

5

Ob diese Bezüge wirklich relevant sind, kann nicht eindeutig entschieden werden. Direkte Beweise gibt es nicht, kann es auch nicht geben, denn das wäre „faustisch“ als begriffliche Verfälschung. Fest steht, daß Musil den Faust kannte und sich während der Arbeit am Kapitel *Atemzüge eines Sommertags* auch mit der Faustdichtung auseinandergesetzt hat. Das beweist eine Stelle in den Notizen:

Fund: Faust von Helena: „Sie ist mein einziges Begehren!“
In anderm Sinne konnte es U. von Ag. sagen – überlege es schon
>Atemzüge<¹⁰

Die Eintragung kann sich nur auf S. 1333ff beziehen, wie sie genau zu verstehen ist, kann ich aufgrund der vorhandenen Informationen nicht näher erklären. Jedoch die Tatsache, daß Musil den *Faust* beim Schreiben bei der Hand haben mußte – er zitiert ja wahrscheinlich nicht aus der Erinnerung – scheint ziemlich sicher zu sein.

Das Mephisto-Zitat ist nicht unbedingt ein Zufall, es kann eine komplexe Verbindung mit dem *Faust* signalisieren. Wie diese funktionieren könnte, habe ich zu zeigen versucht.

Abweichungen auf der bildlichen Ebene deuten auf einen wesentlichen Unterschied hin: Das Ewig-sich-Wiederholende, die ewige Wiederkehr bildet den Rahmen zum Endlichen bei Goethe. In Musils Naturbild wird demgegenüber Gleichzeitigkeit evoziert, daher der Ausdruck: „Blütenschnee“. Die Bedeutungen ‘Frühling’, ‘Sommer’, ‘Herbst’ und ‘Winter’ sind in diesem einen Wort miteinander vermischt. Diese Simultaneität bleibt im ganzen Kapitel präsent, wie die verwendeten Synonyme zeigen: „Begräbniszug und Naturfest“ – „Frühling und Herbst“ – „Sprache und Schweigen der Natur“ – „Lebens- und Todeszauber“ – „Blüten- und Totenzug“ – „Blütenseim“ – „Blütenstrom“ – „Blütenasche“. Musils Bild ist alles andere als energisch: „geräuschlos“, „ganzlos“, „abgeblüht“, „sanft“, stehen bei ihm, während bei Goethe Äolsharfen den Gesang Ariels begleiten. Im *Faust* schwebt der „Frühlingsregen“ über allen, bei Musil handelt es sich eher um die ‘Zweisamkeit’ der Geschwister. Bei ihm wird betont, daß die „Baumgruppe“ „abgeblüht“ ist. Im *Faust* sind alle Seienden in einer höheren Ordnung zu Hause, auch wenn Faust darüber nichts weiß. Die Ekstatische Sozietät im *Faust* ist eine Täuschung. Daher das Scheitern: Mephisto siegt. Jedoch findet Faust in seiner Vision zur Gemeinsamkeit zurück. Die göttliche Ordnung kann ihn aufnehmen, „erlösen“. Musil geht diesen Weg nicht mehr mit. Aus dem Fehlen der Perspektivität **kann** bei ihm keine Erlösung folgen. Selbst die Perspektivität wird ja durch das gleichzeitige Vorhandensein mehrerer gleichberechtigter Perspektiven abgelöst.

Anmerkungen

- 1 Es wird zitiert: Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990) = (Seitenzahl).
- 2 Berücksichtigt werden alle Kapitel-Entwürfe des Romans, die mit dieser Titelangabe versehen sind.

- 3 Es wird zitiert: Goethe, Faust: Eine Tragödie (München: C.H.Beck, 1989). Dieser Ausgabe liegt folgende Ausgabe zugrunde: Goethes Werke, Band III. (Hamburger Ausgabe) = (F + Zeilenzahl).
- 4 Charlotte Dresler-Brumme, Nietzsches Philosophie in Musils 'Mann ohne Eigenschaften', Diss. (U Klagenfurt, 1985) 233.
- 5 a.a.O.
- 6 Primus-Heinz Kucher, Die Auseinandersetzung mit Spenglers „Untergang des Abendlandes“ bei R. Musil und O. Neurath: Kritik des Irrationalismus. In: Robert Musil: Literatur, Philosophie und Psychologie, hrsg. von Josef und Johann Strutz. München-Salzburg: Fink, 1984 (Musil-Studien 12) S. 138.
- 7 Der Nachlass Robert Musils: Hrsg. von F. Aspetsberger u. K. Eibl, Korr XIII, S. 7.
- 8 a.a.O.
- 9 Vgl. Kühne 136, Anm. 9.
- 10 Der Nachlass Robert Musils, hrsg. von F. Aspetsberger u. K. Eibl, Korr III, S. 11.

Was ist das Sonderbare an Kleists *Sonderbarem Rechtsfall?*¹

Protokoll

Mit Germanistikstudenten im ersten Semester habe ich in mehreren Seminargruppen den Versuch unternommen, Kleists *Sonderbarem Rechtsfall* zu lesen. Obwohl die Lektüre in den einzelnen Gruppen selbstverständlich mit gewissen Unterschieden verlief, waren doch Ablauf und Ergebnis dermaßen ähnlich, daß sie sich zusammenfassend protokollieren lassen.

Der Text war den Studenten im voraus unbekannt, so waren etwa die ersten zehn Minuten der Doppelstunde dazu bestimmt, sich mit dem Wortlaut des Textes bekannt zu machen und eventuelle sprachliche Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen. Doch hatten die Teilnehmer schon während der ersten Lektüre die Aufgabe, den Zusammenhang von Titel und Text zu klären, also die Frage zu beantworten, was das eigentlich Sonderbare an Kleists *Sonderbarem Rechtsfall* sei.

Die ersten – unbefriedigenden – Antworten haben dann gezeigt, daß die Studenten – es handelte sich ja um Studierende im ersten Semester – den Text mit Augenmerk auf das Was und nicht auf das Wie der Erzählung gelesen haben, wobei ihnen nicht einmal offensichtliche Unstimmigkeiten und ‘Lücken’ der erzählten Geschichte(n) aufgefallen sind. So ergab sich bei ihnen der Eindruck einer unproblematischen Geschichte, die sich ohne besondere Schwierigkeiten paraphrasieren lasse und deren Titel eine Art Übertreibung sei. Nach einer Nacherzählung, die über problematische Textstellen einfach hinwegschreitend wieder diesen ersten Eindruck bestätigte, habe ich dann versucht – um ihre Sicherheit zu erschüttern – die Bedeutung des letzten Satzes zu hinterfragen: „Der König hielt sein Wort, und der Edelmann bekam seine Begnadigung.“

Nun hat es sich bald herausgestellt, daß der Satz gar nicht so eindeutig ist, wie er auf den ersten Blick vielleicht zu sein scheint: Unklar ist vor allem die Referenz des Substantivs „Edelmann“ in der fiktiven Welt des Textes. Es sind drei Möglichkeiten der Interpretation herausgearbeitet worden, wobei gleich auch gezeigt werden konnte, daß alle drei zu weiteren Schwierigkeiten führen:

1. Soll unter „Edelmann“ der Geschworene verstanden werden, der dem König seine Version der Geschichte erzählt, ist es nicht ohne weiteres einzusehen, wieso er „seine Begnadigung“ bekommt, obwohl er doch gar nicht verurteilt und sogar nicht einmal angeklagt wurde, und obwohl

er nach seiner eigenen Erzählung ja auch kein Mörder, sondern höchstens ein unvorsichtiger Jäger gewesen ist.

2. Soll unter „Edelmann“ der Angeklagte verstanden werden, so bleibt es unklar, wieso er noch ein zweites Mal „seine Begnadigung“ für eine Tat bekommen soll, die er nach der Erzählung des Geschworenen ja gar nicht begangen hat.
3. Soll der Satz schließlich so verstanden werden, daß der Geschworene nach der Erzählung seiner Version der Geschichte vom König „seine Begnadigung“, nämlich die Begnadigung für den Angeklagten, bekommt, die er ja haben wollte, hat man doch wieder mit denselben Schwierigkeiten zu tun, die auch schon bei der zweiten Interpretationsmöglichkeit aufgetreten sind.

Nachdem es auf diese Weise gelungen war, die Teilnehmer für die problematischen Textstellen zu sensibilisieren und den Eindruck des Unproblematischen, der im Laufe der ersten Lektüre entstanden war, zu erschüttern, habe ich nun die Studenten darum gebeten, den Text noch einmal zu lesen und nach weiteren Textstellen zu suchen, die ihre erste Sicherheit eventuell noch mehr in Frage stellen könnten.

Nach dieser zweiten Lektüre haben die Teilnehmer dann auf Textstellen hingewiesen wie: 1. „es fanden sich noch mehrere Beweise“, 2. „einer stand endlich auf, und meinte, daß es besser sei, einen Schuldigen loszusprechen, als 11 Unschuldige verhungern zu lassen“, 3. „als er im Dunkeln von der Jagd gekommen, und sein Gewehr losgeschossen, es unglücklicherweise diesen Edelmann, der hinter einem Busche gestanden, getötet habe“.

Nun konnten die Unstimmigkeiten bzw. die ‘Lücken’ thematisiert werden, die die erwähnten Textstellen verbergen sollen:

1. Im ersten Fall sollen als ‘erste Beweise’ vermutlich der Streit zwischen dem späteren Opfer und dem Angeklagten bzw. die öffentlich ausgesprochene Drohung gelten. Doch dürften diese streng genommen gar nicht als Beweise akzeptiert werden, da sie ja nicht die begangene Tat selbst beweisen, sondern höchstens auf ein mögliches Tatmotiv schließen lassen. Darüber hinaus beweisen die „Beweise“ einen Tatbestand, der ja – wenigstens nach der Erzählung des Geschworenen – gar nicht besteht.
2. In Bezug auf die zweite Stelle ist die Frage gestellt worden, wieso über „11 Unschuldige“ gesprochen wird, wenn doch zwölf Geschworene am Prozeß beteiligt sind. Der Widerspruch konnte jedoch bald durch den Hinweis aufgelöst werden, daß der zwölfte, vermutlich derjenige, der später seine Version der Geschichte dem König erzählt, sich durch seine Weigerung in den Augen der anderen Geschworenen, die ja fest von der Schuld des Angeklagten überzeugt waren, zum Mitschuldigen des mutmaßlichen Mörders gemacht hat.

3. Die Fragen schließlich, die in Bezug auf die dritte Stelle gestellt worden sind – Was suchte der Edelmann, das spätere Opfer, hinter dem Busche? und: Kann man ganz sicher sein, daß er tatsächlich hinter dem Busche gestanden hat? –, konnten trotz mancher Hypothesen auf keine Weise befriedigend beantwortet werden.

Daher habe ich versucht, gerade diese Unmöglichkeit, problematische Textstellen zu klären, zum Ausgangspunkt der weiteren Diskussion zu machen.

Also habe ich nun die Teilnehmer aufgefordert, den Text auch ein drittes Mal zu lesen und dabei nach den Gründen zu suchen, die die Beantwortung der Fragen, die in der zweiten Runde entwickelt worden waren, erschweren bzw. zum Teil sogar unmöglich machen. Erst in dieser dritten Runde sind dann die Studenten auf die narrative Struktur des Textes aufmerksam geworden.

Danach konnte herausgearbeitet werden, daß der Text zwei Erzähler betätigt, die in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen. Die Erzählung des 'eigentlichen'² Erzählers setzt nämlich einen zweiten Erzähler – und somit eine zweite Erzählung – in Szene: den Geschworenen, der gleichzeitig als Figur in der Erzählung des 'eigentlichen' Erzählers fungiert: „... und nachdem er sich vom Könige das Wort geben lassen, daß seine Aufrichtigkeit nicht von nachteiligen Folgen für ihn sein sollte, so erzählte er dem Monarchen, daß ...“

Aus der Hierarchie der beiden Erzähler bzw. aus ihrer 'Arbeitsteilung' im Text ergibt sich das Verhältnis, in dem die beiden Erzählungen zueinander stehen.

Der erste, 'eigentliche' Erzähler erzählt erstens – explizite – den 'äußeren' Hergang des Geschehens, zweitens – implizite – eine mögliche und sogar wahrscheinliche, aber nicht unbedingt wahre Version des Mordfalles, wobei er sich als eine Art Wortführer des „Publikums“ erweist und genauso wie die öffentliche Meinung dem Wahrscheinlichen verhaftet bleibt. Der zweite Erzähler erzählt im Gegensatz zum ersten nicht das Wahrscheinliche, sondern – möglicherweise – das Wahre, also den 'inneren' Zusammenhang des Mordfalles und des darauf folgenden Geschehens, der aber ganz unwahrscheinlich ist: So soll die Funktion der zweiten Erzählung darin bestehen, die erste zu korrigieren bzw. verständlich zu machen.

Daß dies doch nicht vollständig gelingen kann, liegt an den Mängeln der Erzählung des zweiten Erzählers. Seine Erzählung weist nämlich einerseits mindestens eine offensichtliche 'Motivationslücke' auf (Was suchte der Edelmann, das spätere Opfer, hinter dem Busche?), und ihre Wahrheit ist auch nicht verbürgt: „Da ich, fuhr er fort, weder Zeugen meiner Tat noch meiner Unschuld hatte, so beschloß ich ...“ Wie kann man also ganz sicher sein,

daß er dem König tatsächlich die Wahrheit erzählt und daß das Opfer wirklich hinter dem Busche gestanden hat?

Diese Mängel der Erzählung des zweiten Erzählers wären nur auf eine Art und Weise zu beheben: nämlich durch eine dritte Erzählung eines dritten Erzählers – durch die Erzählung des mutmaßlichen Mordfalles durch das Opfer, das aber leider Gottes tot ist.

Aus dem problematischen Verhältnis der zwei Erzählungen bzw. aus dem im Text inszenierten – mißlungenen – Versuch, eine Erzählung durch eine andere verständlich zu machen bzw. die Wahrheit einer Erzählung durch eine zweite Erzählung zu verbürgen, ergaben sich dann merkwürdige Konsequenzen in Bezug auf den Status jeglicher Narration.

Der Umstand, daß die zweite Erzählung die Funktion haben sollte, die erste zu korrigieren bzw. verständlich zu machen, zeigt, daß jede Erzählung auf eine andere Erzählung angewiesen ist, die einzig und allein imstande wäre, ihre Wahrheit zu verbürgen. Da aber das gleiche Problem sich auch im Falle dieser zweiten Erzählung sogleich einstellt, entsteht ein unendlicher Regreß: eine unendliche Reihe immer weiterer 'Hypo-Erzählungen'³, so daß die Frage nach der Wahrheit bzw. Unwahrheit einer Erzählung unendlich verschoben, doch nie endgültig beantwortet werden kann.

Und umgekehrt: Der Umstand, daß die zweite Erzählung nur verständlich ist, sofern sie in eine erste eingebettet ist, die die Voraussetzung(en) für ihre Bedeutsamkeit enthält und in der ihre Bedeutung erst entfaltet werden kann, entsteht nun wiederum ein unendlicher Progreß: Das Rätsel des letzten Satzes ließe sich vielleicht erst lösen, wenn man den König als – nunmehr vierten – 'Hyper-Erzähler' zu Wort kommen ließe. Doch: „Der König hielt sein Wort, und der Edelmann bekam seine Begnadigung.“⁴

Anmerkungen

- 1 Heinrich von Kleist: Sonderbarer Rechtsfall in England. – In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner. Bd. 2, S. 281f. – München: dtv ⁷1984. Sämtliche Zitate im Text sind dieser Ausgabe entnommen. Zum Wortlaut des Textes vgl. op.cit. S. 916f.
- 2 So problematisch das Adjektiv auch sein mag, der erste Erzähler ist von den Studenten so getauft worden.
- 3 Die Gelegenheits-Termini 'Hypo-Erzähler' ('Hypo-Erzählung') bzw. 'Hyper-Erzähler' ('Hyper-Erzählung') sind nach Genettes Begriffen „Hypotext“ bzw. „Hypertext“ gebildet worden. Vgl. Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. – Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.
- 4 Spätestens an dieser Stelle dürfte es klar geworden sein, warum ich die Textsorte 'Protokoll' gewählt habe. Insofern nämlich auch mein Text die Geschichte einer Lektüre erzählt ...

Jorge Semprúns *Bleiche Mutter, zarte Schwester* – ein Oratorium

Jorge Semprúns *Bleiche Mutter, zarte Schwester*,¹ ein Theaterstück, dürfte wohl nur als Oratorium angemessen zu erfassen sein. Als im Sommer 1995 das Stück – die Publikation: BLEICHE MUTTER, ZARTE SCHWESTER, Kunstfest Weimar 1995, trägt selbst keinen Untertitel – uraufgeführt wurde, herrschte bei den Rezensenten eine gewisse Ratlosigkeit über dieses „Theater“ in großer Besetzung.² Die Einschätzung reichte vom „Oratorium der Versöhnung“ bis zu „Arbeiterfestspielen“.³ Beides ist nicht zutreffend. Wir können uns um so weniger in Versöhnung retten, je mehr wir zum Erinnern aufgerufen werden.

Der Text *Bleiche Mutter, zarte Schwester* ist die bislang letzte Arbeit, mit der Jorge Semprún auf seine eigene Lagerzeit vom Januar 1944 bis zur Befreiung im April 1945 im Konzentrationslager Buchenwald literarisch reagiert hat. Vorausgegangen sind die drei gleichfalls sich mit dem Lager auseinandersetzenden Romane *Die große Reise* (1963), auf deutsch erschienen in Berlin 1964, *Was für ein schöner Sonntag*, Frankfurt am Main 1981, sowie *Schreiben oder Leben*, Frankfurt am Main 1995, das ursprünglich unter dem Titel *L'écriture ou la mort* konzipiert worden war.⁴

Für ihr „Projekt“⁵ wählten Eduardo Arroyo, Klaus Michael Grüber und Jorge Semprún einen Ort zwischen Gräbern, den Friedhof im Park des Schlosses Belvedere, südlich von Weimar. Wie kommt dieser Friedhof in den Schloßpark? Im Jahr 1937 entstanden in Weimar unter dem Gauleiter Fritz Sauckel die nationalsozialistischen Monumente der Verwaltung, das Gauforum, und der Vernichtung, das Konzentrationslager Buchenwald. Als im Jahr darauf Sauckels Vater starb, erwirkte der Gauleiter dank seiner guten Verbindungen zum Reichsführer SS, Heinrich Himmler, die Genehmigung zur Beisetzung des Verstorbenen außerhalb eines regulären Friedhofs. So wurde der nordöstliche Rand von Belvedere zu einem weiteren Monument und formell „zur Ruhestätte der ältesten Kämpfer ernannt“.⁶ Zu diesem Zwecke wurden eigens deutsche Eichen angepflanzt. An derselben Stelle befahl 1946 der sowjetische Militärkommandant die Einrichtung eines neuen Friedhofs. Nach Exhumierungen und, mit Ausnahme der Eichen, Beseitigung der in die Nazizeit führenden Spuren entstand der sowjetische Friedhof in Belvedere. Bis 1990 wurde er genutzt. Etwa 2000 Sowjetbürger fanden hier ihre letzte Ruhestätte unter eigens dafür angepflanzten russischen Birken.⁷

An diesem Ort zwischen Gräbern erhob im Sommer 1995 Semprúns Schauspielerinnen als Goethes Iphigenie ihre Stimme. Das Personenverzeichnis des

Stückes verzeichnet neben der Schauspielerin ihre Vertraute, den Überlebenden, Goethe und Blum sowie Muselmann, Jungen Muselmann, Muselmänner, die Vermesserin und einen Reiter. Die Schauspielerin rezitiert die ersten Verse der Rolle der Iphigenie.⁸

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heiligen, dicht belaubten Haines,
Wie in der Göttin stilles Heiligtum,
Tret ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl,
Als wenn ich sie zum ersten Mal beträte,
Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.
Ein hoher Wille, dem ich mich ergebe;
Doch immer bin ich, wie im ersten, fremd ...

Man muß sagen, das ist der Presse entgangen, wo Goethes Iphigenie spricht, ist Barbarenland. Semprúns Schauspielerin, in Weimar war es Hanna Schygulla, rückt in der Erinnerung kurz in die Rolle von Goethes erster Iphigenie, Corona Schröter, die die Rolle mit Goethe als Orest auf dem Ettersberg gespielt hat.⁹ Daran erinnert sich nicht nur der in die Gegenwart der Handlung hereintretende Goethe, sondern auch die in diesem komplexen Geschehen zentrale Schauspielerin, die Semprúns Goethe als „Corona, zarte Schwester“ imaginiert, doch von ihr schroff zurückgewiesen wird: „Corona? ... Nein!“¹⁰ Es fällt ihr offensichtlich nicht leicht, nicht mehr Corona Schröter zu sein. Aber jetzt ist sie Carola Neher, eine der „Begabtesten der jüngeren Schauspielergeneration“, wie Brecht über sie sagt.¹¹ Sie spricht ihrerseits 1935 von der *Iphigenie auf Tauris* in Peredelkino, der Feriensiedlung sowjetischer Schriftsteller bei Moskau, also im Exil.¹² So werden nacheinander der Ettersberg, Peredelkino, Belvedere zu Barbarenland. Tatsächlich wird 1937 auf dem Ettersberg das Konzentrationslager Buchenwald errichtet.¹³ Tatsächlich kommt die auf der Flucht vor den Nationalsozialisten in das sowjetische Exil gegangene Carola Neher 1942 in einem stalinistischen Gulag ums Leben.¹⁴ Und Belvedere war nacheinander nationalsozialistische und sowjetische Begräbnisstätte. Solcher Ungeheuerlichkeiten ist Semprúns *Bleiche Mutter, zarte Schwester* eingedenk. Wie in der „zarten Schwester“ die Schauspielerin, klingt im ersten Teil des Titels Brechts Gedicht *O Deutschland, bleiche Mutter* an.¹⁵

Bevor ich nach Ort und Zeit des Geschehens in Semprúns Stück frage, will ich, so gut das geht, kurz die Handlung bzw. die Handlungsebenen vorstellen. In neunzehn, durch wechselnde Auftritte ineinander übergehenden, durchgezählten Szenen werden insgesamt sechs Handlungsebenen ineinander gefügt. Ich könnte sie noch einmal untergliedern, weil fünf eine Traumbene bilden, die ein so genannter Überlebender wahrnimmt. Doch wird das auch aus dem folgenden Überblick deutlich.

Erstens erkennen wir die antike Iphigenie auf Tauris, die von ihrem Bruder Orest heimgeführt werden soll aus ihrem Exil.

Zweitens begegnen Goethe und die Schauspielerin Corona Schröter, die erste Iphigenie, beide als Orest und Iphigenie vom Ettersberg.

Drittens erscheinen Goethe und Léon Blum. Léon Blum (1872-1950) war nach 1936 Ministerpräsident und stellvertretender Ministerpräsident in Frankreich. 1940 wurde Blum verhaftet und kam 1943 bis 1945 in die Konzentrationslager Buchenwald und Dachau. 1901 erschienen seine *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann*, auf die im Text auch Bezug genommen wird.¹⁶ Goethes und Blums Gespräche drehen sich um die Demokratie als Ausgangsbasis von Diktaturen. Da auch einmal die platonischen Dialoge, „Portable Plato!“ im amerikanischen Exil,¹⁷ erwähnt werden, läßt sich darauf schließen, daß in der Pöbelherrschaft als einer Diktatur des Proletariats die depravierte Demokratie nach Platons Modell in der *Politeia* zu erkennen ist. Die auf sie folgende totalitäre Tyrannis ist so nur eine Konsequenz.

Viertens die Schauspielerin: Ihr historisches Vorbild ist Carola Neher (1900-1942). Der Überlebende sagt, er habe sie in dem Brechtgedicht *Rat an die Schauspielerin Carola Neher* entdeckt.¹⁸ Sie war von 1925 bis 1928 mit Klabund, d.i. Alfred Henschke, bis zu dessen Tod verheiratet. Von großer Ausstrahlung und vielumworben, lernte sie 1931 den Kommunisten Anatol Becker kennen, mit dem sie in das sowjetische Exil ging.¹⁹ Hier von dem deutschen Regisseur Gustav von Wangenheim als „antisowjetisch“ denunziert,²⁰ kam sie der Reihe nach in fünf Gefängnisse und fiel in Sol-Ilezk bei Orenburg, schon auf Zwischenstation nach Sibirien, am 26. Juni 1942 einer Epidemie zum Opfer. Ihr letztes Lebenszeichen, ein Brief vom 10. März 1941 an das Waisenhaus, in dem ihr 1934 geborener Sohn Georg Becker untergebracht war, wird im Stück im Wortlaut vergegenwärtigt.²¹ Der Brief hat den Sohn 26 Jahre später, 1967, erreicht. Da ist er 33 Jahre alt. Seither weiß er, wer seine Mutter ist. Georg Becker, der seitdem Archäologe seiner Herkunft und Geschichte ist, hat Semprüns Stück in Weimar gesehen und daraufhin über seine Mutter berichtet. Er konnte beispielsweise das Geburtsjahr seiner Mutter von 1905 auf 1900 korrigieren und auf die Umstände ihrer Denunziation hinweisen, die selbst nicht Gegenstand des Stückes sind.²²

Fünftens: Neben diesen Einzelgestalten zieht sich durch die Handlung eine Gruppe von „Muselmännern“, wie sie heißen, „Totengräber“ in heruntergekommenen Klamotten mit Hacken und Schaufeln. Diese Gruppe entstammt einer genauen Innensicht des Lagers. Denn wie sie charakterisiert werden: „Jenseits des Lebens schon und bar jeder Hoffnung“,²³ haben sie allen Lebenswillen hinter sich. Wie der Studie über die „Muselmänner“ in den Auschwitz-Heften zu entnehmen ist, erinnerten sie, Männer und Frauen unter demselben Wort, ohne daß dessen Herkunft geklärt ist, womög-

lich an betende Araber, des gebeugten Rückens wegen an Kamele, an eine Mohammedanische Prozession oder ihrer mit Lappen umwickelten Köpfe wegen an Muselmanen.²⁴ Als psychisch gebrochenen Menschen fehlten ihnen Lebenswille und Hoffnung. Offensichtlich war es triumphaler, lebendige Menschen zu Muselmännern zuzurichten, als sie zu töten. Diese Muselmännergruppe teilt sich zu Beginn des Geschehens, noch ehe Iphigenie ihre Stimme erhebt, die letzte Zigarette. Ihre stete Präsenz in der Handlung macht aus allen Handlungsebenen eine einzige, die von Gefangensein und Lager – auf dem Ettersberg so gut wie in Peredelkino. Und alles, was hier aus der historischen Welt auftaucht, erscheint wie in einem Traum, erscheint, da Goethes Iphigenie, die Gespräche mit Eckermann, die *Nouvelles Conversations*, die Brecht-Gedichte, Zarah Leander,²⁵ Benns Rede an Klabunds Grab, Carola Neher's Brief und ihr schauspielerisches Bekenntnis *Meine Anschauung* nebeneinander liegen, insgesamt als Traum.

Eine einzige Gestalt scheint, sechstens, außerhalb dieses Traumes zu stehen oder erst in ihn hineinzugelangen. Das wird kurz vor Schluß veranschaulicht, da der Überlebende den Jungen Muselmann fragt: „Aus welchem anderen Traum kommen Sie?“²⁶ Der Überlebende träumt, erinnert sich, vergegenwärtigt mithilfe der Handlung sinnfällig Gedächtnis. In seiner Handlung kam der Junge Muselmann nämlich bisher nicht vor. Er ist neu. Auch sagt er, er sei ein „Muselmann“, keiner der Nazi-Lager, sondern ein wirklicher aus Bosnien.²⁷ Das aber bedeutet: der Alptraum, der das Ganze auch ist, bezieht die Gegenwart mit ein, kennt keinerlei historisches Refugium, am wenigsten in der Gegenwart, und entkommt dadurch einer Beschränkung auf die Historie von Nationalsozialismus und Stalinismus. Dieser Alptraum weitet sich in alle Winkel der Erde aus, bezieht alle ihre Gegenden mit ein. Verbrechen, Grausamkeit, Terror sind Dauerereignisse. Der Überlebende hält sie bewußt, gibt sie als Gedächtnis weiter. Die Handlung dieser Szenen ist Erinnerung – auch für die Zuschauer. Und wo, wenn wir die Frage nach Ort und Zeit aufnehmen, soll diese Erinnerung vonstaten gehen? Darauf gibt es nur eine Antwort: immer und überall. Deshalb spielen auch die Handlungsebenen ineinander, werden die unterschiedlichen, historisch divergenten Geschehensverläufe auf ein ihnen gemeinsames Gedächtnisniveau gehoben. Wir können darin die alte Gattung der Totengespräche²⁸ wiedererkennen, in denen Iphigenie, Goethe, Léon Blum, Carola Neher, der Überlebende, die Muselmänner aufeinandertreffen und gewissermaßen durch ein immerwährendes Lager gehen. Unser Blick zurück in die Vergangenheit kann sich nur schwerlich mehr an den prismatischen Brechungen dieses menschenverachtenden, menschenvernichtenden Zwanzigsten Jahrhunderts vorbeidrücken. So sind Semprún's Szenen Erinnerungen, die, wie das für die Totengespräche gilt, in eine traumhafte Unbestimmtheit von Ort und Zeit überführt sind, als sei es eine szenische Ima-

gination des Überlebenden, an dessen, wie er weiß, „letztem Tag“, da er auf die todbringenden Utopien und Säuberungen des Zwanzigsten Jahrhunderts zurückblickt.²⁹ Er ist ein Überlebender, der, wie in Elias Canettis *Masse und Macht* (1960), auch bei Semprún eine zentrale Position gewinnt.³⁰

In dem Augenblick, da für die Muselmänner nichts mehr vorhanden ist, das sie unter sich teilen könnten, erscheint der Überlebende mit Versen eines Gedichts, die aus dem *Lied von der Wolke der Nacht* von Brecht stammen:

Mein Herz ist trüb wie die Wolke der Nacht
Und heimatlos, oh Du!³¹

Da hängen die Muselmänner an seinen Lippen, fragen sich, ob es nicht ungerecht sei, daß die einen Gedichte kennen und die anderen nicht. In aller Einsamkeit hätte einem, im eisigen Wind des Ettersbergs, ein einziger Vers genügt, „um sein Herz zu wärmen“.³²

Vom Überlebenden heißt es in der Regie: „*Er fährt fort, bricht mit ihnen das Brot der Dichtung*“.³³ Und er rezitiert aus Brechts Gedicht weiter:

Die Wolken des Himmels über Feld und Baum
Die wissen nicht wozu.
Sie haben einen weiten Raum.

Darauf fährt die Schauspielerin fort:

Und heimatlos, oh Du!

Als es nichts mehr zu teilen gibt, teilen sich der Überlebende und die Schauspielerin Verse, indem sie sich diese aus dem Brechtgedicht mitteilen und die Muselmänner ihnen äußerst gespannt lauschen. Semprún vermittelt hierin insofern seine implizite auf Beteiligung zielende Poetik, als auch der Zuschauer beziehungsweise Leser miteingeschlossen werden. Wir müssen deshalb zu verstehen suchen, was es heißt, das Brot der Dichtung zu brechen.

Angesichts des Schicksals von Carola Neher und angesichts der Schicksale der Muselmänner werden in *Bleiche Mutter, zarte Schwester* von Jorge Semprún Leidensgeschichten des Zwanzigsten Jahrhunderts erinnert. Letzten Halt gewährt darin ein Gedicht. Es ist der sicherste Ort zur Aufbewahrung von Empfindungen und Gedanken, überhaupt von Leben. Von der antiken Tragödie über die Passionen bis in die moderne Dichtung, die das Grab ungezählter Menschen in den Lüften weiß, reichen die Zeugnisse. *Matthäus-Passion, Messias, Schöpfung, Jahreszeiten* – biblische und nichtbiblische Stoffe haben Eingang gefunden in die Oratorien, die sich mit und ohne Erzähler oder Evangelist, als musikalische Epen mit dramatischen Elementen, aber ohne sichtbare Szenen verstehen lassen. Wenn wir *Bleiche Mutter, zarte Schwester*, fünfzig Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, fünfzig Jahre nach

den nationalsozialistischen und stalinistischen Konzentrationslagern, als szenisch gestaltetes Oratorium verstehen wollen, sehen wir wohl, daß es, wie die von Peter Weiss ausdrücklich als „Oratorium in 11 Gesängen“ gekennzeichnete *Ermittlung* (1965), keine Azione sacra ist, sondern vielmehr säkularisiertes Gedächtnis. Aber die hochbedeutsame Form, „das Brot der Dichtung“ zu brechen, knüpft an den christlichen Ort der Religionsgründung an: Tut es zum Gedächtnis!³⁴

Semprún stellt damit sein Oratorium, wie wir es jetzt nennen können, in eine emphatische Tradition der Dichtung. Wie Horaz sagt: *Exegi monumentum aere perennius*,³⁵ beansprucht die Dichtung Dauer. Wie es bei Hölderlin heißt: „Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl!“³⁶ bietet die Dichtung einen Zufluchtsort. Und wie Canetti die Transformation von Leben in „literarische Unsterblichkeit“ faßt, er beschließt damit das zentrale Kapitel vom Überlebenden, erlaube es vor allem Stendhal, der das Vereinzelte auf sich beruhen zu lassen versteht und dessen Empfindungen und Gedanken „ausschließlich diesem Leben hier“ zugewandt waren, dieses Leben hier wiederzufinden. „So bieten sich die Toten den Lebenden als edelste Speise dar. Ihre Unsterblichkeit kommt den Lebenden zugute: in dieser Umkehrung des Totenopfers fahren alle wohl.“³⁷ Wenn Canetti damit schließt, das Überleben habe seinen Stachel verloren und das Reich der Feindschaft sei zu Ende, so gilt diese Verheißung ausschließlich für den literarischen Ort, den er damit der Utopie entreißt. Hier bilanziert Semprún, selbst ein Überlebender, in seinem Oratorium menschliches Leben vor allem dieses Zwanzigsten Jahrhunderts. Die Erinnerungsarbeit kämpft gegen das Vergessen an. Religion indessen wird in diesem Erinnerungsraum nicht mehr berufen. Das Gedächtnis bewahrt allein die konkreter Leidensgeschichte eingedenk bleibende Dichtung, deren „zutreffende und warme Fiktion“³⁸ dem in der Historie anzutreffenden Grauen und der Todverfallenheit wohl widersteht, es aber gerade dadurch auch bewußt hält.

Anmerkungen

- 1 Eduardo Arroyo, Klaus Michael Grüber, Jorge Semprún: Bleiche Mutter, zarte Schwester. Text: Jorge Semprún. Kunstfest Weimar 1995. Der Text wurde aus dem Französischen von Hanns Zischler übersetzt.
- 2 Die Schauspielerin wurde in der Produktion des Kunstfestes Weimar 1995 von Hanna Schygulla, der Überlebende von Bruno Ganz, Goethe von Ulrich Wildgruber und Blum von Robert Hunger-Bühler gespielt.
- 3 Vgl. Thüringische Landeszeitung vom Freitag, 14. Juli 1995, Seite Kultur, vom Tag der Uraufführung sowie vom Dienstag, 18. Juli 1995, Seite Kultur Extra, mit deutschen Pressestimmen, hier aus der Berliner Zeitung.
- 4 Schreiben oder Leben. Frankfurt am Main 1995, S. 274. Vgl. Sigrid Bock: Erzählen von Buchenwald. Zu den autobiographischen Romanen „Was für

- ein schöner Sonntag“ und „Schreiben oder Leben“ von Jorge Semprún. In: Berliner Lesezeichen 3.8 (1995), S. 22-32.
- 5 Bleiche Mutter, zarte Schwester (Anm. 1), S. 7.
 - 6 Thüringer Gauzeitung vom Januar 1939. Nach Jürgen Boettcher: Zur Geschichte des sowjetischen Friedhofes in Belvedere. Kunstfest Weimar 1995, S. 3.
 - 7 Zur Geschichte des sowjetischen Friedhofes in Belvedere (Anm. 6), S. 10. Die insgesamt 2027 durch Unterlagen gesicherten Bestattungen galten 124 Offizieren, 1626 Unteroffizieren und Mannschaftsdienstgraden, 190 Kindern und 87 Ehefrauen und Zivilangestellten.
 - 8 Bleiche Mutter, zarte Schwester (Anm. 1), S. 10.
 - 9 Die erste Aufführung der „Iphigenie auf Tauris“ am 6. April 1779 mit Corona Schröter (1751-1802) als Iphigenie und Goethe als Orest hat Georg Melchior Kraus in einem Gemälde 1779 festgehalten. Vgl. die farbige Abb. 9.10 in: Helmut Holtzhauer: Goethe-Museum. Werk, Leben und Zeit Goethes in Dokumenten. Berlin und Weimar 1969, S. 261. Karl Ludwig von Knebel spielte in jener Aufführung den Thoas, Prinz Constantin den Pylades und Konsistorialsekretär Seidler den Arkas. Die Uraufführung des Liebhabertheaters fand im Hauptmannschen Haus in Weimar statt, dem Redoutenhaus an der Esplanade; eine Wiederholung folgte am 12. April. Erst am 12. Juli wurde die „Iphigenie“ in Ettersburg gespielt. In dieser Aufführung gab Herzog Carl August den Pylades. Vgl. Hans Gerhard Gräf: Goethe über seine Dichtungen. Zweiter Theil: Die dramatischen Dichtungen. Bd. 3. Frankfurt am Main 1906, S. 165. Gräf verlegt die Uraufführung nach Ettersburg.
 - 10 Bleiche Mutter, zarte Schwester (Anm. 1), S. 13.
 - 11 Bertolt Brecht: Das epische Theater. Über experimentelles Theater. In: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt am Main 1967, Bd. 15, S. 303.
 - 12 Bleiche Mutter (Anm. 1), S. 16-18. Ort ist die Datscha von Friedrich Wolf (1888-1953).
 - 13 Die Gründungsverhandlungen reichen zurück in die Tage vom 3.-5. Juli 1936, als anlässlich des 10. Jahrestages der Gründung der NSDAP 1926 der Aufbau des NS-Zentrums in Weimar mit propagandistischem Auftakt zum ersten Spatenstich seinen Anfang nahm.
 - 14 Vgl. den Bericht von Georg Becker unter Anm. 20.
 - 15 Brecht (Anm. 11), Bd. 9, S. 487. Vgl. den Film „Deutschland, bleiche Mutter“ (1979) und die gleichnamige Film-Erzählung von Helma Sanders-Brahms, Hamburg 1980.
 - 16 Vgl. Bleiche Mutter (Anm. 1), S. 12: „Tatsächlich habe ich“, sagt Blum hier, „die ‚Nouvelles Conversations‘ auf dem Höhepunkt der Dreyfus-Affäre geschrieben.“ Und er ist glücklich, daß sie Goethe „nützlich gewesen sind“ (ebd., S. 11).
 - 17 Bleiche Mutter (Anm. 1), S. 18.
 - 18 Bleiche Mutter (Anm. 1), S. 18f. Brecht (Anm. 11), Bd. 8, S. 331.

- 19 Vgl. Gottfried Benn: Totenrede für Klabund (1928). In: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe in Verbindung mit Ilse Benn hg. v. Gerhard Schuster. Bd. 3, Prosa 1. Stuttgart 1987, S. 196-200 und 488-490.
- 20 Drei Wochen, nachdem Gustav von Wangenheim vor dem Geheimdienst-Beamten des KGB im Jahr 1936 diese Aussage gemacht hatte, wurde Carola Neher abgeholt, wie ihr Sohn Georg Becker berichtet: Und einmal endet sich das Spiel ... Das Schicksal der Schauspielerin Carola Neher. In: Thüringische Landeszeitung, Sonnabend, 12. August 1995, Seite Treffpunkt 1/2.
- 21 Bleiche Mutter (Anm. 1), S. 27. Im Stück heißt es, vermutlich sei Carola Neher am 26. Juli 1942 gestorben. Wie ihr Sohn berichtet (Anm. 20), war es der 26. Juni 1942.
- 22 Georg Becker (Anm. 20), S. 2.
- 23 Bleiche Mutter (Anm. 1), S. 15. Vgl. S. 27: „Man nannte sie ‚Muselmänner‘! Wahrscheinlich, weil sie schon das Leben und ihren Lebenswillen hinter sich gelassen hatten ...“.
- 24 Zdzisław Ryn, Stanisław Krodziński: An der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des „Muselmanns“ im Konzentrationslager. Hier nach: Die Auschwitz-Hefte. Band 1: Texte der polnischen Zeitschrift „Przegląd Lekarski“ über historische, psychische und medizinische Aspekte des Lebens und Sterbens in Auschwitz. Hg. v. Hamburger Institut für Sozialforschung. Aus dem Polnischen übersetzt von Jochen August, Friedrich Griese, Veronika Körner, Olaf Kühl und Burkhard Roepke. Hamburg²1995, S. 89-154.
- 25 Vgl. zu Zarah Leander (1907-1981): Bleiche Mutter (Anm. 1), S. 14 und 32. „Ein Liebeslied, denn Zarah Leander sang immer Liebeslieder in der Lautsprecheranlage von Buchenwald.“ Jorge Semprún: Erinnerung. In: Berliner Lesezeichen 2.12 (1994), S. 21-31, hier S. 23 (Dankrede des Preisträgers des Friedenspreises des deutschen Buchhandels von 1994, dt. von Michi Strausfeld). – S. 17 zitiert die Schauspielerin: „Denn heute gehört uns Deutschland, und morgen ...“. In der Liedersammlung von Hans Baumann: Morgen marschieren wir. Liederbuch der deutschen Soldaten. Im Auftrag des Oberkommandos der Wehrmacht hg. v. Hans Baumann. Potsdam 1939 u.ö., lautet der Vers aus dem Baumannschen Lied „Es zittern die morschen Knochen“: „denn heute, da hört uns Deutschland und morgen die ganze Welt.“ Hier nach der 2., veränderten Ausgabe, S. 197 (mit Melodie) bzw. 111 (nur Text). Die ersten drei Strophen entstanden 1932 in der Bündischen Jugend. 1935 wurde die vierte Strophe angefügt. In dieser Form, die schließt: „die Freiheit stand auf in Deutschland und morgen gehört ihr die Welt“, wurde das Lied oft entstehend und falsch zitiert. Vgl.: Thema: Krieg-Frieden. Materialien und Arbeitsvorschläge zusammengestellt von Michael Krejci (Buchners Lesereihe Deutsch). Bamberg 1983, S. 18.
- 26 Bleiche Mutter (Anm. 1), S. 30.
- 27 Bleiche Mutter (Anm. 1), S. 31.
- 28 Vgl. Hansjörg Schelle: Art. Totengespräch. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 4. Berlin, New York 1981, S. 475-513.

- 29 Bleiche Mutter (Anm. 1), S. 32.
- 30 Elias Canetti: Masse und Macht. München, Wien 1995, S. 267-329.
- 31 Bleiche Mutter (Anm. 1), S. 28. Brecht (Anm. 11), Bd. 8, S. 48.
- 32 Bleiche Mutter (Anm. 1), S. 30.
- 33 Bleiche Mutter (Anm. 1), S. 29. Die Literatur geleitet gewissermaßen in ewiges Leben.
- 34 Lukas 22,19: „*Et accepto pane gratias egit, et fregit, et dedit eis, dicens: Hoc est enim corpus meum, quod pro vobis datur: hoc facite in meam commemorationem.*“ Die Worte bilden das Zentrum der christlichen Eucharistie.
- 35 Horaz, Carmina 3,30.
- 36 Hölderlin: Mein Eigentum, v.41. Sämtliche Werke. Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, hg. v. Friedrich Beißner, Bd. 1, Stuttgart 1946, S. 306f.
- 37 Canetti: Masse und Macht (Anm. 30), S. 328f.
- 38 Semprún: Schreiben oder Leben. Frankfurt am Main 1995, S. 310.

**„An eine vortreffliche schöne und
Tugend begabte Jungfraw“**

Untersuchung eines Gedichts.

Literaturwissenschaft hat es mit Texten zu tun. Das ist in unseren theorie-süchtigen Zeiten keine banale Feststellung, sondern zuweilen schon fast eine notwendige Erinnerung. Genaues In-Augen-schein-Nehmen, Überprüfen, Ausmessen und Abklopfen eines dichterischen Wortgebildes sollte Basis des Begreifens und Deutens sein, von Versdichtung zumal. Erst dann mag Theorie vom Zügel gelassen werden.

Schauen wir uns unter dieser Prämisse einen Text an, ohne zunächst über dessen Verfasser und seine Entstehungszeit etwas Näheres zu sagen!

Hier der Wortlaut in einer zeitgenössischen Wiedergabe:

An eine vortreffliche schöne vnd Tu=
gend begabte Jungfraw

1.

Gelbe Haare, güldene Stricke, Tauben=Augen, Sonnen=
blicke, schönes Mündlein von Corallen, Zählein, die
wie Perlen fallen

2.

Lieblichs Zünglein in dem Sprachen, süßes Zörnen,
süßes Lachen, Schnee= vnd Lilgen weisse Wangen, die voll
rohter Rosen hangen.

3.

Weisses Hälßlein, gleich den Schwanen, Aermlein, die
mich recht gemahnen, wie ein Schne, der frisch gefallen,
Brüstlein wie zween Zucker=Ballen.

4.

Lebens voller Alabaster, grosse Feindin aller Laster;
frommer Herten schöner Spiegel, aller Freyheit güldner
Zügel.

5.

Außbund aller schönen Jugend, auffenthaltung aller
Tugend, Hoff=statt aller edlen Sitten, jhr habt mir mein
Hertz bestritten.

Was haben wir vor uns? Eine bedeutende dichterische Leistung? Ein originelles Produkt? Eine Talentprobe? Zu welcher Gattung wäre der Text zu rechnen? Aus welcher Zeit könnte er stammen? Und wenn es sich offenbar um den Lobpreis eines weiblichen Wesens handelt: ist er vielleicht, erlebnishaft getönt, ein Liebesgedicht? Was macht seine Eigenart aus? Wer könnte der Autor sein?

Beginnen wir mit dem Äußerlichsten, mit der Schreibweise des Texts! „Jungfraw“, „Lilgen“, „Hertzen“, „roht“, „Schne“, „Freyheit“, „Außbund“, „auffenthaltung“, „Hoff=statt“, „jhr“: das ist typographisch altertümlich, auf das 16. oder 17. Jahrhundert deutend und – bis auf „Freyheit“ – in der Mitte des 18. Jahrhunderts in deutschen Texten nicht mehr zu erwarten. Altertümlich ist auch das „v“ statt eines „u“ im „vnd“ der Überschrift, altertümlich ferner der Doppelbindestrich („Tauben=Augen“, „Zucker=Ballen“), der, typisch für die Schreibung eines Kompositums in der Barockzeit, höchstens noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts in deutschen Texten zu beobachten wäre. Auffallend daneben übrigens auch die Trennung eines Kompositums ohne Bindestriche in „Lilgen weisse“ und „Tugend begabte“.

Als altertümlich ist aber gleichzeitig die Sprache, das sprachliche Gebaren überhaupt, zu qualifizieren. „Außbund aller schönen Jugend“: diese Hyperbel wäre in neueren Texten nur noch ironisch verwendbar. Und „auffenthaltung“ für Sitz, Ort, Aufenthalt? Das Substantiv tritt alt-ehrwürdig daher. – „Zween“ statt „zwei“, „Zören“ statt Zürnen, „Schwanen“ mit fehlendem Umlaut statt „Schwänen“, – auch darin manifestiert sich älterer Sprachgebrauch. Und ganz altertümlich-ungewöhnlich präsentiert sich ein Wort in der ersten Zeile der zweiten Strophe: „Lieblichs Zünglein in dem Sprachen“. Das Sprachen? Der Sprachen? Hier hilft nur ein Blick ins Grimm'sche *Deutsche Wörterbuch*. „Sprachen“ erweist sich dort als ein substantivierter Infinitiv für das Verbum Sprachen gleich Sprechen, Reden, Sich unterhalten. So heißt es etwa, im „Grimm“ als Beispiel angeführt, in Georg Rollenhagens „Froschmäuseler“ vom Ende des 16. Jahrhunderts: „... und dergleichen mancherlei Sachen, / die zu lang sind zu unserm Srachen“.¹ Unser Text findet sich nicht unter den Belgen des Deutschen Wörterbuchs. Den typographischen und sprachlichen Befunden nach muss er jedenfalls älteren Datums sein. Wie aber steht es nun mit dem Versmaß? Ganz offenkundig handelt es sich um ein Gedicht, – ein Gedicht von 5 Strophen im Metrum des vierhebigen Trochäus. Dabei sind die einzelnen Verszeilen nicht, wie im allge-

meinen üblich, auch typographisch zu Zeilen angeordnet, nur die Strophen sind von einander abgesetzt und überdies numeriert. Die vierhebigen Trochäen aber erweisen sich in allen Versen als vollständig, d.h. der jeweilige Verausgang ist unverkürzt, – „akatalektisch“, wie der Metriker sagt. Die Verse fließen in regelmäßigem Wechsel von Hebungs- und Senkungssilben, wobei der natürliche Wortakzent stets mit der metrischen Hebung zusammenfällt. Handwerklich ist das Gedicht also „einwandfrei“ und regelmäßig gebaut.

Dieser Befund aber lässt zugleich Rückschlüsse auf die Zeit der Gedichtabfassung zu. Denn das Versifizieren war im deutschsprachigen Bereich nicht immer so geregelt, daß natürlicher Wortakzent und metrische Hebung zusammenfielen. Einige Zeit lang galt vielmehr das romanische „alternierende“, d.h. silbenzählende Prinzip; noch Hans Sachs hat so gedichtet. Und in der Antike hatte zudem das „quantitierende“ Prinzip gegolten: man unterschied nicht betonte und unbetonte Silben, sondern lange und kurze, „natura“ oder „positione“ lange und kurze Silben, was zusätzlich bei humanistisch gebildeten deutschen Autoren Verwirrung stiftete. Es war Martin Opitz, der dem alternierenden bzw. silbenzählenden und dem quantifizierenden Versbau-Verfahren im deutschsprachigen Raum ein Ende machte und stattdessen das „akzentuierende“, der natürlichen Wortbetonung folgende Prinzip als das der deutschen Sprache angemessene postuliert hat. Er tat das in seiner Poetik, dem *Buch von der Deutschen Poeterey* von 1624², – mit solcher Autorität, daß man tatsächlich für die deutsche Versdichtung an metrischen Kriterien erkennen kann, ob sie vor oder nach Opitz' Poetik verfasst wurde. Georg Rudolf Weckherlin beispielweise hat seine *Oden und Gesänge* von 1618 später, nach 1624, Opitz' Anweisungen folgend, metrisch umgearbeitet.

Wir dürfen nach dem metrischen Befund ziemlich sicher sein, daß das Gedicht *An eine vortreffliche schöne vnd Tugend begabte Jundfraw* nach 1624 niedergeschrieben worden ist.

Was wäre zu den Reimen des Gedichts zu sagen? „Spiegel“ und „Zügel“ in Strophe 4 konstituieren fraglos einen „unreinen“ Reim, wie ihn strenge Kunstrichter, auch Opitz, verwarfen. Doch durfte derartiges als läßliche Sünde gelten. Im übrigen reimt das Gedicht völlig korrekt. Die Reime sind durchgehend paarig angeordnet. Und die 5 Strophen sind durchgehend gleich gebaut: je zwei gereimte Doppelzeilen im vierhebigen Trochäus bilden eine Strophe. Der Text ist also von daher „handwerklich“ nicht zu beanstanden.

Wie aber steht es mit dem Rhythmus? Metrum und Rhythmus, daran wäre zu erinnern, sind nicht dasselbe. Das Metrum ist das zugrundeliegende – hier trochäische – Versschema, der Rhythmus konstituiert sich in der fakti-

schen Ausfüllung dieses Schemas. Und die erweist sich hier als keineswegs ganz gleichförmig, – was eher von Vorteil ist: der einzelne Vers kann durch Einschnitte („Zäsuren“) vor eintönigem Leiern bewahrt werden. In den ersten drei Strophen unseres Gedichtes sind diese Einschnitte durch Komma kenntlich, wobei diese Einschnitte wechseln, einmal nach dem zweiten, einmal nach dem dritten Versakt statthaben. Die Strophen 4 und 5 dagegen weisen im Versinneren keine Zäsuren mehr auf, die Verse laufen gleichförmig parallel auf den Schluß zu. Das wirkt beschleunigend. Strophe 3 weist zudem ein Enjambement auf („... die mich recht gemahnen/wie ein Schne...“). Der Effekt des Beobachteten: ein peinlich gleichmäßiges Leiern ist vermieden. – Hinzu kommen schließlich leichte „Tonbeugungen“: vom Gehaltlichen her eingentlich zu betonende Silben stehen in metrischen Senkungsstellen, – so in Strophe 2 „voll“, in Strophe 3 „zween“, in Strophe 5 „habt“ Dies letzte Tonbeugung sorgt zugleich für Nachdrücklichkeit in der Schlußzeile des Gedichts.

Die nächste Überlegung: wie nimmt sich das Gedicht nun eigentlich insgesamt syntaktisch aus? Zu konstatieren ist: alle Verse und zugleich alle Strophen sind auf die Schlußzeile des Ganzen zugeordnet. Es handelt sich – über alle fünf Strophen hin – um Subjekte und Attribute, die aneinander gereiht und zum Teil durch Relativsätze erweitert sind, und sie sind alle bezogen auf den abschließenden Prädikatsatz „jhr habt mir mein Hertz bestritten“. Das Gedicht hat also, wenn man so will, eine Pointe.

Liedhaft ist das eigentlich nicht zu nennen, und schon gar nicht ist es locker abgefasst wie etwa ein Volkslied. Der Text ist vielmehr streng durchkomponiert in der inhaltlichen Abfolge seiner Strophen. Keine der Strophen 1 bis 4, die ja grammatisch ganz gleichartig sind mit Subjekten und Attributen bzw. erweiternden Relativsätzen, wäre unter einander zu vertauschen, ohne die Konsequenz der Beschreibung zu stören. Es ist offenkundig: die Würdigung der schönen und tugendbegabten Jungfrau beginnt mit dem Preis der Schönheiten und Reize des Hauptes, um sich zu verbinden mit dem Preis seelischer Anmut und sodann – sozusagen von oben nach unten – weiterer körperlicher Reize und weiterer weiblicher Tugenden, bis die 5. Strophe alles resümierend – auch grammatisch – zusammenfasst: „jhr habt mir mein Hertz bestritten.“. – Das Gedicht ist damit ganz klar gegliedert.

Befassen wir uns mit Einzelnem, – mit Kunstmitteln und bestimmten Spezifika des Textes! „Mündlein“, „Zähnelein“, „Zünglein“, – das sind Diminutive, die an die Manier des Volkslieds erinnern. Doch von seiner ganzen Struktur her ist der Text, wie schon gesagt, nicht volksliedhaft. Er erweist

sich vielmehr als äußerst künstlich. – Eigenartig nimmt sich für den heutigen Leser das „gelbe Haare“ aus. Er würde „blond“ als Farbbezeichnung erwarten. Doch ist „blond“, aus dem Französischen entlehnt, erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in deutscher Dichtung gebräuchlich. Und „guldne Stricke“ als Apposition zu „gelbe Haare“? Die Bezeichnung erscheint uns heute ein wenig gesucht mit der Bedeutung „betrickend“, „fesselnd“ „umgarnend“. – Die Metapher „Tauben=Augen“ nimmt sich dagegen weniger künstlich aus, eher konventionell metaphorisch für sanfte Augen. Das Nebeneinander mit „Sonnen=Blicke“ ergibt einen gewissen antithetischen Reiz.

Und die sonstige Methaphorik und Vergleichstechnik? Korallenmund, Perlenzähne, schneeweiße und lilienweiße Wangen, Wangen voll roter Rose, schwanenweißer Hals, schneeweiße Arme: das ist durchweg alles andere als charakterisierend oder realistisch individuell beschreibend. Das Gedicht verfährt klar typisierend, idealisierend, wobei es sich oft konventioneller Bildlichkeit und fester Topoi bedient. Die berufenen Eigenschaften der Jungfrau können idealtypisch genannt werden. Entfaltet wird, mit ausgesuchter Künstlichkeit, ein weiblicher Schönheitskatalog, wobei dem Verfasser mit „Brüstlein wie zween Zucker=Ballen“ ein besonders artifizieller Vergleich gelingt: dieser spielt auf die gewölbte Form der damaligen Zuckerhüte an und kombiniert das mit der Vorstellung von Süßem. – Konventionell ist der Schönheits- Jugend- und Tugendpreis: Jugend und Tugend und Schönheit sind vereint. Die besungene Jungfrau verkörpert idealtypisch das, was ähnlich einst das Minneideal von „schoene und guete“ ausmachte.

Die Farbigkeit: „gelbe“, d.h. blonde bzw. „guldne“ Haare, korallenroter Mund, perlenweiße Zähne, schnee- und lilienweiße und rosenfarbige Wangen, schwanenweißer Hals, schneeweiße Arme: nirgends ein individuell-charakteristischer, vom Idealtypischen abweichender Zug! – Rhetorisch wird das gern in Parallelismen vorgestellt: „Gelbe Haare, guldne Stricke“, „Süßes Zörnen, süßes Lachen“: Substantiv mit Attribut neben Substantiv mit Attribut! Aber auch die umgekehrte Stilfigur, der Chiasmus, wird genützt: „grosse Feindin aller Laster,/ frommer Hertzen schöner Spiegel“: Substantiv mit Genetivattribut und Genetivattribut mit Substantiv! Der Dichter beherrscht sein Handwerk.

Die in Barocklyrik gern exerzierte Antithetik findet sich in unserem Text nur im Gegenüber von „Zörnen“ und „Lachen“ in der Strophe 2, sie ist aber durch die den beiden Substantiven beigegebene Bestimmung „süß“ entschärft, wobei „süßes Zörnen“ wiederum zugleich ein reizvolles Oxymoron ergibt.

Vielleicht ist übrigens aus „Lebens voller Alabaster“ in Strophe 4 als Oxy-moron ansprechbar – im Sinn von: lebendige Marmorstatue.

Das in barocker Verskunst oft zu beobachtende Prinzip der Häufung ist, wenn man so will, in der Aufzählung der vielen verschiedenen Qualitäten der besungenen Schönen, ansonsten nur in der Wangenkennzeichnung „Schnee vnd Lilgen weiss“.

Wie wäre nach alledem der Stil unseres Gedichts zu qualifizieren? Schlicht ist er sicher nicht und volksliedhaft erst recht nicht, – aber übersteigert, gar „schwülstig“, wie manches Urteil barocker Verskunst zu attestieren beliebt, ist der Text nun auch wieder nicht. Sicherlich, eine gewisse Hyperbolik tritt zutage: „grosse Feindin aller Laster“, „aller Freyheit güldner Zügel“ (wobei „Freyheit“ hier Frechheit, Ungezogenheit bedeutet), „Außbund aller schönen Jugend“, „Auffenthaltung aller Tugend“. Gleichwohl exzelliert der Autor hier nicht in Wortprunk, er gefällt sich nicht in Spitzfindigkeit, in angestrenzter Artistik, wie das etwa bei Hofmannswaldau zu beobachten wäre. So verzichtet er auch auf den ganzen gelehrten Apparat, mit dem andere zeitgenössische Dichtung ideale Weiblichkeit zu rühmen wusste, – die Berufung von Dianas Keuschheit, Aphrodites Liebreiz, Junos Fülle oder auch – weniger ideal – Lunas (Selenes) Wankelmut. Der Text tritt eher galant, gemäßigt künstlich-zierlich einher, wohl dem seit der Renaissance entwickelten *Elegantia*-Ideal verpflichtet.

Ein „Erlebnis“ dahinter zu vermuten, wäre sicherlich abwegig. Das „jhr habt mir mein Hertz bestritten“ am Schluß ist Formel, nicht Konfession. Wir haben kein Seelenlied vor uns, wie es die Goethezeit hervorzubringen wusste. Der Text ist in Diktion, Bildlichkeit, Motivik und Metaphorik durchaus konventionell, er steht in der Tradition herkömmlicher Liebesdichtung, die genuin Kunstübung war, nicht persönliches Bekenntnis. Das Geliebtenpreisgedicht war eine eigene Gattung, so wie es die Trauerode oder das gereimte Fürstenlob oder die *Vanitaspoesie* gab. Es stand in ehrwürdiger Tradition, rückführbar auf die erotische Dichtung der Antike mit der Sappho, mit Catull und Ovid, im Mittelalter verwirklicht im Minnesang und in der Troubadour-Dichtung, weitergeführt und zu einem förmlichen System ausgebaut im „Canzoniere“ des Petrarca.

Einer anderen Quelle abendländischer Liebeslyrik muß daneben freilich noch gedacht werden, die sich im Petrarkismus einiger Beliebtheit erfreute und für die Beschreibung weiblicher Schönheit musterhaft werden konnte. Sie ist morgenländischen, genauer: biblischen Ursprungs. Gemeint ist das Hohelied Salomonis.

Hier der Text in der Übersetzung Martin Luthers (in neuerer Fassung):

1. Siehe, meine Freudin, du bist schön! Siehe, schön bist du!
Deine Augen sind wie Taubenaugen zwischen deinen Zöpfen.
Dein Haar ist wie eine Herde Ziegen, die gelagert sind am
Berge Gilead herab.

2. Deine Zähne sind wie eine Herde Schafe mit beschnittener
Wolle, die aus der Schwemme kommen, die allemal Zwillin-
ge haben, und es fehlt keiner unter ihnen.

3. Deine Lippen sind wie eine scharlachfarbene Schnur und
deine Rede lieblich. Deine Wangen sind wie der Ritz am
Granatapfel zwischen deinen Zöpfen.

4. Dein Hals ist wie der Turm Davids, mit Brustwehr gebaut,
daran tausend Schilde hangen und allerlei Waffen der Star-
ken.

5. Deine zwei Brüste sind wie zwei junge Rehwillinge, die
unter den Rosen weiden.

[...]

7. Du bist allerdinge schön, meine Freudin, und ist kein
Flecken an dir.

[...]

9. Du hast mir das Herz genommen, meine Schwester, liebe
Braut, mit deiner Augen einem und mit deiner Halsketten
einer.

[...]³

Unser Gedicht von der vortrefflichen, schönen und tugendbegabten Jung-
frau erweist sich hier in wesentlichen Zügen ganz offenkundig als weltliche
Kontrafaktur zum zitierten Text aus dem *Hohenlied*! Die preisende Körper-
teilbeschreibung von den Taubenaugen und den Haaren im ersten Vers
über Lippen und Wangen, Hals und Brüste bis zum „Du hast mir das Herz
genommen“ im 9. Vers, – sie findet sich in unserem Gedicht deutlich wie-
der, – offenkundig ohne jeden frommen Bezug! Der biblische, von den Ex-
egeten geistlich gedeutete Schönheitskatalog ist offenkundig weltlicher Hul-
digung dienstbar gemacht worden. Er war für den Verfasser offenbar ver-

füßbar wie die weltlichen Topoi, Bilder und Schemata, die der Petrarkismus ansonsten bereitstelle.⁴ Der Dichter unseres Textes spielt mit dem Vorgegebenen, seine Leistung ist Kunstübung, Exerzitium des Witzes und der Kombiantion. Bedenken ob der Profanierung eines Textstücks aus der Heiligen Schrift scheinen nicht bestanden zu haben. Ja die *Hohelied*-Passagen waren offenbar so sehr poetisches Spielmaterial, daß der Autor zu seinen von ihnen inspirierten Strophen gleich auch noch die Parodie liefern konnte. Sie folgt in der Vorlage unserem Text unmittelbar.

Gegen=satz.

An eine sehr häßliche Jungfraw.

In voriger Melodey

1.

Grawes Haar voll Läuß und Nisse, Augen von Schab=lack, von Flüsse, blawes Maul voll kleiner Knochen, halb verrost vnnnd halb zerbrochen.

2.

Blatter=Zunge, kranck zu sprachen, Affsichs =[247]zörnen, Narren=lachen, Runtzel volle mager Wangen, die wie gelbe Blätter hangen.

3.

Halß=Haut gleich den Morianen, Arme, die mich recht gemahnen, wie ein Kind ins Koth gefallen, Brüste, wie zween Drucker=Ballen.

4.

Du bist so ein Alabaster, als ein wolberegntes Pflaster, aller Ungestalt ein Spiegel, aller Schönen Steigebügel.

5.

Schimpff der Jungfern und der Jugend, Unhuld aller lieben Tugend, Einöd aller plumpen Sitten, lästu dich zum freyen bitten.

Der *Gegen=satz* erweist sich als genaue Umkehrung des Huldigungsgedichts ins Schimpfgedicht. Wir verzichten auf eine eingehende Analyse und konstatieren: der Preis weiblicher Körperschönheiten und Tugenden von den Haaren bis zum Gesamtanblick mit der „Alabaster“-Methapher ist im

Gegen=satz verkehrt in Häßlichkeits- und Lasterhaftigkeitsschelte, das abschließende Liebesbekenntnis ist durch Schimpf und Spott ersetzt.

Die Überschrift des *Gegen=satzes* besagt übrigens: „in voriger Melodey“. Offenbar dienten die Strophen also dem Gesang (was auch ihre Numerierung verständlich macht), – dem Gesang in gesellschaftlicher, vielleicht studentischer (burschikoser) Runde. Wir können das nicht entscheiden.

Das Resümee: Das Ganze ist, recht gekonnt, ein Exerzitium in Poesie, – Kunstübung, ein übermütiges Gesellenstück im Dichthandwerk. Es stammt aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Sein Verfasser war Georg Greflinger,⁵ der den Text zunächst 1651 in einer Sammlung unter dem Titel *Seladons weltliche Lieder. Nebst einerm Anhang Schimpff und Ernsthafter Gedichte* in Frankfurt am Main veröffentlicht hatte. Der Text figurierte dann in der Sammlung *Venus=Gärtlein: Oder Viel Schöne, außeresene Weltliche Lieder, allen züchtigen Jungfrawen und Jungen=Gesellen zu Ehren, und durch Vermehrung etlicher newer Lieder zum andernmahl in Druck verfertigt. Gedruckt im Jahr 1656*.⁶

Vielleicht bietet sich unser Text nun am Ende auch zu theoretischer Reflexion an, und Beflissene der Gender-Forschung werden hier gewiß Indizien für eine genuin maskuline Optik erkennen. Wir gedenien dies freilich nicht zu vertiefen.

Anmerkungen

1. Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm, Bd. 16, Sp. 2744. (Fotomechanischer Neudruck der Erstausg. 1905, München: DTV 1984)
2. Vgl. den Neudruck: Martin Opitz, Buch von der deutschen Poeterei, Abdruck der ersten Ausgabe (1624), Halle 1949, S. 31 ff.
3. Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten u. Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, neu durchgesehen nach dem vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuß genehmigten Text, Stuttgart 1952, S. 548f.
4. Vgl. dazu Hans Pyritz, Paul Flemings deutsche Liebeslyrik, Berlin 1932.
5. Zu Greflinger s. Gerhard Dünnhaupt, Personalbibliographien zu den Druckern des Barock, 2. verb. u. wesentlich vermehrte Auflage des Bibliographischen Handbuchs der Barockliteratur, 3. Teil Stuttgart 1991, S. 1680-1751.
6. Wir zitieren nach der Fassung der Halleschen Neudrucke: Max Frhr. von Waldberg (Hrsg.): *Venus-Gärtlein. Ein Liederbuch des XVII. Jahrhunderts*, nach dem Druck von 1656, Halle 1890. Unser Text dort auf S. 178f. – Man vergleiche zur allgemeinen Thematik auch v. Waldbergs Studie „Die galante Lyrik. Beiträge zu ihrer Geschichte und Charakteristik“, Straßburg 1885.

Von der Aneignung zur Abwendung

Der intertextuelle Dialog der rumäniendeutschen Lyrik mit Bertolt Brecht

I.

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre durchzitterte ein Windhauch Hoffnung die verödete und uniformierte Literaturlandschaft Rumäniens. 1965 war aus der Riege der kommunistischen Spitzenfunktionäre ein geradezu unorthodox junger, 47jähriger Mann namens Nicolae Ceauşescu zum Ersten Parteisekretär aufgestiegen, der die Rolle des Hoffnungsträgers für sich reklamierte und sich als kühner Verteidiger rumänischer Interessen gegen sowjetische Hegemonieansprüche profilierte. Ein reformwilliger Sozialismus schien mit seinen selbstkritischen Ansätzen, innenpolitischen Lockerungen und außenpolitischen Öffnungstendenzen auch neue Lebensperspektiven zu eröffnen. Nur wenige sahen damals voraus, daß Liberalisierung im Kultursektor und populistische Anbietung Komponenten eines machtpolitischen Kalküls bildeten, dessen Endergebnis die absolute Verfügungsgewalt über ein Land war.

In rascher Folge wurden mehrere Verbotstafeln beseitigt und die engeschnürten Schreibkonzepte des Sozialistischen Realismus als unbrauchbar verworfen. Die Informationsschranken fielen. Ein reiches Angebot internationaler Literatur bescherte Überraschungen, beschleunigte Wandlungen, weckte Nachholbedürfnisse. Jüngste Vergangenheit durfte als eine Ära des „Dogmatismus“ und tragischer Irrtümer kritisiert werden, die langjährig vergitterten Traditionen der Zwischenkriegszeit befreite man zu neuem Leben, marginalisierte und verfemte Schriftsteller konnten wieder in Erscheinung treten, zahlreiche junge Autoren drängten unter günstigen Publikationsmöglichkeiten an die Öffentlichkeit.

Auch der kleine, staatlich kontrollierte und subventionierte rumäniendeutsche Literaturbetrieb – laut der Volkszählung des Jahres 1966 lebten noch rund 383.000 Deutsche in Rumänien – war schrittweise zu einem funktionierenden Subsystem ausgebaut worden, das alle Elemente enthielt, aus denen sich eine literarische Kultur zusammensetzt: Verlage in Bukarest, Klausenburg und Temeswar mit einem breit aufgefächerten Programm, Zeitungen und Zeitschriften mit umfassenden Kulturbeilagen, Rundfunk- und Fernsehsendungen, zwei Theater, in Temeswar und Hermannstadt, Autorenvereinigungen und Literaturzirkel. Die Bukarester deutschsprachige Monatsschrift des rumänischen Schriftstellerverbandes *Neue Literatur* war mit

Erfolg bemüht, ihren Mitarbeiterkreis zu erweitern, sie wurde zur Stätte der Reintegration totgeschwiegener Schriftsteller, zum Übungsfeld für Neulinge und diente als Sprungbrett in die Verlage.

Doch schon im Juli 1971, heimgekehrt von einer offensichtlich lehrreichen Reise in die Bruderländer China und Nordkorea, schickte Nicolae Ceaușescu ohne Vorwarnung 17 *Thesen zur Verbesserung der politisch-ideologischen Arbeit, der kulturellen und erzieherischen Tätigkeit* in den Kampf gegen literarische Vielfalt und Mehrstimmigkeit. Führungsanspruch und Weisungsberechtigung der kommunistischen Partei sowie die Unfehlbarkeit der staatsideologischen Doktrin wurden darin ausdrücklich bekräftigt. Auf dem Weg aus der Kommandozentrale in die kulturellen Institutionen büßten die Thesen indessen einiges an Schärfe ein. Das literarische Leben ließ sich nicht schlagartig umprogrammieren und durch einen Gewaltakt verstümmeln.

II.

Im Sommer 1970 hatte der Prosaautor Paul Schuster (geb. 1930), langjähriger Redakteur der *Neuen Literatur*, die Beilagen für Schüler und Studenten der im westrumänischen Temeswar erscheinenden *Neuen Banater Zeitung* durchforstet und in dem Aufsatz *Nichtprovinzielles aus der Provinz* seiner überbordenden Begeisterung über die gemachten Entdeckungen beredten Ausdruck verliehen:

Am erstaunlichsten, geradezu phantastisch ist die große Zahl der Dichter, die auf den Seiten der Schülerbeilage zu einer Konkurrenz antreten, die in den letzten zwanzig Jahren innerhalb der deutschen Literatur unseres Landes nicht ihresgleichen hat [...]. 31 neue Namen in einem halben Jahr [...], und es ist keineswegs ausgeschlossen, daß die eine oder die andere der NBZ-Schülerseiten nach Jahren bibliophilen Wert haben wird, weil in ihr das erste Gedicht eines bedeutenden Lyrikers abgedruckt wurde.¹

Wenige Monate später, im Februar 1971, brachte die *Neue Literatur* eine aufsehenerregende *Schüler-Sondernummer* mit Texten von Banater Gymnasiasten heraus. Die Erfahrungsberichte, Kommentare, Reportagen, Kurzerzählungen und Gedichte dieses Heftes zeichnen sich durch den Anspruch auf Mitspracherecht und Selbstbestimmung, durch generationsspezifische Unverblümtheit und unumwundene Kritik an bestehenden Verhältnissen aus. „So knisterte es reichlich brisant aus vielen der 128 Druckseiten der *Neuen Literatur*“², vermerkte der dpa-Korrespondent Bruno Sobczak in einem ausführlichen Bericht, dem ersten, den die Informationszentrale der bundesdeutschen Presse der rumäniendeutschen Zeitschrift widmete.

Ein Gedicht des 18jährigen Zwölftklässlers aus der Kleinstadt Großsankt-nikolaus Richard Wagner (geb. 1952) lautete:

dialektik

wir haben die verhältnisse erkannt
wir haben beschlossen sie zu verändern

wir haben sie verändert

dann kamen andere
die haben die veränderten verhältnisse
erkannt und haben beschlossen
sie zu verändern

sie haben die veränderten verhältnisse
verändert

dann kamen andere
die haben die veränderten veränderten
verhältnisse erkannt und haben
beschlossen sie zu verändern

sie haben die veränderten veränderten
verhältnisse verändert

dann kamen andere³

Wagner greift im Titel einen Begriff in seiner marxistischen Semantik auf und aktualisiert das 3. Grundprinzip dieser zentralen Kategorie einer materialistischen-gesellschaftlichen Entwicklungskonzeption – die Negation der Negation –, das von der Doktrin des real existierenden Sozialismus in ihrer nationalrumänischen Variante ausgeblendet worden war.⁴ Mit dem Conducator Nicolae Ceaușescu hatte der „Kampf der Gegensätze“ in einer vermeintlich unzerstörbaren höheren Einheit sein glückliches Ende gefunden. In dem vorliegenden Text ist ein solches nicht in Sicht, soziale Prozesse verlaufen weiterhin im Zeichen unaufhörlicher Veränderungen.

