

Germanistik ohne Grenzen  
Studien aus dem Bereich der Germanistik

Schriftenreihe des Lehrstuhls für germanistische Sprach- und Literaturwissenschaft  
der Christlichen Universität Partium / Großwardein  
Band 1  
Herausgegeben von  
Szabolcs János-Szatmári

**Germanistik ohne Grenzen**  
**Studien aus dem Bereich der Germanistik**  
**Band 1**

I. Internationale Germanistentagung  
*Germanistik ohne Grenzen*

Großwardein / Oradea / Nagyvárad  
15. – 17. Februar 2007

Herausgegeben von  
Szabolcs János-Szatmári

Siebenbürgischer Museum-Verein / Societatea Muzeului Ardelean



Partium Verlag / Editura Partium



Klausenburg – Großwardein  
2007

Partium Verlag  
Direktor: Szilárd Demeter

Siebenbürgischer Museum-Verein  
Direktor: Gábor Sipos

Verantwortlicher Redakteur: Szabolcs János-Szatmári

Layout und Computersatz: István Horváth  
Umschlaggestaltung: Gergő Mostis

Herstellung: Imprimeria de Vest, Oradea

Gedruckt mit Unterstützung der Christlichen Universität Partium  
und der Landesregierung des Komitats Bihar

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

**GERMANISTIK OHNE GRENZEN. INTERNATIONALE**

**GERMANISTENTAGUNG (1 ; 2007 ; Oradea)**

**Germanistik ohne Grenzen : Studien aus dem Bereich der germanistik :**

**I. Internationale Germanistentagung "Germanistik ohne Grenzen" : Oradea,**

**15.-17. Februar 2007 /** herausgegeben von Szabolcs János-Szatmári. - Cluj-Napoca :

Societatea Muzeului Ardelean ; Oradea : Partium, 2007.

3 vol.

ISBN 978-973-8231-71-9

**Band 1.** - 2007. - Bibliogr. - ISBN 978-973-8231-72-6 ;

ISBN 978-973-86394-8-4

I. Szabolcs János-Szatmári (ed.)

811.112.2(063)

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort

/9/

## Literatur- und kulturwissenschaftliche Ansätze

*Hilda Schauer:*

Narrative Poetik und Narrativierung der Poetik bei Sten Nadolny

/13/

*Ágnes Gubicskó:*

Methoden aus dem Garten. Die Konsequenzen der Wiederholung  
für die (literaturwissenschaftliche) Arbeit. (Peter Handke)

/27/

*Karl Katschthaler:*

Frankenstein und der Körper des Monsters oder der Widerstand des Fleisches

/37/

*Ruxandra Chişu:*

Die Verdächtigung des Namens als Vermutung des Ich. Überlegungen  
zur Namens- und Identitätsproblematik in der Moderne  
anhand Ingeborg Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen*

/47/

## Erzählte Welten

*Márta Gaál:*

Verschränkung von „Kristallisation“ und „Liquidation“  
in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*

/63/

*Detlef Gwosc:*

Die „Tintensklaven“ von heute.

Zur literarischen Tradition gegenwärtiger Serienformate im Fernsehen

/75/

*Mario Gomes:*

Der Ort der Vampire

/95/

*Márta Harmat:*

Grenzüberschreitung als Wertvertretung in realistischen Ehebruchsromanen

/105/

*Harald D. Gröller:*

Die Grenzauflösung zwischen Dichtung und Historie  
dargestellt am Beispiel von Robert Aschers Roman *Der Schuhmeier*  
/115/

*Lucia Gorgoi:*

„Die Schule des Humors“ in Hermann Hesses Roman *Der Steppenwolf*  
/127/

*Veronica Buciuman:*

Hermann Hesse, der Dirigent seiner Lebenssymphonie  
/139/

*Andrea Demku:*

Die angloamerikanischen Elemente in Heinrich Bölls *Gruppenbild mit Dame*  
/149/

*Zoltán Szalai:*

„Sie müssen doch zugeben, dass ein Recht auf den Irrtum gibt...“  
Hans Werner Richters Ernst-Jünger-Bild  
/163/

*Zsófia Szóvényi:*

Der Diskurs über die deutsch-französische Aussöhnung  
im essayistischen Schaffen von Heinrich, Thomas und Klaus Mann  
/175/

*Judit Szűcs:*

Das Dorf aus einer verzerrten Perspektive, oder:  
Gert Jonkes Spiel mit der Kamera und den Nerven der Leser  
/185/

### **Lyrik: intermedial und interkulturell**

*Lebel Sata:*

Zwischen pictura und poesis:  
Dichtung als intermediales und kollektives Ereignis.  
Zu Georg Philipp Harsdörffers *Die Welt*  
/191/

*Gabriella Hima:*

Erdbeere und Lilie.  
Pflanzensymbolik in Theodor Storms *Immensee*  
/203/

*Zoltán Szendi:*

Drei Gestalten aus dem *Alten Testament* in der Lyrik Rainer Maria Rilkes  
/209/

- Etelka Joó:*  
 Endre Ady in deutscher Übersetzung  
 /221/  
*Anna Zsellér:*  
 Das Erhabene der Natur als poetologisches Prinzip bei Raoul Schrott  
 /235/  
*Andrea Benedek:*  
 Neue Musik zu Werken von Paul Celan.  
 Eine Synopsis der Kompositionen nach Gedichtbänden  
 /251/

### **Grenzüberschreitungen: dramatisch/theatralisch**

- Daniela Ionescu:*  
 Drama und Theater –  
 Überlegungen zur Abgrenzung einer heiklen Gattung  
 /263/  
*Magdolna Balkányi:*  
 Theoretische Überlegungen zur Dramenübersetzung  
 ausgehend von den ungarischen Übersetzungen von Heinrich von Kleists  
*Der zerbrochene Krug*  
 /273/  
*Gabriella-Nóra Tar:*  
 Zur Schauspielerausbildung im deutschsprachigen Raum  
 des 18. Jahrhunderts  
 /285/  
*Brigitta Szabó:*  
 Ohne Grenzen – Das wechselnde Shakespeare-Bild Goethes  
 /293/  
*Szabolcs János-Szatmári:*  
 Ein Theoretiker des siebenbürgisch-deutschen Theaters: der  
 Aufklärungsphilosoph Michael Hißmann  
 /303/  
*Eszter Szabó:*  
 Die Geschichte als identitätsstiftendes Element  
 in den Dramen von Michael Albert  
 /317/  
*Enikő Dác:*  
 Die Nibelungen aus ungarischer Perspektive.  
 Betrachtungen zu János Térey's Drama *Der Nibelungen-Wohnpark*  
 /329/





## Vorwort

Vom 15. bis zum 17. Februar 2007 wurde in der westrumänischen Grenzstadt Oradea (dt. Großwardein, ung. Nagyvárad) eine Tagung mit dem Motto *Germanistik ohne Grenzen* veranstaltet, wodurch der Grundstein für ein Forum gelegt wurde, das zukünftig Germanisten die alljährliche Gelegenheit zu einem internationalen und interdisziplinären wissenschaftlichen Austausch bieten möchte. Die Möglichkeit zu diesem regen wissenschaftlichen Dialog „über den Tellerrand hinaus“ ist gerade durch den Veranstaltungsort selbst, die westrumänische Grenzstadt Oradea, gegeben, die auf eine lange Tradition der Multikulturalität, des Voneinander-Lernens und der Interdisziplinarität zurückblicken kann.

Mit der im Jahre 2007 mit Erfolg veranstalteten Tagung, an der 31 Universitäten bzw. Forschungseinrichtungen aus sieben Ländern vertreten waren, ist diesem Ziel bereits Rechnung getragen worden: die 85 Vorträge aus den Teilbereichen Sprach-, Literatur-, Kultur- und Theaterwissenschaft einschließlich Minderheitenforschung bzw. Fremdsprachenmethodik und -didaktik, die in den vorliegenden Tagungsbänden veröffentlicht werden, weisen entweder in thematischer oder in theoretisch-methodischer Hinsicht über die etablierten disziplinären Grenzen des jeweiligen Forschungsfeldes hinaus.

Die ersten zwei Tagungsbände beinhalten die literatur-, kultur- und theaterwissenschaftlichen Beiträge. Die Studien aus dem Bereich der Literatur- und Kulturwissenschaft widmen sich einerseits der Untersuchung des Verhältnisses der Literaturwissenschaft zu anderen wissenschaftlichen Disziplinen, bzw. der Behandlung von verschiedenen literatur- und kulturtheoretischen Problemen; andererseits werden verschiedene literarische Erscheinungen synchron und diachron behandelt, wobei sich der zeitliche Rahmen vom Mittelalter bis in die Gegenwart erstreckt. In den Mittelpunkt der Diskussionen gerückt wurden Aspekte der Rezeptionsgeschichte der deutschen, bzw. österreichischen Literatur, der verschiedenen Erscheinungsformen der deutschsprachigen Minderheitenliteraturen, der literarischen Prozesse an der Grenze der Kulturen, sowie auch solche Fragestellungen, die die behandelten literarischen Prozesse und Einzelwerke aus einer gattungstheoretischen und -geschichtlichen Perspektive zu erläutern versuchen: um die Problematik der Intermedialität, Motivik und Übersetzbarkeit der Lyrik, der poetologischen, sozial- und kulturgeschichtlichen Aspekte des Romans gruppieren sich mehrere Fallstudien. Die Grenzüberschreitung als strukturierendes Prinzip lässt sich auch an solchen Studien erkennen, die die

Grenzen zwischen Authentizität und Fiktion in der Autobiographie, den Problemkreis des literarischen/theatralen Diskurses, den plurimedialen Status des Theatertextes als Gegenstand der Forschungen gelten lassen.

Die Bände sind daneben stark kulturgeschichtlich geprägt: Lebensformen, bzw. ihre literarische Ausprägung, verschiedene Medien des deutsch-ungarischen Kulturkontakts, die Formen der Erinnerung und des Gedächtnisses werden kritisch behandelt.

Der dritte Band umfasst die auf der Tagung gehaltenen linguistischen und didaktisch-methodischen Vorträge. Den Plenarvorträgen folgten an beiden Tagen die Präsentationen der einzelnen Beiträge, die sich um gewisse Schwerpunkte der deutschen Sprachwissenschaft und Didaktik bzw. Methodik gruppieren lassen. Die präsentierten Themen erfassen einerseits Frage- und Problemstellungen, die sich auf morphologische, syntaktische und lexikalische Erscheinungen der aktuellen geschriebenen und gesprochenen deutschen Standardsprache zurückführen lassen, andererseits spiegelt sich in bestimmten Arbeiten nicht nur eine synchrone sondern auch eine diachrone Betrachtungsweise der sprachlichen Phänomene wider. Die Spannweite der Themen reicht von einzelsprachlichen Aspekten bis zu kontrastiv konzipierten Arbeiten hin. Die Themen repräsentieren also den sprachwissenschaftlichen Teil der Germanistik „ohne Grenzen“ und doch mit ganz genau abgesteckten Untersuchungszielen aus verschiedenen linguistischen Bereichen.

In den methodisch-didaktischen Arbeiten, die eine Brücke zwischen Geschichte und Gegenwart des DaF-Unterrichts schlagen, kommt die Rolle und Wichtigkeit des Fremdsprachenunterrichts gestern und heute zum Ausdruck. Aspekte des interkulturellen Lernens, der verschiedenen Möglichkeiten der Vermittlung des Deutschen als Fremdsprache werden in den vorliegenden Beiträgen praxisbezogen dargestellt.

Die Herausgeber, die die eingereichten Beiträge redigiert haben, danken den Korrekturlesern der Tagungsbände, die die Arbeiten sprachlich überarbeitet haben.

Unser Dank gilt der Christlichen Universität Partium für die Unterstützung der Tagung und die gezeigte Gastfreundschaft sowie der Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Bukarest für die großzügige Hilfe.

Oradea / Großwardein / Nagyvárad, im November 2007

*Die Herausgeber*

## **Literatur- und kulturwissenschaftliche Ansätze**



*Hilda Schauer (Pécs)*

## **Narrative Poetik und Narrativierung der Poetik bei Sten Nadolny**

Schriftsteller haben in allen Epochen der Literatur ihre Meinung zu Fragen der Ästhetik geäußert. Ihre poetologischen Reflexionen bilden einen wichtigen Teil der Literaturgeschichte, und Poetik-Vorlesungen der Autoren gehören als neue Textsorte zur literarischen Essayistik. 1959 richtete man an der Universität Frankfurt eine Poetik-Dozentur ein. Es war Ingeborg Bachmann, die als erste Autorin dieser Vorlesungsreihe die wichtigsten Punkte der Diskussion nannte:

Die Abgrenzung vom Ästhetizismus, die utopische Wirkungsabsicht, das Begehen unvertrauten Geländes, die Traumdimension der Literatur, die Vorstellung, die eigene Zeit repräsentieren zu müssen, der Versuch, wie Paul Celan in der Welt nach Auschwitz nicht die Sprache zu verlieren.<sup>1</sup>

Die Vorlesungen wurden 1968 wegen der politischen Aktivitäten der Studenten unterbrochen. Der Rektor der Universität Frankfurt am Main und die Leitung des S Fischer Verlags regten 1979 erneut zur Diskussion an. In den folgenden Jahren wurden die Poetik-Vorlesungen auch an anderen Orten und Universitäten eingeführt.

Paul Michael Lützel fasst in der Einleitung des von ihm herausgegeben Buches über die Poetik der zeitgenössischen Autoren die wichtigsten Punkte der Poetikediskussion zusammen. Das stark selbstreflexive Moment der neuen Literatur war oft Thema dieser Poetik-Vorlesungen. Früher unvorstellbar, akzeptierten die Autoren nun die autobiographische Form der Poetik. Die autobiographischen Äußerungen beziehen sich im Sinne einer Werkstattpoetik auf den Autor selbst. Auch die Frage des literarischen Engagements wird diskutiert. Die Autoren protestieren gegen klar umrissene gesellschaftliche Programme, und die meisten sind, wie auch Sten Nadolny, für die intellektuelle Unabhängigkeit und Selbstständigkeit der literarischen Werke. Die rezeptionstheoretischen Überlegungen der Autoren thematisieren die Bedeutung des Lesers. In produktionsästhetischen Überlegungen wird die Diskursüber-

schneidung betont, die sich in der Verknüpfung von realistischen bzw. surrealen oder traumhaften Elementen manifestiert.<sup>2</sup> Die diskutierten Erzählstrukturen sind meistens spielerisch und offen. Resümierend stellt Lützel fest, dass die Vorlesungen zeitgenössischer Autoren und Autorinnen die Vielfalt und den Pluralismus der postmodernen Literatur reflektierten. Die Texte der Autoren seien weniger totalitätssüchtig, weniger ideologisch, weniger repräsentativ und hochkulturell als die der Modernisten. Er meint: „Dagegen kommen das Subjektive, das Selbst-reflexive, das Pastichehafte, die Mischung aus Hoch- und Alltagskultur, das Geschichtliche und Autobiographische stärker zum Zuge.“<sup>3</sup>

### Sten Nadolnys Poetik-Vorlesungen

Sten Nadolny erörtert seine Poetik in zwei Poetik-Vorlesungen, die unter dem Titel *Das Erzählen und die guten Ideen. Die Göttinger und Münchner Poetik-Vorlesungen* erschienen sind.<sup>4</sup> *Die Münchner Poetik-Vorlesungen* stammen aus dem Jahr 1990. Nadolny beabsichtigt darin nicht eine systematische Poetik und eine allgemeine Theorie zu liefern: „Bitte, ich rede von mir. Es gibt vielerlei Erzähler, und sie schaffen es auf vielerlei Weise.“<sup>5</sup> Nadolny spricht darüber, dass beim Schreiben neben dem Erzählen auch das Erzählen über das Erzählen vorhanden sei. Da das Erzählen ein Aufheben der Kompliziertheit bedeute, versuche er aus seiner Vorlesung eine Geschichte zu machen. Das Erzählen definiert er als „die Herstellung einer Reihe aus den dafür zur Verfügung stehenden Einzelheiten“.<sup>6</sup> Es ist die Aufgabe des Autors, diese Einzelheiten in Zusammenhang zu bringen: „Der Erzähler muß organisieren, vielleicht viel bewußter an das bißchen Glimmen herangehen, das er wahrnimmt, muß rationalisieren, den Stoff strukturieren, fast als eine Art Manager sein.“<sup>7</sup> Die drei wichtigen Entscheidungen über die Selektion, die Reihenfolge und die Perspektive nennt er die *notwendigen* Absichten und unterscheidet sie von den *guten* Absichten, die für ihn etwas Negatives bedeuten.<sup>8</sup> Mit den *guten* Absichten meint er, dass die ungeschriebenen Denkverbote und -gebote ein Ensemble von Verhaltensweisen und Scheinwahrheiten bilden. In der *Göttinger Poetik-Vorlesung* (2000) reflektiert Nadolny auf diese ironische Deutung der *guten* Absichten in seiner *Münchner Poetik-Vorlesung* (1990), findet sie oder, anders gesagt, die *political correctness*, aber nicht mehr so bedrohlich. Aktueller, bedenkenswerter und problematischer erscheinen

ihm hier die *guten Ideen*. Diese seien nämlich nur „Klingt-gut-Ideen“<sup>9</sup> und hingen mit Unterhaltung um jeden Preis, mit dem sogenannten „Enter-tainismus“ zusammen. Von dieser Art Ideen möchte er natürlich die *wirklich* guten Ideen trennen.<sup>10</sup>