Die Revolutionärin Pelagea Wlassowa aus Twer ließ Brecht in seinem Stück *Die Mutter* (1931) ein Lied der Hoffnung anstimmen, das er später unter den Titel *Lob der Dialektik* veröffentlichte: „Wer noch lebt, sage nicht niemals! / Das Sichere ist nicht sicher. / So, wie es ist, bleibt es nicht / Wenn die Herrschenden gesprochen haben / Werden die Beherrschten sprechen [...]“⁵ „Dialektik“, definierte Brecht als „jene Einteilung, Anordnung und Betrachtungsweise der Welt, die durch die Aufzeigung ihrer umwälzenden Widersprüche das Eingreifen ermöglicht“.⁶ Und hatte der Novize Richard Wagner nicht die Realität auf eine verkürzende Weise abgebildet, die soziale

Veränderungen als Ergebnis menschlicher Erkenntnis und eingreifenden Handelns interpretiert?

Wie bis dahin in keinem anderen Gedicht der rumäniendeutschen Literatur hat an diesem Bertolt Brecht gleichermaßen stil- und konzeptionsbildend mitgewirkt: die lakonische Diktion und das systematisch strukturierte Kommunikationsmuster; die Raffungstechnik und der offene Schluß, der mit der Belehrbarkeit eines mitdenkenden Lesers rechnet; der Einsatz von metonymischer statt metaphorischer Rede; der Vorrang des allgemeinen, als gesetzmäßig begriffenen Bewegungsablaufes vor dem sinnhaft erlebten und unmittelbar angeschauten Weltausschnitt.

Offensichtlich haben dabei die Schlußworte des *gelernten Chores* aus Brechts *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929) als unmittelbare Anregung gedient, zu Entlehnungen gereizt und verführt:

[...]

Der gelernte Chor

Habt ihr die Welt verbessert, so
Verbessert die verbesserte Welt.
Gebt sie auf!

[...]

Habt ihr die Welt bessernd die Wahrheit
vervollständigt, so
Vervollständigt die vervollständigte Wahrheit.
Gebt sie auf!

[...]

Habt ihr die Wahrheit vervollständigend die Menschheit
verändert, so
Verändert die veränderte Menschheit.
Gebt sie auf!

[...]

Ändernd die Welt, verändert euch!
Gebt euch auf!

[...].⁷

Auch hierin erwies sich Richard Wagner als gelehriger Schüler Bertolt Brechts, der 1929 den Vorwurf des Plagiats durch knappes Eingeständnis seiner „grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums“⁸ abgewehrt und immer wieder Vorgesprochenes und Überliefertes systematisch auf seine Verwendbarkeit, seinen „Materialwert“ geprüft und ausgeschlachtet hatte.

Anlässlich eines Gesprächs junger Autoren, das am 2. April 1972 in der *Neuen Banater Zeitung* veröffentlicht wurde, erklärten sich die Diskussionsteilnehmer, deren Durchschnittsalter knapp über 20 Jahre lag, zu Trägern eines neuen Realitätsbewußtseins und breiteten ihre weitgehend angelesenen Vorstellungen von einer sozial verbindlichen und politisch engagierten, einer wirklichkeits- und wirkungsorientierten Literatur aus, in der Kunst- und Gebrauchswert als Partner zusammenfinden müßten. Eine eindeutige Vorreiterrolle wurde dabei Bertolt Brecht eingeräumt: „Brecht experimentiert mit den Möglichkeiten einer sozialistischen Literatur“, formulierte apodiktisch derselbe Richard Wagner, „darum ist er die einzige Grundlage, von der man hier und heute ausgehen kann. [...] Das ist kein Dogma, sondern eine Notwendigkeit“.⁹

Wenige Monate später erschien im Temeswarer Facla Verlag die „Anthologie junger Lyrik aus dem Banat“ *Wortmeldungen*. Der Herausgeber Eduard Schneider hatte die 22 Lyriker und Lyrikerinnen gebeten, ihre „Vorzugsautoren“ zu nennen, seinem Wunsch hatten 17 entsprochen. Neunmal wurde Bertolt Brecht und achtmal die in Bukarest lebende Dichterin Anemone Latzina (1942-1993) genannt. Ihr 1971 erschienener Gedichtband mit dem salopp formulierten Titel *Was man heute so dichten kann* (1971) erkundet in aufmüpfigen Texten von widerspenstiger Klarheit, die das Recht auf Unzufriedenheit und Entscheidungsfreiheit einfordern, den realsozialistischen Alltag. Anemone Latzina war die erste rumäniendeutsche Autorin, die es verstand, die Angebote Brechts produktiv umzusetzen, indem sie Brechtsche Formen – vom parodistisch verfremdeten Lied zum epigrammatischen Gleichnis – mit eigenen Beobachtungen und Erfahrungen füllte und mit einem Schuß schwärzlichen Humors würzte.

Einige der Koautoren der Anthologie – Johann Lippet (geb. 1951), Gerhard Ortinau (geb. 1953), Anton Sterbling (geb. 1953), William Totok (geb. 1951), Richard Wagner und Ernest Wichner (geb. 1952) – hatten inzwischen in der Universitätsstadt Temeswar die *Aktionsgruppe Banat* gegründet, eine Solidargemeinschaft von Schreibenden, die wie Bertolt Brecht Gewicht auf Teamarbeit legten und sich, wohl auch in dessen Selbstverständnis, als Marxisten bezeichneten. Durch ihre literarischen Optionen emanzipierten sie sich von dem ideologischen Drill der Institutionen und dem Konformitätsdruck, den konservativen Wertvorstellungen und Denkweisen der Elternwelt – wie der junge Berthold Eugen Brecht. „Bertolt Brecht war der Autor, der [...] die politischen und literarischen Diskussionen jener Zeit wie unsere gleichzeitigen Schreibversuche am nachhaltigsten beeinflusst hat“,¹⁰ vermerkte Ernest Wichner rückblickend in dem Aufsatz *Erinnerung an Landschaftsbilder* (1988).

Zur Bezugsperson wurde Bertolt Brecht auch für andere rumäniendeutsche Lyriker, vor allem für Bernd Kolf (geb. 1944), Franz Hodjak (geb. 1944),

Werner Söllner (geb. 1951), Rolf Bossert (1952-1986) und Hellmut Seiler (geb. 1953), die sich von den Harmonieschablonen der Aufbaupoese, von der gutgereimten Landschaftsidylle und von den Verdunkelungsmanövern der hermetischen Moderne wegschrieben.¹¹ Auch ältere Autoren wie Franz Storch (1927-1982) und Nikolaus Berwanger (1935-1989) zollten dem Ausdruckszwang, der von den Brechtschen Schreibmustern ausging, ihren Tribut.

III.

Der Siegeszug Brechts durch die kleine rumäniendeutsche Literaturszene vollzog sich mit einiger Verspätung, er erfolgte nicht ausschließlich im Alleingang, war von dem anderer Autoren flankiert, die ihrerseits Brecht verarbeitet und weitergedacht hatten, in ein dialogisches Verhältnis mit diesem getreten waren. Sein Durchbruch als Vorbildfigur wurde gleichsam in die Wege geleitet durch einen Generationswechsel, durch kulturelle Veränderungsbewegungen sowohl im eigenen Umfeld als auch in den beiden deutschen Staaten. Parallel und gleichzeitig mit Brecht, der die Abwendung von der pontificalen zur profanen Sprechweise vorantrieb, war es die Ausstrahlung der Konkreten Poesie, vor allem die der Wiener Gruppe, die zu einer spielerischen und selbstironischen Auflockerung der intendierten Botschaft, zur gezielten Zersäbelung von Sprachregelungen, zur Unterwanderung der öffentlichen Diskurse führte.

Der nach seinem frühen Tod zum Kulturdenkmal der DDR zurechtgemeißelte weltberühmte Dramatiker war in dem sozialistischen Bruderland Rumänien alles andere als ein unbekannter Autor.¹² Seine Stücke wurden seit 1956 auch auf den beiden deutschen Bühnen des Landes gespielt, seine Texte hatten Eingang in die Lehrbücher der deutschen Schulen gefunden, die Brecht-Lektüre gehörte zum Pflichtpensum der Germanistikstudenten an rumänischen Universitäten. Schon 1960 war in Bukarest eine höchst einseitige Werkauswahl erschienen, 1970 folgte ein Band Gedichte und 1986 eine sachkundig kommentierte zweibändige Ausgabe.¹³ Brecht-Editionen aus DDR-Verlagen konnte man in Rumänien käuflich erwerben, zum Angebot der Buchhandlungen in den siebziger Jahren gehörten auch seine frühen *Tagebücher 1920-1922* (1976) und das *Arbeitsjournal* (1977), die nun allerdings – ebenso wie die *Buckower Elegien* – mit zur folgenreichen Entdeckung eines „anderen“ Brecht beitrugen.

Während in der DDR die Wirkungsgeschichte der Lyrik Brechts schon in den fünfziger Jahren einsetzte¹⁴, ohne jedoch zu diesem Zeitpunkt dem dominierenden Modell Becher den Rang abzulaufen, stellte jene für die rumäniendeutsche Literatur bis zu Anemone Latzina offensichtlich keine trag- und ausbaufähige Form zeitgemäßer Poesie dar. Aussparende Argu-

mentationstechnik und unterkühlte Überzeugungsstrategien waren mit der geforderten Eindeutigkeit einer parteilich-volkstümlichen und hymnisch-feierlichen Affirmationsdichtung nicht kompatibel. Ein früher und eindringlicher Appell aus dem Jahre 1958 fand in der literarischen Praxis so gut wie kein Echo. Am 21. Februar d. J. hatte der Erzähler und Publizist Hans Bergel (geb. 1925) in dem Aufsatz *Das Alte und das Neue in der Lyrik* eindringlich auf den innovativen Charakter von Brechts Lyrik hingewiesen:

Mehr als jemals geht es heute um neue Ausdrucksformen, weil Umbrüche hinter uns liegen, weil wir mitten in Aufbrüchen stehen, die nicht recht mit überkommenen Formen arbeiten können. [...]

Damit bin ich bei Bert Brecht. Denn ich bin der Meinung, daß die künstlerisch gültigste Aussage in der deutschen Sprache unserer Tage die Lyrik Brechts ist. [...] Groß, lapidar, schmucklos, in ihrer Sachlichkeit, fast an ein technisches Wörterbuch erinnernd, voll der Schrecken dieses Jahrhunderts, der Rücksichtslosigkeiten, der Brutalitäten, oft furchtbar als Spiegel unserer selbst, aber ungeheuer voll wieder einer großen, tiefen, ungespreizten Menschlichkeit, eines Willens zur Menschlichkeit, der vielleicht die kennzeichnendste Eigenheit der modernen Kunst überhaupt ist – wie das XX. Jahrhundert selber, so steht Brechts, im übrigen nicht nur lyrische, Sprache da [...].¹⁵

Achtzehn Jahre später hingegen teilten viele rumäniendeutsche Autoren durchaus die Meinung von Bernd Kolf. „Ich behaupte und glaube“, erklärte dieser in seinen scharfsinnigen *Zeitgemäßen Betrachtungen von Bertolt Brechts ‚Gesammelten Werken‘* (1976), „daß man heute Brecht gelesen haben muß. Gilt das vor allem für Literaten, dann für alle Menschen in der Form: man sollte Brecht heute gelesen haben.“¹⁶

Und man las nicht nur die Gedichte, Dramen und Geschichten Brechts, sondern auch seine richtungsweisenden Aufsätze über *Weite und Vielfalt realistischer Schreibweise*, über *Lyrik und Logik*, *Über Formalismus und neue Formen*, *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* und fand, daß Brechts *Fünf Schwierigkeiten beim Sagen der Wahrheit* aus dem Jahre 1939 praktikable Hinweise für das eigene Schreibprogramm auch unter „veränderten verhältnissen“ (Richard Wagner) enthielten.

Inzwischen war Brecht längst in die Verse seiner mündig gewordenen DDR-Nachfahren „eingegangen“. „Um Brecht“, notierte der 1935 geborene Heinz Czechowski, „ist wohl niemand von unserer Generation herumgekommen – außer merkwürdigerweise Sarah Kirsch“.¹⁷ Rumäniendeutsche Autoren rezensierten des öfteren Lyrikbände dieser Generation, die Gelegenheiten zu persönlichem Meinungsaustausch wurden anlässlich von Be-

suchsreisen hier wie dort genutzt und trugen zur Erkenntnis der Gemeinsamkeiten *und* Unterschiede bei. Nicht nur dem Lehrmeister Brecht widmeten die deutschen Lyriker Rumäniens Gedichte, sondern auch Volker Braun, Heinz Czechowski, Reiner Kunze und Wulf Kirsten.

In der Bundesrepublik hatte in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre eine umfassende Politisierung der Literatur eingesetzt. Verstärkt strebten junge Lyriker Hinterfragung konkreter sozialer Widersprüche und Entlarvung „falschen“ Bewußtseins an – in einer Sprache, die deren Mitteilungscharakter und die Gegenständlichkeit des Textes rehabilitierte. Vorgeformt fand man diese Tendenz nicht zuletzt auch hier bei Bertolt Brecht. Es ist bezeichnend, daß Peter Hamm, der 1966 in der auch in Rumänien viel gelesenen Anthologie *Aussichten* junge Lyriker des deutschen Sprachraums vorstellte, in seinem Nachwort-Essay *Die Wiederentdeckung der Wirklichkeit*¹⁸ wiederholt auf Brecht verweist und ihn als theoretischen Vordenker und ästhetischen Wegbereiter „realistischer“ Poesie häufig zitiert.

Als solchen empfanden ihn nun auch viele rumäniendeutsche Autoren. Anhand ihrer Reflexionen über Brecht und ihres Umgangs mit Brechttexten lassen sich zwei miteinander verzahnte Kapitel deutscher Lyrik in Rumänien – die zum Großteil von denselben Dichtern geschrieben wurden – wie in einem Brennspiegel bündeln und fassen. Schon die eingegrenzte Form des innerliterarischen Dialogs, wo der Bezug zwischen Prätext und Folgetext im praktizierten Verfahren der Intertextualität¹⁹ erkennbar bleibt, dokumentiert den Wandel von der Annahme und Umsetzung der Brechtschen Vorschläge zur Abstandnahme, ja zur Zurücknahme, zur Ablehnung der unterweisenden Haltung und des damit verbundenen Sprachgestus.

IV.

Es brechtete in den siebziger Jahren augenfällig von Temeswar über Klausenburg und Hermannstadt bis Bukarest. An den pointierten Verfremdungen, den parabelhaften Konstruktionen, den gerafften Situationsprotokollen, den wortspielerischen Epigrammen, die geradezu ins Kraut schossen, schreibt Brechts Methode, seine pathosfeindliche Sachlichkeit, sein geschickt dosiertes Besserwissentum mit. Weniger der junge, der anarchisch-vitalistische Brecht mit seinem individualistischen Glücksverlangen und schon gar nicht der zarte und obszöne Dichter der Liebe war es, dem man sich vorerst lernend zuwandte, sondern der durch die Schule marxistischen Denkens hindurchgegangene Neo-Aufklärer, der verschleierte Zusammenhänge erhellen und eingefrorene Wahrnehmungen aufbrechen, zu genauem Hinsehen auf sattsam Bekanntes, aber noch nicht Erkanntes anregen wollte.

Brecht hatte sich andererseits die Überzeugung erarbeitet, daß die sozialistische Gesellschaft in sich das Potential berge, die beste aller möglichen zu werden, daß im Rahmen der neuen Produktions- und Eigentumsverhältnisse die zwischenmenschlichen Beziehungen freundlicher gestaltet würden. Nicht das System, sondern was in diesem an anachronistischen Denkweisen, an Restbeständen der „alten Ordnung“ weiterwuchert oder die dogmatische Engstirnigkeit der Funktionärskaste sind Zielscheiben seiner kritischen Eingriffe. Der Pädagoge des begrenzten Zweifels hielt an einer Zukunftsprojektion fest und vererbte auch diese an die deutschen Dichter im rumänischen Sprachraum, die in ihren Köpfen mit dem Gedankengut linksliberaler Kritiker des Spätkapitalismus und der Verfechter eines Sozialismus mit menschlichem Gesicht verschmolz. In Brecht glaubten sie, einen gefunden zu haben, auf den man bauen könne, in seinem Sinne sei die Distanz zwischen Erreichtem und Erreichbarem zu durchleuchten und schreibend auf deren Verringerung hinzuwirken.

Ideologisch präformiert war auch die Realitätsvorstellung seiner Eleven im südöstlichen Einparteiensstaat. Ursprünglich wollten sie keine andere Gesellschaft als jene, in die sie hineingeboren waren, die einzige, die sie aus eigenem Erleben kannten. Bei den Bestandsaufnahmen der Diskrepanzen zwischen Tatsachen und Verheißungen paart sich in vielen Texten skeptische Nüchternheit mit dem Vertrauen in die Macht der Vernunft und in die Produktivkraft Poesie.

Gemessen werden die vorgefundenen Zustände an dem Phantasieentwurf eines freiheitlich-demokratischen Sozialismus und zu dessen Grundlagen zählte nicht zuletzt das, was die allgegenwärtige Zensur immer wieder eindämmte: die freie Meinungsäußerung. In seinem Gedicht *siebenbürgische sprechübung* (1976) plädiert Hodjak in parataktisch-elliptischen Reihungen für die unbehinderte Rede, „auch über das einfache das falsch gemacht wurde“. Abgewandelt werden dabei die zwei Schlußverse aus Brechts *Lob des Kommunismus*: „Er ist das Einfache/Das schwer zu machen ist“²⁰ Zweifellos war der Zensor nicht brechtfest, sonst hätte er sicherlich eingegriffen, obwohl Hodjak nicht das „Einfache“ an sich, sondern dessen mißglückte Verwirklichung anvisiert und auch darüber ein offenes Gespräch fordert: „sprechen über die grenzen/der gespräche und auch über die grenzen//der grenzen//[...] sprechen/in drei sprachen und etlichen//dialekten aber/von mensch zu mensch.“²¹

„Und Sie meinen nicht“, fragt der kleine Mönch in *Leben des Galilei*, „daß die Wahrheit, wenn es Wahrheit ist, sich durchsetzt, auch ohne uns“. „Nein, nein, nein“, lautet die Antwort des großen Physikers. „Es setzt sich nur so viel Wahrheit durch, als wir durchsetzen; der Sieg der Vernunft kann nur der Sieg der Vernünftigen sein.“²² Und Richard Wagner schließt sich 1972 bis in den Wortlaut diesem Statement an:

warum ich schreibe

ich schreibe während und weil andere
land aufackern hochhäuser bauen
mehrprodukt schaffen

ich schreibe während und weil andere
städte zerstören felder verbrennen
zukunft verbauen

ich schreibe während und weil ich
noch immer glaube daß
mehr gebaut werden wird
als zerstört werden kann

ich schreibe während und weil ich weiß
daß wahrheit sich durchsetzt
wenn sie durchgesetzt wird²³

Seinem ersten Gedichtband *klartext* (1973) stellte Wagner hingegen ein geringfügig verändertes Zitat aus frühem Brechts Gedicht *Der Nachgeborene* als Motto voran: „Wenn die Irrtümer der Gesellschaft verbraucht sind, sitzt uns als einziger Gesellschafter das Nichts gegenüber.“ Ruft man sich den Gesamttext der Vorlage in Erinnerung – die erste Strophe des Gedichts lautet: „Ich gestehe es: ich /Habe keine Hoffnung./ Die Blinden reden von einem Ausweg. Ich/Sehe.“ –, so erscheinen die „Irrtümer“ als permanente Begleiterscheinungen auch jener Gesellschaft, in der „das einfache falsch gemacht wurde“.

In dem Prosagedicht *vermutungen über Brecht* (1978) durchsetzt Hodjak den von diesem häufig eingesetzten interrogativen Stil, der in den Frageformen die Antwort nahelegt, mit deutlichen Ironiesignalen:

nicht daß Max Frischs frage, ob Brecht seine leblose hülle in einen stahlsarg einschweißen ließ, um nicht auferstehn zu müssen, nicht berechtigt wäre. vielleicht aber hätte noch eine zweite, präzisere frage in dieser richtung folgen müssen, etwa: weshalb wollte Brecht nicht auferstehn? daraus allerdings hätten sich eine reihe von vermutungen ergeben, wie:

glaubte er, es sei besser im jenseits? haben wir ihm unrecht getan, und wenn ja, womit? liebte er, der immer unruhig war, am ende doch heimlich die ruhe? wollte er unsere komplizierte logik nicht mehr auf den kopf stellen mit seiner einfachen vernunft? wollte er den guten eindruck von unseren menschenwerken für immer bewahren? wollte er mit Goethe eine polemik beginnen, und wußte er, daß sie ewig dauern würde? fürch-

tete er nachzusehn, ob wir schließlich seine vorschläge angenommen? wollte er vermeiden zu erfahren, was aus seinem werk werden würde? glaubte er, der ewige veränderer, daß in der perfekten ordnung, die wir schließlich errichten würden, nichts mehr zu verändern wäre und er somit überflüssig sei? hätte er sich in dem bevorstehenden vollkommenen glück unglücklich gefühlt? fürchtete er das, was schließlich nach den mühen der ebenen kommen würde? wollte er nicht auch vor den wenig getreuen kopien seiner selbst kränze niederlegen müssen? hatte er angst, wir schaffen das rauchen ab? war es ein verzweiflungsakt, ein akt stillen verzichts, der versöhnung oder der höchsten zufriedenheit und endgültigen erfüllung? urteilte er nach dem prinzip, was ich zu sagen hatte, hab ich gesagt, der rest ist schweigen? wußte er etwas, das wir nie erfahren werden?

so viele fragen, so wenig antworten.²⁴

Als automatisierte Folie dient Brechts Gedicht *Fragen eines lesenden Arbeiters*, dessen Schlußzeilen – „So viele Berichte. / So viele Fragen.“ – bei Hodjak durch Substitution und Umstellung ins Skeptische gewendet werden. Ausgehend von Brechts Verfügung, in einem Stahlsarg begraben zu werden, um seine sterbliche Hülle gegen Würmer zu schützen, knüpfen Hodjaks Fragen an eine ihrerseits ironische Frage von Max Frisch an. In deren Abfolgen werden bestimmte, zum kanonisierten Brechtbild gehörende Stereotypen kombiniert (der Raucher, der Vernünftige, der Unruhige, der Veränderer). Anzitiert sind dabei zwei weitere bekannte Gedichte Brechts (*Ich benötige keinen Grabstein* und *Wahrnehmung*). Suggestiert wird, daß Brecht allen Grund gehabt haben müßte, eine unmittelbare Konfrontation seiner Entwürfe und Vorschläge mit „der perfekten ordnung, die wir schließlich errichten würden“, zu vermeiden. Es sind Vermutungen, die Brecht auch über den Tod hinaus als den „Unbequemen“ heraufzurufen. „Schreiben Sie“, hatte dieser auf dem Totenbett diktiert, „daß ich unbequem war und es auch noch nach meinem Tod zu bleiben gedenke. Es gibt auch dann noch gewisse Möglichkeiten“²⁵. Nicht hinter Brechts Vermächtnis, sondern hinter den Umgang damit, hinter die Art und Weise, wie jenes verwaltet und entschärft wird, setzt Hodjak in der Manier des Befragten *seine* Fragezeichen.

Auf Einzelprätexte greifen Werner Söllner und Rolf Bossert in den siebziger Jahren zurück²⁶, und sie markieren diesen Rückgriff durch Widmungen: *an Bert Brecht* (Söllner) und *bertolt brecht dankbar zugeeignet* (Bossert).

Werner Söllners *Was erwartet man noch von mir?* (1978) knüpft an ein frühes, um 1925 entstandenes Gedicht von Brecht an: Es zitiert dessen Titel, versieht ihn aber mit einem Fragezeichen und integriert bzw. variiert einzelne Segmente der Vorlage.

BERTOLT BRECHT

Was erwartet man noch von mir

1. Was erwartet man noch von mir?

Ich habe alle Patienzen gelegt, alles Kirschwasser gespieen

Alle Bücher in den Ofen gestopft

Alle Weiber geliebt, bis sie wie der Leviathan gestunken haben.

Ich bin schon ein großer Heiliger, mein Ohr ist so faul, daß es
nächstens einmal abbricht.

Warum ist also nicht Ruhe? Warum stehen immer noch die
Leute im Hof wie Kehrriechttonnen – wartend, daß man etwas
hineingibt?

Ich habe zu verstehen gegeben, daß man das Hohelied von
mir nicht mehr erwarten darf.

Auf die Käufer habe ich die Polizei gehetzt.

Wer immer es ist, den ihr sucht: ich bin es nicht.

2. Ich bin der praktischste von allen meinen Brüdern –

Und mit meinem Kopf fängt es an!

Meine Brüder waren grausam, ich bin der grausamste –

Und ich weine nachts!

3. Mit den Gesetzestafeln sind die Laster entzweigegangen.

Man schläft schon bei seiner Schwester ohne rechte Freude.

Der Mord ist vielen zu mühsam.

Das Dichten ist zu allgemein.

Bei der Unsicherheit aller Verhältnisse

Ziehen es viele vor, die Wahrheit zu sagen

Aus Unkenntnis der Gefahr.

Die Kurtisanen pökeln Fleisch ein für den Winter

Und der Teufel holt seine besten Leute nicht mehr ab.²⁷

WERNER SÖLLNER

Was erwartet man noch von mir?

An Bert Brecht

1.

Was erwartet man noch von mir?

Ich habe meine Fragebogen vorgelegt
und bekomme sie leer zurück.

Bei allen Meistern meiner halb verbrauchten Jugend
bin ich in die Leere gegangen: Wie mein Unglück
hat noch immer keinen Boden
mein Handwerk.

2.

Hört, Freunde, auf
mit eurem weisen Nicken, ich
weiß: Nur der Schwankende
fällt nicht vom Seil, und eine Last
trägt sich leichter gebückt.

Ich kenne auch schon keine verzweifeltere
Freude als wenn ich weiß:
Ich stehe.

3.

Warum ist also nicht Ruhe? Bin ich ein Fluß,
daß ich die Städte ewig läutern muß,
ohne mir einen Reim darauf zu machen?

Ich wollte ein großer Spieler werden –
aber das As mußte ich immer im Ärmel halten:
Da zeige einer mal
seine Kunst!

4.

Warum ist also nicht Ruhe?

Man erwartet noch etwas von mir.²⁸

Zwischen Ich und gesellschaftlichem Umfeld klafft in beiden Texten ein Riß. Doch während Brechts auf Provokation angelegte Konfessio blasphemische Züge trägt und aus Überdruß und Langeweile in paradoxen Wendungen die Verweigerung zum Überlebensprinzip in einer verkehrten Welt erhebt, kommt in Söllners Gedicht ein anlehnungsbedürftiges, fragendes, in seinen Bewegungen eingeschränktes Subjekt zu Wort, das allerdings noch nicht sein letztes gesprochen hat und trotz aller Enttäuschungen und Zurückweisungen das Prinzip des Weitermachens, des Weitersuchens vertritt.

Zwischen syntaktischer Reproduktion und semantischer Substitution, zwischen formaler Angleichung und referentieller Korrektur bewegt sich Rolf Bossert in seinem intertextuellen Dialog *wer aber ist die realität?* (1978). Der Gesprächspartner: Brechts Gedicht *Wer aber ist die Partei?*, das ursprünglich eine Schlüsselposition in dessen umstrittenem Lehrstück *Die Maßnahme* (1930) einnahm und darin mit verteilten Rollen gesprochen wurde.

BERTOLT BRECHT

Wer aber ist die Partei?

Wer aber ist die Partei?

Sitzt sie in einem Haus mit Telefonen?

Sind ihre Gedanken geheim, ihre Entschlüsse unbekannt?

Wer ist sie?

Wir sind sie.

Du und ich und ihr – wir alle.

In deinem Anzug steckt sie, Genosse, und denkt in deinem
Kopf.

Wo ich wohne, ist ihr Haus, und wo du angegriffen wirst
da kämpft sie.

Zeige uns den Weg, den wir gehen sollen, und wir

Werden ihn gehen wie du, aber

Gehe nicht ohne uns den richtigen Weg

Ohne uns ist er

Der falscheste.

Trenne dich nicht von uns!

Wir können irren, und du kannst recht haben, also

Trenne dich nicht von uns!

Daß der kurze Weg besser ist als der lange, das leugnet keiner

Aber wenn ihn einer weiß

Und vermag ihn uns nicht zu zeigen, was nützt uns seine
Weisheit?

Sei bei uns weise!

Trenne dich nicht von uns!²⁹

ROLF BOSSERT

wer aber ist die realität?

bertolt brecht dankbar zugeeignet

wer aber ist die realität?

sitzt sie in einem guckkasten für

gedichteschreiber?

gibt sie sich hin für ein paar gute worte,

in schönen zeilen?

wer ist sie?

in deinem anzug steckt sie, genosse, ob sie in
deinem kopf

denkt, weiß ich nicht.

aber eines ist sicher: wo du angegriffen wirst,
steht sie oft ratlos dabei.

moralisch handelt sie nicht, wie wir sehen.

kann man dann überhaupt fragen, ob sie
den richtigen weg geht?

wir gehen mit ihr. für uns stellt sich die frage
jedoch,

welcher weg besser ist.

und nicht nur auf die kürze kommts an.

gehen wir mit einer hure? wenn du weißt
und du schweigst wie der dreck im gras, was
nützt uns

schon deine weisheit?

wer spricht da von weisheit und überhaupt?
trennung ist, freunde, nicht drin.³⁰

Auf die vier Fragen des „jungen Genossen“ (erste Strophe) antworten in der *Maßnahme* die drei „Agitatoren“ einstimmig mit drei Strophen und postulieren die unzerstörbare Zusammengehörigkeit, mehr noch die Identität von Parteidoktrin, Kollektivität und einzelner. Damit soll der junge Genosse, der aus Mitleid mit den Unterdrückten – „denn der Mensch, der lebendige, brüllt, und sein Elend zerreißt alle Dämme der Lehre“³¹ – die strengen Regeln der konspirativ-illegalen Arbeit verletzt, von den drei erfahrenen Überredungskünstlern zur Råson gebracht werden. Im Kontext des Stückes gelesen, signalisieren die zwei letzten, nüchtern beschwörenden Imperativsätze des Gedichts die Verpflichtung zur Einordnung und Unterwerfung: „Sei bei uns weise! / Trenne dich nicht von uns!“ Anschließend ertönt die Stimme des *Kontrollchors*, der ein *Lob der Partei* intoniert, worin es u. a. heißt: „Der Einzelne kann vernichtet werden / Die Partei kann nicht vernichtet werden.“³² Vernichtet, getötet, „unkenntlich gemacht“, wird schließlich – mit seinem Einverständnis! – der junge Genosse. da er mehrfach wider die Parteidisziplin verstoßen hat und auch weiterhin einen Risikofaktor im revolutionären Kampf darstellt. Im Namen einer vermeintlich menschenfreundlichen Befreiungsideologie wird pragmatisch über Sein und Nichtsein des Individuums entschieden.

Rolf Bosserts Frage- und Antwortspiel umkreist weder eine politische Organisationsform mit festgelegten Verhaltensweisen und konkreten Zielen noch das Verhältnis von einzelner und Gemeinschaft in einer Grenzsitua-

tion, sondern die „Realität“ schlechthin, die er in ihren sozialen und politischen Dimensionen wahrnimmt. In polemischer Auseinandersetzung mit der Vorlage – „wer spricht hier von weisheit und überhaupt?“ – werden deren Postulate relativiert. Die systemfeindliche „lebendige“ Wirklichkeit entzieht sich der Eindämmung und Erklärung durch ein parteipolitisches Programm. Als disharmonisch und spannungsgeladen scheinen die Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft auf, zweimal wird auf deren Korruptierbarkeit, einmal auf ihre moralische Indifferenz hingewiesen. Ihre Beschaffenheit zwingt allerdings nicht zur Kapitulation, sondern treibt zur Mit- und Widerrede: „trennung ist, freunde, nicht drin.“

Auch Johann Lippert will vorerst von Verweigerung und Trennung nichts wissen. In dem 1974-1977 geschriebenen, aber erst 1980 erschienenen 70 Seiten starken Erzählgedicht *biographie. ein muster* betreibt er Familiengeschichte und schildert faktenreich den eigenen Werdegang als Prozeß einer schwierigen Emanzipation und einer geglückten Sozialisation: Ein Bauernjunge aus einem kleinen abgelegenen banat-schwäbischen Dorf wird Deutschlehrer in Temeswar und mausert sich auch zum Poeten. *biographie. ein muster* könnte man als rumäniendeutsche, allerdings weitaus weniger ideologiebefrachtete Variante der sog. „Ankunftsliteratur“, Produktionsstätte DDR, bezeichnen.

Lippert fügt um und in das kontinuierlich ablaufende Geschehen Passagen ein, die Bertolt Brechts Ballade *Vom armen B. B.* anzapfen und gleichermaßen kommentierende und zusammenfassende Funktion haben. Der fünfstrophige Intertext, durch Fettdruck markiert, ist dabei auseinandergezogen, eine Strophe bildet den Eingang, zwei runden den Schluß der *biographie* ab, und zwei sind in abgehobener Form in den Text montiert. Die Kommunikation mit dem Prätext erfolgt nach Regeln einer selektiven Transformationspoetik: Nur bestimmte, den Schreibintentionen Lipperts dienliche Syntagmen werden im Wortlaut aufgerufen. Bekanntlich besteht *Vom armen B. B.* aus neun vierzeiligen Strophen, Lippert rekurriert in seinen Abwandlungen auf die Strophen 1, 2, 7, 8 und 9 der Vorlage, verzichtet dabei auf deren Paarreime und dokumentiert durch die sprachlichen Abwandlungen und durch die Verwendung einer anderen „Stoffquelle“ – die eigene dynamische Lebensgeschichte – eine weltanschauliche Differenz zu der situativen Selbstdarstellung des *armen B. B.* Dieser, „ein untätiger Städtebewohner, der mit zynischer Gelassenheit [...] die Leere und Aussichtslosigkeit der Zivilisationswelt beschreibt“³³, wappnet sich mit einer Zigarre gegen die künftigen Erdbeben und erwartet von der Zukunft so gut wie nichts: „Wir wissen, daß wir Vorläufige sind / Und nach uns wird kommen nichts Nennenswertes.“³⁴

Nicht aus der statischen Perspektive des jungen B. B., sondern im Sinne des gewandelten Bertolt Brecht, der die Veränderung, das Lernen *und* den

Zweifel rühmte, schrieb der 27jährige Lippet seine Lebensgeschichte nieder:

JOHANN LIPPET

biographie. ein muster

ich, johann lippet, bin nur indirekt aus dem banat.
meine mutter brachte mich in österreich zur welt,
wohin sie aus der sowjetunion gekommen war, und die frage
nach dem warum und wie, wird sich mir noch öfter stellen.

[...]

auf einem pferdewagen fuhr ich ins banat ein. von anfang an
versehen mit merkwürdigkeiten:
geburtsort, legitimationsschwierigkeiten. und nach hause gekommen.
mißtrauisch gegen die, die zu viel wissen wollen.

[...]

ich, sein nachkomme, bin gesessen
in schulen und internaten, wo mir beigebracht wurde:
so hast du zu sein und zu leben.
und das ende war, daß ich nicht aufbegehrte.

[...]

von dieser meiner erziehung ist geblieben: der versuch
froh zu sein, daß ich sie überwunden habe.
Ich weiß, daß dies das vorläufige ist,
und nachher wird kommen: das wieder-umlernen

bei meinem umlernen, das kommen wird, werde ich hoffentlich
meine ideen nicht als grundsätze hinstellen.

ich, johann lippet, verfasser dieser biographie,
die nicht nur die meine ist und noch offenbleibt³⁵

„und wir begannen schriftsteller zu entdecken / wir staunten / über die vielen namen / die man vor ein paar jahren / nicht mal erwähnen durfte / [...] wir legten uns unsere lehrmeister zurecht / um leichter / über die schwierigkeiten beim schreiben der wahrheit / hinwegzukommen“³⁶, erinnert Lippet mit einem knappen Verweis auf Brechts Abhandlung an seine Bildungserlebnisse als Schüler in Großsanktnikolaus. Noch war die widersprüchliche Gegenwart zukunfts offen, die Hindernisse spornten an und schienen überwindbar.

V.

Doch in wenigen Jahren wichen die kämpferische Lust des Beginnens und die Euphorie der Nüchternheit der resignierenden Ernüchterung und dem Bewußtsein der Echolosigkeit. Von der sie umschnürenden Wirklichkeit, die sie vergebens zu überreden versucht hatten, wurden die Autoren nun fortschreitend eines Schlechteren belehrt. Der machtbesessene Diktator Ceauşescu ließ sich selbst von den Poeten einer kleinen deutschen Randliteratur mit geringer Hörweite in *seine* Zielvorstellungen vom durchorganisierten Überwachungsstaat und vom eigenschaftslosen Menschen nicht hineinfunkeln. Wie Rauch in starken Winden verfliegen die Hoffnungen der Autoren auf Mitspracherecht in der Res publica.

Illusionslos schweifen nun die Gedanken zurück in die Zeiten des Aufbruchs. Mit den ehemaligen Gewißheiten und dem aktionistischen Pragmatismus wird schonungslos und selbstkritisch abgerechnet.

FRANZ HODJAK

grabrede (1983)

unsere generation? eins immerhin
ist sicher: man kann sich große worte ersparen
auch lorbeerkränze
oder salut
die begeisterung, liebe anwesenden, war groß
es war so, daß alles anders aussah
die zeit hatte eine andre geschwindigkeit
Brecht marschierte mit qualmender zigarre voran
alles was man tat oder unterließ, hatte ein präzises ziel
selbst der haarschnitt war politisch
nichts erweckte den vertrauten eindruck
daß nichts zu verändern wär
man trank sich zu, nüchtern und engagiert
der postbote, er brachte welt in die köpfe
die gespräche wurden immer länger
doch immer wenn die zukunft greifbar nah schien
war der arm zu kurz
man bog etwas betreten um die ecke
die gegenstände sahen plötzlich aus
als wären es geknickte schwingen
die fragen häuften sich
das telefon von dr. Marx war stets besetzt
man saß nächtelang vor dem radio
man begann sich zu erinnern

einigen halfen kleine kellnerinnen
über die enttäuschungen hinweg
andere waren immer und überall dabei
und das waren auch unsere liebsten clowns
andere standen vor den kinos
andere vor dem paßamt
andere hatten nichts dagegen
andere stellten sich um auf pfeife

und was zu tun war
gründlich
wurde es zerredet³⁷

Der Illusionsverlust ging Hand in Hand mit einem Verlust an Vertrauen in die Brechtsche Schreibweise und in deren Appellstrukturen. Die begrenzte Variabilität der Bauformen und die Durchschaubarkeit der Konstruktionsregeln hatten überdies zu deutlichen Abnutzungserscheinungen geführt. Richard Wagner, der zeitweilig treueste Brechtschüler, hatte in eigener Sache schon 1977 diesen Positionswandel – nicht zuletzt auch aus Zensurgründen – mit ästhetischen Argumenten begründet:

Das Gedichtmodell aus dem *klartext* war nicht mehr weiter verwendbar, weil ich den unabweislichen Eindruck hatte, in dieser Gedichtform nicht mehr zu der bereits eingekreisten Problematik hinzufügen zu können. Das Problem stellte sich mir vordergründig als die Suche nach einem neuen Gedichtmodell. Ich strebte ein direkteres Verhältnis zur Realität an, d. h., daß jetzt im Unterschied zu meinem ersten Band, der die Probleme im nachbrechtschen Reduktionsgedicht verallgemeinert darstellte, ein anderer Blickwinkel in den Vordergrund rückte, der die Verhältnisse eher aus den Einzelheiten des Alltags erfassen wollte. Im Ergebnis kam ich von der aphoristisch zugespitzten Formulierung des Kurzgedichts auf die Formel des langen Gedichts, das mir erlaubte, die Phänomene in ihrer konkreten Widersprüchlichkeit darzustellen. ³⁸

Unmittelbare Beobachtungen dringen nun verstärkt in die Gedichte ein, verengt wird das Darstellungsfeld auf die Sichtweite des gefährdeten, desillusionierten, entmündigten Ich. Die Texte bilden Bewußtseinsbewegungen ab, erfassen das Fluktuierende der Stimmungen und das Sprunghaft-Chaotische der Denkvorgänge, die Lyriker betreiben nun auf ihren Expeditionen durch einen zermürbenden und bizarren Alltag radikale Selbstaufsuchung. Sozial eingebunden und situiert bleibt das versehrte Subjekt allemal: Die elegisch-grotesken Dramaturgien von individuellen Erfahrungs-

prozessen verweisen auf außersubjektive Zwänge und Ursachen. Wo früher in gezielter und dialektischer Rede die Vergesellschaftung des einzelnen und die Humanisierung der Gesellschaft gefordert wurde, werden nun Entfremdungserscheinungen in einem balkankommunistischen Absurdistan, einer restlos verwalteten Welt registriert oder würgende Ausdrucksnöte in brüchigen Satzfiguren thematisiert. Als poetische Dokumente geben diese Texte viel genauer Auskunft über ein verfinstertes und kaltes Land als jene utopisch beflügelten, die in der Nachfolge Brechts geschrieben wurden. Gerade in der Abwendung von diesem gewinnen sie ein höheres Maß an Authentizität und Glaubwürdigkeit.

Der Dialog mit Brecht ist nun weniger intensiv, verebbt aber nicht völlig. Franz Hodjak beispielsweise weiß die Anleitungen aus Brechts *Fünf Schwierigkeiten beim Sagen der Wahrheit* weiterhin zu nutzen, indem er auf ein Gedicht Brechts anspielt, damit diesem eine kleine Reverenz erweist und im Untertitel *List beim Sagen der Wahrheit* anwendet, um in einem Dinggedicht über eine japanische Maske das typische Porträt eines Befehlsvollstreckers, eines Handlagers der Diktatur zu skizzieren.

BERTOLT BRECHT

Die Maske des Bösen

An meiner Wand hängt ein japanisches Holzwerk
Maske eines bösen Dämons, bemalt mit Goldlack.
Mitfühlend sehe ich
Die geschwollenen Stirnadern, andeutend
Wie anstrengend es ist, böse zu sein.³⁹

FRANZ HODJAK

lakai

(nach einer japanischen maske)

schwitzend, mit angeschwollenen
stirnadern versucht er, sich
in die verbotstafeln, vor denen er steht, zu
verwandeln, um ihnen
doppelten nachdruck
zu verleihen.⁴⁰

Doch dominiert in dem selektiven Umgang mit Brecht-Prätexen eher die parodistische Zitierweise, die Kontrafaktur und der Widerruf. „Brechtmüdigkeit“,⁴¹ konstatiert Richard Wagner lapidar in einem ausschweifenden, assoziativ-kombinatorischen *Exkurs über das Radio* (1980). Und in seinem Ge-

dicht *Soundtrack* (1980) dürfte mit dem „livrierten Klassiker“ kein anderer als der einstige Lehrmeister gemeint sein, da in der Fügung „Wechsel der Begebenheiten“ an dessen berühmten *Radwechsel* erinnert wird und die versachlichte Frage „was ist das/die Realität“ Bosserts Brecht-Weiterung *wer aber ist die realität?* konnotiert.⁴²

„wer spricht hier von weisheit und überhaupt?“ lautete einer der vielen Interrogativsätze dieses Gedichts, das von einem Weisheitsmonopol nichts wissen wollte. Bosserts Frage und die Schlußstrophe aus Brechts *An die Nachgeborenen* – „Ihr aber, wenn es so weit sein wird/daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist/Gedenkt unserer mit Nachsicht.“ – werden in dem ersten Satz eines *Telegramm(s) ins Jenseits an Bertolt Brecht* (1983) von Franz Hodjak zusammengedacht.

Was folgt, ist die ironische Schilderung eines angepaßten Leben in einer „begradigten“ Gesellschaft, auf die sich Friedhofsruhe herabgesenkt hat.

FRANZ HODJAK

telegramm ins jenseits

an Bertolt Brecht

wer spricht hier von nachsicht
und überhaupt?
die last der orden entlockt der brust zuweilen
seufzer

die gurgel hinab fließt alkohol

die liegestühle stehn stets im günstigsten
winkel zur sonne

kein lüftchen rührt sich
kein finger

der blick ruht auf holundergesträuch
zeitungen, zementsäcken, dem eignen bauch

keine ungewißheit, kein wimpernzucken
kein sterbenswörtchen mehr

pünktlich
wie immer
erscheint der postbote –
geldbeträge geben antwort
auf die fragen der dichter⁴³

Heimgekehrt nach fünfzehnjährigem Exil in das zerstörte Berlin, hatte der fünfzigjährige Bertolt Brecht dem Neubeginn erwartungsvoll und mit vorsichtiger Hoffnung entgegengesehen.

BERTOLT BRECHT

Wahrnehmung (1949)

Als ich wiederkehrte
War mein Haar noch nicht grau
Da war ich froh.

Die Mühen der Gebirge liegen hinter uns
Vor uns liegen die Mühen der Ebenen.⁴⁴

Einem, der die „Mühen der Ebenen“ aus eigener Anschauung und auch Brechts berühmten Fünfzeiler kannte, dem Lyriker Horst Samson (geb. 1954), drängt sich in dem Gedicht *bildwerfer* 1982 die bittere Einsicht auf:

HORST SAMSON

bildwerfer

das zusammenleben
mit dem engagement
wird schwieriger
vergeblicher die mühen
die wirklichkeit
in die nähe der wahrheit
zu bringen
kein auf schweigen reduzierter fleck
auf der wand zu sein
oder eine kippe
die man wegwirft und zertritt⁴⁵

Und „ganz frei nach Bertolt Brecht“ macht sich Hodjak seinen zynischen Reim auf eine Welt, in der es an allem mangelt, und komponiert einen *wandspruch* (1986), aus dem der rabenschwarze Humor eines verzweifelten Spötters rieselt:

wandspruch

ganz frei nach Bertolt Brecht

alles ist in ordnung so, hier
unten, in der ebene, fließt auch kein bier
und oben, im gebirge, gibt es auch keine schafherden,
die immer gescheiter werden.⁴⁶

Die zielsicheren *Fragen eines lesenden Arbeiters*, die Brecht in seinem Rollengedicht aus dem Jahre 1937 einem klassenbewußten und wissensdurstigen Beherrschten in den Mund legte, konterkariert Rolf Bossert mit den Fragen eines notorischen Einzelgängers.

Fragen eines lesenden Maulwurfs (1986)

Wo ist die Weisheit mit dem Silberbart?
Wo sind die Köpfe, wo Vernunft sich paart
mit Unverstand, mit toter Ironie?
Wo ist die krause, liebe, grüne Industrie?

Wo ist der rote Bart der Anarchie?
Wo sind die Kinder die nicht wissen wie
das Hirn ins Herz springt oder umgekehrt?
Dem Maulwurf ist ein Suff acht Zeilen wert.⁴⁷

Während der mit dem historisch-dialektischen Materialismus gewappnete Verfasser der *Svendborger Gedichte* die bürgerliche Geschichtsschreibung als eine der Herrschenden und die großen Persönlichkeiten als Nutznießer von Taten der Unterdrückten, der vielen Namenlosen entlarvt, wirft Bossert – Maulwurfshügeln gleich – sinnzerstörende Interrogativsätze auf, die in ihrer Sprunghaftigkeit eine destabilisierende Funktion haben und sich zu einer schmerzlichen Summe von Verlustmeldungen addieren. Reim und Metrum schnüren in der Tradition des expressionistisch-apokalyptischen Groteskgedichts, in metonymischen und oxymoronischen Fügungen, das zusammen, was einmal das Prinzip Hoffnung schürte, nun jedoch erloschen und verschwunden ist.

Einen illusionslosen Bruder im Geiste fand Bossert in Günter Eich, dessen ältere *Maulwürfe* in ihrer Tristesse voller abgründiger Komik die Orientierungssysteme der praktischen Vernunft untergraben und gelegentlich auch – Belesenheit ist ihnen nicht abzusprechen – die Erklärungsangebote des Sinnenträtslers Brecht zerwühlen: -

[...] Die Natur verwechsle ich immer mit Aussichtsbergen.
Aber das macht nichts, auch in zweitausend Meter Höhe ist sie kategorisch und imperativ. Literatur gibt es da nicht. Keine Möglichkeit, die Welt zu verändern, allenfalls Erdrutsche, Vulkan- ausbrüche und Gipfelkreuze mit Büchern, in die man sein Einverständnis eintragen kann. Datiert. Für konservative Herzen. Die anderen kommen mit dem Autobus.

Ach, ach, ach, soviel Seufzer, soviel Daten. Wieviel Frauen hast du gehabt, wieviel Männer? Haben sie auf Fichtennadeln gelegen oder im Autobus? Später haben sie politische Wissen-

schaften studiert oder monochrome Malerei, keine Unterschiede mehr, alles mausgrau. [...]48

Der in die Arbeitslosigkeit verstoßene Rolf Bossert formulierte seine Replik auf die aufklärerische Fragekunst eines Arbeiters im Dezember 1985, als er, zermürbt und schikaniert von dem rumänischen Geheimdienst Securitate, auf die Ausreisegenehmigung wartete. Auch seine Weggefährten und Freunde, die in offener Aussprache die Gesellschaft, in die sie hineinwuchsen, bewohnbar machen wollten, wurden von dieser zunehmend als Störenfriede empfunden und in die Opposition gedrängt. Und schließlich von einer monolithischen nationalkommunistischen Diktatur hinausgeekelt in den von Brecht als untergangsreif apostrophierten Kapitalismus, in die in vielen Farben schillernde Welt der Waren und des Geldes. Der Abschied von jenem, dessen Denkschärfe und Ausdrucksprägnanz mit dazu beigetragen haben, daß sie sich nicht mundtot machen ließen und die rumäniendeutsche Lyrik grundlegend erneuerten, wurde durch diese Lebensentscheidung nachdrücklich bekräftigt.

Anmerkungen

- 1 Paul Schuster: *Nichtprovinzielles aus der Provinz*. In: *Neue Literatur* 21 (1970), H. 10, S. 104-105.
- 2 Bruno Sobczak: *Neue Literatur*, Heft 2/1971, Schülerondernummer, BR / Presse I /2 i. A Rumänien. Der Text wurde mir freundlicherweise von Paul Schuster zur Verfügung gestellt.
- 3 Richard Wagner: *dialektik*. In: *Neue Literatur* 22 (1971), H. 2, S. 48.
- 4 Vgl hierzu auch: Ernest Wichner: *Erinnerung an Landschaftsbilder*. Bertolt Brecht. In: *Begegnungen – Konfrontationen*. Berliner Autoren über historische Schriftsteller ihrer Stadt. Hrsg. von Ulrich Janetzki. Berlin: Ullstein, S. 303.
- 5 Bertolt Brecht: Zit. nach: *Die Mutter*. In: B. B.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden und 4 Suppl.-Bänden*. Bd. 2. Frankfurt a. Main: Suhrkamp (werkausgabe edition suhrkamp) 1967-1981, S. 895 (hinfort zit. als GW mit Angabe des Bandes und der jeweiligen Seiten).
- 6 Hier zit. nach: Klaus Völker: *Bertolt Brecht*. Eine Biographie. München: Hanser 1976, S. 182.
- 7 Bertolt Brecht: *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. In: GW, Bd. 2., S. 611-612.
- 8 Bertolt Brecht: [*Eine Erklärung*]. In: GW, Bd. 18, S. 100.
- 9 *Am Anfang war das Gespräch*. Erstmalige Diskussion junger Autoren/Standorte und Standpunkte. In: *Neue Banater Zeitung*, 2. April 1972.
- 10 Wichner, *Erinnerung* (Anm. 4), S. 300.
- 11 Zur Brechtrezeption in der neueren rumäniendeutschen Lyrik vgl. auch die Hinweise in zahlreichen Untersuchungen: Heinrich Stiehler: *Paul Celan, Oscar Walter Cisek und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur Rumäniens*. Ansätze

einer vergleichenden Literatursoziologie. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1979 (Europäische Hochschulschriften. Reihe XVIII: Bd. 22); Peter Motzan: *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944*. Problemaufriß und historischer Überblick. Cluj-Napoca: Dacia 1980; William Totok: *Die Zwänge der Erinnerung. Aufzeichnungen aus Rumänien*. Hamburg: Junius 1988. Norbert Otto Eke: „Niemand ist des anderen Sprache“. Zur deutschsprachigen Literatur Rumäniens. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* (39) 1990, S. 103-118; Gerhardt Csejka: *Die Aktionsgruppen-Story*. In: *Ein Pronomen ist verhaftet worden*. Die frühen Jahre in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat. Hrsg. von Ernest Wichner. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1992 (edition suhrkamp 1671), S. 228-244; René Kegelmann: „An den Grenzen des Nichts, dieser Sprache...“. Zur Situation rumäniendeutscher Literatur in den achtziger Jahren in der Bundesrepublik Deutschland. Bielefeld: Aisthesis 1995; Claire de Oliveira: *La poésie allemande de Roumanie. Entre hétéronomie et dissidence (1944-1990)*. Bern u. a.: Peter Lang 1995 (Collection Contacts. Série III: Etudes et documents. 32); Cristina Tudorica *Rumäniendeutsche Literatur (1970-1990)*. Das Ende einer Minderheitenliteratur. Tübingen u. Basel: Francke 1997; Thomas Krause: „Die Fremde rast durchs Gehirn, das Nichts...“. Deutschlandbilder in den Texten der Banater Autorengruppe (1969-1991). Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998 (Studien zur Reiseliteratur- und Imagologieforschung. Bd. 3).

- 12 Vgl. u. a. Alfred Margul-Sperber: *Bertolt Brecht* [Nachruf]. In: *Neuer Weg*, 6. August 1956; George Guțu: *Zu Aspekten der Rezeption der DDR-Literatur in Rumänien*. Unter besonderer Berücksichtigung der literarischen Entwicklung in den sechziger und siebziger Jahren. In: *Selbsterfahrung als Welterfahrung, DDR-Literatur in den siebziger Jahren*. Hrsg. von Horst Nalewski und Klaus Schuhmann. Berlin: Aufbau 1981, S. 201-213; Hannes Schuster: *Er hat Vorschläge gemacht*. Stationen der Brecht-Rezeption in Rumänien. In: *Karpatenrundschau*, 14. August 1981; Udo Peter Wagner: *Von den Mühen der Ebenen*. Zur Verwaltung von Bertolt Brechts Erbe in Rumänien. In: *Ebenda*, 12. u. 18. März 1988; Roxana Nubert / Graziella Lucia Predoiu: *Zu Bertolt Brechts Rezeption im rumänischen und rumäniendeutschen Kulturraum*. In: *Wehn vom Schwarzen Meer*. Literaturwissenschaftliche Aufsätze. Hrsg. von George Guțu. Bucuresti: Paideia 1998 (GGR-Beiträge zur Germanistik 2), S. 295-301.
- 13 Bertold [sic!] Brecht: *Einakter, Gedichte, Prosa*. Ausgewählt und eingeleitet von Paul Langfelder. Bukarest: Jugendverlag 1960; Bertolt Brecht: *Die schönsten Gedichte*. Auswahl und Vorwort von Viktor Theiss. Bukarest: Albatros 1970; Bertolt Brecht: *Der verwundete Sokrates*. Gedichte und Prosa; *Leben des Galilei*. Stücke. Hrsg. von Hannes Schuster. Bukarest: Kriterion 1986.
- 14 Dazu: Klaus Schuhmann: *Brechtrezeption in der sozialistischen Gegenwartsliteratur*. In: K. Sch.: *Untersuchungen zur Lyrik Brechts*. Themen, Formen, Weiterungen. Berlin u. Weimar: Aufbau 1973, S. 149-211.
- 15 Hans Bergel: *Das Alte und das Neue in der Lyrik*. In: *Neuer Weg*, 21. Februar 1958.
- 16 Bernd Kolf: *Zeitgemäße Betrachtungen bei der Lektüre von Bertolt Brechts „Gesammelten Werken“*. In: B. K.: *die bewohnbarkeit des mondes*. gedichte, aphorismen und notate. Cluj-Napoca: Dacia 1976, S. 39.

- 17 Zit. nach: Volker Bohn: *Deutsche Literatur nach 1945*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1993, S. 365.
- 18 Peter Hamm: *Die Wiederentdeckung der Wirklichkeit*. In: *Aussichten*. Junge Lyriker des deutschen Sprachraums vorgestellt von Peter Hamm. München: Biederstein 1966, S. 321-337.
- 19 Vgl allgemein dazu: *Intertextualität*. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. von Ulrich Broich u. Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35).
- 20 Bertolt Brecht: *Lob des Kommunismus*. In: GW, Bd. 9, S. 463.
- 21 Franz Hodjak: *offene briefe. gedichte*. Bukarest: Kriterion 1976, S. 27.
- 22 Bertolt Brecht: *Leben des Galilei*. In: GW, Bd. 3, S. 1297.
- 23 Richard Wagner: *warum ich schreibe*. In: *Fahnen im Wind*. Eine Jubiläumsanthologie (30. Dezember 1947 – 30. Dezember 1972). Bukarest: Kriterion 1972, S. 104.
- 24 Franz Hodjak: *vermutungen über Brecht*. In: F. H.: *das maß der köpfe*. halbphantastische texte. Bukarest: Kriterion 1978, S. 6-7.
- 25 Zit. nach: Jan Knopf: *Brecht, Bertolt*. In: *Metzler Autoren Lexikon*. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler 1986, S. 75.
- 26 Vgl hierzu auch: Tudorica: *Rumäniendeutsche Literatur* (Anm. 12), S. 57-58 u. S. 163-164
- 27 Bertolt Brecht: *Was erwartet man noch von mir*. In: GW. Bd. 8, S. 101.
- 28 Werner Söllner: *Was erwartet man noch von mir?* In: W. S.: *Mitteilungen eines Privatmannes*. Gedichte: Cluj-Napoca: Dacia 1978, S. 7.
- 29 Bertolt Brecht: *Wer aber ist die Partei?*. In: GW, Bd. 9, S. 464-465. Vgl hierzu auch: Roman Jakobson: *Der grammatische Bau von Bertolt Brechts Wir sind sie*. In: R. J.: *Hölderlin – Klee – Brecht*. Zur Wortkunst dreier Gedichte. Frankfurt a. Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 162), S. 107-128.
- 30 Rolf Bossert: *wer aber ist die realität?*. In: R. B.: *siebensachen*. gedichte. Bukarest: Kriterion 1979, S. 6.
- 31 Bertolt Brecht: *Die Maßnahme*. In: GW, Bd. 2, S. 655.
- 32 Ebenda, S. 657.
- 33 Wulf Segebrecht: *Vom armen B. B.* In: *Ausgewählte Gedichte Brechts mit Interpretationen*. Hrsg. von Walter Hinck. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1978 (edition suhrkamp 927), S. 20.
- 34 Bertolt Brecht: *Vom armen B. B.* In: GW, Bd. 8, S. 261-263.
- 35 Johann Lippert: *biographie*. ein muster. Bukarest: Kriterion 1980, S. 5, S. 16, S. 35-36, S. 71.
- 36 Ebenda, S. 54.
- 37 Franz Hodjak: *grabrede*. In: F. H.: *flieder im ohr*. gedichte. Bukarest: Kriterion 1983, S. 62-63.
- 38 Emmerich Reichrath, *Direktes Verhältnis zur Realität*. Gespräch mit dem Schriftsteller Richard Wagner, *Neuer Weg*, 24. Mai 1977.

- 39 Bertolt Brecht. *Die Maske des Bösen*. In: GW, Bd. 10, S. 850.
- 40 Franz Hodjak: *lakai*. In: F. H.: *Augenlicht*. Gedichte. Bukarest: Kriterion 1986, S. 44.
- 41 Richard Wagner: *Exkurs über das Radio*. In: R. W.: *Hotel California 1*. Bukarest: Kriterion 1980, S. 87.
- 42 Richard Wagner: *Soundtrack*. In: Ebenda, S. 79.
- 43 Franz Hodjak: *telegramm ins jenseits*. In: F. H.: *lieder im ohr* (Anm. 37), S. 75.
- 44 Bertolt Brecht: *Wahrnehmung*. In: GW, Bd. 10, S. 960.
- 45 Horst Samson: *bildwerfer*. In: H. S.: *reibfläche*. gedichte. Bukarest: Kriterion 1983, S. 5.
- 46 Franz Hodjak: *wandspruch*. In: F. H.: *Augenlicht* (Anm. 40), S. 81.
- 47 Rolf Bossert: *Fragen eines lesenden Maulwurfs*. In: R. B.: *Auf der Milchstraße wieder kein Licht*. Gedichte. Eingeleitet von Guntram Vesper. Nachwort von Gerhard Csejka. Berlin: Rotbuch 1986, S. 93. Zu diesem Gedicht vgl. auch: Wichner, *Erinnerung* (Anm. 4), S: 302-303; Tudorică, *Rumäniendeutsche Literatur* (Anm. 11), S. 74-76.
- 48 Günter Eich: *Seepferde*. In: G. E.: Band I. *Die Gedichte*. Die Maulwürfe. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1973, S. 308-309.

Hieroglyphe – Sprachkrise – Sprachspiel

Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrtum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigentümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner.

(Novalis: *Der Monolog*)

1. Sprachlichkeit – Hindernis und Möglichkeit

Das Problem und die Notwendigkeit der sprachlichen Formulierung und Bedingtheit jedweder Erkenntnis begleiten das philosophische, aber auch das ästhetische Denken seit der Antike. Für die Literatur und den Schriftsteller/Dichter ist die Sprache das „Mittel“, das „Werkzeug“, das das Zustandekommen des Kunstwerks bedingt. Obwohl – wie erwähnt – die Problematik gar nicht neu ist, lassen sich doch – zumindest teilweise parallel zu den historischen Wandlungen der Selbst- und Weltwahrnehmung, d.h. des „Wahrnehmungsparadigmas“¹ – bestimmte Trends und Knotenpunkte diagnostizieren, die als besonders bedeutungsvoll betrachtet werden dürfen.

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts setzen auf diesem Gebiet langwierige Vorgänge ein, die dazu führen, was man im allgemeinen als „Moderne“ bezeichnet. Die „Moderne“² – grob formuliert – hängt mit einer bestimmten Individuum-Konzeption zusammen, deren Grundlage eben die Probleme der Selbst- und Weltwahrnehmung sowie der Selbst- und Weltinterpretation bilden. Das Individuum wird im Gefolge der aufklärerischen Tendenzen als „mündiges“ Subjekt betrachtet (vgl. z.B. Kant), als eine komplexe, „zeichenhafte“ (deshalb zu interpretierende) Entität, die einer ebenso zeichenhaften (strukturierten, komplexen) Entität, der Außenwelt gegenübersteht, wodurch die Notwendigkeit der Deutung, der Interpretation von Subjekt und Objekt gleichermaßen auftaucht. Das moderne Individuum sieht sich aber eben seit der Aufklärung mit dem Verlust eines verlässlichen, gegebenen „Sinns“ (Gott, Transzendenz) als Interpretationsgrundlage und Ziel der Interpretation konfrontiert, was zweifache Folgen nach sich zieht: Einerseits ergibt sich für den Menschen die Möglichkeit der Vielfalt von Interpretationen, die als Freiheit, aber auch als Gefahr erlebt werden kann, andererseits tun sich Aporien der Interpretation und auch ihre eventuelle Un-

möglichkeit auf (die Interpretation besteht eigentlich in einer entsprechenden Deutung der „Zeichen“ der Welt und des Ich, alles ist nämlich zeichenhaft, und aus der Natur von Zeichen folgt notwendigerweise, daß man nie hinter das Zeichen, d.h. „jenseits der Sprache“, gehen kann). Daraus folgt ein gewisses Problematisieren der Beziehungen zwischen Individuum und Welt, Subjekt und Objekt, das nicht nur als Wahrnehmungs-, sondern auch als Ausdrucks- (= Sprach-)Problem erlebt werden kann: Die Sprache als Medium des Ausdrucks (hier vor allem: der Kunst), die Fragen der Vermittlung und die Fragen der Interpretationsmöglichkeiten werden intensiv und in verschiedenen Formen sowie mit unterschiedlichen Vorzeichen diskutiert.

Im Prozeß der Erkenntnis bestimmter Aporien, ihrer Formulierung sowie für die Suche von Lösungen/Utopien werden in der literaturwissenschaftlichen Forschung oft bestimmte symbolhafte „Wendezeiten“, „Krisenzeiten“ wahrgenommen, die in dem Falle der hier untersuchten Zusammenhänge sogar als „Fin-de-Siècle-Zeiten“ bezeichnet werden könnten³. Mit einer gewissen Vereinfachung lassen sich drei verschiedene (und voneinander auch nicht ganz unabhängige) Problemstellungen bzw. Einstellungen zur Grundfrage der Vermittlung, der Sprache seit den Anfängen einer im weiteren Sinne verstandenen „Moderne“ unterscheiden: die deutsche Romantik (oder in umfassenderem Sinne die Goethezeit), d.h. die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert; die sog. „Jahrhundertwende“, d.h. die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert; und zuletzt die Spät- und/oder Postmoderne, also die Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert, die wir eben jetzt erleben. Das Herauskristallisieren solcher Zeiträume mag zwar willkürlich scheinen, und es ist sowieso das Ergebnis bestimmter Vereinfachungen, die aber zugleich notwendig sind, wenn bestimmte Prozesse, Phänomene analysiert werden sollten; so nehme ich bestimmte Vereinfachungen bewußt in Kauf, um um diesen Preis die von mir aufzuzeigenden Erscheinungen konzentriert untersuchen zu können.

2. Romantik – Differenz, Ambivalenz, Hieroglyphe

Die Goethezeit scheint einen gewissen Wendepunkt in den Traditionen der Beschäftigung mit dem grundlegenden Problem des modernen Individuums (Erkennbarkeit der Welt, Subjekt-Objekt-Verhältnis, Selbst- und Welterkenntnis, Ausdrückbarkeit sowie Vermittelbarkeit von Erkenntnis, Notwendigkeit, Möglichkeit und Unmöglichkeit des sprachlichen Ausdrucks) zu markieren, indem hier – z.T. infolge der aufklärerischen Entwicklung – bestimmte frühere Evidenzen nicht mehr evident bleiben, denn eben die Geburt des modernen Individuums durch den „Zerfall der Transzendenz, des Subjekts und seines Wirklichkeitsbezugs“⁴ verlangt nach einer starken Artikulierung

dieser Probleme. Die erwähnten Fragen werden in der goethezeitlichen Kultur nicht nur durch spezifische Themen, Fragestellungen, Motive und Gattungsformen gekennzeichnet, sondern auch oft als ästhetische Probleme formuliert und diskutiert, wobei der ästhetische Diskurs der Zeit zugleich in großem Maße philosophisch und vor allem erkenntnistheoretisch orientiert ist (nicht zuletzt durch den Einfluß von Kant, Fichte, Schelling). Demzufolge taucht die komplexe Problematik im literarisch-philosophischen Diskurs in Form verschiedener erkenntnistheoretischer sowie ästhetischer Probleme auf.

Der Vermittlungscharakter von Sprache und Kunst, d.h. die notwendige Differenz zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem bzw. zwischen Gegenstand und Ausdruck, wird auf unterschiedliche Weise wahrgenommen, reflektiert, thematisiert, sie erscheint meistens als Hindernis für „ideelles“, „absolutes“ Kunstschaffen und künstlerischen Ausdruck, und verschiedene Möglichkeiten werden erwogen, wie die „Kluft“, die zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem (dem Signifikat und dem Signifikanten) besteht, zu beseitigen oder zumindest zu überbrücken wäre.

Eine radikale Variante der Reflexion über die sprachliche Bedingtheit menschlicher Erkenntnis besteht darin, daß das Individuum aus Einsicht in die Unmöglichkeit einer absoluten Lösung nicht nur die Problemlösung, sondern auch sich selbst (verzweifelt) aufgibt (d.h. stirbt). Dieser Extremfall erscheint in Chamisso's *Faust*, einem Dramenfragment, das als „ein poetisches Erzeugnis aus der Zeit der Frühromantik“⁵ das Problem äußerst zugespitzt formuliert, indem hier eben die Unmöglichkeit der Lösung aufgezeigt wird. Faust wird hier durch den „bösen Geist“, d.h. die Teufelsfigur,⁶ über das Wesen der Sprache (und dadurch der Erkenntnis) belehrt:

So wie die Sprache, wie des Wortes Schall
Dir Mittler des Gedankens ist und Zeichen,
So ist des Sinns Empfinden, der Gedanke selbst
Dir Sprache bloß und eitles leeres Zeichen
Der ewig dir verhüllten Wirklichkeit. (FF, 404)

Auf diese Weise wird Faust die Einsicht beigebracht, daß absolute Erkenntnis oder Wahrheit eben wegen des Erkenntnismittels (der Sprache) unmöglich ist, weil die Sprache aus Zeichen besteht, und da ein Zeichen immer auch auf etwas anderes als sich selbst hinweist,⁷ gehört zu seinem Wesen eben der grundlegende Vermittlungscharakter, den Faust beseitigen oder aufheben will. Sein Tod ist dann das notwendige Resultat bzw. die notwendige Folge des Sich-Nicht-Abfinden-Könnens mit dieser unumgänglichen Gegebenheit (und der Verzweiflung über das eigene Unvermögen), und er repräsentiert auf diese Weise eine pessimistisch-hoffnungslose Auseinandersetzung mit den für die Romantik zentralen Fragen der Erkenntnis und

der Repräsentation. So wird dieser Text selbst ein symptomatisches Zeichen der Kultur, in der er entstand, sein fragmentarischer Charakter beweist auch die Unmöglichkeit der Weiterführung der Problematik in diese Richtung.

Das *Faust*-Fragment von Chamisso stellt eine extreme Lösungsvariante des Dilemmas von Möglichkeit und Unmöglichkeit absoluter Erkenntnis dar, es gibt aber andere, weniger radikale Versuche, die ein gewisses Balancieren zwischen der Einsicht in die Unmöglichkeit des Ziels und der Forderung nach seiner Realisierung repräsentieren. Die Unmöglichkeit absoluter und unbedingter Erkenntnis (das wird auch nicht geleugnet) führt zur Suche nach anderen Erkenntnismöglichkeiten, wodurch die Frage der Erkenntnis auf einen anderen Bereich überlagert wird, indem es dann nicht mehr (nur) um philosophische (epistemologische), sondern vor allem um ästhetische Erkenntnis bzw. um die Vereinigung verschiedener Erkenntnisdomänen geht, die „die eigentümliche Leistung der Jenaer Frühromantik gewesen ist“⁸. Die von Friedrich Schlegel postulierte „progressive Universalpoesie“ verfolgt eben dieses Ziel: Unter dem Primat der „Poesie“ (d.h. des ästhetischen Bereichs) sind „alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen“ (KA II, 182), denn „Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein“ (KA II, 161). „Poesie“ gilt hier allumfassend als „Zeichen“ und vermitteltes „Abbild“ der umgebenden Welt⁹, d.h. sie kann die vollständigste Objekt-Repräsentation sein, weil das ästhetisch-poetische Zeichen zugleich die Möglichkeit eines Gleichgewichts zwischen Vermitteltem und Vermittelndem, Dargestelltem und Darstellendem zu sichern vermag, denn es kann „auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben“ (KA II, 182). Dieses Schweben verleiht dem Gleichgewicht zugleich auch jene Ambivalenz, die die frühromantische Denkweise so tief durchdringt und bestimmt.

Friedrich Schlegel geht hier eigentlich einen genialen Kompromiß ein: Der Vermittlungscharakter bleibt zwar eine notwendige Voraussetzung und läßt sich nicht aufheben, „der Zweifel an der Darstellbarkeit (oder reflexiven Zugänglichkeit) von Totalität“¹⁰ besteht unverändert, der künstlerische Ausdruck vermag aber die größte Annäherung an die Grenzen der zeichenhaften (sich durch Zeichen äußernden, wahrnehmbaren und darstellbaren) Welt zu verschaffen, indem er die Undarstellbarkeit selbst zum Thema macht und sie dadurch doch darstellt.¹¹ Diese Auffassung bedingt auch die „Abkehr vom Prinzip der Nachahmung, der Repräsentation, der Mimesis“,¹² die für die frühromantische Position kennzeichnend ist und die in den Prinzipien ihrer Werkkonzeption zum Ausdruck kommt.

Das Problem der Vermittlung wird durch die Vereinigung ihrer verschiedenen Arten umgekehrt, die Differenz löst sich auf diese Weise in einer nie erreichbaren, utopischen Einheit (die „Universalpoesie“ ist „progressiv“,

d.h. als Ergebnis eines nie endenden unendlichen Prozesses postuliert) auf. Novalis versucht die „Kluft“ der Repräsentation zu schließen, indem es in seinen Überlegungen über den sogenannten magischen Idealismus nicht mehr nur um begriffliche Darstellung, sondern und zugleich auch um intuitives Ergreifen des Objekts geht:

Wenn ihr die Gedanken nicht mittelbar (und zufällig) vernehmbar machen könnt, so macht doch umgekehrt die äußern Dinge unmittelbar (und willkürlich) vernehmbar – welches eben so viel ist, als wenn ihr die Gedanken nicht zu äußern Dingen machen könnt, so macht die äußern Dinge zu Gedanken. [...] Beide Operationen sind idealistisch. Wer sie beide vollkommen in seiner Gewalt hat ist der *magische Idealist*.¹³

Im magischen Idealismus wird ein Verfahren entworfen, das rationale und intuitive Wahrnehmung bzw. Erkenntnis in einer Wechselbeziehung kombiniert und ihre gleichzeitige Opposition und Einheit, das ambivalente Gleichgewicht postuliert. Dieses Gleichgewicht ist trotzdem brüchig und wackelig, denn es besteht im Bewußtsein der unabdingbaren Vermittlung aller Erkenntnis, die zugleich unmittelbar gemacht werden soll (eben durch den *magischen* Idealismus): „Sie [=die Erkenntnis] wäre unmittelbar, und mittelst des Unmittelbaren mittelbar, real und symbolisch zugleich“ (W, 388). Das Ergebnis wäre letzten Endes ein nicht-zeichenhaftes Zeichen: „Ich bekäme eine zugleich mittelbare und unmittelbare – repräsentative und nicht repräsentative, vollkommene und unvollkommene – eigne und nicht eigne, kurz antithetisch synthetische Erkenntnis und Erfahrung von dem Dinge“ (W, 387). Das eigentlich dialektische Verbinden von Unmittelbarem und Mittelbarem (Innerem und Äußerem, Intuitivem und Rationalem usw.) äußert sich tatsächlich in einem Zeichenprozeß; Novalis spricht in bezug auf Malerei ausdrücklich von „Zeichensprache“, er versteht aber alle Kunstarten (daher die Kunst im allgemeinen) als Benutzer und Hervorbringer einer bestimmten „Zeichensprache“ (W, 393, 399): „Deutlich wird etwas nur durch Repräsentation“ (W, 445), und „die ganze Repräsentation beruht auf einem Gegenwärtigmachen – des Nichtgegenwärtigen und so fort“ (W, 489). Dieser Prozeß ist (im Sinne von Friedrich Schlegels „progressiver Universalpoesie“) progressiv, d.h. unendlich fortsetzbar und unabschließbar, und das so geschaffene Kunstwerk wird in diesem spezifischen Sinne als Verbindung von Gegensätzen „organisch“ sein¹⁴.

Das Prinzip der romantischen Ironie könnte gewissermaßen als Gegenpol und zugleich als Ergänzung des magischen Idealismus verstanden werden, denn der magische Idealismus akzentuiert trotz aller Dialektik doch eher die Vereinigung der Gegensätze, die romantische Ironie aber betont vor allem die Reflexion, d.h. das Denken auf zwei Ebenen, die auf sich

selbst bezogene Darstellung, also eine gewisse Dualität, deren Aufhebung ständig zum Ziel gesetzt wird. Friedrich Schlegel definiert (soweit es in der Frühromantik überhaupt um Definition gehen kann, denn Definition würde etwas Abgeschlossenes und Festgesetztes heißen) die Ironie als „die Form des Paradoxen“ (KA II, 153), die das Wesen des romantischen Kunstwerks konzentriert ausdrückt: „Sie [= die Ironie] entspringt [...] aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie“ (KA II, 160). Die unlösbare Dualität der Gegensätze und ihre notwendige und gleichzeitige Vereinigung werden als Möglichkeit und Ziel postuliert: „Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung“ (KA II, 160). Die Ironie ist nicht nur ein allgemeines Prinzip der künstlerischen Mitteilung als „die Stimme, welche alles übersieht und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität“ (KA II, 152), also Reflexion, die die Einbeziehung des Vermittlungscharakters des eigenen Kunstwerks in den Text selbst und dadurch die „Darstellung des Undarstellbaren“ realisiert. Ironie äußert sich eben durch Reflexion: „Humor¹⁵ hat es mit Sein und Nichtsein zu tun und sein eigentliches Wesen ist Reflexion“ (KA II, 217)¹⁶.

Die Ironie ist aber auch als Methode oder Technik der Textgestaltung, „in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo“ (KA II, 152).¹⁷ Die „Kunstgriffe“, die „in der Ausführung“ zur Realisierung des Ironieprinzips beitragen können, heben wiederum vor allem den Vermittlungscharakter solcher Texte hervor: Die Verbindung verschiedener Textsorten (Prosa und Gedicht, unmittelbarer Aussage und indirekter „Dokumente“ wie Autobiographie, Biographie, Briefe usw.), die Abwechslung verschiedener Perspektiven, der Selbstkommentar des Textes durch sogenannte Erzählerinterventionen,¹⁸ die Aufeinanderbezogenheit von eigenem und fremdem Text durch intertextuelle Bezugnahmen¹⁹ sind alle solche Verfahren, die – bei den verschiedenen Autoren in unterschiedlichem Maße ausgeprägt und realisiert – das „antimimetische Projekt“ repräsentieren. Die so verstandene Ironie wird selbst zum Zeichen (= Symbol) für die notwendige Vermittlung aller Kunst, deren Abschaffen (oder zumindest Reduzierung) doch auch ständig zum Ziel gesetzt wird – im Bewußtsein der Unmöglichkeit der vollständigen Realisierbarkeit, wodurch eben das Unausdrückbare ausgedrückt werden soll und kann²⁰.

Wenn es in den Ansichten der Frühromantiker um „Sprache“ im engeren Sinne geht, mögen sie in mancher Hinsicht recht unterschiedlich sein,²¹ sie meinen aber, daß „Sprache“ (und darunter ist vor allem die Sprache der Kunst oder die poetische Sprache zu verstehen) insofern als aus Zeichen bestehend aufgefaßt wird, daß sie einerseits auf etwas anderes als sich selbst hinweist, andererseits (als Sprache der Kunst) eine gewisse Einheit zwischen

Bezeichnetem und Bezeichnendem (wenn auch vorübergehend oder auf recht eigentümliche Weise) zu schaffen vermag.

Die Dichotomie des Zeichens äußert sich in Friedrich Schlegels Unterscheidung zwischen „Geist“ und „Buchstaben“ (d.h. etwa zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem), und dieser Unterschied dient auch zum Ausgangspunkt von Kunst, die Inspiration mit Kalkül verbinden, den „Geist“ durch eine Form, d.h. durch eine künstlerisch geschaffene Konstruktion, vermitteln kann: „Wo irgend lebendiger Geist in einem gebildeten Buchstaben gebunden erscheint, da ist Kunst, da ist Absonderung, Stoff zu überwinden, Werkzeuge zu gebrauchen, ein Entwurf und Gesetze der Behandlung“ (KA II, 290). Außerdem erscheinen sowohl „Geist“ als auch „Buchstabe“ nicht als einfache, sondern als in sich selbst zusammengesetzte Einheiten.²²

Novalis gebraucht dieses Begriffspaar zur Bezeichnung von (unsichtbarem) Wesen, das zugleich als Denotat/Designat in dem (sichtbaren) Buchstaben (in einer Form, einem Zeichenkörper) festgehalten werden sollte, so aber, daß das Ungreifbare dieses Wesens aufbewahrt wird: „Alles, was wir erfahren ist eine *Mitteilung*. So ist die Welt in der Tat eine *Mitteilung* – Offenbarung des Geistes. [...] Der Sinn der Welt ist verloren gegangen. Wir sind beim Buchstaben stehn geblieben. Wir haben das Erscheinende über die Erscheinung verloren [...]“ (W, 401). Die Wichtigkeit der Einheit von Inhalt und Form wird auch in *Heinrich von Ofterdingen* betont, indem zur künstlerischen Inspiration (Geist) „der Weg der innern Betrachtung“ notwendig ist, der „die Natur jeder Begebenheit und jeder Sache gleich unmittelbar anschaut, und sie in ihrem lebendigen, mannigfaltigen Zusammenhange betrachten, und leicht mit allen übrigen, wie Figuren auf einer Tafel, vergleichen kann“ (W, 144). Zu dieser inneren Betrachtung und intuitiven unmittelbaren Anschauung gehört aber auch die Aufzeichnung, die Ausformung, die in der Vermittlung und Festhaltung durch die entsprechende Form besteht, denn „Der Stoff ist nicht der Zweck der Kunst, aber die Ausführung ist es“ (W, 228), wozu man durch „Übung und Nachdenken“ (W, 227) gelangen kann. So kann der Künstler durch die so erworbene Sprache zum richtigen Ausdruck kommen, der das Mittelbare unmittelbar (und zugleich auch umgekehrt) machen kann, was „der Ursprung der Poesie“ ist: „Die Sprache [...] ist wirklich eine kleine Welt in Zeichen und Tönen. Wie der Mensch sie beherrscht, so möchte er gern die große Welt beherrschen, und sich frei darin ausdrücken können“ (W, 228).

August Wilhelm Schlegel behauptet eine enge und organische Verbindung zwischen Alltagssprache und poetischer Sprache. Für ihn ist Sprache die Vermittlerin des Bewußtseins, der Erkenntnis, d.h. ein Ausdrucksmittel, „ein Abdruck des menschlichen Geistes“ (KAV I, 387). Die Poesie bekommt eine Sonderstellung unter den Künsten eben durch ihren sprachlichen Charakter dadurch, daß die anderen Künste an „beschränkten Medi-

en oder Mitteln der Darstellung“ gebunden sind, das „Medium der Poesie“ aber „ebendasselbe [ist], wodurch der menschliche Geist überhaupt zur Besinnung gelangt und seine Vorstellungen zu willkürlicher Verknüpfung und Äußerung in die Gewalt bekömmt: die Sprache“ (KAV I, 387). Hier wird beinahe eine Auffassung der Poesie als sekundäres Zeichensystem postuliert, das auf einem primären System (der Sprache) beruht, wie es viel später z.B. von Lotman theoretisch fundiert wurde²³. Die Poesie macht also von bestimmten Gegebenheiten der Sprache Gebrauch, denn die Sprache selbst besitzt poetische Elemente bzw. eine gewisse poetische Funktion: „da die Poesie ursprünglich in der Sprache daheim ist, diese nie ganz depoetisiert werden kann, daß sich nicht überall in ihr eine Menge zerstreute poetische Elemente finden sollten, auch bey dem willkürlichsten und kältesten Verstandesgebrauch der Sprachzeichen. [...] Viele Wendungen, Redensarten, Bilder und Gleichnisse, die, sogar im plebejesten Tone, vorkommen, sind unverändert auch für die würdige und ernste Poesie brauchbar; [...]“ (KAV I, 389). Hier ist eine bestimmte Vorwegnahme einiger Eigenschaften der poetischen Funktion anzutreffen, die Jakobson in seinem Kommunikationsmodell der Sprache im allgemeinen zuschreibt, für die Literatur aber für dominierend hält. Kunst entspringt also nach August Wilhelm Schlegel den ursprünglichen poetischen Elementen der Sprache bzw. der Spannung zwischen Alltagssprachlichem und Poetischem.

Für Wackenroder existieren mehrere Arten von Sprache, wobei die künstlerische Sprache – im Gegensatz zur nicht-künstlerischen – eben die Mittelbarkeit allen sprachlichen Ausdrucks durch ihre mythisch-göttliche Intuitivität aufzuheben vermag: „Die *Kunst* ist eine Sprache ganz anderer Art als die Natur; aber auch ihr ist, [...] eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen. Sie redet durch Bilder der Menschen und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach kennen und verstehen“ (HE, 62). Die Wirkung dieser Art von Sprache auf den Menschen (den Rezipienten) ist wiederum intuitiver-irrationaler Art:²⁴ „[...] aber die zwei wunderbaren Sprachen, [...], rühren unsre Sinne sowohl als unsern Geist; oder vielmehr scheinen dabei [...] alle Teile unsers (uns unbegreiflichen) Wesens zu einem einzigen, neuen Organ zusammenzuschmelzen, welches die himmlischen Wunder auf diesem zweifachen Wege faßt und begreift.“ (HE, 63).

Der geheimnisvoll-mythische Charakter der Sprache konzentriert sich in Wackenroders Auffassung in der Bezeichnung „Hieroglyphenschrift“, in „jener großen Chifferschrift,²⁵ wie sie gleich im ersten Satz der *Lehrlinge zu Sais* von Novalis genannt wird, „die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, [...] erblickt.“ (W, 95). Die-

se Schrift, diese Sprache besteht aus unenträtselbaren, unverständlichen Zeichen,²⁶ denn „[I]n ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben, allein die Ahndung will sich selbst in keine festen Formen fügen, und scheint kein höherer Schlüssel werden zu wollen.“ (W, 95). Die Sprache der Kunst wird oft als eine „Ursprache“, d.h. als eine die Einheit zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, Objekt und Bild, Gedanken und Ausdruck usw. realisierende, die den Zeichen innewohnende notwendige Vermittlung aufhebende Sprache aufgefaßt, wie es auch bei Novalis betont wird: „Die erste Kunst ist Hieroglyphistik.“ (W, 392). Die Hieroglyphe ist demnach ein Zeichen, dessen Zeichenhaftigkeit aufgehoben zu sein scheint, indem darin eine zwar versteckte, aber notwendige Beziehung oder sogar Identität zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem behauptet wird. Diese Einheit/Beziehung ist aber schwer zu fassen, sie muß erst wahrgenommen und zugleich auch aufgezeigt werden – und eben darin besteht die Möglichkeit der Kunst, die auch ihre Aufgabe ist, denn durch ihre „Hieroglyphenschrift“ soll sie eine Einsicht in die Einheit zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, Objekt und Subjekt, Mensch und Natur gewähren und vermitteln: „Das wird die goldne Zeit sein, wenn alle Worte – *Figurenworte* – Mythen – und alle Figuren – Sprachfiguren – Hieroglyphen sein werden – wenn man Figuren sprechen und schreiben – und Worte vollkommen plastisieren, und musizieren lernt.“ (W, 437).

Die Realisierung der quasi unmöglichen Aufgabe kommt dem Künstler zu, dessen diesbezügliche Fähigkeit auch als „göttliche Gabe“ verstanden wird (die Kunst steht in dieser Hinsicht einer mythisch erlebten Religion nahe):

[...] wunderliche, fremde, unbekannte Lichter scheinen aus ihm heraus, und er läßt die zauberischen Strahlen durch die Kristalle der Kunst den übrigen Menschen entgegenspielen, [...] Nun vollendet sich das Werk, und dem Geoffenbarten liegt ein weites Land, eine unabsehbliche Aussicht da, [...] und heimlich sind Blumen hineingewachsen, von denen der Künstler selber nicht weiß, die Gottes Finger hineinwirkte und die uns [...] unmerkbar den Künstler als einen Liebling Gottes verkündigen. (FSW, 253).

Die Suche des Künstlers nach dem Ausdruck in der mythischen, sich der intuitiven Anschauung offenbarenden Hieroglyphensprache ist ein gewagtes, fast aussichtsloses Unternehmen, das auch erfolglos oder sogar tödlich (d.h. mit dem Tod des Individuums) enden kann; dieses Schicksal wird einigen Künstlerfiguren bei E.T.A. Hoffmann, z.B. Berthold in der *Jesuitenkirche in G.*, zuteil:

Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst. Kann denn das bloße genaue Abschreiben der Natur jemals dahin führen? – Wie ärmlich, wie steif und gezwungen sieht die nachgemalte Handschrift in einer fremden Sprache aus, die der Abschreiber nicht verstand und daher den Sinn der Züge [...] nicht zu deuten wußte [...] – Der Geweihte vernimmt die Stimme der Natur, die in wunderbaren Lauten aus Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer von unerforschlichem Geheimnis spricht, die in seiner Brust zu frommer Ahnung gestalten; dann kommt, wei der Geist Gottes selbst, die Gabe über ihn, diese Ahnung sichtlich in seine Werke zu übertragen. (SW 3, 128f.)

An dem Bestreben, sein Ziel zu erreichen, geht Berthold, nachdem er ein so konzipiertes Kunstwerk in einem begnadeten Moment ausnahmsweise hat beenden können, zugrunde. Ein ähnlicher Schaffensprozeß ist auch im *Goldnen Topf* zu beobachten, wo die wunderbaren Zeichen der zu kopierenden Pergamentrollen solange unverständlich sind, bis Anselmus sie in einem inspirierten, irrationalen Bewußtseinszustand nachzeichnen und (als wunderbare Erzählung Serpentinias) zugleich auch verstehen, d.h. die Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem erreichen kann.

Die Hieroglyphe repräsentiert eine notwendige, fast mystische und deshalb kaum be- und ergreifbare Identität zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, dem eine bewußte Überlegung über den Vermittlungscharakter aller Zeichen zugrundeliegt, die aber eigentlich ein Nicht-Zeichen oder Nicht-Mehr-Zeichen postuliert (die Identität/Übereinstimmung von Bezeichnetem und Bezeichnendem würde eben den Zeichencharakter aufheben). Solche Überlegungen können auch zur Trennung der Komponenten des Zeichens, zur Einsicht in die Willkürlichkeit ihrer Relation führen; so eine Ansicht ist ebenfalls im vielschichtigen Werk von Novalis anzutreffen. Im *Monolog* hebt er die Möglichkeit der nicht notwendigen Beziehung zwischen Sprache und Objekt hervor: „Gerade das Eigentümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner.“ (W, 426). Novalis unterstreicht das aus der Willkürlichkeit der sprachlichen Zeichen sich ergebende Spielerische in der Sprache, wobei er die Verknüpfungen zwischen Bezeichnenden, d.h. den Zeichen selbst, als besonders wichtig für die Kunst/Poesie betrachtet, weil „es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – sie machen eine Welt für sich aus – sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge.“ (W, 426). Die Akzentuierung der Mög-

lichkeit, sprachliche Zeichen quasi als „inhaltslos“ oder zumindest von ihren Bezeichneten losgelöst aufzufassen, ist eine der Sprache selbst innewohnende und in der Kunst besonders bedeutsame Eigenschaft („poetische“ Funktion), die Novalis selbst nicht verabsolutiert (seine Ansichten über Sprache und künstlerisch-poetischen Ausdruck heben jeweils andere Aspekte hervor und bedeuten dadurch eine das Problem auf vielfältige Weise betrachtende Annäherungsweise). Für die Nachwelt bekamen aber diese Überlegungen eine besondere Bedeutung, denn sie artikulieren ein Problem, das um die Jahrhundertwende, d.h. am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts, besonders aktuell wurde.

3. Jahrhundertwende und Sprachkrise

Die Brüchigkeit der Beziehung zwischen sprachlichen Zeichen und ihren Bezeichneten, zwischen Sprache und Welt, Subjekt und Objekt wird um die Jahrhundertwende auf verschiedenen Gebieten und in unterschiedlichen Formen besonders intensiv erlebt und zum Ausdruck gebracht, wobei für meine Überlegungen vor allem die Rolle der philosophischen Entwicklung bzw. die literarische Reflexion sowie die vertiefte und theoretisierte Einsicht in die menschliche Psyche hervorzuheben sind. Die Literatur sieht sich dadurch mit dem Problematisch-Werden ihrer eigenen Mittel bzw. der Beziehung dieser Mittel zum außersprachlichen Kontext konfrontiert; das kann auch als „Sprachkrise“ bezeichnet werden, und es entspringt einer „umfassenden Krise der Rationalität an der Wende zum 20. Jahrhundert“.²⁷

Die Möglichkeit der Akzidentalität der Beziehung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, die in der Romantik auch auftaucht (vgl. u.a. Novalis' *Monolog*), erscheint als Realität, die notwendige Verbindung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, dieses wichtige Postulat der romantischen Ästhetik, die die Suche nach utopischen Lösungen weitgehend bestimmte, beginnt zu verschwinden, und parallel zur erkenntnistheoretischen Einsicht in die Atomisierung von Welt und Individuum²⁸ erscheint die Artikulierung der sprachlichen Bedingtheit der ganzen Problematik. Die berühmte Diagnose des Chandos-Briefes: „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, [...]“ (SWKA XXXI, 49) wird gleich überführt in die Sprachlichkeit des Zerfallsprozesses, denn „[...] nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen“ (SWKA XXXI, 49); außerdem ist dem Lord Chandos „[...] die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“ (SWKA XXXI, 48), d.h. sich auszudrücken.

Der Chandos-Brief, dieser repräsentative literarische Text²⁹ der Jahrhundertwende, artikuliert u.a. auch die Fragwürdigkeit der Bezeichnungsfähigkeit der Sprache: Hinter der Sinnentleerung konventionell gebrauch-

ter und funktionierender Ausdrücke, d.h. sprachlicher Zeichen (der Prozeß dehnt sich allmählich auf alle Arten von Ausdrücken und Begriffen aus, angefangen mit den abstrakten Worten, dann gehen moralische Urteile verloren, und endlich sind die einfachsten Ausdrücke „im familiären und hausbackenen Gespräch“ – SWKA XXXI, 49 – nicht mehr zu gebrauchen) lauert das Nichts, die Worte verweisen auf nichts, sie bezeichnen nichts: „Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.“ (SWKA XXXI, 49). Der geschilderte Zustand von Chandos, „eine Geschichte zunehmender Welt-, Selbst- und Sprachentfremdung“,³⁰ ist eigentlich als eine Art Reaktion auf die in einer früheren Periode des Lords erlebten großen Einheit von Individuum und Welt anzusehen:

Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebenso wenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte ich Natur, in den Verirrungen des Wahnsinns ebensowohl wie in den äußersten Verfeinerungen eines spanischen Zeremoniells; [...] und in aller Natur fühlte ich mich selber; [...] Das eine war wie das andere; keines gab dem andern weder an traumhafter überirdischer Natur, noch an leiblicher Gewalt nach, und so ging's fort durch die ganze Breite des Lebens, rechter und linker Hand; überall war ich mitten drinnen, wurde nie ein Scheinhaftes gewahr: [...]“ (SWKA XXXI, 47f.).

Zudem darf nicht vergessen werden, daß die Problematik des Lords eigentlich als Künstler- bzw. Kunstproblematik erscheint, denn er selbst (zumindest bevor er damit wegen seiner schwerwiegenden „Verstummung“ aufgehört hatte) war ein erfolgreicher und wortgewaltiger Schriftsteller mit abgeschlossenen sowie geplanten Werken³¹. In dieser Periode schien das Problem der sprachlichen Formulierbarkeit bewältigt zu sein, die Sprache stand dem Künstler zur Verfügung, und die schriftstellerischen Pläne verraten die Zuversicht, daß Welt und Individuum sprachlich, durch eine „Chifferschrift“ greifbar sind:

Ich spielte auch mit anderen Plänen. [...] Ich wollte die Fabeln und mythischen Erzählungen, welche die Alten uns hinterlassen haben, und an denen die Maler und Bildhauer ein endloses und gedankenloses Gefallen finden, *aufschließen als die Hiero-*

glyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier, zu spüren meinte. (SWKA XXXI, 46f.; Hervorhebung von mir, M.O.).

Die Hieroglyphe als Zeichen, das eine Identität zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem repräsentiert, taucht in den Überlegungen bzw. Plänen von Chandos auch auf, sie ist aber ein Zeichen, dessen Bedeutung nur für Momente („manchmal“) und sich fast mythisch-offenbarend („wie hinter einem Schleier“ – es erinnert an die geheimnisvolle Göttin in Novalis' *Lehrlingen zu Sais*³²) auf tun kann. Dadurch bezieht sich der Autor des fiktiven Briefes, Hofmannsthal ziemlich direkt auf die (Früh)Romantik und besonders auf Novalis,³³ dessen Einfluß er auch in einer anderen Hinsicht anerkennt, wie er sich darüber in seinem Brief an Mauthner vom 3. November 1902 in bezug auf die Einwirkungen auf den *Brief* äußert:

Meine Gedanken sind früh ähnliche Wege gegangen, vom Metaphorischen der Sprache manchmal mehr entzückt, manchmal mehr beängstigt. [...] Es besteht eben beides: Übereinstimmung und gewiß eine Verstärkung dieser Gedanken durch Ihr Buch. Der merkwürdige »Monolog« von Novalis, gewöhnlich hinter den Fragmenten gedruckt, ist Ihnen doch gewiß auch bekannt? [...] Das Sonderbare ist, daß ich mir gar nicht bewußt war, in dem »Brief« in diese alten Gedankengänge hineingekommen zu sein – er ist von einem andern Standpunkt aus geschrieben – und erst durch Ihre Zeilen darauf aufmerksam geworden bin. (SWKA XXXI, 286f.).

Der Gebrauch der Bezeichnung 'Hieroglyphe' taucht bei Hofmannsthal nicht nur im *Brief* auf, Allusionen auf die Hieroglyphe als Zeichen, das die Einheit zwischen Form und Aussage, Bezeichnetem und Bezeichnendem verwirklichen kann, lassen sich in Texten im Umfeld des Chandos-Briefes auch finden; übrigens wird die Idee der „Hieroglyphe“ zugleich im Sinne von etwas Ursprünglichem gebraucht, das von Gott gegeben und nur in der Natur bzw. dem Künstler (d.h. in der Poesie) zugänglich sei³⁴; das wird z.B. im *Gespräch über Gedichte*³⁵ klar formuliert:

Sie bedeuten hier nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt: [...] Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. Glücklicher der Dichter, daß auch er

diese göttlichen Chiffren in seine Schrift verweben darf (SWKA XXXI, 79).

Der Chandos-Brief weist auch eine ähnliche Stelle auf, wo sich die Bedeutsamkeit der Dinge für den sie als bedeutsam wahrnehmenden Blick auftut, wobei hier das sprachliche Erfassen solcher Momente eher Schwierigkeiten bedeutet:

Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen. (SWKA XXXI, 50)

Diese Lage sollte auch zur Suche nach Auswegen anregen, denn es wären mehrere Lösungen denkbar: Einerseits wäre ein völliges Verstummen da – Chandos schreibt ja seinen Brief nach „zweijährige[m] Stillschweigen“ (SWKA XXXI, 45) –, und der Lord lebt wirklich ein „stummes“, nur noch durch Äußerlichkeiten aufrechterhaltenes Leben: „[...] lebe ich ein Leben von kaum glaublicher Leere und habe Mühe, die Starre meines Innern [...] zu verbergen“ (SWKA XXXI, 52)³⁶. Es könnte sogar auch behauptet werden, daß Chandos hier als eine mögliche Alternative die schlimmsten Folgen der Akzidentalität der Sprache, des Zeichens, erlebt, die in Novalis' *Monolog* als positive Möglichkeit der Kunst postuliert wurde.

Als andere Lösung der Krise wäre eine Suche nach alternativen Bezeichnungs- und Ausdrucksmöglichkeiten vorstellbar: Chandos formuliert den Gedanken des symbolischen, bedeutungstragenden Augenblicks, der eine intuitive, momentane Herstellung der Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem erlaubte: „Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, *mit dem Herzen zu denken*.“ (SWKA XXXI, 52; Hervorhebung von mir, M.O.). Das Ergebnis dieser intuitiv-subjektiven, beinahe mystischen Beziehung zur Welt könnte eine ideelle, aber (noch) nicht existierende Sprache sein, die die verlorene Einheit zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem realisierte: „[...] weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische [...], sondern eine Sprache, *von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist*, eine Sprache, *in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen*, und in

welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.“ (SWKA XXXI, 54; Hervorhebungen von mir, M.O.).

Die Möglichkeit alternativer Bezeichnungsmöglichkeiten sowie Selbst- und Welterfahrungsstrategien erscheint vielfach in der Literatur der Jahrhundertwende und kristallisiert sich in in dieser Hinsicht besonders bedeutsamen Texten heraus. Eine Variante dieser Alternativen kann z.B. in der veränderten Funktion und Bedeutung des Sehens, des Blicks, des Visuellen gesucht werden. Der „neue“ Blick, das „neue“ Sehen kann einerseits eine Chance für die intuitive Einheit zwischen Sehendem und Gesehenem bieten, wofür vielleicht Rilkes *Malte-Roman* das beste Beispiel wäre; *Malte* geht ebenfalls von der Diagnose der Sinnentleerung herkömmlicher Ausdrücke, Worte, aus, die sich aus einer Zersplitterung, Atomisierung der Welt und des Individuums herleiten läßt:

Ist es möglich, daß man ›die Frauen‹ sagt, ›die Kinder‹, ›die Knaben‹ und nicht ahnt (bei aller Bildung nicht ahnt), daß diese Worte längst keine Mehrzahl mehr haben, sondern nur unzählige Einzahlen?

Ja, es ist möglich.

Ist es möglich, daß es Leute giebt, welche ›Gott‹ sagen und meinen, das wäre etwas Gemeinsames? (WKA, 469).

Wenn „mit dem Sagen nur Unrecht geschieht“ (WKA, 544), dann ist die Sprache ein inadäquates Ausdrucksmittel, so daß *Malte* das alternative Mittel im Sehen, in der „Poetik des Neuen Sehens“³⁷, wodurch sowohl Innen- wie Außenwelt (allerdings mit der Dominanz des Inneren) besser erkennbar werden, zu finden versucht:

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht. [...] Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen. (WKA, 456f.).

Durch diesen Prozeß wird sich „[e]in neues Leben voll neuer Bedeutungen“ auf- tun, das aber „nur um den Preis des Alleinseins“ (WKA, 505) zu erkau- fen ist. Darin besteht eben die andere Seite des Sehens als Selbst- und Welt- erfahrung, denn es signalisiert auch die Spaltung zwischen Sehendem und Gesehenem, wobei das Gesehene, sei es Gegenstand oder Mensch, als Ob- jekt funktioniert, wodurch eine allgemeine Verdinglichung vor sich geht: Der Kaufmannssohn in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* betrachtet seine Dienerin als wäre sie eine schöne Statue (vgl. SWKA XXVIII, 20), und er wird von den Dienern ebenso wahrgenommen: „[...] er fühlte, ohne

hinzusehen, daß die Augen seiner vier Diener auf ihn geheftet waren. Er wußte, ohne den Kopf zu heben, daß sie ihn ansahen, ohne ein Wort zu reden, jedes aus einem anderen Zimmer. [...] Er fühlte sie leben, stärker, eindringlicher, als er sich selber leben fühlte.“ (SWKA XXVIII, 18). Der Preis für diese Art der Selbst- und Weltwahrnehmung ist wiederum die Beziehungslosigkeit, die schließlich auch zum Tod des Individuums führt.

Die Verdinglichung geht in manchen Fällen so weit, daß das Individuum den Punkt erreicht, „sich selbst als Object zu behandeln“ (SWKA XXIX, 18), was einerseits zum Bedürfnis eines völlig „contemplativen Lebens“ (SWKA XXIX, 20), andererseits zu einem theatralischen Selbsterlebnis und einer theatralischen Selbstinszenierung, zu einem narzißtischen Verhalten führen kann: „[...] er fieng an, sich in Costüm zu sehen und in costümierten Redensarten zu denken. Er genoss das seltsame Glück, seine Umgebung zu stilisieren und das Gewöhnliche als Schauspiel zu genießen.“ (SWKA XXIX, 17). Dieser Narzißmus, der auch als Verwischen der Grenzen zwischen Ich und Welt angesehen werden kann, bestimmt Andrians *Garten der Erkenntnis*: „Da wurde ihm klar, daß er nicht in der Welt seine Stelle suchen müsse, denn er selber war die Welt, gleich groß und gleich einzig wie sie; [...]“ (GE, 54); diese Art Selbst- und Welterlebnis erscheint auch als Erlebnis der Akzidentalität und Subjektivität der Sprache:³⁸

Damals (er ging ins zwölfte Jahr) war der Erwin so einsam und sich selbst genug, wie niemals später; sein Körper und seine Seele lebten ein fast zweifaches Leben geheimnisvoll ineinander; die Dinge der äußeren Welt hatten ihm den Wert, den sie im Traume haben; sie waren Worte einer Sprache, welche zufällig die seine war, aber erst durch seinen Willen erhielten sie Bedeutung, Stellung und Farbe. (GE, 8).

Ein ähnliches Identitätsverhältnis zwischen Ich und Welt läßt sich in Beer-Hoffmanns *Der Tod Georgs* beobachten, das durch den alternativen Bewußtseinszustand des Traumes zustandekommt³⁹: „Fremd und sie nie erfassend, war er in die Welt geworfen, in der er im Wachen lebte; wovon er nicht wußte, rührte an ihn, und was er tat, wirkte ins Unbekannte. Aber aus ihm geboren war die Welt, in der er träumte; von ihm gesteckt waren die Grenzen ihrer Himmel und ihrer Erden.“ (GW, 607). Das Welterlebnis Pauls ist ebenfalls narzißtisch, eine „absolute Selbstbegründung des Bewußtseins“⁴⁰: „Sich selbst nur hatte er in allen gesucht, die ihm begegnet waren, und von dem ganzen Reichtum ihres eigenen Lebens, den Frauen ihm entgegenbrachten, hatte er nicht wissen wollen. Es quälte ihn, daß er sie anders wußte, als er selbst war.“ (GW, 614). Der Text kann durch seine Selbstbezüglichkeit die (viel später, erst 1922, d.h. vielmehr als Rückblick formulierte)

Forderung Beer-Hoffmanns gegenüber Sprache und sprachlichem Ausdruck kaum erfüllen:

Genau um das, was sich nicht ausdrücken läßt, geht es. Das, was zwischen den Worten schwingt, was sich wehrt, in die plumpe Form des Wortes sich gießen zu lassen, [...] Es ist eben das, was vor dem Wort da ist, und was jedes Wort überdauert. Dieses 'was sich nicht ausdrücken läßt' – fühlen oder ahnen zu lassen, ist die eigenste Aufgabe des Dichters. [...] Sagbares zu sagen, das ist der ungeheuerere, nicht leichte, der Sprache auferlegte Dienst. Aber ihre verklärte Sendung, zu der sie manchmal aufblühen darf, ist: Unsagbares, Letztes, ahnen zu lassen. (GW, 627)

Die komplexe Struktur der Psyche, deren Ausdruck auch der Traum bzw. traumähnliche Bewußtseinszustände sein können, bedingt z.T. die Möglichkeiten sprachlicher Erschließung der Welt und des Ich; in Musils *Törleß*-Roman liegt auf der Unterscheidung von Bewußtem und Unbewußtem ein besonderer Akzent, denn eben sie bedingt auch die Selbst- und Welterfahrung bzw. ihre Formulierbarkeit:

Dann war es auch möglich, daß von der hellen, täglichen Welt, die er [= Törleß] bisher allein gekannt hatte, ein Tor zu einer anderen, dumpfen, brandenden, leidenschaftlichen, nackten, vernichtenden führe. Daß zwischen jenen Menschen, deren Leben sich wie in einem durchsichtigen und festen Bau von Glas und Eisen geregelt zwischen Bureau und Familie bewegt, und anderen, Herabgestoßenen, Blutigen, ausschweifend Schmutzigen, [...] nicht nur ein Übergang besteht, sondern ihre Grenzen heimlich und nahe und jeden Augenblick überschreitbar aneinanderstoßen... (GWPS, 46f.)

Angesichts dieser Erkenntnis ist es nicht verwunderlich, daß Törleß die Unzulänglichkeit der Sprache erlebt: „Es war ein Versagen der Worte, das ihn da quälte, ein halbes Bewußtsein, daß die Worte nur zufällige Ausflüchte für das Empfundene waren.“ (GWPS, 65). Dieses Erlebnis ist grundlegend für Törleß und dem Grunderlebnis vieler anderer fiktiver Figuren anderer literarischer Werke der Zeit ähnlich, es „resultiert aus einer Verselbständigung der Dinge, die sich ergibt, weil das Subjekt mit dem Begriff auch die Herrschaft über das Objekt verliert“⁴¹. Einen Ausweg könnte die Hinwendung zur eigenen Psyche, der Rückzug ins Innere der Persönlichkeit bedeuten, wie es im *Törleß*-Roman aufgezeigt wird, in dem (neben anderen Aspekten) eine Reihe Versuche von Törleß, „des jungen, auf sich selbst

gestellten Menschen“, dargestellt wird, „die Kräfte des Inneren zu entfalten“ (GWPS, 10).

Es ist also ersichtlich, daß das alte Problem zeichenhaft-sprachlicher Repräsentation um die Jahrhundertwende mit besonderer Schärfe postuliert wird, wobei die Suche nach Lösungen durch bestimmte Ansichten der Romantik (zumindest teilweise) stark mitgeprägt wird; die Utopien der Romantik funktionieren kaum mehr, und bestimmte Einsichten (z.B. Novalis' Vorstellung über die Willkürlichkeit sprachlicher Bezeichnung, die Akzidentalität des sprachlichen Zeichens) erlangen eine besondere Bedeutung, wobei sie nicht (nur) als positive Auswege betrachtet werden können. Dadurch läßt sich aber trotz aller Akzentverschiebungen auch eine gewisse Kontinuität der ganzen Problematik erkennen.

4. Postmoderne und Sprachspiel

Im folgenden möchte ich noch einige kurze Bemerkungen über die Weiterführung der Sprachproblematik tun, trotzdem will ich hier keine detaillierte Darstellung des Problems geben, denn es würde den Rahmen meiner Ausführungen sprengen, deshalb versuche ich nur einige Zusammenhänge kurz anzudeuten. Da es schon an und für sich schwierig ist, die Grenzen zwischen Moderne, Spätmoderne und Postmoderne zu ziehen (eindeutige, klare Grenzen gibt es hier wahrscheinlich sowieso nicht), und es handelt sich auch keineswegs um eine geradlinige Entwicklung,⁴² lassen sich allgemein verbindliche Feststellungen über Postmoderne auch nur schwer treffen. Es wird behauptet, daß die Postmoderne, d.h. die kulturelle und literarische Entwicklung gegen Ende des 20. Jahrhunderts, eine Radikalisierung der Sprachkrise⁴³ mit sich bringt, deren Elemente aber schon früher vorhanden waren.

Diese Radikalisierung ist vor allem in einer veränderten Auffassung des (sprachlichen) Zeichens zu suchen, denn die Beziehung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem wird dermaßen aufgelockert, daß sie sogar verschwindet, so daß das Zeichen nur auf sich selbst verweist: „[...] der Ausdruck 'Zeichen' wurde seinem Sinn nach stets als Zeichen-von, als auf ein Signifikat hinweisender Signifikant begriffen und bestimmt. Tilgte man die radikale Differenz zwischen Signifikant und Signifikat, müßte man das Wort für den Signifikanten selbst als einen metaphysischen Begriff aufgeben.“⁴⁴ Derrida betreibt eine Sprachkritik⁴⁵, die die Wurzeln der Sprache betrifft, und als Konsequenz steht die Unverbindlichkeit von Zeichen da, die von ihren Bezeichneten getrennt werden, was dann ein Spiel⁴⁶ – Sprachspiel – mit den so freigewordenen Zeichen (d.h. den Bezeichnenden) ermöglicht bzw. erfordert. Das Spiel erweist sich zugleich als ein intertextuelles, Texte stehen als Zeichen in Beziehung zueinander: „[...] das Wort (der Text) ist

Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen läßt⁴⁷, wodurch sie zugleich und latent als Bezugspunkte, als „Bezeichnete“ (aber erst zweiter Stufe und selbst textuell, d.h. sprachlich) funktionieren. Die Intertextualität wird als allgemeines und allumfassendes Phänomen aufgefaßt, denn „jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes“.⁴⁸ Parallel zur Auflösung des Zeichens wird aus der Identitätskrise die Auflösung des Subjekts, das in dem textuellen Universum keine Funktion mehr hat: „An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, [...]“;⁴⁹ die Folgen für die Textkonstitution lassen sich auch diagnostizieren: Akzidentalität, Selbstreflexivität, Zufälligkeit, Nicht-Linearität.

Der Kreis scheint sich zu schließen: Das Sprachspiel der Dekonstruktion und der Postmoderne kann an Novalis' *Monolog* erinnern, in dem der Gedanke an das vom Bezeichneten befreite Zeichen und auch die Möglichkeit des Sprachspiels auftauchen. Auf der anderen Seite lassen sich in der Postmoderne auch Anzeichen für eine Rückkehr zu einer neuen Transzendenz, für das Ausweichen auf Irrationales, Wunderbares, Mythisches erkennen – und somit wäre eine andere Traditionslinie der Romantik wiederum erreicht,⁵⁰ was keine mechanische Wiederholung ihrer Postulate, wohl aber eine erneute und differenzierte Besinnung auf die ganze Problematik notwendig macht.

Literatur

Siglen:

- FF = Chamisso, Adelbert von: Werke. München – Wien: Carl Hanser Verlag, 1982. Bd. 1.
- HE = Wackenroder, Wilhelm Heinrich und Tieck, Ludwig: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1991.
- FSW = Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe (Hrsg. von Alfred Anger). Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1994.
- GE = Andrian, Leopold: Der Garten der Erkenntnis. Zürich: Manesse Verlag, 1990.
- GW = Beer-Hoffmann, Richard: Gesammelte Werke. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag, 1963.
- GWPS = Musil, Robert: Gesammelte Werke. (Hrsg. von Adolf Frise). Bd. II: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.
- KA = Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe. (Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner). München-Paderborn-Wien: Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag. Bd. II: 1967.

- KAV = Schlegel, August Wilhelm: Kritische Ausgabe der Vorlesungen. (Hrsg. von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles). Paderborn: Schöningh, 1989. I. Bd.: Vorlesungen über Ästhetik I.
- SW = Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke. (Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Ursula Segebrecht). Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, (Bibliothek deutscher Klassiker). Bd. 3: 1985.
- SWKA = Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. (Hrsg. von Ellen Ritter). Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag. Bd. XXVIII: 1975; Bd. XXIX: 1978; Bd. XXXI: 1991.
- W = Novalis (Friedrich von Hardenberg): Werke. (Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz). München: Verlag C.H. Beck, 1969.
- WKA = Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Band 3: Prosa und Dramen (Hrsg. von August Stahl). Frankfurt/M.: Insel Verlag, 1996.

- Behler, Ernst: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. Paderborn: Schöningh, 1988.
- Behler, Ernst: Frühromantik. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1992.
- Derrida, Jacques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften von Menschen. In: Peter Engelmann (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1993. S. 114-139.
- Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.
- Herwig, Henriette: Postmoderne Literatur oder postmoderne Hermeneutik? In: Kodikas/Code. Ars Semeiotica. 13 (1990): 3-4, S. 225-244.
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft. Frankfurt/M.: Athenäum, 1972. S. 345-375.
- Koselleck, Reinhart: Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen. In: Geschichte – Ereignis und Erzählung. Hrsg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel. München: Fink, 1973.
- Laußmann, Sabine: Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E.T.A. Hoffmanns. München: tuduv-Verlagsgesellschaft, 1992. (Kulturgeschichtliche Forschungen, Bd. 15).
- Lehnert, Gertrud: Verlorene Räume. Zum Wandel eines Wahrnehmungsparadigmas in der Romantik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 69 (1995), S. 722-734.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993.
- Müller-Richter, Klaus: Tendenz zum Verstummen – Rückkehr des Sagbaren. Zur poetologischen Reflexion der Zeichenkrise in der klassischen Mo-

- derne und in der Literatur der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts. In: Sprachkunst 27 (1996), Heft 1, S. 67-85.
- Orosz, Magdolna: Possible Worlds and Literary Analysis. In: Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis, Vol. 1 (1996), Nr. 2, S. 265-282.
 - Orosz, Magdolna: Intertextualität in der Textanalyse. Wien: ÖGS/ISSS, 1997.
 - Osterkamp, Ernst: Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal. In: Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne. (Hrsg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg). Freiburg: Rombach Verlag. 2 (1994), S. 111-137.
 - Paetzke, Iris: Erzählen in der Wiener Moderne. Tübingen: Francke Verlag, 1992.
 - Pfeiffer, Joachim: Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900. Tübingen: Niemeyer, 1997. (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 146).
 - Schwann, Jürgen: Vom 'Faust' zum 'Peter Schlemihl'. Kohärenz und Kontinuität im Werk Adelbert von Chamisso. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1984.
 - Seyhan, Azade: Representation and Its Discontents. The Critical Legacy of German Romanticism. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1992.
 - Sommerhage, Claus: Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke. Paderborn: Schöningh, 1993.
 - Sorg, Reto: Aus dem 'Garten der Erkenntnis' in die „Gärten der Zeichen“. Zu den literarischen Erstlingen von Leopold Andrian und Carl Einstein. In: Sprachkunst 27 (1996), Heft 2, S. 239-266.
 - Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen, 1960.
 - Todorov, Tzvetan: Théories du symbole. Paris: Editions du Seuil, 1977.
 - Walther, Elisabeth: Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.
 - Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München: Fink, 1991.
 - Zima, Peter V.: Zur Konstruktion von Modernismus und Postmoderne: Ambiguität, Ambivalenz und Indifferenz. In: Sprachkunst 27 (1996): 1, S. 127-141.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Lehnert 1995: 722, wo diese Problematik zwar in Hinsicht auf die Romantik diagnostiziert wird, das Problem selbst ist aber m.E. in anderen „Epochen“ auch festzustellen.
- 2 Der Terminus „Moderne“ wird oft für verschiedene Zeiträume gebraucht, ihr Beginn ließe sich z.B. nach Koselleck gegen Ende des 18. Jahrhunderts an-

- setzen (vgl. Reinhart Koselleck 1973), so daß die Goethezeit eigentlich schon eine erste frühe Phase der modernen Entwicklung bedeuten sollte (und tatsächlich sind einige Entwicklungen der modernen Ästhetik und Literatur in dieser Epoche zu suchen, man denke u.a. nur an die epochalen Neuerungen der deutschen Romantik); andere dagegen betrachten die „Moderne“ als eine viel spätere Entwicklung, so nennt z.B. Marianne Wünsch die Jahrzehnte zwischen 1890-1930 „Frühe Moderne“ (vgl. Wünsch 1991). Oft wird diese „engere“ Interpretation des Terminus mitverstanden (vgl. z.B. Zima 1996) oder die Mehrdeutigkeit der Bezeichnung wird betont (vgl. Herwig 1990).
- 3 Sommerhage 1993: 13. Hier versteht Sommerhage unter „Krisenzeiten“ zugleich auch „[r]omantische Zeiten“, was eine bestimmte epochenübergreifende Romantik-Auffassung signalisiert, die dann ein breites Verständnis von „Fin-de-siècle-Zeiten“ ermöglicht; die Diskussion der Problematik dieser Konzeption bildet nicht den Gegenstand dieser Arbeit, ich will hier nur der Hervorhebung gewisser Ähnlichkeiten bestimmter Epochen, wie es Sommerhages Auffassung zugrundeliegt, meinerseits auch zustimmen, wie es aus meiner Konzentration auf solche Fin-de-siècle-Perioden ersichtlich wird, wobei ich auf die Frage der sich aus diesem Vorgehen notwendigerweise ergebenden Reduktionen nicht näher eingehe.
 - 4 Herwig 1990: 228.
 - 5 Schwann 1984: 75.
 - 6 Die Rolle des Verführers, des Teufels des Faust-Stoffes, verteilt Chamisso auf zwei Instanzen, deren eine eigentlich zum „Guten“, d.h. zum Sich-Abfinden mit den notwendigen Schranken, die andere zum „Bösen“, d.h. zur Nicht-Aufgabe des Wissensdrangs, verführen will. Die Bezeichnungen „guter Geist“ bzw. „böser Geist“ implizieren demnach auch moralische Aspekte, wonach der unbeschränkte Erkenntniswille zugleich auch moralisch nicht ganz haltbar wäre, so daß der Mensch in seine beschränkte (von Gott ihm zuerkannte) Sphäre zurückverwiesen würde. Über die ethisch-moralischen Aspekte des Faust-Fragments, deren weitere Erörterung nicht zu meinen Zielsetzungen gehört, vgl. auch Schwann 1984: 101f.
 - 7 Zeichen ist „ein Etwas, das *für etwas anderes steht* oder *etwas anderes repräsentiert* und von jemandem verstanden oder interpretiert wird bzw. für jemanden eine Bedeutung hat“ (Walther 1979: 49; Hervorhebungen von mir, M. O.).
 - 8 Frank 1989: 233.
 - 9 „Nur sie [die Poesie] kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden.“ (KA II, 182).
 - 10 Frank 1989: 237.
 - 11 Dadurch nimmt die Frühromantik „den wirklichen Beginn der Avantgarde in Kunst und Philosophie“ vorweg; Frank 1989: 233. Über die Darstellung des Undarstellbaren vgl. auch Frank 1989: 244.
 - 12 Behler 1992: 14. Seyhan betont auch die Unmöglichkeit der Mimesis als einen der wichtigsten Charakterzüge der (Früh)Romantik: „The popular twin tropes of Romantic writing, allegory and irony, confirm the impossibility of

- the mimetic project. [...] Both allegory and irony signify the *absence of an ultimate referent* in terms of concept and time and recover it *only as poetic representation*" (Seyhan 1992: 67; Hervorhebung von mir, M.O.). Auf die Frage und die Bedeutung der romantischen Ironie komme ich noch zurück.
- 13 Aus dem *Allgemeinen Brouillon* Nr. 49; W 460. Der Zusatz „magisch“ neben der Bezeichnung „Idealist“ bedeutet eigentlich eine wichtige Entfernung sowohl von der Philosophie von Kant als auch von der von Fichte.
 - 14 „Organisch“ bedeutet eben die Verbindung des Undarstellbaren mit dem Darstellbaren: „die künftige, transzendente Poesie könnte man die organische heißen“ (W 380), und ebenso wie bei Friedrich Schlegel geht es um die Verbindung verschiedener Erkenntnisbereiche: „Die transzendente Poesie ist aus Philosophie und Poesie gemischt. Im Grunde befaßt sie alle transzendente Funktion, und enthält in der Tat das Transzendente überhaupt.“ (W 381).
 - 15 In der Begriffsverwendung der Frühromantik gibt es auch verwandte Begriffe wie „Witz“ und „Humor“, die mit „Ironie“ mehr oder weniger gleichbedeutend sind, denn „Mehrere Namen sind einer Idee vorteilhaft“ (W 331) – in dieser Bemerkung von Novalis drückt sich auch eine grundlegende Vermeidung von allem endgültig Festgelegten und Festlegbaren aus.
 - 16 Es liegt hier nicht in meinen Zielsetzungen, über weitere Details bzw. über die Bedeutungsnuancen des Schlegelschen Ironiebegriffs nachzudenken, über solche Fragen vgl. Behler 1988: 49ff.
 - 17 Friedrich Schlegels Definitionsversuche bedeuten durch ihre Vielseitigkeit „geradezu einen Wendepunkt, insofern sie eine Neuformulierung und tiefgreifende Umbildung des bis dahin gültigen klassischen Ironiebegriffs darstellen“ (Behler 1988: 46). Über die romantische Ironie im allgemeinen vgl. auch noch Strohschneider-Kohrs 1960.
 - 18 Über Erzählerinterventionen und ihre Systematisierung vgl. Orosz 1996
 - 19 Die Intertextualität spielt in der (Früh)Romantik eine große Rolle, sie trägt auch zur Realisierung des dialektisch auf Gegensätzen bzw. ihrer Verbindung aufbauenden Kunstwerks bei, wie es auch Novalis formuliert: „Wer nicht jeden fremden Gedanken, wie einen seinigen, und einen eigentümlichen, wie einen fremden Gedanken behandelt – ist kein echter Gelehrter. [...] Für den echten Gelehrten gibt es nichts *Eigentümliches* und nichts *Fremdes*. Alles ist ihm fremd und eigentümlich zugleich [...] Der Gelehrte weiß das Fremde sich zuzueignen und das Eigne fremd zu machen [...]“ (W 484). Über Intertextualität in der deutschen Romantik vgl. Laubmann 1992, über Intertextualität bei E.T.A. Hoffmann vgl. Orosz 1997.
 - 20 Über den Ausruck des Nicht-Ausdrückbaren durch romantische Kunst vgl. auch Todorov 1977: 225ff.
 - 21 Die romantische, besonders die frühromantische Ästhetik selbst ist keineswegs einheitlich, es gibt Unterschiede zwischen ihren Vertretern und oft sogar bei demselben Vertreter, wie es Friedrich Schlegels „Entwicklung“ vielleicht am prägnantesten zeigt. Die Unterschiedlichkeit und sogar Disparität

innerhalb der frühromantischen Ästhetik wird u.a. bei Todorov betont: „[...] on peut remarquer que les traits caractéristiques de l'esthétique romantique, s'ils découlent les uns des autres, peuvent se trouver en désaccord, voire entrer en contradiction entre eux: ainsi, la valorisation de la cohérence ne s'harmonise-t-elle pas toujours bien avec celle de l'inachèvement.“ (Todorov 1977: 219).

22 Vgl. darüber unter anderem den *Brief über den Roman*, KA II, 334.

23 Vgl. Lotman 1993: 22ff.

24 Todorov betont auch den irrationalen Charakter von Wackenroders Auffassung über die Sprache: „Ce caractère irrationnel de l'art se manifeste au cours du processus entier qui mène du créateur au consommateur: celui-là ne saurait jamais expliquer comment il a produit telle forme, celui-ci ne parviendra jamais à la comprendre jusqu'au bout. Mais l'insistance sur l'irrationnel est au plus fort lorsqu'il s'agit de caractériser l'oeuvre d'art même.“ (Todorov 1977: 228).

25 Dieser Gedanke ist eigentlich nicht neu (er ist z.B. schon bei Hamann anzufinden), ihm kommt aber in der (Früh)Romantik eine besondere Bedeutung zu.

26 Es ist wahrscheinlich kein Zufall, daß eben die Hieroglyphe zum Symbol dieser Art von Zeichen geworden ist, denn einerseits scheint sie durch ihre Bildhaftigkeit (Ikonizität) eine gewisse Einheit zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem zu repräsentieren, die den Romantikern als Ideal vorschwebte, andererseits ist sie wegen ihrer Unverständlichkeit (man darf nicht vergessen, daß die Hieroglyphenschrift erst 1822 von Champollion enträtselt werden konnte) vielmehr einem intuitiven Verständnis zugänglich.

27 Müller-Richter 1996: 74.

28 Weitreichende Behauptungen formulieren vor allem Ernst Mach in Bezug auf Erkenntnistheorie und Fritz Mauthner in Bezug auf Sprache, ihre Werke werden von den meisten Autoren der Jahrhundertwende intensiv rezipiert, kommentiert und literarisch „verwertet“, wie es z.B. die verschiedenen (Privat)Briefe von Hofmannsthal aus dieser Zeit dokumentieren (vgl. SWKA XXXI).

29 Obwohl *Ein Brief* oft als direkte Äußerung von Hofmannsthal selbst aufgefaßt wird, darf nicht außer acht gelassen werden, daß es sich hier um einen fiktiven Brief einer fiktiven Person, d.h. um ein literarisches Werk handelt, wie es Sommerhage auch betont: „Der Brief des Lord Chandos ist keineswegs – also auch dann nicht, wenn man ihn auf Hofmannsthal bezieht und autobiographisch liest – das Dokument einer zufällig-individuellen 'Schaffenskrise' eines besonderen, vereinzelt, mithin beliebigen Künstlers – weder des 16. noch des 19. Jahrhunderts –, dieser Brief ist überhaupt kein Dokument, sondern ein poetischer Text.“ (Sommerhage 1993: 228).

30 Sommerhage 1993: 231.

31 Dadurch lassen sich Parallelen zu Hofmannsthals Zeit ziehen, der in fiktiver Form die Krise seiner Zeit, die Krise der Kunst erörtern kann, und die Schaffenskrise von Chandos repräsentiert literarische Entwicklungslinien, als de-

ren Folge die Situation der Jahrhundertwende zumindest zum Teil interpretierbar wird: „Chandos' Krise wird von Hofmannsthal dargestellt als Resultat der literarischen Entwicklung seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts, insofern Chandos' Laufbahn als Schriftsteller rekonstruierbar ist als eine Literaturgeschichte in nuce mit den Phasen der Anakreontik, der Klassik, der frühen, der späten Romantik bis hin zum Impressionismus der Jahrhundertwende; folglich sind die geschilderten Krisensymptome nicht (allein) zurückzuführen auf die vereinzelt Problematik eines besonderen Künstlers, sondern [...], sie ergeben sich konsequent aus dem Kursus der Literatur insgesamt.“ (Sommerhage 1993: 230).

- 32 Vgl. dazu auch Sommerhage 1993: 230.
- 33 Es gibt vielfältige intertextuelle Bezugnahmen im Brief, die fiktive Laufbahn von Chandos baut sich auf einer ganzen Reihe solcher Allusionen auf, vgl. darüber Sommerhage 1993: 232ff.
- 34 Das scheint wiederum ein Anknüpfungspunkt nicht nur an Novalis, sondern auch an frühromantische Postulate im allgemeinen zu sein, vgl. z.B. die Ausführungen über die zwei wunderbaren Sprachen bei Wackenroder, wo es ebenfalls Natur und Kunst sind, in denen sich die mystische Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem realisiert.
- 35 Durch die *Erfundenen Gespräche und Briefe*, von denen viele nur geplant waren und fragmentarisch erhalten sind, nimmt Hofmannsthal auch auf Gattungen der Romantik intertextuell Bezug.
- 36 Über die Bedeutung und Funktion des „Schweigens“ bei Hofmannsthal vgl. Osterkamp 1994, wo zwischen „schweigen“ und „stumm sein“ ein Unterschied gemacht und zugleich behauptet wird, „[d]as Schweigen als künstlerische Ausdrucksform tritt nach 1902 [also nach dem Chandos Brief; M.O.] deutlich zurück. [...] nach 1902, nach der Fiktionalisierung der Gefahr des Verstummens, wirft Hofmannsthals Poesie diesen Schatten seltener als im Frühwerk.“ (Osterkamp 1994: 114f.).
- 37 Über diese Frage vgl. Müller-Richter 1996: 76ff.
- 38 Akzidentalität und Symbolhaftigkeit ergänzen auch einander, was in der Funktion der Namengebung bzw. Benennen im *Garten der Erkenntnis* nachweisbar ist, vgl. dazu Sorg 1996: 261.
- 39 Über die Relativierung der „Grenze zwischen Schein und Sein, Wirklichkeit und Traum“ bei Beer-Hoffmann vgl. Paetzke 1992: 77; über die Unterschiede zwischen dem „Traum“ in der Romantik und bei Beer-Hoffmann vgl. *ibid.*, S. 79.
- 40 Pfeiffer 1997: 138.
- 41 Paetzke 1992: 113; Paetzke stellt Musils Roman, der „wegweisend eine für die Prosa des 20. Jahrhunderts zentrale Problematik“ (*ibid.*, S. 114) gestaltet, zugleich auch in die literarische Tradition des modernen Erzählens.
- 42 Meine Ausführungen haben z.B. von der Frage nach dem Realismus, Naturalismus, Positivismus völlig abgesehen, weil sie eine andere Traditionslinie vertreten, und da es mir um das Aufzeigen bestimmter Trends ging, habe ich

- andere bewußt und die notwendige Simplifikation in Kauf nehmend ausgeklammert; über die Schwierigkeiten der Abgrenzung zwischen Moderne und Postmoderne vgl. z.B. Zima 1996: 128ff.
- 43 „[...] Radikalisierung jener Sprachkrise, die schon die sprachkritische Literatur des frühen 20. Jahrhunderts ausgezeichnet hat, bis hin zur Auflösung des sprechenden Subjekts; [...]“ (Herwig 1990: 228).
- 44 Derrida 1993: 118.
- 45 Er behauptet, „[...] daß die Sprache in sich die Notwendigkeit ihrer eigenen Kritik birgt“ (Derrida 1993: 123).
- 46 Über die Diskussion von „Spiel“ im allgemeinen vgl. Derrida 1993: 132f.
- 47 Kristeva 1972: 347f.
- 48 Ibid., S. 348.
- 49 Ibid., S. 348.
- 50 Es wird hier nicht behauptet, die Postmoderne kehre eindeutig zur Romantik bzw. zu romantischen Postulaten zurück, es lassen sich aber solche Trends erkennen, die einerseits eine strikte Trennung von Moderne und Postmoderne unmöglich machen (vgl. Zima 1996: 128), andererseits aber eine Rückkehr der Postmoderne zu gewissen älteren Traditionen, zur „Sinnggebung“ signalisieren (vgl. darüber Herwig 1990: 243 sowie Müller-Richter 1996: 82f.).

Die Funktionsweise von Euphemismen im Spiegel des Interaktionswissens

0. Einleitung

Vorliegender Aufsatz setzt sich zum Ziel, zur Klärung der Funktionsweise von Euphemismen einen Beitrag zu leisten. Es wird versucht zu zeigen, wie die Funktionsweise von Euphemismen in Texten nachvollzogen und ermittelt werden kann. Dazu werden Forschungsergebnisse der kognitiv orientierten Textlinguistik über Wissenssysteme, die die Textproduktion und die Textrezeption ermöglichen, herangezogen. Es wird anhand eines ausgewählten Wissenssystems, des sog. Interaktionswissens untersucht, wie, aus welchem Grunde und mit welcher Absicht Euphemismen in der Kommunikation eingesetzt werden. Die Widerspielung des Interaktionswissens beim Gebrauch von Euphemismen in Texten möchten wir in einer Form präsentieren, in der wir zu analysieren versuchen, wie sich bestimmte Kooperationsprinzipien beim Euphemismusgebrauch zu Tage treten. Dabei geht es um die Konversationsmaximen von Grice und um die pragmatischen Prinzipien von Leech (Kapitel 3). Dazu wird im ersten Schritt der notwendige Begriffsapparat (Euphemismus, Interaktionswissen usw.) erläutert (Kapitel 1 und 2). Zur Analyse wurden kurze Texte bzw. Textteile herangezogen, die meinem eigenen Textkorpus entstammen. (Die Euphemismen werden im Aufsatztext durchgehend kursiv markiert.)

1. Der Euphemismus

1.1. Der Euphemismus als umschreibendes Wort

Unter Euphemismus verstehe ich in Anlehnung an Luchtenberg „alle umschreibenden Wörter und Ausdrücke, „...die zwar die Bedeutung eines Ausdruckes A vermitteln, aber durch eine von A abweichende Bezeichnung“ (Luchtenberg 1985: 21), wobei diese Wörter und Ausdrücke über eine spezifische kommunikative Funktion verfügen. Diese kommunikative Funktion könnte grob formuliert etwa „Verschönerung“ genannt werden, was auch mit der Bedeutung des zugrundeliegenden griechischen Wortes „euphemis“, d.h. ‚Worte von guter Vorbedeutung sprechen‘ zusammenklingt (Lewandowski 1990: 287).

Die euphemistische Umschreibung erfolgt größtenteils durch bereits vorhandene indigene Elemente der Sprache (z.B. *Preis Anpassung* statt „Preis-

erhöhung“, *Beschäftigungsschwund* statt „Entlassungen“, *entschlafen* statt „sterben“ usw.), aber auch durch Fremdwörter (*Tumor* für „Krebs“, *Senioren* für „alte Leute“, *Hostess* für „Nutte“, *export reject* statt „minderer Qualität (sein)“ usw.).

Zur euphemistischen Umschreibung werden neben *Simplizia* (z.B. *Flinte* statt „männliches Geschlechtsteil“, *OO* statt „Toilette“ usw.) und *Wortbildungskonstruktionen* der unterschiedlichsten Art (z.B. *Entsorgungspark* statt „Atommmülldeponie“, *175er* statt „Homosexueller“, *Mitternachtsdame* statt „Nutte“ usw.) auch *Syntagmen* – meistens *Phraseologismen* – herangezogen (z.B. *Liberalisierung der Preise* statt „Preiserhöhung“, *horizontales Gewerbe* statt „Prostitution“, *die schnelle Katherine haben* statt „Durchfall haben“).

Euphemismen sind aber nicht nur auf *Lexeme* und *Syntagmen* beschränkt, sondern denkbar und realisierbar auch als *Sätze*. Ein Satz wird euphemistisch, wenn in ihm euphemistische *Lexeme* oder *Syntagmen* vorkommen. Es ist auch der Fall vorstellbar, daß der Satz ohne die Verwendung solcher Elemente euphemistisch wirkt. Dies kann erreicht werden, wenn er in entsprechenden *pragmatischen Bezügen* steht, z.B.

Hier wohnte der Jude Weil.

Dieses Beispiel stammt aus der LTI, in der Behörden einander ähnliche verschleiernde, euphemistische Mitteilungen gaben. Tauchte ein Zettel an einer Korridor tür mit diesem Satz auf, dann wußte der Briefträger, daß er sich nicht mehr bemühen soll. Der Absender erhielt seinen Brief mit dem Vermerk: *Adressat abgewandert zurück* (Klemperer 1987: 131).

Dabei ist weniger die formale Gestaltung der umschreibenden Wörter und Ausdrücke (ob z.B. *Simplex* oder *Syntagma*) hinsichtlich ihrer Wirkung von Belang. Vielmehr ist die *Semantik* dieser Wörter ausschlaggebend. Dank bestimmten *semantischen Eigenschaften* wird der Euphemismus „schöner, harmloser, angenehmer, höflicher“ usw. Dabei ist es wichtig zu betonen, daß die Euphemismen nur relativ zu den umschriebenen Wörtern und Ausdrücken schöner, harmloser usw. wirken. Der Euphemismus ist daher als *relationaler Begriff* aufzufassen (Hannappel/Melenk 1990). Seine *semantischen Eigenschaften* lassen sich auch nur im Vergleich zur Bedeutung der umschriebenen Wörter ermitteln

Unter *semantischem Aspekt* eignen sich besonders *Ausdrücke* mit *vager und allgemeiner Bedeutung* als Euphemismen, die meistens einen *semarmen Oberbegriff* darstellen, wobei durch die *Vagheit* der Bedeutung gerade die *Seme* nicht genannt werden, die den Referenten unzweideutig identifizieren würden (Danninger 1982: 244), z.B. *Aktion* statt „Krieg“, *Flugkörper* statt „Bombe“ usw.

Es gibt auch sehr viele euphemistische Metaphern und Metonyme. In einer euphemistischen *Metapher* können solche semantischen Eigenschaften fokussiert werden, solche gemeinsamen denotativen Seme eine Rolle spielen, die die Aufmerksamkeit von der Anstößigkeit der gemeinten Handlung oder des gemeinten Gegenstandes ablenken, so wird z.B. in *Banane* (statt „männliches Geschlechtsteil“) die Form als gemeinsames semantisches Merkmal fokussiert.

Die *Metonymie* benennt einen Teilaspekt einer räumlichen, zeitlichen, kausalen, logischen Gesamtheit und bringt dadurch konnotative Seme ins Spiel, die die Distanzierung von der als unangenehm empfundenen Realität erlauben, indem sie anstößige Teile des mizuteilenden Inhalts verschweigen. Es wird nicht die peinliche Handlung, der peinliche Gegenstand selbst benannt, sondern eine Handlung, ein Gegenstand, die/der damit zusammenhängen, z.B. *Sonderschule* statt „Schule für dumme Kinder“, wo es nicht klar ist, worin das Besondere dieser Schule liegt.

Auch *Fremdwörter* eignen sich besonders gut als Euphemismen, was teils durch ihre vom Deutschen abweichende, meist positive Konnotation (z.B. *Hairdresser* statt „Friseur“, *Seniorenzentren* statt „Altersheime“), teils durch ihre Unverständlichkeit (z.B. die Gegner *neutralisieren* statt „töten“, *second visit* statt „mißglückter Angriff“ usw.) ermöglicht wird.

Es gibt noch eine Reihe von solchen formal-semantischen Mustern (vgl. Leinfellner 1971, Balle 1990, Luchtenberg 1985) beim Euphemismus, aber wir möchten diesen Aspekt aus Platzgründen nicht ausführen. Andererseits ist es auch der Definition klar zu entnehmen, daß die formal-semantische Gestaltung von Euphemismen nicht als definitorisches Kriterium gilt. Damit Euphemismen funktionieren können, müssen sie über entsprechende formale und (vor allem) semantische Eigenschaften verfügen. Im folgenden versuchen wir uns also auf die spezifische kommunikative Funktion des Euphemismus zu konzentrieren.

1.2. Die kommunikative Funktion von Euphemismen

Wie aus 1.1. ersichtlich, meinen die Euphemismen einerseits eine bestimmte Verwendungsweise von Wörtern und Ausdrücken (von indigenen Sprachelementen und Fremdwörtern), andererseits die verwendeten Ausdrücke und Wörter selbst. Wenn es um die Verwendungsweise geht, dann müssen wir davon ausgehen, daß Euphemismen vom Sprecher mit einer bestimmten Absicht und zur Erreichung bestimmter Wirkungen beim Hörer verwendet werden. Daher kann die kommunikative Funktion von Euphemismen pragmatisch erfaßt werden.

1.2.1. Die Sprecherseite: euphemistische Funktionen und Sprecherabsichten

Die spezifische Funktion von Euphemismen wird im Ersatz „eines unerlaubten, groben oder anstößigen Ausdrucks durch einen zulässigen, abschwächenden oder höflichen“ (Gläser 1955: 175) oder in der Aufgabe, „etwas Unangenehmes angenehmer darzustellen, etwas Unhöfliches höflicher, etwas Schreckliches harmloser zu sagen“ (Riesel 1963: 199) gesehen. Diese Funktion des Euphemismus kann auf unterschiedliche Absichten des Sprechers zurückgeführt werden. Ich halte aufgrund der Sprecherabsichten drei grundlegende euphemistische Funktionen auseinander. Diese sind:

- a. Sprachliche Tabus umschreiben (z.B. *Call-Girl* statt „Nutte“, *friedvoll einschlafen* statt „sterben“, *dem Ozean tribut zahlen*, statt „sich erbrechen“ oder *Winston Churchill besuchen* statt „auf die Toilette gehen“). Ich spreche in diesem Fall von **Tabueuphemismen**. Der Euphemismus ist nämlich genetisch mit dem Tabu der primitiven Völker verwandt. Das Tabu der Primitiven war eine Art abergläubisch-religiös begründete Meidung von bestimmten konkreten Handlungen und auch bestimmter Wörter und Ausdrücke (= Sprachtabu) (vgl. Wundt 1906, Frazer 1965, Havers 1946). Der Kommunikationsdrang erfordert aber, anstelle der verbotenen Wörter irgendeine Umschreibung anzuwenden oder das Wort so zu verkleiden, daß es „unschuldiger“ aussieht. Es gibt auch heute eine Reihe von Sprachtabus, die sich von früheren durch ihre Motivation unterscheiden. Durch Takt und Rücksichtnahme sind z.B. die Euphemismen für Tod und Krankheit, durch Peinlichkeit und Scham sind z.B. die Euphemismen für Sexualität und körperliche Ausscheidungen motiviert. Die modernen Sprachtabus funktionieren in unserer Gesellschaft wie soziale Normen (vgl. Betz. 1978, Kuhn 1987).
- b. Bedeutungsverbesserung, die dem Bedürfnis des Sprechers entspringt, eine banalen Sachverhalt durch eine besser klingenden, eleganten Namen zu erhöhen (z.B. *Second-Hand-Boutique* statt „Trödeladen“, *freier Haarstyler* statt „Friseur“, *Chemise* statt „Hemd“). Die meisten Euphemismen dieser Art finden wir im kommerziellen Bereich, in erster Linie in der Werbesprache (vgl. Oksaar 1976, Römer 1968). Waren, Institutionen, Läden und bestimmte Berufsbezeichnungen werden am häufigsten umschrieben. In Anlehnung an Zimmer (Zimmer 1988) spreche ich hier von **Renommiereuphemismen**.
- c. Verschleierung, die mit der Absicht des Sprechers zusammenhängt, Fehler und Mängel, darunter auch gewisse gefährliche oder peinliche Sachverhalte, sprachlich zu verharmlosen (z.B. *Problemabfall* statt „Atommüll“, *Anpassung* statt „Preiserhöhung“, *materielle Notsituation* statt „Armut“, *Modeschmuck* statt „Bijout“ usw.). Solche **verschleiernenden Euphemismen** sind

besonders in der Sprache der Politik präsent, und sind mit politischen Interessen eng verbunden. Es sind die regierenden Parteien, die sich der Euphemismen bedienen, um vorhandene wirtschaftliche (Entlassungen, wirtschaftliche Krisen), politische (Kriege, politische Skandale) und soziale (Armut) Probleme bzw. Umweltprobleme (Müllproblem, Luftverpestung, Explosionen in Atomkraftwerken) zu vertuschen, um dadurch ihre eigenen Machtpositionen zu behalten und verstärken zu können (Strauß/Haß/Harras 1989, Haß 1990, Heringer 1990, Klein 1989, 1996, Jung 1994).

Es muß lediglich betont werden, daß die Grenze zwischen den oben skizzierten Funktionen fließend ist.

1.2.2. Die Hörerseite: Sprecher-Hörer-Beziehungen und die euphemistischen Funktionen

Wenn wir also beim Euphemismus von Sprecherabsichten sprechen, müssen auch die mit diesen Absichten erzielten Wirkungen auf den Hörer besprochen werden.

Bei Tabueuphemismen können wir davon ausgehen, daß sowohl Sprecher als auch Hörer das Tabu kennen, anerkennen und demgemäß einen entsprechenden Euphemismus wählen. Aus dem Normcharakter des Tabus folgt, daß die Erwartungen des Sprechers mit denen des Hörers übereinstimmen, es herrscht also ein prinzipielles Einverständnis der Gesprächspartner über die gesellschaftliche Verbindlichkeit des Euphemismusgebrauchs. Strauß/Haß/Harras sprechen von „gemeinsamen Bewertungsgrundlagen“ des Sprechers und Hörers (Strauß/Haß/Harras 1989: 466). Hannappel/Melenk verwenden den Terminus „offener Euphemismus“, da der Begriff, der mit dem Euphemismus umbenannt wird, der sog. wahre Begriff, allen Kommunizierenden bekannt ist (Hannappel/Melenk 1990: 264). Dabei geht es nicht nur um die Wirkungen auf den Hörer, viel mehr könnte man hier von einer bestimmten Sprecher-Hörer-Beziehung sprechen. Bei Tabueuphemismen spreche ich vom **kollektiven Gebrauch von Euphemismen** und meine damit die oben besprochene Sprecher-Hörer-Beziehung.

Anders ist es bei den verschleiern den Euphemismen und den Renomiereuphemismen. Sie werden verwendet, um für den Hörer bestimmte Sachverhalte/Gegenstände in einer für den Sprecher günstigen Weise darzustellen, wodurch eine für den Sprecher günstige Optik entsteht. Diese Euphemismen umgehen die Tatsachen in einer Weise, daß dem Hörer bestimmte Aspekte verschwiegen werden bzw. seine Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte gerichtet wird. Es geht hier um Meinungslenkung, um Manipulation. Dies wird auch dadurch erleichtert, daß diese Euphemismen vorwiegend in den Medien eingesetzt werden, wo der Hörer weitgehend passiv

und anonym bleibt. Hannappel/Melenk sprechen in diesem Fall von „versteckten Euphemismen“ (Hannappel/Melenk 1990: 264), wo der Sprecher den wahren Begriff von dem Hörer verstecken will. Ich verwende hier den analogen Terminus **individueller Gebrauch von Euphemismen**, wo ein Individuum (z.B. ein Politiker, ein Werbefachmann resp. eine Gruppe von solchen) einen Einfluß auf die Sprachgemeinschaft ausübt.