Nadolny sieht nur einen geringen Unterschied zwischen der Arbeit eines Schriftstellers und der eines Architekten, Erfinders oder Unternehmers. Die Aufgabe des Schriftstellers sei die Narrativierung, eine der wichtigsten Leistungen unseres Bewusstseins. Der Roman sei eine Art Scheherezade-Geschichte: „Jemand zögert den Tod (oder den Selbstmord) hinaus, indem er den Querverweisen des Lexikons folgt und niemals damit fertig wird.“<sup>11</sup> Nadolny unterscheidet Geschichten von ihren Gegengeschichten. Er erwähnt die ganz großen Geschichten über die Menschheit, diese können auch gegeneinander erzählt werden. Dazu gehört z. B. die Bibel und der Darwinismus, Individualismus gegen Kollektivismus. Nadolny versteht die Poetik im weiteren Sinne des Wortes, indem er meint, dass nicht nur die Summe der Werke „erzählt“ werde, sondern der Schriftsteller sogar mit seinem Leben erzählen könne; sein Umgang mit der Familie, mit der Öffentlichkeit gehörten auch zu seiner Poetik.<sup>12</sup>

Nadolny erzählt nun die Geschichte eines möglichen Romans, der den Arbeitstitel „Glashütte bis Hautflügler“ hat. Wesentlich ist, dass es diesen Roman nicht gibt und auch nicht geben wird. So stellt Nadolny in der Poetik-Vorlesung seine Poetik in der Form einer Geschichte, eines Romanbeispiels dar, und in diesem Sinne kann von der Narrativierung seiner Poetik gesprochen werden. Es gibt eine Parallele zwischen seiner Schreibtätigkeit und dem Erzählen oder Phantasieren seiner Romanhelden, obwohl diese Ähnlichkeit nicht direkt angesprochen wird. Die Erzählerin Vera in Nadolnys Romanbeispiel „Glashütte bis Hautflügler“ erlebt dieselben Lebenssituationen und Stationen des Schreibprozesses wie Nadolnys Romanhelden. Statt eine wissenschaftlich argumentierende Beschreibung zu geben, erzählt Nadolny die fiktive Geschichte eines Romans. Für die Geschichte über die Entstehung eines Romans spielt die Faszination eine große Rolle, die von der heterogenen Welthaltigkeit eines Lexikon-Bandes auf den Autor X ausgeübt wird:

Es wäre ein Titel für einen Roman, denkt er: „Glashütte bis Hautflügler“.  
Irgendwie poetisch. Und Welch eine riesige Spannweite, wie viel Welt tut

sich auf zwischen der Uhrenfabrikation der Stadt an der Müglitz [...] und jenen „Kerbtieren mit beißenden und leckenden Mundteilen“.<sup>13</sup>

Der Erzähler versucht, seinen eigenen Zusammenhang aus der alphabetischen Anordnung der verschiedensten Einzelheiten herzustellen: „Ab jetzt sinnt er hin und her: Was für eine Geschichte könnte es geben, in der der Band »Glashütte bis Hautflügler« eine Rolle spielt“.<sup>14</sup> Der Autor X, verliebt in die Studentin Vera, begeht Selbstmord. Vera findet das Romanprojekt und übernimmt die Zettelsammlung mit den Notizen zum Roman und will die Geschichte ihres Freundes weitererzählen. Sie will nachträglich und erzählerisch das Leben ihres Freundes gelingen lassen. Sie will sozusagen eine Gegengeschichte schreiben, in der auch sie vorkommt. Nadolny verweist auf eine Schwierigkeit:

Vera kann nicht ohne weiteres die reale Geschichte von X nehmen, den früheren Tod sozusagen ausfallen lassen und einfach weitererzählen. Sie muß beide Figuren, die vertrauten Figuren, um die es ihr geht, nehmen und in eine dritte männliche Biographie hineinlegen.<sup>15</sup>

Ihr elementares erzählerisches Motiv ist, den Freund weiterleben und gewinnen lassen. Sie will Hans Castorps Geschichte weitererzählen, der den Grabenkrieg überlebt. In dieser Geschichte geht er nach Amerika und lebt dort als Erfinder und macht Karriere. Mit fünfundsechzig Jahren fährt er mit seiner Familie nach Europa, und es kommt zu einer Katastrophe. Seine Familie kommt um, es kann auch ein Hotelbrand sein, und er stirbt mit dem Band acht des „Großen Meyer“ von 1908 auf den Knien. Vera entscheidet sich auch für eine Erzählerin. Sie soll Claudia sein, eine ehemalige Mitpatientin im Davos-Sanatorium, und als die will Vera schreiben.<sup>16</sup>

## **Narrative Poetik in den Romanen**

Nadolny realisiert in seinen Romanen Ideen, die er in den Poetik-Vorlesungen „wirklich gute Ideen“ nennt. Um neue Anordnungen von Einzelheiten und neue Zusammenhänge herzustellen, müssen die alten vertrauten Einzelheiten und Zusammenhänge in den Hintergrund gedrängt werden. Aus den neuen Einzelheiten und Zusammenhängen



können so neue Geschichten konstruiert werden. Diese neue Art und Weise der Weltwahrnehmung, der fremde Blick, d. h. das Verfahren einer außergewöhnlichen Figurenperspektivik, findet sich in allen bisherigen Romanen Nadolnys.

Im Roman *Netzkarte* ist Ole Reuter ein Eisenbahnfahrer; er hat den Blick des Reisenden, die Perspektive des Vorbeifahrenden. Der aus dem Zugfenster hinaus schauende Reuter erlebt eine Wahrnehmung, in der die bekannten Zusammenhänge der Welt zerlegt werden. Im schnellen Vorbeifahren kann der Reisende nicht alle Einzelheiten wahrnehmen, so werden bestimmte Einzelheiten aus ihrem gewohnten Zusammenhang gelöst und im Prozess der Narrativierung in einen neuen Zusammenhang eingeordnet. Dadurch wird die Vorstellungskraft, die Phantasie des Reisenden angeregt.<sup>17</sup>

John Franklin (*Die Entdeckung der Langsamkeit*, 1983) hat eine besondere Veranlagung, die zu einer langsamen Sicht auf die Welt führt: „Seine scheinbare Begriffsstutzigkeit und Trägheit ist nichts anderes als eine übergroße Sorgfalt des Gehirns gegenüber Einzelheiten aller Art.“<sup>18</sup> Gleichzeitig bedeutet die langsame Wahrnehmung eine Möglichkeit, die Welt kritisch zu sehen und Selbstverständlichkeiten in Frage zu stellen. Franklin ist selber Autor, indem er seine Erlebnisse aufzeichnet und auch veröffentlicht. Bei dieser Arbeit ist er ein Beobachter, der die neue Sicht auf die ihm vertrauten Zusammenhänge wahrnimmt: „Was er aus Erfahrung kannte, verwandelte sich durch Formulierung in etwas, was auch er selbst nur noch sah wie ein Bild. Die Vertrautheit war weg, dafür ein Reiz der Fremdheit wieder da.“<sup>19</sup> Nadolny lässt Franklin ein individuelles Zeitmaß fordern: „Ich bin mir selbst ein Freund, ich nehme ernst, was ich denke und empfinde. Die Zeit, die ich dafür brauche, ist nicht vertan.“<sup>20</sup> Das bedeutet aber nicht, dass sich Franklin von dem Fortschritt abkehren würde. Man würde denken, dass ihm, dem Langsamen, die Herstellung von Schnelligkeit fremd sein müsste. Er kommt aber doch als erster zur Nordwestpassage und zwar dank der allermodernsten Chronometer. Seine naturwüchsige Langsamkeit wird zur Erfolgsbedingung, denn mit Hilfe dieser kann er die Todesfallen erkennen und die Mannschaft retten. Der langsamste Polarforscher erreicht sein Ziel am schnellsten. So kann die Langsamkeit als ein Erlebnis im Dienst einer unumgänglichen Beschleunigung betrachtet werden. In diesem Sinne kann vom Kult der Langsamkeit gesprochen werden.<sup>21</sup>

Für Nadolnys Romane *Selim oder Die Gabe der Rede* (1990) und *Ein Gott der Frechheit* (1994) spielt der Begriff „Fremdheit“ eine sehr wichtige Rolle, den er in seinem Essay „Wir“ und „Die“ - *Erzählen über Fremde* erörtert.<sup>22</sup> Im *Selim*-Roman wird Deutschland aus der Perspektive der Türken und die Türkei aus der der Deutschen gesehen. Nadolnys Methode ist, das Eigene zu verfremden, so kommt dem Leser das Vertraute sonderbar vor. Er meint, es sei manchmal besser, die Fremdheit zu respektieren, ohne sie allzu sehr verstehen zu wollen. Durch diese Einstellung zur Fremdheit werden im Roman interkulturelle Aspekte zur Geltung gebracht. Der Erzähler schildert die kulturellen Unterschiede empathisch und ist bereit, das Fremde positiv zu markieren, um das eigene Bild zu korrigieren. Im Rahmen eines gegenseitigen Lernprozesses können westliche und orientalische Kultur einander bereichern. Gegenüber einer nationalen Monokultur wird der Gedanke einer durch interkulturelle Elemente durchdrungenen Kultur betont. *Ein Gott der Frechheit* ist ein Roman, dessen Handlung im Jahre 1990 beginnt. Eine junge Ostdeutsche phantasiert sich eine Göttergeschichte. Sie ist Augenzeuge der Befreiung von Hermes, den Hephäst, der Gott der Technik und der Rationalität, bei Santorin für mehr als 2000 Jahre an eine Felsenwand angeschmiedet hatte. Der fremde Blick ist Hermes' Blick, der in Hunderten von Einzelgeschichten auf amüsante Weise lernen muss, was in den letzten Jahrtausenden geschehen ist. Seine Lernmethode ist, dass er in das rechte Ohr der Menschen hineinschlüpft.

In *Selim oder Die Gabe der Rede* und *Ein Gott der Frechheit* geht es um die Entstehung eines Romans bzw. das Erzählen einer Geschichte, deshalb sind diese Romane aus poetologischer Sicht besonders interessant. Der *Selim*-Roman steht Nadolnys in der *Münchener Poetik-Vorlesung* geschilderten Poetik am nächsten. Alexander ist der Ich-Erzähler von Tagebuchaufzeichnungen, in denen er über das Entstehen seines Romans berichtet, in welchem er in der Er-Form sich selbst und seinen türkischen Freund Selim als Figur auftreten lässt. Die Fiktionalität von Alexanders Roman wird immer wieder preisgegeben, durch die Tagebuchaufzeichnungen, in denen über die Probleme des Schreibens reflektiert wird. Die in Alexanders Roman geschaffene Wirklichkeit wird mit einer Welt der Tatsachen konfrontiert, in deren Licht sich das Erzählte relativiert.<sup>23</sup> Am Anfang geht Alexander davon aus, dass er die

„wahre“ Geschichte Selims schreiben soll, und alle Einzelheiten authentisch sein sollen. Ähnlich wie Vera über ihren verstorbenen Freund X eine glückliche Geschichte schreiben will und dann eine Kompromisslösung finden muss, sieht auch Alexander ein, dass sein ursprünglicher Plan ein Irrtum war und er erfindet „seinen“ Selim. Das Tagebuch zeigt so den Weg der Fiktionalisierung.<sup>24</sup> Alexander versteht, dass ein Autor die Möglichkeit der freien Entscheidung über das Schicksal seiner Figuren besitzt, während das Leben schonungslos und der Mensch dem Schicksal ausgeliefert ist. Am Ende des Romans kann er zwischen Roman und Leben unterscheiden und hat keine Gewissensbisse, dass er Selim ein mäßiges Happy End erschreibt und ihn nicht mit vierzig, sondern erst mit sechzig Jahren nach einem erfüllten Leben sterben lässt.<sup>25</sup> Der Romanautor Alexander löst sich vom Zwang des Faktischen und kann mit dem Stoff spielerisch umgehen.

Alexander hat das fabulierende Erzählen von Selim gelernt, der ein geborener Erzähler ist: „Wenn noch irgendwas, dann Erzählen! Die Rede wird mir helfen, meinen Lebensunterhalt zu verdienen, aber sie ist nicht mehr mein Fall. Mein Element war sie nie.“<sup>26</sup> Unter Rede versteht Alexander die argumentative Rede, deren Vertreter Platon er während seiner Jahre im Gymnasium eine misslungene Arbeit widmet. Für Selim ist nicht ausschlaggebend, dass er seine Geschichte dem wirklichen Ablauf entsprechend erzählt, sondern welche Funktion eine Geschichte in der jeweiligen Situation haben kann. Selim passt seine Geschichte immer der Erzählsituation und den Gesprächspartnern an, so haben seine Geschichten verschiedene Varianten und besitzen vielfältige Funktionen. Sie können unterhalten, trösten, beruhigen, aufrütteln und Mut machen. Eines der hervorragenden Merkmale des Erzählens ist, dass der Erzählende zur individuellen Selbstartikulation fähig ist, dass er seinen „inneren Text“ äußern kann. Identität entsteht im Prozess der Narrativierung.<sup>27</sup> In einem langen Lernprozess kommt Alexander zu der Überzeugung, die er bei Selim beobachtet hat, dass die Wahrheit in der Vielfalt der Geschichten liegt, die sich im Zusammenhang einer Begebenheit erzählen lassen.<sup>28</sup> Auf dem Rückflug nach Deutschland beweist Alexander, dass auch er eine Geschichte erzählen kann wie Selim. Seine im Geiste Selims erzählte Geschichte kann das Flugzeug und die Passagiere retten, weil er den Piloten mit seiner Geschichte auf einen Fehler aufmerksam macht.

*Ein Gott der Frechheit* hat eine ähnliche Struktur wie *Selim oder die Gabe der Rede*. Der Roman ist als Erzählung einer Erzählung zu verstehen. Auf der ersten Fiktionsebene handelt er von einer jungen ostdeutschen Frau, Helga Herdhitze aus Stendal in der Altmark, die sich auf ihren Reisen phantastische Geschichten ausdenkt, in denen sie als Helle, eine griechische Göttin, die Geliebte des aus der Gefangenschaft befreiten Hermes ist:

„Hermes oder Helga? Nein, der Vorname paßte nicht in so eine Geschichte, sie wollte ihn ablegen. [...] »Helle«, so konnte der Name sein, Helle von Hellespont. Wenn die heute noch lebte, war sie natürlich eine Göttin.<sup>29</sup>

Vier Jahre nach ihrem ersten Phantasieren stirbt sie im Athener Krankenhaus an zu spät entdeckter Tuberkulose. Helles Vater ist Hephäst. Es kommt zu einem Streit zwischen Hephäst, dem Vertreter des rationalistischen Weltsystems und der Multiplikation, und Hermes, dem Gott der Kommunikation und dem Vertreter der Addition:

Multiplikation bedeute eine jähe, blinde Vermehrung durch das simple Auffüllen von Rechtecken. Jede Sorgfalt beim Zusammenfügen, jede liebevolle Addition nach genauer Betrachtung fehle. [...] Damit sei die Multiplikation von immerfort Gleichem, die Herstellung der Stapelware, mithin die Abschaffung der Einmaligkeit, praktisch möglich geworden.<sup>30</sup>

Während in *Selim oder Die Gabe der Rede* das Erzählen über das Erzählen sehr ausführlich ist, tritt in *Ein Gott der Frechheit* Helgas Nachdenken über ihre Geschichte gegenüber der erzählten Geschichte deutlich zurück. Es gibt nur einige kurze Hinweise darauf, dass Helgas Tagträume das Erzählte bilden, wie z. B.: „Jetzt wollte sie sich herausphantasieren aus ihrer Haut, und das ging sogar“<sup>31</sup>, „Jetzt hätte sie nach Athen fliegen können. Sie bestieg aber eine Maschine nach München, denn sie war längst Gefangene dieser Geschichte“.<sup>32</sup> Ein weiterer Unterschied ist, dass in *Selim oder die Gabe der Rede* Alexanders Roman in der ersten Fiktionsebene als ein schriftliches Werk anerkannt wird, während die Geschichte über Hermes nur Helgas Erfindung ist und innerhalb der ersten Fiktionsebene keine schriftliche Form besitzt. Wichtige Ereignisse aus Helgas Leben

gehen in die phantastische Geschichte ein. Zu den Hermes-Phantasien regte sie eine Hermes-Statue im Winckelmann-Museum ihrer Heimatstadt an. Sie dachte über die Männer nach, die ihr den Hof machten und die ihr nicht gefielen: „Es lag eindeutig daran, daß keiner von ihnen der kleinen Statue im Wickelmann-Museum, die sie schon mit zehn Jahren für sich entdeckt hatte, auch nur entfernt ähnlich sah.“<sup>33</sup> Alexander will in seinem Roman Selims Leben gelingen lassen, hier soll Helgas Vater, der Selbstmord begangen hat, und dessen Entsprechung in Helgas Phantasien Hephäst ist, ein glücklicheres Leben haben, und sein Leben soll einen besseren Ausgang nehmen. Die Grenzen zwischen der Rahmenhandlung und der phantastischen Göttergeschichte sind durchlässig, eine deutliche Trennlinie kann zwischen „tatsächlichen“ und vorgestellten Ereignissen nur schwer gezogen werden.<sup>34</sup>

Das Erzählen ist auch Bedingung der Unsterblichkeit der Götter, sie bedürfen der Menschen und ihrer Erzählung, der Geschichten und Mythen, um existieren zu können:

Wenigstens die Namen müssen [...] so oft wie möglich genannt, alte und neue Geschichten über Götter erzählt werden. Altertumsforscher sind dafür wichtig, vor allem aber Leute, die von den Göttern und Göttinnen träumen - und nicht allgemein.<sup>35</sup>

Erzählen erweist sich auch in diesem Roman als weltrettend. Hephäst, der Technologie- und Rationalitätsgott, will die Welt, sowohl die Menschen, als auch die Götter, aus enttäuschter Liebe vernichten und damit zugleich auch den eigenen Tod ins Werk setzen. Apollon aber erfindet eine Nachricht von der Sternwarte in Sydney. Am 14. August 2116 werde ein Meteor auf der Erde aufschlagen und alles irdische Leben auslöschen. Der Himmelskörper wird also für die Vernichtung der Erde sorgen, so bleibt Hephäst nichts Anderes übrig, als mit anderen Göttern in Würde auf das Ende zu warten.