1.3. Usuelle und okkasionelle Euphemismen

Euphemismen – da sie vom Sprecher unter bestimmten Bedingungen verwendet werden – können nur in einem entsprechenden Kontext funktionieren. Isolierte Wörter und Ausdrücke ohne Berücksichtigung ko- und kontextueller Elemente Euphemismen zu nennen, ist nur in dem Fall angebracht, wenn es sich um usuelle Bildungen handelt. Ich spreche also von **usuellen Euphemismen**, wenn sie in der deutschen Sprachgemeinschaft weit verbreitet und geläufig und auch in Wörterbüchern fixiert sind (z.B. *entschlafen, beiwohnen, Freudenmädchen, Entsorgungspark* usw.). Im Gegensatz dazu nenne ich Euphemismen **okkasionell**, wenn ihre Verwendung nur einmalig, gelegentlich erfolgt und noch keine Aufnahme in Wörterbücher gefunden hat (z.B. *jemandes Hände versilbern* statt „jemanden korrumpieren“, *Winston Churchill besuchen* statt „auf die Toilette gehen“ (Anspielung auf das Monogramm von Churchill W.C.), *offene Preisgestaltung* statt „Preiserhöhung“ usw.).

2. Das Interaktionswissen als texterzeugendes Wissenssystem

Wir haben oben darauf hingewiesen, daß der Euphemismus als solcher nur in einem entsprechenden Kontext erkannt werden kann und funktioniert. Die euphemistischen Funktionen (sprachliche Tabus umschreiben, banalen Sachverhalten einen besser klingenden Namen geben, gefährliche, peinliche Sachverhalte verschleiern) haben wir durch die pragmatischen Bedingungen des Euphemismusgebrauchs (Sprecherintentionen, Sprecher-Hörer-Beziehungen) ermittelt, die erst in einem größeren Kontext, etwa im Text, wirksam werden können.

Wenn man von der plausiblen Fertsellung ausgeht, daß die sprachlich-kommunikative Tätigkeit des Menschen größtenteils in Form von Texten vollzogen wird – wir fixieren Mitteilungen, Erfahrungen, Befehle, Wünsche als Texte –, so ist auch der Gebrauch von Euphemismen an Texte gebunden.

2.1. Die Rolle des Interaktionswissens in der Textproduktion

Die Textproduktion ist eine sprachliche Tätigkeit, die sozialen Zwecken dient und in komplexere Tätigkeitszusammenhänge einbezogen ist. Sie ist eine bewußte, d.h. intentionale schöpferische Tätigkeit in dem Sinne, daß der

Textproduzent für sich einen Textplan erarbeitet, der sowohl die gedanklichen Operationen und konkreten Handlungsstrategien als auch deren sprachliche Realisierung, also die Auswahl geeigneter sprachlicher Mittel, beinhaltet.

Die Textproduktion ist auch eine interaktionale, partnerbezogene Tätigkeit, die relativ zu den Kommunikationspartnern erfolgt. Diese werden in die sprachliche Tätigkeit des Textproduzenten mit einbezogen. Der Textproduzent bewertet die Handlungssituation unter Einbeziehung situativer, ko- und kontextueller Faktoren kognitiv, und die sprachliche Tätigkeit, der konkrete Text ist das Ergebnis dieser kognitiven Bewertung.

Um einen Text produzieren zu können, müssen Wissens- bzw. Kenntnissysteme unterschiedlicher Art zur Verfügung stehen, die zur Textproduktion und auch zur Textrezeption erforderlich sind, z.B. das sprachliche Wissen, das grammatisches und lexikalisches Wissen erfaßt, das enzyklopädische Wissen, das Erfahrungen aus der Umwelt, in der die Kommunizierenden leben, umfaßt, das Textsortenwissen, das Kenntnisse über globale Textstrukturen meint, und auch das sog. Interaktionswissen (Heinemann/Viehwegger 1991:93ff). Von diesen Wissenssystemen steht also das Interaktionssystem im Mittelpunkt unserer Untersuchungen.

Beim Interaktionssystem können wir von der Tatsache ausgehen, daß die Textproduktion nie Selbstzweck ist. Sie dient der Verwirklichung von Sprecherabsichten, der Erreichung des vom Sprecher intendierten Zieles. Der Erfolg der Textproduzenten hängt nämlich davon ab, ob der Adressat aufgrund des Textes die Absicht des Sprechers richtig erkennen kann. Dazu sind seitens des Produzenten Kenntnisse darüber nötig, mit welchen sprachlichen Äußerungen welche Zustände herbeigeführt werden können. Solche Kenntnisse umfaßt das Illokutionswissen als eine Art Interaktionswissen. Eine andere Art Interaktionswissen ist das Wissen über allgemeine kommunikative Normen. Dieses Wissen enthält Kenntnisse darüber, wie sich Textproduktion und Textrezeption als interaktive, kooperative Tätigkeiten in einer konkreten Situation vollziehen. Bei der Kooperation wird davon ausgegangen, daß Sprecher und Hörer über eine Reihe von gemeinsamen Kenntnissen verfügen, die die Aufrechterhaltung der Kommunikation bedingen und gewährleisten. Es sind teils gemeinsames enzyklopädisches Wissen, teils das Wissen um Kooperationsprinzipien.

2.2. Die Repräsentation des Interaktionswissens als des Wissens um allgemeine Kooperationsprinzipien

Diese Kooperationsprinzipien als Repräsentanten von Interaktionswissen wurden zuerst von Grice (bei von Polenz 1985) als Konversations- oder Gesprächsmaximen beschrieben und von Leech zu pragmatischen Prinzipien erweitert (Leech 1983).

Indem sich Leech auf die Griceschen Konversationsmaximen stützt, ergänzt und hierarchisiert er sie. Als primär betrachtet Leech die folgenden Konversationsprinzipien:

1. Kooperationsprinzip / Cooperativ Principle = CP
2. Höflichkeitsprinzip / Polity Principle = PP
3. Prinzip des Interesses / Interest Principle = IP
4. Polyannaprinzip / Polyanna Principle = PolyP

(Im folgenden möchten wir neben den von Leech eingeführten Abkürzungen CP, PP, IP das von uns eingeführte Abkürzungszeichen PolyP verwenden.)

Diese Prinzipien umfassen mehrere Maximen. (Einfachheitshalber möchten wir bei den von Leech verwendeten englischen Bezeichnungen für die Maximen bleiben.)

CP umfaßt die Maximen:

- / der Quantität / Quantity Maxime, die besagt:
Give the right amount of information!
- / der Qualität / Quality Maxime, die besagt:
Try to make your contribution on that is true!
- / der Relevanz / Relevation Maxime, die besagt:
Be relevant!
- / der Art und Weise / Manner Maxime, die besagt:
Avoid ambiguity!
Avoid obscurity of expressions!
Be brief! Avoid unnecessary prolixity!
Be orderly!

PP umfaßt folgende Maximen (Leech 1983: 132 ff.):

Tact Maxime, die darin besteht:

- Minimise cost to other!
- Maximise benefit to other!

Generosity Maxime, die besagt:

- Minimise benefit to self!
- Maximise cost to self!

Modesty Maxime, die behauptet:

- Minimise praise of self!
- Maximise dispraise of other!

Approbation Maxime, die deklariert:

Minimise dispraise of other!

Maximise praise of other!

Agreement Maxime, die besagt:

Minimise disagreement between self and other!

Maximise agreement between self and other!

Sympathy Maxime, die deklariert:

Minimise antipathy between self and other!

Maximise sympathy between self and other!

Das IP, also das Prinzip des Interesses, besagt, daß ein Gespräch nur so lange interessant ist, wie es neue und nicht vorhersagbare Elemente enthält. Dieses Prinzip manifestiert sich u.a. darin, daß wir beim wiederholten Nacherzählen einer Anekdote bestrebt sind, sie ein wenig zu färben, zu verändern (Leech 1983: 146-147).

Das Polyanna Prinzip PolyP ist der Psychologie entlehnt. Die Benennung dieses Prinzips ist durch eine Novelle von Eleanor H. Potter mit dem Titel „Polyanna“ motiviert. Die Hauptheldin Polyanna möchte in ihrem übertriebenen Optimismus immer nur die Sonnenseite des Lebens sehen. Das Prinzip als Konversationsprinzip äußert sich darin, „that participants in a conversation will prefer pleasant topics of conversation to unpleasent ones.“ (Leech 1983: 147). Warum dem so ist, erklären die Psychologen mit dem allgemeinen menschlichen Optimismus sowie der Neigung, das Normale als gut, das Abnormale als schlecht einzustufen und zu werten (Leech ebenda).

3. Die Analyse der Euphemismusbeispiele

Betrachten wir zunächst folgende Beispiele, vor allem Textteile, mit Euphemismen:

a) „Er scheint der richtige Mann an der Spitze eines Konzerns, der mit gefährlichen Materialien umgeht. *Technische Pannen*, die es reichlich gab, wurden stets vertuscht oder zumindest verharmlost.“

(Stern 38 / 1993, S. 206)

b) „Die Angaben entbehren jeder Grundlage.“

(Riesel 1963: 200)

c) „Es dürfte Ihrer Aufmerksamkeit entgangen sein, ...“

(Riesel ebenda)

- d) „In Liebe und Dankbarkeit nehmen wir Abschied von meinem Mann, unserem Vater, Schwiegervater, Großvater und Bruder, der uns am Karsamstag *verlassen hat*.“
(FAZ vom 06.04.1994, S. 29)
- e) „Wann hast Du mit dem *Gewerbe* angefangen?“
(Interview mit einer Prostituierten, Stern 44 / 1989, S.105)
- f) „Für interessante Tätigkeit ... suchen wir ehrgeizige, verantwortungsbewußte *Floristin* für den weststeirischen Raum ...“

(Kleine Zeitung vom 25. 10. 1991, S. 63)
- g) „Ihr Sohn leidet unter einer *unschönen Wortbildungsschwäche*.“
(Stern 23 /1993, S.94)
- h) „Im Kollegenkreis galt er als *toleranter Mitarbeiter*“
(Stern 23 /1993, S.97)
- i) „Dabei nehmen selbst dermaßen *geistig Verwirrte* den Verlust ihrer Unabhängigkeit, das „Es wird alles immer weniger“ schmerzlich wahr ...“
(Stern 38 /1993, S.29)

Im Beispiel a) intendiert der Sender eine Mitteilung über Unfälle. Aus den Kontextelementen, wie „gefährliche Materialien“, „vertuscht“, „verharmlost“ heraus kann die Bedeutung des Euphemismus, ‘durch Umweltschäden verursachte Unfälle’ herausanalysiert werden. Mit dem Euphemismusgebrauch verstößt hier der Sender gegen das CP und zwar gegen die Maxime der Art und Weise, die uns rät: Vermeide verhüllende Ausdrucksweise! Der Sender hätte den Ausdruck „Unfälle“ gebrauchen sollen. Der Verstoß gegen das CP, der sich in der Wahl des Euphemismus manifestiert, wird durch ein anderes Konversationsprinzip, durch das PolyP motiviert. Das PolyP rechtfertigt diesen Verstoß: „one can disguise unpleasant subjects by referring to them by means of apparently inoffensive expressions“ (Leech 1983: 148). Der Euphemismus wird in die harmlos wirkende Worthülse (vage Bedeutung von „technisch“, Assoziation zu „Panne“ als kleinerer Unfall) verpackt.

Anders sieht es m.E. in den Sätzen b) und c) aus. In beiden Sätzen wird die äußere Form der Höflichkeit bewahrt, dabei aber am Partner Kritik geübt. Diese Beispiele, bei Riesel Alltagseuphemismen genannt, stammen aus verschiedenen Behördenbriefen, meistens aus Mahnbriefen (Riesel 1963: 200). Dadurch, daß der Sender die offene Kritik, Meinungsäußerung vermeidet, verstößt er gegen das CP (Maxime der Qualität: Sei wahr! und Maxi-

me der Art und Weise: Vermeide verhüllende Ausdruckweise!). Der Verstoß ist durch das PP (Tact Maxime) motiviert, da es sich nicht gehört, am Partner offen Kritik zu üben.

Im Beispiel *f)* handelt es sich um einen Renommieeuphemismus *Floristin* statt „Blumenverkäuferin“. Der Gebrauch des Euphemismus ist ein Verstoß gegen das CP, denn hier steht *Floristin*, gemeint ist aber nicht eine gute Kennerin von Pflanzen, sondern eine Blumenverkäuferin. Die Intention des Senders, statt eines banalen Ausdrucks einen eleganten, salonfähigen zu gebrauchen, führt zum Verstoß gegen die Maxime der Klarheit des CP. Der Verstoß wurde vielleicht von PP (Approbation Maxime, eventuell Sympathy Maxime (?)) gerechtfertigt. Möglicherweise könnte auch das IP eine Rolle spielen.

Die Beispiele *g)* und *h)* enthalten die Euphemismen *toleranter Mitarbeiter*, der durch die Chefbrille gesehen einen Querulanten meint, bzw. *unschöne Wortbildungschwäche*, die von einer Lehrerin an die Mutter eines maulfaulen und stotternden Schulkindes geschrieben worden ist. Beiden Fällen ist gemeinsam, daß wegen unklarer, verhüllender (= euphemistischen) Formulierung gegen das CP verstoßen wurde. Welche anderen Prinzipien motivieren diesen Verstoß? Einerseits gilt die Mitteilung unter Punkt *g)* an die Mutter, deren Gefühle geschont werden müssen, andererseits geht es hier um eine Formulierung eines auffallenden, unangenehmen Fehlers des Kindes. Daher spielen hier m.E. die Tact Maxime des PP und das PolyP gemeinsam eine Rolle.

Ähnlich auch bei der Mitteilung des Chefs in einem Arbeitszeugnis (*h)*). Die Wahl des Euphemismus ist durch die Höflichkeit, also das PP, motiviert, weil auf diese Weise der betroffene Mitarbeiter von der offenen Kritik verschont bleiben soll. Andererseits geht es auch hier um ein negatives Verhalten am Arbeitsplatz, das euphemistisch verschleiert wird, wobei das PolyP motivierend auftritt.

Problematisch sind die Beispiele *d)*, *e)* und *i)*, in denen kollektive Euphemismen, zur Umschreibung sprachlicher Tabus, vorkommen. Dabei werden der Tod (*d)*, die Prostitution (*e)*, und ein geistiges Stigma (*i)* euphemistisch umschrieben. Auch hier könnte man von einem Verstoß gegen die Maxime der Art und Weise des CP sprechen. Die Frage, was die Verletzung des CP motiviert, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Überlegt man sich Lösungsalternativen, so können hier grundsätzlich zwei Alternativen in Betracht kommen: Einerseits besteht die Möglichkeit, innerhalb der Konversationsprinzipien nach einer oder mehreren Maxime(n) eines oder mehrerer Prinzipien zu suchen, die die Verletzung des CP motivieren und rechtfertigen. Als Kandidat könnten hier die Tact Maxime oder die Agreement Maxime des PP (oder beide zusammen) in Frage kommen. Andererseits könnte man an das sprachliche Tabu als an eine Art soziale Norm ap-

pellieren, die uns vorschreibt, Euphemismen zu gebrauchen. Die soziale Sanktioniertheit des Tabus als einer Art Norm rechtfertigt den Verstoß gegen das CP. Im Falle der Umschreibung sprachlicher Tabus durch kollektive Euphemismen wird die Kooperation genau dadurch gewährleistet, daß man die Norm befolgt.

4. Zusammenfassung

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß mit Hilfe der Konversationsprinzipien wesentliche Aspekte des Euphemismusegebrauchs und dadurch auch der Funktionsweise von Euphemismen erfaßt werden können. In allen Fällen des Euphemismusegebrauchs verstößt der Sender absichtlich gegen das CP, gegen die Maxime der Qualität (Sei wahr!) bzw. gegen die Maxime der Art und Weise (Klarheit und verhüllende Ausdrucksweise). Dieser Verstoß wird durch ein anderes Konversationsprinzip, PP oder PolyP, motiviert. In einigen Fällen konnte eindeutig entschieden werden, welche Maxime welchen Prinzips konkret die Verletzung des CP rechtfertigt. In anderen Fällen müssen wir das Zusammenspiel von verschiedenen Maximen verschiedener Prinzipien voraussetzen. Das PP als motivierendes Konversationsprinzip erklärt, warum der Euphemismus als höfliche Redeform genannt wird. Das PolyP gewährleistet die Verschleierung. Die Verletzung des CP wird auch durch die soziale Norm bestimmt. Es ist m.E. kein Zufall, daß gerade diese Prinzipien (CP und PP) bzw. die Norm beim Verstoß gegen das CP auftreten. Das CP allein ist nämlich nicht fähig zu begründen, warum wir in unseren Mitteilungen nicht fair sind (Leech 1983:79). Das PP ist primär sozial bedingt, das PolyP psychologisch geprägt. Das sprachliche Tabu fasse ich als eine Art soziale Norm auf, es verfügt jedoch über eine Reihe von psychologischen Bezugspunkten. Es scheinen also beim Euphemismus primär sozial oder psychologisch bedingte Prinzipien über dem umfassenden und erstrangigen CP zu stehen.

Die einzelnen motivierenden Faktoren spielen beim konkreten Euphemismus eine unterschiedliche Rolle, sie sind unterschiedlich gewichtet, so daß wir nur vorsichtige Verallgemeinerungen formulieren dürfen.

Bei individuellen Euphemismen, so bei Renommieeuphemismen ist das PP relevant, bei verschleierten Euphemismen das PolyP. Bei kollektiven Euphemismen tritt das sprachliche Tabu als soziale Norm motivierend auf, das teils auch von der Höflichkeit, d.h. von PP her, motiviert ist. (Als eine Quelle des modernen Tabus gilt ja auch der Takt, vgl. 1.1.). Das Zusammenspiel mehrerer Prinzipien beim konkreten Euphemismus korreliert mit unserer früheren Feststellung, daß die Grenzen zwischen den einzelnen euphemistischen Funktionen fließend sind (vgl. 1.2.1.).

Das Wissen über kommunikative Normen (Interaktionswissen) erlaubt also beim Euphemismusgebrauch dem Sender, durch den Verstoß gegen das Kooperationsprinzip unterschiedliche Sprecherintentionen zu verwirklichen. Dieser Verstoß gilt als eine Art Signal für den Empfänger, der ebenfalls über Kenntnisse aus dem Bereich des Interaktionswissen verfügt. Der Empfänger interpretiert die Verletzung des CP als eine absichtliche, indem er nach weiteren Konversationsprinzipien sucht, die die Verletzung des CP rechtfertigen (vgl dazu den satzsemantischen Ansatz von Polenz 1985). Wenn aber der Verstoß gegen das CP nicht bewußt wird, kann der Hörer beeinflußt, manipuliert werden.

Literatur

- Balle, Ch.: Tabus in der Sprache. – Frankfurt/M. 1990.
- Betz, W.: Tabu – Wörter und Wandel. – In: Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden. – Mannheim/Wien/Zürich 1978, S.141-144.
- Danninger, E.: Tabubereiche und Euphemismen. – In: Welte, Werner (Hg.): Sprachtheorie und angewandte Linguistik. Festschrift für Alfred Wollmann. – Tübingen 1982, S. 237-251.
- Frazer, J. G. : Az aranyág. – Budapest 1965.
- Gläser, R.: Euphemismen in der englischen und amerikanischen Publizistik. – In: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 14/1966.
- Hannappel, H./Melenk, H.: Alltagssprache. – München 1990.
- Haß, U.: Das Besetzen von Begriffen: kommunikative Strategien und Gegenstrategien in der Umweltdiskussion. – In: Liedtke, F. /Wengeler, M. /Böke, K. (Hg.): Begriffe besetzen. Strategien des Sprachgebrauchs in der Politik. – Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 330-338.
- Havers, W.: Neuere Literatur zum Sprachtabu. – Wien 1946.
- Heinemann, W./Viehweger, D.: Textlinguistik. Eine Einführung. – Tübingen 1990.
- Heringer, H-J.: „Ich gebe Ihnen mein Ehrenwort.“ Politik, Sprache, Moral. – München: Beck 1990.
- Jung, M.: Öffentlichkeit und Sprachwandel. Zur Geschichte des Diskurses über die Atomenergie. – Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.
- Klein, J.: Wortschatz, Wortkampf, Wortfelder in der Politik. – In: ders. (Hg.): Politische Semantik. Bedeutungsanalytische und sprachkritische Beiträge zur politischen Sprachverwendung. – Opladen: Westdeutscher Verlag 1989, S. 3-50.
- Klein, J.: Die Wahlkampfsschiedsstelle. Ein Ort strategischer Sprachthematization. – In: Böke, K./Jung, M./Wengeler, M. (Hgg.): Öffentlicher Sprachgebrauch. Praktische, theoretische und historische Perspektiven. Georg Stötzel zum 60. Geburtstag. – Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 77-89.
- Klemperer, V.: LTI. Notizbuch eines Philologen. – Leipzig 1946/1987.

- Kuhn, F.: Tabus. – In: Sprache für Literatur und Unterricht 60/1987, S. 19-35.
- Leech, G. N.: Principles of Pragmatics. – London: Longman 1983.
- Leinfellner, E.: Der Euphemismus in der politischen Sprache. – Berlin 1971.
- Lewandowski, H.: Linguistisches Wörterbuch 3. 5. überarbeitete Auflage. – Heidelberg/Wiesbaden 1992.
- Luchtenberg, S.: Euphemismen im heutigen Deutsch. Mit einem Beitrag zu Deutsch als Fremdsprache. – Frankfurt/M. u.a.O. 1985.
- Oksaar, E.: Berufsbezeichnungen im heutigen Deutsch. – Düsseldorf 1976.
- von Polenz, P.: Deutsche Satzsemantik. Einführung in die Grundbegriffe des Zwischen- den-Zeilen-Lesens. – Berlin/New York 1985.
- Römer, R.: Die Sprache der Anzeigenwerbung. – Düsseldorf 1968.
- Strauß, G./Hass, U./Harras, G.: Brisante Wörter von Agitation bis Zeitgeist. – Berlin/New York 1989.
- Wundt, W.: Völkerpsychologie, II. Bd. Mythos und Religion. – Wien 1906.
- Zimmer, D. E. : Redens Arten. – Zürich 1988.

Georg Kaisers *Nebeneinander* (1923): Metadrama über das Ende des Expressionismus¹

1. Metadrama über das Ende des Expressionismus

Die frühen zwanziger Jahre waren für Georg Kaiser wie für die meisten Autoren der expressionistischen Bewegung eine Phase der Neuorientierung. Hier galt es, die im Zeitraum 1910–1920 gewonnenen Positionen zu überdenken.² Die Bezeichnung 'Neue Sachlichkeit',³ die für die Beschreibung der literarhistorischen Konstellationen 1921–1932 üblicherweise verwendet wird, verweist auf die zentrale Grunderfahrung der Desillusionierung: Der 'idealistische' Glaube an ein säkularisiertes Heilsprogramm, der in den expressionistischen Programmschriften seinen Niederschlag fand, wich einer teils skeptischen, teils leidenschaftlichen Hinwendung zur Macht des Faktischen.⁴ Vor allem im Drama findet dieser Widerruf des expressionistischen Programmes in einer „partiell [...] 'materialistischen' Reduktion“⁵ seinen Ausdruck: Die Autoren unterzogen die Vision des 'neuen Menschen', die unter den Trümmern des Ersten Weltkrieges begraben lag, einer umfassenden Kritik.

Der Begriff 'Metadramatik'⁶ verdeutlicht die selbstreflexive Tendenz der Stücke dieser Zeit: Das 'Sterben'⁷ des Expressionismus und damit auch die Preisgabe des im expressionistischen Drama dominanten dramaturgischen Konzeptes des 'einpoligen Wandlungsdramas' (Horst Denkler) werden selbst zum Gegenstand der Literatur.⁸ Kaiser, der dem expressionistischen Programm skeptisch gegenübergestanden hat, soll als Beispiel gewählt werden, um die Frage nach der literarischen Bearbeitung 'historischer Katastrophenerfahrung' im deutschen Drama neu zu stellen: Nicht die Katastrophe des Ersten Weltkrieges wird in Kaisers Dramen der frühen zwanziger Jahre thematisiert (wie noch in den *Gas*-Dramen, 1917–19), sondern der Autor ironisiert die Katastrophenthematik zunächst, indem er sie analog zu Carl Sternheims *Die Hose* in die Privatsphäre des Kleinbürgers verlagert. Wie in dessen Bürgersatire veranlaßt eine 'unerhörte Begebenheit' Kaisers Protagonisten, vertraute Rollenmuster grundlegend zu überprüfen.

Kanzlist Krehler (1921) und – vor allem – *Nebeneinander* (1923) sind satirische Metadramen über das Ende des Expressionismus. Während die 'alten Menschen' (Krehler, Pfandleiher), die das expressionistische Ideenprogramm repräsentieren, scheitern, gelingt den 'neuen Menschen' der zwanziger Jahre der soziale und materielle Aufstieg. Den theatralen 'Wettkampf' gewin-

nen nun Techniker-, Sportler- und Spieler-Figuren wie Max und Neumann, die Prototypen der Neuen Sachlichkeit. In *Kanzlist Krehler* orientiert sich Kaiser noch eng an der vitalistischen Wandlungskonzeption aus *Von morgens bis mitternachts* (1912): Erneut bricht ein vom Leben 'bezauberter' Kleinbürger aus den erstarrten Ordnungsmustern der bürgerlichen Welt aus. Die strukturelle Nähe zwischen beiden Stücken zeigt sich vor allem an dem hohen Grad an 'Metatextualität'⁹, den *Kanzlist Krehler* gegenüber dem 'Prätex't' *Von morgens bis mitternachts* aufweist.

In *Nebeneinander* löst die Altruismusthematik die Vitalismusthematik ab: Der 'Aufbruch' des Pfandleihers wird 'ethizistisch'¹⁰ motiviert. Kaiser nimmt einen Perspektivwechsel vor: Nicht der Wert des 'emphatischen Lebens',¹¹ sondern 'Mitmenschlichkeit' und 'Gemeinschaft' bestimmen den Wertekodex des Protagonisten. Insbesondere durch die 'ethizistische' Rede des Pfandleihers signalisiert Kaiser, daß *Nebeneinander* auch als 'Metatext' zu *Hölle Weg Erde* (1919) verstanden werden soll: „PFANDLEIHER. Es wird alles ohne Sinn, wenn nicht alles jederzeit bereit ist, um einem einzigen Menschen das Leben zu retten!!!“ (S. 325)

Bereits der Titel des Pfandleiher-Dramas verweist auf den Status des Textes als 'Metadrama': Dem Formprinzip des expressionistischen Dramas, der 'Einpoligkeit', setzt Kaiser das 'Nebeneinander' konkurrierender Dramenmodelle entgegen. Das theatrale Spiel wird dem Publikum in Form eines 'szenischen Wettkampfes' dargeboten. Ernst Schürers These, *Nebeneinander* setze sich aus „drei Minidramen zu je fünf Bildern“¹² zusammen, findet vor allem in der streng symmetrischen Gliederung der fünf Akte ihre Bestätigung. Der Pfandleiher-Plot, bei dessen Gestaltung sich Georg Kaiser an dem Konzept des expressionistischen 'Wandlungsdramas' orientiert hat, wird die 'Luise-Handlung' (als Parodie des Volksstückes) ebenso nebengeordnet wie die 'Neumann-Handlung': Hier hat sich der Autor an dem Genre der 'Hochstaplerkomödie' orientiert, wie es ihm insbesondere aus Wedekinds *Der Marquis von Keith* bekannt war.¹³

Nebeneinander entstand in den Anfangsjahren der Weimarer Republik.¹⁴ Kaiser spielt – darin Tollers *Hinkemann*-Tragödie vergleichbar – auf eine Reihe von Krisen- und Elendssymptomen an, die sich auf die historische Problemlage, insbesondere auf die durch Inflation bedingte Verarmung breiter gesellschaftlicher Schichten, beziehen lassen. Wie in *Von morgens bis mitternachts* und in *Hölle Weg Erde* spielt das Geld als Medium der Figureninteraktion auch in *Nebeneinander* eine tragende Rolle, und zwar deshalb, weil die (aus Sicht des Pfandleihers) zwingend gebotene Rettung Luises aufgrund der Wirtschaftskrise grundsätzlich in Frage gestellt ist. Das materielle Elend des Pfandleihers, der so arm ist, daß er sich auf seinem 'heldenhaften' Weg nicht einmal eine Taxifahrt leisten kann, trägt zu seiner Verzweiflung und

zu seinem Freitod wesentlich mit bei: „PFANDLEIHER. Ich hätte mir einen Wagen nehmen sollen – aber wer weiß, was das hier kostet??“ (S. 305)¹⁵

Unter der produktionsästhetischen Perspektive sind jedoch nicht nur die sozialhistorischen, sondern auch die im Stück angelegten autobiographischen Bezüge bemerkenswert. Kaisers Drama entstand unmittelbar nach Abschluß des Münchener Prozesses 1921, in dem sich der Dramatiker wegen der Verpfändung fremden Eigentums vor Gericht zu verantworten hatte.¹⁶ Während diese lebensgeschichtlichen Bezüge in *Nebeneinander* noch lose angelegt sind, kommt ihnen in Kaisers Gerichtsszenen der dreißiger und vierziger Jahre eine verstärkt strukturbildende Funktion zu.

2. Pfandleiher-Plot: Aufbruch und Sterben des ‘expressionistischen’ Menschen¹⁷

Reinhold Grimm hat auf die zentrale Funktion der Requisiten für *Nebeneinander* aufmerksam gemacht:¹⁸ Die ‘Wandlung’ des Pfandleihers vom Ausbeuter zum Mitleid empfindenden Ethizisten wird wie im Drama des 18. Jahrhunderts durch ein Schriftstück ausgelöst, dessen Text der Pfandleiher als Aufruf zum philanthropischen und solidarischen Handeln deutet. Der Brief Otto Neumanns, des Prototyps des neusachlichen Menschen, enthält eine explizit performative ‘Kündigung’ des Liebesverhältnisses zu Luise: „[S]o teile ich dir mit, daß unsere Beziehungen ein Ende gefunden haben.“ (S. 284). Luise hatte dem Lebenskünstler Neumann damit gedroht, sich das Leben zu nehmen, falls sie keine Nachricht ihres Geliebten erhielte.

Wie in zahlreichen Stücken Kaisers lösen also in *Nebeneinander* ein marginaler Anstoß und „ein glücklicher Zufall“ (ebd.) die „Erneuerung“¹⁹ des Protagonisten aus. Zum einen hat der Pfandleiher den Brief in dem von Neumann versetzten Frack nur zufällig entdeckt, zum anderen hat er die Aufschrift bei der Reinigung des Kleidungsstückes verwischt. Somit kann Neumanns ‘Kündigung’ nicht zur Post gebracht werden, sondern sie soll dem Absender persönlich überbracht werden: „Wir müssen uns auf den Weg machen“ (ebd.), ruft der Pfandleiher denn auch im Dialog mit seiner Tochter emphatisch aus. Einmal vom Gedanken der Hilfe angestoßen, laufen die Reaktionen des Pfandleihers wie die des Kassierers aus *Von morgens bis mitternachts* und die des Spazierers aus *Hölle Weg Erde* gleichsam deterministisch ab.

Nach der ‘Erweckung’ des Helden nimmt das ‘Stationendrama’²⁰ seinen Lauf: Der Pfandleiher macht sich auf den Weg, um Luise, die von Neumann verlassene ‘entehrte Frau’²¹, vor dem Freitod zu bewahren. Die Tochter des Pfandleihers übernimmt bei der Suche nach Luise die Rolle der ‘menschlichen’ Begleiterin in einer ‘unmenschlichen’ Welt – eine Konstellation, mit der Kaiser die Vater-Tochter-Beziehung aus *Gas I* (1917/18) wieder auf-

nimmt. Auf seinem Weg durch das Labyrinth der Großstadt hat sich der Erweckte in verschiedenen Stätten der Täuschung und des schönen Scheins zu bewähren. In der Pension Elvira (II. Akt) wird er zum Opfer einer Intrige: Die Gastwirtin, die eine Präfiguration der 'Puffmutter' aus *Der Soldat Tanaka* (1939/40) ist, deckt den abgetauchten Neumann; im Kasino (III. Akt) – einem Ort, an dem ebenfalls Spiel, List und Täuschung die Interaktionen dominieren – wird der Pfandleiher als Verbrecher, der fremde Kleidungsstücke unterschlagen hat, denunziert und verhaftet. Im Polizeirevier (IV. Akt) kommt es schließlich zu einem Verhör, das ein (szenisch allerdings nicht vermitteltes) Gerichtsverfahren nach sich zieht. Der Protagonist hat am Ende seine Konzession verloren, daraufhin tötet er sich zusammen mit seiner Tochter in der Pfandleihe (V. Akt).

Stärker noch als der Kassierer in *Von morgens bis mitternachts* wird der Pfandleiher ironisiert.²² Kaiser durchbricht die Figurenperspektive mittels dreier Textstrategien der Sympathienlenkung, mit denen er den Eindruck erweckt, es handele sich bei dem Pfandleiher um eine „expressionistische[-]Jammergestalt[-]“²³. Zum einen wird die Physis des Helden im Haupt- und Nebentext abgewertet; zum anderen werden durch den Gang der Handlung und die Technik der diskrepanten Informiertheit die Einschätzung der Situation von seiten des 'Gewandelten' sowie dessen emphatische Selbststilisierungen zum 'Retter' Luises als hybrid und illusionistisch entlarvt. Drittens wird der Pfandleiher in den 'absurden Dialogen', insbesondere im Gespräch mit der Pensionswirtin und dem Kommissar, als verwirrter 'Irrer' charakterisiert.

Die Physis des Pfandleihers wird durch implizite Charakterisierungstechniken in den Regieanweisungen abgewertet, aber auch durch explizit figurale Strategien in Form von Eigen- und Fremdkommentaren. Zu Beginn wird der selbsternannte Erneuerer im Nebentext als „Menschenrest aus Alltag von Stadt“ (S. 279) charakterisiert. Seiner Tochter wird ebenso wie dem Pfandleiher das Attribut 'Häßlichkeit' zugeordnet; sie wird beispielsweise als „verwachsen“ (S. 280) beschrieben. Im Kasino erscheint der Pfandleiher als verbrauchter Nachfahre des Spazierers; hier tritt er als „eine abgewetzte Vogelscheuche!!“ (S. 311) in Erscheinung. Der Held trägt einen „Pelz, der ihm zu weit ist“ (S. 305); sein Bart ist „wirr[-]“, das Haar „schütter[-]“ – beide sind „in beinahe lächerlicher Weise von Friseurhand geordnet“ (ebd.). Zu den physischen Einschränkungen des Pfandleihers zählen auch die körperliche Schwäche („Die Knie brechen mir.“, S. 296), sein erhitztes Gemüt („INHABERIN. Beruhigen Sie sich mal, Herr“, S. 295) sowie das Stottern und Sich-Verhaspeln in Situationen, in denen es auf eine präzise Schilderung nüchterner Sachverhalte ankommt: „ERSTER HERR. Was stottern Sie? Das Zeug ist ja nicht gehauen und gestochen, was Sie produzieren!“ (S. 310). Vor dem Rededuell mit dem Kommissar wird der Held vom Regen übergossen: Nicht die Technik wie am Ende von *Von mor-*

gens bis *mitternachts*, sondern das Wetter hat sich scheinbar gegen ihn verschworen. Diese Abwertung der Physis korrespondiert mit ungeschickten, töpelfhaften und langsamen Bewegungen. Beispielsweise stürzt der Pfandleiher zu Beginn des Dramas eine Benzinflasche um. Seine Langsamkeit hängt jedoch – wie eingangs festgestellt wurde – zum Teil auch mit seiner Armut zusammen.

Vor allem durch das von Kaiser geschickt eingesetzte Verfahren einer diskrepanten Informationsvergabe wird dem Rezipienten immer wieder signalisiert, daß der Ethizismus des Pfandleihers eine lächerliche Reaktion auf den marginalen Anstoß zum Aufbruch ist: Der Zuschauer hat gegenüber dem Pfandleiher durch die Informationen, die er aus der 'Luise-' und der 'Neumann-Handlung' gewinnt, in allen Szenen einen Informationsvorsprung. Er kann den Pfandleiher-Plot aus einer Perspektive der objektiven Distanz bewerten. Der Protagonist erscheint somit als lahme und lächerliche Figur, die den Ereignissen stets 'hinterhertorkelt', ohne entscheidenden Einfluß auf den Gang der Handlung nehmen zu können; der Pfandleiher ist der Prototyp des 'Immer-zu-spät-Kommenden'. Bereits am Ende des ersten Aktes wird dem Rezipienten deutlich, daß das Stück wie ein 'Anti-Märchen' enden muß: Die 'Rettung' der 'Prinzessin' durch den 'Drachentöter' kann nicht gelingen, weil sie schlichtweg überflüssig ist, denn Luise hat den Brief, der – wie Neumann später erläutern wird – in dreifacher Ausfertigung verfaßt wurde, bereits erhalten. Ihr gelingt anders als Hebbels Protagonistin Klara in *Maria Magdalena* trotz der Entehrung der soziale Aufstieg. Am Ende stehen für Luise ironischerweise nicht der Freitod oder die soziale Ächtung, wie der Pfandleiher meint, sondern die glückliche Vermählung mit Franz Krüger.

Der Auftritt des Pfandleihers in der Pension Elvira (II. Akt) sowie das Verhör im Kommissariat (IV. Akt) zählen zu den besonders komischen Szenen des Stückes. An beiden Szenen läßt sich die Durchbrechung der Figurenperspektive im Sinne Manfred Pfisters besonders gut zeigen. Kaiser ordnet den Akteuren wie in *Von morgens bis mitternachts* und *Kanzlist Krehler* verschiedene Sprachebenen zu, um zu verdeutlichen, daß eine Verständigung zwischen den Akteuren, die 'aus verschiedenen Welten' stammen, unmöglich ist. Dem 'ethizistischen' Code des 'Gewandelten' wird das zeittypische 'materialistisch-sachliche' Sprachregister gegenübergestellt. Diesen Codes kommt eine expressive Funktion zu, denn sie lassen sich auf das Wertesystem, das die Akteure repräsentieren, rückbeziehen. Vor allem die Selbststilisierungen des Pfandleihers, mit denen Kaiser die expressionistische 'O Mensch!'-Rhetorik parodiert, werden als hohles Erneuerungspathos entlarvt und lösen beim Rezipienten, der diese Sätze als Literaturparodie richtig einschätzen kann, Komik aus:

PFANDLEIHER. Dann müssen wir unsere Anstrengungen verdoppeln. Es muß ein gewaltiger Apparat in Bewegung gesetzt werden, um Niemann zu finden, der seinen Brief von neuem adressiert. Es müssen Depeschen laufen. Ich werde eine Reise unternehmen müssen. Die Pfandleihe wird für eine Zeit schließen – Geschäfte ruhn, bis – – – (S. 292)

Im Dialog zwischen der Pensionswirtin und dem Pfandleiher – geradezu ein Musterbeispiel ‘gestörter Kommunikation’ – antizipiert Kaiser die Dialogführung des absurden Theaters, indem er vorführt, wie die Figuren in ihren ‘Sprachkäfigen’ gefangen und daher unfähig zu echter Kommunikation sind. Die Monologisierung der Rede, wie sie für Becketts *Warten auf Godot* und *Endspiel* charakteristisch ist, kennzeichnet auch die Dialoggestaltung in *Nebeneinander*. Das Gespräch kann wie der Dialog zwischen dem Pfandleiher und dem Kommissar als ein Boxkampf mit Worten verstanden werden: Die Wirtin, die Neumann vor den Heimsuchungen des ‘Irren’ schützen will, versetzt der ihr widerwärtigen „Kröte“ (S. 297) den „knock-out!“ (S. 327).

Auf den Hinweis des Pfandleihers, er und seine Tochter hätten „bereits dreimal versucht“ (S. 293), in der Pension vorstellig zu werden, hält die Inhaberin einen Vortrag, in dem sie ihre vorherige Abwesenheit („Ich war verreist. Erholungsbedürftig“, ebd.) sarkastisch erläutert. Der Pfandleiher ist durch den Redeschwall eingeschüchtert, er reagiert – wie die Regieanweisungen verdeutlichen – „verblüfft, stumm“ (ebd). Mehrfach beginnen der Held und seine Tochter damit, ihr Hilfsprojekt zu erläutern, doch stets werden sie von der eloquenten Wirtin unterbrochen. Als der Pfandleiher endlich doch zur Rede ansetzen darf, wechselt die Inhaberin von der inhaltlichen auf die metasprachliche Ebene und bringt den Pfandleiher mit ihrem taktischen Redemanöver vollends aus der Balance:

PFANDLEIHER. Es handelt sich um einen Herrn Niemann, der seine Adresse bei Ihnen aufgegeben hat.

INHABERIN. So. Es handelt sich. Wieso handelt es sich?

PFANDLEIHER. Das ist gewiß nicht der richtige Ausdruck, den ich gebrauche –

INHABERIN. Es klingt allerdings, als ob man einem gefährlichen Verbrecher bei mir auf der Spur wäre.

PFANDLEIHER. Diese Auslegung meiner Worte möchte ich grade vermeiden –

INHABERIN. Dann seien Sie in Ihren Redewendungen gleich vorsichtiger, lieber Herr. Man verdächtigt nicht dir nichts mir nichts seinen Mitmenschen!

PFANDLEIHER. Das lag gänzlich nicht in meiner Absicht –

INHABERIN. Hinterher will man nie wissen, was man geredet hat! (ebd.)

Dem Ethizismus des Pfandleihers wird auf seiten der Inhaberin durchgängig der Gestus des Sich-Verstellens („Dieser Niemann existiert nicht.“, S. 295) sowie die nüchterne und (neu)sachliche Einschätzung der Situation entgegengestellt. Ihre Meinung, daß sich Luise „den Hals nicht abschneiden“ (ebd.) werde, entspricht dem Wissen des informierten Zuschauers, der anders als der Erweckte über Luisens Situation in der Schleuse, einem Refugium des ländlichen Glücks, vollends aufgeklärt ist. Insofern wird die Haltung des Pfandleihers, der die Zusammenhänge zu keinem Zeitpunkt durchschaut („Den Anfang begreifen wir nicht.“, S. 296), der sich selbst aber dennoch als einen Erkennenden und Erwählten im Dienste einer höheren Mission versteht, von Kaiser als situationsinadäquat entlarvt.

Der Intrige in der Pension Elvira ist der Pfandleiher ebensowenig gewachsen wie dem „Tempo“ (S. 304) des Kasinos und dem Sportsgeist des Kommissars. Alle drei Stätten sind ihm fremdes Terrain. Beim Betreten des Kasinos gibt er vor, verabredet zu sein: Der Held begegnet jedoch nicht wie erhofft der Adressatin des Briefes, sondern er wird zusammen mit seiner Tochter verhaftet, nachdem entdeckt wurde, daß er Pfandstücke zu seinem eigenen Besitz gemacht hat. Der ‚Vernehmung‘ durch den Ersten und Zweiten Herrn, an deren Ende der Pfandleiher abgeführt wird, folgt der Dialog mit dem Kommissar – dies ist eine der großen Verhörsszenen in Kaisers Werk.

Der Kommissar, der in der Tradition von Sternheims Theobald Maske aus *Die Hose* steht,²⁴ ist ein Anhänger des Sports, der sich in einem privaten Telefonat die aktuellen Zwischenstände eines Boxwettkampfes mitteilen läßt – eine Referenz Kaisers auf die Sportbegeisterung, wie sie für die zwanziger Jahre insgesamt charakteristisch ist.²⁵ Auch das anschließende Verhör hat den Charakter eines Boxkampfes: Der Wachtmeister überträgt die Wahrnehmungsmuster und das sprachliche Handwerkszeug, das er in der Radiowelt des Sports gewinnt, ungebrochen auf die Praxis der Kriminologie; hierdurch entsteht Komik. Jedoch heißt das Motto des Kommissars nicht „jeder gegen jeden“ (S. 327), sondern ‚Alle gegen einen‘. Der Pfandleiher ist am Schluß endgültig zum isolierten Außenseiter geworden.

Im Kontrast zu den Angeklagten in Kaisers Gerichtsdramen des Exils, etwa in *Der Soldat Tanaka* und *Pygmalion* (1943/44), ist der Pfandleiher durchaus gesprächsbereit und willens, seine ‚Tat‘ zu erklären, doch gelingt es ihm nicht, dem Kommissar den Grund für seine „Kostümierung“ (S. 322) verständlich zu machen. Immer wieder kommt es bei der Rekonstruktion der Eigentumsverhältnisse und des Tathergangs zu komischen Wortverdrehungen und Mißverständnissen. Die beiden Herren sehen sich als Entdecker einer

„Hehlergesellschaft“ (S. 321), sie deuten deshalb die Aussagen des Pfandleihers und seiner „schiefe[n] Marie“ (S. 322) als verdeckte Geständnisse eines professionellen Gaunerpärchens. Der Kommissar kann sich nicht erklären, warum dieser kläglich dreinblickende Verdächtige ausgerechnet das Kasino aufgesucht hat. Luise hält er zunächst für eine Tochter des Pfandleihers, „die auf den Strich geht“ (ebd.). Im folgenden unterstellt er dem Pfandleiher ein primär erotisches Interesse an seiner Mission, womit Kaiser auf die Konstellation Kassierer–Dame und auf den Monolog des Bankdirektors in der Eingangsszene von *Von morgens bis mitternachts* anspielt: „Was haben Sie nun an dieser Lu für ein heißes Interesse?“ (S. 323)

Außerdem hat sich Kaiser bei dem Verfassen dieser Szene eng an der Argumentation des Spazierers im ersten Akt von *Hölle Weg Erde* orientiert. Dessen Behauptung, daß unterlassene Hilfe Mord sei, ordnet er nun dem Pfandleiher zu, der sich selbst des Mordes an Luise bezichtigt: „PFANDLEIHER. „Wenn ich Lu nicht finde, habe ich sie ermordet!“ (ebd.). Wird diese ethizistische Argumentation allerdings in *Hölle Weg Erde* dazu eingesetzt, um den Spazierer zum ‘neuen Menschen’ und geistigen Führer der Menschheit zu überhöhen, entlarvt Kaiser in *Nebeneinander* durch die Reaktionen der anderen Figuren eine solche Argumentation als absurd. Auf die umständlichen Erklärungen des Pfandleihers folgen Versuche der Pathologisierung, die die verbale Schlacht beenden: „KOMMISSAR zur Tochter. Ist Ihr Vater schon interniert gewesen? Irrenanstalt? Herzberge?“ (S. 325)

Erst am Ende seines Weges erkennt der Protagonist, darin dem Kassierer und dem Kanzlisten ähnlich, daß sein „Rundlauf“ (S. 336) gescheitert ist. Wie bereits der Titel *Nebeneinander* suggeriert, laufen die Akteure des theatralen Wettkampfes bis zum Schluß selbstverliebt aneinander vorbei, ohne direkt miteinander gesprochen zu haben. Als der Pfandleiher seine Konzession verliert – ähnliches widerfährt später Ernst Hoff in Kaisers NS-Satire *Klawitter* (1939/40) –, ist er endgültig zu einem „halben Narrenhans“ (S. 337) geworden. Dem ekstatischen Tod der expressionistischen Dramenhelden wird allerdings die eher nüchterne Betrachtung des eigenen Scheiterns entgegengestellt.

Ähnlich dem Kassierer-Drama entwirft Kaiser in *Nebeneinander* ein Kreismodell, das zum Tod des Helden führt. Die Umstände, die zum Freitod des Pfandleihers führen, erinnern weniger an die Gefahren einer technischen und zivilisatorischen Katastrophe wie in den *Gas*-Dramen als an den pointierten und absurden Schluß von Becketts *Murphy*. Auch läßt sich der freiwillige Opfergang als Parodie auf den ‘traditionellen’ Tragödienschluß (etwa den von Lessings *Emilia Galotti*) lesen. Kaiser ging es mit seinem Schluß des Stückes vor allem darum, das Konzept des ‘Läuterungsselbstmörders’ (Eberhard Lämmert) aus *Die Bürger von Calais* (1912/13) wieder aufzunehmen,

wenngleich dieses Konzept mit zunehmender Distanz zu den expressionistischen Stücken ironisiert wird.²⁶

3. Neumann-Plot: Aufstieg und Sieg des 'neusachlichen' Menschen

Der Tod des 'alten' Menschen, der expressionistische Gedanken verkörpert, wird in *Nebeneinander* mit der Geburt des 'neuen' Menschen kontrastiert: 'Neumann' steht hier ebenso als sprechender Name wie „Nieman[d]“ (S. 293). Dieser Lebenskünstler, Spieler und skrupellose Egoist erinnert an die Protagonisten aus Wedekinds *Der Marquis von Keith* und aus Sternheims *Snob*, aber auch an Brechts Maceath-Gestalt der *Dreigroschenoper*. Neumann hat die zeittypischen materialistischen Werte vollständig verinnerlicht: Er raucht gemeinsam mit seinem Stichwortgeber und Geschäftsfreund Borsig und widmet sich als Genußmensch dem Alkohol; als Nachfahre von Brechts Baal verführt und verbraucht er die Frauen: „jede Stadt hat ihr Gretchen“ (S. 289). Neumann überwindet seine Außenseiterrolle und wird zum Aufsteiger – hier deutet sich bereits das Karrieremodell aus *Klawitter* an. Zwar ist Neumann wie der Pfandleiher von Geldsorgen geplagt, doch versteht er es, durch die Gründung eines Kinos (das das erfolgsträchtige Medium der zwanziger Jahre ist)²⁷ sein Überleben auch in der Wirtschaftskrise zu sichern. Elsassers Schlußworte kennzeichnen pointiert diesen Typus der Neuen Sachlichkeit:

ELSASSER zu Borsig. Das hat Ellbogen – dieser Neumann. Wie sich das unter dem Frack spannt – phänomenal. Das ist der Typ, der durchkommt. Wenn wir alle in Dreck und Speck verrecken, pfeift das noch die Wacht am Rhein mit vollen Backen. Ex Kino lux! Stimmt's? *Elsasser und Borsig stoßen an.* (S. 342)

Die Spieler- und Bluffer-Natur Neumanns („Bluff ist die Parole.“, S. 301) unterscheidet die Figur deutlich von dem rigorosen Ethizismus des Pfandleihers, aber auch von der Natürlichkeit Luises.

Der Autor signalisiert vor allem durch die Sprache, die er Neumann zuordnet, daß die Figur als Prototyp der zwanziger Jahre verstanden werden soll. Kaisers Konzept einer 'Metadramatik' findet sich in *Nebeneinander* vor allem als eine 'metasprachliche' Dramatik realisiert, bei der zeitgebundene Ideenkonzepte und zum Klischee gewordene Sprachmuster kritisch hinterfragt und ironisiert werden. Wird dem Pfandleiher das „Vokabularium der 'O Mensch!'-Zeit“²⁸ zugeordnet, ist für Neumann die „Vokabulatur der Schieberzeit“²⁹ kennzeichnend. Für Luise ist hingegen die realistische, naturverbundene Sprache der Volksstückheldin charakteristisch. Auf die 'Sachlichkeit' Neumanns deutet bereits ein früher Eigenkommentar der Figur hin: „Das habe ich ganz sachlich angefaßt“ (S. 290), konstatiert Neumann und

verweist auf die Durchschläge, die er von seiner Liebeskorrespondenz anfertigt. Auch Borsigs Schwester schätzt „Herrn Neumanns Sachlichkeit“ (S. 302).

Analog zu der Konstellation Polly–Peachum beziehungsweise Polly–Maceath in Brechts *Die Dreigroschenoper* werden die Frauen, mit denen Neumann verkehrt, als Waren betrachtet, die vom Lebenskünstler als Teil der eigenen „Kollektion“ (S. 289) vereinnahmt, verbraucht und schließlich ‘entsorgt’ werden. Auch bei Kaiser geht die Entlarvung einer solchen ‘Warenförmigkeit’ der Beziehungen mit einem grundsätzlich antikapitalistischen Impetus einher, doch wird dieser – anders als bei Brecht – nicht mit einer Gesellschaftstheorie verbunden; die Kritik bleibt wie schon in *Von morgens bis mitternachts* (unter losem Bezug auf Simmels *Philosophie des Geldes*) vage.³⁰

Während im Empfindsamkeitsdiskurs des 18. Jahrhunderts, beispielsweise in Lessings *Miss Sara Sampson*, für die Figuren der hypertrophe Zwang kennzeichnend ist, ihre Empfindungen zu verbalisieren, ist im Drama der zwanziger Jahre die Tendenz vorherrschend, Empfindungen abzutöten und aus der Sprache zu verbannen. Liebesangelegenheiten werden wie Geschäftsbeziehungen geregelt; beide sind zeitlich befristet und werden nach rein pragmatischen Gesichtspunkten organisiert. Dies zeigt vor allem der Dialog zwischen Neumann und Borsigs Schwester:

NEUMANN. Ich schlage vor alle schönen Gefühle beiseite zu lassen und Geschäft als Geschäft zu behandeln. Später kann ja jeder wieder in verstärktem Maß von seinen Emotionen Gebrauch machen. Genehmigt? (S. 302)

Gefühle und Leidenschaften (hier technisch als „Emotionen“ bezeichnet) werden aktiviert, sofern sie dem Geschäft nützen. Neumanns Devise: „in Geschäften eiskalt!“ (S. 303) gilt auch für Liebesangelegenheiten. Als er Borsigs Schwester zu verführen sucht und sich somit über die strikte Trennung von Geschäfts- und Liebesbeziehungen hinwegsetzt, erfolgt prompt die Ermahnung: „SCHWESTER. Streng dich an, Freund – dann vergleichen wir gelegentlich die Karten!“ (S. 331). Die Wettkampf- und Kartenspieler-Semantik verweist auf die nach streng rationalen Gesichtspunkten geordnete und sportive Organisation der Geschlechterbeziehungen. Erst nachdem Neumann das Kino eröffnet hat, darf er seine Maske fallen lassen.

Schürer hat die ‘Luise-Handlung’ als „melodramatische Liebesgeschichte mit neusachlichen Anklängen“³¹ bezeichnet. Während der Pfandleiher und Neumann in der Großstadt leben, findet Luise auf dem Land Zuflucht und ihr spätes Glück. Ihre Aufstiegsgeschichte korrespondiert mit der ‘Aufsteiger-Handlung’ Neumanns. Dem ‘Bluffer’ wird mit dem ‘Techniker’ (in Gestalt des Schleuseninspektors und von Franz Krüger) ein weiterer Typus der ‘Neuen Sachlichkeit’ an die Seite gestellt.

4. Wo steht der Autor? Zur offenen Perspektivenstruktur des Dramas

Die 'Bewertungsperspektive',³² die Kaisers Text zugrunde liegt, korrespondiert – in Fortführung der Konzeption von *Der gerettete Alkibiades* (1919) und *Kanzlist Krehler* – mit Kaisers Position einer zunehmenden Distanzierung von den eigenen expressionistischen Dramen. Diesem Standpunkt des Autors entspricht, wie gezeigt wurde, formal die krasse Ironisierung des Pfandleihers und dessen Abwertung als 'Jammergestalt'. Die Selbstaussagen legen hingegen den Schluß nahe, daß Kaiser eine ambivalente Position gegenüber der Figur des 'expressionistischen Erneuerers' eingenommen haben dürfte. Nicht der Kassierer und Krehler, heißt es in einem Brief des Autors an Hans Theodor Joel von 1924, sondern „der Pfandleiher erreich[en] den Gipfel, der Ausblick zuläßt“.³³ Hier wird der Pfandleiher eindeutig zu einem positiven Helden stilisiert, was – so ist zu vermuten – auch auf die (eingangs erwähnten) biographischen Parallelen zwischen Autor und Figur zurückzuführen ist. Doch korrespondiert eine solche Überhöhung nicht mit der Sympathienlenkung des Textes. Eine Interpretation, die sich in diesem Fall vor allem auf die emphatischen Selbstaussagen des Autors beruft, verstößt gegen Basisregeln der Textanalyse.³⁴

Nicht zu erkennen ist, daß eine der anderen Figuren des Textes die positive Norm des Stückes repräsentiert. Der materialistische Wertekodex, der sowohl dem Schleuseninspektor und Franz Krüger als auch Neumann zugeordnet wird, darf nicht mit der Position des Autors identifiziert werden, da sich Kaiser von dem Primat des Geistigen vor der 'empirischen Wirklichkeit' zu keinem Zeitpunkt abgewendet hat. In der Liebesidylle, wie sie in der Konstellation Tochter-Pfandleiher und in der Beziehung Luise-Krüger verwirklicht ist, ist die positive Utopie des Dramas aufbewahrt: Diese Liebesapotheose verweist einerseits zurück auf die Darstellung des Adam-und-Eva-Motives im Cranach-Bild in *Von morgens bis mitternachts*,³⁵ andererseits antizipiert Kaiser mit dieser Darstellung das Konzept der 'reinen Liebe', das er den im Zeitraum 1933–1940 verfaßten Liebesdramen, insbesondere *Alain und Elise* (1937/38), zugrunde gelegt hat.

Die offene Perspektivenstruktur von *Nebeneinander* hängt, wie Schürer zu Recht vermutet hat, auch mit ökonomischen Strategien zusammen, mit denen Kaiser auf die Gesetze des literarischen Marktes der frühen zwanziger Jahre reagierte: „Kaiser hatte mit dem Stück versucht, ein möglichst breites Publikum zu erfassen: die Idealisten und Expressionisten – das alte Theaterpublikum – mit der Pfandleiher-Handlung, die Kleinbürger – die Komödien- und Operettenliebhaber – mit dem Luise-Melodram und die Film- und Revuefans mit der Neumann-Satire.“³⁶ Die Rezeptionsgeschichte des Textes belegt, daß diese Textstrategien des Autors, die Kaiser auch verstärkt

in *Kolportage* (1923/24) anwendet, erfolgreich gewesen sind. *Kolportage*, das von der Forschung als 'niedere Ware' abgewertet wurde, ist eine Persiflage auf den literarischen Markt.³⁷ Vor allem an der Wirkungsgeschichte dieses Textes zeigt sich ähnlich wie für *Nebeneinander* und an Brechts *Dreigroschenoper*, wie die ursprünglich kritische Intention eines Textes dadurch faktisch konterkariert wird, daß dasselbe Stück auch ohne Rücksicht auf diese kritische Intention des Autors einseitig 'kulinarisch' rezipiert werden kann.

Gegen Ende der zwanziger Jahre gewinnen für Kaiser die weltgeschichtlichen Katastrophen – der Aufstieg der Hitler-Bewegung und damit die Themen Krieg, Militarismus und Gewalt – wieder zunehmend an Bedeutung. *Die Lederköpfe* (1927/28) präfiguriert bereits zentrale Themen und Konfliktmuster der Exilzeit; das expressionistische Wandlungsschema wird nochmals modifiziert: Der Feldhauptmann wandelt sich, ausgelöst durch die vertrauliche Begegnung mit der Tochter des Basileus – eines zynisch-faschistoiden Tyrannen – vom gesichtslosen Krieger zum 'Menschen'. Am Ende tritt er (wie die Protagonisten von *Der Soldat Tanaka* und *Das Floss der Medusa*, 1940/43) offen für die idealistischen Werte 'Humanität' und 'Gerechtigkeit' ein, indem er gegen die Diktatur des Basileus rebelliert. Mit der Antikriegs- und Verstümmelungsthematik, die für *Die Lederköpfe* bestimmend ist, antizipiert Kaiser bereits die Konstellation von *Die Spieldose* (1943).

Georg Kaiser, der erfolgreichste deutsche Bühnenautor 'zwischen Hauptmann und Brecht', hat ein umfangreiches Oeuvre von mehr als 70 Stücken vorgelegt, ein perspektivenreiches Dramenwerk, das eine bemerkenswerte strukturelle und gedankliche Einheit bildet. Es ist an der Zeit, den Blick vom 'ewigen Expressionisten' Kaiser auch auf den Stückeschreiber der zwanziger Jahre und des Exils zu lenken, um dieser einst bedeutsamen, heute jedoch zu Unrecht beinahe vergessenen Stimme der deutschen Literatur des Zeitraumes 1910–1945 wieder Gehör zu verschaffen.

Anmerkungen

- 1 Der Beitrag ist Teil meines Dissertationsprojektes mit dem Titel *Formen des Strukturwandels im Drama Georg Kaisers 1910–1945*.
- 2 Einen Überblick über Kaisers Drama der zwanziger Jahre bieten Ernst Schürer: *Georg Kaiser und die Neue Sachlichkeit (1922–1932): Themen, Tendenzen und Formen*, in: Holger A. Pausch u. Ernest Reinhold (Hg.): *Georg Kaiser. Eine Aufsatzsammlung nach einem Symposium in Edmonton/Kanada*. 1. Aufl. Berlin u. Darmstadt 1980, S. 115–138; Ruth Schwertfeger: 'Idee' und 'Vision': *Zu Georg Kaisers Dramatik der Jahre 1918–1927*, in: Armin Arnold (Hg.): *Georg Kaiser*. 1. Aufl. Stuttgart 1980, S. 70–83. Da beide Standardwerke eine ausführliche Bibliographie zu Kaisers Gesamtwerk erhalten, wird hier auf weiterführende Literaturangaben verzichtet.

- 3 Vgl. Horst Denkler: Sache und Stil. Die Theorie der „Neuen Sachlichkeit“ und ihre Auswirkungen auf Kunst und Dichtung, in: *Wirkendes Wort*, 18. Jg., 1968, S. 167–185.
- 4 Zur Theorie des Expressionismus vgl. Thomas Anz u. Michael Stark (Hg.): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*. Stuttgart 1982; Otto F. Best (Hg.): *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart 1994.
- 5 Michael Titzmann: Das „Drama des Expressionismus“ im Kontext der „Frühen Moderne“ und die Funktion dargestellter Delinquenz, in: Joachim Lindner u. Claus-Michael Ort (Hg.): *Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart*. Tübingen 1999 (im Erscheinen).
- 6 In Anlehnung an ebd.
- 7 Vgl. Iwan Goll: *Der Expressionismus stirbt* (1921), abgedruckt in: Best (Hg.): *Theorie des Expressionismus* (Anm. 4), S. 225–228.
- 8 Vgl. Horst Denkler: *Drama des Expressionismus. Programm – Spieltext – Theater*. München 1967 [Kap. 6: Einpolige Wandlungsdramen].
- 9 Zum Begriff der Metatextualität vgl. Ulrich Broich u. Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, S. 26f. Hierunter wird ein Text-Rückbezug verstanden, der „den Prätext kommentiert, perspektiviert und interpretiert und damit die Anknüpfung an ihn bzw. die Distanznahme zu ihm thematisiert“ (ebd.). In *Kanzlist Krehler* warnt der Rat den Kanzlisten davor, ähnlichen Selbsttäuschungen zu unterliegen wie der Kassierer. Krehler vernichtet daraufhin seinen Globus (das Symbol seiner Sehnsucht nach Entgrenzung und vitaler Freiheit) im Wissen darum, daß derjenige, der den Globus zertrümmert, ebenfalls vernichtet wird. Mit diesem metatextuellen Verweis und dem Zerstören des Requisites wird das Scheitern des Protagonisten eingeleitet.
- 10 Vgl. Wolfgang Rothe: *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*. Frankfurt a. M. 1979, S. 117ff. [Kap. III: Der Täter. Zum Ethizismus der Expressionisten].
- 11 Vgl. Titzmann: Das „Drama des Expressionismus“ (Anm. 5).
- 12 Ernst Schürer: Nachwort zu *Nebeneinander*. Stuttgart 1978 (Reclam Universal-Bibliothek 9875), S. 73–93, hier S. 84.
- 13 Daß Kaiser Wedekinds *Der Marquis von Keith* gekannt hat, ist wahrscheinlich. „Solches Werk dauert“, schrieb Kaiser 1918 aus Anlaß des frühen Todes des Zeitgenossen mit der seinen Aufsätzen eigentümlichen Emphase. Kaisers Hochschätzung für das „große[-] Dichtertum“ Frank Wedekinds betraf nicht nur dessen 'konstruktivistische' Dramenkonzeption, sondern vor allem auch den 'Fall Wedekind': Der Dramatiker war Hauptopfer der restriktiven Zensurpraxis im Deutschen Kaiserreich. Beides hat dazu geführt, daß sich Kaiser Wedekinds Werk zeit seines Lebens verbunden fühlte. Intertextuelle Bezüge sind vor allem zwischen *Frühlings Erwachen* und Kaisers *Der Fall des Schülers Vehesack* bzw. *Der Soldat Tanaka* nachweisbar. – Georg Kaiser: *Zum Tode Wede-*

- kinds* (März 1918), abgedruckt in: Walther Huder (Hg.): Georg Kaiser. Werke. Viertes Band: Filme, Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Frankfurt a. M., Berlin u. Wien 1971, S. 547. Vgl. auch Jörg Schönert: Tausch und Täuschung als Grundmuster gesellschaftlichen Handelns in *Der Marquis von Keith*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text + Kritik, Nr. 131/132 (1996). Gastredaktion Ruth Florack, S. 84–98.
- 14 *Nebeneinander* wurde am 3. November 1923 vom Ensemble „Die Truppe“ im Lustspielhaus Berlin unter der Regie von Berthold Viertel uraufgeführt.
- 15 Zitate zu *Nebeneinander* werden im laufenden Text nachgewiesen; zitiert wird aus Walther Huder (Hg.): Georg Kaiser. Werke. Zweites Band: Stücke 1918–1927. Frankfurt a. M., Berlin u. Wien 1971, S. 277–342.
- 16 Siehe Klaus Petersen: „Denn der Geist ist schon eine unheilbare Wunde“. Georg Kaisers Verhältnis zu seinem Werk im Licht seiner Krise um 1920, in: Pausch u. Reinhold (Hg.): Georg Kaiser (Anm. 2), S. 139–154.
- 17 Die Textanalyse orientiert sich an strukturalistisch und informationstheoretisch ausgerichteten Konzepten zur ‘Analyse des Dramas’. Vgl. Manfred Pfister: Das Drama. 7. Aufl. München 1997.
- 18 Vgl. Reinhold Grimm: Zwischen Expressionismus und Faschismus. Bemerkungen zum Drama der Zwanziger Jahre, in: ders.: Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik. Kronberg/Ts. 1978, S. 55–74, hier S. 61.
- 19 Zum Begriff ‘Erneuerung’ vgl. Georg Kaiser: *Vision und Figur* (September 1918), in: Huder (Hg.): Werke 4 (Anm. 13), S. 547–549, insb. S. 549.
- 20 Vgl. Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas (1880–1950). 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1963, S. 105ff.
- 21 Kaiser orientiert sich bei der Konzeption Luises an dem Figurenkonzept des bürgerlichen Trauerspiels, etwa an Lessings Heldin in *Miss Sara Sampson*, an Luise Miller in Schillers *Kabale und Liebe* und – insbesondere – an Hebbels Klara in *Maria Magdalena*.
- 22 Vgl. Georg-Michael Schulz: Georg Kaiser: *Von morgens bis mitternachts*, in: Dramen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen, Bd. 1. Stuttgart 1996 (Reclam Universal-Bibliothek 9460), S. 175–195, hier S. 188ff.
- 23 Schürer: Nachwort (Anm. 12), S. 86.
- 24 Auch Theobald Maske inszeniert mit dem Juden Mandelstam und dem Dichter Scarron im dritten Akt von *Die Hose* einen Wort-Boxkampf. Carl Sternheims ‘Riese’ streckt seine Gegner – beide werben um Maskes Gattin Luise, die vor den Augen des Königs die Unterhosen fallen ließ – zu Boden.
- 25 Vgl. etwa Brechts positive Rezeption des Boxsportes in der Erzählung *Der Kinnhaken* (1925). Siehe hierzu Jan Knopf: Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart 1984, S. 246ff.
- 26 Vgl. Eberhard Lämmert: Kaiser: *Die Bürger von Calais*, in: Benno v. Wiese (Hg.): Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Band 2. Düsseldorf 1964, S. 307–327, hier S. 320.
- 27 Das Kino war weniger krisenanfällig als andere Medien, da sich jeder – auch der kleine Mann von der Straße – eine Eintrittskarte kaufen konnte.

- 28 Schürer: Nachwort (Anm. 12), S. 74.
- 29 Ebd.
- 30 Zur Bedeutung von Simmels Lebensphilosophie für den literarischen Expressionismus vgl. Gunter Martens: *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*. Stuttgart u. a. 1971 [Kap. 2.3.: Die Synthese von Leben und Geist in der Lebensphilosophie Georg Simmels].
- 31 Schürer: Nachwort (Anm. 12), S. 87.
- 32 Die Frage nach der Bewertungsperspektive, die Kaisers Stücken zugrunde liegt, zielt auf die Position, die der Autor gegenüber seinen Figuren eingenommen hat. Sie ist nicht immer eindeutig zu klären. Die Bewertungsperspektive der Dramen läßt sich zum einen 'textintern' ermitteln: anhand der 'Perspektivenstruktur des Dramas' (Pfister) sowie anhand des Werteschemas, das die Protagonisten repräsentieren. Zweitens lassen sich die 'textinternen' Werte an 'textexterne' Werte anschließen, zum Beispiel durch Bezug auf die 'Autorintention'. Der Rückbezug auf Metatexte des Autors erweist sich für Kaiser in der Praxis jedoch oftmals als schwierig, weil Kaisers Selbstaussagen – wie etwa an *Nebeneinander* gezeigt werden kann – nicht immer zuverlässig sind.
- 33 Georg Kaiser: *Brief an Hans Theodor Joel* (März 1924), abgedruckt in: Huder (Hg.): *Werke 4* (Anm. 13), S. 583.
- 34 Vgl. Michael Titzmann: *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. 3., unveränderte Aufl. München 1993 [Kapitel 3.3.: Exkurs 2: Zur Frage der Relevanz von „Autor“ und „Rezipient“ für die „Text“-Analyse].
- 35 Vgl. Schulz: Kaiser: *Von morgens bis mitternachts* (Anm. 22), S. 189ff.
- 36 Schürer: Nachwort (Anm. 12), S. 90.
- 37 Zu *Kolportage* vgl. Reinhold Grimm: *Neuer Humor? Die Komödienproduktion zwischen 1918 und 1932*, in: ders.: *Nach dem Naturalismus* (Anm. 18), S. 75–100, hier S. 88.

Der Freundschaftsbegriff in der Dichtung Rainer Maria Rilkes

Rainer Maria Rilke war ein großer Dichter. Das ist die einfache und die unbestrittene Wahrheit. Umstritten, ganz entschieden vorgetragen und immer wiederholt, aber auch angezweifelt, in Frage gestellt und verurteilt oder auch nur verdächtig ist dies: dass er nur ein Dichter gewesen sein will und gewesen sein soll. Wie sehr sich Rilke selbst bei vielen Gelegenheiten auf sein Dichtertum berufen hat, dafür gibt es viele Zeugnisse. Verwiesen sei nur im Vorübergehen auf den Briefentwurf am Schluss des sogenannten Testaments oder auf die folgende Passage im gleichen Corpus, in dem die Untreue gegenüber dem allein gültigen Auftrag als die Quelle aller Ängste und Schuldgefühle aufgezeigt ist:

Mein tieferes Gewissen lässt mir keine Ruh, und die Angst, die mich zerstreut, ist nicht jene Kreaturenangst der süßen Vernichtung, die aus der Liebesmitte stammt; es ist der Schreck einer Abtrünnigkeit, der mich immer wieder rüttelt, mir vorhaltend gleichsam, es stünde mir nicht zu, über meine Neigung zu verfügen: so als wäre das Vermögen meines Gefühls aufgeteilt und ich arm; als entzöge ich, geliebt und liebend, die längst vergebenen Antheile unbekanntem, schon davon zehrenden Erben. Irgendwo in den Weiten meines Gefühlsraums entsteht ein Beunruhigtsein, ein Unwillen; Klagen, die ich nicht verstehe, wehen herüber, Drohungen erheben sich in meinem Wesen: ich bin nicht mehr einig mit mir.¹

Das beschriebene Unglücklichsein wird zurückgeführt auf die Untreue gegenüber dem dichterischen Auftrag, eine Untreue die dadurch verursacht ist oder sein soll, dass sich der Dichter auf eine menschliche Beziehung, auf die Liebe zu einer Frau eingelassen habe.