An mehreren Stellen ist Helgas Erzähler-Rolle markiert. Dieser Tatsache widerspricht, dass sich die Fiktion zweiter Ordnung von Helga emanzipiert. Die Götter nehmen ihr eigenes Schicksal in die Hand, so ist es jetzt nicht Helga, die über Helle phantasiert, sondern Helles Gedächtnis hält Helga am Leben.<sup>36</sup> Helle denkt jetzt an ihre frühere Gestalt, die jetzt Teil der Göttergeschichte geworden ist. Auch Hermes

kann Helga nicht vergessen: „Auch ihm ging Helga nicht aus dem Kopf, deren junge Seele er in den Tod begleitet hatte, obwohl er nach ihrer Geschichte zu jener Zeit in der Unterwelt hätte stecken müssen.“<sup>37</sup> Zeus ist am Ende der Geschichte bereit, wieder zu regieren, obwohl er weiß, dass er auch durch seine Abwesenheit seinen Teil zur Entwicklung beigetragen habe:

Jeder Gott ist der Ruf eines anderen nach Rettung, nicht mehr, nicht weniger. Zudem wären wir, wie ich höre, ohne Helga Herdhitze und Johann Joachim Winckelmann aus Stendal gar nicht bis hierher gekommen. Daher findet ab sofort am Geburtstag der beiden, an jedem 9. Dezember, eine große Pokerpartie statt. Hades ist damit einverstanden, daß Helga für diesen Tag in die irdische Welt zurückkehrt und daran teilnimmt.<sup>38</sup>

Angela Fitz betont bei Nadolny einen Gedanken, den man mit dem letzten Kapitel des Romans in Verbindung setzen kann: Nadolny setze den Schreibprozess zur Entwicklung chaotischer Systeme in Beziehung. Er betont vor allem, dass der Autor seinen Stoff nicht von Anfang bis Ende beherrscht. Der Stoff entwickelt immer mehr Eigenleben, das auf den Autor zurückwirkt. Auf diese Weise entstehen unerwartete Wendungen und Impulse.<sup>39</sup>

## Schluss

Nikolaus Förster beobachtet eine Tendenz in der deutschsprachigen Literatur der 1980er und 1990er Jahre, die er „die Wiederkehr des Erzählens“ nennt, die statt auf Destruktion und Authentizität auf Rekonstruktion und Fiktionalität setzt, und in der die Lust zum Fabulieren und das Spiel mit der Tradition hervorgehoben werden können.<sup>40</sup> Er zählt auch Nadolnys *Die Entdeckung der Langsamkeit* zu den Werken der Wiederkehr des Erzählens. Obwohl die lineare Handlung vor allem für diesen Roman charakteristisch ist, zeigen auch Nadolnys übrige Werke diese Wiederkehr des Erzählens. In Nadolnys Romanen wird eine Welt dargestellt, in der eigene Gesetze gelten und das Übernatürliche natürlich werden kann. Der Erzähler kann eine nicht erklärbare Langsamkeit erklären oder lässt seine Figuren diese übernatürliche Langsamkeit in bekannte Naturgesetze einreihen, wenn auch ohne Erfolg.<sup>41</sup>

Diese Lust zum Erzählen hat zur Folge, dass phantastische Elemente in der Prosa häufiger auftreten. Sie markieren die Fiktionalität der Geschichte und initiieren ein Spiel um Realität und Fiktion.<sup>42</sup> In *Die Entdeckung der Langsamkeit* wird das reale Leben einer historischen Persönlichkeit zum Ausgangspunkt einer fiktionalen Geschichte. In *Ein Gott der Frechheit* kann die reale Rahmenhandlung von der phantastischen Göttergeschichte der Helga Herdhitze kaum unterschieden werden.<sup>43</sup> Nicht die authentische Rekonstruktion des historischen Geschehens ist für diese Werke charakteristisch, sondern dass sie ihre eigene narrative Ordnung behaupten und sich dabei historischer oder literarischer Stoffe bedienen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Lützeler, Paul Michael: Einleitung. Poetikvorlesungen und Postmoderne. In: Ders. (Hg.): *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994, S. 7-19, hier: S. 8 f. In diesem Band ist auch ein Beitrag über Sten Nadolnys Poetik veröffentlicht: Wittstock, Uwe: Der Autor und der Leser. Sten Nadolny: *Das Erzählen und die guten Absichten* (1990), S. 262-278.

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 13-16.

<sup>3</sup> Ebd., S. 18.

<sup>4</sup> Nadolny, Sten: *Das Erzählen und die guten Ideen. Die Göttinger und Münchener Poetik-Vorlesungen*. München: Piper Verlag, 2001.

<sup>5</sup> Ebd., S. 106.

<sup>6</sup> Ebd., S. 99.

<sup>7</sup> Ebd., S. 93.

<sup>8</sup> Ebd., S. 106.

<sup>9</sup> Ebd., S. 16.

<sup>10</sup> Ebd., S. 14 f.

<sup>11</sup> Ebd., S. 116.

<sup>12</sup> Ebd., S. 79.

<sup>13</sup> Ebd., S. 82.

<sup>14</sup> Ebd., S. 83.

<sup>15</sup> Ebd., S. 120.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 120 f.

- <sup>17</sup> Vgl. Bohnenkamp, Anne: Von der Freiheit des Erzählens. Zur Poetik Sten Nadolnys. In: Bunzel, Wolfgang (Hg.): *Sten Nadolny. Porträt* 6. Eggingen: Edition Klaus Isele, 1996, S. 17–39, hier: S. 21.
- <sup>18</sup> Nadolny, Sten: *Die Entdeckung der Langsamkeit*. München: Piper Verlag, 2003, S. 55.
- <sup>19</sup> Ebd., S. 270.
- <sup>20</sup> Ebd., S. 209.
- <sup>21</sup> Elm, Theo: Kult der Langsamkeit. Peter Handke, Hermann Lenz, W. G. Sebald, Sten Nadolny. In: Zymner, Rüdiger – Engel, Manfred (Hg.): *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn: Meutis Verlag, 2004, S. 102–117, hier: S. 113–115.
- <sup>22</sup> Nadolny, Sten: „Wir“ und „Die“ – Erzählen über Fremde. In: Lützel, Paul Michael (Hg.): *Schreiben zwischen den Kulturen. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996.
- <sup>23</sup> Vgl. Matala de Mazza, Ethel: Schriftliche Wieder-Gabe. Zur Rhetorik der Kritik der Rhetorik in Nadolnys Roman „Selim oder Die Gabe der Rede“. In: Bunzel [Anm. 17], S. 170–191, hier: S. 185.
- <sup>24</sup> Vgl. Bunzel, Wolfgang: Sten Nadolnys Roman „Selim oder die Gabe der Rede“. Aufbau, Struktur, Erzählweise. In: Bunzel [Anm. 17], S. 149–157.
- <sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 162.
- <sup>26</sup> Nadolny, Sten: *Selim oder Die Gabe der Rede*, S. 365.
- <sup>27</sup> Vgl. Bosse, Anke: Ost und West im Fadenkreuz des Erzählens: „Selim oder Die Gabe der Rede“. In: Bunzel [Anm. 17], S. 192–219, hier: S. 205.
- <sup>28</sup> Vgl. Fitz, Angela: „Wir blicken in ein ersonnenes Sehen“. *Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen. Sten Nadolny – Christoph Ransmayr – Ulrich Woelk*. St. Ingbert: Röhrig, 1998, S. 188.
- <sup>29</sup> Nadolny, Sten: *Ein Gott der Frechheit*. München: Piper, 2004, S. 79.
- <sup>30</sup> Ebd., S. 145.
- <sup>31</sup> Ebd., S. 78.
- <sup>32</sup> Ebd., S. 113.
- <sup>33</sup> Ebd., S. 30.
- <sup>34</sup> Vgl. Bunzel [Anm. 17], S. 30.
- <sup>35</sup> Nadolny [Anm. 29], S. 14.
- <sup>36</sup> Vgl. Schaller, Wolfgang: Nadolny. Helga H. Hermes. Zu „Ein Gott der Frechheit“. In: Bunzel [Anm. 17], S. 226–244, hier: S. 241.
- <sup>37</sup> Ebd., S. 266.
- <sup>38</sup> Ebd., S. 282.



<sup>39</sup> Vgl. Fitz [Anm. 28], S. 203.

<sup>40</sup> Vgl. Förster, Nikolaus: *Die Wiederkehr des Erzählens*. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 5.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 96 f.

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 104.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 161.



Ágnes Gubicskó (Szeged)

**Methoden aus dem Garten.  
Die Konsequenzen der Wiederholung  
für die (literaturwissenschaftliche) Arbeit  
(Peter Handke)**

„was ich hier geschrieben habe, macht im Einzelnen überhaupt nicht den Anspruch auf Neuheit; und darum gebe ich auch keine Quellen an, weil es mir gleichgültig ist, ob das was ich gedacht habe, vor mir schon ein anderer gedacht hat.“ (Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*)

„unter Umständen gibt es nichts, das einen bekannt genug dünken dürfte, als daß es öffentlich nicht oft gesagt werden müßte“ (Robert Musil)

Was könnte ein Literaturwissenschaftler von einem Gärtner lernen?

Das Lesen der Sekundärliteratur und ihre Angabe in Fußnoten und Bibliographien von Diplomarbeiten, Dissertationen und Aufsätzen ist obligatorisch. Die Kritik an der Methode, die keine, oder nicht in der den Erwartungen entsprechenden Anzahl Quellen angibt (wie der zitierte *Tractatus*), kann eine Interpretationsstrategie zeigen, nach der das untersuchte Objekt bestimmte Strukturen hat, die man entdecken kann, und zu denen mit Hilfe der Sekundärliteratur näher zu gelangen ist, oder aber umgekehrt: wenn die Sekundärliteratur etwas schon gefunden hat, ist es darüber überflüssig zu schreiben. Dieser Auffassung scheint *Die Wiederholung* von Peter Handke<sup>1</sup> in meiner Interpretation gegenüberzustehen: meine Arbeit ist in ihrer Vorgehensweise determiniert durch eine Textstelle über die Technik des Gärtners, aber nicht um zu beweisen, dass die Kenntnis der Sekundärliteratur überflüssig ist, oder dass der Wissenschaftler nichts Neues sagen muss, also dass die Literaturwissenschaft ohne Grenzen funktionieren könnte. Wenn Wittgenstein keinen Anspruch auf Neuheit hatte, sagte er dann wirklich nichts Neues, und

wenn er keine Quellen angegeben hat, benutzte er wirklich keine? Was ist der Unterschied zwischen den zwei erwähnten Standpunkten?

Gerhard Pfister schreibt im Jahre 2000, dass es erstaunen muss, dass zwischen der Rezeption eines handkeschen Textes von 1972 und derjenigen eines anderen Werks von 1989 kein wesentlicher Unterschied in den Normen der Literaturkritik zu erkennen ist, dass die Literaturauffassungen sich im dem Sinne wenig verändert haben, indem sie in ihrer großen Mehrheit als Literaturauffassungen des traditionellen Realismus gelten können.<sup>2</sup> Rolf Günter Renner interpretiert es so, dass die fortschrittlichen wie die konservativen Kritiker Handkes einem Missverständnis verfallen seien.<sup>3</sup> Als Beispiel für ein solches Missverständnis könnten wir die Feststellung von Helmut Schmiedt, nach der der Autor *Der Wiederholung* sich von einem Analytiker zu einem Propheten wurde, sich also von einem Destrukteur zu einem Konstrukteur wandelte<sup>4</sup>, erwähnen, weil die Wiederholung, wie wir darüber sprechen werden, beide Typen produktiv werden lässt. Die Rezeption der Erzählung *Die Wiederholung* ist aber nicht nur wegen solcher Missverständnisse erledigt. Wenn wir beispielsweise eine der Interpretation von Jürgen Egyptien ähnliche Interpretation haben, nach der die Wiederholung zahlreiche Formen hat<sup>5</sup>, so kann darüber keine komplette Arbeit geschrieben werden, was aber nicht bedeutet, dass unser Gedankengang sich nicht unterscheidet. Sogar eben diese vielförmige Wiederholung, die wir einverständlich betonen, ist der Grund unserer unterschiedlichen Auffassung. Das Sprechen über den *Begriff* der Wiederholung bedeutet paradoxerweise, über die *Unbegreiflichkeit* zu sprechen, über die Mehrdeutigkeit also, die Heterogenität. Die Wiederholung von Handke bedeutet in einem bestimmten Sinne, dass in der Literaturwissenschaft zwei völlig gleiche Interpretationen nie entstehen können, und deshalb, dass der Hinweis auf die Sekundärliteratur keine Vorwegnahme einer Arbeit mit neuen Ideen ist, so erweitert sich das Feld der akademischen literaturwissenschaftlichen Arbeit.

Der Begriff der Wiederholung verspricht eine solche Operation, wobei etwas mangelfrei wiederzugewinnen ist. Der Glaube daran zeigt scheinbar beispielsweise ein Traumbuch mit seinen Diagnosen, oder die Literaturwissenschaftler, welche Renner und Pfister nennen, die die Fähigkeit haben, bestimmte literarische Phänomene problemlos zu kategorisieren. Handkes Wiederholung ist explizit gegen diese Auffassung,

wenn an einer prominenten Textstelle am Ende der Erzählung der viel zitierte Imperativsatz (ohne Ausrufungszeichen) steht: „Erzählung, wiederhole, das heißt, erneuere.“<sup>6</sup> Inwieweit kann eine Strukturanalyse bei einem solchen Text mit einem solchen Satz ein Ergebnis zeitigen? Welche Bestimmung der Wiederholung, also der Interpretation ist weniger, welche mehr adäquat? Ich werde eine die Wiederholung nicht explizit darstellende Textstelle nehmen: ich zitiere die Beschreibung eines gärtnerischen Verfahrens:

Zu Beginn des Hefts erzählte er, auf dem Gelände des späteren Gartens habe zunächst nur ein einzelner Obstbaum gestanden, vollkommen verwildert (sein Wort war „verwaldet“, womit er meinte, dass die Zweige als eine Art Waldgestrüpp wucherten), ohne Frucht: Diesem habe er, an der am wenigsten von Flechten überwachsenen Stelle der Rinde, einen Eisendorn in das Holz gestoßen, worauf aus der schwärenden Wunde alsbald ein Krummtrieb, ein fruchtverheißendes Auge hinter dem andern, gekommen sei. Bei dem Dorn handle es sich eher um einen Bohrer – seine „Erfindung“, indem dabei nämlich nicht das lochverstopfende Mehl entstehe, vielmehr leicht herauszublasende Späne (daneben eine Zeichnung dieses „Kobal-Bohrers“).