Viele Rilkeforscher und Rilke-Biographen sind Rilke in dieser Sicht gefolgt. Eudo C. Mason, der schon 1939 eine hervorragende und bis heute empfehlenswerte Doktorarbeit vorlegte,² hat immer behauptet, alles, was Rilke zu den ernstesten und wichtigsten, zu den Grundfragen des menschlichen Lebens geäußert habe, gelte vor allem für ihn selbst und in allererster Linie für den Dichter und den Künstler. Wolfgang Leppman ist ihm darin gefolgt mit seiner Behauptung, es sei unmöglich, sich Rilke in einer anderen Tätigkeit vorzustellen als in der des Dichters.³ Entsprechend hat Ralph Freedman seine

Biographie schon von vorneherein angelegt als die Beschreibung eines Dichterlebens: *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*.⁴

Nun wäre es ja kein Unglück, wenn einer ein Dichter sein wollte. Die Irritationen und Verzweiflungen entstanden aber daraus, dass dieser nur als Dichter sich wohlfühlende, nur als Dichter mit sich selbst einig Seiende doch immer wieder als Mensch fühlte und als Mensch handelte. Gottseidank wird man mit George C. Schoolfield sagen, gottseidank war dieser leidenschaftliche Dichter auch ein „human being“.⁵

Beweis und Zeugnis dieser seiner humanen Existenz sind u.a. Rilkes Briefe, Briefe, die menschliche Beziehungen dokumentieren, Beziehungen zu Frauen vor allem. Diese Beziehungen waren unterschiedlicher Natur je nach dem Status der Brief-Partnerin und der Rolle, die ihr zugefallen war. Die Briefe von und an die familiären Brief-Partnerinnen, also an die Ehefrau, die Tochter und die Mutter, die sind noch ganz lückenhaft publiziert und also kaum zugänglich und noch nicht abschließend zu bewerten. Es mangelt vor allem an den Briefen der Frauen an ihn, an den Ehemann, an den Vater und an den Sohn. Aber es ist zu vermuten, dass sie wie alle anderen Korrespondenzen Rilkes, jedenfalls die bedeutenderen (Lou Andreas-Salomé, Marie von Thurn und Taxis, Nanny Wunderly Volkart, Sidie Nadherny von Borutin) bis zum Tode des Dichters im Dezember 1926 anhalten.⁶

Der Brief hat als Kommunikationsform natürlich eine lange Tradition. Diese Tradition erreichte im 18. Jahrhundert einen besonderen Höhepunkt, und der Brief war immer ein Medium geselliger und freundschaftlicher Kommunikation. Rilke ist also keineswegs der einzige briefeschreibende Dichter, weder wenn man ihn vor dem Hintergrund der Tradition sieht noch in seiner Zeit. Da sei nur an den anderen großen Prager Dichter erinnert, an Franz Kafka und seine Korrespondenz mit dem Freund Max Brod, mit der Verlobten Felice Bauer oder seiner späten Geliebten Milena Jesenska. Aber man hat doch den Eindruck, dass Rilke, was den Umfang seiner Korrespondenz angeht, die Dauer und Intensität, eine ziemliche Sonderstellung einnimmt.⁷

Für die Intensität und Dauer gibt es sicher manche Erklärungen, aber es gibt auch Fragen, und die rühren daher, dass Rilke immer auf der Suche nach Einsamkeit war, gewissermaßen auf der Flucht vor Störungen der kreativen Stille. Duino, Schloss Berg und Muzot mögen als Symbole für diese Suche nach Abgeschlossenheit stehen. Drei Aspekte seinen hervorgehoben, die innerlich zusammenhängen:

1. Rilke hatte keinen festen Wohnsitz, d.h. er wechselte oft seinen Aufenthaltsort. Er reiste viel, lernte viele Menschen kennen, lebte aber fast immer für sich allein.

2. Rilkes Bedürfnis nach Unabhängigkeit führte ihn immer wieder in abgelegene Aufenthaltsorte. Die Korrespondenz aber zeigt, dass die Sehnsucht nach Abgeschiedenheit keine Kontaktarmut oder Kontaktscheu einschloss.
3. Der Brief bot die Möglichkeit, eine Balance aufrecht zu erhalten zwischen beidem: zwischen dem Bedürfnis nach Distanz und dem nach Nähe.

In diesen Rahmen fügt sich auch seine Dichtung. Vielleicht ist Rilke in seiner Dichtung, der lyrischen wie der Prosa, radikaler und entschiedener für die Distanz eingetreten als er dies im praktischen Leben tat. Ein besonderes Beispiel dafür liefert der Begriff der Freundschaft in seinem Werk.

Das letzte der *Sonette an Orpheus* (II, 29) beginnt mit einer Wendung, die Rilkes Begriff der Freundschaft auf eine für ihn immer gültig gewesene und gültig gebliebene Formel bringt: *Stiller Freund der vielen Fernen*.⁸ Das Befremdliche an dieser begrifflichen Vorgabe, die Abweichung von der durchschnittlichen Erfahrung dessen, was Freundschaft ist, mag ganz unbemerkt und unauffällig bleiben, aufgehoben im klanglichen Zauber der Stabreime, in der Apostrophe und dem deiktisch-bestätigenden Imperativ und der geradezu erhebenden Entgrenzung, die der Kontext vermittelt:

Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.

Als „Freund der vielen Fernen“ begegnet uns das lyrische Ich in vielen Texten und in zahlreichen Varianten und Variationen. Schon 20 und mehr Jahre vor diesem *Sonett an Orpheus* finden sich die Zeugnisse für diese Orientierung in die Ferne. Ich zitiere die Anfangszeilen aus dem Einleitungs-gedicht zu *Das Buch der Bilder*, das den Titel trägt *Eingang*:

EINGANG

Wer du auch seist: am Abend tritt hinaus
aus deiner Stube, drin du alles weißt;
als letztes vor der Ferne liegt dein Haus:
wer du auch seist.⁹

Der Ferne ist die Stube entgegengesetzt. Diese muss man verlassen, um jene zu erfahren. Die Bewegung heraus aus dem Vertrauten hin zum Offenen ist auch in dem vier Jahre später entstandenen schwedischen Gedicht *Abend in Skåne* beschrieben:

Der Park ist hoch. Und wie aus einem Haus
tret ich aus seiner Dämmerung heraus
in Ebene und Abend. In den Wind,
denselben Wind, den auch die Wolken fühlen,
die hellen Flüsse und die Flügelmühlen,
die langsam mahlend stehn am Himmelsrand.
Jetzt bin auch ich ein Ding in seiner Hand,

das kleinste unter diesen Himmeln. – Schau:

Ist das Ein Himmel?:

[.....]

und plötzlich, da: ein Tor in solche Fernen,
wie sie vielleicht nur Vögel kennen ...¹⁰

Dass der Weg aus der „Stube“ und dem „Park“ in die Weite und Ferne auch zugleich ein Weg weg ist von der menschlichen Gesellschaft mit allem ihren Implikationen, belegt ein anderes Gedicht aus der gleichen Zeit:

Wie einer, der auf fremden Meeren fuhr,
so bin ich bei den ewig Einheimischen;
die vollen Tage stehn auf ihren Tischen,
mir aber ist die Ferne voll Figur.

In mein Gesicht reicht eine Welt herein,
die vielleicht unbewohnt ist wie ein Mond,
sie aber lassen kein Gefühl allein,
und alle ihre Worte sind bewohnt.¹¹

Das Gedicht aus dem *Buch der Bilder* trägt den Titel *Der Einsame*. Der Titel, der wie immer bei Rilke wesentlicher Bestandteil des Textes ist, zeigt ganz deutlich das Thema des Gedichtes an und enthüllt im Kontrast zwischen den „vollen Tischen“ und der „Ferne voll Figur“ das hohe Selbstbewusstsein des aus dem gesellschaftlichen Alltag mit seinen Abhängigkeiten und seinen gegenseitigen Angewiesenheiten in die Ferne Hinausstrebenden an, aber eben auch seine Fremdheit, Distanz und Isolation. Der Blick in das Werk und seine Konstanten lässt den „stillen Freund der vielen Fernen“ von 1922 als einen späten Nachfahren dieses Einsamen aus dem *Buch der Bilder* von 1903 erscheinen. Geht man davon aus, dass mit Freundschaft eine wie immer geartete Beziehung zwischen zwei Menschen gemeint ist, dann kann im Sonett das Wort „Freund“ nur im übertragenen Sinne gele-

sen werden. Hinter den „vielen Fernen“ ist jede menschliche Bezugsperson verschwunden und mit ihr physische Nähe und Berührung.

Es ist nicht nur der Begriff der Freundschaft, der im Werk Rilkes unter diesem Vorbehalt und mit dieser Einschränkung gilt. Alle Beziehungen zwischen Menschen und besonders zwischen dem künstlerischen Menschen, dem künstlerischen Einzelnen und den anderen ist so gesehen, beschrieben und gestaltet.

Rilke hatte sein ganzes Leben hindurch ein im höchsten Maße zwiespältiges Verhältnis zu seinem Publikum, seinen Lesern, seinen Bewunderern und auch seinen Kritikern, denen vor allem. Ihm war der Dichter, wie andere Künstler auch, immer in der Gefahr, missverstanden zu werden, wenn er nicht gar auf einer intimen Feindschaft bestand zwischen dem schöpferischen Einzelnen und der „Menge“. Nach seiner Art suchte und fand er für seine These vom Künstler als dem unverständenen Aussenseiter Belege und Beweise, und er verwies auf sie bei Gelegenheit, auf van Gogh, auf Rodin, auf den Ibsen der „Wildente“ und immer wieder auf Cézanne:

Die Kinder verbanden sich wider ihn, da er zart und ein Kind war, und mit jedem Wachsen wuchs er gegen die Erwachsenen an. Sie spürten ihn auf in seinem Versteck wie ein jagdbares Tier, und seine lange Jugend war ohne Schonzeit. Und wenn er sich nicht erschöpfen ließ und davankam, so schrieten sie über das, was von ihm ausging, und nannten es häßlich und verdächtigten es. Und hörte er nicht darauf, so wurden sie deutlicher und aßen ihm sein Essen weg und atmeten ihm seine Luft aus und spieen in seine Armut, daß sie ihm widerwärtig würde. Sie brachten Verruf über ihn wie über einen Ansteckenden und warfen ihm Steine nach, damit er sich rascher entfernte. Und sie hatten recht in ihrem alten Instinkt: denn er war wirklich ihr Feind.¹²

Als gefährlichste Waffe der „Menge“ gegen den „Eigensinn“ des Künstlers, gefährlicher als Verstoßung und Hass, die ihn immerhin in seiner unausweichlichen Einsamkeit bestätigten, deutete Rilke den Ruhm, diesen „Inbegriff aller Missverständnisse, die sich um einen Namen bilden“.¹³

Aber dann, wenn er nicht aufsaß, besannen sie sich. Sie ahnten, daß sie ihm mit alledem seinen Willen taten; daß sie ihn in seinem Alleinsein bestärkten und ihm halfen sich abzuschneiden von ihnen für immer. Und nun schlugen sie um und wandten das Letzte an, das Äußerste, den anderen Widerstand: den Ruhm. Und bei diesem Lärmen blickte fast jeder auf und wurde zerstreut.¹⁴

An diesem Bild vom verachteten, aus Missgunst oder Oberflächlichkeit unverstandenen oder fehlgedeuteten, umgedeuteten und ausgebeuteten Künstler hat Rilke im wesentlichen sein ganzes Leben hindurch festgehalten, und nicht nur dies, er hat die Gültigkeit des Modells ausgeweitet und verklärt und gefeiert in den idealen Gestalten seiner Dichtung, den Armen, den „fortgeworfenen Leprosen“, den großen Liebenden, die ihm immer „Verlassene“ sind, den Heiligen und den Helden. Einen von diesen, auf den er sich wieder und wieder beruft, den Drachentöter, lässt er um seiner „Arbeit“ willen, „beschäftigt wie er war“, allein im Kampf gegen das Untier, alles vergessen, was sich neben dem Kampfe als Anspruch an ihn richtet, als Einladung des königlichen Vaters oder als Lohn sogar, den zum Empfang bereiten Hof, die Prinzessin. Den üblichen Schluss der Geschichte, die die Zusammenführung des Helden und der Prinzessin erzählt, hat er, unbeirrt seinem Stil folgend, abgewandelt, „ohne Sorgfalt, was die Nächsten dächten“:¹⁵

Der greise König aber saß, ernst und würdig, im hohen Thronsaal. Die alten Paladine des Reiches standen um ihn und glänzten. Er wartete auf den fremden Helden, den Befreier.

Der aber ritt schon weit von der Stadt, und es war ein Himmel voll Lerchen über ihm. Hätte ihn jemand an den Preis seiner Tat erinnert, vielleicht wäre er lachend umgekehrt; er hatte ihn ganz vergessen.

Der Schluss enthält eine versöhnliche Geste in Richtung auf den vertrauten Ausgang der Fabel, schließt die versöhnliche Wendung nicht ausdrücklich aus und mildert jeden möglichen Affront durch die als Schwäche deutbare Vergesslichkeit des Helden. Aber das sind liebenswürdige Zutaten, Eventualitäten und komplimentierende Höflichkeiten, die dem abweichenden Befund zwar alles Verletzende nehmen, die, um im Bild zu bleiben, die Verärgerung des Hofes vermeiden, aber die Entscheidung des Helden in keiner Weise einschränken.

Alle Konflikte löst Rilke zum Vorteil des Individuums und im Sinne eines Plädoyers für den einzelnen. In seiner Rezension von Ellen Keys Buch *Das Jahrhundert des Kindes*¹⁷ verteidigt er das einzelne Kind gegen die Institution der Schule, gegen den Klassenverband und gegen die Eltern; in seinem Beitrag zu dem Sammelband *Die Lösung der Judenfrage*¹⁸ argumentiert er in die gleiche Richtung: das Judenproblem sei kein Problem einer Rassen- oder Religionsgemeinschaft, sondern eine Frage des individuellen Juden und seiner Selbstdarstellung. Im Sinne des sich nur selbst gehörenden Individuums deutet Rilke alle tradierten Fabeln, Institutionen und zwischenmenschlichen Beziehungen neu, und das mit einer inneren Folgerichtigkeit

und einer unbeirrbaren Genauigkeit auch in den unscheinbarsten Details, dass man von einem geradezu mythischen Stilprinzip sprechen kann.

Rilke hat, ohne dass dies auf den ersten Blick einem bewusst würde, ein ganz und gar unbürgerliches Leben geführt. Seine Distanz zur Tradition ist deshalb so unauffällig, weil er niemals den offenen Konflikt gesucht und auch niemals den lärmenden Austrag des Gegensatzes betrieben hat. Im Leben wie im Werk vollzog er Lösungen und Abgrenzungen stets so schonend, dass sie fast unbemerkt bleiben können. Sieht man einmal von den offen-polemischen Zeugnissen der Frühzeit ab, dann ist festzustellen, dass er die Abkehr von einem vertrauten Muster meist durch eine kleine, winzige, nuancenhafte und dazu nicht einmal akzentuierte Abwandlung bekannter Fabeln oder Umordnung vorgegebener Stoffe erreicht. Man kann daher seine Alkestis¹⁹ für opferbereit, seinen Drachentöter für bloß vergesslich, seinen Gott für nur verhältnismäßig unzugänglich halten, obwohl sie eben alles dies gerade nicht sind.

Man muss sich nicht wundern, wenn sich dieser Dichter stets missverstanden fühlte. Ja man kann sagen, dass er das Missverständnis geradezu provozierte, dadurch dass er seine abweichenden, vom Klischee, von der Tradition, von den Erwartungen des Publikums abweichenden Deutungen jedenfalls seit seiner Pariser Zeit, seit den *Neuen Gedichten* und den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in der dinglichen Welt und in vorgegebenen Stoffen zu belegen und dann als Ergebnisse genauester „absichtsloser“ Beobachtung unter Ausschluss des subjektiven Anteils zu vermitteln suchte, Häresie und Subversion verschleiern in aller Unschuld. Eudo C. Mason, einer der bedeutendsten Rilke-Interpreten, hat ihn daher wohl zu Recht einen Verführer genannt, was wohl heißen soll: demütig, sanft und unauffällig lockt er sein Publikum in die Rebellion, die Aushöhlung und Umkehrung der vertrauten Ordnung, die Negation unbestrittener Zielvorstellungen:

Die Siege laden ihn nicht ein.
Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte
von immer Größerem zu sein.²⁰

Was seine Anhänger gerne übersehen und seine Kritiker ihm am heftigsten vorwerfen, ist dies, dass er seinen entschiedenen Widerspruch im Namen der Freiheit des Einzelnen auch da anmeldete, wo man es am wenigsten erwartet, bei den höchsten Werten, bei den unverdächtigsten und kaum diskutierten: der Solidarität, der Liebe: „Die Liebe. Mein Gott: die Liebe.“ Forscher wie Egon Schwarz,²¹ Reinhold Grimm²² oder Andreas Freisfeld²³ haben Rilke gerade im Hinblick auf seine Einstellung zu sozialen Fragen in der Massengesellschaft und der Großstadtzivilisation „unzeitgemäßes Autonomiedenken“ und „perfiden Zynismus“ vorgeworfen, Vorwürfe, die man in

der Tat ernstnehmen muss, wenn auch nicht übersehen werden darf, dass allein die Präzision und Konsequenz seines Stils den Konflikt offenlegen konnte, dass er den Konflikt nicht zu verantworten hatte. Der Vorwurf trifft allenfalls seine Lösungsvorschläge, die zugegebenermaßen einseitig sind, reaktionär vielleicht, voller Ratlosigkeit und Hilflosigkeit gegenüber den gesellschaftlichen Entwicklungen, der Industrialisierung, der Verstädterung, der Anonymität und Unanschaulichkeit von Entscheidungsprozessen und Produktionsabläufen. Dem allem, auch dem Fortschrittsglauben, setzte er, ein wenig altmodisch um die Jahrhundertwende und den Jahrzehnten danach, seine Bedenken und Fragen entgegen, seine Weigerung und seine heroische Bereitschaft zum Dulden, seine Verzichte. Um der Autonomie willen war er bereit, das Leid der Bequemlichkeit vorzuziehen, oder anders gesagt: er verwarf jede Hilfe, die in die Abhängigkeit führte.

Rilke bemühte sich daher sein Leben lang vom *Stunden-Buch* bis zu seinem Spätwerk, die großen und eindeutig wertbesetzten Begriffe wie Gott, Liebe oder auch Freundschaft so zu bestimmen, dass sie die Freiheit der Beteiligten, der Gläubigen, der Liebenden oder Freunde nicht berühren können. Gott wird zu einem unendlich fernen Gott, zu einer bloßen Richtung und die Liebe wird unabhängig gemacht von jedem Gegenstand der Liebe. Rilkes Erfindung ist die sogenannte besitzlose Liebe. Während das Wort „lieben“ im allgemeinen als ein transitives Wort verstanden wird, ein Wort also, das ein Akkusativobjekt nach sich zieht, wollte er es nur als intransitiv gelten lassen. Die großen Liebenden seines Werkes sind daher die Verlassenen oder die, die wie Abelone in den *Aufzeichnungen*, ihrer Liebe alles Transitive genommen haben, also frei geworden sind nicht nur von dem, den sie lieben oder liebten, sondern überhaupt unabhängig von jeder möglichen Beschränkung auf einen Geliebten. Es wird daher niemand wundern, dass der Begriff der Freundschaft nicht anders verwendet wird.

Eines der wichtigen Zeugnisse dafür ist im Sinne eines *argumentum e silentio* die Abwesenheit von Freunden in seinem Werk. Das ist zwar, wie man lesen kann, um die Jahrhundertwende nichts besonders Auffälliges, aber doch auch für Rilke bezeichnend. Die weithin bekannten Gestalten seines Werkes haben keine Freunde: Malte Laurids nicht, Ewald Tragy nicht, Carl Gruber nicht und auch Pierre Dumont nicht. Sie sind alle einsam Leidende. Es fällt auch auf, dass literarische Gestalten oder Gestalten der Geschichte, die Rilke hoch schätzte und die in seinem Werk wieder auftauchen, immer um ihre Freunde oder freundschaftlichen Beziehungen verkürzt sind. Hierzu sind etwa Jens Peter Jacobsens Niels Lyhne zu rechnen oder auch der heilige Franz von Assisi, die beide Freunde hatten oder Gefährten. Im Werk Rilkes ist der Heilige wie alle anderen Heiligen in seinem Werk immer allein und Malte Laurids Brigge, der in vielem Niels Lyhne verwandt ist, muss von sich sagen, er „habe nie einen“ Freund gehabt.²⁴

Die Entstehungsgeschichte des Romans zeigt, dass Rilke die Vereinsamung der Hauptgestalt konsequent bis zum äußersten gesteigert hat. Wie man dem ersten Entwurf entnehmen kann, hatte Rilke zunächst daran gedacht, Malte wenigstens einen Bekannten zu lassen, dem er seine Lebensgeschichte erzählte und der diese dann niederschreiben sollte. Dieser Zeuge, der hätte natürlich so etwas wie ein Freund des an der Stadt Leidenden werden können. Diese Möglichkeit hat der Dichter gleich verworfen. Aus dem erzählenden Malte der ersten Fassung wurde Malte der Schreiber und jedes Gegenüber fiel weg. Malte wird der Einsame, als den man ihn in dem Buch kennen lernt. Die Fiktion von „Aufzeichnungen“ beseitigt alle Geselligkeit, sogar die erzähltechnisch bedingte: die Beziehung zu einem Leser oder Hörer. Malte hat keinen Bekannten mehr wie noch im zweiten Entwurf, keine Geliebte, keinen Freund. „Malte“ soll Rilke zu Maurice Betz gesagt haben, „Malte hatte niemals Kameraden.“²⁵ Die Form des Buches, die Fiktion von „Aufzeichnungen“ ist die genaueste Entsprechung zur isolierten Existenz und Einsamkeit des Schreibers. Was für Malte gilt, das gilt auch für die mythische Gestalt, deren Geschichte Malte am Schluss des Romans wiederholt: den Verlorenen Sohn. Er, der seine Familie verlässt, vermeidet auch in der Fremde alle persönlichen Bindungen. Selbst die fröhliche Geselligkeit, die ihn seit eh und jeh in Dichtung und Malerei so bekannt machte, fehlt oder wird jedenfalls vermieden. Nicht einmal mit seinen Schafen lässt er sich ein: „Die niedrige Liebe seiner Schafe lag ihm nicht an; wie Licht, das durch die Wolken fällt, zerstreute sie sich um ihn her und schimmerte sanft über den Wiesen.“

Noch vor der Vollendung der *Aufzeichnungen*, am 4. und 5. November 1908 schrieb Rilke in Paris das *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*. Kalckreuth (1887-1906), ein junger Lyriker, dessen Verlaine und Baudelaire-Übertragungen wie die Werke Rilkes im Inselverlag erschienen, hatte mit 23 Jahren Selbstmord begangen. Rilke, der wie Schopenhauer, immer gegen den Selbstmord war, beklagt in seinem Gedicht die Ungeduld, die zu der Tat geführt haben muss vor allem aus der Sicht seines Künstlerbegriffs. Der Künstler, so ist Rilkes These, muss alle Ungeduld vermeiden, er muss sich freihalten von allen Gefühlen und ist dem Ideal der Objektivität, der Enthaltensamkeit und Epoché, verpflichtet.

– O alter Fluch der Dichter,
 die sich beklagen, wo sie sagen sollten,
 die immer urteilen über ihr Gefühl
 statt es zu bilden; die noch immer meinen,
 was traurig ist in ihnen der froh,
 das wüßten sie und dürftens im Gedicht
 bedauern oder rühmen.²⁶

Entsprechend dieser Mahnung werden drei Tugenden empfohlen, die für den Künstler verbindlich seien: Distanz zu den eigenen Gefühlen, ein Anschauen, das nichts begehrt und drittens die Kraft und den Mut zu einem eigenen Tod. Im Rahmen dieser Aufgabenbeschreibung gebraucht Rilke dann den Begriff der Freundschaft: Dies alles, so heißt es, „war dein Gut und deine Freundschaft“.²⁷ Persönliche, emotional geprägte Beziehungen spielen in diesem Zusammenhang keine Rolle. Ja, die mit der Formulierung „Raum um dein Gefühl“ umschriebene Ethik steht einer solchen Beziehung geradezu entgegen.

Das Drama zwischen der „Sorge um sich“ selbst (Foucault) und den Rücksichten und Zuwendungen und Ansprüchen, die dem anderen gelten, ist im *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth* einigermaßen verdeckt, weil Dritte nicht betroffen sind und es hauptsächlich um das Verhältnis und die Pflicht des Künstlers zum Werk und für sein Werk geht. Das ist anders in dem zweiten großen Requiem, dem *Requiem für eine Freundin*.²⁸ Paula Modersohn-Becker war als Künstlerin und zugleich Ehefrau und Mutter mitten in dieses Drama hineingestellt. Ihr Lebensweg, die Mutterschaft und ihr früher Tod im Kindbett, konnten als die verhängnisvolle Ablenkung von ihrer eigentlichen Aufgabe, als ein Beispiel gedeutet werden für „die alte Feindschaft zwischen dem Leben und der großen Arbeit“.²⁹ Der Schuldige für diesen Irrweg ist nach Rilkes Worten der Mann, der die Frau durch seine besitzwollende Liebe um ihre Selbstwerdung gebracht hat.

Denn das ist Schuld, wenn irgendeines Schuld ist:
die Freiheit eines Lieben nicht vermehren
um alle Freiheit, die man in sich aufbringt.
Wir haben, wo wir lieben ja nur dies:
einander lassen;³⁰

Diese pathetische Werbung für die Freiheit und Unabhängigkeit in der Liebe mag man als eine wunderbare Utopie bewundern, vor allem, wenn man sie auf die um die Jahrhundertwende beklagte und kritisierte Lage der Frau in Ehe, Familie und Beruf bezieht. Die Theorie der besitzlosen Liebe ist so gesehen ein emanzipatorischer Versuch, die Frau vom Objekt der Liebe eines anderen zum Subjekt ihrer eigenen Liebe zu befreien. Aber Rilke geriet natürlich auch immer in den Verdacht, mit der intransitiven Liebe nur die eigene Treulosigkeit oder Unfähigkeit zu verteidigen. Die Biographen und Psychologen führen als Erklärung bis heute seine verstörte Kindheit an und das gestörte Verhältnis zu seiner Mutter. Rilke hat diesen Mangel in seiner Sozialisation immer wieder bedauert und immer wieder selbst beschrieben:

[...] ich bin weder der Erfahrene, der mit der Fassung hilfreich sein kann, noch der Liebende, über den die Inspiration des Herzens kommt. Ich bin gar kein Liebender, mich ergreift nur von außen, vielleicht weil mich nie jemand ganz und gar erschüttert hat, vielleicht weil ich meine Mutter nicht liebe.³¹

Das Gefühl, nicht helfen zu können, findet sich in vielen dichterischen Texten, lyrischen und prosaischen auch. So etwa in dem Prosastück *Eine Begegnung* von 1907³² oder dem 16. der *Sonette an Orpheus* erster Teil. Dieses Sonett ist, wie wir von Rilke selbst wissen, an einen Hund gerichtet (wie übrigens auch das erwähnte Prosastück von der Begegnung mit einem Hund handelt) und es beginnt mit dem Satz: „Du, mein Freund, bist einsam, weil ...“³³ Die Begründung für die Einsamkeit ist ausgespart, das Satzgefüge endet in einer Elypse. Hermann Mörchen ergänzt in seinem Kommentar der Stelle: „Du bist einsam, weil du ein Hund bist.“ Mein persönliches Exemplar des Kommentars stammt aus der Bibliothek des Rilke-Forschers Friedrich Wilhelm Wodtke, und Herr Wodtke hat in seiner schönen und leserlichen Handschrift ergänzt: „weil alle Wesen einsam sind!“ Mit Ausrufezeichen. Wenn man auch geneigt sein kann, Wodtkes Urteil mit Blick auf Rilkes Gesamtwerk zu bestätigen, so wird man die Frage doch offen lassen können. Wo immer vom Hunde die Rede ist, in diesem Sonett, dem *Neuen Gedicht Der Hund*,³⁴ in *Eine Begegnung*³⁵ oder auch in der Einleitung zu *Mitsou*,³⁶ der Hund ist immer das Wesen, das sich dem Menschen zu nähern versucht und doch immer wieder scheitert, letztlich, wie an einer unüberwindlichen Grenze:

Schaut euch die Hunde an; sie nähern sich uns so vertrauend und bewundernd, daß manche von ihnen auf die ältesten Traditionen ihrer Gattung verzichtet zu haben scheinen, um unsere Gewohnheiten und sogar noch unsere Fehler anzubeten. ... Ihr Entschluß, uns zuzugeben, zwingt sie, gewissermaßen am äußersten Rand ihrer Natur zu wohnen, den sie mit ihrem menschlich gewordenen Blick und, voller Sehnsucht, mit ihrer Nase ständig überschreiten.

Bei diesen Versuchen der Annäherung aber kann der Mensch dem Hund nicht helfen. Und er will es auch nicht. In allen Texten wird die Grenze zwischen beiden zu einer Gefahr. Wer sie überschreitet, verliert seine Selbständigkeit und bedroht die Freiheit des anderen:

Dir helfen, wird schwer sein. Vor allem: pflanze mich nicht in dein Herz. Ich wüchse zu schnell.³⁷

Aber wozu ist man dann ein Freund, wenn man nicht helfen kann und will, und voller Ängste ist, zu scheitern? Der Freund ist nicht der, der helfen will, Freund ist der, der die Lage bestätigt, die die eigene ist. Freund sein, heisst von daher verstehen, dass die Lage ausweglos ist, für beide.

Ein Jahr vor der Vollendung der *Duineser Elegien*, im Frühjahr 1921 entstand auf Schloss Berg am Irchel ein kleiner Zyklus: *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* In diesem kleinen Gedichtkreis fällt das Wort Freund ein einziges Mal, und ähnlich wie im Sonett an Orpheus I,16 in der Anrede: mein Freund. Und auch im Zyklus ist damit ein Tier gemeint, diesmal ein Kukul. Und was ihn zum Freunde macht ist dies: sein Ruf gemahnt an die Vergänglichkeit schon im Frühjahr, er ist allein, heimatlos und sucht nicht zu gefallen:

Da: wie du rufst und rufst und rufst und rufst,
wie einer setzt ins Spiel,
und gar nicht baust, mein Freund, und gar nicht stufst,
zum Lied, das uns gefiel.³⁸

Rilke wurde notwendigerweise ein Dichter des Leids. Die Armen und Kranken, die Leidenden, die Bettler, die Aussätzigen, die Blinden und Irren, die Außenseiter und Einsamen hat er besungen und gefeiert um ihrer Freiheit und Unabhängigkeit willen. Und das Leid war ihm nie ein Einwand gegen das Leben. Aufmerksam für alle Formen des Schmerzes und des Kammers, 'unserer größten Wehmut'³⁹ gegenüber, vor Vergänglichkeit und Tod bestand er darauf, dass „das Leben eine Herrlichkeit“ sei, dennoch: „Nur im Raum der Rühmung darf die Klage gehn“. Es ist wohl diese „pure Entschlossenheit“⁴⁰ und die von ihm immer geglaubte und verteidigte „stumme Positivität des Daseins“,⁴¹ die voraussetzungslos festgehaltene Überzeugung, dass das Leben ein Gut sei, die seiner Dichtung eine Richtung auf die Zukunft sichern, obwohl oder vielleicht auch gerade weil er als Künstler wie als Mensch auf alle christlichen Verheißungen und Jenseitshoffnungen und Jenseitsvertröstungen verzichtete. Deren Glanz und Zauber dem Diesseits, der Welt, dem Leben, dem „Hiesigen“, wie er es nannte, zurückzugeben, war sein erklärtes Ziel und, dass er dies erreicht hat oder doch wenigstens anstrebte, macht wohl den werbenden, gewinnenden und tröstenden Zauber seiner Dichtung aus.

Da mag das Publikum recht behalten, wenn es ihn so liest und versteht, gegen manchen Zweifel des Dichters. Denn die blieben ihm bis zuletzt.

Alles Leid und alle Qualen, die er litt um seines Werkes willen, konnten ihn nie und nimmer dazu verleiten, die Wahrhaftigkeit sich selbst gegenüber aufzugeben. Es ist unendlich rührend, dass die Hilfe, um die er gelegentlich selbst bittet, nicht die Grenze überschreiten darf, die die eigene

Kreativität gefährden könnte oder, anders gesagt, die selbstverantwortete Kreativität zu schwächen vermöchte. In einer unsäglich sensibilisierten Sprache wirbt er am Schluss des *Requiems für eine Freundin* um genau die Hilfe, die beides wahr, die Integrität der Gebetenen und die Autonomie des Bitenden:

Keiner ist weiter. Jedem, der sein Blut
hinaufhob in ein Werk, das lange wird,
kann es geschehen, daß ers nicht mehr hochhält
und daß es geht nach seiner Schwere, wertlos.
Denn irgendwo ist eine alte Feindschaft
zwischen dem Leben und der großen Arbeit.
Daß ich sie einseh und sie sage: hilf mir.
Komm nicht zurück. Wenn du's erträgst, so sei
tot bei den Toten. Tote sind beschäftigt.
Doch hilf mir so, daß es dich nicht zerstreut,
wie mir das Fernste manchmal hilft: in mir.⁴²

Die Bitte des Freundes an die Freundin bestätigt in ihrer Zurückhaltung die Autonomie der künstlerischen Menschen und sie respektiert jene Grenze, die im *Requiem* auch für die Liebe geltend gemacht wird:

Wir haben, wo wir lieben, ja nur dies:
einander lassen; denn daß wir uns halten,
das fällt uns leicht und ist nicht erst zu lernen.⁴³

Anmerkungen

- 1 R. M. Rilke: *Das Testament*. Faksimile der Handschrift aus dem Nachlaß. Im Anhang Transkription der Handschrift, Erläuterungen und Nachwort von Ernst Zinn. Die Edition besorgte Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1974, S. 22. Der erwähnte Briefentwurf ebd. S. 123f.
- 2 Eudo C. Mason: *Lebenshaltung und Symbolik*, 2. Auflage, Oxford 1964.
- 3 Wolfgang Leppmann: *Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk*. Bern und München 1981, S. 7: „Rilke stellt einen Menschentypus dar, [...] den Dichter in Reinkultur: einen Menschen, der nur zum Dichten in Vers und Prosa geschaffen war und den man sich – der sich selbst – in keiner wie auch immer gearteten beruflichen Tätigkeit vorstellen konnte.“
- 4 New York 1996.
- 5 George C. Schoolfield: *Rilke's last year*. University of Kansas Publications Library Series, 30, 1969. Darin S. 47: „Future biographers of Rilke, will, we hope, try harder than their predecessors to discover, and to value, the human Rilke.“

- 6 Wie immer sie sonst zu beurteilen sind, die Weihnachtsbriefe an die Mutter (Hg. von Hella Sieber-Rilke, Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1995, Insel-Bücherei Nr. 1153), belegen die Verlässlichkeit des Briefschreibers Rilke. Zwischen 1900 und 1925 ist kein Jahr ausgelassen.
- 7 Leider ist die umfangreiche Doktorarbeit Joachim W. Storcks zu diesem Thema nie veröffentlicht worden.
- 8 Zitiert wird nach: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, Band 1-6, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag, Frankfurt a. M., 1955ff.; hier SW 1, S. 770.
- 9 SW 1, S. 371
- 10 *Das Buch der Bilder*, SW 1, S. 404, entstanden im November 1904.
- 11 SW 1, S. 393, entstanden am 2. April 1903.
- 12 Wie folgende Anm. 14.
- 13 *Auguste Rodin*, Erster Teil, SW 5, S. 141.
- 14 *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, SW 6, S. 880.
- 15 Mit diesen Worten beginnt das die Geschichte vom Verlorenen Sohn variierende Gedicht *Der Fremde* in *Der neuen Gedichte anderer Teil*, SW 1, S. 626.
- 16 *Der Drachentöter* (2. Fassung von 1901, Schluss), SW 4, S. 688.
- 17 SW 5, S. 584-592.
- 18 SW 6, S. 1003-1005.
- 19 *Neue Gedichte*, SW 1, S. 546-549.
- 20 *Der Schauende, Das Buch der Bilder*, SW 1, S. 459f.; hier S. 460.
- 21 Egon Schwarz: *Das verschluckte Schluchzen. Poesie und Politik bei Rainer Maria Rilke*, Frankfurt a. M. 1972
- 22 Reinhold Grimm: *Von der Armut und vom Regen. Rilkes Antwort auf die soziale Frage*, Königstein/Ts. 1981.
- 23 Andreas Freisfeld: *Das Leiden an der Stadt. Spuren der Verstädterung im deutschen Romanen des 20. Jahrhunderts*, Köln, Wien 1982; hier besonders S. 78 und 117.
- 24 SW 6, S. 818: „Lieber, lieber Erik; vielleicht bist du doch mein einziger Freund gewesen. Denn ich habe nie einen gehabt.“
- 25 Maurice Betz: *Rilke in Paris*, Zürich 1948, S. 73. Betz besprach mit Rilke Probleme, die er mit der Übersetzung der Aufzeichnungen hatte. Betz: „Vorher hatten wir uns einen Augenblick bei der Uebersetzung des Wortes ›Bekanntschaften‹ aufgehalten. Ich zählte ganz dem Zufall nach auf: *Connaissances, relations, camarades* ..., Rilke unterbrach mich heftig: Vermeiden wir auf jeden Fall ›camarades‹. Malte hatte niemals Kameraden!“
- 26 SW 1, S. 657-664; hier S. 663.
- 27 Wie vorige Anm.
- 28 SW 1, S. 645-656.
- 29 Wie vorige Anm. S. 655f.
- 30 Wie Anm. 28, S. 654.
- 31 An Marie von Thurn und Taxis am 21.3.1913.

- 32 SW 6, S. 981-985.
- 33 SW 1, S. 741.
- 34 SW 1, S. 641.
- 35 SW 6, S. 981-985.
- 36 Mitsou. *Quarante Images par Balthus*, Préface, SW. 6, S. 1099-1103.
- 37 *Die Sonette an Orpheus*, Erster Teil, XVI, SW 1, S. 741.
- 38 SW 2, S. 112-129; hier S. 127.
- 39 *Puppen*, SW 6, S. 1063-1074; hier S. 1065: „fast werden sie [die Puppen] dadurch in einem höheren Sinne sterblich und können jene Wehmut mit uns teilen, die unsere größte ist“.
- 40 Ferdinand-Josef Brecht: *Schicksal und Auftrag des Menschen. Philosophische Interpretationen zu R. M. Rilkes Duineser Elegien*, München 1949, S. 253.
- 41 Otto Lorenz: *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*, Göttingen 1958, S. 104.
- 42 SW 1, S. 655f.
- 43 SW 1, S. 654.

„Meine Fantasie ist stärker als alles“. Hoffmanns Geburtstagsbrief vom 23.-25. Januar 1796

E.T.A. Hoffmann veröffentlichte 1809 seine erste Erzählung *Ritter Gluck*. Die Forschung rühmt sie seit langem als einen genialen Wurf, mit dem der Jurist und Komponist im (für einen Debütanten) hohen Alter von 33 Jahren mit einem Mal als Künstler hervortrat. Hans Mayer formulierte 1959 enthusiastisch, hier sei das gesamte weltliterarisch berühmte Werk Hoffmanns bereits enthalten: „Die erste eigentliche Dichtung des damals dreiunddreißigjährigen Hoffmann enthält im Keim die Grundstruktur all seiner späteren poetischen Werke [...]. Die Wirklichkeit Hoffmanns trägt im Gesamtwerk die gleichen Züge wie in dieser ersten meisterhaften Erzählung.“¹

Auch wenn man solchen mystischen ‚Geburtsstunden‘ von Künstlern etwas skeptisch gegenübersteht, ist der Befund klar: Denn *Ritter Gluck* ist in der Tat „die erste eigentliche Dichtung“ Hoffmanns, das erste literarische Werk – wenn man einen traditionellen Poesie- und Literaturbegriff zugrundelegt. Gegenüber dem Konsens der Forschung, für die dies nach wie vor selbstverständlich ist, stelle ich die These auf, daß Ansätze des großen Erzählers – und mehr als Ansätze – bereits wesentlich früher zu erkennen sind: nicht in Hoffmanns mäßigen Libretti, nicht in den ganz wenigen musikkritischen Essays, sondern in seinen Briefen. Daß Briefe ein integraler Teil eines künstlerischen „Werkes“ sind, ist für Literaturtheoretiker mittlerweile selbstverständlich, auch Editoren beziehen seit etwa zwei Jahrzehnten Briefe immer selbstverständlicher in „Gesammelte Werke“ ein; die Literaturhistoriker und Interpreten tun sich allerdings fast durchweg – nicht nur im Falle Hoffmanns – recht schwer mit dieser Sichtweise. Die Aufmerksamkeit, die Rahel und generell Frauen der Romantik als Briefschreiberinnen gefunden haben, hat den Verdacht unter den traditionsbewußteren Literaturhistorikern genährt, hier werde aus der Not fehlender ‚eigentlicher‘ Werke die Tugend einer neuen literarischen Gattung gemacht.

Solchen Einwänden kann nur die Praxis des Umgangs mit den Briefen als literarischen Texten begegnen. Das heißt, daß Briefe nicht mehr primär als Träger von Informationen und Mittel der Kommunikation gelesen und ausgewertet werden, sondern unter literarischen Gesichtspunkten, also etwa unter den Aspekten der Darstellungsweise und Darstellungsmittel, von Schreibart, Stil und Sprache. Zwar bleiben die Inhalte wichtig, aber neben den Fragen des *Was* gewinnen die des *Wie* eine wesentlich erhöhte Bedeutung. Der Praxistext befaßt sich mit einem Brief, den der junge Jurist Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann an seinem 20. Geburtstag an seinen Jugend-

und Urfreund Theodor Gottlieb Hippel schrieb.² Nach gemeinsamer Schulzeit und dem juristischen Studium an der Universität Königsberg setzte Hippel seine Ausbildung als Auskulturator (eine Art Beisitzer ohne Stimmrecht, Referendar) im nahen Marienwerder fort, während Hoffmann in gleicher Funktion am Obergericht in Königsberg blieb. Die räumliche Trennung führte ab Herbst 1794 zu einem lebhaften Briefwechsel.

Hoffmann begann diesen Brief am Vorabend seines 20. Geburtstages, setzte ihn am Geburtstag selbst fort und beendete ihn am Folgetag, an dem im Hause Hoffmann/Doerffer (aus unbekanntem Gründen) der Geburtstag erst gefeiert wurde. Ein wesentlicher Inhalt und der rote Faden des Briefes ist das Kernereignis im Privatleben des jungen Hoffmann: seine Liebe zu Dora Hatt, der zu dieser Zeit 30jährigen Frau eines fast 50jährigen Kaufmannes. Die Hatts hatten 1792-94 im Haus der Doerffers, also mit Hoffmann unter einem Dach, gelebt, Hoffmann hatte der jungen Frau Musikunterricht erteilt und sich in sie verliebt. Bereits seine frühesten erhaltenen Briefe schwärmen von ihr. Anfang 1796 hatte Hoffmann dem Freund von seiner rasenden Liebe und seinem tiefen Unglück vorgejammert, von der Ausweglosigkeit und Sinnlosigkeit des Lebens: „Meine großen Pläne sind zu Ende [...]. Meine Musik – mein Mahlen – meine Autorschaft – alles ist zum Teufel gegangen“.³ Der pragmatische Freund hatte ihm vorgeschlagen, aus Königsberg und aus der Nähe der Geliebten wegzuziehen, bei ihm in Marienwerder sein erstes juristisches Examen abzuschließen.

Der Geburtstagsbrief greift die Stimmungen des vorangegangenen verzweifelten Schreibens auf, benennt und analysiert sie jedoch und formuliert eher komisch als verzweifelt: „eine von Mißmuth und feuriger Ohnmacht (kein Widerspruch!) koagulierte Zirbeldrüse, aus der Gift, Galle, und was weiß ich alles mehr, hervorquollen, verleitete mich zu den sonderbaren schwarzen Ausgüssen auf weiß Papier.“

Sodann schildert er dem Freund eine Szene auf der Redoute, die Hippel allerdings (wie vieles seiner Meinung nach Prekäre oder zu Intime) vor dem Abdruck gestrichen hat; nur den Schlußsatz gönnte er den Lesern: „und aufgehoben ist aller Umgang zwischen ihr und mir“. In einem Brief vier Wochen später schreibt Hoffmann von der „Stierszene auf der Redoute“, die fatale Folgen für ihn habe und ihn zu dem Entschluß gebracht habe, Königsberg zu verlassen.⁴ Offenbar kam es zu einer Begegnung zwischen dem betrogenen Ehemann und dem jungen Liebhaber und zu einer öffentlichen Auseinandersetzung. Hoffmanns Biographen haben diese Szene phantasiereich und wortreich ausgemalt.

Hoffmann selbst kommentiert im Anschluß an die Schilderung: „Da hast Du in ein paar Kraftzügen ein ganzes Gemählde – in ein paar Worten die Quintessenz des ganzen Unglücks, welches mich quält, mich abpeinigt“. Die Schilderung als „Gemälde“: das ist eine für Hoffmann sehr bezeichnende

Metapher, sie setzt zwei Kunstformen gleich – seine erste Buchpublikation 18 Jahre später wird eben diese Kombination programmatisch zu einem Titel verbinden („Gemälde nach Hogarth“, „*Fantasiestücke in Callot's Manier*“). Es folgt eine eher scherzhafte als verzweiflungsvolle Schilderung seines „Herzeleids“, mündend in eine ironische Selbstanalyse: sein gewachsener Realitätssinn lasse ihn „nicht mehr in solchen Fatalitäten, wie die *quaestio*nis ist, den Verzweiflungsvollen spielen“. Charakteristisch ist zum einen der Stilbruch, einen juristischen Fachausdruck einzustreuen und damit die Stimmung der Liebes- und Leidensgeschichte zu brechen; und zum anderen die Distanz zu sich selbst, die ihn die eigene Lage wie das Spielen einer Rolle in einem Stück erleben läßt. Wie intensiv auch immer die Gefühle des jungen Hoffmann für Dora Hatt gewesen sein mögen: In der Spiegelung seiner Briefe ist von Beginn an eine durchgehende künstlerische, vor allem literarische und theatralische Stilisierung zu erkennen. Das beginnt bereits bei den Namen, die er der Dame beilegt: Er spricht von seiner „Inamorata“, also seiner „Angebeteten“, einer Bezeichnung, die in der italienischen Oper oder dem Singspiel üblich war; und er nennt sie „Cora“, vergöttlicht sie damit gleichsam, denn Cora war der Name der indianischen Sonnenjungfrau, der in ganz Europa durch Marmontels empfindsamen Roman *Les Incas* (1777) berühmt und in vielfachen Nachahmungen verbreitet war, so in einer Oper (von Naumann, 1779), mit einer sentimental Liebesarie der Cora; durch Kotzebues populäres Drama *Die Sonnenjungfrau* (1789) wurde Cora zum Modenamen. Hoffmann schrieb in einem Brief vom 12.12.1794 an Hippel:⁵

Daß ich meine Inamorata so ganz mit all dem Gefühle liebe, dessen mein Herz fähig wäre, daran zweifle ich sehr, nichts wünsche ich aber weniger, als einen Gegenstand zu finden, der diese schlummernde Gefühle weckt – das würde meine behagliche Ruhe stören, würd mich aus meiner vielleicht imaginären Glückseeligkeit herausreißen, und ich erschrecke schon, wenn ich nur an den Troß denke, der solch einem Gefühl auf den Fersen folgt – da kommen – Seufzer – bange Sorgen – Unruhe – melancholische Träume – Verzweiflung pp – ich meide daher alles, was so etwas involviren könnte – Zu jeder Empfindung für Cora zum Beyspiel, hab' ich gleich irgend eine komische Posse zur Surdine, und die Saiten des Gefühls werden so gedämpft, daß man ihren Klang gar nicht hört [...].

Diese Passage zeigt einen Grund für die ‚literarische‘ Behandlung der Geliebten: Die Stilisierung dient auch dem Selbstschutz, er kann sich selbst und dem Liebesverhältnis gleichsam wie auf einer Theaterbühne zusehen; und aus der Kenntnis von Liebeskomödien kann er seine Gefühle zugleich

erhöhen und – in Anbetracht der bekannten Muster derartiger Verhältnisse – sich Fortsetzungen „phantasieren“.

Im weiteren Verlauf des Geburtstagsbriefes kommt Hoffmann auf das Ereignis selbst zu sprechen:

Montag ist mein Geburtstag – ich werd 20 Jahr alt – wie hab ich mich gefreut auf diesen Tag – ich wollte in der Dämmerung recht sentimentalisch seyn – ich hätte wie Jean Paul mein Herz hervorgenommen und [zur Geliebten] gesagt: „prenez!“, aber nun hat der Satan, der so lange doch noch ziemlich artig gegen mich war, solch viel Unheil und Zetergeschrey drein geschmissen, daß alles vorbey ist, und ich Montag eben so einsam, und eben so bittersüß empfindend in meiner Stube hinter dem grauen Schreibtische sitzen werde, als Abelard in seiner StGildo'sClause – so hieß ja wohl sein Kloster? – Meine Actenlecture ist ein wenig trocken, daher muß ich sie manchmahl etwas auffrischen, aber nie mit Plunderkram der lezten Messe sondern ich lese jezt mit wählendem Geschmack – Den *Don Carlos* hab ich wenigstens 6 mal gelesen, und lese ihn jezt zum 7^t mahl – Nichts rührt mich mehr, als Posa's Freundschaft mit dem Prinzen – ich glaube schwerlich, daß je ein erhabeners und zugleich anziehenderes rührendes Bild der Freundschaft aufgestellt wurde als dieses – Ich lese bis in die Nacht – die Szene verändert sich. Der H[att] ist Don Philip, sie Elisabeth, ich Don Carlos, Du Posa, die R. Eboli, der St. Alba, der B. Domingo, die Tante: Mondekar u.s.w. – Lache doch nicht über diesen sinnigen Unsinn!

Diese Passage zeigt, wie weit die Literarisierung und Stilisierung des Erlebten und Gefühlten geht, wie aber auch die Freude am Spiel solche Literarisierung weiterrückt, wie die Phantasie arbeitet. In der kurzen Passage finden sich nicht weniger als drei literarische Modelle angeführt. Zunächst Jean Paul, in dessen Roman *Die unsichtbare Loge* (Berlin 1792) der Held am Schluß des 22. Sektors bzw. des 19. „Trinitatis-Sektors“ der Geliebten flüstert: „Ich würde unter einem Schatten oder Baum mein Herz hervorgenommen und gesagt haben: ‚prenez!‘.“⁶ Hier geht die Anspielung also bis zu einer bestimmten Szene und bis zu wörtlichen Zitaten – eine Technik, die Hoffmann in späteren Erzählwerken immer wieder benutzen wird (bis in die Struktur ähnlich ist der effektvolle Schlußsatz des Nachtstücks *Das steinerne Herz*, ebenfalls mit einem Jean-Paul-Zitat). Die zweite Anspielung bezieht sich auf eine der berühmtesten Liebesgeschichten des Mittelalters, von Abelardus und Heloise, die zu seiner Entmannung und seinem Rückzug ins Kloster führt.⁷

Das ausführlichste literarische Bild schließt an Schillers *Don Carlos* an. Einen Hauptanziehungspunkt nennt Hoffmann zu Beginn: Marquis Posas

Freundschaft mit dem Prinzen – das berühmteste Freundschaftsmodell der damaligen Moderne wurde von Hoffmann und Hippel (wie von zahlreichen anderen Zeitgenossen) zur literarischen Überhöhung ihrer eigenen Freundschaft benutzt. Wie sich die Liebe zu Dora in klassischen und modernen Liebespaaren literarisch spiegelt, so die Freundschaft zu Hippel; und daß auch hier alle Kunstformen herangezogen wurden, zeigt eine von Hoffmanns frühesten Zeichnungen: die Köpfe der beiden Freunde mit der Unterschrift „Castor e Pollux“. In der zitierten Passage werden die beiden Modelle der Liebe und Freundschaft in eine Szene aus *Don Carlos* zusammengeschoben: Für die Freundschaft steht Posa, für die Liebe Elisabeth, für den betrogenen Ehemann König Philipp – und der Gedanke verselbständigt sich, auch weitere Dramenfiguren werden uns nicht bekannten Personen (Hippel teilt wie meistens nur den ersten Buchstaben mit) zugeschoben. Hoffmann selbst bezeichnet dieses Gedankenspiel als „sinnigen Unsinn“, und dieses Paradoxon wird zu einer seiner liebsten Denkfiguren, wie das Spiel, das sich verselbständigt, weitergetrieben durch die Phantasie.

Die Fülle der (meistens literarischen) Anspielungen erfordert einen Leser, der diese entschlüsseln kann und versteht. Das setzt natürlich einen entsprechenden Bildungshintergrund voraus, aber mehr noch: jene Urkraft der Empfindsamkeit, die „Sympathie“, die im 18. Jahrhundert (noch unmißverständlich) mit dem Begriff „Mitleid“ übersetzt wurde. Die Ur-Szene solch „sympathischen“ Zusammenklangs ist allbekannt: Lotte, auf ein abziehendes Gewitter blickend, seufzt, „tränenvoll“, ihre Hand auf die Werthers legend: „Klopstock!“ (Werthers Nachhilfe für weniger „Sympathische“: „Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß“, 16. Junius).⁸ Ebenso genügt hier ein Name, Jean Paul, und ein zitiertes Wort, „prenez“, um eine literarische Szene und eine Stimmung zu evozieren. Hippel, der reale Adressat dieser Briefe, ist zugleich ihr idealer Leser.⁹

Der Brief vom 23. Januar endet mit einem Blick auf den bevorstehenden Sonntag:

wisse nur, Sontag blühn bey mir Künste und Wissenschaften, und dazu muß ausgeschlafen werden. Im Ernste geredt. Die Wochentage bin ich Jurist und höchstens etwas Musiker, Sontags am Tage wird gezeichnet und Abends bin ich ein sehr witziger Autor bis in die späte Nacht – Noch die letzte Szene des Posa mit Carlos und dann zu Bette – Himmel schon halb 12!

Was Hoffmann hier „im Ernste“ mitteilt, entwirft das Bild des Bürgers als Künstler und des Künstlers als Bürger. Bemerkenswert ist abermals die Selbstverständlichkeit, mit der die drei Künste Musik, Zeichnen und Schreiben

zusammengehören, so wie er sie ja bereits im Brief der Vorwoche als Einheit genannt hatte. Der Geburtstagsbrief wird damit zu einer Art Zwischenbilanz seiner künstlerischen Tätigkeit, zu einem ironischen Selbstbildnis.

Am nächsten Tag setzt Hoffmann den Brief fort („Wenn man einmahl angefangen hat mit Dir zu plaudern, so kann man nicht aufhören“). Er spricht abermals über seine frühere „Mißlaune“ und deren „moralische Gründe“ und setzt hinzu: „meine Empfindung, meine Fantasie ist stärker als alles – sie wirft alles über den Haufen, und blickt stolz auf die Kinder des Sentiments“. Diese hingeworfenen Satzfragmente sind Kernstellen der Hoffmannschen Ästhetik. Die zentrale Rolle der Phantasie wird betont, daneben abermals ein Bekenntnis zur Empfindsamkeit, zur Sentimentalität abgelegt – allerdings nicht zur naiven „Empfindelei“, sondern zu dem „Sentimentalischen“ in dem Sinne, in dem Schiller den Begriff wenige Wochen zuvor in seinem Aufsatz *Die sentimentalischen Dichter* in den *Horen* verwendet hatte. Das Sentimentalische ist das Gefühl, das durch die Reflexion hindurchgegangen ist, ein Spiel mit den Topoi des Gefühls, das Distanz zu diesen Gefühlen voraussetzt (zuvor hatte Hoffmann, wie zitiert, geschrieben: „ich wollte [...] recht sentimentalisch seyn“) und in dem der Autor zeigt, daß er sich des Spiels bewußt ist. Zeichen solcher Bewußtheit sind Ironie und Selbstironie bis hin zur Selbstverspottung, Übertreibung bis hin zur Satire, überdrehendes Pathos bis hin zum Absurden. All das läßt sich an den Sätzen beobachten, die Hoffmann dem „poetologischen“ Bekenntnis folgen läßt und in dem er die Bilanz seines Verhältnisses zu Dora Hatt zieht:

O süße Vereinigung mit alle dem was mir lieb ist, gegen das gerechnet mir die Welt zu klein ist und ich gern den Himmel dazu erobern möchte – süße Vereinigung, dich erblicke ich im milden Strahlenglanze! – Heilige Bande müssen in Trümmer zerfallen – entzweygerissen müssen in zerstörter Ohnmacht die verjährtten Vereinigungen heterogener Wesen da liegen, und der Geist der ewig wahren Harmonie muß den Palmzweig über die Gräber des Hasses und der Zwietracht schwingen, wenn ich glücklich werden soll. – Verzweifelt ists, daß ohne den magern Ehrenmann, der keine Hosen trägt und der die tollsten Paradoxa mit einem Hieb aufzulösen versteht, mein Glück im bauen oder gebaut werden so viel Lärm macht. Dieser Lärm ist unausstehlicher als das SackpfeifenConzert des Prinzen Facardin, und nur die Stimme der Freundschaft übertäubt den widrigen Nachhall und spielt Glockentöne der Harmonika ans Ohr des Lieblings: drum will ich auch diesem Saus und Braus, der mir meinen musikalischen Kopf toll machen könnte, entfliehn in Deine Arme, Du lieber, da wollen wir glücklich seyn – denn die süßesten Träume reichen nicht an dies Zauberbild!

Diese völlig überdrehte Sprache mit ihrem Bemühen, in jeder Wendung originell zu sein, wirkt in einigen Bildern und Anspielungen (unter anderem auf das Märchen *Die vier Facardine* des Grafen Hamilton und Mozarts *Zauberflöte*) durchaus witzig, aber schon in einer so kurzen Passage sehr forciert, ja maniert. Die wichtigsten sprachlich-stilistischen Anregungen dürften wohl von Jean Paul stammen. Übertreibung bis zur Groteske ist ein bevorzugtes Stilmittel, um die ‚Ernsthaftigkeit‘ der Darstellung, vor allem von Gefühlen, von pathetischen Schilderungen ‚witzig‘ zu unterlaufen. Ebenso häufig ist die Kontrasttechnik, die in scharfen Schnitten sehr Unterschiedliches, Heterogenes nebeneinanderstellt (der poetologische Kernbegriff des ‚Heterogenen‘ fällt in dem Briefzitat, eines von vielen Zeichen der Reflexion in den oft assoziativ-zufällig wirkenden Satzketten): in Bildern und kleinen Szenen, aber auch innerhalb des Satzes in Aufzählungen, durch abrupten Wechsel der Sprachebenen. Dies ist auch die Stelle, an der die „andere“ Sprache Hoffmanns – die des Juristen – ihren Platz findet. Ein Großteil der „Textproduktion“ Hoffmanns seit Beginn seines Studiums mit 16 Jahren bestand aus juristischen Schriftstücken mit ihrer festgelegten formelhaften Sprache und Syntax. Wie die Briefe zeigen, gelang es Hoffmann offenbar problemlos, beide Schreibweisen völlig zu trennen – wenn er nicht gezielt das Juristische in den Dienst seiner Kontrasttechnik einsetzen wollte: in Form einer windungsreichen Syntax und von lateinischen Ausdrücken und Fachbegriffen, mit Vorliebe dort, wo die juristische Sprache am wenigsten angebracht ist, wo also damit ein ‚witziger‘ Be- und Verfremdungseffekt erzielt werden kann. So schließt Hoffmann z.B. das wort- und empfindungsreiche Liebesgejammer mit einer juristischen Conclusio, die als Antiklimax wirken muß: „Der PraejudicialTermin meiner Liebe ist längst da gewesen, und ich bin im AgnitionsUrteil in alles verurtheilt, worin ich verurtheilt werden konnte“. ¹⁰ Hoffmann ist sich dieser Stilmittel nicht nur bewußt, er weiß, daß auch der Leser (Hippel, aber es gilt auch für den heutigen Leser) sich dessen bewußt ist; um den zu erwartenden Vorwurf, er arbeite mit einem erkennbaren Arsenal von Schreibarten zu entgehen, reflektiert Hoffmann über die Stilmittel selbst und schafft dabei das, was später „romantische Ironie“ heißen wird:

Da hab ich heute meine Vignette geendigt, deren Eingang Dir gefallen würde, weil ich ihn aus Deiner Seele heraus geschrieben zu haben glaube – Nur schade, daß das Ding fast zu witzig ist, zuviel Witz ist glaub ich ein Fehler, aber der Satan mag über Liebe mit humoristischem Temperament schreiben ohne witzig zu seyn –

Diesem zweiten Briefteil folgt als letztes noch ein „ExtraBlatt an meinem Geburtstage“. Darin berichtet Hoffmann dem Freund, daß die Geliebte über-

raschend doch erschienen sei und stürzt sich abermals in ein Meer der rhetorisch gedrechselten „Sentiments“, mit Selbstdeutungen und Selbststilisierungen:

Freund, ich möchte gern heute aus mir selbst heraus – ein erhebendes Gefühl trägt mich empor auf kühnen Fittigen – Freundschaft und Liebe pressen mein Herz, und ich möchte mich durch die MückenKolonne, durch die MaschinenMenschen, die mich umlagern mit platten Gemeinplätzen, gern durchschlagen – gewaltsam allenfalls – Daß ich ganz und gar mich verändere – welches so gar schon aufs äußere wirkt, weil sich gewisse Leute über meinen vollen – starren Blick aufhalten, wirst Du fühlen – wenn ich Dir sage, daß ich mitten im Herbst – WinterLandschaften mahle – daß es zuweilen etwas exzentrisch in meinem Gehirnkasten zugeht, darüber freue ich mich eben nicht beym Besinnen – dies exzentrische setzt mich offenbar herunter in den Augen aller die um mich sind – und Leute, die alles in Nummern theilen und Apothekerartig behandeln, möchten mir manchmal ihren orthodoxen Schlagbaum vorhalten, oder ihr offizinelles Krummholz um den Hals werfen –

In diesen Bildern gipfelt der Versuch des Selbstporträts: Für die eigene Person steht der Begriff des „Exzentrischen“ im Mittelpunkt, ein Begriff, der auch bei Hoffmanns späteren Künstlerbildern eine wesentliche Rolle spielen sollte. Das Exzentrische ist zunächst ganz wörtlich das, was außerhalb des Mittelpunkts liegt, außerhalb des Durchschnittlichen, der Normalität. Dieser Begriff wird aber hier deutlich als ein Begriff aus der Perspektive eben dieser Normalität bestimmt. Die Vertreter solcher Ansichten werden durch ein enges Raster von Bildern bestimmt: Mücke und Kolonne weist auf die große Zahl, Maschinenmensch auf die Seelenlosigkeit, die platten Gemeinplätze deuten die schlichte Geisteshaltung und die Banalität an, der orthodoxe Schlagbaum verweist auf das Traditionelle, Dogmatische, Alt-eingefahrene – im Doppelsinn des Wortes Beschränkte – dieser Geisteshaltung, die vor allem bei denen anzutreffen ist, die Nummern teilen, also den Bürokraten, und mechanisch verfahrenen Naturwissenschaftlern – sie wollen dem Exzentriker das Joch umwerfen, ihn also unterjochen, zu einem ihresgleichen machen. Hier ist in einer Fülle von Aspekten ausgeführt, was später in dem Begriff des „Philisters“ zusammengefaßt und als dessen Grundverhalten gegenüber dem Künstler als dem Exzentriker schlechthin gelten wird.

Hoffmann selbst war durch sein Verhalten als Künstler zu dieser Zeit sicher noch nicht in eine Außenseiterposition gerückt worden, geschweige denn als Wahnsinniger verfemt worden, wie er das später an seinen Künst-

lergestalten zeigen sollte, aber er stilisierte sich jetzt bereits in eine Rolle hinein, die ihn im Umkehrschluß als Künstler auswies. Die Selbststilisierung als Außenseiter hat ihrerseits eine Funktion im Freundschaftskomplex: Der Außenseiter kann nur vom Freunde verstanden werden und ist ohne ihn einsam, isoliert auf der Welt.

Der Geburtstagsbrief endet mit dem Absatz:

Weißt Du, daß ich auf der Harfe spiele? – Schade ist's nur, daß ich mich nicht zwingen kann auf der Harfe nach Noten zu spielen, sondern nur immer fantasire, wodurch ich aber viel Fertigkeit gewinne. Sollt ich künftig nach M[arienwerder], so bringe ich 3 Instrumente mit: 1) ein kleines Klavier, 2) eine Wienerharfe, 3) eine Violine – Dein S. hat ganz recht – viel Seeligkeit entgeht Dir, daß Du nicht spielst – Nimm nicht übel – Dein Zuhören ist gar nichts – die fremden Töne drängen Dir Ideen oder vielmehr sprachlose Gefühle auf, aber wenn Du eigne Empfindungen – die inartikulierte Sprache des Herzens aushauchst in die Töne Deines Instruments, denn erst fühlst Du, was Musik ist – Mich hat Musik empfinden gelehrt, oder vielmehr schlummernde Gefühle geweckt – Im tollsten Hypochonder spiel' ich mich mit den silberhaltigsten Passagen Benda's (des Berliners) oder Mozart's an, und hilft das nicht, so bleibt mir nichts mehr übrig, als auf alles zu resigniren. – – –

Lebe wohl, mein trauter lieber einziger Freund, ewig der Deine

Diese Passage ist nicht sehr typisch für Hoffmanns Mitteilungen über seine künstlerische Tätigkeit an Hippel (und damit für die meisten der überlieferten Zeugnisse bis zu seinem 25. Lebensjahr), und sie gibt auch den Grund dafür an: Hippel war ziemlich unmusikalisch und wenig an dieser Seite von Hoffmanns Kunst interessiert. Daher hat Hoffmann entsprechende Aktivitäten relativ selten erwähnt. Die zitierte Stelle zeigt ausführlicher als sonst, welche Bereiche für Hoffmann wichtig waren: das handwerkliche Lernen des Spiels auf Instrumenten einerseits, das eigene Spiel ohne Vorlagen – hier fällt abermals der Kernbegriff der Ästhetik, „fantasieren“ – andererseits; dazu kommt noch das hier nicht erwähnte eigene Komponieren.

Da es im Wesen des „Fantasierens“ liegt, ohne vorgegebene Noten zu spielen, ist Hoffmanns Musik nur in niedergeschriebenen Kompositionen zu greifen. Das früheste erhaltene Zeugnis stammt von 1799, so daß sich für die Zeit vorher nur sein Verhältnis zur Musik als Kunst skizzieren läßt.

Die private musikalische Betätigung wurde im Bürgertum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wichtiger. Das galt auch für das sonst den Künsten offensichtlich nicht eben aufgeschlossene Haus Doerffer-Hoff-

mann. Die meisten Verwandten spielten Instrumente und lehrten den jungen Ernst damit umzugehen. Die von Hoffmann so oft verspottete Pedanterie des Onkels Ottfried Wilhelm Hoffmann war dabei wohl eine gelegentlich durchaus nützliche Gegenkraft gegen die Phantasie des Jungen. Der junge Hoffmann erhielt Musikunterricht bei dem Königsberger Organisten und Komponisten Christian Wilhelm Podbielski (1740-92). Der Anhänger Bachs bildete Hoffmann intensiv in der Kunst des Kontrapunkts aus. Hoffmann lernte mehrere Instrumente zu spielen, er bildete seine Tenorstimme aus, besuchte Liebhaber Konzerte, Aufführungen auswärtiger Singspiel- und Operntruppen. Mozarts *Don Giovanni* übte einen tiefen Eindruck auf ihn aus, er kaufte sich 1794 die Partitur, studierte das Werk intensiv. Der neben Mozart in Hoffmanns Geburtstagsbrief genannte Benda war ein bekannter Opernkomponist, von Reichardt, der Schüler seines Bruders war und dessen Tochter heiratete, hochgerühmt. In Jean Pauls Roman *Die unsichtbare Loge*, den Hoffmann im ersten Teil des Briefes zitiert hatte, wird Bendas Oper *Romeo und Julia* (1778) folgendermaßen erwähnt: „Es half uns beiden wenig, daß uns meine Schülerin mit den silberhaltigsten Stellen aus Benda's *Romeo* anspielte“¹¹ – wenn Hoffmann dieses ungewöhnliche Adjektiv gebraucht, zitiert er gleichsam en passant abermals Jean Paul.

Faßt man die wichtigsten Darstellungsmittel des Briefschreibers Hoffmann zusammen, so zeigen sich wesentliche Elemente seines Werkes und seiner Poetik, wie sie erstmals fast zwei Jahrzehnte später in den *Fantasiestücken in Callot's Manier* und deren Vorwort *Jaques Callot* breiter ausgeführt werden.¹²

Das erste ist die zentrale Rolle der Phantasie – „meine Fantasie ist stärker als alles“, heißt es in dem Geburtstagsbrief. „Fantasie“ wird als zentrale poetische Kraft zum Programm des Werkes, das Hoffmanns Ruhm begründete und in dessen Vorwort die „fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber [s]einer überregen Fantasie“ hervorruft, beschworen werden.

Zum zweiten: Viele Darstellungsmittel lassen sich unter dem Begriff der Kontrastästhetik fassen, das Unterschiedliche wird schroff nebeneinandergestellt, das Heterogene – Liebesleid und Kulturgeschichte, Banales und Ergreifendes, Tragisches und Komisches, Reales und Groteskes – wird gegeneinander geschnitten. Damit erhält der Text sowohl Reichtum, Fülle an Bildern als auch Komik und Witz. In *Jaques Callot* werden die „überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen“ gelobt, Ironie – selbstverständlich auch als Selbstironie – wird zu einer bevorzugten Darstellungsweise.

Schließlich zum Dritten: Der Text quillt über von Zitaten, Anspielungen, Namen, Bildern, vor allem aus der Kunst und der Literatur. Sie schaffen ein Gewebe von Verweisen, von Subtexten – ein virtuoses, artistisches Spiel,

das fast 200 Jahre später unter dem Begriff „Intertextualität“ gefaßt werden wird. Auch dieses Verfahren wird poetologisch präzisiert, wenn die literarische Gattung des Fantasiestücks gleichsam an einem Bildprogramm veranschaulicht wird: der „Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt“ – dieser Schriftsteller habe „in Callot’s Manier“ gearbeitet.

Hoffmann entwickelt also wesentliche Momente seines „poetischen“ Schreibens in diesem frühen Brief und generell in seinen frühen Briefen: häufig sehr geballt und ungestüm, von der eigenen Begeisterung und der Freude an den eigenen Formulierungen getrieben – später wird eine Gegenkraft, die hier noch zurücksteht, ausgeprägt, die Hoffmann selbst „Besonnenheit“ nennt, die u. a. für Form und Strukturierung steht. Diese folgt allerdings nicht den ästhetischen Prinzipien der zu dieser Zeit dominierenden Klassik, sondern der neuen Kunstauffassung, die in diesen Monaten 1795/96 in ihren ersten Ansätzen theoretisch ausgeprägt wird, der Romantik. Hoffmann ist erst Jahre später mit ihren Lehren und Werken bekannt geworden, die er mit seinen *Fantasiestücken* zu einem Höhepunkt führte. Aber der 20jährige benutzt bereits zentrale Darstellungstechniken und Denkformen der Romantik – allerdings in so unangestregter, legerer Weise, daß man nicht auf den Gedanken käme, der Brief sei ein Manifest einer neuen Kunstform. Er ist auch – hierin gleichfalls auf Hoffmanns späteres Werk verweisend – eine höchst unterhaltsame und vergnügliche Lektüre.

Anmerkungen

- 1 Hans Mayer: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns. In: Romantikforschung seit 1945. Hrsg. von Klaus Peter. Königstein/Ts.: Athenäum 1980, S. 116-144, hier S. 116f. (Zuerst 1959.)
- 2 Der Geburtstagsbrief ist abgedruckt in: E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller (†) und Friedrich Schnapp. Hrsg. von Friedrich Schnapp. – Bd. 1, München: Winkler 1967, S. 76-82. Nicht eigens nachgewiesene Zitate stammen aus diesem Brief. – Zum Kontext vgl. ausführlicher meine Monographie E.T.A. Hoffmann. – Stuttgart: Reclam 1997.
- 3 Briefwechsel (Anm. 2), S. 75.
- 4 Ebd., S. 84.
- 5 Ebd., S. 51.
- 6 Jean Paul. Sämtliche Werke. Abtl. 1, Bd. 1. Die unsichtbare Loge. Hesperus. Hrsg. von Norbert Miller. – München: Hanser 1960, S. 193.
- 7 Die Bildlichkeit von Mönch und Kloster als Maske für den Künstler, die Hoffmann später noch häufiger zur Einkleidung literarischer Texte benutzt,

wurde gleichzeitig durch Wilhelm Wackenroder zu einer Grundchiffre der Frühromantik: Im Juli 1796 erschien sein Aufsatz „Ehrendenkmahl unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder“ in der Zeitschrift *Deutschland* – ein Vorabdruck aus dem im gleichen Jahr erschienenen berühmten Band *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Die Zeitschrift *Deutschland* wurde übrigens von Johann Friedrich Reichardt herausgegeben. Der berühmte Komponist stammte aus Königsberg, war eng befreundet mit dem alten Hippel (dem berühmten Schriftsteller, Onkel von Hoffmanns Freund), er wurde später einer der Kompositionslehrer Hoffmanns. Eine der wichtigen Quellen Wackenroders für Dürer und die Handwerks-geschichte Nürnbergs war das *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur*, das in Nürnberg von Christoph Gottlieb von Murr herausgegeben wurde – ein Name, der bekanntlich für Hoffmann später sehr wichtig werden sollte.

- 8 In der zweiten Fassung von 1787. Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 2.2. Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786. Hrsg. von Hannelore Schläffer, Hans J. Becker und Erhard H. Müller. – München: Hanser 1987, S. 369.
- 9 Hoffmann wird später zahlreiche Werke in Briefform schreiben, einige sind an einen Adressaten „Theodor“ gerichtet. Das ist häufig biographisch interpretiert worden; besser würde man sagen: es ist ein Reflex auf diesen „idealen“ Leser, mit dem sich der Verfasser „ein Herz und eine Seele“ fühlt (so wird Hoffmann später sein Verhältnis zu Kreisler charakterisieren); dazu kommt, daß Theodor auch der eigene Vorname ist, wodurch die Bestimmung der Erzählform noch komplexer wird.
- 10 Praejudicialtermin = Termin in der Feststellungsklage, Agnitionsurteil = An-erkenntnisurteil.
- 11 Jean Paul (Anm. 6), S. 193.
- 12 E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Bd. 2/1, Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. – Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag 1993. Das erste Stück, Jaques Callot, S. 17-18, hier auch die folgenden Zitate.