Wie ist das mit dem Problem der Wiederholung und mit der in diesem Zusammenhang stehenden literaturwissenschaftlichen Arbeit? Im Garten des Bruders von Protagonist Filip Kobal steht ein Obstbaum, genauer gesagt in seinem Heft schreibt er über einen Obstbaum, über eine wilde Pflanze ohne Frucht. Durch das Anstechen mit einem Eisendorn, oder eher mit einem Bohrer wachsen Triebe (Trieb – ein mehrdeutiges Wort), fruchtverheißende Augen aus dem lebenslosen Holz. Der Bohrer ist das Werkzeug nicht nur des Gärtners, des Tischlers oder des Zimmermanns, sondern auch des Forschers, über den wir in der Erzählung das Folgende lesen können: „Ich dachte [...] an die Augen eines Forschers, der nichts entdecken will, dafür Bekanntes unbekannt machen; den Bereich des Unbekannten abschreiten und vergrößern“<sup>7</sup>. Im Zusammenhang mit diesem Zitat hat das Bohren des Holzes nicht das Ziel, im Baum Früchte entdecken, denn es gibt im Inneren des Baums keine Früchte, nur ihre Möglichkeit, und aus dieser Möglichkeit würde keine Frucht ohne den Bohrer, oder ohne einen Eingriff zustande kom-

men. So füllte sich aber der Garten des Bruders mit Obstbäumen von großer Fruchtbarkeit, über die Filip schrieb: „Die Bäume des Bruders waren plantagenhaft niedrig, und jeder [...] trug eine andersschmeckende Frucht; ja es gab sogar Bäume, wo von einer Astetage zur nächsten die Sorte wechselte“<sup>8</sup>. Aus dieser Vielfältigkeit der Sorten folgt, dass die verschiedenen gärtnerischen Verfahren zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten verschiedene Ergebnisse haben – Filip Kobal weist darauf hin, dass diese Beschreibung des ersten Obstbaumes mitspielende Nebensinne hat<sup>9</sup>: Um was für eine Tätigkeit würde es gehen, wenn wir dieses gärtnerische Verfahren mit dem Bohrer auf die Arbeit eines literaturwissenschaftlichen Forschers projizieren? Wenn wir das Bohren des Forschers dem Lesen entsprechen lassen, dann wird der wilde Baum den unberührten Text symbolisieren. Dieser wilde, unberührte Text ist noch in keine Interpretation geschlossen, die Bedeutung entsteht nur durch das Lesen als Frucht der Arbeit. Das bedeutet aber keine völlige Subjektivität, der Text ist eine Voraussetzung der Interpretation. Die Frucht der Arbeit steht also auf der Grenze zwischen Subjektivität und Objektivität, ist ein *abject* (im Sinne des Terminus von Julia Kristeva<sup>10</sup>), und zeigt vielfältige Ausprägungen. Diese Heterogenität der Früchte bedeutet, dass diese keine in sich stehenden Dinge ohne verschiedene Wirkungen sind, dass sie nicht nur einen, sondern mehrere Kerne von verschiedener Größe und Farbe haben, also kann man sie nicht völlig erkennen. So wird die Tätigkeit des (literaturwissenschaftlichen) Forschers an Handke die Arbeit an der Vergrößerung des Unbekannten. Der Handke-Forscher weiß, dass dies immer ein unbekanntes Feld bleibt, und er repräsentiert das, wenn er eben nicht explizit darüber spricht. Dieses Wissen, dieses Sehen entsteht durch einen Bruch, wenn wir die Augen im Zitat, die durch den Bohrer entstehen, diesem Wissen, diesem Sehen entsprechen lassen. Um diese Parallele zu bestärken, würde ich eine dieser Stelle sehr ähnliche Textstelle aus dem Roman *Malina* von Ingeborg Bachmann nehmen:

Was sind Stadt und Straße? Fragte der Fremde betroffen. Die Prinzessin geriet ins Staunen, sie sagte: Aber das werden wir bald sehen, ich weiß nur die Worte dafür, doch wir werden es sehen, wenn du mir die Dornen ins Herz treibst.<sup>11</sup>

Die Prinzessin in der Legende dieses Werkes, die in einer wilden ungarischen Gegend reitet, bekommt eine Erkenntnis durch einen Dorn von einem Fremden, der innerhalb dieses Texts, der hier nicht tiefer interpretiert werden soll, ebenfalls etwas Heterogenes repräsentiert. Wenn die einzelnen Früchte heterogen sind, dann unterscheiden sich auch die Früchte voneinander. Die Interpretationen, also als Früchte der wissenschaftlichen Arbeit unterscheiden sich notwendigerweise voneinander. Der Handke-Forscher glaubt nicht daran, dass der Aufbau eines Naturchutzparks als das Einzäunen von wilden Lebewesen bedeutet, die Natur in ihrem originalen Zustand zu bewahren.

Eine ähnliche Wiederholung geschieht, wenn Filip Kobal das Wort „Orgie“ nicht in dem traditionellen Sinne benutzt, sondern in seinem eigenen, er versteht unter diesem Wort keine Verzückung und Vereinigung, keine nackte Natürlichkeit ohne Verstand, sondern ein Fruchtlad, das Fruchtlad des Einander-Erkennens:

Was für eine Orgie? Die Antwort darauf gebe ich, Traumgläubiger seit je, mit der Erzählung eines Traums. In einer gläsernen Kanzel, Linienbus und Schwebbahn in einem, trafen sich immer wieder dieselben Passagiere, kein Wort miteinander wechselnd, zur gemeinsamen Fahrt in das Weltreich des Karstes. Der Übergang wurde markiert von einem schimmernden, hochaufragenden, von dem blauesten Himmel überspannten Indianerfelsen, zu erklettern von jedem Kind, wo auch die letzte Haltestelle war. Nun waren wir vollzählig. Nie aber zeigte sich auf der Weiterreise etwas von dem Land; es gab nur das Gefährt, so still unterwegs, als stünde es, und die Reisegesellschaft, jeder im Abstand zum andern, für sich, kein einziges Paar. Zwar kannte ich diesen und jenen von der Straße, als Schalterbeamten, als »meinen Schuster«, als Ladenmädchen, und wir pflegten sonst alle einander zumindest zu grüßen, doch, einmal eingestiegen, kam von keinem mehr ein übliches Zeichen des Erkennens. Statt Blicke auszutauschen, saßen wir bewegungslos da, vereint in Erwartung, Angesicht in Angesicht. Je öfter sich unser Aufbruch wiederholte, immer von einer sehr belebten Station, für jedermann öffentlich zugänglich, desto festlicher erschien das Licht in der Kabine. Eine Verzückung stand uns bevor, am Endpunkt der Fahrt, im Herzen des Landes, wie sie gewaltiger Menschen nicht zuteil werden konnte: die Seligkeit, gemeinsam aufgenommen zu werden in das Nichts. Das ereignete sich freilich nie, wir kamen dem nicht ein-

mal nah. Dafür empfang ich auf der letzten Traumfahrt von einem meiner Gefährten im Zustiegen ein Lächeln, mit dem er sich mir zu erkennen gab und das zugleich mich erkannte. Orgie des Einander-Erkennens: statt Verzückung und Vereinigung Erschütterung und Einung, und das Zeitwort zu „Orgie“ übersetzt mit „unbeirrbar verlangen“, und die Gegend *Orgas* mit „Land der Demeter“ oder „Aue“ oder „Fruchtland“.<sup>12</sup>

Das Wort „Orgie“ als Fruchtland weist in diesem Zitat auf zwei Ebenen auf eine Heterogenität: einerseits bezeichnet das Wort ein heterogenes Verhältnissystem („die Reisegesellschaft, jeder im Abstand zum andern, für sich, kein einziges Paar“), wie die Früchte im Garten des Bruders, andererseits durch die Umdeutung des Wortes wird es selbst mehrdeutig. Durch die Interpretation als Bohrer wird das Wort geöffnet, aus dem aber keine originale Bedeutung gewonnen wird, sondern eine neue, und diese neue Bedeutung will paradoxerweise eine Heterogenität bezeichnen.<sup>13</sup> So wird die Frage am Anfang des Zitats „Was für eine Orgie?“ – den Wortgebrauch von Ingeborg Bachmann benutzend – eher bloß eine Scheinfrage, insofern sie ihre eigene Existenz befragt<sup>14</sup>. Diese Frage ist also ähnlich der heideggerschen Frage „Was ist Metaphysik?“, die nach Heidegger in einem wesentlichen Sinne zweideutig ist<sup>15</sup>, oder der Frage „Was is’ der Unterschied?“ von Archie Bunker in der Analyse von Paul de Man<sup>16</sup>. Aus dieser Vielfalt des geschaffenen Fruchtlands als Zeichen der Mehrdeutigkeit folgt, dass die Texte und ihre Interpretationen keine vollendeten Arbeiten bilden können, sondern sich in einem andauernden Prozess des Entstehens befinden.

Ingeborg Bachmann fasst den Unterschied zwischen der Literatur und den Wissenschaften so auf:

die Literatur ist ungeschlossen, die alte so gut wie die neue, sie ist ungeschlossener als jeder andere Bereich – als Wissenschaften, wo jede neue Erkenntnis die alte überrundet –, sie ist ungeschlossen, da ihre ganze Vergangenheit sich in die Gegenwart drängt. Mit der Kraft aus allen Zeiten drückt sie gegen uns, gegen die Zeitschwelle, auf der wir halten, und ihr Anrücken mit starken alten und starken neuen Erkenntnissen macht uns begreifen, daß keines ihrer Werke *datiert* und *unschädlich* gemacht sein wollte, sondern daß sie alle die Voraussetzungen enthalten, die sich jeder endgültigen Absprache und Einordnung entziehen.



Diese Voraussetzungen, die in den Werken selber liegen, möchte ich versuchen, die »utopischen« zu nennen.

Wären nicht auch auf seiten der Werke diese utopischen Voraussetzungen, so wäre die Literatur, trotz unserer Anteilnahme, ein Friedhof.<sup>17</sup>

Bachmann spricht hier (zum Teil) darüber, dass die Literatur sich nicht kategorisieren lässt („Der eifrigen Jagd auf »Typen« und »Gegentypen« [...], auf Abarten und Unterarten dieser »Typen« wird die Beute nie ausgehen“<sup>18</sup> – wie Heidegger sagt), und wenn sie doch kategorisierbar wäre, wäre sie ein Friedhof. Würde das bedeuten, dass die Dornen bei Handke als Mittel der Wiederholung, die die Möglichkeit zur Erneuerung sichert, weniger aggressiv sind, als die Methoden der Wissenschaften? Einen Terror übt man notwendigerweise aus – schreibt Bachmann<sup>19</sup>. Die Wahrheit ist ein Heer, „ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Antropomorphismen“<sup>20</sup>, sagt Nietzsche, aber diese Wahrheit als Heer ist in der Interpretation von Paul de Man kein Befehlshaber. Nach ihm kämpft die Wahrheit nicht gegen den Irrtum, sondern die Dummheit, gegen den Glauben daran, dass wir Recht haben, wenn wir uns irren.<sup>21</sup> Bachmann unterscheidet auch zwei Formen der Macht, wenn sie bestimmte avantgardistische Richtungen dem Nationalsozialismus nicht gleichen lässt:

alle die Schriftsteller, Maler, verrufen waren, geächtet, am Leben bedroht in der deutschen Diktatur, und doch bleibt ein Rest, unaufgeklärt, ein Verdacht, daß die Opfer, ohne zu ahnen, was sie taten, ihre Sprache sich im Extrem mit der Sprache der Gewalt berühren ließen. Natürlich hatte der Surrealismus Geist, Anti-Bürger[lichkeit], er wollte im Ernst schockieren, er hatte nichts gemein mit der faktischen Mordpraxis, die später von ganz anderer Seite eingeführt wurde.<sup>22</sup>

Und was Julia Kristeva über die „Poesie, die kein Mord ist“ schreibt, ist eigentlich die unmittelbare Interpretation von dem handkeschen Garten-Szene (oder umgekehrt):

„Während die Opferung eine produktive *Grenze* absteckt – produktiv, weil sie Lusterleben innerhalb der symbolischen und sozialen Ordnung erzeugt –, präzisiert die Kunst das Mittel des Lusterlebens – sein einziges Mittel –,

um in diese Ordnung Eingang zu finden: es spaltet die Ordnung, zerschneidet sie, verändert Vokabular, Syntax und selbst das Wort und legt in ihnen den Trieb frei, der von der vokalischen bzw. kinetischen Differenz getragen wird. Auf diese Weise verschafft sich das Lusterleben Zutritt zur soziosymbolischen Ordnung, die es dann durchquert.“<sup>23</sup>

Der Unterschied zwischen den zwei Verfahren ist deshalb die Akzeptierung von bzw. die Abweisung der Produktivität, die Reflexion auf die Heterogenität also, die Selbstreflexion, womit man seine notwendigen Setzungen und Urteile auflöst. Dieses selbstreflexive *abject* kann nicht bestimmen, was die Literatur ist, das bedeutet aber nicht, dass es darüber keine Äußerungen macht. Es liegt nicht in seiner Macht, eines oder mehrere literaturwissenschaftliche Verfahren als obligatorisch zu definieren, Verfechter der obligatorischen Benutzung von Sekundärliteratur weiß, was die Aufgabe der Literaturwissenschaft ist. Aus der Wiederholung von Handke folgt nicht, dass man keine Arbeiten von anderen Forschern in Betracht ziehen muss oder darf, Sekundärliteratur zu lesen kann nützlich und inspirierend für weitere Ansätze sein. Weder die Literaturwissenschaft mit ihren Literaturwissenschaftlern noch die Literatur sind homogene Einheiten. Aus dieser Inhomogenität folgt aber andererseits auch, dass eine literaturwissenschaftliche Arbeit im Zuge ihrer Aneignung der Tradition nicht unbedingt etwas völlig neues wird sagen müssen, um trotzdem eine (wiederum unvollständige) Erinnerung zu sichern. Die interpretatorische Arbeit als Wiederholung ohne Neuheitsansprüche kann also die Funktion haben, daran zu erinnern, dass die Texte nicht abschließend interpretierbar sind, weil man sie nicht völlig im Sekundärtext reproduzieren kann, und deshalb wird immer wieder notwendigerweise etwas Neues gesagt werden.<sup>24</sup> Obwohl viele Literaturwissenschaftler von den verschiedenen Theorien über diese Unerschließbarkeit der Texte explizit und einverständlich sprechen, handeln sie doch – wie das Edmund Burke im 18. Jahrhundert feststellt<sup>25</sup> – in der eigenen Praxis ganz anders. Ihre Methoden sind ähnlich den Fragen der Stiefmutter, über die Schneewittchen im Dramolett von Elfriede Jelinek folgendes sagt:

Die fragt ihren Spiegel das Unfragbare und stopft das Unerschöpfliche als Fülle in die Antwort hinein, über die sie aber immer schon vorher Gewißheit hat, ohne nachgedacht zu haben. Dieser Kuchen kann ja nicht gelingen.<sup>26</sup>

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- <sup>2</sup> Pfister, Gerhard: *Handkes Mitspieler: Die literarische Kritik zu „Der kurze Brief zum langen Abschied, Langsame Heimkehr, Das Spiel vom Fragen, Versuch über die Müdigkeit*. Bern: Lang, 2000, S. 299–300.
- <sup>3</sup> Renner, Rolf Günter: *Peter Handke*. Stuttgart: Metzler, 1985, S. 173.
- <sup>4</sup> Schmiedt, Helmut: Analytiker und Prophet. Die Wiederholungen in Peter Handkes Prosatexten *Wunschloses Unglück* und *Die Wiederholung*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *TEXT+KRITIK. Heft 24: Peter Handke*. München: edition text+kritik, November 1989, S. 82–92.
- <sup>5</sup> Egyptien, Jürgen: Die Heilkraft der Sprache. Peter Handkes *Die Wiederholung* im Kontext seiner Erzähltheorie. In: Arnold [Anm. 4], S. 42–58.
- <sup>6</sup> Handke [Anm. 1], S. 333.
- <sup>7</sup> Handke [Anm. 1], S. 262.
- <sup>8</sup> Handke [Anm. 1], S. 166.
- <sup>9</sup> Handke [Anm. 1], S. 163.
- <sup>10</sup> Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Translated by S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982, S. 1.
- <sup>11</sup> Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981 [1971], S. 69.
- <sup>12</sup> Handke [Anm. 1], S. 292–293.
- <sup>13</sup> Dieser Bohrer oder Dorn kann man mit den Stacheln des Igels bei Derrida gleichsetzen. Vgl. Derrida, Jacques: *Mi a költészet?* Übersetzt von Krisztina Horváth und Zsuzsa Simonffy. In: Bókay, Antal – Vilček, Béla – Szamosi, Gertrud – Sári, László (Hg.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris, 2002, S. 276–279.
- <sup>14</sup> Siehe Bachmann, Ingeborg: Fragen und Scheinfragen. Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung I. In: *Ingeborg Bachmann. Werke 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften*. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München: Piper, 1984 [1978], S. 182–199.
- <sup>15</sup> Siehe Heidegger, Martin: Nachwort. In: Ders.: *Was ist Metaphysik?* 7. Auflage. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1955, S. 44.
- <sup>16</sup> „Von seiner Frau gefragt, ob er seine Bowling-Schuhe drüber oder drunten geschnürt haben will, antwortet Archie Bunker mit einer Frage: »Was is’ der Unterschied?«. Als eine Leserin von erhabener Einfalt erklärt ihm daraufhin seine Frau mit größter Geduld den Unterschied zwischen drüber Schnüren und drunter Schnüren, worin auch immer der liegen mag, aber ruft dadurch nur

einen Wutausbruch hervor. »Was is' der Unterschied?« fragte nicht nach den Unterschied, sondern meinte statt dessen: »Ich pfeif' auf den Unterschied.« Dasselbe grammatikalische Muster erzeugt zwei einander wechselseitig ausschließende Bedeutungen: die buchstäbliche Bedeutung fragt nach dem Begriff (des Unterschieds), dessen Existenz von der figurativen Bedeutung in Abrede gestellt wird.« In: Man, Paul de: *Semiologie und Rhetorik*. In: Man, Paul de: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 38–39.

<sup>17</sup> Bachmann, Ingeborg: *Literatur als Utopie*. Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung I. In: *Ingeborg Bachmann. Werke 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften*. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München: Piper, 1984 [1978], S. 259–260.

<sup>18</sup> Heidegger [Anm. 15], S. 46.

<sup>19</sup> Bachmann [Anm. 17], S. 258.

<sup>20</sup> Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*. In: *Nietzsche's Werke*. Hg. K. Schlechta. Bd. 3. München: Carl Hanser, 1966, S. 314.

<sup>21</sup> Man, Paul de: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*. In: Ders.: *Olvadás és történelem*. Übers. von Péter Nemes. Budapest: Osiris, 2002, S. 372.

<sup>22</sup> Bachmann, Ingeborg: [Über Gedichte]. Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung II. In: *Ingeborg Bachmann. Werke 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften*. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München: Piper, 1984 [1978], S. 204–205.

<sup>23</sup> Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Übersetzt von Reinold Werner, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, S. 88–89.

<sup>24</sup> Über eine ähnliche Arbeit sprechen bestimmte feministische Theorien auch. Vgl. Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin Verlag, 1997.

<sup>25</sup> Vgl. Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Hg. v. J. T. Boulton. London: Routledge and Kegan Paul, 1958.

<sup>26</sup> Elfriede Jelinek: *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)*. In: Dies.: *Der Tod und das Mädchen I–V. Prinzessindramen*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 2003, S. 19.

*Karl Katschthaler (Debrecen)*

## **Frankenstein und der Körper des Monsters oder der Widerstand des Fleisches**

Das biologische Zeitalter hat begonnen. Nicht nur entwickelt sich die Biologie, namentlich ihre Teildisziplin die Genetik, die einst nur ein Dasein am Rande fristete, zur Wissenschaft mit dem größten Prestige und damit auch mit der höchsten öffentlichen und privatwirtschaftlichen Dotierung, sie ist vielmehr im Begriff, nach Psychologie, Soziologie und Ethnologie zur neuen Leitdisziplin auch der Wissenschaften vom Menschen zu werden. Dieser rasante, in unabsehbare Höhen führende Aufstieg ruft naturgemäß Allmachtsfantasien hervor. Biologie, namentlich ihre Teildisziplin die Genetik, kann heute alles erklären und tut es auch gerne. Mit bloßer Erklärung des Bestehenden gibt sie sich freilich nicht zufrieden, in der Art eines allmächtigen Gottes kann sie das erklärte Bestehende nach Wunsch verändern, kann sie also schlicht alles. Die vollständige Lesbarkeit der Welt hängt scheinbar nur noch an der des genetischen Codes. Zugleich mit dieser Erklärung der Welt durch Genetik, lässt die mediale Vermittlung der Gentechnik die Hoffnung auf Abhilfe aller Übel aufkommen, bis hin zur Wahnvorstellung des ewigen Lebens. Nicht ohne Grund werden clonende Gentechniker mit Mary Shelley's *Frankenstein* verglichen, denn dessen Motivation zur Schaffung seiner Kreatur, die ihm dann zum Monster gerät, bestand nicht zuletzt im Wunsch, den Tod zu überwinden.

Freilich haben die früheren Leitdisziplinen vor dem neuen, scheinbar unanfechtbaren Status der Gentechnik noch keineswegs kapituliert. In der Frage der Identität hält etwa die Psychologie noch die Stellung und bestreitet, dass Identität restlos auf den genetischen Code zurückzuführen sei. Nach der Auffassung der narrativen Psychologie ist personale Identität eine geschichtenförmige Konstruktion, die als Selbst-Erzählung einer Person präsentiert wird.<sup>1</sup> Die mit Hilfe von Selbst-Narrativen konstruierte Einheitlichkeit der Lebensgeschichte wird aber von der zeitlichen Dimension untergraben, indem sie uns mit Veränderungen und unerwarteten Ereignissen konfrontiert, die neu integriert werden müssen. Da aber auch die früheren Ereignisse, Erfahrungen und Zustände des Ich in der

Erinnerung unter veränderten Bedingungen wieder neu interpretiert und erzählt werden, kann man sagen: „Der Fluss der Zeit höhlt die narrativ konstruierte Identität einer Person aus und macht es erforderlich, sie immer wieder zu re-konstruieren.“<sup>2</sup> Daher werde Selbst-Identität „nicht entdeckt, sondern konfiguriert.“<sup>3</sup>

Als eine wichtige Funktion der Erzählung betrachtet dabei die narrative Psychologie die kognitive Bearbeitung von Kontingenz. Durch das sogenannte *emplotment*, die Fabelbildung also, werde eine Integration von Ursachen, Zwecken, Zielen, Intentionen, Regeln und vor allem Zufällen und so die Überführung von „wilder“ in „geregelter Kontingenz“ möglich, meint Jürgen Straub unter Berufung auf Paul Ricoeur. So würden dann Denk- und Handlungsmöglichkeiten freigesetzt und Orientierung möglich gemacht.<sup>4</sup> Anders ausgedrückt: Wir konstruieren einen narrativen Zusammenhang, um Ereignissen, die uns zunächst rein zufällig erscheinen, einen Sinn verleihen zu können. Ihren Sinn erhalten sie durch die Position und Funktion in der Geschichte, in die wir sie integrieren. Daraus ergibt sich eine Ambiguität der Referenz, denn „Tatsachen“ werden so letztlich zu Funktionen der erzählten Geschichte, die wiederum ihre Referenz in einer Weise konstituieren, die sie vieldeutig mache.<sup>5</sup> Dabei spielt freilich auch eine Rolle, was Bruner den „Imperativ des Genres“ nennt. Genres definiert er als kulturell bestimmte mentale Modelle, die es ermöglichen, Bedeutungen zu konstruieren. Wir können eine bestimmte Geschichte nämlich nur dann verstehen, wenn wir eine begründete Vermutung über das Genre haben, in dem diese Geschichte geschrieben ist. Das gelte auch dann, wenn sich die Grenzen zwischen den Genres verwischen, denn eine solche Verwischung wird erst sinnvoll, wenn man die Genres, von denen der betreffende Text abweicht, kennt und zu Grunde legt.<sup>6</sup> Identitäten wären demnach mit Texten vergleichbar und zwar mit narrativen Texten. Das verweist auf ein mit dem genetischen scheinbar konkurrierendes Erklärungsmodell, das Modell des Textes.

Nicht nur in der Psychologie trifft man auf diese Tendenz zum Text, sondern auch in der Ethnologie. Als paradigmatisch kann hier die ethnologische Theorie von Clifford Geertz gelten, der das Textmodell auf die Kultur anwendet. Er geht dabei sogar so weit, nicht nur zu behaupten, Kultur sei einem Text ähnlich, der Text also ein Erklärungsmodell für das Funktionieren einer Kultur, sondern Kultur und Text geradezu miteinander zu identifizieren im Sinne des Satzes: Kultur ist ein Text.<sup>7</sup> Auch die

gute alte Philosophie will hier nicht nachstehen, wenn etwa Foucault den Leib zur Schreibfläche der Diskurse erklärt. Was als Besonderheit des auf den Leib geschriebenen Textes erscheinen könnte, dass er nämlich keinen Autor hat, denn nicht einmal die Gesellschaft kann als sein Subjekt der Aussage bezeichnet werden, sondern dass er in Deleuze/Guattaris Terminologie eine maschinelle Verkettung ist, das verallgemeinert Foucault in Bezug auf jeden Text, wenn er vom Tod des Autors spricht. Wenn der Körper bei Foucault nicht geboren, sondern konstruiert wird, so wird er das im Spiel der Kräfte der Macht, „Biomacht“, wie Foucault sie nennt, und nicht vom Subjekt als seinem Konstrukteur. Letzteres sei nämlich auch nichts anderes als eine Konstruktion der Kräfte der Macht. Eigentlich kann man, liest man Foucault radikal, überhaupt nicht mehr substantivisch vom Leib und vom Subjekt sprechen, sondern müsste beide Nomen verbalisieren zu einem Werden, denn die Biomacht kennt keine Verfestigung zu einer die Zeit überdauernden Entität, sondern hält in einem kontinuierlichen Schaffensprozess ständig alles in Bewegung. So wird der auf den Leib geschriebene Text zu einem instabilen, indeterminierten Text, der sich ständig ändern kann. Auf der anderen Seite sind die auf den Leib geschriebenen Texte der sozialen Kontrolle unterworfen, wenn die Institutionen der Macht durch Drohung, Kontrolle, Manipulation und Dressur die kindliche Sexualität regeln, sie sozialisieren bzw. als deviante, „perverse“ pathologisieren.

Hier wird nun aber ein Widerspruch in Foucaults Konzept deutlich: Wie kann man überhaupt von sozialer Kontrolle und Pathologisierung reden, wenn der Leib nicht geboren, sondern konstruiert wird? Von Geburt zu sprechen heißt ja nicht zwangsläufig mit einem Ursprung zu rechnen. Man kann Geburt auch mit Waldenfels als eine immer schon geschehene auffassen. Leiblichkeit wird dann zu etwas Nachträglichem: Ich bin nur als Anderer ich selbst. Das ist freilich nicht als Paradoxon zu verstehen, sondern als Verdoppelung der Leiblichkeit in Eigenleib und Fremdkörper, zum „Leib-Körper“. Diese Selbstverdoppelung ist in Waldenfels' Terminologie eine „radikale“, d. h., was sich unterscheidet, entspringt aus der Unterscheidung und eben nicht aus einem ursprünglichen Ganzen. So muss Waldenfels das Subjekt nicht einfach durchstreichen und kann mit Bezug auf den „Leib-Körper“ von Eigenheit und Fremdheit, von Natur und Kultur sprechen, ohne in die Falle der Ideologie des ursprünglichen Einen zu gehen.<sup>8</sup>

In diese Falle scheint aber Mark Mossman in seinem Aufsatz *Acts of Becoming: Autobiography, Frankenstein, and the Postmodern Body*<sup>9</sup> zu tapen. Zunächst geht er scheinbar noch einen Schritt weiter als Foucault, wie sich zeigen wird aber eigentlich einen Schritt hinter diesen zurück, wenn er den Leib nicht bloß als Schreibfläche der Diskurse, sondern selbst als Text bezeichnet. Sein Aufsatz beginnt, gleich viermal, mit dem Satz: „My body is a postmodern text.“ Ein Text sei der Leib, „written and re-written by different clusters of discourse“, die sich gruppieren um Oppositionen wie gesund/krank oder normal/behindert. Behinderung wird so zum sozialen Konstrukt. Das wäre freilich auch in der Foucaultschen Auffassung vom Leib als Schreibfläche nicht anders, so dass es von hier aus gesehen nicht nötig wäre, den Leib selbst zum Text oder gar zum Narrativ zu erklären, wie Mossman es tut. Nötig wird dieser Schritt erst, wenn Mossman den Autor und damit das Subjekt wiederauferstehen lässt. Im autobiografischen Schreiben von Behinderten sieht er nämlich die Chance der Re-Fokussierung auf das behinderte Subjekt, die Chance eines schöpferischen Aktes des Werdens gegen die stereotypen Repräsentationen. Narration scheint ihm ein mögliches Mittel der Kontrolle, mit Hilfe dessen sich das Subjekt vom Konstrukt der Abnormalität, von den diskriminierenden Blicken der anderen befreien könne. Damit aber geht Mossman mindestens einen Schritt hinter die Dekonstruktion des Subjekts bei Foucault zurück, hinein in die klassische Subjekt-Objekt-Dichotomie, was er allerdings nirgends explizit reflektiert. Stillschweigend kehrt er zur Ursprünglichkeit des Subjekts zurück. Man kann Mossmans These auch so formulieren: Die Postmoderne bietet uns die Chance, selbst zu den Autoren unserer Körper zu werden. Diese These versucht er dann an Mary Shelley's *Frankenstein* zu exemplifizieren. Zwar sieht auch Mossman einige der Einwände, die sich von *Frankenstein* her formulieren lassen, doch sieht er bei weitem nicht alle. Im Folgenden versuche ich daher, *Frankenstein* nicht als eine Ursprungserzählung des Subjekts zu lesen, sondern als eine Verkettung von Verdoppelungen.

Identität wird in *Frankenstein* von Anfang an über eine besondere Art von Beziehung zum anderen, über Freundschaft definiert. Noch bevor der Titelheld selbst in Erscheinung tritt, erzählt Walton in seinem 2. Brief von seiner Sehnsucht nach einem Freund, den er nie gehabt habe. Von einem solchen idealen Freund erhofft er sich nichts weniger als bedingungslose Annahme und eine ausgleichende Wirkung auf seine seelisch-geistige



Verfassung. Genau diesen Freund glaubt er mitten im Eismeer gefunden zu haben, als er Frankenstein an Bord nimmt, der seinerseits Walton seine Geschichte erzählt, um ihn, der sich auf dem selben Kurs befinde wie Frankenstein damals, zu retten. Auch Frankenstein beginnt seine Geschichte mit einer Erzählung über Freundschaft. Sie handelt von seinem Vater und dessen Freundschaft zum verarmten Beaufort, nach dessen Tod er dessen Tochter heiratet und so aus ihrer Not befreit. Diese wiederum befreit Elisabeth aus ihrer Not und macht sie ihrem Sohn Victor zum Geschenk, der so zuerst seine Schwester und dann seine Frau von seiner Mutter geschenkt bekommt. Aber auch die Schwester-Frau ist vor allem Freundin und als solche eine Komplementärfigur zu Frankenstein: Während er alles an die Erforschung der Ursachen setzt, gibt sie sich mit der Kontemplation der Erscheinungen zufrieden. Auch sein Freund Clerval ist eine Komplementärfigur: Frankenstein geht mit Aggression und Leidenschaft seinem Verlangen nach, „the physical secrets of the world“ zu entschlüsseln, Clerval „occupied himself, so to speak, with the moral relations of things.“<sup>10</sup> Frankenstein, Clerval und Elisabeth bilden ein Dreieck, an dessen Spitze die „Heilige Seele“ der Schwester steht, die die beiden Männer vor dem Abrutschen in negative Tendenzen bewahrt.

Es wimmelt also geradezu von Doppelgängern: Um sich selbst zu sein muss man sich verdoppeln. Das Medium geglückter Verdoppelung ist im Roman die Freundschaft: Frankenstein stellt sich in seiner Erzählung so von Anfang an als jemanden dar, der Freunde braucht, um sein seelisches Gleichgewicht oder eine Art seelische Normalität aufrecht erhalten zu können. Sobald er von den beiden komplementären und ausgleichenden Freunden getrennt ist, schafft er in einem rauschhaften Arbeitswahn und in völliger Isolation das „Monster“. Nicht einmal brieflich gelingt es den Freunden, mit ihm Kontakt aufzunehmen. Diese Selbstverdoppelung außerhalb des Mediums der Freundschaft scheitert. Auch Frankensteins Kreatur sucht, im Moment, da sie zum Leben erwacht, durch den Blick und durch die Geste des Entgegenstreckens der Hand, die Freundschaft ihres Schöpfers. Der freilich ergreift in Panik die Flucht, weil er den Anblick, auch im Sinne von Anblicken, des „Monsters“ nicht ertragen kann. An dieser Stelle des Romans wird wohl die Doppelfunktion des Auges als kontaktsuchender und diskriminierender Blick am deutlichsten. Der diskriminierende Blick erscheint freilich nicht zum ersten Mal, als er die Kreatur trifft und sie so gleichsam

zum zweiten Mal und nun erst zum Monster schafft. Frankenstein schreibt durchgehend schon vorher anderen ihre Identität nach ihrem Äußern zu, man könnte auch sagen er beschreibt ihre Körper mit seinem diskriminierenden Blick. Elisabeth hat nicht nur das Wesen einer „heiligen Seele“, sondern auch das Äußere eines Engels. Professor Kempe, der sich in Ingolstadt entsetzt zeigt über Frankensteins frühere Lektüre, beschreibt er als das äußerliche Gegenteil seiner Schwester: „M. Kempe was a little squat man with a gruff voice and a repulsive countenance; the teacher, therefore, did not prepossess me in favour of his pursuits.“<sup>11</sup> Professor Waldman dagegen, der seinen Glauben an die Alchemie teilt, wie sich später herausstellt, ist ein Mann mit schwarzem Haar, klein aber aufrecht „and his voice the sweetest I ever heard.“<sup>12</sup> Neben dem Auge erscheint hier auch der Sinn der Anteilnahme und Toleranz, der Sinn des Zuhörens, das Ohr als diskriminierendes Organ. Das Ohr nämlich öffnet sich nicht nur der Erzählung des anderen, sondern es nimmt auch einen Teil seiner Leiblichkeit, seine Stimme wahr. Ist die Stimme aber angenehm, steht der Öffnung des Ohres auch bei Frankenstein nichts mehr im Wege, oder besser gesagt, nichts mehr als der beschreibende Blick. So muss ihm das „Monster“ erst die Augen zuhalten und ihn in eine dunkle Hütte führen, bevor er bereit ist, seine Erzählung anzuhören, in der sich das „Monster“ gegen den diskriminierenden Blick zur Kreatur umerzählen möchte. Identität durch Sprache, erzählte Identität statt Identität durch den Blick der anderen, darin sieht die Kreatur ihre einzige Möglichkeit, Freundschaft zu gewinnen. Freilich weiß das „Monster“ selbst, dass der diskriminierende Blick nicht so leicht zu überwinden ist, dass seine Chancen nur beim Blinden wirklich gut stehen. Auf Grund der kulturellen Dominanz des Visuellen aber ist es ihm umgekehrt so wichtig, gesehen und dennoch akzeptiert zu werden. Nachdem alle seine Versuche schließlich gescheitert sind, will es sich am Ende verbrennen, damit nichts Sichtbares von ihm übrigbleibt, oder anders formuliert: damit nichts Fleischliches seine sprachliche, erzählte Identität mehr verdrängen kann. Der Widerstand des Fleisches ist in der Narration nicht auflösbar, solange der diskriminierende Blick auf dem Leib schreibt. Dem „Monster“ bleibt so nichts anderes übrig, als den Leib zu vernichten, um die Narration zu retten.