Vaterschaft und Väterlichkeit in Goethes *Faust*: Plauderei zu einem aktuellen Thema

Sex und Gender gehören zu den gegenwärtig meistdiskutierten Problemfeldern der interkulturellen Germanistik. Und richtet man seine Aufmerksamkeit auf berühmte Texte, so entdeckt man auch dort bald bisher Unbeachtetes. Goethes opus magnum *Faust* beginnt patriarchalisch, mit einem Herrn und seinem Gesinde. Aber es endet mütterlich, unter liebevollem Zuspruch der Mater gloriosa, welcher Gretchen als Una poenitentium Fausts Unsterbliches entgegenführt. Väter spielen in der Seelengeschichte des 18. Jahrhunderts eine gewichtige, oft verhängnisvolle Rolle; die Mütter kamen als ebenso affektiv besetzter Pol erst bei den Romantikern hinzu.¹ Von Müttern wird auch im *Faust* geraunt und erzählt, von Vätern allerdings kaum weniger. Immerhin zeugt der Titelheld während seines Erdendaseins zwei Kinder. Dem Thema sei im folgenden etwas nachgegangen, und zwar gattungsbezogen, geistesgeschichtlich, sozialgeschichtlich, seelengeschichtlich und mythopoetisch. Wir werden dabei wahrscheinlich auch einigen Grundpositionen der Goetheschen Anthropologie begegnen.

Am unkompliziertesten scheint die Gattungsfrage: Was sollte ein Stationendrama, was Goethes *Faust* ja lange vor den Expressionisten war, mit einem Vater als Helden? Es kann ihn nicht brauchen. Väter sind Nestbauer und Nestverteidiger. Sie leben nicht in der Zeit, sondern im Raum. Wenn sie ihn verlassen, so kehren sie doch irgendwann zurück, bringen ihr Sammelgut mit, vererben es ihren Nachkommen und möchten quasi in diesen weiterexistieren; sie wachsen mit ihnen oder finden sich durch sie bestraft, wie Peter von Matt das so eindringlich gezeigt hat.² Goethe hat hier wider den Stachel gelockt: Während in der Nachfolge von Diderots *Père de famille* und *Fils naturel* die patriarchal dominierte Familie zum Zentralthema bürgerlich-empfindsamer Dramatik wird, beginnen Wilhelm Meisters „Lehrjahre“ erst wirklich, als er ungewollt schon Vater ist; und als ihm die Turmgesellschaft schließlich seinen Sohn übergibt, fangen merkwürdiger Weise seine „Wanderjahre“ an.³ Auch Goethes Dramenhelden sind oft problematische, flüchtige oder gar keine Väter, mit einer wichtigen Ausnahme: *Götz von Berlichingen*. Aber er gehörte einer älteren Zeit an. Die späteren „Helden“ – Clavigo, Egmont, Tasso und Fernando in *Stella* – sind durchaus keine brauchbaren Väter. Das könnte mit Goethes Skepsis gegenüber der Ehe zusammenhängen. Sie findet bekanntlich in den *Wahlverwandtschaften* ihren stärksten Ausdruck.

Wie aber ist es bei Faust? Er „vergisst“ nicht nur Gretchens wie auch Helenas Mutterschaft merkwürdig rasch, und damit seine Vaterschaft, er will auch an seine eigene Sohnschaft nicht erinnert werden: Er flüchtet aus seiner Familie und gründet selbst keine. Er kehrt nie in sein Haus im familiären Sinn zurück, nur in sein Studierzimmer und Laboratorium. Wenn Wagner im Gespräch *Vor dem Tor* die Ehrbezeugungen des Volkes auf die Leistungen von Vater und Sohn Faust als Ärzte in einer Pestepidemie zurückführt und Faust dafür nur Worte des Abscheus hat („dunkler Ehrenmann“ und „frecher Mörder“ V. 1043ff.⁴), so ist das zugleich sein Aufbruch in eine andere Epoche. Offenbar trennt die Generationen eine Wasserscheide, und wir befinden uns in einer Sattelzeit. Geistesgeschichtlich betrachtet, beginnt mit dem jüngeren Faust existentiell Neues. Er zerreißt eine Kette, einen Generationenvertrag. Das wird vollends deutlich dadurch, dass der Famulus im älteren Familiendenken weiterhin verharrt. So meint er verständnislos, es sei doch sicher beides zu haben, Familientradition und wissenschaftlicher Fortschritt:

Wenn du, als Jüngling, deinen Vater ehrst,
So wirst du gern von ihm empfangen;
Wenn du, als Mann, die Wissenschaft vermehrst,
So kann dein Sohn zu höh'rem Ziel gelangen. (V. 1060-63)

Faust negiert aber diese Verbindung ausdrücklich in dem nachfolgenden *Studierzimmer*-Gespräch mit Mephisto, wo einer seiner vielen Flüche lautet:

Verflucht was als Besitz uns schmeichelt,
Als Weib und Kind, als Knecht und Pflug! (V. 1597f.)

Es gehört zu den von Goethe mit List herbeigeführten Widersprüchen dieses Werks, dass Faust nach dem abrupten Ende des Helena-Idylls genau dasjenige nun doch will und später mit verbrecherischen Mitteln auch erzwingt, was er hier im *Studierzimmer* verfluchte, indem er in der Szene *Hochgebirg* gegenüber Mephisto erklärt: „Herrschaft gewinn' ich, Eigentum!“ (V. 10187). In beiden Szenen darf man wohl die Abbeviatur zweier Zeitenwenden sehen und damit ein Thema der Geistesgeschichte: *Faust I* führt vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit, *Faust II* ins Zeitalter kapitalistisch-kolonialistischer Machtergreifung.

Doch gehen wir nun zu einem weiteren Aspekt, dem sozialgeschichtlichen. Auch Wagners Geliebte ist die Wissenschaft. Sein Homunculus ist kopfentsprungen, ein Geist ohne Körper. Er sucht in *Felsbuchten des Ägäischen Meers* nach Verleiblichung, weil ihm der Mutterschoß gefehlt hat. Er wird als individuelle Entelechie die Phylogenese der Gattung nachvollziehen und auf der Stufenleiter der Wesen vom Einzeller bis zum Mensch aufwärts steigen.

Die Nichtausübung der Funktion „Vaterschaft“ fällt aber nicht bloß in der Schicht der Akademiker auf. Sie springt auch in jener des Kleinbürger-tums in die Augen. So meint in der Szene *Am Brunnen* Gretchen noch treuherzig über Bärbelchens Schatz: „Er nimmt sie gewiß zu seiner Frau“; sie wird aber dann von Lieschen aufgeklärt:

Er wär' ein Narr! Ein flinker Jung'
Hat anderwärts noch Luft genug,
Er ist auch fort. (V. 3570ff.)

Unehelich Mutter zu werden, wird damit in dieser Schicht als geläufiges Mädchenschicksal dargestellt. Doch auch Verheirateten kann Ähnliches passieren, worüber Frau Marthe Schwerdtlein in *Der Nachbarin Haus* sich ja bitter beklagt:

Der Schelm! der Dieb an seinen Kindern!
Auch alles Elend, alle Not
Konnt' nicht sein schändlich Leben hindern! (V. 2985ff.)

Vater Schwerdtlein liebt halt, wie sie selbst sagt, das „allzuviele Wandern“ (V. 2995). Goethe, der selbst als junger Jurist in Frankfurt für eine Humanisierung der Rechtsprechung in Sachen Kindsmord und uneheliche Mutter-schaft eintrat, gibt mit dem *Faust* ein völlig unbeschönigtes Bild männlicher Verantwortungslosigkeit und weiblicher Not.

Doch nun sei die Frage gestellt, was die vorliegende Konstellation in psychohistorischer Sicht zum Ausdruck bringe. Um 1800 gewinnt das Sohn-Mutter-Verhältnis eine neue Dimension und Mütterlichkeit wird, vorwiegend in Texten der Romantik, zu einer „zweiten Stimme“ in der Sozialisationsgeschichte auch der männlichen Kinder.⁵ Wie Goethe der Entdeckung der Muttergewalt im zweiten Teil des *Faust* Ausdruck verlieh, ist viel umrätselt und besprochen:

Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit,
Um sie kein Ort noch weniger eine Zeit,
Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.
Die Mütter sind es! (V. 6213ff.)

So informiert Mephisto seinen Herrn. Und dessen Abstieg mit dem oft als Phallus gedeuteten Schlüssel in der Hand bringt tatsächlich „in Verlegenheit“. Denn was tun Mütter, wo keine Väter, ja nicht einmal Männer sind?

Ausgewogener scheint das Geschlechterverhältnis in der letzten Szene *Bergschluchten*, wo nun das männliche Element dem weiblichen, wie anfangs bemerkt, eindeutig untergeordnet ist. Zahlenmäßig besteht hier ein vollkommenes Gleichgewicht: Den drei Patres (profundus, ecstaticus und seraphicus) stehen die drei Sünderinnen gegenüber (Magna Peccatrix, Mulier

Samaritana, Maria Egyptiaca); der Entelechie Fausts die Una poenitentium, „sonst Gretchen genannt“ (vor V. 12069); dem Chor der Büsserinnen die Seligen Knaben, dem Doctor Marianus die Mater Gloriosa. Bleiben die traditionsgemäß androgynen Engel und der Chorus Mysticus. Wir halten fest: Die qualitative Dominanz des Weiblichen am Ende des *Faust* ist tatsächlich ebenso eklatant wie jene des Männlichen am Anfang, im *Prolog im Himmel*. Dort dominiert allein der „Herr“, der „große Herr“, der „Alte“, wie ihn Mephisto jovial bezeichnet. Und dieser nennt entsprechend Faust seinen „Knecht“ (V. 299). Kein weibliches Wesen weit und breit. Denn auch die Erzengel sind hier männlich; der „Herr“ bezeichnet sie antik als „echte Göttersöhne“ (V. 344). Warum diese Differenz von Anfang und Schluss? Ist Komplementarität das geheime Gender-Prinzip dieses bekenntnishaften Werks? Doch wenden wir uns nun noch seinen mythopoetischen Aspekten zu.

Vaterschaft und Väterlichkeit werden im *Helena*-Akt nicht nur wie in *Faust* in Berichtform thematisiert, sondern in anschaulicher Weise theatralisch. Hier tritt Faust heraus aus der Zeit, vergisst sein Streben und verliert seine Unruhe. Und hier, in dieser eingeblendeten Idylle, ist er nun plötzlich auch Gatte und Vater, erlebt Vaterfreuden und Vaterängste. Euphorion, der rasch herangewachsene Sohn, beschreibt selbst, was in seinen Erzeugern vorzugehen scheint:

Seht ihr mich im Takte springen,
Hüpft euch elterlich das Herz. (V. 9697f.)

Idyllen setzen als zeitlose Enklaven den Rahmen des Nichtidyllischen, der sich verändernden und oft gewaltsamen Wirklichkeit voraus.⁶ Sie sind Nischen des Glücks, Inseln des Bleibenden mitten im Werden und Vergehen. Goethes Verfahren bei der Benutzung dieses Topos bestand darin, dass er ihn zugleich bestätigte und aufhob. Und tatsächlich betroffen von dieser kühnen Maßnahme scheint nun eben die Elternschaft Helenas und Fausts: Das schnelle Wachstum ihres Kindes zum Jüngling stößt das Elternpaar aus der Dauer seines Liebesverhältnisses in eine Vergänglichkeit voll Sorge, Trauer und Verlust: Euphorion kommt rasch zu Tode, indem er männlichem Drang nach Sinngenuss und Taten nachgibt. Dennoch, dieser Schluss von Goethes klassisch-romantischer Phantasie ist im Hinblick auf unsere Frage merkwürdig einseitig angelegt: Ihrem Sohn stirbt bloß die Mutter Helena nach, während Faust von keinem Todesgedanken heimgesucht wird; als „Stimme aus der Tiefe“ ruft der Sohn einzig nach ihr, nicht nach dem Vater:

Laß mich im düstern Reich,
Mutter, mich nicht allein! (V. 9905f.)

Dass Faust im vierten Akt die beiden Verlorenen, und damit das Familienidyll, so rasch vergisst, fast möchte man sagen: so rasch verschmerzt, hat wohl wieder mit dem Genre des Stationendramas zu tun; es macht die ideale Idylle zur Episode.

Noch wenig beachtet wurde in der *Faust*-Forschung bisher der Umstand, dass Euphorions Entschwinden in der Trennung Wagners von seinem Geschöpf Homunculus eine parodistisch-karikaturistische Parallele hat. Auch sie ist ein Teil der hier so häufig waltenden Ironie. Anklingend an bürgerliche Rührdramatik spricht bei jenem Abschied der „Vater“, nicht eine Mutter, am Ende der Szene *Laboratorium* ein trauriges Adieu, als der „Sohn“ sich ins Klassische davonmacht.

Leb wohl! Das drückt das Herz mir nieder.

Ich fürchte schon ich seh dich niemals wieder. (V. 6999f.)

Die Trauer ist verständlich. Denn geradezu zärtlich hatte der Flaschengeist seinen Erzeuger Wagner zuvor sein „Väterchen“ genannt (V. 6879). Als Homunculus dann aber seine gläserne Phiole am Triumphgefährt der Meeresgöttin Galatea absichtlich zerschellen lässt, ist das natürlich nicht sein Tod, sondern eigentlich seine Geburt, nur eben gleichwohl eine merkwürdige Parallele zu Euphorions Abgang in die Unterwelt: Beide Väter, zuerst Wagner und nach ihm Faust, verlieren ihre Kinder an eine weiblich konnotierte andere Wirklichkeit.

In den mythopoetischen Bereich gehört im *Faust* auch einer der fruchtbarsten Väter der Antike. Und er hat nicht nur, wie Goethes Herkules in *Götter, Helden und Wieland*, „selbst in einer Nacht funfzig Buben ausgearbeitet“, sondern er übt seine Rolle als Vater bis zur Vermählung seiner Kinder aus. Gemeint ist der Meeresherr Nereus, Vater der Nereiden (nach ihm benannt) und der Doriden (nach ihrer Mutter Doris benannt). Recht ungeduldig schickt er Homunculus, der „weislich zu entstehn“ wünscht, weiter zu Proteus. Der Grund: er will sich den Moment einer „Vaterfreudenstunde“ (V. 8150) nicht stören lassen. Denn:

Ganz andres steht mir heute noch bevor:

Die Töchter hab' ich alle herbeschieden. (V. 8135f.)

So kommen sie denn auch in *Felsbuchten des Ägäischen Meers* „Kreis um Kreis“, „Zeil' an Zeile“ und „schlangenartig reihenweis“, wie von Arnold Böcklin gemalt, auf den wartenden Vater zu. Nach der Sage sind es nicht weniger als achtzig Töchter insgesamt. Und sie begleiten nicht bloß ihre schöne Schwester Galatea, „der Mutter Bild“ (V. 8380-86), sondern die Doriden haben auch eigene erotische Wünsche:

Denn wir zeigen liebe Gatten
Unserm Vater bittend vor. (V. 8393f.)

Sie möchten ewiges Leben für die schiffbrüchigen Matrosen erwirken, die sie aus den Fluten retteten. Das kann Nereus nicht gewähren, wohl aber gibt er ihnen einen väterlichen Rat:

Die Welle, die euch wogt und schaukelt,
Läßt auch der Liebe nicht Bestand,
Und hat die Neigung ausgegaukelt
So setzt gemächlich sie an Land. (V. 8412-15)

Krönung der Szene ist die Ankunft Galateas, des Lieblingskindes ihres Erzeugers. Und sie scheint seine mehr als väterliche Zuneigung ohne Umschweif zu erwidern:

NEREUS: Du bist es mein Liebchen!
GALATEE: O Vater! Das Glück!
Delphine verweilet! Mich fesselt der Blick. (V. 8424f.)

Der Mythos kennt da keine Inzest-Ängste. Wie distanziert Goethe alles in allem hier die Väter behandelte, wird vielleicht noch deutlicher, wenn man erinnert, dass Faust die Vaterrolle in einem Spiel im Spiel auch einmal mimit, und zwar mit blasphemischer Ironie: Das geschieht in der „Mummen-schanz“ in *Weitläufiger Saal*, und das genannte Intermezzo betrifft Plutus, die Allegorie des Reichtums, gespielt von Faust, und es betrifft Knabe Lenker, die Allegorie der Verschwendung und der Poesie. Ihn segnet sein Theater-vater mit biblischem Pathos:

Ein wahres Wort verkünd' ich allen:
Mein lieber Sohn, an dir hab' ich Gefallen. (V. 5628f.)

Ein Letztes zu diesem mythopoetischen Aspekt: In *Bergschluchten* wird mehr als ein Dutzend Mal von „lieben“ und „Liebe“ gesungen. Und dabei handelt es sich ja um einen Wortsinn, der vom Körperlichen bis zum Geistigen alles einschließt; gemeint ist die welterzeugende Kraft des Eros. Dass diese Liebe nicht auf Christus und nicht auf Gottvater zurückbezogen wird, sondern ausdrücklich auf die Mater Gloriosa, ist immer schon beachtet worden, nach dem Erstdruck 1832 von protestantischer Seite sogar sehr kritisch. Weniger bekannt dürfte nach wie vor sein, wie bewusst Goethe das eigentlich Christliche aus dem Liebeshimmel entfernt hat. Er plante ja vorerst ein „Gericht“ über Faust. Dort sollte nach der Grablegung auch der betrogene Betrüger Mephisto – natürlich vergeblich – gegen die Rettung von Fausts Seele appellieren. In Goethes eigenhändiger Notiz P 195 hieß es noch: „Himmel/ Christus Mutter u[nd] Evangelisten u[nd] alle Heiligen / Gericht über Faust.“⁷

Hier wäre Christus als Richter zur Zentralfigur geworden, wie ihn so viele mittelalterliche Weltgerichtsdarstellungen zeigen. Goethe wollte bekanntlich vom Dogma der Gottessohnschaft Jesu und seinem Erlösungstod nichts wissen. Dass Jesus nicht einmal mehr als Kind erscheinen sollte, zeigt eine von Goethes Bildquellen. Gemeint ist jenes Altarbild aus der Chiesa del Soccorso von Venedig, das heute im Museo Vetrario di Murano hängt.⁸ Man sieht links ein „Gretchen“, in der Mitte die Madonna mit Kind und rechts Kurtisanen als „Büßerinnen“. Diesem Bildnis entsprachen noch Goethes in Hg¹ weggefallene Verse: „Im Arme den Süßen / Den göttlichsten Knaben.“⁹ Die Bildquelle enthielt also eine Mater Gloriosa mit dem Jesusknaben. Dieser wurde bewusst gestrichen, und nur die „Jungfrau, Mutter, Königin“, ja sogar „Göttin“ mit den drei schönen Büßerinnen und den Engeln ist geblieben.

Nun ist wohl einsichtig, warum auch Gretchen ihr ertränktes Kind am Schluss nicht auf den Armen trägt, obwohl sich der Relativsatz „Die sich einmal nur vergessen“ (V. 12066) in der Dreierrede der Marien vielleicht auf dessen Tötung bezieht. Gretchen soll nicht mehr als Gebärende erinnert werden und Faust nicht mehr als Erzeuger; er ist schließlich ja auch zuletzt als hundertjähriger Greis aufgetreten.

Zusätzlich scheinen in unserem Zusammenhang die merkwürdigen „Seligen Knaben“ dieses Erlösungspiels interessant: Sie stellen im Kollektiv quasi jene Unschuld vor, wie sie Fausts und Gretchens Kind nach seinem Tode zukam. Ihnen wird Fausts „Unsterbliches“, seine Entelechie, zu weiterer Reinigung übergeben (V. 11981-88); sie befördern, wie das übrige Himmlspersonal, seine Läuterung und seinen Aufstieg.¹⁰

Damit beenden wir unseren Durchgang durch das Werk und stellen die Frage: Welches ist nun seine genderspezifische Konstruktion? Und lernen wir daraus etwas für die Problematik der Inszenierung des *Faust* als Schauspiel?

Peripherie und Zentrum, Diastole und Systole, Polarität und Steigerung, Sein und Werden – unter solchen Antinomien hat Goethe das Dasein gesehen. Mir scheint, ihnen ließe sich, jedenfalls im *Faust*, auch Abzisse und Ordinate noch beifügen. Der *Prolog im Himmel* entlässt den Gottesknecht Faust als männlich Strebenden in die Horizontale. Zweimal erfasst ihn im Handlungsverlauf die in diesem Text weiblich konnotierte Liebe und hebt ihn in die Vertikale. Aber er verliert die Liebe aus den Augen und fällt zurück. Erst nach seinem Tode gewinnt sie wieder an Kraft. Und nun setzt ein neuer Weg auf der Diagonalen ein, der zugleich Steigerung und Fortentwicklung bedeutet. Weibliches und Männliches sind dafür Gleichnisse wie alles Irdische. Sie halten Fausts Entelechie so in unendlich steigender, un-

endlich sich entfernender Bewegung; auf einer Art „Ideallinie“ zieht dieses „Unsterbliche“ vom Nullpunkt des Todes an himmelwärts.

Die Abstraktheit eines solchen Konzeptes – wenn es denn stimmte – bedeutet nun allerdings für Leser und Leserinnen, aber noch mehr für die Regisseure, eine ziemliche Herausforderung. Ihre Spur findet sich in der Regiegeschichte des Gesamtwerks. Denn die Disparatheit von Anfang und Schluss reißt eine Kluft auf, die gedanklich wohl leicht, theatralisch aber nur schwer zu überbrücken ist. Warum sind die zwei Himmel so different, müssten die Theaterbesucherin und der Theaterbesucher eigentlich fragen. Eine Antwort wusste bisher niemand. So sind denn im Laufe der Aufführungsgeschichte des Gesamtwerks seit Franz Dingelstedt (1876) sehr unterschiedliche Versuche gemacht worden, dieses Dilemma aus dem Weg zu räumen und mehr Einheit in das Ganze zu bringen. Hans-Peter Bayerdörfer hat darüber Erhellendes berichtet.¹¹ Ich möchte nur einen einzigen jener vielen Versuche hier erwähnen, da er mir symptomatisch erscheint. Hansgünther Heyme hat in Köln 1978 sowohl am Anfang des zweiten Teils, in der Nachthälfte von *Anmutige Gegend*, wie auch in *Bergschluchten* Faust als Kind auf die Bühne gebracht, vielleicht in Anlehnung an die These Wilhelm Emrichs, wonach zwischen den beiden Teilen keine personale Kontinuität bestehe. Demnach würde Faust schon zu Beginn des zweiten Teils quasi neu geboren und in *Bergschluchten* vorbereitet für eine weitere Wiedergeburt. Heymes Faust-Kind sprach in Köln zwar nicht die Verse des Doctor Marianus, wie bei Lindtberg in München 1979, wohl aber jene des Chorus Mysticus, und zwar sagte es sie schülerhaft auf, wobei ihm Mater Gloriosa soufflierend zu Hilfe kam.

Dieses Regiekonzept scheint deshalb abwegig, weil Goethes *Faust* ja nicht einem Wiedergeburtsschema folgt, sondern Welttheater in einem offenen, auch keiner Entwicklungspsychologie unterworfenen Sinn darstellt. Das Auftreten eines Kindes auf der Bühne aber hätte wohl die Frage nach seiner Herkunft und damit nach seinen Eltern hervorgerufen, also Reinkarnation suggeriert. Und von einer solchen ist im *Faust* nicht die Rede. Der zentrale Begriff scheint vielmehr jener des „Umartens“. Faust soll „umgeartet“ werden (V. 12099). Und dies bedeutet, er habe neben dem Impuls des Nehmens endlich auch jenen des Gebens zu entwickeln. Dennoch: Zahlreiche Gespräche mit Eckermann sowie Briefe zeigen, wie sehr Goethe die Frage einer Wiedergeburt beschäftigte. Spätestens seit der Logen-Rede auf Wieland von 1813 vertrat er die Meinung, höhere Entelechien, die eine individuelle Prägung ihr eigen nennen könnten, dürften nicht mehr verloren gehen; das wäre eine Verschwendung der Natur. Bei niederen, noch nicht individuell geprägten Entelechien aber schien ihm eine solche Auflösung als Wiedereintritt in den kosmischen Kreislauf der Energien und Substanzen das Gegebene.

Natürlich ist Faust dank seinem Streben, obwohl dieses Streben viel Irrtum und Schuld mit sich bringt, ein Beispiel exemplarischer Individuation. Und was in seinem Fall nach dem Tode mit seiner Entelechie vor allem anderen zu geschehen hat, sagt ja die *Bergschluchten*-Szene deutlich: Die Helferinnen und Helfer müssen sie trennen von der Materie, vom letzten „Erdenrest“, was eben nur göttliche Liebe vermag. Diese wird ihn lösen vom Irdischen; darin besteht seine Erlösung. Eine erlöste Entelechie jedoch benötigte keine Kinder mehr, in denen sie weiterlebt, oder was immer in der wandelbaren Psychohistoire unseres Kulturkreises elterliche Hoffnungen beinhalten mögen. Aber will sie Wiedergeburt? Goethe hat diesen Gedanken in den *Wanderjahren* zu einem eigenen Mythos ausgebaut, in Wilhelm Meisters Traum von Makarie: „Wolken entwickelten sich um ihre Füße, steigend hoben sie flügelartig die heilige Gestalt empor, an der Stelle ihres herrlichen Angesichts sah ich zuletzt zwischen sich teilendem Gewölk einen Stern blinken, der immer aufwärts getragen wurde [...]“¹² In dem kurzen fünfzehnten Kapitel des Dritten Buches wird sodann die vergeistigte Existenz Makariens nochmals in kosmischen Bildern reflektiert. Sie scheint dem Erzähler „in dem unendlichen Raum dem Saturn entgegenzustreben“. Und er fährt fort: „Dorthin folgt ihr keine Einbildungskraft, aber wir hoffen daß eine solche Entelechie sich nicht ganz aus unserm Sonnensystem entfernen, sondern wenn sie an die Grenzen desselben gelangt ist, sich wieder zurücksehnen werde, um zu Gunsten unsrer Urenkel in das irdische Leben und Wohltun wieder einzuwirken.“¹³

Die Existenz Fausts wirkt daneben sowohl einmaliger als auch unendlicher. Es scheint diese „umgeartete“ Entelechie keiner neuen Verleiblichung mehr zu bedürfen und damit auch keiner fremden Vaterschaft. Wäre es nicht hermeneutisch zweifelhaft, frühere im Text platzierte Scherze auf dieses so ernsthaft daher kommende Finale zu beziehen, so möchte man, das „Ereignis“ gewordene „Unzulängliche“ parodierend, mit den Nereiden und Tritonen der *Felsbuchten*-Szene spotten:

Diese Unvergleichlichen
Wollen immer weiter,
Sehnsuchtsvolle Hungerleider
Nach dem Unerreichlichen. (V. 8202-5)

Anmerkungen

- 1 Roebeling, Irmgard und Mauser, Wolfram (Hrsg.): Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrich-Haefeli. – Würzburg 1996.
- 2 Matt, Peter von: Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. – München u. Wien 1995.

- 3 Vgl. Ehrich-Haefeli, Verena: Vaters Haus und weite Welt – Heimat und Fremde. Zur Ausfahrt des Helden im *Wilhelm Meister* und im *Grünen Heinrich*. – In: Begegnung mit dem Fremden. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990. – München 1991, Bd. 9, S. 352-360. – Verena Ehrich-Haefeli war eine erste Fassung dieser Überlegungen gewidmet.
- 4 Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe: Faust. Texte. Hrsg. von Albrecht Schöne. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994.
- 5 Vgl. Ehrich-Haefeli, Verena: Zur Genese von ‚Mütterlichkeit‘ 1750-1800: Brentanos *Chronika eines fahrenden Schülers* im psychohistorischen Kontext. – In: Psychoanalyse und die Geschichtlichkeit von Texten. Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Bd. 14, 1995, S. 201-218.
- 6 Vgl. Böschstein-Schäfer, Renate: Idylle. – In: Neues Fischer Lexikon Literatur. Hrsg. von U. Ricklefs. – Frankfurt a.M. 1996, S. 777-793.
- 7 Vgl. Faust. Kommentare (wie Anm. 4), Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Kommentare. Hrsg. v. Albrecht Schöne. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S. 723.
- 8 Vgl. Abb. 15 (Anhang) in: Faust. Kommentare (wie Anm. 7).
- 9 Faust. Texte (wie Anm. 4), S. 735.
- 10 Aus psychoanalytischer Perspektive erscheint der Weg Fausts sehr anders. Vgl. zur Szene *Mitternacht* Dieter Bürgin: „Er [Faust] konnte sich bisher nur auf den Mephisto-Vater, dem nicht zu trauen war, abstützen. Ohne Halt an einer verlässlichen Vaterrepräsentanz, regrediert er jetzt auf die frühere Beziehung zur Mutter.“ Dieter Bürgin. Vater als Person und Vater als Prinzip. In: Ders. (Hg.): Triangulierung. Der Übergang zur Elternschaft. – Stuttgart u. New York 1998, S. 179-214, hier: S. 209.
- 11 Bayerdörfer, Hans-Peter: Ende ‚ohne Andacht‘? Zur Dramaturgie von ‚Bergschluchten‘ in Inszenierungen der siebziger Jahre. – In: Sprachkunst. Jg. XXI (1990), 1. Halbband, S. 195-205.
- 12 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Romane und Novellen III. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. – 6. Aufl., Hamburg 1964, Bd. 8, S. 122.
- 13 Ebd., S. 452.

Thomas Manns *Deutsche Ansprache* und ihr Nachhall

Die Erforschung von Thomas Manns Leben und Werk bildet einen nicht unbedeutenden Teil der wissenschaftlichen Tätigkeit des Jubilars. In seinem Buch *Thomas Manns Humanismus*¹ bezieht er auch die im Titel unseres Beitrags genannte Rede des großen deutschen Schriftstellers in die Argumentation ein, aber die Darstellung, wie sich die Bedeutung des Humanismusbegriffes in Thomas Manns Schaffen verändert hat, ermöglichte dort nicht die umfassende Untersuchung einer einzigen Schrift. Vorliegende Studie verfolgt eine zweifache Zielsetzung: Einerseits möchte sie den Text in seiner Ganzheit und Vielfalt als literarisches Werk vorstellen und deuten, andererseits wird der Versuch gemacht, die Spuren dieser Rede im Denken des antifaschistischen Exils nachzuweisen.

1. Die Themenwahl

1.1 Theoretische Begründung

Die Literaturwissenschaft schlug in der letzten Zeit eine eigenartige und gefährliche Richtung ein: Während die Literatur den Rahmen traditioneller Fiktionalität immer mehr sprengt und der Essayistik, der Montagetechnik oder der Autobiographie eine immer größere Rolle einräumt, werden bei manchen literaturwissenschaftlichen Modeerscheinungen die Untersuchungsmethode mit eigener Terminologie und der Überraschungseffekt einer eigenwilligen Deutung von längst als klassisch anerkannten Werken wichtiger als der literarische Text selbst.² Die Interpretation von nicht fiktionalen Werken ist weiterhin eine Seltenheit, obwohl Autobiographie, Essays, Briefe, Reden, Rieseberichte in den meisten Fällen ebenso anspruchsvolle, bewußt strukturierte und sprachkünstlerisch gestaltete Werke ihrer Verfasser sind, wie Gedichte, Dramen oder Novellen. Man tut ihnen und ihrem Autor Unrecht an, wenn man sie nur als Quelle zur Darstellung der Biographie oder zur Bestimmung der politischen, sozialen und ästhetischen Positionen eines Dichters oder einer historischen Zeit benutzt.

1.2 Werkspezifische Begründung: Die *Deutsche Ansprache* im Leben und Werk Thomas Manns

Die Umstände, unter denen die Rede gehalten wurde, und die Veröffentlichungsgeschichte weisen dieser Schrift im Leben und Werk des deutschen Dichters eine besondere Rolle zu. Im Gegensatz zu den meisten Schriftstellerreden wurde die *Deutsche Ansprache* nicht anläßlich einer Ehrung, eines Kon-

gresses oder auf Einladung einer Gesellschaft gehalten, sondern auf die Initiative des Redners selbst. Diese Tatsache teilt Thomas Mann gleich im ersten Satz mit, indem er wie folgt anfängt:

Meine geehrten Zuhörer, – ich weiß nicht, ob ich auf Ihr Verständnis rechnen darf für den vielleicht phantastisch anmutenden Schritt, den ich unternahm, indem ich bitten ließ, mich heute abend anzuhören.³

Daß der einst unpolitische Schriftsteller zu einem solchen ungewöhnlichen Entschluß gekommen ist, in Berlin eine politische Rede zu halten und sich darin für eine politische Partei einzusetzen, hatte mehrere Gründe; den wichtigsten, nämlich das Vordringen der Nationalsozialisten bei den deutschen Reichstagswahlen am 14. September 1930 benennt er selbst in seiner Rede. Das schnelle und eindeutige Reagieren des Dichters auf dieses Ereignis zeigt, wie klar er die Gefahr sah, die manche Politiker des In- und Auslandes nicht ernst nehmen wollten, die aber einige Jahre später die Welt in einen langen und blutigen Krieg stürzte. Der andere Grund war das Verantwortungsgefühl; Thomas Mann schrieb bereits im *Tod in Venedig* dem Schriftsteller die Rolle zu, daß er seine Nation repräsentiere. Das international große Aufsehen erregende Buch *La trahison des clercs* [Der Verrat der Gelehrten] von Julien Benda erweckte nach seinem Erscheinen im Jahre 1927 heftige Diskussionen über die Frage der moralischen Verantwortung der Schriftsteller. Der Nobelpreis, den Thomas Mann im Dezember 1929 erhalten hatte, erhöhte nicht nur das Ansehen des Dichters, sondern er legte ihm auch die Aufgabe auf, als Repräsentant des Deutschtums aufzutreten. Thomas Mann hielt die Rede am 17. Oktober 1930 im Berliner Beethovensaal. Die Veranstaltung wurde kurzfristig angekündigt und war mit seinem hohen Eintrittspreis⁴ für ein Publikum aus dem gehobenen Bürgertum gedacht. Der Skandal, den die Zwischenrufe des damals faschistisch gesinnten Arnolt Bronnen auslösten, bot der Presse nachträglich die Möglichkeit, viel über das Ereignis zu schreiben. Der abschließende Teil der Rede erschien am nächsten Tag, den 18. Oktober im *Berliner Tageblatt*.⁵ Der S. Fischer Verlag veröffentlichte bald den ganzen Text in einer eigenständigen Ausgabe als Broschüre, zuerst in 6000 Exemplaren, denen im selben Jahr in zwei weiteren Auflagen noch 14000 Exemplare folgten.⁶ Welche Bedeutung Thomas Mann dieser Schrift beimaß, zeigen die weiteren Veröffentlichungen: Acht Jahre später nahm er sie als einzigen Text aus der Zeit vor dem Exil in den Band *Achtung, Europa!* auf, der 1938 in New York bei Longmanns und in Stockholm bei Bermann-Fischer erschien und seine *Aufsätze zur Zeit* [Untertitel des Buches] enthielt. Diese Zusammenstellung wurde 1945 als verbilligter Sonderdruck für deutsche Kriegsgefangene gedruckt und ihre Übersetzung war eines der ersten Bücher, die nach dem Zweiten Welt-

krieg in Ungarn veröffentlicht worden sind. Der *Zeit und Werk* betitelte zwölfte Band der *Gesammelten Werke*, die beim Ostberliner Aufbau-Verlag erschienen und als Ausgabe letzter Hand gelten, enthält aus den zahlreichen Reden Thomas Manns unter der Gattungsbezeichnung *Reden zum Zeitgeschehen* insgesamt vier Schriften: *Von deutscher Republik* (1923), *Deutsche Ansprache* (1930), *Deutschland und die Deutschen* (1945), *Meine Zeit* (1950). Titel und Jahreszahlen zeigen eindeutig, daß Thomas Mann hier eine repräsentative Auswahl getroffen hat, die die wichtigsten Etappen seiner politischen Ansichten nach dem Ersten Weltkrieg zu veranschaulichen hatte.

1.3 Wirkungsspezifische Begründung

Diese Rede wurde zu einem Zeitpunkt gehalten, in dem weltgeschichtliche Veränderungen ihre Schatten vorauswarfen. Diese zwangen den Redner zu einer Analyse der Gründe des Vordringens der nationalsozialistischen Ideologie. Da aber die wirklichen Ereignisse erst später eintraten, erhielt diese Bestandaufnahme mit einiger Verspätung ihren wirklichen Sinn, und ihre Feststellungen fanden ohne Berufung auf sie Aufnahme und Fortsetzung im antifaschistischen Exil, in erster Linie in den Schriften von Georg Lukács. Wegen des zeitlichen Abstands und der fehlenden direkten Hinweise vernachlässigte die wissenschaftliche Forschung die Entdeckung der direkten Zusammenhänge. Der dritte Teil der vorliegenden Studie will auf diese Verbindungen hinweisen.

2. Die Rede: *Deutsche Ansprache*

Obwohl die Rede eine der ältesten literarischen Gattungen ist, hat sie keine eigene Poetik. Die im Laufe der Jahrhunderte zahlreich veröffentlichten Lehrbücher der Redekunst vermittelten in erster Linie Kenntnisse über die rhetorischen Mittel, die ein Redner verwenden kann, aber sie bestimmten nicht den Platz der Gattung innerhalb des Kanons literarischer Formen.⁷ Überblickt man die Geschichte der europäischen Redekunst, kann man zwei Traditionslinien erkennen. Die ältere reicht in die Antike zurück, sie entstand in den politischen Kämpfen Athens und Roms und fand ihre Wiederbelebung in der mit der Französischen Revolution einsetzenden Praxis des Parlamentarismus. Die spätere ist mit dem Alltag der christlichen Kirche und den Festen der Schule, die jahrhundertlang mit der Kirche verwachsen war, verbunden. Beide Traditionslinien haben gemeinsam die Bestrebung, Worte in Taten umzusetzen, d. h. die Zuhörer zu bestimmten Aktivitäten anzuregen. Dieser unmittelbare Zusammenhang zwischen Literatur und Leben trennt die Rede von der fiktionalen Dichtung. Die zwei Traditionslinien unterscheiden sich hauptsächlich im Verhältnis zwischen dem Redner und seinem Publikum. Der Prediger oder der Lehrer, im Besitz der zu

verkündenden „Wahrheit“, fühlt sich seinen Zuhörern überlegen und doziert. Hier überwiegt der didaktische Charakter. In der politischen Rede tritt die Kommunikation in den Vordergrund, der Redner muß um seine Zuhörer kämpfen, er muß auf sie reagieren, er kann sie mit seinen Worten nur dann erreichen und sie zu der gewünschten Handlung bewegen, wenn er seine ganze Persönlichkeit einsetzt, zwischen sich und seinem Publikum eine Gemeinsamkeit herstellt, wenn er alle möglichen Gegenargumente im voraus in Erwägung zieht und widerlegt. Seit der Internationalisierung der Politik im Ausgang des 19. Jahrhunderts haben die meisten politischen Redner auch mit einem zweifachen Publikum zu rechnen, sie vermitteln sowohl eine innen- als auch eine außenpolitische Botschaft. Thomas Mann scheint sich bei der Abfassung seiner *Deutschen Ansprache* diesen gattungsspezifischen Forderungen der politischen Rede bewußt gewesen zu sein, denn man kann Ziele und Mittel in der Rede klar erkennen.

Was die grundlegende Botschaft betrifft, ist sie den außen- und innenpolitischen Zielen entsprechend zweifach. Da sich Thomas Mann im September 1930, zur Zeit der Wahlen im Ausland befand und am Wahltag selbst in Genf an einer Vollversammlung des Völkerbundes teilnahm, muß er die wachsende Unruhe gefühlt haben, die die nationalsozialistischen Kundgebungen bereits vor den Wahlen bei den Nachbarn Deutschlands hervorriefen. Das öffentliche Auftreten eines international anerkannten deutschen Intellektuellen gegen die faschistische Bewegung hatte die Aufgabe zu zeigen, daß das deutsche Bürgertum versucht, über diesen Erscheinungen Herr zu werden, daß das Ausland keinen Grund hat, sich einzumischen. Man darf nicht vergessen, daß Deutschland unbewaffnet war⁸, und die Besetzung des Ruhrgebietes durch Frankreich im Januar 1923 nur sieben Jahre zurücklag. Die Hinweise auf den Versailler Vertrag bei der Analyse der Gründe der Wahlergebnisse galten ebenfalls dem Ausland, sie wollten bewußt machen, daß der Friedensschluß, die Absicht hatte, „die Lebenskraft eines europäischen Hauptvolkes auf die Dauer der Geschichte niederzuhalten“ [S. 538]. Im Zusammenhang mit der Waffenlosigkeit sprach Thomas Mann offen aus: „Diese Ungerechtigkeit ist die erste, die man nennen muß, wenn man dem deutschen Gemütszustand gerecht werden will; [...]“ [S. 539]

Die innenpolitische Botschaft, daß die bürgerlichen Parteien im Reichstag die Sozialdemokraten unterstützen sollten, formuliert die Erkenntnis, daß die „Riesenwelle exzentrischer Barbarei und primitiv massendemokratischer Jahrmarktsroheit“ [S. 542] nur durch den Zusammenschluß der demokratischen Kräfte zu stoppen ist. Es ist im Wesentlichen derselbe Gedanke, den fünf Jahre später, leider viel zu spät, die Komintern mit ihrer Volksfrontidee verkünden wird.

2.1 Der Aufbau der Rede

Die lange, sehr vorsichtig und umständlich formulierte Rede, in der fast jeder Satz These und Antithese gleichzeitig enthält, hat einen sehr einfachen und logischen Aufbau. Sie beginnt mit einer Erklärung für den „phantastisch anmutenden Schritt“, daß ein Dichter aus eigenem Antrieb eine politische Rede hält und weist mehrmals darauf hin, daß der Moment außergewöhnlich ist. Thomas Mann versucht dabei seine Zuhörer zu überzeugen, daß er einer von Ihnen ist. Der erste Teil gipfelt in dem Bekenntnis: „Ich bin ein Kind des deutschen Bürgertums.“ [S. 536] Erst nach etwa zehn Minuten nennt er den konkreten Grund, den „Ausgang der Reichstagswahlen“, den „Massenzulauf zu einer Partei, die auf die militanteste und schreiend wirksamste Weise die nationale Idee mit der sozialen zu verbinden scheint“ [S. 537], um gleich in die Analyse der Gründe überzugehen.

Den ersten Grund, die Wirtschaftskrise erledigt er bereits in der Einleitung. Der zweite Teil beginnt mit dem Satz: „Der Ausgang der Reichstagswahlen, meine geehrten Zuhörer, kann nicht rein wirtschaftlich erklärt werden.“ [S. 536] Unter den wahren Gründen spricht er zuerst über die „außenpolitischen Reizungen“ [S. 539], über die „Kriegskatastrophe“, den Veirsailer Vertrag und seine psychologischen Folgen für die Deutschen. Dann kommt er zum interessantesten Teil der Rede, zur Diagnose der geistigen Krankheit Deutschlands, die auch durch „Emanzipation der Roheit, Diktatur der Gewalt“ [S. 542] in der Welt genährt wird. Auf diese Ausführungen wird später detaillierter eingegangen, weil sie die nachhaltigste Wirkung ausübten. Seine Meinung über den historischen Moment faßt er in folgenden Feststellungen zusammen: „Fanatismus wird Heilprinzip, Begeisterung epileptische Extase, Politik wird zum Massenopiat des Dritten Reiches oder einer proletarischen Eschatologie, und die Vernunft verhüllt ihr Antlitz.“ [S. 542] Nach dieser Zusammenfassung stellt er die Frage: „Ist das deutsch? Ist der Fanatismus, die Glieder werfende Unbesonnenheit, die orgiastische Verleugnung von Vernunft, Menschenwürde, geistiger Haltung in irgendeiner tieferen Seelenschicht des Deutschtums wirklich zu Hause?“ [S. 543] Thomas Mann weiß, daß das nicht deutsch sein kann. Dieser Auffassung stellt er die Verse 51 bis 56 aus Goethes *Epilog zu Schillers „Glocke“* entgegen, die den Sieg über den „Widerstand der stumpfen Welt“ besingen, „damit das Gute wirke“, „der Tag dem Edlen endlich komme“. Nach der Ablehnung des Fanatismus und anderen negativen Eigenschaften hätte eine Aufzählung der positiven Eigenschaften und Traditionen der deutschen Geschichte kommen sollen, denn Thomas Mann selbst hat kurz vor dieser Rede in der Erzählung *Mario und der Zauberer* die Erkenntnis ausgesprochen, daß die Negation allein nicht ausreicht, einen erfolgreichen Widerstand zu leisten⁹, aber 1930 vermag er keine historische Bilanz zu ziehen. Dazu braucht er

weitere Erfahrungen und die Arbeit am *Faustus*-Roman. Er wird dieses Ver-säumnis erst 1945 in seiner Rede *Deutschland und die Deutschen* nachholen. Nach den Wahlen von 1930 ist er zu stark mit der Widerlegung der nation-sozialistischen Ideologie beschäftigt und neben der zitierten Berufung auf Goethe macht er nur sehr vage Hinweise darauf, daß das deutsche ein „altes, reifes, vielerfahrenes und hochbedürftiges Kulturvolk“ sei, „das eine weltbürgerliche und hohe Klassik, die tiefste und raffinierteste Romantik, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, die erhabene Morbidität von Wagners Tristan-Musik erlebt hat und im Blute trägt.“ [S. 545]

Der letzte und komplizierteste Teil der Rede beginnt wieder mit einer Frage: „Wenn also die radikalistische Extase unmöglich die natürliche Hal-tung des deutschen Bürgertums sein kann, wie soll es sich politisch halten und stellen?“ [S. 545] Nach einer kurzen Ausführung über das Glück der Katholiken, die der „universalische und übernationale Geist der Kirche“ vor „der krampfigen Krankheit des Nationalismus“ schützt, kommt er zum Grundthema, zur Trennung der deutschen Sozialdemokratie von dem „Mar-xismus moskowitzisch-kommunistischer Prägung“ [S. 546], um die Sozial-demokratie für das deutsche Bürgertum als natürlichen Verbündeten akzeptabel zu machen. Er trennt die „ökonomische Theorie“ und die geistesfreundliche Praxis der Sozialdemokratie [S. 548], hebt die Verdienste der sozialistischen Jugend bei der Rettung des Rheinlandes hervor und verweilt lange bei den außenpolitischen Verdiensten von Gustav Stresemann, der sein Werk „ge-stützt auf die Sozialdemokratie“ [S. 549] getan hat und Anerkennung bei solchen Politikern wie „de[m] alte[n] Briand, de[m] alte[n] Apponyi“ [S. 550] gefunden hat. Er zitiert die lobenden Worte von Lord D’Abernon und betont, daß das Ergebnis der Politik Stresemanns „die friedliche Revision des Ver-sailler Vertrages“ [S. 552] war. Bevor er im vorletzten Absatz seiner Rede die eigentliche Botschaft ausspricht, daß „der politische Platz des deutschen Bürger-tums heute an der Seite der Sozialdemokratie“ [S. 553] sei, weist er auf den untrennbaren Zusammenhang von Innen- und Außenpolitik hin: „Je-der Außenpolitik, meine geehrten Zuhörer, entspricht eine Innenpolitik, die ihr organisches Zubehör darstellt, [...] [S. 553]. Das letzte Wort der Rede, entsprechend dem Titel *Deutsche Ansprache*, lautet „Deutschland“, dessen Frie-de in Thomas Manns Überzeugung nur durch den Zusammenklang des „Frie-dens nach außen“ „mit dem inneren Frieden“ zu bewahren ist.

2.2 Argumente und Gegenargumente

Wie bereits darauf hingewiesen wurde, bewegt sich Thomas Manns Argu-mentation überwiegend in zwei Denksystemen, das eine ist das normale, traditionelle bürgerliche Denken mit seinen anerkannten Werten, das an-dere ist der Kompromiß, den die Ausnahmesituation der gegebenen Zeit

fordert. Dieser Gegensatz bestimmt die Sätze und die Folge der Absätze. Im Rahmen dieses Beitrages können nicht alle Antinomien der Rede aufgezählt werden, wir beschränken uns nur auf die Behandlung der wichtigsten. Der schon zitierte erste Satz deutet einen solchen Gegensatz an, nämlich den Widerspruch zwischen der Absicht, eine politische Rede zu halten, und dem Anerkennen des Arguments, daß sich der Schriftsteller mit der Dichtung und nicht mit der Politik befassen soll. Durch eine für seinen Stil im allgemeinen charakteristische Litotes bekennt er sich zur Auffassung, daß die Kunst etwas Nutzlos-Schönes, eine „Vertiefung ins Ewig-Menschliche“ ist:

Ich bin kein Anhänger des unerbittlich sozialen Aktivismus, möchte nicht mit diesem in der Kunst, im Nutzlos-Schönen einen individualistischen Müßiggang erblicken, dessen Unzeitgemäßheit ihn fast der Kategorie des Verbrecherischen zuordnet. [S. 533]

Er betont die Verwandtschaft der Kunst mit dem Geiste, den er den „Führer des Menschen auch zum gesellschaftlich Besseren“ [S. 534] nennt, aber er stellt sich die Frage, „ob es sich lohne, ob es auch nur anständig und irgendwie vertretbar sei, *unter den heutigen Umständen* nach Berlin zu kommen, um ein Romankapitel vorzulesen [...]“ [S. 533, Hervorhebung durch F. Sz.]. Er vertritt die Meinung, daß es Augenblicke gibt, „wo der Künstler von innen her nicht weiterkann, weil unmittelbare Notgedanken des Lebens den Kunstgedanken zurückdrängen [...]“ [S. 534] Dieses Verständnis des Künstlertums ist in Thomas Manns Werk nur scheinbar etwas Neues, es ist jedoch nur eine veränderte Formulierung des Bekenntnisses, das Tonio Kröger in seinem Brief an Lisaweta Iwanowna machte: „Denn wenn irgend etwas imstande ist, aus einem Literaten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen.“¹⁰ Im Textzusammenhang der Rede bekommt die zitierte Litotes eine weitere Umkehrung, denn Thomas Mann lehnt zwar den „Aktivismus“, eine mit dem Expressionismus verwandte Richtung, ab, aber er hält im gegebenen Augenblick die zeitentfernte Kunst ebenso für ein Verbrechen, wie die Aktivisten. Diese Verbindung von Kunst und Verbrechen „in finsternen Zeiten“ kehrt in der Literatur des deutschen Exils einige Jahre später in der berühmten Formulierung von Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* zurück:

Was sind das Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!

Eine zweite Antinomie ergibt sich in Thomas Manns Darstellung aus dem Verhältnis der Deutschen zur parlamentarischen Demokratie. Auf der ei-

nen Seite scheint er, die Auffassung zu übernehmen, daß die westeuropäische Demokratie der deutschen Tradition fremd ist. Er formuliert allerdings sehr vorsichtig, spricht im allgemeinen, so daß man nicht eindeutig sagen kann, daß er sich diese Meinung zu eigen gemacht hat. Sein Satz lautet folgendermaßen:

Es kommen tiefe, wenn auch unbestimmte und ratlose Zweifel innerpolitischer Art hinzu, Zweifel also daran, ob die im westeuropäischen Stil parlamentarische Verfassung, die Deutschland nach dem Zusammenbruch des feudalen Systems als das gewissermaßen historisch Bereitliegende übernahm, seinem Wesen vollständig angemessen ist, ob sie seine politische Sittlichkeit nicht in gewissem Grade und Sinne entstellt und schädigt. [S. 539]

Auf der anderen Seite stellt er fest,

daß die bisher unternommenen Versuche, den demokratischen Parlamentarismus zu überwinden, [...] der Natur des deutschen Volkes noch viel blutsfremder sind als das, wogegen zu einem Teile seine Geste vom 14. September sich richtete. [S. 539]

Im ausgelassenen Teil des Satzes deutet er an, an was für Versuche er denkt: Das sind der italienische Faschismus Mussolinis und die Diktatur des Proletariats in der Sowjetunion. In beiden Fällen vermeidet er die konkrete Benennung und verwendet nur eine Umschreibung („die Diktatur einer Klasse“ und „die des demokratisch erzeugten cäsarischen Abenteurers“), wie auch der Schluß des Satzes im übertragenen Sinn zu verstehen ist. Da spricht er auf eine indirekte Weise aus, daß die hohe Stimmenanzahl (6,4 Millionen Stimmen¹¹), die die Nazis bei den Wahlen erhielten, eine Ablehnung der Demokratie bei breiten Volksschichten bedeutet. Diese Häufung der Umschreibungen durchzieht den Stil der ganzen Rede und zeigt, daß der Redner kein Berufspolitiker ist. Jener würde eindeutig für seine Überzeugung werben, während die *Deutsche Ansprache* Möglichkeiten für Mißverständnisse bietet.

Die zeitgenössische deutsche Presse nutzte diese Möglichkeiten aus. Detlev Clausewitz entstellte in seinem Bericht in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* die Kritik Thomas Manns zum Beispiel folgendermaßen:

Dann sprach er von den naturreligiösen, orgiastischen, radikal humanitätsfeindlichen Bestandteilen des Neunationalismus. Und hier offenbart sich die eigentliche dialektische Schwäche des Redners. Es genügt nämlich nicht, daß man die Begeisterung Ekstase und

den Rausch Orgasmus nennt. Das nämlich sieht so aus, als ob es Bezeichnungen wären. Es sind aber Urteile, weil Worte wie Ekstase und Orgasmus implicite die Ablehnung schon enthalte. Damit kann man wohl gute Bürger täuschen, aber der Sache tut man damit gar nichts an. Das gerade ist ja eins der Merkmale des Schlagwortes und der eigentlichen Wurzel seiner Schwindelhaftigkeit, daß es Bezeichnung scheint und Urteil ist. Ich bin überzeugt, daß der Redner diese Täuschung selbst nicht bemerkt hat.¹²

Der Thomas Mannsche Text ist trotz seines klaren Aufbaus eher ein Essay als eine echte Rede. Peter de Mendelssohn wird wohl recht gehabt haben, wenn er berichtet: „Die Rede war zu lang, zu lang; sie war gedanklich und sprachlich anspruchsvoll, zu anspruchsvoll; selbst wenn man sie ungestört hätte hören können, wäre sie über die Köpfe der meisten Willigen hinweggegangen.“¹³

Das zwiespältige Verhältnis der Deutschen zum Parlamentarismus könnte nach Thomas Mann nur dadurch gelöst werden, wenn es dem Deutschtum gelänge, „aus seiner eigensten Natur in politicis etwas Neues und Originales zu erfinden“. Das hier vorsichtig geäußerte Mißtrauen der Demokratie gegenüber ist aber nicht mehr der politische Konservatismus des Autors der *Betrachtungen eines Unpolitischen*, sondern eine Folgerung aus der Geschichte der Weimarer Republik, insbesondere aus den Ereignissen des Jahres 1930.

Diese führen uns zur dritten Antinomie, der die *Deutsche Ansprache* die größte Aufmerksamkeit widmet, zum Gegensatz zwischen Bürgertum und Sozialdemokratie. In diesem abschließenden Teil steht die innenpolitische Botschaft der Rede, und da der Redner selbst der Überzeugung ist, daß dieser nur ein Scheingegensatz ist, wird er konkreter und spricht die bereits zitierte Schlußfolgerung offen aus. Thomas Mann wies bereits zwei Jahre früher in seinem im April 1928 in den *Preußischen Jahrbüchern* veröffentlichten Aufsatz *Kultur und Sozialismus* zurück, daß man dem Sozialismus Kulturfeindlichkeit zuschreibt. In seiner Rede am 17. Oktober 1930 bringt er politische Beispiele für die Verdienste der Sozialdemokratie um Deutschland. Zur Vorgeschichte der Rede gehört auch, daß die große Koalition, die nach den Wahlen im Mai 1928 unter der Kanzlerschaft des SPD-Politikers Hermann Müller gebildet worden war, Ende März 1930 zerbrach, und zwar an der Weigerung des Zentrums und der Deutschen Volkspartei, der Erhöhung der Arbeitslosenversicherungssätze zuzustimmen, obwohl diese wegen des sprunghaften Anwachsens der Arbeitslosigkeit (mehr als 3 Millionen Arbeitslose im Jahr 1930¹⁴) notwendig gewesen wäre. Nach der Abdankung Müllers beauftragte Reichspräsident Hindenburg den Zentrumspolitiker Heinrich Brüning aufgrund des Notverordnungsparagraphen eine Präsidialregierung ohne Reichstagsmehrheit zu bilden, aus der die Sozialdemokraten, die mit ihren 153 Mandaten die stärkste Fraktion bildeten, völlig ausge-

schlossen blieben. Durch diese Ausschaltung des Parlaments geriet die Demokratie in Gefahr. Dagegen richtete sich die Botschaft der *Deutschen Ansprache*.

2.3 Die „geistigen Quellen“ [S. 540] des Nationalsozialismus

Wenn er das Vordringen des Nationalsozialismus zu erklären sucht, widmet Thomas Mann die größte Aufmerksamkeit den geistigen Prozessen seit der Jahrhundertwende. Er geht von „dem wirtschaftlichen Niedergang der Mittelklasse“ aus. Was er konkret darunter versteht, das kann man nur ahnen, wenn man an den Roman *Buddenbrooks* denkt, der im Verfall einer Familie den eher psychischen als wirtschaftlichen Untergang des klassisch liberalen Bürgertums darstellte¹⁵. Er verbindet diesen Niedergang mit der „Empfindung einer Zeitenwende“. Da hier die Formulierung von besonderer Bedeutung ist, muß man die Passage wörtlich zitieren:

Mit dem wirtschaftlichen Niedergang der Mittelklasse verband sich eine Empfindung, die ihm als intellektuelle Prophezie und Zeitkritik vorangegangen war: die Empfindung einer Zeitenwende, welche das Ende der von der Französischen Revolution datierenden bürgerlichen Epoche und ihrer Ideenwelt ankündigte. Eine Neue Seelenlage der Menschheit, die mit der bürgerlichen und ihren Prinzipien: Freiheit, Gerechtigkeit, Bildung, Optimismus, Fortschrittsglaube, nichts mehr zu schaffen haben sollte, wurde proklamiert [...] [S. 540]

Thomas Mann befindet sich hier in einer schwierigen Lage, die mit dem sozial kaum bestimmbar Begriff *Mittelklasse* gelöst wird. Auf der einen Seite bedeuten für ihn die aufgezählten liberalen Prinzipien, inbegriffen auch *Optimismus* und *Fortschrittsglaube*, das bürgerliche Denken, bei dem er beharren muß, weil er darin den Schutz vor Barbarei sieht. Er selbst nennt sich einen Sohn des Bürgertums und will mit seiner Rede an das Bürgertum appellieren; so kann er der Auffassung, daß das bürgerliche Zeitalter zu Ende ist, nicht zustimmen. Auf der anderen Seite hat er selbst gezeigt, wie der Verfall bei der Gestalt des Thomas Buddenbrook mit dem Verlust des Optimismus und Fortschrittsglaubens verbunden war oder wie der bürgerliche Schriftsteller Gustav Aschenbach den dionysischen Verlockungen unterlag. In der Fortsetzung des Satzes charakterisiert er die *proklamierte neue Seelenlage*:

[...] und drückte sich künstlerisch im expressionistischen Seelenschrei, philosophisch als Abkehr vom Vernunftglauben, von der zugleich mechanistischen und ideologischen Weltanschauung abgelaufener Jahrzehnte aus, als ein irrationalistischer, den Lebens-

begriff in den Mittelpunkt des Denkens stellender Rückschlag, der die allein lebenspendenden Kräfte des Unbewußten, Dynamischen, Dunkelschöpferischen auf den Schild hob, den Geist, unter dem man schlechthin das Intellektuelle verstand, als lebensmörderisch verpönte und gegen ihn das Seelendunkel, das Mütterlich-Chtonische, die heilig gebärerische Unterwelt, als Lebenswahrheit feierte. [S. 540]

Da der Liberalismus als Ideologie des Bürgertums aus dem Vernunftglauben der Aufklärung erwuchs, und der neue Feind, die nationalsozialistische Ideologie, an die Stelle der Vernunft Blut und Boden rückte, ist es logisch, daß der Bürger Thomas Mann alles für gefährlich halten mußte, was irrationalistisch, vernunftfeindlich war. Im weiteren verbindet er die aufgezählten irrationalistischen Theorien mit dem Neo-Nationalismus, den die Nazis verkündeten, und stellt diesen dem liberalen Nationalismus des 19. Jahrhunderts gegenüber:

Von dieser Naturreligiosität, die ihrem Wesen nach zum Orgiastischen, zur bacchischen Ausschweifung neigt, ist viel eingegangen in den Neo-Nationalismus unserer Tage, der eine neue Stufe gegen den bürgerlichen, durch stark kosmopolitische und humanitäre Einschlüge doch ganz anders ausgewogenen Nationalismus des neunzehnten Jahrhunderts darstellt. Er unterscheidet sich von diesem eben durch seinen orgiastisch naturkultischen, radikal humanitätsfeindlichen, rauschhaft dynamistischen, unbedingt ausgelassenen Charakter. [S. 540-541.]

Hier sind Begriffe wie *orgiastisch* tatsächlich Urteile. Detlev Clausewitz wollte sie wahrscheinlich nicht richtig verstehen, weil er dann die ganze Logik hätte annehmen müssen, und das wollte er nicht, wie auch Thomas Mann selbst in seiner Formulierung über gewisse Probleme hinwegschreitet. Das Attribut *rauschhaft dynamistisch* ist eigenwillig, er vermeidet das Wort *dionysisch*, er spricht über *dynamistisch* und *bacchisch*, damit er seinen geliebten Nietzsche in diesen Prozeß des Vordringens des Irrationalismus nicht verwickelt. Zwei Jahre früher, im Aufsatz *Kultur und Sozialismus* war er noch nicht so vorsichtig. Dort erklärte er die Unzulänglichkeit der deutschen Geistigkeit mit dem Fehlen der gesellschaftlich-sozialistischen Idee, und stellte fest: „Sie fehlte bei Nietzsche, sie fehlt folglich heute bei Stefan George, [...]“¹⁶ Dreizehn Jahre später, als er mit der Niederschrift des *Doktor Faustus* begonnen hat, scheute er sich nicht, Adrian Leverkühn, der Gestalt, dessen Leben und Kunst den Irrweg des deutschen Künstlers zu veranschaulichen hatte, biographische Züge von Friedrich Nietzsche zu geben. In seiner Rede 1930 wollte er aber das deutsche Bürgertum zum Bündnis mit der Sozialdemo-

kratie mobilisieren und vor dem Nationalsozialismus warnen, deshalb durfte er einerseits nicht alle Idole stürzen, und Nietzsche gehörte auch für Thomas Mann zu den Größen deutscher Geistigkeit, andererseits mußte er die nationalsozialistische Ideologie mit den möglichst abschreckendsten Attributen versehen. Daß er aber diesen Irrationalismus der deutschen geistigen Entwicklung verantwortlich für den Nationalsozialismus hält, führt er im nächsten Absatz noch einmal aus:

Vielleicht scheint es Ihnen kühn, meine geehrten Zuhörer, den radikalen Nationalismus von heute mit solchen Ideen einer romantisierenden Philosophie in Zusammenhang zu bringen, und doch ist ein solcher Zusammenhang da und will erkannt sein von dem, dem es um Verstehen und Einsicht in den Zusammenhang der Dinge zu tun ist. Es findet sich mehr zusammen, um die politische Bewegung, von der wir sprechen, die nationalsozialistische, vom Geistigen her zu stärken. Dazu gehört eine gewisse Philologen-Ideologie, Germanisten-Romantik und Nordgläubigkeit aus akademisch-professoraler Sphäre, die in einem Idiom von mystischem Biedersinn und verstiegener Abgeschmacktheit mit Vokabeln wie rassisch, völkisch, heldisch auf die Deutschen von 1930 einredet und der Bewegung ein Ingrediens von verschwärmter Bildungsbarbarei hinzufügt, gefährlicher und weltentfremdender als die Weltfremdheit und politische Romantik, die uns in den Krieg geführt haben. [S. 541]

Das war die Diagnose der geistigen Krankheit der Deutschen, die massenweise die Nationalsozialisten wählten. Im weiteren weist der Redner darauf hin, daß die ganze Welt ähnliche Krankheitssymptome aufweist, wie „die abenteuerliche Entwicklung der Technik“, „Lärm und Sensation des Sportrekordes“, „Abhandenkommen von sittigenden und strengen Begriffen wie Kultur, Geist, Kunst, Idee“ „Losbändigkeit der Instinkte, Emanzipation der Roheit, Diktatur der Gewalt“ [S. 542].

3. Der Nachhall der Rede

Über eine direkte, philologisch exakt nachweisbare Wirkung der *Deutschen Ansprache* kann man kaum sprechen. Als Thomas Mann im Herbst 1930 die Rede hielt und im Druck erscheinen ließ, war die politische Situation so zugespitzt, daß keines der politischen Lager Kompromißbereitschaft zeigte. Jede Partei befand sich in der Illusion, die Verhältnisse nach den eigenen Vorstellungen beeinflussen zu können. Außerdem machte die Rede keinen eindeutigen politischen Vorschlag, sie enthielt keinen konkreten Hinweis darauf, auf welche Weise das deutsche Bürgertum an der Seite der

Sozialdemokratie stehen könnte. Thomas Mann plädierte wahrscheinlich für die Wiederherstellung der großen Koalition, aber sie war endgültig zerfallen. So verhallte die Rede trotz der ziemlich hohen Auflagenzahl der veröffentlichten Broschüre in einem luftleeren Raum.

Heute im Abstand von fast siebzig Jahren muß man aber anerkennen, daß diese Rede Thomas Manns der erste Versuch eines deutschen Schriftstellers war, die geistigen Quellen des Nationalsozialismus in größeren geistesgeschichtlichen Zusammenhängen aufzuzeigen und der faschistischen Geschichtsfälschung eine andere deutsche Tradition gegenüber zu stellen. Dieser Versuch fand kurz nach der nationalsozialistischen Machtübernahme in Deutschland eine Fortsetzung im antifaschistischen Exil, in erster Linie in den Schriften von Georg Lukács.

Mit der langen und komplizierten Beziehung zwischen Lukács und Thomas Mann befassen sich bereits mehrere Veröffentlichungen, sogar auch Bücher.¹⁷ Frithjof Trapp schrieb unter dem Titel *Thomas Mann und sein Werk im Spiegel der marxistischen Literaturkritik des Exils* eine umfangreiche Studie,¹⁸ in der er hauptsächlich die Schriften von Lukács vorstellt und wertet. Für die früheste Äußerung von Lukács über Thomas Mann nach 1933 hält er eine dem Band *Leiden und Größe der Meister* gewidmete Kritik. Sie ist unter dem Titel *Thomas Mann über das literarische Erbe* im Mai 1936 in der Moskauer Exilzeitschrift *Internationale Literatur* erschienen. Er bringt die Kritik mit dem VII. Weltkongreß der Komintern (25. Juli bis 20. August 1935), „auf dem die Volksfrontpolitik als offizielle Parteilinie eingeleitet wird“,¹⁹ in Verbindung und macht die ungerechte Schlußfolgerung: „Es bestand also politisch kein Risiko mehr, sich für Thomas Mann einzusetzen.“²⁰ In der Wirklichkeit sieht es so aus, daß Lukács im Sommer 1933, nachdem er wieder in Moskau angekommen war, im Laufe kürzester Zeit drei umfangreiche und wichtige Werke (*Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden*, *Grand Hotel*, „*Abgrund*“, „*Größe und Verfall*“ des Expressionismus) schrieb, in denen er die Ansätze der *Deutschen Ansprache* von Thomas Mann aufgriff und darauf eine marxistische Theorie über die Vorgeschichte des Nationalsozialismus aufbaute. Von diesen drei Werken wurde damals nur der letzte, der Expressionismus-Aufsatz, publiziert, auf Russisch noch 1933, in der zweiten Nummer der Zeitschrift *Literaturny Kritik*, auf Deutsch 1934 in der ersten Nummer der *Internationalen Literatur*. In Kenntnis dessen, was über die Verhältnisse in den dreißiger Jahren der Sowjetunion Stalins überliefert ist, gab es eigentlich keinen Unterschied in Bezug auf Tapferkeit zwischen einem publizierten oder nicht publizierten Aufsatz.

In keinem der drei Werke beruft sich Lukács auf Thomas Mann. Und das ist auch verständlich, da die *Deutsche Ansprache* keine philosophisch systematische Studie war und sie manche Feststellungen enthielt, die Lukács nicht teilen konnte, aber der Grundgedanke, daß die faschistische Ideolo-

gie aus der irrationalistischen, insbesondere der Lebensphilosophie der wilhelminischen Zeit kommt, ist derselbe. Der ausführlichen Darstellung dieses Prozesses widmet Lukács zwei Jahrzehnte seines Lebens und Schaffens, bis in die fünfziger Jahre hinein, bis zum Erscheinen der Buches *Die Zerstörung der Vernunft*. Auch die Selbstverteidigung von Lukács im Vorwort des Werkes *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden* lautet ganz ähnlich wie die von Thomas Mann:²¹

Selbstverständlich wird eine solche Kritik der Philosophie der Gegenwart von vielen als 'allzu summarisch', allzu 'gleichmacherisch' aufgefasst werden. Und wir wiederholen: wir finden es verständlich, wenn ehrliche Intellektuelle sich gegen den blossen Gedanken einer derartigen ideologischen Verwandtschaft mit dem Nationalsozialismus verzweifelt wehren.²²

Lukács beruft sich zwar auf eigene Erfahrungen, aber die Namen, die er aufzählt, könnten auch bei Thomas Mann stehen. Stefan George wird bei Thomas Mann sogar benannt, in dem zitierten Satz des Aufsatzes *Kultur und Sozialismus*. Lukács schrieb folgendes:

Dieses Buch ist, bald nach der Machtergreifung Hitlers, nach meiner notgedrungenen Emigration in wenigen Wochen niedergeschrieben worden. Ich kann aber zugleich ohne große Übertreibung sagen: dieses Buch entsteht seit über fünfundzwanzig Jahren. Als Schüler Simmels und Diltheys, als Freund Max Webers und Emil Lasks, als begeisterter Leser Stefan Georges und Rilkes habe ich die ganze hier geschilderte Entwicklung selbst miterlebt.²³

Am interessantesten sind die Entsprechungen im Expressionismus-Aufsatz. Thomas Mann selbst nennt zwar den Expressionismus nur einmal, indem er den künstlerischen Ausdruck der neuen Seelenlage im *expressionistischen Seelenschrei* bezeichnet. Lukács verbindet Kunst und Philosophie miteinander, und überträgt die weltanschaulichen Grundlagen der irrationalistischen Philosophie auf den Expressionismus. So hat seine Schrift „*Größe und Verfall*“ des Expressionismus in mancher Hinsicht den Charakter einer Beispielsammlung zu der Thomas Mannschen These. Lukács beginnt seinen Aufsatz mit einem Hinweis auf eine Rede, die Wilhelm Worringer im Oktober 1920 gehalten und im Band *Künstlerische Zeitfragen* (München, 1921) veröffentlicht hat. Er zitiert von Worringer: „Aber gerade weil die Legitimation des Expressionismus nicht im Rationalen liegt, sondern im Vitalen, stehen wir heute vor seiner Krise...Vital hat er ausgespielt, nicht rational. Und darum ist der Fall hoffnungslos.“²⁴ Im ersten Teil der Studie behandelt Lukács

die Philosophie der Vorkriegszeit, in erster Linie die Geistesgeschichte, die „subjektiv-idealistische und agnostizistische Grundlagen“²⁵ hatte, und fällt das Urteil: „Diese Entwicklung zum mystischen Irrationalismus, zur ‘Lebensphilosophie’, zur inhaltlich erfüllten ‘Weltanschauung’ hat dementsprechend ein Doppelgesicht. Einerseits entsteht eine ständig entschiedener Apologetik des imperialistischen Kapitalismus, andererseits kleidete sich die Apologetik in die Form einer Kritik der Gegenwart.“²⁶ Die erste Feststellung über die „Apologetik des imperialistischen Kapitalismus“ hat ihre Wurzel sicher in der Theorie Stalins über die Verschärfung des Klassenkampfes und schiebt jeder Ideologie, die der jeweiligen Auffassung der kommunistischen Partei nicht entspricht, eine bewußte Absicht der Unterstützung des Imperialismus zu, aber die zweite, über die Kritik der Gegenwart, bezieht sich auf dieselbe Bestrebung, die Thomas Mann als gefährliche Antibürgerlichkeit ablehnte. Seine Ausführungen über die *Schöpferische Methode des Expressionismus*²⁷ faßt Lukács auf folgende, an Thomas Manns Rede erinnernde, Weise zusammen:

Der Expressionismus als schriftstellerische Ausdrucksform des entwickelten Imperialismus beruht auf einer irrationalistisch-mythologischen Grundlage; seine schöpferische Methode geht in die Richtung des pathetisch-leeren, deklamatorischen Manifestes, der Proklamierung [S. 182] eines Scheinaktivismus. Er hat also eine ganze Reihe von wesentlichen Zügen, die die faschistische Literaturtheorie, ohne ihnen oder sich selber einen Zwang anzutun, annehmen konnte.²⁸

Der Expressionismus-Aufsatz von Lukács fand nach seinem Erscheinen keine so schroffe Ablehnung wie später, nach der Wiederentdeckung und Rehabilitierung der Richtung in den sechziger Jahren. Klaus Mann nennt ihn zum Beispiel in seinem Tagebuch am 9. Juni 1934: „Interessanter Aufsatz von Georg Lukács: ‘Grösse und Verfall des Expressionismus’ (Int. Lit.)“.²⁹ Er findet den Aufsatz so „interessant“, daß er gleich im Sommer 1934 unter dem Titel *1919 Der literarische Expressionismus* einen Gegen Aufsatz schreibt, der allerdings erst postum veröffentlicht wird. Er nennt darin Lukács „ungeheuer intelligent“, erkennt an, daß seine Methode exakt ist, und daß „viele der Resultate, zu denen er kommt, überzeugen“,³⁰ aber er preist die Begeisterung der damaligen Jugend [S. 163] und schreibt ihr „den echten Atem des Revolutionären“ [S. 170] zu. Einige seiner Einwände scheinen sich jedoch nicht nur gegen Lukács sondern auch gegen gewisse Formulierungen der *Deutschen Ansprache* seines Vaters zu richten. Thomas Mann sprach über einen irrationalistischen Rückschlag, der den Geist als lebensmörderisch verpönte, Klaus Mann verteidigt die Expressionisten mit folgenden Worten:

Die Haltung der Begeisterten war eine zugleich trunkene und vernünftige. Vernunft und Trunkenheit schloßen einander nicht aus. *Es war damals nicht Mode, den Geist als das Lebensfeindliche, als das Lebensstörende zu deuten* und ein andres Prinzip gegen ihn auszuspielen, etwa den „Irrationalismus“, der angeblich allein mit den Tiefen verbindet. Vielmehr wurde das irrationale, das ekstatische Erlebnis mit der legitimsten Selbstverständlichkeit einbezogen in das Erlebnis der Geistgläubigkeit, der Begeisterung. [...] Die Ekstase der Expressionisten war die eines Humanismus, der ins Kosmische explodiert. Man haßte den Krieg.[...] Der Nationalismus mußte überwunden werden; für die Begeisterten gab es ihn schon nicht mehr. [S. 169, Kursivierung von F. Sz.]

Der andere Gedanke, dessen Keime bereits in der *Deutschen Ansprache* zu finden waren, ist die Notwendigkeit, die positiven Traditionen der deutschen Entwicklung zu bestimmen, die Frage „Was ist deutsch“ zu beantworten. In der Rede im Oktober 1930 konnte Thomas Mann, wie darauf hingewiesen wurde, noch wenig darüber sagen. Die zuerst am 25. Februar 1932 in Bern gehaltene und 1935 in den Band *Leiden und Größe der Meister* aufgenommene Rede *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* ging in dieser Hinsicht weiter. Nicht zufällig befaßt sich Lukács' im Mai 1936 in der *Internationalen Literatur* erschiene Kritik des Bandes mit diesem Essay am ausführlichsten. Gleich der Titel³¹ verbindet Thomas Mann mit dem Problem des Erbes, und der erste Satz verbindet diese Frage mit dem antifaschistischen Kampf: „Der Kampf um das Erbe ist eine der wichtigsten ideologischen Aufgaben des Antifaschismus in Deutschland.“ Lukács nennt Thomas Manns Aufsätze „antifaschistisch“ und stellt fest:

Thomas Manns Grundlinie ist auch in diesem Buch die *Verteidigung des Humanismus gegen die Barbarei*. [...] Thomas Mann macht den herrschenden faschistischen Strömungen, die das Dritte Reich zu einem nicht mehr bürgerlichen Zeitalter umlügt, [...] keinerlei Konzessionen. Er leitet insbesondere den Humanismus Goethes aus seinem bürgerlichen Sein, aus seiner bürgerlichen Lebensführung und Weltanschauung ab. [S. 57, Hervorhebung v. G.L.]

Fritjhof Trapp vertritt in seiner bereits zitierten Studie die Meinung, daß Thomas Manns Einbeziehung in die Volksfrontpolitik zuerst in Johannes R. Bechers an die Internationale Vereinigung revolutionärer Schriftsteller gerichteten *Bericht über eine Reise nach Prag, Zürich und Paris* erwähnt wurde. Trapp bringt auch einen Ausschnitt aus dem Bericht und fügt hinzu:

Hier taucht erstmals der für die kommunistische Thomas-Mann-Rezeption so wichtige Begriff des 'Erbes' auf. Becher versteht darunter das zu dieser Zeit in der Sowjetunion intensiv diskutierte Problem der positiven Beurteilung des 'nationalen Erbes' für die Konstituierung der sozialistischen Gegenwartsliteratur. Dieses Thema war auf dem 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, auf den Becher anspielt, an zentraler Stelle diskutiert worden.³²

Lukács verbindet aber die Frage des Erbes mit Thomas Mann und seinem Goethe-Bild. Er sieht dessen bereits zitierte positive Seiten, kritisiert aber, daß darin das kulturelle Erbe auf die „Innerlichkeit“ beschränkt wird. Zuletzt kommt er zu der Feststellung: „Er [Thomas Mann – F. Sz.] zieht auf weltanschaulichem und schöpferischem Gebiet viel langsamer die Konsequenzen der neuen Weltlage als politisch.“³³

Hans Rudolf Vaget, der der Beziehung von Thomas Mann zu Georg Lukács eine aufschlußreiche Studie widmete, erklärt die Kühle, mit der der deutsche Dichter den Annäherungen des berühmten Philosophen begegnete, mit folgender Argumentation:

Aus der Sicht Thomas Manns und im Hinblick auf die hier sehr relevante Frage des modernen Romans erscheinen die Gründe für diese Verweigerung nicht so dunkel, wie Lukács sie empfinden mußte. Die von ihm vorgenommene Verkürzung des Thomas Mannschen Werkes um das künstlerische Erbe Nietzsches und Wagners sowie die von ihm betriebene Isolierung Thomas Manns von dem Hauptstrom des modernen europäischen Romans waren Gründe genug, den glücklos geliebten 'kritischen Realisten' zu einer 'unresponsiven Haltung' zu bestimmen.³⁴

In Betracht dessen, daß einige Gedanken, die Thomas Mann in seiner *Deutschen Ansprache* geäußert hat, von Georg Lukács exakt ausgearbeitet und weitergeführt worden sind, kann man die Sache auch umkehren und annehmen, daß der deutsche Dichter in den antifaschistischen Schriften von Georg Lukács seine eigenen Gedanken erkannt und die Unheimlichkeit dieser Logik gefühlt hat. Sein Sohn Klaus hat das jedenfalls bemerkt: „Kritiker, die einen so unerschütterlich festen Standpunkt haben wie der ungeheuer intelligente Lukács, neigen zu Verallgemeinerungen, die fast Ungerechtigkeiten sind.“³⁵ Die Realismus-Theorie, die Lukács in den dreißiger Jahren parallel zu seinen Schriften gegen die irrationalistische Philosophie herausarbeitete, entsprach auf dem Gebiet der Ästhetik jener philosophischen Forderung nach dem Rationalismus, dessen antifaschistischen Charakter er eben unter dem Einfluß von Thomas Manns Rede erkannt hat.

Anmerkungen

- 1 MÁDL, Antal: Thomas Manns Humanismus. Werden und Wandel einer Welt- und Menschenauffassung. Berlin: Rütten und Loening (1980). (= Germanistische Studien)
- 2 Eindeutig zeigt diese Huldigung der Mode die im Oktober 1996 erschienene „völlig neu erarbeitete Fassung des 1973 erstmal erschienen Standardwerks“ [Zitat aus dem Text des Vorsatzblattes] *Grundzüge der Literaturwissenschaft* des Münchner Deutschen Taschenbuch Verlages, die zwar im Vergleich mit der Originalausgabe sehr richtig zusätzliche Artikel über einige neue Methoden wie *Dekonstruktion, Diskursanalyse, Feministische Zugänge* u. a. m. enthält, aber die alten Kapitel so überarbeiten läßt, daß wichtige Begriffe unerklärt bleiben: In der neuen Form des Kapitels *Grundlagen szenischer Texte* werden Modelle der Dramenanalyse vorgestellt, aber man sucht vergebens nach solchen Grundbegriffen wie *Dialog, Konflikt, geschlossene und offene Form des Dramas*; an Stelle des sehr guten und umfassenden Artikels *Gebrauchstexte* von Horst Belke wurde ein neuer von R. M. G. Nikisch gesetzt, der den Brief in den Mittelpunkt stellt und Gattungen wie Rede oder Predigt völlig außer Acht läßt.
- 3 MANN, Thomas: Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft. In: Mann, Thomas: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. *Zeit und Werk*. Tagebücher, Reden und Schriften zum Zeitgeschehen. – Berlin: Aufbau-Verlag 1956, S. 533-553. Im weiteren wird der Fundort der Zitate entsprechend dieser Ausgabe im Text angegeben. Zitate aus anderen Werken Thomas Mann sind ebenfalls dieser Ausgabe entnommen und werden mit der Abkürzung *GW*, der Bandnummer und der Seitenzahl angegeben.
- 4 Vgl. dazu und zu den Pressestimmen ASPETSBERGER, Friedbert: Arnolt Bronnen. Biographie. – Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1995, S. 533-539 und CLAUSEWITZ, Detlev: „Deutsche Ansprache“. Thomas Mann im Beethovensaal. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*. Jg. 69, Nr. 487-488 (19. Oktober 1930), Beilage *Berliner Rundschau*, S. [3]. Dort heißt es: „Zunächst allerdings trafen die Unannehmlichkeiten die ‘geehrten Hörer’. Denn der Bürger, der seinen Thomas Mann hören wollte, mußte dafür zwischen vier und sechs Mark für den Platz bezahlen. Allerdings hatte das den nicht zu unterschätzenden Vorteil, daß nur die sozusagen besseren Leute im Saal waren und vom Volke nur die Schupos.“
- 5 Unter dem Titel *Appell an die Vernunft* brachte die Abendausgabe des *Berliner Tageblattes* am 18. Oktober 1930 (Jg. 59, Nr. 493, S. [1-2]) nur etwa das letzte Viertel der Rede, begonnen mit den Worten: „Marxismus! Einer der jungen Reichswehroffiziere, die jetzt ...“ in der von uns zitierten Ausgabe S. 548.
- 6 Angaben nach BECK, Knut: 100 Jahre S. Fischer Verlag 1886-1986. Eine Bibliographie. – Frankfurt am Main: S. Fischer 1986, S. 272. Vgl. auch MENDELSSOHN, Peter de: S. Fischer und sein Verlag. – (Frankfurt am Main): S. Fischer (1970), S. 1212, 1214,

- 7 Sehr kurze Bestimmungen geben in dieser Hinsicht BELKE, Horst: Gebrauchstexte. – In: ARNOLD, Heinz Ludwig; SINEMUS, Volker (Hg.): Grundzüge der Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 1. Literaturwissenschaft. – (München): Deutscher Taschenbuch Verlag (1973), S. 330-332, und WILPERT, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. u. erw. Aufl. – Stuttgart: Kröner 1989, S. 747-748,
- 8 Auf dieses Problem geht Thomas Mann in der Rede ein: „Fast müßig schon, es auszusprechen, und doch notwendig, es immer wieder zu sagen: es ist kein haltbarer Zustand, daß inmitten von lauter bewaffneten und auf ihren Waffenglanz stolzen Völkern Deutschland allein waffenlos dasteht, so daß jeder, der Pole in Posen, der Tscheche auf dem Wenzelsplatz, ohne Scheu seinen Mut daran kühlen kann; daß die Erfüllung des Versprechens, die deutsche Abrüstung solle nur der Beginn der allgemeinen sein, immer wieder ad calendae graecas vertagt wird und jede Unmutsäußerung des deutschen Volkes gegen diesen Zustand als eine zu neuen Rüstungen auffordernde Bedrohung aufgefaßt wird.“ [S. 538-539.]
- 9 Im *Mario und der Zauberer* heißt es: „Verstand ich den Vorgang recht, so unterlag dieser Herr der Negativität seiner Kampfposition. Wahrscheinlich kann man von Nichtwollen seelisch nicht leben; eine Sache nicht tun wollen, das ist auf die Dauer kein Lebensinhalt; etwas nicht wollen und überhaupt nicht mehr wollen, also das Geforderte dennoch tun, das liegt vielleicht zu benachbart, als daß nicht die Freiheitsidee dazwischen ins Gedränge geraten müßte, [...] – In: *GWIX*, S. 756.
- 10 *GWIX*, S. 271.
- 11 MICHALKA, Wolfgang; NIEDHART, Gottfried: Die ungeliebte Republik. Dokumentation zur Innen- und Außenpolitik Weimars 1918-1933. (München): Deutscher Taschenbuch Verlag (1980), S. 395.
- 12 CLAUSEWITZ, Detlev: „Deutsche Ansprache“. Vgl. Anm. 4.
- 13 op. cit. (Vgl. Anm 6), S. 1213.
- 14 op. cit. (Vgl. Anm. 11), S. 412.
- 15 Thomas Manns kompliziertes und schillerndes Bürgertumsverständnis stellt Hermann Kurzke umfassend im Kapitel *Thomas Manns Theorie der Bürgerlichkeit* dar. Vgl. KURZKE, Hermann: *Thomas Mann. Epoche Werk Wirkung*. 2., überarb. Aufl. München: Beck (1991), S. 44-53.
- 16 *GWXI*, 713.
- 17 Eine umfangreiche Bibliographie enthält Werner Jungs Lukács-Monographie. JUNG, Werner: *Georg Lukács*. Stuttgart: Metzler 1989, S. 146-159. (= Sammlung Metzler, Bd. 251)
- 18 In: BERNINI, Cornelia u.a.m. (Hg.): *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*. Bern: Francke 1987, S. 329-350. (= *Thomas-Mann-Studien*, Bd. 7)
- 19 op. cit. S. 341.
- 20 ebenda

- 21 Vgl. die zitierte Stelle Seite 541 der Thomas Mannschen Rede.
- 22 LUKÁCS, Georg: Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden /1933/. Hrsg. von László Sziklai. – Budapest: Akadémiai Kiadó 1982, S. 44.
- 23 ebenda S. 57.
- 24 zitiert nach der Ausgabe: LUKÁCS, Georg: Probleme des Realismus. (2., verm. und verb. Aufl.) Berlin: Aufbau 1955, S. 146.
- 25 ebenda S. 149.
- 26 ebenda S. 152.
- 27 Untertitel des dritten Teiles des Aufsatzes.
- 28 ebenda S. 183.
- 29 MANN, Klaus: Tagebücher 1934-1935. Hrsg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle und Wilfried F. Scholler. – (Reinbek bei Hamburg): Rowohlt (1995), S. 37.
- 30 MANN, Klaus: 1919 Der literarische Expressionismus. In: MANN, Klaus: Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. – (Reinbek bei Hamburg): Rowohlt (1993). S. 174. Seitenzahl der weiteren Zitate wird im Text angegeben.
- 31 LUKÁCS, Georg: Thomas Mann über das literarische Erbe. /Thomas Mann: Leiden und Größe der Meister. Berlin 1935/. – In: *Internationale Literatur*. Moskau. Jg. 6, H. 5 (1936), S. 56-66.
- 32 op. cit. Vgl. Anm. 18, S. 335. Der vollständige Text des Berichtes steht in: BECHER, Johannes R.: Publizistik I. 1912-1938. ([Hrsg. von] Ilse Siebert unter Mitarbeit von Rolf Harder.) – Berlin, Weimar: Aufbau (1977), S. 433-449. (= Johannes R. Becher, Gesammelte Werke, Bd. 15)
- 33 op. cit. Vgl. Anm. 31, S. 65.
- 34 VAGET, Hans Rudolf: Georg Lukács und Thomas Mann. In: *Neue Rundschau*. Jg. 88, (1977), S. 662.
- 35 MANN, Klaus op. cit. S. 174.

Romantisches und Sentimentales im Kontext eines merkwürdigen Schiller-Liedes aus den hochklassischen Jahren

Ob ein Dichter von seinen Zeitgenossen gelesen wird, ob eine Erzählung oder ein Gedicht die vom Autor ersehnte Breitenwirkung in der Bevölkerung findet, hängt gewiß von recht vielen Umständen ab. Möglicherweise fallen dabei am wenigsten jene ästhetisch-poetischen Innovationen ins Gewicht, die, aus welchen Gründen auch immer, erst von der Nachwelt erkannt, Autor und Werk für die Dauer zu literaturhistorisch repräsentativen Phänomenen stempeln.

Bei dem Erfolg eines Gedichtes konnte schon immer die Tatsache, ob es z.B. in einem medienwirksamen Periodikum erschien, in wesentlich höherem Maße als die jeweilige poetische Leistung mitgewirkt haben. Um so mehr war dies um 1800 der Fall, als die Medienlandschaft – bei weitem nicht so aufgefächert wie heute – noch nahezu ausschließlich von einigen periodisch erscheinenden Blättern und Almanachen besetzt war und auch die lesekundigen Bürger gleichzeitig viel offener für belletristische Lektüren, sogar für Gedichte, waren als etwa hundert Jahre davor oder anderthalb Jahrhunderte danach. Ausschlaggebend für die Aufnahme eines Liedes war dabei um 1800 recht oft, ob es gleichzeitig oder ganz unabhängig davon auch von einem Komponisten vertont wurde, besonders wenn dieser den musikalischen Modegeschmack seiner Zeit mitzutragen verstand.

In den ersten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts in der Leipziger *Zeitung für die elegante Welt* erschienen zu sein, versprach einem jeden Dichter beste Aufnahmechancen bei den weitesten Kreisen des Stadtbürgertums im ganzen deutschsprachigen Mitteleuropa. Durch diese von Siebenbürgen bis Frankreich gelesene Zeitung war zumindest die quantitative Ausstrahlung eines jeden Autors vielfach größer als durch irgendeinen meist lediglich für eine bestimmte Region, manchmal auch nur für einen elitären Leserkreis geschaffenen Almanach bzw. durch ein damals längst überholtes Organ wie z.B. den *Neuen Teutschen Merkur*, der in den hochklassischen Jahren kaum noch Adressaten fand. Welche Bedeutung bei der Breitenwirkung eines Gedichtes außerdem um 1800 seiner Vertontheit zukam, bestätigt u.a. Goethe in seinem Brief an Schiller vom 29. März 1802, in dem er dazu folgenden beachtenswerten Hinweis gab:

Zelter hat sehr lebhafte Eindrücke zurückgelassen. Man hört überall seine Melodien und wir haben ihm zu danken daß unsere Lieder und Balladen von den Toden erweckt worden.¹

Das Schiller-Lied *Im Garten* erschien mit Noten in der Musikblatt-Beilage Nr. 4. des am 20. April 1802 veröffentlichten 47. Heftes der *Zeitung für die elegante Welt*. Als Komponist wurde darin Zelter angegeben. Bemerkenswert ist es schon deswegen, weil es dieses Schiller-Gedicht mit diesem Titel, dieser Strophenanordnung, ja mit diesen freien Stropheneinschüben – wenigstens nach den gängigen Schiller-Ausgaben – gar nicht gibt. Dabei dürfte es seinerzeit von einem wesentlich breiteren Publikum aufgenommen worden sein als *Die Erwartung*² und *Das Geheimnis*,³ deren kompilierte Variante es im Grunde genommen ist.

Bereits Goedeke und Kürschner⁴ tradierten der Schiller-Literatur den Gedanken von einer mehr oder weniger geschlossenen romantischen Gruppe der Schiller-Lyrik vor der Jahrhundertwende mit zum Teil nachweisbarer Mittelalter-Orientierung.⁵ Sicher können außer den seit Goedeke und Kürschner wiederholt genannten Gedichten wie *Das Geheimnis*, *Die Erwartung*, *Elegie. An Emma* und *Begegnung* auch manche andere dieser Gruppe zugeordnet werden. So dürften auch Balladen wie *Der Kampf mit dem Drachen* und *Ritter Toggenburg* und aus den letzten Gedichten z.B. *Der Pilger* gewiß nicht nur wegen deren Mittelalter-Thematik als Belege für die zunehmende Offenheit des Dichters für Romantisches interpretiert werden. Romantische Divergenzen von einem „klassisch“ abgesteckten belletristischen Programm, wie dieses wenigstens vom Sommer 1794 im Rahmen der Anfänge der intensiven Zusammenarbeit mit Goethe hätte anlaufen sollen, werden in Schillers Kunstpraxis um und vor allem nach 1800 ganz selbstverständlich, als sich intertextuelle Beziehungen sowie gehalts- und formtypologische Parallelitäten zwischen den poetischen Leistungen Schillers und den verschiedensten romantischen Zeitgenossen immer deutlicher abzeichnen.⁶ Die Begriffe „Romantik“ und „romantisch“ sollen dabei diesmal so breit wie möglich aufgefaßt werden, ohne Rücksicht auf deren individuelle oder zeit- bzw. gruppenbedingte Unterschiede. Mit ihnen sollen allerdings die „klassizistischen“ bzw. „klassischen“ Innovationsversuche und noch mehr die bereits anachronistisch gewordenen spätaufklärerischen Tendenzen ausgeklammert werden. Dagegen sollen hier diese Begriffe ausnahmsweise sämtliche moderne Experimente vor und nach 1800 einschließen, mit denen der jeweilige Künstler des Wortes das neue Erlebnis von Spannungen zwischen der plötzlich stärker als je zuvor befremdenden Wirklichkeit und des verfremdeten Dichterssubjekts zu reflektieren beabsichtigte. Letzteres überschritt nämlich auf der Suche nach einer angemessenen Antwort – bewußt oder unbewußt und mehr oder weniger unabhängig von seinem persönlichen

Standort – die früher vorausgesetzten Grenzen zwischen „Ideal“ und „Leben“. Man fand ja bei den fieberhaften Veränderungen der Welt zwischen der Erstürmung der Bastille und dem Staatsstreich des 18. Brumaire, obwohl man sich bereits alle Paradigmen des Jahrhunderts angeeignet hatte und diese in- und auswendig kannte, keine adäquaten Rezepte mehr für vertretbare Innovationen der aufgeklärten Utopien, die einem unmittelbar vor 1800 unvergleichlich häufiger als früher abverlangt wurden. Selbstverständlich fächerten sich diese romantischen Grenzüberschreitungen zwischen den empirisch verständlichen und mit rationalen Argumenten vertretbaren Vorstellungen und den von der sozialhistorischen, tagespolitischen Wirklichkeit entfremdeten Ideen bereits vor der Jahrhundertwende immer breiter auf. Doch war schon damals auch jene allgemeine Betrachtung des „Romantischen“ sinnvoll, als seine Begrifflichkeit zur Zeit seiner frühesten Anfänge von den Zeitgenossen mitgeprägt wurde, wie z.B. von Friedrich Schiller. Für ihn war das Phänomen des Romantischen bereits seit den ausgehenden achtziger Jahren stets mit der Bedeutung von einer Art antithetischen Künstlersicht zu der an der puren Wirklichkeit haftenden poetischen Verfahrensweise gebunden.⁷ Und ganz ähnlich interpretierte es auch Goethe, oft gleichzeitig auch auf Unterschiede zwischen sich und Schiller bzw. auf Komponenten ihrer auseinanderstrebenden Anschauungsweisen hinweisend, so z.B., als er nach Schillers Tod der Zeit der Anfänge ihrer Zusammenarbeit um 1794/1795 u.a. mit folgenden Worten gedachte:

Er [Schiller, L.T.] legte [...] den ersten Grund zur ganz neuen Ästhetik: denn **hellenisch und romantisch**, und was noch sonst für Synonymen mochten aufgefunden werden, lassen sich alle dorthin zurückführen, wo vom Übergewicht **reeller** oder **ideeller** Behandlung zuerst die Rede war.⁸

Noch deutlicher bestimmte Goethe die Unterschiede in einem Gespräch mit Karl Friedrich Reinhardt im Jahre 1807:

Schiller war im höchsten Grade Idealist und reflektierend, schon in unsern Absichten über Poesie gingen wir durchaus voneinander ab. **Er war für die moderne** [...] reflektierende Poesie, mir war diese ein Greuel, da ich die alte [...] durchaus vorzog.⁹

1830 soll Goethe nach Eckermann sogar die Entstehung und Entwicklung der antithetischen Begriffsinhalte von Romantischem und Klassischem auf die ersten Auseinandersetzungen mit Schiller zurückgeführt haben:

Der Begriff von **klassischer und romantischer Poesie**, der jetzt über die ganze Welt geht und so viel Streit und Spann-

gen verursacht [...] ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen. Ich hatte in der Poesie die **Maxime des objektiven Verfahrens** und wollte nur dieses gelten lassen. **Schiller aber der ganz subjektiv wirkte**, hielt seine Art für die rechte [...].¹⁰

Beachtenswert ist dabei in diesen von der Literaturgeschichtsschreibung jeweils „hochklassisch“ interpretierten Jahren Schillers jene Mittelalter-Orientierung des Autors, von der er für sich und seine Poesie auch diesmal Innovationen erwartete, ähnlich wie etwa zehn Jahre davor von seiner damaligen klassizistischen Wende.¹¹ Schon die umgearbeitete zweite Fassung der *Götter Griechenlands*, besonders deren neue Schlußstrophe, verweist allerdings darauf, daß die frühere begeisterte Hinwendung zu den klassischen Idealen die Illusionsverluste der neuen Zeit nicht mehr restlos zu sanieren vermochte. Das neue – nennen wir es, wie der Dichter selbst bezeichnete – „romantische“ Interesse belegt bereits im ersten Quartal von 1796 (sozusagen zur Zeit der frühesten Anfänge der damals noch äußerst modern wirkenden Mittelalter-Orientierung) die Erkenntnis, nach der „die Minnesänger und Troubadours und dergleichen [...] doch mehr in die Classe der naiven als der sentimentalischen Dichtung [gehören]“¹² – ein Standpunkt, der um diese Zeit für Schiller in hohem Maße wegweisend sein konnte. Aber bereits ein halbes Jahr davor bekannte er sich zu dem ihn bereits seit längerer Zeit beschäftigenden romantischen Interesse in einem Brief an Humboldt, wo u.a. Folgendes steht:

Noch wollte ich, um einem langen Wunsch nachzugeben und mich zugleich in einer neuen Gattung zu versuchen, eine **romantische** Erzählung in Versen machen, wozu ich auch den rohen Stoff schon habe.¹³

Ob dieses Gedicht der erst 1798 entstandene und veröffentlichte *Kampf mit dem Drachen* sei,¹⁴ ist mindestens so fragwürdig wie die Hypothese von Schillers geplantem romantischem Epos,¹⁵ wenn ersteres ohne Zweifel den „romantischen“ Schiller-Gedichten zugeordnet werden kann; hat ja der Dichter selbst bekannt, daß er damit „den christlich-mönchischen Geist [...] richtig getroffen [...] hätte.“¹⁶

Anfang 1796 faßte Schiller bereits den neuen „Plan zu einem kleinen romantischen Gedicht in Stanzen“.¹⁷ Wie ernst und bedeutungsvoll dieses Vorhaben von ihm genommen wurde bzw. auf welchem neuen Terrain er sich dabei fand, wird besonders deutlich, wenn er im Februar 1796 für das Zustandebringen des „kleinen“ Gedichtes erst den August des gleichen Jahres als den frühmöglichsten Termin angibt: Seine lakonische Begründung dafür ist das Neue am Vorgenommenen, mit seinen eigenen Worten, daß er „in dieser Art noch nichts gearbeitet“ habe. Die zusätzliche Bemerkung,

wonach er dabei „sehr strenge Forderungen“ an sich machen werde, durfte bereits über das angesprochene „eine“ Gedicht hinaus die Offenheit für die programmatische Arbeit an ähnlichen Werken angedeutet haben. Und tatsächlich konnte Körner zwei Jahre später eine der ersten Früchte des romantischen Interesses in Schillers Oeuvre, *Das Geheimniss* mit eminentem Lob begrüßen:

Das **Geheimniss** ist eins meiner Lieblinge unter Deinen neuern Gedichten. Diese Zartheit des Tons verbunden mit gehaltener Kraft, dies ruhige Fortschreiten ohne Kälte, diese Reinheit von allem Fremdartigen sind Vorzüge, die nur in sehr glücklichen Stunden erreicht werden.¹⁸

Es ist dabei von geringerer Bedeutung, daß Schiller bei seinen Plänen im Februar 1796 (siehe oben) sehr wahrscheinlich nicht gerade an dieses romantische Gedicht gedacht hat, wurde ja nicht dieses, sondern *Die Begegnung* – wie damals beabsichtigt – „in Stanzen“ geschrieben und wechselten außerdem nur in der *Erwartung* regelmäßig Stanzen und Vierzeiler mit Kreuzreimen.¹⁹ Sie waren ja alle durch ihre romantische „Troubadouren-Vortragsweise“ miteinander auf das engste verbunden. Dem „romantischen“ Plan entsprach am eindeutigsten *Die Begegnung*, und nicht nur wegen ihrer Stanzen. Dieses Gedicht läßt nämlich die Minnelied-Attitüde am eindrucksvollsten, jedoch auch diesmal in einer modernen Interpretationsweise, nachempfinden. Das Gedicht hebt mit der Strophe der „Sehnsucht“ an:

Noch sah ich sie, umringt von ihren Frauen,
Die herrlichste von allen stand sie da,
Wie eine Sonne war sie anzuschauen,
Ich stand von fern und wagte mich nicht nah,
Es faßte mich mit wollustvollem Grauen,
Als ich den Glanz vor mir verbreitet sah,
Doch schnell, als hätten Flügel mich getragen,
Ergriff es mich, die Saiten auszuschlagen.

Dieser folgt die des überschwenglichen Glücks, den Gefühlen den kunstvollen Ausdruck des Wohllauts in Worten und Tönen geben zu können. (Die Empfindung dieses „Dichterglücks“ vermittelt im Lied strukturell gleichzeitig eine Art erste Stufe triumphierender „Erfüllung“.)

Was ich in jenem Augenblick empfunden,
Und was ich sang, vergebens sinn' ich nach,
Ein neu Organ hatt' ich in mir gefunden,
Das meines Herzens heilge Regung sprach,
Die Seele wars, die Jahre lang gebunden,
Durch alle Fesseln jezt auf einmal brach,
Und Töne fand in ihren tiefsten Tiefen,
Die ungeahnt und göttlich in ihr schliefen.

Die dritte Strophe führt die Stimmung des Liedes mit der zurückhaltenden Geste der erwiderten Liebe bis auf die höchste Stufe des „hohen muot“ des Minnedienstes und bereitet die „moderne“ letzte Stanze vor, in der die Erfüllung des höchstmöglichen Glücks des Menschen in der privaten Sphäre der Liebe schließlich in abstrakte Verallgemeinerungen mündet:

Und als die Saiten lange schon geschwiegen,
Die Seele endlich mir zurüke kam,
Da sah ich in den engelgleichen Zügen
Die Liebe ringen mit der holden Schaam,
Und alle Himmel glaubt' ich zu erfliegen,
Als ich das leise süsse Wort vernahm –
O droben nur in selger Geister Chören
Werd ich des Tones Wohl laut wieder hören!

Das treue Herz, das trostlos sich verzehrt,
Und still bescheiden nie gewagt zu sprechen,
Ich kenne den ihm selbst verborgnen Werth,
Am rohen Glük will ich das Edle rächen.
Nur Liebe darf der Liebe Blume brechen.
Der schönste Schaz gehört dem Herzen an,
Das ihn erwiedern und empfinden kann.

Das Gedicht bewegt sich als paradigmatisches Stück der romantischen Lieder Schillers in der intimsten Welt zweier Menschen – durch die gegenseitige Liebe und deren Erfüllung abgekapselt von der übrigen, diesmal voll und ganz ausgeklammerten Welt. Nur so kann das Lied vom Anfang bis zum Ende vom leuchtend hellen Glanz der Hoffnung, Erwartung, Freude sowie des erfüllten Glücks – ähnlich wie viele frühromantische Dichtungen mit Mittelalter-Thematik – überzogen werden. Besonders beachtenswert ist dabei, wie bzw. mit welchen poetischen (sprachlichen und stilistischen, metaphorischen und strukturellen etc.) Mitteln Schiller die fortwährenden Spannungen zwischen Fern und Nah, Scham und Wollust, Sehnsucht und Erfüllung, mit einem Wort, zwischen Beherrschtsein und Leidenschaft auszubau-

lancieren versucht. Auch in diesem Zusammenhang sind nämlich inhaltliche bzw. intertextuelle Beziehungen zwischen der Harmonie ausstrahlenden Zentraltugend mittelalterlicher Minnedichtung, der „maze“, und deren romantisch-modernen Interpretation zur Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts nicht zu verkennen.

Ähnlich motiviert sind auch die anderen romantischen Gedichte Schillers. Bei allen Variierungen des jeweiligen poetischen Kontextes werden die Akzente programmatisch wiederholt auf den romantischen Rückzug aus der geschäftigen Welt in die privateste Sphäre der erfüllten Liebe gesetzt, wie dies freilich ohne Mittelalter-Bezüge später u.a. auch im *Jüngling am Bache* und noch mehr im berühmten Jahrhundertwendegedicht propagiert wurde. So sind diese Gedichte auch gehalts- und formtypologische Vorboten vieler frühromantischer Gedichte, wie sie etwa im Sternbald-Roman oder im Magelone-Roman vorgetragen wurden. Somit wurden sie in ihrer Art damals, als sie zwischen 1796 und 1799 geschrieben wurden, auch den neuesten Entwicklungstrends in der Geschichte der deutschen Lyrik gerecht, daher können sie auch höchst innovativ gewirkt haben. Als indirekte lyrische Bekenntnisse des erlebten Verfremdetseins verfügen sie bis heute auch über einen verhältnismäßig hohen Grad an poetischer Authentizität. Nicht umsonst begeisterte sich Körner, einer der verständnisvollsten Leser und Kritiker der Schiller-Gedichte, einer, der in der Lyrik „immer auch den kleinsten Mißton“ wahrzunehmen verstand,²⁰ für die ästhetische Ausstrahlung des *Geheimnisses* und nicht für die der *Ideale*.²¹ (Nicht einmal die *Worte des Glaubens*, die *Nadowessische Tottenklage*,²² oder *Licht und Wärme, Breite und Tiefe* und *Die Kraniche des Ibykus*²³ erhielten die eminente Bewertung des *Geheimnisses*.)

Gedichte dieser gehaltstypologischen Gruppe fanden ihre populäre Form erst ein bis zwei Jahrzehnte später in der damals bereits verwässerten Lyrik Uhlands und seiner schwäbischen Landsleute, als die deutsche Poesie plötzlich von Rittern und Burgfräulein zu wimmeln begann, wobei dies, bedingt durch die aktuell gewordene nationale Besinnung im ganzen deutschsprachigen Europa, bereits mit großem Publikumsinteresse (freilich trivialisiert und dementsprechend auch auf einem viel niedrigeren Niveau) konsumiert und nachgeahmt wurde. Durch den trivialen Funktionswandel war dies alles natürlich etwas ganz anderes als das, was – allenfalls thematisch verwandt – Schiller und die Frühromantiker (ohne entsprechenden Publikumserfolg) zu bieten hatten. Als Schiller in den Jahren des ausgehenden 18. Jahrhunderts sich dieser Thematik wandte, war dies noch alles ganz neu, jedoch nicht modisch, sondern irritierend modern.

Wollte man also mit diesen Gedichten um 1800 nicht etwa nur von Körner, Wilhelm von Humboldt und Goethe²⁴ gewürdigt werden, sondern auch in den Kreisen der breiteren Leserschichten Publikumserfolge erzielen, so

war es angebracht, sie dem zeitgenössischen Geschmack durch entsprechende Eingriffe in die Texte näherzubringen, wobei man vor allem der ausschlaggebenden urbanen Mode jener Jahre, dem Sentimentalismus,^{2,5} manche Zugeständnisse machen mußte. Die scharfen Konturen der Bilder und Gefühle im hellen Glanz der *Begegnung* bzw. der hohe Grad der Leidenschaft darin waren für empfindsame Dichtung kaum zu gebrauchen. Um so mehr Wirkung versprach das „schüchtern“ und „leise“ vorgetragene *Geheimnis*, beherrscht von der „Stille“, den „dunklen Tönen“ und der „Nacht“ sowie in den abschließenden Versen mit seinem lediglich *ersehnten* Glück. Das Bedrohtsein von außen widersprach zwar einigermaßen den Normen der sentimental Poesie – setzte es ja an sich schon empfindsamkeitsfremde Harmonien erfüllten Liebesglücks und nicht die des schlechthin körperlosen Sehns als Gegenstand der Gefährdung voraus. Doch bei einem noch zurückhaltenden Vortrag (wie in den Versen 2 und 17) konnte es noch geduldet werden, und mit Aussagen verbunden, wonach es tatsächlich nur noch die Sehnsucht, nicht aber die Zuversicht auf Glückserfüllung zuließ (Vers 21: *Die Welt wird nie das Glück erlauben*), unterstützte es sogar die sentimentale Attitüde. Die scharf umrissenen Antithesen zur sublimierten Gefühlswelt, wie solche in der zweiten Strophe des ursprünglichen Schiller-Gedichtes enthalten sind, hätten allerdings sämtliche sentimentale Empfindungen zerstört. Schon mit dem *geschäftigen Tag* ist in einer ausschließlich empfindungsorientierten Dichtung nichts anzufangen, um so weniger mit dem *hohlen Brausen schwerer Hämmer Schläge*. Außerdem würde sich das sentimental verschwommene Gewebe der ineinanderfließenden Harmonieempfindungen durch Wehmut und Wonne in ihrer hauchzarten Art sofort in absolutem Nichts auflösen, erschiene darin jener *Mensch*, der – wie es in der zweiten Strophe heißt – *dem harten Himmel die kargen Loose sauer abringt*. So war dieses Gedicht für die „eleganten“ Leser nur mit der Tilgung der ganzen zweiten Strophe des originalen Gedichtes zu retten. Die übrigen Strophen des *Geheimnisses* bildeten dagegen das Kernstück des neuen „empfindsam“ gestimmten Liedes, das u.d.T. *Im Garten* erschien. Sie wurden darin in der ursprünglichen Reihenfolge, allerdings als zweite, vierte und sechste Strophe, verwendet:

1. Strophe

Sie konnte mir kein Wörtchen sagen,
 Zu viel Lauscher waren wach,
 Den Blick nur durft ich schüchtern fragen,
 Und wohl verstand ich was er sprach.
 Leis schleich ich her in deine Stille,
 Du schön belaubtes Buchenzelt,
 Verbirg in deiner grünen Hülle
 Die liebenden dem Aug der Welt.

*2. Strophe**2. Strophe*

Von ferne mit verworrenem Sausen
 Arbeitet der geschäftge Tag,
 Und durch der Stimmen hohles Brausen
 Erkenn ich schwerer Hämmer Schlag.
 So sauer ringt die kargen Loose
 Der Mensch dem harten Himmel ab,
 Doch leicht erworben, aus dem Schoose
 Der Götter fällt das Glück herab.

*Gestrichen**3. Strophe*

Daß ja die Menschen nie es hören,
 Wie treue Lieb' uns still beglückt!
 Sie können nur die Freude stöhren,
 Weil Freude nie sie selbst entzückt.
 Die Welt wird nie das Glück erlauben,
 Als Beute wird es nur erhascht,
 Entwenden must du oder rauben,
 Eh dich die Mißgunst überrascht.

*4. Strophe**4. Strophe*

Leis auf den Zehen kommts geschlichen
 Die Stille liebt es und die Nacht,
 Mit schnellen Füßen ists entwichen,
 Wo des Verräthers Auge wacht.
 O schlinge dich, du sanfte Quelle,
 Ein breiter Strom um uns herum
 Und drohend mit empörter Welle
 Vertheidige dieß Heiligthum.

6. Strophe

Vom dritten Gedicht, der *Erwartung*, war lediglich eine einzige Strophe (die erste) – und im neuen Kontext auch diese mit veränderter Funktion – zu übernehmen. *Die Erwartung* mochte auch bei der Wahl des neuen Titels entscheidend gewesen sein, wurde ja dieses Lied vom Anfang bis zum Ende *Im Garten* vorgetragen. (Die Inszenierung des Gedichtes „im abendlichen Garten“ erinnerte übrigens die deutschen Schiller-Herausgeber seit Kürschner bis zur Gegenwart wiederholt an den Monolog der Beatrice in der *Braut von Messina*.²⁶) Doch alles andere widerlief in diesem Schiller-Lied dem sentimentalischen Ton. Schon dessen „heikle“ Metaphorik wäre für die „eleganten Leser“ nicht brauchbar gewesen. Nur drei Monate vor der Veröffentlichung des Gedichtes *Im Garten* wurde ja in der gleichen Zeitschrift an der *Jungfrau von Orleans* u.a. ausgesetzt, daß in folgenden Worten des Thibaut

Entfaltet ist die Blume deines Leibes
Doch stets vergebens harr' ich, daß die Blume
Der zarten Lieb' aus ihrer Knospe breche,
und freudig reife zu der goldnen Frucht

der Ausdruck „*die Blume des Leibes*“ ein sehr gewagtes, den meisten Ohren anstößiges Bild [zu sein] scheint.“²⁷ Noch entschiedener lautete ebendort folgende Stellungnahme: „Wenn Isabeau ihren Sohn deswegen haßt, *'weil er den eigenen Schoos verletzt der ihn getragen'* und wenn Johanna, in einem Augenblicke wo von heirathen die Rede ist, den König fragt: *'bist du der göttlichen Erscheinung schon müde, daß du ihr Gefäß verstören willst?'*“ so erregen beide Ausdrücke widrige Nebenideen.“²⁸ Man kann sich darüber manche Gedanken machen, wenn dies damals von den „eleganten“ Kritikern und Lesern so gesehen war, was man alles beim Lesen der *Erwartung* in Versen wie „Wenn seine schöne Bürde leicht bewegt / Der zarte Fuß zum Sitz der Liebe trägt“ bzw. „Und alle Wesen seh' ich Wonne tauschen“ gedacht und geahnt hätte oder sich später bei der Begegnung mit metaphorischen Ausdrücken wie „Kühn öffnen sich [...] die Kelche schon [...] Die Welt zerschmilzt in ruhig große Massen, Der Gürtel ist von jedem Reiz gelöst, Und alles Schöne zeigt sich mir entblößt“ vorgestellt hätte.

Noch mehr als diese Bilder widerstrebte allerdings den sentimentalischen Erwartungen der zeitgenössischen Leser die *inhaltliche Motivierung* des Gedichtes. Das Fernsein der Geliebten voneinander ist eine Grundvoraussetzung körperlos sentimentaler Sehnsüchte, wenn diese nicht wie sonst so oft schon von vornherein vollkommen gegenstandslos artikuliert werden. Dann aber darf nach den ungeschriebenen Regeln der empfindsamen Poesie die Entfernung keineswegs durch reale Hoffnungen auf eine gespannt erwartete Liebeserfüllung aufgehoben werden, wie dies in der *Erwartung* der Fall ist. Ganz im Gegenteil werden die empfindsamen Dichter dem Motiv der

Entfernung erst richtig gerecht, wenn diese (z.B. durch den Tod der oder des Geliebten, eventuell mit dem Einblenden des Bildes vom Grab) stets unüberbrückbar bleibt und auf diese Weise *ewig währende Sehnsüchte* garantiert, möglicherweise mit der Darstellung langsamen Dahinwelkens der oder des Sehrenden (dieses unter Umständen vergegenständlicht mit einer Träne auf der zarten Wange).

Das originale Schiller-Gedicht glüht dagegen vom Anfang bis zum Ende vor euphorischer Erwartung der Geliebten. Leidenschaft beflügelt die Worte in den Stanzen in einem ununterbrochen gesteigerten Aufwärts – der empfindsamen Poesie in allen Details vollkommen fremd. Der Fluß dieser Steigerung wird lediglich vor bzw. nach jeder Stanze jeweils mit einem Vierzeiler kurz abgebrochen: Wobei in diesen (1., 3., 5., 7. und 9. Strophe) die erregten Sinnesorgane durch Täuschungen (erst durch das Sichverhören, später durch das Sichversehen) zunehmend angespannt werden, lassen sie immer wieder deutlich nachempfinden, daß die verheißungsvolle Erwartung in jedem Moment in die volle Erfüllung übergehen kann. Die kontinuierliche Steigerung führt ja auch unterstützt von diesen Vierzeilern in den Stanzen des Gedichtes (d.h. in jeder zweiten Strophe) von den feierlichen Bildern der nahenden Ankunft der Geliebten (2. Strophe) und den pathetisch hochschwingenden Ausrufesätzen der Freude (4. Strophe) über die Metaphorik der vollen Reife *in der* „üppigen“ Natur und über die Begeisterung *für die* sinnliche Liebe (6. Strophe) sowie über fieberhafte Visionen und Traumbilder von der ersehnten Begegnung (8. und 10. Strophe) bis zum letzten Vierzeiler (11. Strophe), in dem die Erfüllung des Liebesglücks allen Erwartungen in der Realität das glückliche Ende setzt. Der Inhalt der letzten Stanze (d.h. der ganzen zehnten Strophe des Gedichtes) enthält dabei gleichzeitig als eine echte „Gegenstrophe“ zur ganzen empfindsamen Modelyrik der Zeit die deutlichste Absage jeder sentimental „Wonne der Wehmut“, bzw. die ausdrucksvolle Distanzierung von jedem empfindsamen „ich ergötze mich am Klagen“,²⁹ wie man dem in den Gedichten der ersten vier Jahrgänge der *Zeitung für die elegante Welt* unzählige Mal begegnen kann.³⁰

Die Erwartung

1. Strophe

Hör'ich das Pfortchen nicht gehen?
 Hat nicht der Riegel geklirrt?
 Nein, es war des Windes Wehen,
 Der durch diese Pappeln schwirrt.

Im Garten

1. Strophe

2. Strophe

O schmücke dich, du grün belaubtes Dach,
Du sollst die Anmuthstrahlende empfangen,
Ihr Zweige, baut ein schattendes Gemach,
Mit holder Nacht sie heimlich zu umfassen, -0-
Und all ihr Schmechellüfte werdet wach,
Und scherzt und spielt um ihre Rosenwangen,
Wenn seine schöne Bürde, leicht bewegt,
Der zarte Fuß zum Sitz der Liebe trägt.

3. Strophe

Stille, was schlüpft durch die Hecken
Raschelnd mit eilendem Lauf?
Nein, es scheuchte nur der Schrecken -0-
Aus dem Busch den Vogel auf.

4. Strophe

O! lösche deine Fackel Tag! hervor,
Du geist'ge Nacht, mit deinem holden Schweigen,
Breit' um uns her den purpurrothen Flor,
Umspinn' uns mit geheimnißvollen Zweigen, -0-
Der Liebe Wonne flieht des Lauschers Ohr,
Sie flieht des Strahles unbescheidnen Zeugen!
Nur Hesper, der verschwiegene, allein
Darf still herblickend ihr Vertrauter seyn.

5. Strophe

Rief es von ferne nicht leise,
Flüsternden Stimmen gleich?
Nein, der Schwan ist's, der die Kreise -0-
Ziehet durch den Silberteich.

6. Strophe

Mein Ohr umtönt ein Harmonieenfluß,
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauschen,
Die Blume neigt sich bei des Westes Kuß,
Und alle Wesen seh' ich Wonne tauschen, -0-
Die Traube winkt, die Pfirsche zum Genuß,
Die üppig schwellend hinter Blättern lauschen.
Die Luft getaucht in der Gewürze Flut,
Trinkt von der heißen Wange mir die Glut.

7. Strophe

Hör' ich nicht Tritte erschallen?
Rauscht's nicht den Laubgang daher?
Nein, die Frucht ist dort gefallen, -0-
Von der eignen Fülle schwer.

8. Strophe

Des Tages Flammenauge selber bricht
In süßem Tod und seine Farben blassen,
Kühn öffnen sich im holden Dämmerlicht
Die Kelche schon, die seine Gluten hassen,
Still hebt der Mond sein strahlend Angesicht -0-
Die Welt zerschmilzt in ruhig große Massen,
Der Gürtel ist von jedem Reiz gelöst,
Und alles Schöne zeigt sich mir entlöst.

9. Strophe

Seh' ich nichts weißes dort schimmern?
Glänzt's nicht wie seidnes Gewand?
Nein, es ist der Säule Flimmern -0-
An der dunkeln Taxuswand.

10. Strophe

O! sehnd Herz, ergötze dich nicht mehr,
Mit süßen Bildern wesenlos zu spielen,
Der Arm, der sie umfassen will, ist leer,
Kein Schattenglück kann diesen Busen kühlen; -0-
O! führe mir die Lebende daher,
Den Schatten nur von ihres Mantels Saum,
Und in das Leben tritt der hohle Traum.

11. Strophe

Und leis', wie aus himmlischen Höhen
Die Stunde des Glückes erscheint,
So war sie genaht, ungesehen, -0-
Und weckte mit Küssen den Freund.

Aus dem Gedicht wurde für das „elegante“ Lied *Im Garten* nur der erste Vierzeiler übernommen, die übrigen, die eine engere strukturelle Korrespondenz mit den Stanzen des originalen Gedichtes aufweisen, außerdem einer sentimental umstrukturiert besonders bei der beabsichtigten Her-

stellung neuer Beziehungen zu den ausgewählten Strophen des *Geheimnisses*, wurden durch zwei neue Strophen ersetzt:

Im Garten

3. Strophe

Hat's nicht gerauscht an den Gattern?
Hört ich nicht drehen am Schloß?
Nein! Es war des Vogels Flattern
Der zum Neste raschelnd schoß.

5. Strophe

Hör ich nicht läuten die Schelle?
War's nicht die Thüre, die klang?
Nein es war nur die Forelle,
Die im Weiher plätschernd sprang.

Der Inhalt der Fragesätze dieser Strophen, wie der der ersten, mit dem Rascheln am Eingang, läßt im neuen Kontext Ängste aufkommen, jenes Bedrohtsein von außen, das in den entsprechenden Versen des *Geheimnisses* tatsächlich angedeutet wurde, das allerdings der Funktion der Vierzeiler in der *Erwartung* ganz und gar widerspricht, andererseits aber die ausgewählten Partien des *Geheimnisses* und die verwendeten Vierzeiler dem empfindsamen Charakter des neu entstandenen Gedichtes entsprechend zu verbinden vermochte.

Zum Schluß könnte man die Frage stellen, ob Schiller von diesem *seinen neuen Gedicht* bzw. von seiner Veröffentlichung überhaupt wußte, oder auch, ob er die sentimentale Variante gutgeheißен hat oder gar selber verfaßte. Jede Unsicherheit dürfte dabei mit hoher Wahrscheinlichkeit aus dem Wege geräumt werden, wenn man folgenden Worten, die Zelter *drei Wochen vor dem Erscheinen dieses Liedes* an Schiller schrieb, auch nur einigermaßen Glauben und Vertrauen entgegenbringt:

Wenn ich nun gleich die von mir componirten noch ungedruckten Ihrer Gedichte, meinen Freunden hier vorsinge; so können Sie doch sicher seyn, daß sie niemand aus meinen Händen erhält, sie müsten mir denn geraubt werden. Wenn ich Ihnen also Compositionen ihrer noch ungedruckten Gedichte zusage; so hat sie uns ausser uns beiden niemand, als der dem Sie solche geben wollen.³¹

Anmerkungen

- 1 Goethe an Schiller. Jena, den 19. März 1802. Freitag. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 39. Teil 1. Hrsg. v. Stefan Ormanns. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1988. S. 216.
- 2 Entstanden von 1796 bis September 1799, erschienen 1800; – siehe in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2. Teil II B. Hrsg. v. Georg Kurscheidt und Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1993. S. 149.
- 3 Entstanden vermutlich im August 1797, erschienen 1798; – siehe in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2. Teil II A. Hrsg. v. Georg Kurscheidt und Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1991. S. 636.
- 4 Deutsche National-Litteratur. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. Joseph Kürschner. Bd. 118. Schillers Werke. Bd. 1. Berlin und Stuttgart: Verlag v. W. Spemann o.J. S. 9. – Darin Zitate v. Goedeke.
- 5 Siehe z. B. die Anmerkungen zu *Das Geheimnis* in: Friedrich Schiller: Gedichte. Hrsg. v. Georg Kurscheidt. (Frankfurt am Main:) Deutscher Klassiker Verlag (1992) S. 848. Sowie in: Schillers Werke Nationalausgabe Bd. 2. Teil II A, a.a.O. S. 637. u. ebda zu *Die Begegnung* S. 641f. – Seit Goedeke stellte man u.a. wiederholt auch die Hypothese auf, es seien Bruchstücke eines in den neunziger Jahren von Schiller geplanten romantischen Epos. Siehe dazu auch Schillers Sämtliche Werke. Säkularausgabe. Bd. 1. Stuttgart, Berlin: Cotta [1905]. S. 356.
- 6 Siehe L.T.: Parallelen, Kontakte, Kontraste. Budapest: ELTE 1998. S. 156-173.
- 7 Siehe z.B. Schillers Brief an Charlotte von Lengenfeld und Karoline von Beulwitz, Weimar den 26. Januar 1789. In: Dichter über ihre Dichtungen. Friedrich Schiller. Bd. 1. Von den Anfängen bis 1795. Hrsg. v. Bodo Lecke. Heimeran (1969) S. 682.
- 8 Goethe: Einwirkung der neueren Philosophie. – In: Goethe: Poetische Werke. Bd. 16. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1964. S. 383. (Fettgedrucktes von mir hervorgehoben, L.T.)
- 9 Karl Friedrich Reinhardt: Tagebuch. – In: Goethes Gespräche. Biedermannsche Ausgabe. Bd. 2. München: DTV 1998. Nr. 2500. s. 241. (Hervorhebung, L.T.)
- 10 Gespräch am Sonntag, den 21. März 1830. – In: Goethes Gespräche mit Eckermann. Leipzig: Insel-Verlag o.J. S. 541. (Hervorhebungen, L.T.)
- 11 Siehe dazu die erste Fassung der *Götter Griechenlands* und die Korrespondenz darüber mit Körner.
- 12 Schiller an Wilhelm von Humboldt, Jena, den 21. März 1796, Montag. – In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 28. Hrsg. v. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1969. S. 202.
- 13 Schiller an Wilhelm von Humboldt, Jena, den 5. October 95, Montag. – Ebda. S. 72. (Hervorhebung, L.T.)
- 14 Siehe Dichter über ihre Dichtungen. Friedrich Schiller. Bd. 2, a.a.O. S. 161f.

- 15 Vgl. dazu Goedekes Stellungnahme, zitiert von Kürschner. Siehe Anm. Nr. 4. sowie die Widerlegung der Hypothese in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 28. Hrsg. v. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1969. S. 420.
- 16 Schiller an Goethe. Jena, den 4. Sept. 98, Dienstag. – In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 29. Hrsg. v. Norbert Oellers u. Frithjof Stock. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1977. S. 273.
- 17 Schiller an Körner. Jena, den 29. Februar 1796, Montag. – In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 28. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1969. S. 196. (Hervorhebung, L.T.)
- 18 Körner an Schiller. Dresden, den 26. März 1798, Montag. – In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 37. Teil I. Hrsg. v. Norbert Oellers u. Frithjof Stock. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1981. S. 270.
- 19 Die ermittelte Entstehungszeit beider Gedichte fällt in die Zeit ab 1796 wie die des *Geheimnisses*. – Siehe dazu die Anmerkungen zu *Die Begegnung*. – In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2. Teil II A. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1991. S. 641.
- 20 Körner an Schiller. Dresden, den 26. März 98, Montag. – Siehe Anm. Nr. 18. S. 271.
- 21 Körner an Schiller. Dresden, den 2. Sept. 95, Mittwoch. – In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 35. Hrsg. v. Günter Schulz. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1964. S. 323.
- 22 Körner an Schiller. Dresden, den 26. Febr. 98, Montag. – In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 37. Hrsg. v. Norbert Oellers u. Frithjof Stock. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1981. S. 255.
- 23 Körner an Schiller. Dresden, den 26. März 98, Montag. – Siehe Anm. Nr. 18. S. 268.
- 24 Siehe dazu entsprechende Worte des Lobes aus dem letzten Quartal von 1797 von W. v. Humboldt und Goethe, zitiert u.a. in: Schiller: Sämtliche Werke. Gedichte. Bearbeitet von Jochen Golz.. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1980. S. 789. = Berliner Ausgabe, Bd. 1.
- 25 Der Begriff „Sentimentalismus“ hat in diesem Zusammenhang nur etymologische Beziehungen zu Schillers Terminus „sentimental“, dessen Synonyme z.B. nach Goethe (siehe oben) „modern“, „romantisch“ etc. waren. Zur trivial-sentimentalen Poesie des deutschen Stadtbürgertums um 1800 siehe L.T.: Unterhaltungslyrik der eleganten Welt in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts. – In: L.T.: Parallelen, Kontakte, Kontraste. Budapest: ELTE 1998. S. 21-49.
- 26 Siehe dazu die folgenden Hinweise: „So glücklich hier Schiller die Natur einer italienischen Landschaft trifft, so glücklich wetteifert er auch mit dem Wohllaut der italienischen Sprache. Seitenstück dazu ist der Monolog in der *Braut von Messina*“. – In: Deutsche National-Litteratur. Historisch kritische Ausgabe. Hrsg. v. Joseph Kürschner. Bd. 118. Schillers Werke. Bd. 1. Berlin und Stuttgart: Verlag v. W. Spemann o.J. S. 91. – „Die Situation erinnert an

den Monolog der Beatrice in der *Braut von Messina* (vgl. V. 981-1108; NA 10, 55-58:) die (enttäuschte) Erwartung der Ankunft des Geliebten im abendlichen Garten.“ – In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2. Teil II B. Hrsg. v. Georg Kurscheidt und Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1993. S. 149.

27 Über Schillers Jungfrau von Orleans.[4. Folge] – In: Zeitung für die elegante Welt, 14. Januar 1802, Nr. 6, S. 41.

28 Ebda, S. 42.

29 Ein paradigmatischer Vers in: Friedr. B. Hessen: Glosse. – In: Zeitung für die elegante Welt, 17. Juli 1804, Nr. 85. S. 680.

30 Siehe dazu L.T.: Unterhaltungssyrik der „eleganten Welt“ [...], a.a.O. S. 38-49.

31 Zelter an Schiller. Berlin, den 7. April 1802, Mittwoch. – In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 39. Teil 1. Hrsg. v. Stefan Ormanns. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1988. S. 225.

Über Kredite und phantastische Zinsen. Zum Problem der Selbst- und Ich-Konzepte*

Nun war vor Törleß der Name Kant nie anders als gelegentlich und mit einer Miene ausgesprochen worden, wie der eines unheimlichen Heiligen. Und Törleß konnte gar nichts anderes denken, als daß von Kant die Probleme der Philosophie endgültig gelöst seien und diese seither eine zwecklose Beschäftigung bleibe, wie er ja auch glaubte, daß es sich nach Schiller und Goethe nicht mehr lohne zu dichten.

Robert Musil¹

Man könnte annehmen, die gesamte Problematik ließe sich als eine gradlinig verlaufende Tendenz beschreiben. Im Zentrum stünde das alte Subjekt-Objekt-Problem. Den Anfangspunkt könnte das als Meßlatte verstandene Selbst- und Ich-Konzept der deutschen Klassik bilden. Und alles Darauffolgende wäre ein Prozeß des Verfalls, eine Auflösung der Einheit des Ich, ein immer ausdifferenzierterer Teloschwund, der zum Schluß einem Schwundtelos² Platz machen sollte. Das Erleben der Einheit mit der Welt, des In-der-Welt-Seins, werde abgelöst durch das Erleben einer Situation des Einzelnen, in der er aus der Welt ausgestoßen, man könnte auch sagen: von der Welt verstoßen wurde, und beide Parteien würden nun feindlich einander gegenüber stehen.

Man sprach vielfach auch von einer „Modernisierung des Ich“³, wobei mehr oder weniger stillschweigend angenommen wurde, das Ich wäre ein Opfer und würde mit all seinen Problemen den Entwicklungen der Moderne lediglich hinterherhinken. Mehr noch: Mit diesem Schritt wurde oft eine Opposition zwischen den einschlägigen Positionen der Klassik und einer sich als die Moderne verstehenden Kunst konstruiert, und zwar mit dem Hinweis, die zentralen Fragen hätten sich grundlegend anders gestellt. Handelt es sich dabei nicht eher um eine Verlagerung bzw. Ausdifferenzierung der gleichen Problematik des Einzelnen?

1.

Im *Buch des Sängers* in Goethes *West-östlichem Diwan* steht ein Gedicht mit der Überschrift: *Zwiespalt*,⁴ das den klassischen Topos der Gegenüberstellung von Venus und Mars aufgreift. Das Gedicht geht jedoch über diese dicho-

tomisierende Gegenüberstellung innerhalb einer mythischen Welt hinaus und hält eine Konstellation fest, worin ein Ich sich mit einer Welt konfrontiert sieht, die aus antagonistischen Hälften besteht. Das Ich registriert diesen Zustand der Welt bzw. die Tatsache, daß die idyllische Seite vom Kriegsgedonner übertönt wird. Dieser Zustand der Welt ist keine Projektion, er ist eine vom Ich des Betrachters unabhängig existierende Tatsache. Für welche Seite sich dieses Ich entscheiden würde, ist eindeutig, wie auch, daß dieses Ich seine Integrität gefährdet sieht. Es verharrt jedoch in der Position eines Betrachters, der von erkenntnistheoretischen Problemen nicht heimgesucht wird. Vielmehr vertritt es einen allgemein gehaltenen Standpunkt bzw. integriert in das Gedicht mit allgemein gehaltenen Fragen ("Ist das ein Wunder? bzw. „Ist das zu staunen?“) eine Öffentlichkeit, als deren Teil es sich versteht. Somit verdoppelt es die eigene Betrachterposition und schafft eine nicht näher definierte höhere Gemeinschaft, deren Urteilskraft übrigens ebenfalls nicht hinterfragt wird. Die Zusammengehörigkeit der in antagonistischen Hälften existierenden Welt sowie der Welt des betrachtenden Subjekts ist für dieses Ich nur in der Hinsicht problematisch, daß diese Zusammengehörigkeit eine Störung erfährt. Die Zusammengehörigkeit der Bestandteile der Einheit wird als solche weder problematisiert, noch werden die möglichen Kombinationen der Konstituenten der Einheit durchgespielt. Das Ich beklagt die Störung (die Zerstörung?) eines keineswegs widerspruchsfreien, aus seiner Sicht jedoch praktikablen (harmonischen?) Zustandes. Ist dieses Verlangen nach Ungestörtheit als Absolutheitsanspruch zu verstehen? Entspricht diese Ich-Erfahrung einem Irritiert-Sein, das sich noch nicht als Fragwürdigkeit des Identitätsbewußtseins manifestiert? Oder wird das Rasen des Ich durch das Eindringen einer fremden Gewalt in die Sphäre des Individuums ausgelöst, nämlich dadurch, daß das Ich seine Autonomie zu verlieren droht? Eins scheint zumindest festzustehen: Dieses Ich ist einerseits nur schwach konturiert; andererseits baut seine (Selbst)Bestimmung auf seinem Verhältnis zur Welt außerhalb seiner selbst auf.

2.

Mit dem (oft nicht bewußt gewordenen) Selbst und/oder Ich kann das Subjekt in einer als Bedrohung erlebten plötzlichen Verdoppelung seines Selbst bzw. Ich konfrontiert werden: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* von Robert Musil. Nur ist Törleß bei aller Sensibilität, die ihn keineswegs hysterisiert, lediglich vorübergehend neurasthenisiert, nicht in der Lage, dieses Problem zu bewältigen, schöpferisch mit dem Phänomen der „Verwirrungen“ umzugehen und ihm – wie später Ulrich – die Position einer „Eigenschaftslosigkeit“ abzurufen. Er registriert, daß sein Selbst in einer Welt, in der alles geschieht, gefährdet ist. Aber dieses Erlebnis bleibt für ihn ein nur vorüber-

gehendes. Er registriert lediglich, was einem Zustand des Erstarrtseins gleichkommt. Er wird nicht produktiv, an der Seite seiner Mutter kehrt er in eine Welt der zur Normalität gewordenen Abnormalität zurück, die durch Verdrängung oder Nicht-Achtung oder Ignorieren oder den angeblichen Verlust einer angenommenen Identität geprägt ist. (Der Begriff „Identität“ kann nicht nur das Ergebnis eines teleologischen Entwicklungsprozesses darstellen, er deckt in meinem Verständnis das spezifische, funktionsartige und veränderliche Verhältnis von Selbst und Ich ab, wodurch u. a. eine a priori positive Konnotation dieses Begriffs vermieden werden könnte.) Deshalb die Quasi-Kreisstruktur des Romans. Und deshalb läßt sich behaupten, daß *Der Mann ohne Eigenschaften* nur in dem Sinne eine Fortführung des ersten Romans von Robert Musil ist, daß die Figuren der Parallelaktion und andere Gestalten des Romans entweder in dieser neurasthenischen bis psychotischen Feststellung einer Irritation verharren oder aus vielerlei Gründen ein falsches Selbst und Ich entwickeln. Ulrich und Törleß sind unter diesem Aspekt keine Figuren, die in irgendeiner Weise als miteinander verwandt zu bezeichnen wären.

Man kann den Schluß des Törleß-Romans als einen quasi-offenen betrachten. Aber mit ebenso gutem Recht kann man auch von einem gewissen Formzwang sprechen, von einer Kreis-Konstruktion, die von der eröffnenden Bahnhofsequenz zur abschließenden Fahrt zum Bahnhof führt und dadurch die Erzählung in einem Rahmen einschließt, der für eine Marionettenwelt steht, die ihrerseits aber als eine von vielen möglichen Welten hingestellt wird. Wird die Grundstruktur des Seins in dieser Marionettenhaftigkeit erkannt, ist eine ungesättigte Form per definitionem undenkbar.

3.

Nicht so z. B. in den Erzählungen *Drei Frauen* (1924).

Der Schluß der Erzählungen ist so konstruiert, daß die Schlußpassagen jeweils eine primär kohärente Struktur vortäuschen. Erst bei der Analyse dieser Schlüsse wird klar, daß sie es nicht sind.

Durch die realisierte Struktur der Erzählungen wird der Eindruck einer mystischen Wahrheit erweckt. Die inhaltlich-semantische Analyse legt jedoch offen, daß die Form ungesättigt ist. Dieser Widerspruch macht u. a. den Reiz dieser Erzählungen aus und weist ihnen im Werk Robert Musils einen besonderen Status zu, da dadurch die Findung des Formkonzepts des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* nachvollziehbar wird.

Und nicht nur das. Durch diesen Umstand könnte geklärt werden, warum die zahlreichen Erzählprojekte nicht ausgeführt oder, besser gesagt, in das Konzept des großen Romans eingegangen sind. Andererseits weist das verschleierte Ungesättigtsein der Form darauf hin, daß das radikal neue

Erzählkonzept mit der „Verweigerung“ der Form zusammenhing und diese den Weg zum großen Roman eröffnet hat.

Die Probleme, die sich z. B. aus der nun nicht mehr als Schicksal angesehenen Geschlechtsidentität ergaben und die in der österreichischen Literatur der Moderne mit einer augenfälligen Häufigkeit artikuliert wurden (und in der jüngsten österreichischen Literatur artikuliert werden), können nicht nur als Ausdruck fundamental erschütterter Gewißheit des Ich gedeutet werden. Ohne den Erkenntniswert dieser Feststellung abstreiten zu wollen, also das, daß diese Konflikte des Ich die totale Verwirrung des Einzelnen und seine „kosmische Heimatlosigkeit“⁵ aufzudecken geholfen haben – und man könnte dies auch anhand anderer Begriffe durchexerzieren –, sei an dieser Stelle darauf verwiesen, daß diese Denkkonstrukte noch immer dem alten Denkschema verhaftet geblieben sind, nur ging man bei ihnen gerade umgekehrt vor. Die eigene Identität will man nicht mehr mit der Realisierung einer teleologischen Bestimmung erzielen, einerseits, weil sie dem Menschen abhandengekommen zu sein scheint oder als ihm abhandengekommen hingestellt werden kann, andererseits, weil eine Rückbesinnung auf diese Entwürfe die möglichen und vielfach drohenden und verheerenden Konsequenzen dieses Konzepts bloßlegen könnte. Eigentlich dürfte man in diesem Fall gar nicht von einem Identitätskonzept reden, da der eine tragende Faktor der Identität, nämlich das Ich, „ausgelagert“ und zu einer fremden, jedoch alles bestimmenden Macht gemacht wird. Nicht im Eliminieren, sondern in der Bewältigung der unterschiedlichen Systeme des Widerspruchs sollte das Ziel erkannt werden.

4.

Der Kaufmanssohn im *Märchen der 672. Nacht* geht daran erbärmlich zugrunde, daß er in seinem „schönen Leben“ nicht in der Lage ist, die Fragwürdigkeit seiner Existenz, die Bestimmung seiner Identität im Spannungsverhältnis seines Ich und seines Selbst, zu etablieren. Daher ist ihm ein unent-rinnbares Schicksal beschieden, und deshalb kann die Erzählung keine Grenzen überschreiten und zu einer anderen, zu einer neuen, Form vordringen. So gesehen bleibt diese Erzählung thematisch eine Umkehrung, in ihr wird nicht der Weg der zentralen Gestalt zu einer Erkenntnis erzählt und die Vollendung einer Form geleistet, sondern die Unfähigkeit eines Menschen, das Beziehungsgeflecht Ich – Selbst – Identität aufzudecken. (Es wird kein Prozeß des Erkennens mimetisch geschildert, denn es geht nicht mehr darum, daß eine zentrale Gestalt zu einer Erkenntnis hingeführt werden sollte. Oder anders ausgedrückt: Der Kaufmannssohn ist fixiert auf das „schöne Leben“ und schöpft sein Selbst eben aus diesem Fixiertsein. An seinem Zugrundegehen ist somit nicht sein Ästhetizismus schuld. Das elende Ende wird vielmehr durch das Fixiertsein überhaupt herbeigeführt.

Ein anderes Beispiel wäre Hofmannsthals Kaiserin, die *Frau ohne Schatten*. Auch in diesem Fall kann man von diffuser Ich-Erfahrung und von der Fragwürdigkeit der Erfahrungen, von Verunsicherung oder gar Auflösung der Individualität reden. Somit auch von der Auflösung des Individuums? Dies hängt eben von der zu gebenden Antwort ab.

Die Frau ohne Schatten, die Tochter des Geisterkönigs, wird zum Menschen, in dem sie sich des Schicksals eines Menschen annimmt. Sie kommt zu einem menschlichen Ich. Sie erlangt ein Ich, weil ihr Ich sich in der Bezugnahme auf ein anderes Ich konstituiert.

Ein Läuterungsprozeß? Mitnichten. Sie wird sich nach all den Wirrungen nicht der ihr innewohnenden eigentlichen Möglichkeiten bewußt. Ihre Existenz ist auf die Bestätigung durch einen anderen angewiesen. Aber dennoch ist das keine bloße Rückbesinnung auf klassische Muster, denn die Auflösung des Selbst wird durch eine Auflösung der Form erkaufte.

5.

Die einschlägige Fachliteratur zu Musils *Drei Frauen* zeigt eine extreme Divergenz der Interpretationsansätze, was wohl darauf hindeutet, daß nicht einmal in bezug auf die Hauptstoßrichtung der Interpretationsmöglichkeiten Einigkeit herrscht.

Bei diesen Erzählungen handelt es sich nicht um eine der abendländischen Denkkonvention entsprechenden Drei-Schritte-Konstruktion von These-Antithese-Synthese. Eine Analyse der Anfänge und Schlüsse deckt jedoch eine prononcierte Rekurrenz auf sie auf und deutet auf eine eindeutige Abstufung hin.

Grigia ist keine Erzählung über mögliche mystische Vereinigung, vielmehr eine Erzählung über das Scheitern von Homos Versuch, eine Vereinigung dieser Art (dauerhaft) zu erleben.

Die Portugiesin handelt von einer Gemeinschaft, die auf einem seltsamen Nebeneinander aufbaut. Von Ketten erweist sich wie Homo als nicht fähig, sein Ich auf einem Nicht-Ich aufzubauen.

Der Techniker der Erzählung *Tonka* schafft dies vorübergehend: „Aber ihm half es. [...]

Alles, was er niemals gewußt hatte, stand in diesem Augenblick vor ihm, Die Bande der Blindheit schien von seinen Augen gesunken zu sein; einen Augenblick lang, denn im nächsten schien ihm bloß schnell etwas eingefallen zu sein.“⁶

Die Erzählungen sind wohl darum nach den weiblichen Zentralfiguren betitelt, weil sie den zentralen Bezugspunkt verkörpern. Das eigentliche Problem des Selbst wird in den Beziehungen zu ihnen sichtbar. Man kann jedoch nicht behaupten, die Existenz der drei Männer wäre nicht durch existentielle Probleme geprägt, was andererseits jedoch nicht heißen kann, das

angestrebte bewegliche Gleichgewicht sollte durch die Darstellung des Weges (der Wege) der Männer zu *einer* Erkenntnis in den Hintergrund gedrängt werden.

Aus dem dargestellten Abschnitt im Leben der drei Frauen läßt sich kein Prinzip ableiten, das eine gesättigte Form erzwingen würde.

Diese Erzählungen handeln von eigentümlichen und besonderen Formen der Liebe. Und gewiß sind sie u.a. auch als Variationen aufzufassen und zu deuten.

Die viel beschworene Authentizität des Ich wird nicht dadurch möglich, daß man einen Ausgleich schafft, Gegensätze und Widersprüche eliminiert oder sie – aus welchen Gründen auch immer – als lediglich imaginäre hinstellt. Dies würde nur eine weitere Variante des Nicht-Verstehens darstellen.

Damit soll keineswegs für eine falsche Dialektik plädiert werden. Die fehlende Identität oder ihr Scheitern oder gar ihre Unmöglichkeit stellt keine treibende Kraft dar, die in einem Schritt der Synthese eine utopische Aufhebung der Gegensätze erwirken könnte. Im Prozeß der Vereinsamung, der Entichung usw., dem eine Eigenschaftslosigkeit im Musilschen Sinne gegenübergestellt werden kann, gegenübergestellt wird, geht es nicht um die Auseinandersetzung einander ausschließender Prinzipien oder Konstituenten, die mit einem Schlußpunkt endet.

Das gleiche Problem umschrieb Musil in seinem Tagebuch folgendermaßen: „Das bürgerlich Tragische mag der Widerstreit des Individuums gegen das Gesetz sein, das dichterisch Tragische ist der Widerspruch im Gesetz; die Verschiedenheit der Lösung, je nachdem man die Weltformel um eine Stelle weiter ausrechnet oder nicht.“⁷ Dabei versteht er unter Gesetz jeweils etwas anderes.

Durch die Abkehr von den herkömmlichen (in diesem Falle von den bis zur Moderne üblichen) Darstellungsstrategien entsteht jedoch die Gefahr, daß die anvisierten Formen samt ihrer Möglichkeiten abstrakt bleiben, woraus eine unter Umständen fatale Dichotomisierung ‘konkret’ versus ‘abstrakt’ entstehen kann.

Dies wird u. a. durch den Schluß der Erzählung *Grigia* veranschaulicht: „Es war ein Ausweg. Aber er war in diesem Augenblick vielleicht schon zu schwach, um ins Leben zurückzukehren, wollte nicht oder war ohnmächtig geworden.“⁸ Erst darauf folgt der Satz über den Befehl zum Abbruch der Arbeit.