Der postmoderne Mensch habe es da besser, meint Mossman, denn sein Leib sei ein Text, noch dazu ein instabiler und indeterminierter. Un-

ter dieser Voraussetzung kann Mossman den Körper in ein sprachliches Konstrukt auflösen, der Körper wird selbst zum Narrativ. Narration kann so zum Mittel avancieren, sich vom diskriminierenden Blick zu befreien.<sup>13</sup> Eine elegante Lösung, wie es scheint, doch stößt sie sehr bald an ihre Grenzen, wie Mossman auch am eigenen Leib erfährt, wenn er seinen Leib, als Fleisch, nicht als Text, etwa am Strand den Blicken der anderen aussetzen muss. Ähnlich wie Frankensteins Kreatur hilft auch ihm da nur das Unsichtbarmachen des fleischlichen Leibes, in diesem Fall durch Untertauchen. Freilich habe der postmoderne Mensch noch andere Möglichkeiten, die Abweichungen seines Körpers von der gesellschaftlichen Norm unsichtbar zu machen, Möglichkeiten die das „Monster“ noch nicht hatte. Durch Kleidung und Technologie kann man seinen Körper „normal“ erscheinen lassen, das diskriminierende Auge also täuschen. Diesen gefälschten Leib kann man durchaus auch als den eigenen betrachten, solange man sich nicht vor dem Spiegel oder vor anderen auszieht. Durch plastische Chirurgie ist sogar eine nachhaltige Veränderung des Körpers möglich, eine perfekte Fälschung. Da aber regt sich der Widerstand des Körpers als Fleisch. Geplatzte Brustimplantate, nach misslungener Faltenbeseitigung halbseitig gelähmte, schlaff herabhängende Gesichter, aufgeschwollene Lippen durch fehlerhafte Kollageninjektionen, deformierte Körperpartien nach missglückter Fettabsaugung, das sind nur einige augenfällige Beispiele dafür, wie die moderne plastische Chirurgie „Monster“ schafft, die sie übrigens dann genauso alleine lässt wie Frankenstein seine Kreatur. Wie Frankensteins „Monster“ bleibt auch den neuen „Monstern“ nur die Hoffnung, sich durch Narration vom diskriminierenden Blick zu befreien. Dieser Versuch misslingt selbstverständlich, wenn sie im Fernsehen ihre Leidensgeschichten erzählen, begleitet von Bildern ihrer Entstellung. So ist bestenfalls Mitleid zu erzielen, falls der Zuseher sich nicht bloß am Schrecken der virtuellen Bilder, am Schrecken der Fiktion also weidet.

Schon Frankensteins „Monster“ gelingt es ja durch seine Narration vorübergehend das Mitleid seines Schöpfers zu erregen. Da dieses Mitleid nicht anhält, meint Mossman, dass die Selbstnarration des „Monsters“ scheitere. Für dieses Scheitern gibt es aber wohl einen triftigeren Grund. Nicht nur die Kreatur erzählt nämlich, genaugenommen erzählt sie überhaupt nicht selbst, sondern ihre Erzählung wird bloß referiert. Frankenstein ist es nämlich selbst, der bis auf Anfang und Ende des

Buches erzählt und der auch die Erzählung des „Monsters“ nacherzählt. Damit aber kontrolliert er in seiner Supernarration auch die Narration der Kreatur. Mehr noch, er ist es, der sie zum „Monster“ erzählt. Aus der Position des Lesers gesehen macht nämlich nicht der diskriminierende Blick das „Monster“, der Leser kann seinen Körper ja nicht sehen und damit auch nicht beschreiben, sondern Frankensteins Narration. Die zweite Schöpfung Frankensteins ist keine medizinisch-biologisch-alchemistische, sondern eine narrative. Innerhalb der Supererzählung Frankensteins muss die Narration der Kreatur tatsächlich scheitern, weil Frankenstein es nämlich so will und er auf Grund der Hierarchie der Erzählungen auch die Möglichkeit hat, seinen Willen durchzusetzen. Die Frage, die hier aufgeworfen wird, ist die der Kontrolle über die Narration. Gesellschaftlich gesehen ist nicht jede Narration gleich mächtig. So sehen sich die Selbstnarrationen von Behinderten und Entstellten, auf die Mossman seine Hoffnungen setzt, den mächtigeren Narrationen von der Körpernorm, die die Kulturindustrie vermittelt, gegenüber. Wie erfolgreich diese Narrationen darin sind, einen ungeheuren Druck auf die Individuen auszuüben, zeigt der Boom der schon erwähnten plastischen Chirurgie. Freilich arbeiten diese Narrationen nicht nur mit Druck, sondern auch mit einer unwiderstehlichen Verlockung, indem sie suggerieren, man könne seinen Körper selbst kontrollieren, ihm jede beliebige Gestalt geben, also zum Schöpfer seines Leibes werden. Das führt geradewegs in die alte Subjekt-Objekt-Dialektik: Das Subjekt, das in den diskriminierenden Blicken der anderen zum Objekt verdinglicht wird, kontrolliert mit Hilfe der postmodernen Körpertechnologie seine körperliche Erscheinung und macht sich so selbst zum Objekt. Zu einer Normenveränderung führt das gerade nicht, im Gegenteil, die Norm wird auf diese Weise immer wieder bestätigt. Um die Norm zu verändern, müsste der Verstümmelte die Normalen dazu bringen, sich ihrerseits zu verstümmeln. Ein solches Vorhaben würde aber seine Narration auf Grund ihrer niedrigen Position in der gesellschaftlichen Hierarchie der Narrationen hoffnungslos überfordern und wäre somit zum Scheitern verurteilt. An diese (Un-)Möglichkeit kann Frankensteins Kreatur folglich nicht einmal denken, so bleibt ihm nur die Zerstörung der Körper der anderen und letztlich seines eigenen Leibes.

Seine Selbstnarration scheitert aber in bestimmter Hinsicht nicht. Zwar wird sie kontrolliert und neutralisiert durch ihre Einbettung in

Frankensteins Supernarration, doch ist die Kontrolle dieser nicht unbegrenzt. An ihre Grenze stößt sie als Text. Den Text nämlich kontrolliert weder der Erzähler noch der Autor, sondern der Leser. Geht man nun nicht davon aus, dass der Körper ein Text sei, sondern betrachtet man den Text in seiner Körperlichkeit, dann gleichen die Operationen des Lesers an diesem Körper denen des diskriminierenden Blicks am menschlichen Körper. Wie letzterer den Körper zerschneidet, die abgetrennten Teile mit Sinn beschreibt und diese Beschreibung dann auf den ganzen Körper überträgt, so zerschneidet das Auge des Lesers den Textkörper in Zeilen und Abschnitte. Der Unterschied besteht darin, dass das Auge des Lesers keinen lebenden Körper zerschneidet, sondern eine Leiche sezziert.<sup>14</sup> Als Pathologe findet der Leser die Todesursache der Textleiche, die ihr Sinn ist. Wie der Pathologe Körperteile abtrennen, Organe entnehmen und losgelöst vom Ganzen des Körpers untersuchen kann, kann der Leser die Selbstnarration des „Monsters“ aus der Supernarration Frankensteins herausausschneiden. So kann sie gegen dessen Intention funktionieren. Sie kann sogar so gut funktionieren, dass in den Augen des Lesers Frankenstein zum eigentlichen Monster wird, eine Umkehrung, die auch Mossman an den Reaktionen seiner Studenten auf den Text beschreibt.

Freilich stößt auch die Kontrolle des Lesers über den Textkörper an ihre Grenze. Der Widerstand des Textkörpers, sein Fleisch ist die Schrift, die sich in ihrer irreduziblen Fremdheit der Aneignung durch den Leser widersetzt. Sie ist das Andere des Textkörpers, das sich entzieht. Aufgelöst werden kann dieser Widerstand des Fleisches des Textkörpers nur im Unsichtbarmachen der Schrift, in der Auslöschung, in der Zerstörung des Textkörpers. So gesehen richtete sich die nationalsozialistische Bücherverbrennung nicht bloß gegen die Texte der anderen, sondern gegen das Andere des Textes, gegen die Schrift. Das Feuer vernichtete mit dem Textkörper deren irreduzible und für die Nationalsozialisten unerträgliche Fremdheit. Aber es ist der Widerstand des Fleisches als des irreduziblen Fremden, der die Verkettung von Verdoppelungen vorantreibt, das Werden also dessen, was Waldenfels das „Niemandland“ nennt, die „Umschlagstelle, wo Geist und Natur, Sinn und Kraft, Kultur und Natur ineinander übergehen und Eigenes mit Fremdem verflochten wird.“<sup>15</sup> Jeder Versuch der Eroberung und Aneignung dieses Niemandlandes, jeder Versuch, den Widerstand des Fleisches zu brechen, mündet in seiner Auslöschung. – Es lebe das Monster!

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. Polkinghorne, Donald E.: Narrative Psychologie und Geschichtsbewußtsein. Beziehungen und Perspektiven. In: Straub, Jürgen (Hg.): *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. Erinnerung, Geschichte, Identität I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998 (=stw 1402), S. 12-45, hier: S. 33.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd., S. 35.

<sup>4</sup> Vgl. Straub, Jürgen: Geschichten erzählen, Geschichte bilden. Grundzüge einer narrativen Psychologie historischer Sinnbildung, in: Straub [Anm. 1], S. 81-169, besonders S. 143ff.

<sup>5</sup> Vgl. Bruner, Jerome S.: Vergangenheit und Gegenwart als narrative Konstruktionen, in: Straub [Anm. 1], S. 46-80, besonders S. 62ff.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., besonders S. 68.

<sup>7</sup> Die damit verbundenen Schwierigkeiten habe ich an anderer Stelle expliziert. Vgl. Katschthaler, Karl: *Xenolektographie. Lektüren an der Grenze ethnologischen Lesens und Schreibens. Hubert Fichte und die Ethnologen*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005 (=Debrecener Studien zur Literatur 11), Kapitel 7.

<sup>8</sup> Vgl. dazu: Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999 (=stw 1397), vor allem Kapitel 1 und 2.

<sup>9</sup> Mossman, Mark: Acts of Becoming: Autobiography, *Frankenstein*, and the Postmodern Body. In: *Postmodern Culture* 11.3 (2001), verfügbar über: <http://www.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.501/11.3mossman.txt> (Zugriff: 08.02.2007).

<sup>10</sup> Shelley, Mary: *Frankenstein or The Modern Prometheus*, London: David Campbell Publishers, 1992 (Everyman's Library 62), S. 28.

<sup>11</sup> Ebd., S. 38.

<sup>12</sup> Ebd., S. 39.

<sup>13</sup> Vgl. Mossman [Anm. 10], Abschnitte 10 und 14.

<sup>14</sup> Liest man Gottfried Benns Gedicht *Negerbraut* als poetologisches, so wird im Textkörper genau dieser pathologische Schnitt der Leichenöffnung sichtbar.

<sup>15</sup> Waldenfels [Anm. 9], S. 52.

*Ruxandra Chișe (Oradea)*

**Die Verdächtigung des Namens  
als Vermutung des Ich.  
Überlegungen zur Namens- und Identitätsproblematik  
in der Moderne anhand Ingeborg Bachmanns  
*Frankfurter Vorlesungen***

Und mit wem hat Bloom gereist, wird einmal gefragt.  
Mit?

„Sindbad dem Seefahrer und Tindbad dem Teefahrer  
und Jindbad dem Jefahrer und Windbad dem Wehfahrer  
und Nindbad dem Nefahrer und Findbad dem Feefahrer  
und Bindbad dem Befahrer und Pindbad dem Peefahrer  
und Mindbad dem Meefahrer und Hindbad dem  
Hefahrer und Rindbad dem Refahrer, und Drindbad  
dem Drehfahrer und Schninbad dem Schneefahrer und  
Lindbad dem Leefahrer und Zindbad dem Zeefahrer.“<sup>1</sup>

Offensichtlich sägt manchmal der Name den Ast ab, auf dem das (literarische) Ich sitzt. Sollte jemand unter diesen Umständen doch noch mit der Absicht liebäugeln, aus diesem kunterbunten Faschingszug von Namen ein Ich herauszulocken, so kann er guten Gewissens die Flinte ins Korn werfen, denn es wird in der Literatur der Moderne mit den Namen „Karussell gefahren“.<sup>2</sup> Zweifelsohne ein literarisch eleganter Kniff, anhand dessen man sich jede Einladung zum Schein abreden lässt. Mit Schein meine ich natürlich die Annahme, dass der Name in der literarischen Moderne irgendeine Art Schutzhülse für das Ich vorgaukeln könne.

Man wittert schon in diesem Zusammenhang die Anspielung auf die Frage des unsteten Begriffs der Identität im demokratisch-pluralistischen Zeitalter. Es erübrigt sich wohl, diesbezüglich noch zu erwähnen, dass die Deckungsgleichheit des Individuums mit sich selbst literarisch schon – auf gut Deutsch – kalter Kaffee sei. Den Jackpot *Identität* gewinnt kein Ich, aufs Ich lassen sich keine Wetten mehr abschließen. Es fehlt das Feste am Ich, das Stabil-Identifizierbare. Dass das literarische Ich der Moderne sich mithin in seiner Wesenseinheit als dissonant, in

den eigenen Zusammenhängen als bröckelig erweist, dass es nämlich zu keiner persönlichen Eindeutigkeit zu gerinnen vermag, lässt sich unter anderem, wie Kurt Bartsch bemerkt, anhand des garantielosen Namens wahrnehmen: „Bachmann konstatiert [...] die Fragwürdigkeit des Ichs, die sich auch in der von ihr in der neuen Literatur erkannten Problematisierung der Namensgebung niedergeschlagen hat“.<sup>3</sup>

Die Problematik sowohl des literarischen *Ich ohne Gewähr*, als auch der Eigennamen in literarischen Werken bringt Bachmann im Rahmen ihrer Frankfurter Poetik-Vorlesungen<sup>4</sup> zur Sprache. Die vierte dieser Vorlesungen wurde unter dem Titel *Der Umgang mit Namen* vorgetragen, wobei gezeigt wird, dass sich in der Literatur der Moderne „eine bewusste Schwächung der Namen und eine Unfähigkeit, Namen zu geben“<sup>5</sup> deutlich erkennen lassen. Die Figuren leiden unter einer fragmentarischen *Taufe*, deren spätere Vollendung sich als undurchführbar erweist. Dabei handelt es sich jedoch keineswegs um eine erschöpfte Namensquelle, und nur indirekt um eine Unfähigkeit der Autoren, ihre Figuren mit einem runden, unbestreitbaren Namen zu versehen. Vielmehr beruht die mangelhafte Taufe auf dem Wechselspiel *des Scheiterns des Namens an der perspektivenabhängigen Figur mit dem Unvermögen der Figur selbst*, sich einen Namen durch und durch anzueignen. Eine auf dem ersten Blick gewiss seltsam anmutende Behauptung, da die Voraussetzung eines Umgangs mit literarischen Figuren gerade die Drumherumgreifbarkeit dieser anhand ihrer Namen ist, ja dass der Name im Ich festen Fuß fasst. Denn mit Bachmann wird man daran erinnert, dass „unsere Vorstellung von [literarischen Namen], deutlich oder verkümmert, [...] haltbarer und vertretbarer als die von lebenden Menschen“ sei, dass „der Umgang mit ihnen [sich als] unkündbar“<sup>6</sup> erweise. Doch mit der Annahme einer vollständigen Begreifbarkeit des Ich in der Literatur des demokratisch-pluralistischen Zeitalters befindet man sich schon auf dem Holzweg. Am Beispiel einiger maßgeblichen Autoren wie Kafka, Th. Mann, Joyce, Faulkner und Proust weist Bachmann darauf hin, dass „das Vertrauen in die naive Namensgebung erschüttert“ sei, wobei sich diese Bergwöhnung des Namens als eine Verdächtigung des Ich entlarvt. Man kann nämlich einen Namen nicht mehr fraglos gelten lassen, da durch den Namen die Zweifelhafteigkeit des Ich zum Vorschein kommt. Demgemäß wird der Umgang des Lesers mit literarischen Namen immer gewöhnungsbedürftiger. Der Leser muss ständig darauf ge-



fasst sein, dass der Name bei jeder Zuckung des Individuums mitvibriert und dass jede Veränderung im Ich-Gewebe eine Veränderung des Namens nach sich zieht. Der Name ist keine Schutzfarbe, kein Vorwand für das Ich, anhand dessen man die unerwünschte Vorahnung der Gewährlosigkeit des Einzelnen in Schach zu halten vermag. Der Name ist offen, der Name mutiert als Folge der Persönlichkeits-Schwankungen, die sich unaufhörlich im Ich ereignen.