Ein doppelter Schluß also. Der Zwang zum formalen Schluß ist offenkundig, der Zwang zur Rahmenbildung bleibt noch gewahrt.

Die Disparatheit in diesen Werken ist keine Folge der verfehlten Widerspiegelung der Wirklichkeit, da der Wirklichkeit in diesen Werken ein völlig anderer Status eingeräumt wird, wie auch *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* kein Roman über die Initiation ist.

Im Kapitel XV der Erzählung *Tonka* stellt der namenlose Techniker bei seinem letzten Krankenhausbesuch nach dem Bericht der Schwester über Tonkas Ableben Überlegungen an, die durchwegs vergangenheitsbezogen sind.

Da fiel ihm nebenbei wie ein Gedicht ein, zu dem man den Kopf wiegt, das war gar nicht Tonka, mit der er gelebt hatte, sondern es hatte ihn etwas gerufen.⁹

Das Bestimmte wird also ersetzt durch etwas Unbestimmtes, vielleicht Unbestimmbares.

Der Anlaß zu dieser Überlegung ist eindeutig, aber die Überlegungen lösen sich von diesem Anlaß. Das Nachsinnen ist mit dem Anlaß nicht gleichzusetzen.

Wohl war ihm bewußt, daß er geändert worden war (und nicht: sich geändert hatte! – P. Z.) und noch ein anderer werden würde, aber das war er doch selbst und es war nicht eigentlich Tonkas Verdienst.¹⁰

Was den Techniker besser gemacht hatte, war eben die Erkenntnis einer Notwendigkeit der Beziehung überhaupt und nicht die Notwendigkeit, daß er Tonka lieben mußte und konnte. Nicht die Emotionen verhalfen ihm zu einer Erkenntnis, sondern eine plötzliche Erkenntnis verhalf ihm zum Begreifen seines vorangegangenen Verhaltens, ohne daß er jedoch daraus Konsequenzen für sein weiteres Verhalten hätte ableiten können oder wollen.

Das Ergebnis einer Kunst der unaufhörlichen Variation ist stets etwas Gleichnishafte, das jedoch niemals der Tendenz zur allgemeinen Auflösung nachgibt oder sie reproduziert, auch dann nicht, wenn die zwingende Kraft formaler Konstituenten der Erzählungen im Sinne der literarischen Überlieferung nicht nur gelockert, sondern bewußt eliminiert oder durch andere ersetzt werden.

6.

Daß zwischen Ich und der Welt eine unüberwindbare Schranke bestünde, ist eines der Grundthemen Thomas Bernhards. Worin liegt das systematisch Irreführende dieses Konstrukts?

Der Bernhardsche Konstrukt gründet auf einer doppelten Negation. Die Identität des Kaufmannsohns wird von der Familie festgelegt, Identität ist also nicht als Funktion von Selbst und Ich zu verstehen. Beide Parteien sind ihrer Freiheit beraubt.

Andererseits verstehen die Parteien ihre Identität auch nicht als eine veränderliche Größe, auch sie konstruieren ein sich gleichbleibendes Ver-

hältnis der beiden Bereiche, zwischen denen es nicht zu einer prozeßhaften Auseinandersetzung kommen kann. Ihr Selbst bleibt konstant.

Das Muster, worauf hier mit aller Deutlichkeit Bezug genommen wird, wird in der gegenseitigen „Spiegelung“, aber jeweils anders quasi auf den Kopf gestellt. Es sei wiederholt: Einerseits ist es die Familie, die keinen dynamischen Bezug zwischen den Konstituenten duldet, andererseits ist es vor allem der Erzähler, der das „Schicksal“ Georgs dieser Umkehrung unterwirft. Während die brutale Überlebenstechnik der Familie darin bestand, die körperliche Verkrüppelung Georgs unmittelbar und gewalttätig zu einer verkrüppelten Identität zu steigern und dadurch kein Ich-Bild aufkommen zu lassen, sind es andererseits Georg und der Erzähler, die ihr Selbst, also ihr denkendes Ich, an dieser Auseinandersetzung dadurch hindern, daß sie den Bereich des Ich – wohlgemerkt absolut motiviert – ausschließlich durch ihr Selbst besetzen. (Nicht einmal in rudimentären Ansätzen handelt es sich um eine allmähliche Selbstentfaltung, was als einer der Gründe des dem Erzähler oft vorgehaltenen Solipsismusvorwurfs gelten kann.)

Charakteristischerweise wird die Existenz der Brüder durch den Körper, durch die Leiblichkeit bestimmt, was die Unentrinnbarkeit noch mehr unterstreichen soll. Und das „Schicksal“ der Brüder ist ein weiteres Beispiel dafür, daß die zur Konstituierung des Ich notwendige Leerstelle des Ich mit etwas aufgefüllt werden muß, um überhaupt existieren zu können, wobei die Qualität dieser Existenz nicht mehr zählt.

Die Radikalität dieses Bernhardschen Konzepts ist wohl darin zu erblicken, daß es ihm nicht mehr wie Broch und anderen auf einer Rationalitäts- und Rationalisierungsgläubigkeit ankommt.

Dies erklärt die lähmende Ohnmacht bzw. das Gelähmtsein der Bernhardschen Figuren sowie ihre Unfähigkeit zur Veränderung.

Das Leben der Protagonisten scheint auf nichts gerichtet zu sein, das Studium in Wien ist nur ein Alibi. Es ist weder auf Transzendenz oder Unendlichkeit oder auf die Erschließung von Möglichkeiten gerichtet, noch auf Erlangung oder Erkämpfung von Freiheit. Sie machen auch keinen Gebrauch von der Freiheit auf Selbstmord! Das Ergebnis der radikalen Ablehnung durch reinen radikalen Rückzug auf sich selbst ist die vollendete Interiorisierung der Tendenzen der abgelehnten Welt. Und darin besteht die Bernhardsche Paradoxie. Daher kann auch die „Waffe“ der Verweigerung im Kampf mit der Umwelt nicht eingesetzt werden.

Nichts scheint in dieser Welt legitim zu sein, nichts scheint diese Welt zu legitimieren, aber auch die Frage nach der Notwendigkeit der Legitimierung wird nicht artikuliert. Das bedeutet aber auch, daß niemand, d. h., eben alle für das Unrecht in dieser Welt verantwortlich sind, und zwar unabhängig davon, daß die Frage nach der Notwendigkeit des Seins und des Daseins nicht gestellt wird, nicht gestellt werden kann.

Diese Erzählung besteht aus einem unaufhörlichen Rekurrieren auf das Unheimliche, das die Existenz der Figuren bestimmt. Diese Art der Konfrontation paralyisiert. Auch der Erzähler sieht in den anderen nur das Böse, wie dies von der Familie Georgs praktiziert wird. Er wiederholt damit die Taktik der krankhaften Entstellung, einer krankhaften, weil die Fremdbestimmung des Einzelnen eben durch die bestätigenden Wiederholung den scheinbar sicheren Umweg zur Findung des Ich verbaut. Wenn es heißt: „alles des einen schien vom anderen, ja aus dem anderen. [...] Jeder hätte von uns der andere sein können, alles des einen hätte vom anderen kommen können“¹¹ eröffnet keine Möglichkeiten. In dieser kalkulierten Paradoxie wird auch später das Provozierende des Bernhardschen Werks bestehen, das eben durch seine Konstrukthaftigkeit zu einer Interpretation einlädt, die sich wie das Ich durch eine Bezugnahme auf das Nicht-Ich, also auf das bestimmen könnte, das als die Negation des Etablierens einer Identität, somit auch eines Kunstwerks, dargestellt wird.

7.

Im Mittelpunkt der Erzählungen Josef Winklers steht die gleiche Problematik. Stellvertretend soll an dieser Stelle kurz auf *Das Zöglingsheft des Jean Genet* eingegangen werden. Das Sein der zentralen Gestalten ist nicht ausschließlich durch eine diffuse, aber allgegenwärtige Bedrohung oder durch das Erleben einer sich plötzlich auftuenden Verdoppelung des eigenen Selbst bestimmt. Wenn man davon reden will, daß sie um die Verwirklichung ihrer Selbst kämpften, da muß man auch sehen, sie tun es nicht, indem sie etwas verstehend nachvollziehen oder „bewältigen“ wollen. Die „Bewältigung“ würde für sie lediglich das Eintreten eines Zustandes bedeuten, von dem sie im voraus schon ein klares Bild hatten.

Kann oder soll die maßlose Aggressivität der Darstellung und das Fokussiertsein auf Tabuverletzungen über diesen Tatbestand hinwegtäuschen?

Die Identität der zentralen Gestalten, also des Erzählers und des Jean Genet, ist keineswegs als veränderliche Größe konzipiert. Alles wird durch ein unveränderliches, konstantes Verhältnis zur Welt und zu sich selbst dominiert, das keine Prozesse der Auseinandersetzung zuläßt.

Das Ich will und kann sich seine Identität in keinem dynamischen Prozeß erkämpfen, u.a. weil es zwischen dem durch die Körperlichkeit dominierten Selbst keine Auseinandersetzung mit einem denkenden Ich aufkommen läßt. Es kommt gerade darauf an, daß die Iche, die (nicht nur der literarischen Tradition entsprechend) unterschiedlich zu sein hätten, eben nicht verschieden, sondern identisch sind. Das Leben des Jean Genet wird nicht als ein wie auch immer gearteter teleologischer Prozeß aufgerollt, wie auch die Reise des Erzählers zum Grab Genets auch keiner allmählichen Selbstentfaltung des Ich entspricht.

Der Form nach (u. a. sind es Autorenkommentare, verschiedene Zitate von Genet, Hubert Fichte usw.) hat es den Anschein, einer würde sich über einen anderen äußern wollen, einer würde einen von einer Außenperspektive her darstellen wollen, einem im Akt einer fiktiven Reise durch verschiedene Erinnerungen ein literarisches Denkmal setzen wollen. Und man könnte sich noch weitere Varianten ausdenken. Aber die gegebene Außenperspektive ist nur für die Innenperspektive relevant, bzw. die Darlegung der sich aus der Distanz als quasi Außenperspektive gebende Innenperspektive hat nur die Funktion, die Innenperspektive bestätigen.

Nur die Außenperspektive scheint Relevanz zu haben, welche diese Innenperspektive bestätigt. Das seelische Gleichgewicht sollte noch immer auf eine ähnliche Weise erzielt werden wie bei Musil.¹² Fraglich bleibt aber, ob das von Winkler anvisierte persönliche System des Glücks in der Tat die gewünschten phantastischen Zinsen erbringen kann.

Radikal ist dieses Konzept wohl auch darum, weil es darüber hinaus, daß es auf keiner Rationalitäts- oder Rationalisierungsgläubigkeit aufbaut, statt Ergründungen, Erklärungen, Utopien usw. eigentlich aus Statements besteht, die immer nur vom von vornherein Feststehenden berichten, und daraus entsteht der stete Zwang zum Wiederholen. Und durch die Nichtzulassung von äußeren Aspekten wird die Diskursivität unterbunden und der primär monologische Charakter der Darstellung unterstrichen. Diese Erzählstrategie eliminiert auch die Differenzen, die einen Einblick in das Funktionieren einer Welt gewähren und daher die Entwicklung eines Bewältigungskonzepts (eines Identitätskonzepts des Einzelnen) zulassen würden. Der Besuch am Grab Genets stellt keinen Abschluß einer Phase im Leben des Erzählers dar, sondern diese Phase endet bloß damit. Die Kapitelüberschriften deuten zwar abstrakt einen Lebensweg an, die imaginäre Wiederholung dieses Lebensweges ergibt jedoch nicht einmal ein Nekrolog. In der komplizierten Verschränkung der oben angedeuteten verschiedenen Ebenen bewahrt das Selbst des Erzählers allem Anschein zum Trotz seine Dominanz. Die Irrelevanz der Weltdarstellung fällt in eine (mitunter leere) Wiederholung zurück, die ihre Individualität nur durch Blasphemie behaupten kann.

Die scheinbare Unbeholfenheit des Redeflusses ist nicht als eventuelle Parodie zu verstehen, sondern sie ist ein Mittel zum Kaschieren dessen, daß das Problematische des Erzählens nicht thematisiert werden soll. Das Erzählen ist durch einen seltsamen Balanceakt geprägt, nämlich durch die Beibehaltung und Übersteigerung einer herkömmlichen Position. Die Versuche der Geltendmachung des eigenen Ich weicht allmählich einer Selbstbestimmung in der Akzeptanz einer Fremdbestimmung, die zugleich eine Ablösung des ursprünglichen Ich durch ein anderes bedeutet. Dies wird mit Hilfe einer tabuisierten Metaphorik und einer radikal vielschichtigen Konfiguration dargestellt. In diesem Sinne wird das Buch von einem verräte-

rischen Vorspann¹³ eingeleitet: Es geht um Erlösung, wobei nur die Form der Erlösung eine radikal tabuverletzende ist. Eine Rückkehr zu Positionen, die durch die von der Aufklärung geprägten Moderne einmal schon abgelöst zu sein schienen?

8.

Zusammenfassend:

Selbst und Ich sind nicht in einem Verhältnis zueinander zu sehen, das stets das gleiche bleibt und bei dem das Ich-Bild einer prozeßhaften Auseinandersetzung unterworfen wird, wobei das Selbst konstant bleibt. Ihr Verhältnis zueinander stellt zunächst und vor allem keine Beziehung zwischen einer abstrakten und einer veränderlichen, weil konkreten Größe dar.

Darüber hinaus kommt es im Prozeß der Suche nach der Bestimmung des jeweiligen Status der Komponenten, also der Identitätsfindung (aber auch in jenem Prozeß, der mit einem negativen Ergebnis endet) zu einer auf den ersten Blick verunsichernden Umkehrung der Bezüge. Hatte es bis zu diesem Punkt noch den Anschein, Selbst und Ich wären zunächst konkurrierende Entitäten (man bedenke, welcher Status dabei dem eigenen Körper zugewiesen wurde) und es gelte, auf dem Selbst aufbauend zu einem gemeinschaftskonformen Ich vorzudringen, gewinnt nun das Selbst die Oberhand, das fortan in der Lage zu sein scheint, sich im Konstrukt der Identität eines Ich zu bemächtigen. So oder so, in beiden Fällen entsteht letzten Endes eine gradlinig hierarchische Struktur, und zwar unabhängig davon, ob durch diese Struktur ein teleologisches Bild oder das Bild eines Teloschwunds oder eines Schwundtelos vermittelt werden soll. Bei jeder dieser Varianten geht es unter dem Aspekt des Bezugsgeflechts Selbst – Ich – Identität eigentlich um das Problem Teil – Ganzes, das veränderliche oder gar unbekannte Größen nicht kennen will oder diese nur mit einer im voraus festgelegten Geltung zuläßt. Wird aber im Bezugsgeflecht Selbst – Ich – Identität den veränderlichen und unbekanntenen Größen ein konstitutiver Status zuerkannt, entsteht eine neue Konfiguration, in der das „klassische“ Konstrukt der Identität seine herausragende normative und ethische Bedeutung zwar nicht verliert, aber lediglich eine von vielen möglichen Konfigurationen darstellt.

Die Umwelt wird durchweg nicht als eine vom Subjekt getrennte, u.U. als symbolisch zu deutende Objektwelt geschildert, die es zu bewältigen gelte, wobei Bewältigen vielleicht vor allem als ‚einziehen‘ zu verstehen wäre. Die in ihrer Brüchigkeit und Bruchstückhaftigkeit erlebten Welten des Nicht-Ich erscheinen stets nicht nur als vom Subjekt bloß erlebte, sondern als von vornherein (auch) vom Subjekt geprägte Wirklichkeiten. Im Ergebnis des ausgetragenen Konflikts (der ausgetragenen vielfältigen Konflikte) könne das Ich im Zeichen des Selbst zu einer Identität im Sinne der deut-

schen Klassik gelangen, wobei dieses Ich zum Exponenten der Welt wird bzw. sich als solcher versteht, seine Identität als Exponent der Welt erlebt. Man denke z. B. an die viel diskutierte Göttergleichheit der Iphigenie. Dabei wird die vom Subjekt getrennte Wirklichkeit durch verstehende Aneignung auch subjektiviert. Diese Subjektivierung ist jedoch letzten Endes eine (gewissermaßen auch narzißtisch) affirmative. Aber diese Subjektivierung durch Versöhnung unterscheidet sich im Grunde von dem verwirrenden, ratlosen subjektiven Erleben der Wirklichkeit, das nicht auf diese Versöhnung abzielt, diese Versöhnung nicht kennt bzw. nicht kennen kann.

Kein Erkennen nach einer Serie von verhängnisvollen Momenten des Verkennens. Dies wäre auch nicht möglich, da Erkennen kein Wiedererkennen in der Versöhnung bedeutet. Dies erklärt den Verzicht auf Anagnorisis bzw. die Unfruchtbarkeit des Wiedererkennens (siehe Ulrich und Agathe im *Mann ohne Eigenschaften*).

Joseph K. wie K. lassen sich in Kafkas Romanen bei der Suche nach der Bestimmung ihrer letzten ethischen Möglichkeiten und somit nach der letzten ethischen Möglichkeiten des Menschen, des Individuums schlechthin, auf eine Auseinandersetzung mit etwas ein, von dem sie annehmen, es hielte sie in seiner Gewalt. Aber indem sie auf diese Macht eingehen, werden sie dessen nicht gewahr, daß ihr Ich gerade durch diesen Schritt allmählich ausgelöscht wird.¹⁴ Die bohrende und intensive Darstellung dieser oben erwähnten Auseinandersetzung verlangt dem Leser jedoch keineswegs ein affirmatives Verhalten zu dem Dargestellten ab.

Die Modifizierung des Wirklichkeitsbegriffs in den untersuchten Beispielen läßt sich historisch nachzeichnen und auch erklären. Das spätere Ausklammern von bestimmten Erkenntnisabsichten und Vorstellungen kann auf vergangene Positionen zurückprojiziert werden, aber dabei handelt es sich um keine zwingende Notwendigkeit.

Es entsteht erst bei der zeitlich linearen Zusammenschau dieser Tendenzen das Bild des Teloschwundes. Es heißt nicht, die eigentliche Wirklichkeit sei den Figuren abhandengekommen, sie befände sich anderenorts, und ein Gesamtbild ließe sich erst durch das Sichtbarmachen dieser eigentlichen Wirklichkeit bzw. durch das Herausstreichen der Abweichungen von dieser Wirklichkeit vermitteln. Was aber, wenn es nicht auf die „Wahrheit“ dieser „eigentlichen Wirklichkeit“ ankommt, sondern auf das Verhältnis zu ihr?

Bekanntermaßen kommt es nicht auf eine oder gar die „absolute“ Wahrheit, sondern auf die Konsequenz an, mit der diese „Wahrheiten“ zu Ende gedacht werden. Durch dieses Zu-Ende-Denken entsteht für die Figuren der Eindruck der Unentrinnbarkeit, der vom Leser eben nicht mimetisch rezipiert werden und der die Aufmerksamkeit des Lesers von dem Akt der Findung auf die Suche der Identität lenken sollte.

Diese ganze Konstruktion baut übrigens auf einer bald unausgesprochenen, bald vehement vertretenen Annahme auf, nach der alles einer allgemeinen Auflösung entgegenschreiten würde. Dabei handelt es sich eigentlich um ein Konstrukt, das die logischen Zusammenhänge durcheinanderbringt. Das, was als verlorengegangener Urzustand der Harmonie deklariert wird, ist bloß eine Annahme, deren Notwendigkeit sich lediglich aus dem Denkschema ergibt: Zwischen zwei feindlichen Parteien sollte eine dritte Macht durch Vermittlung von Einsicht für einen höheren Ausgleich sorgen.¹⁵

Dadurch, daß die „bürgerliche“ Gattung des Romans die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen dem Ich und der Wirklichkeit in den Mittelpunkt rückte, wurde erneute ein im Grunde dichotomes System geschaffen. Jede der einander gegenüberstehenden Parteien beharrt auf ihrer Wahrheit und ist bemüht, sie mit allen zu Gebote stehenden Mitteln zu verteidigen. Die zur Aufhebung der Gegensätze notwendige Vermittlung zwischen ihnen kommt gewöhnlich von außen. Sie ist zwar kein Deus ex machina mehr, ist jedoch ausdrücklich von ideeller Natur. Wird jedoch diese dritte Kraft in welcher Form auch immer von einer der Parteien vertreten, bleibt der „Erfolg“ ein äußerlicher oder einfach aus.¹⁶

Anmerkungen

- * Vorgetragen am 25. März 1999 an der Konferenz „Wahlverwandtschaften von Diskursen. Begegnungen mit Goethe“ in Budapest.
- 1 Musil, Robert: *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. Bd. II, S. 78.
- 2 Vgl. Marquard, Odo: *Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz. Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion*. In: O. Marquard/K. Stierle (Hrsg.): *Identität. (Poetik und Hermeneutik. Bd. 8)* München: Fink, 1979. S. 347-369.
- 3 Vgl. Fülleborn, Ulrich und Manfred Engel (Hrsg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium*. München: Fink, 1988.
- 4 *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. 10. Aufl. München: Beck, 1976. Bd. 2, S. 14f.
- 5 Vgl. Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Zweite, um ein Vorwort vermehrte Auflage. Neuwied am Rhein und Berlin-Spandau: Luchterhand, 1963. Abschnitt 1, S. 22-33.
- 6 Musil, Robert: *Tonka*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. Bd. II, S. 306.
- 7 Musil, Robert: *Tagebücher*. Herausgegeben von Adolf Frisé. Neue durchgesehene und ergänzte Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983. S. 470. Heft 10 [1918-1921].

- 8 Musil, Robert: Grigia. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. Bd. II, S. 252.
- 9 Musil, Robert: Tonka. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. Bd. II, S. 306.
- 10 Ebenda.
- 11 Bernhard, Thomas: Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns. In: ders.: *Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1988, S. 14.
- 12 „In Wahrheit ist aber das persönliche Glück (oder Gleichgewicht, Zufriedenheit oder wie immer man das automatische innerste Ziel der Person nennen mag) nur soweit in sich selbst abgeschlossen, wie es ein Stein in einer Mauer oder ein Tropfen in einem Fluß ist, durch den die Kräfte und Spannungen des Ganzen gehn. Was ein Mensch selbst tut und empfindet, ist geringfügig, im Vergleich mit allem, wovon er voraussetzen muß, daß es andere für ihn in ordentlicher Weise tun und empfinden. Kein Mensch lebt nur sein eigenes Gleichgewicht, sondern jeder stützt sich auf das der Schichten, die ihn umfassen, und so spielt in die kleine Lustfabrik der Person ein höchst verwickelter moralischer Kredit hinein, von dem noch zu sprechen sein wird, weil er nicht weniger zur seelischen Bilanz der Gesamtheit wie zu der des Einzelnen gehört.“
Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981. S. 523f.
- 13 „Zu Beginn der Neuzeit zerschnitten Hebammen oft mit ihrem Fingernagel die Sehne unter der Zunge von Neugeborenen. Titus Livius berichtete, daß man in Umbrien einen zwölfjährigen Hermaphroditen entdeckt habe und daß der Befehl ausgegeben wurde, dieses Ungetüm schleunigst aus dem Gebiet Roms zu tilgen und zu töten. Ein anderer Hermaphrodit, den man ebenfalls zu einem abscheulichen und abstoßenden Monstrum erklärte, wurde lebend in eine Kiste gesteckt und auf dem offenen Meer versenkt. Ambrosius, Bischof von Mailand, der 397 starb, soll sich betend auf den Körper eines scheinbaren Knaben gelegt und ihn wieder zum Leben erweckt haben. Diesem Beispiel folgend, wurden unzählige kranke Kinder von eingekleideten, in ihrem Ornat glitzernden Prälaten zu Tode gedrückt.“
Winkler, Josef: *Das Zöglingsheft des Jean Genet*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1994. S. 7.
- 14 Vgl. Széll, Zsuzsa: *Ichverlust und Scheingemeinschaft*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981. S. 39ff.
- 15 Dieses Denkschema und seine weiteren Derivationen scheinen die verschiedensten Diskurse der Goethe-Zeit beherrscht zu haben. Man denke bloß an Adam H. Müller: *Elemente der Staatskunst*.
Es bildete u. a. den Ausgangspunkt der *Theorie des Romans* von Georg Lukács: „Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt. Alles ist neu für sie und dennoch vertraut, abenteuerlich und dennoch Besitz. Die Welt ist weit und doch wie das eigene Haus, denn das Fen-

ster, das in der Seele brennt, ist von derselben Wesensart wie die Sterne [...].“
In: Lukács, Georg: *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Zweite, um ein Vorwort vermehrte Auflage. Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau: Luchterhand 1963. S. 22.

- 16 Dies mag vielleicht erklären, weshalb die Schlußszene des Kleistschen Schauspiels *Prinz Friedrich von Homburg* durch eine szenische, nicht aber durch eine semantische Kohärenz geprägt ist. Und neben vielen anderen Gründen trägt auch dieser Umstand entscheidend zum Scheitern des Zwillingsprojekts Agathe-Ulrich bei.

Schriftenverzeichnis

Von Prof. Dr. Dr. h.c. Antal Mádl

1954

- Georg Weerth: Humoros karcolatok és egyéb írások (Humoristische Skizzen und andere Schriften). Anmerkungen von A. M. – Budapest: Szépirodalmi Kiadó 1954. 310. S.

1955

- FRIEDRICH SCHILLER: PROGRAMMHEFT FÜR DIE SCHILLER-FEIER IM JAHRE 1955. Mit einer kurzen Schilderung des Lebens und Schaffens des Dichters. Eingel. u. ausgew. von A. M. – Budapest: Nationalitäten-Abteilung des Ministeriums für Volksbildung 1955. 65 S.
- Vajda, György Mihály: Lessing (Rez.) – In: Természet és Társadalom. Budapest, 1955, S. 639-640.

1956

- Heinrich Heine – 1797-1856. Megemlékezés Heine halálának 100 éves évfordulójára (Gedenken an H. Heines 100. Todestag). – In: Új Hang. Budapest, 1956, H. 2, S. 47-48.
- Die Achtundvierziger. Ein Lesebuch für unsere Zeit. (Rez.) – In: Filológiai Közlöny. Budapest, 1956, S. 177-178.
- Auer, Annamarie: Haben wir eine Literaturtheorie? (Rez.) – In: Irodalmi Figyelő. Budapest, 1956, S. 1262-1264.
- HEINRICH HEINE. AUSWAHL. Eingel., zusammengestellt und mit Anmerkungen versehen von A. M. – Budapest: Kulturverband der Deutschen Werktätigen in Ungarn. 1956. 137 S.
- Johann Peter Eckermann: Beszélgetések Goethével (Gespräche mit Goethe). Anmerkungen und Register von A. M. – Budapest: Művelt Nép 1956. 189 S.

1957

- Moritz Hartmann: A chilloni fogoly (Der Gefangene von Cillon). [Nachwort zu der ungarischen Übersetzung]. – Budapest: Szépirodalmi Kiadó 1957. S. 251-255.
- A német politikai költészet néhány kérdése (Einige Fragen der deutschen politischen Dichtung). – Filológiai Közlöny. Budapest, 1957. S. 255-263.
- Paul Reimann: Hauptströmungen der deutschen Literaturgeschichte 1750-1848. (Rez.) – In: Irodalmi Figyelő. Budapest, 1957, S. 314-319.

1958

- A forradalmi év osztrák politikai költészetéhez (Zur politischen Dichtung des Revolutionsjahres 1848 in Österreich). – In: Filológiai Közlöny. Budapest, 1958, S. 618-630.
- Johannes R. Becher [Nekrolog]. – In: Kortárs. Budapest, 1958, S. 719-720.
- Geographie Deutschlands, Österreichs und der Schweiz [Skripten für den Landeskunde-Unterricht]. – Budapest: Felsőoktatási Jegyzetellátó 1958. 138 S.

1959

- Heinrich Mann utolsó regénye (Der letzte Roman Heinrich Manns). (Rez.) – In: Nagyvilág. Budapest, 1959, S. 1573-1574.
- FRIEDRICH SCHILLER. EINGEL., zusammengestellt und mit Anmerkungen versehen von A. M. – Budapest: Demokratischer Verband der Deutschen Werktätigen in Ungarn 1959. 160 S.
- Hans Kaufmann: Politisches Gedicht und klassische Dichtung. (Rez.) – In: Filológiai Közlöny. Budapest, 1959, S. 229-232.
- Sándor Petőfi: „Denn mein Herz ist heiß“. Ausgewählte Lyrik und Prosa. (Rez.) – In: Acta Litteraria. Budapest, 1959, S. 467.

1960

- Anastasius Grün: „Spaziergänge eines Wiener Poeten“. Versuch einer Analyse. – In: Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis. Sectio Philologica, 1960, S. 111-124.
- Az osztrák irodalom az önállósulás útján. A vormärz politikai költészetének fejlődésvonala (Die österreichische Literatur auf dem Wege zur Verselbständigung. Entwicklungslinie der politischen Dichtung im Vormärz). – In: Filológiai Közlöny. Budapest, 1960, S. 436-443.
- Schiller Magyarországon (Schiller in Ungarn). – In: Irodalomtörténeti Közlemények. Budapest, 1960, S. 398-400.
- Heinrich Heine: Verse und prosaische Werke (Gedichte und Prosa. Textbetreuung und Anmerkungen von A. M.) – Budapest: Európa Kiadó, 1960. Bd. 1-2, S. 625, bzw. 589. (=A világirodalom klasszikusai).

1961

- Die deutsche Literatur in Ungarn. – In: Das ungarische Buch. Hrsg.: Kiadói Főigazgatóság. Budapest 1961. S. 9-18.
- Kilencven éve született Heinrich Mann (Heinrich Mann vor 90 Jahren geboren). – In: Népszabadság. Budapest, 28. März 1961.
- Az emigráció szerepe az osztrák politikai költészet fejlődésében (Die Rolle der Emigration in der Entwicklung der politischen Dichtung in Österreich). – In: Filológiai Közlöny Budapest, 1961, S. 25-43.

- A német kérdés az új német irodalomban (Die deutsche Frage in der neuen deutschen Literatur). – In: Irodalomtörténet. Budapest, 1961, S. 286-293.
- HEINE VÁLOGATOTT VERSEI (Ausgewählte Gedichte von Heine. Auswahl, Nachwort und Anmerkungen von A. M./). Budapest: Móra Kiadó 1961. 282 S. (=A világirodalom gyöngyszemei).
- UNGARISCHE ERZÄHLUNGEN AUS DREI JAHRZEHNTEEN. Hrsg., Nachwort und Anmerkungen von A. M. – : Leipzig: Reclam 1961. 215 S.

1962

- Kétség és remény Nikolaus Lenau költészetében. A költő világnézeti problémái (Zweifel und Hoffnung in der Dichtung Nikolaus Lenaus. Zu den weltanschaulichen Problemen des Dichters). – In: Filológiai Közlöny. Budapest, 1962, S. 266-288.
- „Auferstanden aus Ruinen und der Zukunft zugewandt“ – Johannes R. Becher. – In: Neue Zeitung. Budapest, 5. Oktober 1962.
- Arnold Zweig zum 75. Geburtstag. – In: Neue Zeitung. Budapest, 9. Oktober 1962.
- Erwin Strittmatter. – In: Neue Zeitung. Budapest, 19. Oktober 1962.
- Über Lenaus weltanschauliche Krise. – In: Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis, Sectio Philologica, 1963. S. 51-74.
- Deutsche Literatur im 19. Jahrhundert. Eine Anthologie. – Budapest: Tankönyvkiadó. 476 S.
- Heinrich Heine: Németsország, téli rege (Deutschland ein Wintermärchen. Anmerkungen von A. M.). – Budapest: Magyar Helikon 1962. 132 S.

1963

- Der historische Roman im Dienste des antifaschistischen Kampfes in der deutschen und ungarischen Literatur. – In: La littérature comparée en Europe orientale. – Budapest: Akadémiai Kiadó 1963. S. 489-495. – dasselbe ungarisch in: Világirodalmi Figyelő. Budapest, 1963. S. 113-118. – dasselbe französisch in: Litterature hongroise – litterature européenne. – Budapest: Akadémiai Kiadó 1964. S. 429-447.
- A nyelv és az irodalom helyzete Nyugatnémetországban (Sprache und Literatur in der Bundesrepublik Deutschland). – In: Filológiai Közlöny. Budapest, 1963, S. 479-483.
- Heinrich Mann – Arnold Zweig – Anna Seghers. – In: Világirodalom (Weltliteratur). Ein Lehrbuch für Philologiestudenten]. Hrsg.: László Kardos, Bd. 4. – Budapest: Tankönyvkiadó 1963. S. 163-167., 182-191.
- Heinrich Mann. – In: Neue Zeitung. Budapest, 4. Januar 1963.
- Ernst Fischer: Milyen a nyugati ifjúság? (Wie ist die westliche Jugend?). (Rez.) – In: Kritika. Budapest, 1963, H. 4, S. 42-43.

- Das große Erbe. Aufsätze zur österreichischen Literatur. (Rez.) – In: Világirodalmi Figyelő. Budapest, 1963, S. 48-481.
- Ulrich Weisstein: Heinrich Mann. Eine historisch-kritische Einführung in sein dichterisches Werk. (Rez.) – In: Világirodalmi Figyelő. Budapest, 1963, S. 480-481.

1964

- Lenau und der Vormärz. – In: Lenau Almanach. Wien. 1964, S. 5-45.
- Lenau und Ungarn. – In: Neues aus Ungarn. Wien. 1964, H. 5, S. 1-6, und H. 6, S. 14-19.
- Brecht in Ungarn. Zu der Herausgabe seiner Dramen in ungarischer Sprache. – In: Tagebuch. Wien, 1. September 1964.
- A mai magyar irodalom Ausztriában (Die heutige ungarische Literatur in Österreich). – In: Nagyvilág. Budapest, 1964, H. 4, S. 628-630.
- Az idegen nyelvek oktatása Magyarországon (Der Fremdsprachenunterricht in Ungarn). – In: Magyar Nemzet. Budapest, 15. November 1964.
- Századunk osztrák lírája (Österreichische Lyrik unseres Jahrhunderts. Eine Anthologie). (Rez.) – In: Népszabadság. Budapest, 6. Juni 1964.

1965

- Briefe von Thomas Mann. – In: Acta Litteraria. Budapest, 1965. S. 431-465.
- Stand der Lenau-Forschung im heutigen Ungarn. – In: Bericht über die Gründungstagung der Internationalen Lenau-Gesellschaft. Wien, 1965, S. 132-141. – dasselbe in: Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis. Sectio Philologica. Budapest, 1967, S. 47-55.

1966

- HEINRICH MANN. – Budapest: Gondolat 1966. 133 S. (=Irodalomtörténeti kis-könyvtár).
- Erich Weinert. – In: A német irodalom a XX. században (Die deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Einzeldarstellungen). – Budapest: Gondolat 1966. S. 312-332.
- A tudományos fokozatok nagyobb megbecsülése érdekében (Im Interesse des größeren Ansehens der wissenschaftlichen Qualifizierung). – In: Magyar Tudomány. Budapest, 1966. S. 447-448.

1967

- Literarische Beziehungen. – In: Wiener Festwochen 1967. Wien 1967. S. 31-36.
- Österreichische Literatur an der Budapester Universität. – In: Budapester Rundschau, 5. Mai 1967.

- *Mathematik, Dichtung und Illusionen.* (Rez.) – In: *Acta Litteraria.* Budapest, 1967, S. 334-337. – dasselbe ungarisch in: *Filológiai Közlöny.* Budapest, 1967, S. 445-447.
- *Azonos nyelv – eltérő problémák.* – *Literatur im Blickpunkt.* Zum Menschenbild in der Literatur der beiden deutschen Staaten. (Rez.) – In: *Nagyvilág.* Budapest, 1967, S. 924-927.
- *Mai osztrák elbeszélők* (Österreichische Erzähler von heute. Biographische Anmerkungen von A. M.). – Budapest: Európa Kiadó 1967. 449 S.

1968

- *Geschichtsbetrachtung in der Literatur des österreichischen Vormärz: Grillparzer und Lenau.* – In: *Lenau Almanach 1967/68.* (Wien/Heidelberg), 1968, S. 61-73.
- *Der Weg zur politischen Dichtung in Österreich.* In: *Arbeiten zur Deutschen Philologie,* Debrecen. 1968. S. 117-130.
- *Osztrák költők antológiája* (Anthologie österreichischer Dichter. Vorwort von A. M.). – Budapest: Móra Kiadó 1968. S. 7-14.
- *Arnold Zweig [Nekrolog].* – In: *Magyar Hírlap.* Budapest, 27. November 1968.
- *A Nemzetközi Lenau-Társaság terve* (Über das Vorhaben der Internationalen Lenau-Gesellschaft). – In: *Nagyvilág.* Budapest, 1968. S. 118-119.
- *A NÉMET FELVILÁGOSODÁS* (Die deutsche Aufklärung. Auswahl, Vorwort u. Anmerkungen von A. M.) – Budapest: Gondolat 1968. 322 S.
- *Bruno Bergner: Der Essay. Form und Gestalt.* (Rez.) – In: *Helikon,* Budapest, 1968, S. 147-149.
- *Ludwig Rohner: Der deutsche Essay.* (Rez.). – In: *Filológiai Közlöny.* Budapest, 1968, S. 256-259.
- *Új osztrák regény: Gerhard Fritsch: Fasching.* (Rez.) – In: *Nagyvilág.* Budapest, 1968, S. 783-785.

1969

- *POLITISCHE DICHTUNG IN ÖSTERREICH 1830-1848.* – Budapest: Akadémiai Kiadó 1969. 358 S.
- *Karl Beck. Ein Vermittler zwischen ungarischer, österreichischer und deutscher Literatur.* – In: *Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen.* Berlin: Akademie Verlag 1969. S. 202-213.
- *Adalékok Thomas Mann humanizmus-fogalmához* (Beiträge zu Thomas Manns Humanismus-Begriff). – In: *Filológiai Közlöny.* Budapest, 1969. S. 284-294. – dasselbe deutsch u. d. Titel: *Thomas Manns Weg zum militanten Humanismus.* – In: *Arbeiten zur Deutschen Philologie.* Debrecen, 1969, S. 9-23.
- *A hűsz éve halott Klaus Mann* (Klaus Mann, der vor 20 Jahren verstarb). – In: *Nagyvilág.* Budapest, 1969, S. 1847.

- Az osztrák századforduló (Die Jahrhundertwende in Österreich). – In: Helikon. Budapest, 1969, H. 1, S. 53-64.
- Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. (Rez.) – In: Acta Litteraria. Budapest, 1969, S. 208-211.
- Győri, Judit: Thomas Mann Magyarországon (Thomas Mann in Ungarn). (Rez.) In: Referentendienst zur germanistischen Literaturwissenschaft. Berlin, 1969, S. 91-92.
- Pók, Lajos: Thomas Mann világa (Die Welt Thomas Manns). (Rez.) – ebenda S. 93-94.
- Georg Wenzel: Thomas Manns Briefwerk. (Rez.) – ebenda S. 87-88.

1970

- Lenau und die Romantik. – In: Lenau-Forum. Wien, 1970. H. 1-2, S. 40-54.
- dasselbe ungarisch: Filológiai Közlöny, Budapest, 1971, S. 343-355.
- Élmény és mű magyar vonatkozásai a Doktor Faustusban. – In: Irodalomtörténet. Budapest, 1970, S. 473-494. – dasselbe: deutsch u. d. Titel: Zwei donauländische Kapitel in Thomas Manns Doktor Faustus. – Lenau-Forum. Budapest, 1971, H. 3-4, S. 32-46.
- Ungarische Germanistik heute. – In: Revue d'Allemagne, Strasbourg, 1970, H.2, S. 301-306.

1971

- Ein Beitrag zu Thomas Manns Humanismusbild. Entfaltung einer Weltanschauung unter dem Einfluß deutsch-ungarischer Wechselbeziehungen. – In: Acta Litteraria. Budapest, 1971, S. 365-385.

1972

- Petőfi és a Vormärz (Petőfi und der Vormärz). – In: Petőfi tüze. Tanulmányok Petőfi Sándorról. Budapest: Kossuth Kiadó 1972. S. 335-359. – dasselbe deutsch u. d. Titel: Petőfi und der Vormärz. – In: Lenau-Forum. Wien, 1973, H. 1-4, S. 68-86.
- A legújabb magyar lírafordításokról (Über die neuesten [deutschen] Nachdichtungen ungarischer Lyrik). – In: Magyar költészet német nyelven (Ungarische Dichtung in deutscher Sprache). – Budapest: Magyar P.E.N. Club 1972. S. 39-46.

1973

- Sándor Petőfi und seine deutschsprachigen Zeitgenossen. – In: Sándor Petőfi 1823-1849. – Wien: Ungarisches Pressebüro 1973. S. 40-48.

1974

- Fünfzig Jahre Collegium Hungaricum. – In: Blick nach Ungarn. Wien 1974.
- Thomas Mann als Schriftsteller und Politiker. – In: Arbeiten zur Deutschen Philologie. Debrecen. 1974, S. 5-15. – dasselbe ungarisch in: Filológiai Köz-löny. Budapest. 1975, S. 247-255.

1976

- Der „Europäer unter Weißen“. Ungarns Beitrag zu Thomas Manns militan-tem Humanismus. – In: Acta Litteraria. Budapest. 1976, S. 101-122.
- Die gefährdete Demokratie und ihr Dichter. Thomas Mann zwischen dem „Zau-berberg“ und dem „Joseph“-Roman. – In: Arbeiten zur Deutschen Philologie. Debrecen. 1976, S. 69-80.
- Ödön von Horváth zum 75. Geburtstag. Bewahrung der Kulturtradition in der Donau-Theiß-Gegend. – In: Budapester Rundschau, 6. Dezember 1976.
- Lenau und Ungarisch-Altenburg. – In: Neue Zeitung. Budapest, 29. Oktober 1976.
- Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában. In: Helikon. Budapest, 1976. S. 155-175. – dasselbe deutsch u. d. Titel: Entwicklung der österreichischen Lite-ratur. – In: Helikon, Sondernummer. Budapest, 1979, S. 17-42.

1977

- THOMAS MANN UND UNGARN. ESSAYS, DOKUMENTE, BIBLIOGRAPHIE. – In: Buda-pest: Akadémiai Kiadó 1977. 694 S. (mit Judit Győri).
- Einleitung zu „Thomas Mann und Ungarn“ (mit Judit Győri). Sonderdruck zu „T. M. u. Ungarn“. Budapest: Akadémiai Kiadó 1977. 64 S.
- Robert Musil a Nemet Demokratikus Köztársaságban (Robert Musil in der DDR). – In: Helikon. Budapest 1977. S. 389-390.
- Der deutsche antifaschistische Roman. – In: Acta Litteraria. Budapest, 1977, S. 309-326.
- Kafka és „Kafkánia“. – In: Helikon. Budapest, 1977, S. 384-389. – dasselbe deutsch u. d. Titel: Kafka und „Kafkanien“. – In: Acta Litteraria. Budapest, 1980, S. 401-407.
- Preisstiftung und Dichtermanalyse. Zum 50. Todestag Ferenc (Franz Ferdinand) Baumgartens. – In: Budapester Rundschau, 7. Februar 1977.
- Robert Mühlher kutatásai (R. Mühlhers Forschungen). (Rez.) – In: Helikon. Budapest, 1977, S. 413-414.
- Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur. (Rez.) – ebenda S. 442-443.
- Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. (Rec.) – ebenda S. 448-450.

1978

- Haltung, Humanismus und Weltanschauung bei Thomas Mann. – In: Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche. Ein internationaler Dialog. – Berlin/Weimar: Aufbau 1978, S. 53-69.
- Wien im literarischen Spannungsfeld zwischen Ost- und Westeuropa. – In: Wien und Europa zwischen den Revolutionen (1789-1848). 15. Wiener Europagespräch. – Wien/München: Jugend und Volk 1978. S. 167-180.
- Das „selbsttätig“ gewordene Mythische. Zur Mythisierung Goethes bei Thomas Mann. – In: Weimarer Beiträge, 1978, H. 6, S. 113-127.
- Von Nikolaus Lenau zu Ödön von Horváth. – In: Lenau Almanach 1976/78. Wien, 1978, S. 110-122.
- Die österreichische Literatur – von Ungarn gesehen. – In: Budapester Rundschau, 11. November 1978.
- Vom Sturm-und-Drang Goethe zu einem ungarischen Faust. – In: Budapester Rundschau, 1978, Nr. 31. u. 32.
- Namen bei Thomas Mann. – In: Festschrift für Prof. Karl Mollay. – Budapest 1978. S. 193-205. (=Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 4.)
- A legújabb Kleist-könyv. (Das neueste Buch über H. v. Kleist). (Rez.) – In: Filológiai Közlöny. Budapest, 1978, S. 365-366.

1979

- NIKOLAUS LENAU IN UNGARN. BIBLIOGRAPHIE. – Budapest: Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur der Eötvös Loránt-Universität 1979. 230 S. (=Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 5.) (mit Ferenc Szász).
- IRÓK TÖRTÉNELMI SORSFORDULÓKON. OSZTRÁK ÉS NÉMET IRÓK – MAGYAR KAPCSOLATOK (Dichter an historischen Wendepunkten. Österreichische und Deutsche Dichter – ungarische Beziehungen). Budapest: Akadémiai Kiadó 1979. 260 S.
- Wegbereiter ungarischer Lyrik in Österreich. Zum Gedenken an Gerhard Fritsch. – In: Budapester Rundschau, 25. Juli 1979.
- A díszdoktor látogatása (Der Besuch des Ehrendoktors) [Österreichs Unterrichtsminister Dr. Fred Sinowatz auf Besuch an der Eötvös Loránt-Universität]. – In: Egyetemi Lapok. Budapest, 24. Januar 1979.
- Ungarn-Erlebnisse und Dichtung. Lenau in Ungarisch-Altenburg. – In: Lenau Almanach 1979. Wien 1979. S. 169-184.
- Thomas Manns Weg von „Doktor Faustus“ zum „Erwählten“. – In: Arbeiten zur Deutschen Philologie. Debrecen 1979, S. 209-225.

1980

- THOMAS MANN'S HUMANISMUS. WERDEN UND WANDEL EINER WELT- UND MENSCHENAUFFASSUNG. – Berlin: Rütten und Loening 1980. 356 S.
- THOMAS MANN ÉS MAGYARORSZÁG (Thomas und Mann Ungarn). – Budapest: Gondolat 1980. 413 S. (mit Judit Győri).

- Goethe és Thomas Mann. Imitáció és reinkarnáció a „Lotte Weimarban“ című regényében (Goethe und Thomas Mann. Imitation und Reinkarnation in „Lotte in Weimar“). – In: Halász Előd hatvan éves. Szeged: Egyetem 1980. S. 153-176. [Festschrift für E. H.]
- Felix Krull und die „Idee des Seins“ bei Thomas Mann. – In: Acta Litteraria. Budapest, 1980, S. 195-211.
- Eine Sprache – mehrere Literaturen. – In: Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980. – Bern/Frankfurt a. M./New York: Verlag Peter Lang 1980. S. 493-498.
- Ungarische Motive bei Horváth. – In: Pannonia. Eisenstadt. 1980, H. 1, S. 37-38.
- Curriculare Reform des Deutschstudiums in Ungarn unter besonderer Berücksichtigung der Landeskunde- und Literaturstudien. – In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Heidelberg. 1980. S. 249-253.
- Im Strahlungsfeld einer Stadt. Das vormärzliche Wien zwischen Ost und West. – In: Pannonia, Eisenstadt. 1980, H. 4, S. 20-22.

1981

- Literarische Beziehungen in Pannonien. – In: Komparatistik. Theoretische Überlegungen und südosteuropäische Wechselseitigkeit. Festschrift für Zoran Konstantinovic. Heidelberg: Carl Winter Verlag 1981. S. 467-474.
- Polgári tartás és művészi lét kérdése az induló Thomas Mann-nál (Bürgerliche Haltung und künstlerisches Sein beim jungen Thomas Mann). – In: Filológiai Közlöny. Budapest, 1981. S. 276-288.
- A „Lét eszméje“ és a „szerelem funkciója“ Thomas Mann „Felix Krull“ c. regényében (Die „Idee des Seins“ und die „Funktion der Liebe“ in Thomas Manns Roman „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“). – In: „Filológiai Közlöny. Budapest, 1981. S. 436-450.
- Walkó György köszöntése (Zum 60. Geburtstag von György Walkó). – In: Élet és Irodalom. Budapest, 3. Januar 1981.
- Periferikus és sváb-e a „sváb nyelv“? – In: Élet és Irodalom. Budapest, 4. Juli 1981. – dasselbe deutsch u. d. Titel: „Wie peripherisch und wie Schwäbisch ist die schwäbische Sprache“? – In: Budapester Rundschau, 27. Juli 1981.

1982

- AUF LENAUS SPUREN. BEITRÄGE ZUR ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR. Wien/Budapest: Österreichische Bundesverlag/Akadémiai Kiadó 1982. 334 S.
- Tradition und Möglichkeiten einer Zusammenarbeit mit der Universität Heidelberg aus der Sicht eines Budapester Germanisten. Vortrag aus Anlaß der Unterzeichnung des Partnerschaftsvertrags der Universitäten Heidelberg und Budapest am 4. April 1982. – In: Ruperto Carola, Heidelberg. 1982, Bd. 67-68, S. 73-77.

- Vorbilder und Funktion der Wiener Revolutionsdichtung des Jahres 1848. – In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1887). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1982. S. 569-578.
- Literaturbeziehungen um die Jahrhundertwende zwischen Österreich und Ungarn. – In: Neohelicon. Budapest, 1982, S. 45-60.
- A német mítosz „átfunkcionálása“ Thomas Mann Goethe-regényében. – (Die „Umfunktionierung“ des deutschen Mythos in Thomas Manns Goethe-Roman). – In: Filológiai Közlöny. Budapest, 1982, S. 161-172.
- Deutsches Schrifttum in Ungarn. – In: Deutscher Kalender 1982. Budapest 1982. S. 57-64. (mit János Szabó).
- Tanárképzés a modern nyelvi szakokon (Lehrerausbildung in den modernen Philologien). – In: A gyakorlatok szerepe a tanárképzésben (Die Rolle der Übungen in der Lehrerausbildung). – Budapest, 1982, S. 111-116. (=ELTE Tanárképző Bizottság különkiadásai).

1983

- Die deutsche antifaschistische Literatur in Ungarn. – In: Ungarn – Deutschland. Studien zur Sprache, Kultur, Geographie. München: Trofenik 1983. S. 135-147.
- Die Universität Budapest und ihre Beziehungen zum österreichischen und deutschen Geistesleben im 19. Jahrhundert. In: Wegennetz europäischen Geistes. Wien: Verlag für Geschichte und Politik. 1983. S. 65-79.
- Problem „österreichische Literatur“. – In: Zeitschrift für Germanistik. Berlin, 1983, H. 2, S. 209-212.
- Ein unerwartetes „Goethe Jahr“ in Ungarn. – In: Budapester Rundschau, 28. Februar 1983. – dasselbe in: Goethe-Studien. zum 150. Todestag des Dichters. – Budapest 1984. S. 153-160. (=Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 9.)
- Deutschunterricht und Belletristik. – In: Arbeit am Text. VII. Konferenz der Deutschmethodiker am 8-9. Dezember 1982 im Pädagogischen Zentralinstitut. Budapest: Országos Pedagógiai Intézet 1983. S. 54-69.
- Herbert Seidler 1905-1985 [Nekrolog]. – In: Irodalomtörténet. Budapest, 1983, S. 1006-1007.

1984

- VERGLEICHENDE LITERATURFORSCHUNG: INTERNATIONALE LENAUGESSELLSCHAFT 1964-1984. Hrsg. von Antal Mádl und Anton Schwob. – Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984. 528 S.
- Der Stand der Lenauforschung im heutigen Ungarn. – In: Vergleichende Literaturforschung. Internationale Lenau-Gesellschaft 1964-1984. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984. S. 103-111.
- Von Nikolaus Lenau zu Ödön von Horváth. – ebenda S. 257-268.
- Stifters Brigitta als Film. – In: Budapester Rundschau, 16. Juli 1984.

- In memoriam Herbert Seidler. – In: Acta Litteraria. Budapest, 1984, S. 437-438.
- Deutsche Sprache und Kultur in Ungarn – Geschichte und Gegenwart. – In: 7. Tagung des Internationalen Deutschlehrerverbandes in Budapest. 1-5. August 1983. Plenarvorträge und Sektionsberichte. – Budapest: TIT 1984. S. 15-32.
- Mádl, Antal – Hesky, Regina (Hrsg): 7. TAGUNG DES INTERNATIONALEN DEUTSCHLEHRERVERBANDES IN BUDAPEST, 1-5. AUGUST 1983. PLENARVORTRÄGE UND SEKTIONSBERICHTE. – Budapest: TIT 1984. 270 S.
- Werner Mittenzwei: Exil in der Schweiz. (Rez.) – In Zeitschrift für Germanistik, 1980. S. 491-494. – dasselbe ungarisch in: Helikon, Budapest, 1984, S. 350-351.

1985

- Der deutsche und ungarische antifaschistische historische Roman. – In: Germanistisches Jahrbuch DDR-UVR 1985. S. 83-94.
- Die ungarische Literatur. – In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 16. Europäische Romantik III. Restauration und Revolution. Wiesbaden: Aula Verlag 1985. S. 505-516.
- Zur Frage einer zeitgemäßen historisch-kritischen Edition Lenauscher Lyrik. – Lenau-Forum. Jahrbuch für vergleichende Literatur-Forschung, Stockerau. 1985. S. 32-37.
- Bericht über zwanzig Jahre wissenschaftlicher Beirat in der Internationalen Lenau-Gesellschaft. – ebenda S. 97-102.
- Goethe und Schiller im Urteil des späten Thomas Mann. – In: Arbeiten zur Deutschen Philologie. Debrecen, 1985, S. 105-115.
- Die ungarische Germanistik im Spannungsfeld von Motivationen und Gegenmotivationen. – In: Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik. – München: Judicium Verlag 1985. S. 272-284.
- Walter Grab: Heinrich Heine als politischer Dichter. (Rez) – In: Arbitrium, 1985, S. 304-306.

1986

- Dichtungen von Heine, Lenau, Petöfi und ihre Funktion im Vormärz. – In: Acta Litteraria. Budapest, 1986, S. 303-314.
- Bericht der Arbeitskommission. – In: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses (IVG). Bd. 1.: Ansprachen, Plenarvorträge, Berichte. – Tübingen: Max Niemeyer 1986. S. 152-155.

1987

- Grillparzers Österreichbewußtsein. – In: Zeitschrift für Germanistik, Berlin, 1987, H. 1, S. 75-79.
- Thomas Mann: Királyi Fenség (Nachwort zu der ungarischen Ausgabe von T. M.-s „Königliche Hoheit“). – Budapest: Európa Kiadó 1987. S. 285-291.

1988

- Haase, Horst – Mádl, Antal (Hrsg.): ÖSTERREICHISCHE LITERATUR DES 20. JAHRHUNDERTS. EINZELDARSTELLUNGEN. Berlin: Volk und Wissen 1988. 880 S.
- Thomas Mann: Naplók I. 1918-1921, 1933-1939 (Tagebücher, Bd. I. 1918-1921, 1933-1939. Auswahl und Nachwort von A. M.). Budapest: Európa Kiadó 1988. S. 607.
- Thomas Mann und Georg Lukács. – In: Thomas Mann Jahrbuch. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann Verlag 1988. S. 117-132.
- Rezeption der Gruppe 47 in Ungarn. – In: Literaturszene Bundesrepublik – ein Blick von draußen. – Amsterdam 1988. S. 261-282. (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 25.)
- Germanistik in Ungarn. – In: Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Vorträge des Germanistentages Berlin 1987. Bd. 1. Das Selbstverständnis der Germanistik. Aktuelle Diskussionen. Tübingen: Max Niemeyer 1988. S. 404-407.
- Einführung zu: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Einzeldarstellungen. Berlin: Volk und Wissen 1988. S. 10-49.
- Gerhard Fritsch. ebenda S. 620-639.

1989

- Einige Parallelen zwischen der österreichischen und der ungarischen Literatur um 1900. – In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1989. S. 361-370.
- Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Auslandsgermanistik in der Nachbarschaft: Gegenwärtiger Stand der Germanistik, des Deutschunterrichts; die Anwesenheit der deutschen Sprache und Kultur in Ungarn. – Beiträge der Fachtagung von Germanisten aus Ungarn und der Bundesrepublik Deutschland in Budapest vom 16.-19. 1988. Hrsg.: Hans-Joachim Althof, Árpád Bernáth und Károly Csurí. Szeged/Bonn: JATE/DAAD 1989. S. 3-10.
- Die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und ihre literarische Ausstrahlung in Wien bzw. Pest-Buda bis zur Revolution 1848. – In: A magyar nyelv és kultúra a Duna völgyében (Die ungarische Sprache und Kultur im Donauraum) I. Budapest/Wien: Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság 1989. S. 94-100.
- „Unter Umständen schon eine andere Möglichkeit“. Gerhard Fritsch zum Gedenken. In: Protokolle, Wien/München, 1989, S. 126-128.
- Öregdiákok és volt iskolánk közöntése (Gruß an die einstigen Mitschüler und an die Schule). – In: Emlékkönyv a veszprémi Kegyestanítórendi Gimnázium alapításának 275. évfordulójára 1711-1986. Budapest: Magyar Piarista Diákszövetség 1989. S. 9-11.
- Andrea Seidler – Wolfram Seidler: Das Zeitschriftenwesen im Donauraum zwischen 1740 und 1809. Kommentierte Bibliographie der deutsch- und unga-

- rischsprachigen Zeitschriften in Wien, Preßburg und Pest-Buda. (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts I.). Wien/Köln/Graz: Böhlau 1988. 234 S. – In: *Arbitrium*. Tübingen, 2/1989, S. 201-203 (Rez.). – dasselbe ungarisch in: *Filológiai Közlöny*, Budapest, 1996, S. 93-94.
- Unterwegs vom Wörterbuch zu einem umfassenden Lexikon. Randglossen zu: Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Claus Träger. Leipzig 1986. – In: *Germanistisches Jahrbuch DDR-UVR 1989*. Hrsg. Werner Biechele, VIII(1989), S. 347-350. (Rez.)
 - Klaus Aman – Albert Berger (Hrsg): *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre*. Wien/Köln/Graz: Böhlau 1985. – In: *Filológiai Közlöny*. Budapest, 1989, S. 84-86. (Rez.)

1990

- „Ich selber hab mir was herausgenommen.“ Villons Spuren bei Brecht. – In: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis. Sectio Philologica*. 1989-1990. S. 111-124. [Festschrift für den Budapester Romanisten Prof. Dr. Otto Süpek]
- Zum Gedenken an Joseph Roth und Gerhard Fritsch. – In: *Literatur und Kritik*. Österreichische Monatsschrift. 247/248 (September/Oktober), S. 335-340.
- Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Ästhetizismus und Negativität. Studium zum Werk Nikolaus Lenaus*. (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 23). Heidelberg: Winter 1984. – Nikolaus Lenau: *Gedichte*. Hrsg. und eingeleitet von Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Königstein/ts. 1985. (Rez.) – In: *Arbitrium*. Tübingen 1990, H. 2, S. 214-216.

1991

- *Klassisch, aber fremd im eigenen Land. Goethe, Heine, Thomas Mann*. - In: *IVG. Begegnung mit dem 'Fremden'. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990*. München: Judicium Verlag 1991. Bd. 7. S. 81-88.
- *Österreichisch-ungarische Literaturbeziehungen in der k.-u.-k.-Monarchie*. – In: „Kakanien“. Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende. Budapest/Wien: Akadémiai Kiadó/Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1991. S. 31-58. (= Schriftenreihe der Österreichischen-Ungarischen Gemischten Kommission für Literaturwissenschaft, Bd. 2.)
- *Grillparzer und Ungarn*. – In: *Grillparzer und die Wirklichkeit*. Hrsg. von Bernhard Denscher und Walter Obermeier. Wien: Wiener Stadt- und Landesbibliothek 1991. S. 96-104. – dasselbe In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*. Hrsg. von Antal Mádl und Hans-Werner Gottschalk. Budapest – Gesellschaft Ungarischer Germanisten und Bonn – Deutscher Akademischer Austauschdienst. 1993. S. 43-56.

- Kleist in Ungarn. – In: Kleist-Jahrbuch 1991. Hrsg. Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung. S. 19-33.

1992

- Heine – Lenau – Petöfi. Parallelen und Unterschiede. – In: Lenau zwischen Ost und West. Londoner Symposion. Hrsg. von Alexander Stillmark und Fred Wagner. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 1992. S. 51-67. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 268.)
- Ersatz- und Übergangsformen für den fehlenden Roman östlich und südöstlich von Deutschland. – In: Die Fürstliche Bibliothek Corvey. Ihre Bedeutung für eine Sicht der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Rainer Schöwerling und Hartmut Steinecke. München: Wilhelm Fink Verlag 1992. S. 163-173.

1993

- Imre Madách: 'Die Tragödie des Menschen' und ihr Verhältnis zu Goethes 'Faust'. – In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1992. Hrsg. Antal Mádl und Hans-Werner Gottschalk. Budapest: ELTE Germanistisches Institut und Bonn: Deutscher Akademischer Austauschdienst 1993. S. 53-79.
- Lenau und Österreich. Gefühlsmäßige Bindung und politische Entfremdung. – In: Nikolaus Lenau. „Ich bin ein unstäter Mensch auf Erden.“ Hrsg. Eduard von Schneider und Stefan Sienert. München: Südostdeutsches Kulturwerk 1993. S. 141-150.
- Lenau und Ungarn. Erlebnishintergründe und Erinnerungsbilder. – In: Nikolaus Lenau. „Ich bin ein unstäter Mensch auf Erden.“ Hrsg. von Eduard Schneider und Stefan Sienert. München: Südostdeutsches Kulturwerk 1993. S. 151-159.
- Lenaus Ungarn Thematik im Wandeln. – In: „... einen Stein für den großen Bau neuhaun.“ Studien zur deutschen Literatur. (= Germanica Wratislaviensia XCIX. Hrsg. M. Szyrocki) [Festschrift für Gerard Kozierek]. Wrocław 1993. S. 261-266.
- Auswärtige Kulturpolitik und „Drang nach Osten“. – In: Relations culturelles internationales et processus de réformes en Europe central. Les politiques culturelles extérieures autrichienne allemande et française. Paris: Chambre de commerce et d'industrie 1993. S. 147-157.
- Büchnerübersetzungen und -rezeption in Ungarn. – In: Im Zeichen der ungeteilten Philologie. Festschrift für Karl Mollay zum 80. Geburtstag. Hrsg. Péter Bassola, Regina Hessky und László Tarnói. (= Budapest Beiträge zur Germanistik Nr. 24.). Budapest: ELTE 1993. S. 143-250. – dasselbe in: Georg Büchner Jahrbuch 8. Hrsg.: Thomas Michael Mayer und Burghard Dedner. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1994. S. 294-301.
- Vorwort zu Elisabeth C. Halasi-Kun: Nikolaus Lenau, der Dichter der Donauländer. Sozialliterarische und historisch-kulturelle Aspekte in seinen Dichtungen. – In: Lenau-Forum, 19(1993), Folge 1-4-, S. 73-74.

- Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft. Hrsg. von Dietmar Goltschnigg und Anton Schwob, unter Mitarbeit von Gerhard Fuchs. (Rez.) Tübingen: Francke Verlag 1990. – In: Arbitrium, 1993, H. 3, S. 364-366.

1994

- Egylelkűség és kettős identitás. – In: Uj Horizont. 22(1994), H. 2, S. 13-17. [Interview]
- „Egy elsülyedt költői táj nyomában ...“ (Auf Spuren einer versunkenen Landschaft, Rez.) – In: Helikon, 1994.

1995

- Deutsche Sprache und Germanistik in Ungarn zwischen Motivation und Gegenmotivation. – In: Germanistik in Mittel- und Osteuropa 1945- und 1992. Hrsg. von Christoph König. Berlin – New York: Walter de Gruyter 1995. S. 256-270.
- NIKOLAUS LENAUS WERKE UND BRIEFE. HISTORISCH-KRITISCHE GESAMTAUSGABE. Bd. 2.: NEUERE GEDICHTE UND LYRISCHE NACHLESE. Herausgegeben von Antal Mádl. – Wien /Stuttgart: Österreichischer Bundesverlag/Klett Verlag 1995. 916 S.
- Anastasius Grün und Nikolaus Lenau. Eine Dichterfreundschaft. In: Anastasius Grün und die politische Dichtung im Vormärz. Hrsg. von Anton Janko und Anton Schwob. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1995. S. 55-79.

1996

- LENAUS 3. GEDICHTE - POEZII - VERSEK. NIKOLAUS LENAUS IN DREI SPRACHEN. Hrsg., eingeleitet und mit einer Zeittafel von Antal Mádl. München: Südostdeutsches Kulturwerk 1995. 120 S.
- Újra egyesült Németország – egységes irodalom (Wieder vereintes Deutschland – einheitliche Literatur)? – In: Helikon, 1996, H. 3, S. 199-201.
- Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1994. S. 912. (Rez.) – In: Helikon, 1996, Nr. 3, S. 363-365.
- Hedvig Belitska-Scholtz – Olga Somorjai: Deutsches Theater in Pest und Ofen 1770-1850. Bd. 1-2. Budapest: Argumentum 1995. 1276 S. (Rez.) – In: Helikon, 1996, Nr. 3, S. 376-378.
- Walter Hinck: Geschichtsdichtung. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1995. 351 S. (= Sammlung Vandenhoeck). (Rez.) – In: Helikon, 1996, H. 3, S. 352-354.
- Halina Ludorowska: Christa Wolf. Das Leben im Tagebuch. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1996. 125 S. (Rez.) – In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik (1996), S. 290
- Jörg Fröhling/Reinhold Meinel/Karl Riha (Hrsg.): Wende-Literatur. Bibliographie und Materialien zur Literatur der Deutschen Einheit. Frankfurt am

Main: Peter Lang 1996. 200 S. (Rez.) – In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik (1996), S. 246-249.

1997

- Parallelen im deutschen und ungarischen antifaschistischen Roman. – In: Kritische Fragen an die Tradition. Festschrift für Claus Träger zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Marion Marquardt, Uta Störmer-Caysa, Sabine Heimann-Seelbach. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 1997. S. 102-111.
- Auf dem Weg zum Fach Germanistik. – In: Begegnungen. Facetten eines Jahrhunderts. [Festschrift für Hetmut Kreuzer zum 70. Geburtstag] Hrsg.: Doris Rosenheim/Anja Kreutz. Siegen: Carl Bösch Verlag 1997. S. 170-172.
- Ein unbekanntes Lenau-Gedicht. – In: Lenau-Jahrbuch 23 (1997). S. 201-213.
- Heinrich von Kleist: A chillei földrengés (Das Erdbeben von Chili). [Ungarischer Text und Novellenanalyse] – In: Huszonöt nagyon fontos novella. Művek és műelemzések. Szerk.: Borbély Sándor. Budapest: Maecenas Holding RT. és a Lord Könyvkiadó közös kiadása 1997. S. 31-36.
- Theodor Storm: Erdei tó (Immensee). – ebenda S. 102-106.
- Thomas Mann: Trisztán (Tristan). – ebenda S. 210-215.
- Das Ungarnbild in der österreichischen Literatur im 19. Jahrhundert. – In: Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik 1997/2. Graz: Edition Prasens 1997. S. 83-96.
- [Előszó – Vorwort] zu: Előadások a Veszprém megyei németek történetéről (1946-1948) (Vorträge über die Geschichte der deutschen Minderheit im Komitat Veszprém). Veszprém: Megyei Önkormányzatok és Elektorok Közössége 1997. S. 5-10.
- Lenaus Aktualität heute. – In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1997. S. 23-32.

1998

- Der Verlag Gustav Heckenast. In: Suevia Pannonica. Archiv der Deutschen aus Ungarn. Jg. XVI (269 1998. S. 7-25. – dasselbe in: Deutsche in Budapest. Hrsg. von Wendelin Hambuch. Budapest: Deutscher Kulturverein 1999. S. 379-394.
- Statement zum Podium „Standortgebundenheit und Rückbezüglichkeit der Germanistik.“ In: Deutsch und Auslandsgermanistik in Mitteleuropa. Geschichte – Stand – Ausblicke. Warszawa: Graf-Punkt 1998. S. 561-567.
- „Die Chance zum Überleben“. A. M. im Gespräch mit Stefan Sienerth. – In: Südostdeutsche Vierteljahres-Blätter. 47(1998), H. 4, S.316-328.
- A hetvenedik életévüket taposók ... (Die ins 70. Lebensjahr getreten sind... [Antwort auf eine Rundfrage]). – In: Polisz. Irodalmi Kalendárium 1999. Budapest, 44(1998), S. 74-75.

- SCHRIFTSTELLER ZWISCHEN (ZWEI) SPRACHEN UND KULTUREN. Hrsg. von Antal Mádl und Peter Motzan. – München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1999. 412 S.
- Sprache, Heimat und Frage der Identität bei Nikolaus Lenau. In: Schriftsteller zwischen (zwei) Sprachen und Kulturen. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk. 1999.
- S. 11-22.
- Neue Möglichkeiten einer „Anrainer“-Germanistik. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunftsperspektiven. – In: Zur Geschichte und Problematik der Nationalphilologien in Europa. 150 Jahre Erste Germanistenversammlung in Frankfurt am Main (1846-1996). Hrsg. von Frank Fürberth, Pierre Krügel, Ernst E. Metzner, Olaf Müller. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999. S. 879-887.
- THOMAS MANN VILÁG- ÉS EMBERKÉPE. Budapest: Argumentum. 322 S.

Herausgeber- und redaktionelle – kontinuierlich laufende – Tätigkeit

- Világirodalmi Lexikon (Lexikon der Weltliteratur in 18 Bdn). Budapest Akadémiai Kiadó. 1977 ff. [Als Hauptmitarbeiter verantwortlich für die deutschsprachigen Literaturen und Verfasser von Lexikonartikeln über folgende Autoren bzw. Sachwörtern]: Abraham a Santa Clara, I. Aichinger, P. Altenberg, L. v. Adrian-Werbung, P. Appel, E. M. Arndt, H. C. Artmann, I. Bachmann, L. G. Bachmann, R. H. Bartsch, O. Basil, E. Bauernfeld, G. Baumann, R. Bayr, K. I. Beck, Biedermeyer, R. C. Binding, F. Blei, A. Blumauer, A. Bronnen, F. Bruckner, S. Brunner, G. A. Bürger, Chr. Busta, E. Canetti, E. Castle, K. Cerri, A. Chamisso, P. Celan, E. Claudius, K. Demus, H. Domin, A. Drach, A. v. Droste-Hülshoff, E. Elster, M. Enzinger, H. Essig, F. Freiligrath, F. Grillparzer, A. Grün, M. Hartmann, H. Heine, G. Herwegh, Junges Deutschland, F. Kögl, A. Kuh, F. v. Kürenberg, A. Landsberger, M. Lavater-Sloman, G. Ledig, H. Liebstöckl, H. Mann, Kl. Mann, Monika Mann, Maß und Wert, K. Meisl, M. Mell, C. F. Meyer, G. Meyrink, Th. Mügge, R. Mühlher, Th. Mundt, J. Nadler, J. W. Nagl, O. Nedden, Nemzetközi Lenau-társaság (Intern. Lenau-Gesellschaft), Osztrák irodalom (Österreichische Literatur), Osztrák irodalmi formák (Literarische Formen der österr. Literatur), B. Paoli, J. F. Perkonig, A. Pichler, H. Politzer, E. Pözl, J. O. Prechtler, R. E. Prutz, J. L. Richter, P. Rismondo, E. Rollett, H. Rollett, P. Rosegger, E. Roth, J. Roth, S. L. Roth, F. Saar, F. Sacher, A. Sacher-Masoch, L. Sacher-Masoch, F. Salten, F. Sauter, A. Scharrer, R. Schaumann, J. E. Schikaneder, M. L. Schleifer, E. Schlögl, W. Schmied, A. Schöne, F. Schönthan, E. Schönwiese, J. T. Schreyvogel, K. J. Schröer, F. Schuselka, Schwäbische Dichterschule, Ch. Sealsfield, Gy. Sebestyén, A. Seghers, J. G. Seidl, H. Seidler, J. Sonnenfels, C. Spitteler, F. Stelzhammer, A. Stifter, J. A. Stranitzky, O. J. Tauschinski, Georg Terramare, L. Thoma, E. Thurnher, E. Toller, F. Torberg, P. Tramin, C. Tschuppik, F. Tumler, S. Trebitsch, L. Uhland, J. Urzidill, Vormärz, K. H. Waggerl, E. Waldinger, G. Wallraff, G.

- Weerth, H. U. Wendler, E. Wiechert, M. Wied, A. Wildbrandt, A. Wildgans, Chr. Wolf, F. Wolf, Das Wort, H. Zand, J. Ch. Zedlitz, A. Zweig, St. Zweig.
- Quellenlexikon zur deutschen Literaturgeschichte (Bibliography of Studies on German Literary History). Personal- und Einzelwerkbibliographien der internationalen Sekundärliteratur 1945-1990 zur deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Heiner Schmidt. Bibliographische Mitarbeit u. v. a. von A. M. [Bearbeiter des ungarischen Anteils]. Duisburg: Verlag für Pädagogische Dokumentation 1994 ff. [bisher 21 Bde., /von A bis MEL/]
 - Budapester Beiträge zur Germanistik (Gegründet und hrsg. Bde. 1-20.)
 - Studia Philologica Moderna (Gegründet und hrsg. Bde. 1-7.)
 - Jahrbuch der ungarischen Germanistik (Mitherausgeber: 1992-1998).
 - Mitglied des Redaktionsausschusses [ist bzw. war] in: Arbitrium (München), Filológiai Közlöny (Budapest), Lenau-Forum (Wien), Modern Filológiai Füzetek (Budapest), Text ç kontext (Kopenhagen), Wissenschaftliche Buchreihe der Internationalen Lenau-Gesellschaft (Wien).