Doch was heißt es eigentlich, dass der Name – genauso wie das Ich – nie als bruchsichere, im Voraus für das Ich bestimmte Größe fungiert? Auf welche Art und Weise widerfahren dem Namen seine Veränderungen? Bevor ich jedoch auf diese Frage eingehe, wäre es vielleicht angebracht, den Lesern dieser Überlegungen einen Überblick über einige sprachphilosophische Ansätze zu verschaffen, in denen die Problematik der Eigennamen behandelt wurde. In ihrer wissenschaftlichen Untersuchung *Eigennamen. Dokumentation einer Kontroverse* stellt Ursula Wolf die verschiedenen Eigenamentheorien dar. Der folgende Überblick über die einzelnen Ansätze beruht auf diesem Werk.

Der Mensch scheint seit eh und je dazu veranlagt zu sein, Gegenstände zu benennen. Er tut dies bekanntlich, indem er auf den betreffenden Gegenstand zeigt und ihn mit einem Namen ausrüstet. „Diese scheinbar ganz einfache Zuordnung von Name und Gegenstand diente in der traditionellen Philosophie daher als Grundmodell für die Funktionsweise sprachlicher Ausdrücke.“<sup>7</sup> Die analytische Philosophie griff diese Auffassung kritisch an, indem sie die Frage nach der Semantik der Eigennamen zur Sprache brachte. So steht der Name in der traditionellen Eigenamentheorie John Stuart Mills (*A System of Logic*) einfach für den Gegenstand, mit der einzigen Rolle, diesen von anderen Gegenständen zu unterscheiden. „Eigennamen sind *nicht mitbezeichnend*: sie bezeichnen die Individuen, die man mit ihnen benennt, ohne irgend welche Attribute als jene Individuen anhaftend anzuzeigen oder in sich zu schließen.“<sup>8</sup> Im Gegensatz zu *Kennzeichnungen* (Beschreibungen von der Form „die Hauptstadt von Frankreich“, „der Vater von Sokrates“), die über sowohl eine Denotation, als auch eine Konnotation verfügen, besitzen Eigennamen lediglich eine Denotation. Während also die Eigennamen den Gegenstand „einfachhin“ bezeichnen, bezeichnen ihn die Kennzeichnungen so, „dass sie zugleich eine seiner Eigenschaften mit-

bezeichnen.“<sup>9</sup> Infolgedessen sind in den Eigennamen *keine Beschreibungen* eingebettet.

Die Beschreibungstheorie der Eigennamen – in ihrer einfachen Version – wurde von Gottlob Frege (*Über Sinn und Bedeutung*) und Bertrand Russell (*Die Philosophie des logischen Atomismus*) vertreten, für die die Semantik der Eigennamen ausschlaggebend war. Frege unterscheidet zwischen der Bedeutung, dem Sinn und der Vorstellung oder Anschauung eines Eigennamens:

Die Bedeutung eines Eigennamens ist der Gegenstand selbst, den wir damit bezeichnen; die Vorstellung, welche wir dabei haben, ist ganz subjektiv; dazwischen liegt der Sinn, der zwar nicht mehr subjektiv wie die Vorstellung, aber doch auch nicht der Gegenstand selbst ist.<sup>10</sup>

Im Sinn ist dessen „Art des Gegebenseins enthalten“.<sup>11</sup> Der Eigenname steht somit für einen Gegenstand „in einer bestimmten Gegebenheitsweise, also unter einer bestimmten Beschreibung.“<sup>12</sup> Die Verhältnisse zwischen dem Namen, dessen Sinn und dessen Bedeutung schildert Frege anhand eines bekannten Gleichnisses. Der Mond wird durch ein Fernrohr beobachtet. Dabei ist die Bedeutung des Mondes der Mond selber. Das Objektivglas im Fernrohr vermittelt zwar „ein reelles Bild“ des Mondes, das objektiv ist, insofern es aus der gleichen Perspektive beobachtet wird und daher „mehreren Beobachtern dienen kann.“<sup>13</sup> Dieses Bild vergleicht Frege mit dem Sinn des Mondes, mit der Art seines Gegebenseins. Auf dem Netzhaut jedes Betrachtenden entsteht jedoch ein subjektives Bild: „Von den Netzhautbildern aber würde jeder doch sein eigenes haben.“<sup>14</sup> Dieses Bild steht für die persönliche Vorstellung oder Anschauung des Betrachtenden. Die Abhängigkeit der Beschreibungen von Perspektiven bereitet Frege Schwierigkeiten, denn verschiedene Sprecher würden mit einem Eigennamen verschiedene Perspektiven verknüpfen, sodass dessen Bedeutung nie stabil, nie be- und somit drumherumgreifbar ist. Bei den „eigentlichen Eigennamen“, die eine Person bezeichnen, wird das Problem der Drumherumgreifbarkeit der Bedeutung noch heikler, denn dabei stützt sich der Sinn auf keinem System, die „Meinungen über den Sinn [können leicht] auseinandergehen.“<sup>15</sup>

Ludwig Wittgenstein findet in seinen *Philosophischen Untersuchungen* eine Lösung für dieses Problem, indem er die Beschreibungstheorie um-

gestaltet. Die Bedeutung des Eigennamens lässt sich nach Wittgenstein nicht anhand einer einzigen Kennzeichnung feststellen, sondern zerfällt in mehrere Beschreibungen, sie besteht „in einem Bündel von Kennzeichnungen.“ Daher der Name *Bündeltheorie*. Was den Gebrauch des Namens anbetrifft, so „müssen zwar nicht alle, aber hinreichend viele Beschreibungen aus diesem Bündel auf genau einen Gegenstand zutreffen.“<sup>16</sup>

Ist es nicht so, daß ich sozusagen eine ganze Reihe von Stützen in Bereitschaft habe, und bereit bin, mich auf eine zu stützen, wenn mir die andere entzogen werden sollte, und umgekehrt? [...] Gefragt, was ich unter »N« verstehe, würde ich alles das, oder einiges davon, und bei verschiedenen Gelegenheiten Verschiedenes, aufzählen. [...] Wo aber ist die Grenze des Nebensächlichen? – Hätte ich in so einem Fall eine Erklärung des Namens gegeben, so wäre ich nun bereit, sie abzuändern.<sup>17</sup>

Eine ähnliche Position vertritt auch John Searle in seinem Aufsatz *Proper Names*.

Die Beschreibungstheorie wurde ebenfalls von Arthur W. Burks und Sidney Zink im Rahmen der so genannten *Theorie der ausgezeichneten Kennzeichnungen* modifiziert. Beide stimmen darin überein, dass die Bedeutung des Eigennamens auf einer bestimmten Kennzeichnung beruht, die „ein besonderes Gewicht gegenüber beliebigen richtigen Beschreibungen des Gegenstandes“ erhält, indem sie „einen raumzeitlich lokalisierenden Bestandteil und einen beschreibenden Bestandteil enthält.“<sup>18</sup> So besteht bei Zink die Bedeutung eines Eigennamens in einer Kennzeichnung von der Form „die Person, die tatsächlich E. N. genannt wird und die sich zum Zeitpunkt Z am Ort O befindet.“<sup>19</sup>

Einer Verlagerung des Schwerpunktes von der Bedeutung des Namens auf die einfache *Referenz* als *Identifikation* des Gegenstandes begegnet man in den Ansätzen Peter F. Strawsons, Keith S. Donnellans und Ernst Tugendhats. Strawson und Tugendhat lehnen die Bedeutung des Eigennamens als Ausgangspunkt für eine Identifikation des Gegenstandes ab und sind der Ansicht, dass man lediglich nach der *Verweisungsweise des Ausdruckstyps Eigennamen* sinnvoll fragen kann. Der Gegenstand muss raumzeitlich lokalisiert werden. Damit er herausgegriffen werden kann, muss er durch solche Kennzeichnungen abgestützt werden, die eine raum-

zeitliche Entfernung vom Gegenstand sichtbar werden lassen. Der Gegenstand / die Person wird dadurch *demonstrativ identifizierbar*. Donnellan unterscheidet dagegen zwischen einer referentiellen und einer attributiven Verwendung von Kennzeichnungen. Im ersten Fall ist der gelungene Akt der Referenz von Belang, und nicht unbedingt die Richtigkeit der Kennzeichnung. Die Referenz kann etwa durch die Verwendung eines deiktischen Ausdrucks gelingen. Im zweiten hingegen wird auf keine bestimmte Person referiert, „man gibt für die Begründung allgemeine Gründe an, die Aussage kann nicht durch Wahrnehmung verifiziert werden.“<sup>20</sup> Die Aussage würde unter bestimmten Umständen zu jeder beliebigen Person passen.

Die gesamte Eigennamentheorie der analytischen Philosophie hat ihren erbitterten Gegner in Saul A. Kripke und dessen *kausalen oder historischen Theorie der Eigennamen* (*Naming and Necessity* – dt. *Name und Notwendigkeit*) gefunden. Er knüpft an Mill an und lehnt die Bedeutung der Eigennamen ab. Der Name steht einfach für den Gegenstand und hat mithin keinerlei Bedeutung. Sein Einwand gegen die Beschreibungs-, bzw. die Bündeltheorie besagt, dass ein bestimmter Gegenstand auch dann als Träger eines Namens fungieren kann, wenn alle angenommenen Beschreibungen sich letztendlich doch als falsch herausstellen sollten. Für Kripke ist nicht die Bedeutung, sondern *die sinnvolle Verwendung* eines Namens entscheidend. Kripke betrachtet die Eigennamen als *starre Bezeichnungsausdrücke*, d. h. man verwendet sie so, „daß sie denselben Gegenstand in allen möglichen Welten oder kontrafaktischen Situationen bezeichnen.“<sup>21</sup> Aus der Überzeugung vom sinnvollen Verwenden von Eigennamen entwickelt Kripke seine These von der *kausalen / faktischen Kommunikationskette*. Eine Person erhält im Rahmen einer Sprachgemeinschaft einen Namen. Dieser wird von den einzelnen Mitgliedern der Sprachgemeinschaft an neue Mitglieder weitergegeben, die die Person nicht kennen. Es ist daher nicht unbedingt notwendig, dass diese Person beschrieben wird. „Wo Beschreibungen verwendet werden, dienen sie nur der Festlegung der Referenz, verlieren aber ihre Relevanz, sobald die Zuordnung von Namen und Gegenstand einmal hergestellt ist.“<sup>22</sup> Die von Kripke in diesem Zusammenhang auferlegte Bedingung besteht in der Beibehaltung der Intention der Sprecher, die den Namen ursprünglich verwendet haben: „jeder Sprecher, der den Namen übernimmt, muss ihn mit der Intention weiterverwenden, mit ihm auf denselben Gegenstand referieren wie der vorige Sprecher.“<sup>23</sup>

Nun, nimmt man die einzelnen Ansätze unter die Lupe, so kann einem die gemeinsame Schattierung der Verdächtigung der Identität nicht entgehen. Manche, wie Mill und Kripke, untersagen dem Namen den Zugang zum Ich, durch den Namen ist das Ich eingekapselt und vom eigenen Kontext getrennt. Die Rettung findet man dabei indem man auf das Ich lediglich *identifizierend referiert*. Der Name als Zeigefinger für das Ich. Andere suchen verzweifelte Verbindungen zum Ich, indem sie dieses ans raumzeitliche Kreuz schlagen. Die Beschreibungs- und Bündeltheorie Wittgensteins hat, meiner Meinung nach, die besten Voraussetzungen für eine Auseinandersetzung mit der Identitätsproblematik. Zum Ich würde eine These passen, die es in seiner Unbeständigkeit gelten lässt.

Denn was ist denn das Ich, was könnte es sein? – ein Gestirn, dessen Standort und dessen Bahnen nie ganz ausgemacht worden sind und dessen Kern in seiner Zusammensetzung nicht erkannt worden ist.<sup>24</sup>

In seinen *Philosophischen Untersuchungen* lässt Wittgenstein den Namen in Schussweite der Ich-Bewegungen, indem er seine *Bedeutung* zunichte macht:

Ich gebrauche den Namen »N« ohne  *feste* Bedeutung. (Aber das tut seinem Gebrauch so wenig Eintrag, wie dem eines Tisches, daß er auf vier Beinen ruht, statt auf dreien, und daher unter Umständen wackelt.)<sup>25</sup>

Mit *Bedeutung* wird hier die Person gemeint, für die der Name steht. Die Bedeutung des Namens wäre daher – in unserem Fall – das bröselige Ich der Moderne und, genauso wie dieses sei die Bedeutung allerlei Schwankungen ausgesetzt. Was dabei so gut wie intakt bleibt ist lediglich *der Gebrauch* des Namens. Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, wie ein Gebrauch überhaupt noch möglich sei, wenn es keine allgemeingültige Verwendung des Namens gibt – was das *Ich ohne Gewähr* als Träger eines Namens anbetrifft. Gibt es dennoch irgendeine Eigenschaft des Namens, die nicht anfällig ist und folglich immer gilt, ist der Name, einmal der Welt ausgeliefert, doch ein toter Punkt, der durch einen sprachlichen Dressurakt ins allgemeingültige System integriert werden kann? Lernt man den Gebrauch eines Namens wie ein Kind

die Muttersprache, ohne diesen in Frage zu stellen? Denn „das Lehren der Sprache ist hier kein Erklären, sondern ein Abrichten.“<sup>26</sup> Man dürfe unter diesen Umständen den leisen Verdacht schöpfen, dass der Name dem Ich in der Form eines nahrhaften Vorurteils in die Wiege gelegt wird, wie es am Beispiel der Bachmannschen Erzählung *Alles* zu veranschaulichen wäre: „Wenn ein Kind freilich Fipps heißt... Musste es seinem Namen solche Ehre machen? Kommen und gehen mit einem Schoßhundnamen. Elf Jahre im Dressurakt auf Dressurakt vertun.“<sup>27</sup> Demgemäß könnte man leicht der Versuchung erliegen, anzunehmen, der Name sei die Peitsche, mit der das Ich durch die Welt angetrieben wird. Und in der Tat behauptet Wittgenstein, dass „[...] das Benennen etwas Ähnliches [sei], wie, einem Ding ein Namentäfelchen anheften. Man kann das eine Vorbereitung zum Gebrauch eines Wortes nennen.“<sup>28</sup> Doch die Erahnung einer komplizierteren Bestimmung des Namens lässt nicht lange auf sich warten: „Aber *worauf* ist es eine Vorbereitung?“<sup>29</sup> Er gibt natürlich auch eine Antwort auf diese Frage. Man wird sie aber besser auffassen können, wenn man zuerst einen raschen Blick auf Bachmanns Konzeption der Identität in der literarischen Moderne tut.

Bartsch deutet darauf hin, dass die Ursachen der Fragwürdigkeit des Ich im Prozess der Vergesellschaftung des Individuums gesucht werden müssen: „Der Beginn der Ich-Findung und des Sozialisationsprozesses wird hier gleichgesetzt mit der Zerstörung des Ichs.“<sup>30</sup> Auf die Frage der schwankenden Identität geht Bachmann in der dritten Vorlesung, *Das schreibende Ich*, ein, wobei sie die „veränderte Ich-Konzeption der Moderne“<sup>31</sup> unter dem Begriff *Ich ohne Gewähr*<sup>32</sup> darstellt. Es gibt in der Literatur „viele Ich [...] und über Ich keine Einigung – als sollte es keine Einigung geben über den Menschen, sondern nur immer neue Entwürfe.“<sup>33</sup> Der Mangel an Ich-Garantie dürfte (unter anderem), paradoxerweise gerade am sozialen Selbstverständlich-Werden des Ich liegen. Das Adornosche „Wer mit will, darf sich nicht unterscheiden“<sup>34</sup> deutet auf das demokratisch-pluralistische Massen-Plagiat des Ich hin, auf jenen unaufhaltsamen Prozess sozialen „Aufgesaugtwerdens“<sup>35</sup> des Einzelnen, in dessen Rahmen „ich“ zum abgenutzten „Gebrauchswort“ wird, „das alles, was es bezeichnen soll von Fall zu Fall, degradiert.“<sup>36</sup> Das Individuum wird zum „Plurale tantum“<sup>37</sup> oder, mit Bachmann, zu *Moll*. *Moll* steht für das Schutzgespinst des Herkömmlichen, *Moll* ist

der gesellschaftlich Aufgesaugte, „Moll“ ist eine erworbene Eigenschaft, keine angeborene. Ein Moll ist zählbar. Die Molls sind vorstellbar. Sonst würden sie keinen festen Namen tragen können. Moll ist die einzig mögliche vollständige Taufe, im Gegensatz zum namenlosen „Er“:

Er trifft Moll wieder. [...] Moll ruft täglich an und ist überall, wo er hinget. [...] Wo Moll nicht ist, ist Molls Schatten, riesig und bedrohlicher noch in den Gedanken und Phantasien. Moll ohne Ende. Molls Terror. [...] Auf viele Moll muß er sich noch gefaßt machen, er kennt ihrer schon zu viele da und dort; erst jetzt begreift er an dem Moll, daß da nicht nur einer ist.<sup>38</sup>

„Da gehen die Namen der Figuren mit ihrem Gesicht verloren“, bemerkt Christa Wolf, „da bewegen sie sich [die Molls] nach vorgegebenen Klischees, da lohnt es sich nicht mehr, Individuen zu erfinden zu den kümmerlichen Funktionen, die ihnen geblieben sind.“<sup>39</sup> Freilich gibt es auch solche, die, genau wie der namenlose „er“, sich gegen das „Plurale tantum“ wehren. Denen gelingt es dennoch nicht, sich eine persönliche Beständigkeit oder wenigstens eine gewisse Selbst-Haltbarkeit zu verschaffen, sondern sie versinken in eine „psychologische Leere“, als „Ergebnis der falschen gesellschaftlichen Absorbition.“<sup>40</sup> „Im *Dreißigsten Jahr* erfährt sich die Hauptgestalt folgerichtig keineswegs als gesicherte Identität, vielmehr atomisiert.“<sup>41</sup> Das Individuum hält sich zwar weiterhin auf dem gemeinsamen Schachbrett auf, strebt allerdings nach einem Spiel ohne Schachbrett. Seine Anonymität ist nicht die der gesellschaftlichen Identitätsschablone, das Ich entpuppt sich vielmehr als ein perspektivenabhängiges Da(bei)sein, ja als eine chamäleonartige Präsenz, es ist jedem seiner Mitmenschen gegenüber anders gegenwärtig und anders anonym. Man tue gefälligst einen raschen Blick hinter die Kulissen, da kauert nämlich das Individuum und macht sich die Nahten auf. Man wende davon den Blick diskret ab, da flickt sich jemand gerade die Seele zurecht. „Als wäre“, in Bachmanns Worten, „eine Fastnacht für das Ich veranstaltet, [...] dieses Ich, dieses Niemand und Jemand, in seinen Narrenkleidern.“<sup>42</sup> Sodass es einem wohl nichts anderes übrig bleibt, als sich mit Hesse zu fragen: „Was nun?“<sup>43</sup> Nun ja, man greift bekanntlich „nach den Figürchen in [der eigenen] Tasche“<sup>44</sup> und sucht sich für den nächsten Zug die passende Schachfigur aus, damit das Spiel nicht mit einem Ich-Patt endet.

In diesem Kontext ergibt sich eine günstige Gelegenheit, die Antwort Wittgensteins auf die Frage des *Worauf* zu erläutern.

Das Benennen ist eine Vorbereitung zur Beschreibung. Das Benennen ist noch gar kein Zug im Sprachspiel, – so wenig, wie das Aufstellen einer Schachfigur ein Zug im Schachspiel. Man kann sagen: mit dem Benennen eines Dings ist noch *nichts* getan. Es *hat* auch keinen Namen, außer im Spiel.<sup>45</sup>

Das „Namentäfelchen“ ist folglich doch kein Vorwand für das Ich, der auf den Gebrauch des Namens unmittelbaren Einfluss zu üben pflegt. Das benannte Ich wird nicht im Handumdrehen zum Namenträger, seine Rolle als Namenträger ergibt sich erst *im Spiel*. Der Gebrauch des Eigennamens entsteht erst im Sprachspiel, abhängig von den perspektivenreichen Bewusstseins Hintergründen derjenigen, die das Ich „auffangen“. ...und wo bleibt das Ich selbst? Da ist mit Bachmann, wie gesagt, „nur mehr ein Satz, der Ihnen zugetragen wird, [...] ein Satz von einem Ich ohne Gewähr.“

Wittgenstein fragt sich: „Soll man sagen, ich gebrauche ein Wort, dessen Bedeutung ich nicht kenne, rede also Unsinn?“<sup>46</sup> Seine eigene Antwort darauf lautet: „Sage, was du willst, solange dich das nicht verhindert, zu sehen, wie es sich verhält. (*Und wenn du das siehst, wirst du manches nicht sagen.*)“<sup>47</sup>

Das Bachmannsche literarische Ich zittert; der Name zittert mit, der Name verhaspelt sich. Das Ich geht in die Wand. Draußen bleibt der Name.

Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand, und für Malina kann nur der Riß zu sehen sein [...]

Malina sagt: Hallo? Und wieder sagt er eine Weile nichts.

Wie bitte?

Nein?

Dann habe ich mich nicht richtig ausgedrückt.

Es muß ein Irrtum sein.

Die Nummer ist 723144.

Ja, Ungargasse 6.



Nein, gibt es nicht.  
Hier ist keine Frau.  
Ich sage doch, *hier war nie jemand dieses Namens*.  
Es gibt sonst niemand hier.  
Meine Nummer ist 723144.  
Mein Name?  
Malina.

Schritte, immerzu Malinas Schritte, leiser die Schritte, leiseste Schritte. Ein Stillstehen. Kein Alarm, keine Sirenen. Es kommt niemand zu Hilfe. Der Rettungswagen nicht und nicht die Polizei. Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann.<sup>48</sup>

Offensichtlich wurde irgendeinem Ich ein falscher Name zugemutet. Merkwürdig – und damit meine ich merkwürdig – ist allerdings die Tatsache, dass die Anwesenheit des vermuteten Ich mittels einer *Verleugnung des Namens* bestritten wird. Offenbar hat sich jemand nicht einfach in dem Namen, sondern – erst recht durch den Namen – ebenfalls in dem Ich geirrt, dem er den betreffenden Namen unterstellt hat. Jeder Bachmannkenner weiß, dass Malina der männliche Doppelgänger des weiblichen Ich ist. Der Name des Ich wird nicht verraten, nur der Anfangsbuchstabe „I“:

ich werde unsre identischen, hellklingenden Anfangsbuchstaben, [des Ichs und Ivans], mit denen wir unsre kleinen Zettel unterzeichnen, aufeinanderstimmen, übereinanderschreiben, und nach der Vereinigung unserer Namen könnten wir vorsichtig anfangen, mit den ersten Worten dieser Welt wieder die Ehre zu erweisen<sup>49</sup>.

Doch diese ersten Worte erweisen sich als Schweigen. Es bleibt nur Malina. Es wird über das Ich mittels seines Namens geschwiegen. Der Name sägt ja manchmal den Ast ab, auf dem das Ich sitzt. Es wäre jedoch nicht empfehlenswert, den Namen vom literarischen Ich abzukratzen. Man würde nämlich Gefahr laufen, das Ich zu verfehlen.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Bachmann, Ingeborg: *Werke*. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. Bd. 4. München; Zürich: R. Piper, 1993, S. 250 f. [*Der Umgang mit Namen*, Zitat aus James Joyce, *Ulysses*].
- <sup>2</sup> Ebd., S. 250.
- <sup>3</sup> Bartsch, Kurt: *Ingeborg Bachmann*. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1997, S. 34.
- <sup>4</sup> Diese Poetik-Vorlesungen wurden 1959/60 an der Universität Frankfurt am Main unter dem Titel *Probleme zeitgenössischer Dichtung* gehalten.
- <sup>5</sup> Bachmann [Anm. 1], S. 241 f.
- <sup>6</sup> Ebd., S. 241 f.
- <sup>7</sup> Wolf, Ursula (Hg.): *Eigennamen. Dokumentation einer Kontroverse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 9
- <sup>8</sup> John Stuart Mill. *A System of Logic*. In: Wolf [Anm. 7], S. 53. [Meine Hervorhebung – R. C.]
- <sup>9</sup> Wolf [Anm. 7], S. 10. [Meine Hervorhebung – R. C.]
- <sup>10</sup> Frege, Gottlob: Über Sinn und Bedeutung. In: *Kleine Schriften*. Hrsg. v. Ignatio Angelelli. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, S. 146.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 144.
- <sup>12</sup> Wolf [Anm. 7], S. 12.
- <sup>13</sup> Ebd., S. 146.
- <sup>14</sup> Ebd., S. 147.
- <sup>15</sup> Ebd., S. 142
- <sup>16</sup> Ebd., S. 14.
- <sup>17</sup> Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, S. 64 f.
- <sup>18</sup> Wolf [Anm. 7], S. 15.
- <sup>19</sup> Ebd., S. 15.
- <sup>20</sup> Ebd., S. 18.
- <sup>21</sup> Ebd., S. 25.
- <sup>22</sup> Ebd., S. 25 f.
- <sup>23</sup> Ebd., S. 26.
- <sup>24</sup> Bachmann [Anm. 1], S. 218.
- <sup>25</sup> Wittgenstein [Anm. 17], S. 65. [Hervorhebung im Original]
- <sup>26</sup> Ebd., S. 17.
- <sup>27</sup> Bachmann, Ingeborg: *Sämtliche Erzählungen*. Ungekürzte Taschenbuchausgabe.

München: Piper, 2003, S. 151.

<sup>28</sup> Wittgenstein [Anm. 17], S. 30.

<sup>29</sup> Ebd., S. 30. [Hervorhebung im Original]

<sup>30</sup> Bartsch [Anm. 3], S. 34.

<sup>31</sup> Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann*. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000, S. 107.

<sup>32</sup> Bachmann [Anm. 1], S. 218.

<sup>33</sup> Ebd., S. 219.

<sup>34</sup> Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 158.

<sup>35</sup> Ebd., S. 158.

<sup>36</sup> Bachmann [Anm. 1], S. 219.

<sup>37</sup> Ebd., S. 50.

<sup>38</sup> Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*. In: *Sämtliche Erzählungen*. München: Piper Verlag, 2003, S. 98 f.

<sup>39</sup> Wolf, Christa: *Fortgesetzter Versuch. Aufsätze, Gespräche, Essays*. Leipzig: Phillip Reclam, 1979, S. 254.

<sup>40</sup> Ebd., S. 158.

<sup>41</sup> Bartsch [Anm. 3], S. 97.

<sup>42</sup> Bachmann [Anm. 1], S. 219.

<sup>43</sup> Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 258.

<sup>44</sup> Ebd., S. 258.

<sup>45</sup> Wittgenstein [Anm. 17], S. 46. [Hervorhebungen im Original]

<sup>46</sup> Ebd., S. 65.

<sup>47</sup> Ebd., S. 65. [Meine Hervorhebung - R. C.]

<sup>48</sup> Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 355. [Meine Hervorhebung - R. C.]

<sup>49</sup> Ebd., S. 29 f.



## **Erzählte Welten**



Márta Gaál (Szeged)

## Verschränkung von „Kristallisation“ und „Liquidation“ in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*

### Novalis' „Enzyklopädistik“

In der modernen Novalis-Forschung herrscht Konsens darüber, dass Novalis „der neben Goethe naturwissenschaftlich kompetentste Dichter“ seiner Zeit ist.<sup>1</sup> Mit besonderem Interesse vertieft er sich in mehrere naturwissenschaftliche Disziplinen, u. a. in die Geologie, Mineralogie, Chemie, Physik, in denen er den neuesten Wissensbestand der Naturforschung seiner Epoche erwirbt. Dazu tragen seine Studien an der Bergakademie bei bekannten Wissenschaftlern, so u. a. bei Werner und Lampadius in Freiberg, seine Berufstätigkeit in den kursächsischen Salinen sowie seine bewusst durchgeführte, planmäßige Selbstbildung auf diesen Wissensgebieten bei.<sup>2</sup>

Das romantische Naturverständnis entwickelt sich – wie es am Beispiel von Novalis zu sehen ist – in gegenseitiger Beeinflussung von den Naturwissenschaften, der Naturphilosophie und der Dichtung. Ein solches Naturverständnis etabliert sich „als Gegenreflex auf [...] [das] rein empirisch orientierte“ Wissenschaftsmodell der Aufklärung.<sup>3</sup> Natur wird als beseelter Organismus verstanden, in der – dem Analogieprinzip entsprechend – alles mit allem zusammenhängt. Die so verstandene Natur bildet eine Einheit, die sich durch Zusammenwirken von Polaritäten, von Organischem und Anorganischem, Festem und Flüssigem, Männlichem und Weiblichem usw. manifestiert.

1798 reift in Novalis aufgrund seines analogischen Denkens der Plan, alle bisher bekannten Wissenschaften als ein System zu behandeln. Das Projekt deutet zwar auf das Unternehmen der französischen Enzyklopädisten hin, Novalis will aber keine neue Enzyklopädie schaffen, eher eine „Enzyklopaedistik“<sup>4</sup>, die als Klassifikation der Einzeldisziplinen, vor allem aber als Modell der Annäherung der verschiedenen Wissensgebiete zueinander zu verstehen ist. Es geht somit bei ihm – mit Pikulik gesprochen – „nicht um stoffliche Vollständigkeit, sondern um die *Lehre* der Enzyklopädie, das heißt um eine Methode

[...], die zur Erkenntnis der tieferen Einheit führt.“<sup>5</sup> Das neue Klassifikationssystem soll also einerseits einen tiefgreifenden Zusammenhang, andererseits aber eine differenzierte Mannigfaltigkeit darstellen:

Je mannichfacher Etwas individualisirt ist – desto mannichfacher ist *seine Berührung* mit andern Individuen – desto veränderlicher *seine Grenze* – und *Nachbarschaft*. Ein unendlich characterisirtes Individuum ist Glied eines Infinitium[us]. So unsre Welt – Sie gränzt an unendliche Welten – und doch vielleicht nur an *Eine*.<sup>6</sup>

Die „Enzyklopädistik“ von Novalis, die er als „Combinations[ehre] der wissenschaftlichen Operationen“<sup>7</sup>, als „Konstruktionslehre des schaffenden Genies“<sup>8</sup> charakterisiert, dient unserer Interpretation des Romans *Heinrich von Ofterdingen* als Grundlage. Unser Ausgangspunkt ist das Brouillon-Fragment Nr. 836, wobei zu bemerken ist, dass der Begriff „Darstellen“ hier vor allem auf das Gebiet der Chemie hinweist, wo er – im Sinne der zeitgenössischen Etymologie – mit Bezug auf Prozesse der Kristallisation „Herstellen neuer Stoffverbindungen durch Auflösung bestehender Bindungen“<sup>9</sup> bedeutet, diese Bedeutung wird aber in Richtung jeglicher Grenzüberschreitungen auf dem Gebiet der Philosophie und Ästhetik erweitert:

Die Stimmung d[es] B[ewußt]S[eyns] – des Darstellens aller Art ist die Stimmung des Krystallisirens, der Bildung – und Vermannichfachung – also *gehaltne Rube* – *statische Kraft* – /.../ – eine beständige Größe im veränderlichen Wechsel.<sup>10</sup>

## Mineralogie und Chemie

Novalis geht von zeitgenössischen Theorien zur Kristallisation aus, indem er den „Kristall“ als Produkt der Selbstorganisation der Materie betrachtet, als „spontane Strukturbildung flüssiger Materien“.<sup>11</sup> A. G. Werner klassifiziert die Mineralien – und somit tut er einen wesentlichen Schritt in Richtung der modernen Wissenschaft – nicht nur nach äußeren Unterscheidungskriterien, sondern auch nach inneren Mischungsverhältnissen.<sup>12</sup> Auch die inneren Zusammenhänge, auch die innere Struktur, die durch chemische Analyse erschlossen werden kann,



und eine gegenseitige Repräsentation der inneren und der äußeren Seite<sup>13</sup> dienen bei ihm als Grundlage zu der Systematisierung der Mineralien.

In Kristallbildungen setzen sich das Feste und das Flüssige<sup>14</sup>, das Figurierende und das Auflösende in ein Wechselverhältnis zueinander, was Novalis als Beweis für „das schöpferische Potenzial der Chemie und Mineralogie“<sup>15</sup> nimmt, somit werden diese Wissenschaften in seiner „Enzyklopädistik“ zum Schlüssel aller anderen erhoben.

Der Kristallisationsprozess bedeutet aber für Novalis keine einfache Verfestigung des Flüssigen, er wird als höherführende Synthese verstanden: „Sollte alle Kryst[allisation] ächt synth[etische], Harmonische Verbindung von Solidum und liquidum seyn und daher d[ie] Krystalle ein echt Substantielles geniales Wesen?“<sup>16</sup> Gerade die Dynamik des produktiven Wechselverhältnisses von Verfestigung und Verflüssigung ermöglicht es – auf der Basis der zeitgenössischen Theorien der Mineralogie und Chemie – den Kristallisations- und Auflösungsprozess nicht nur mit der anorganischen, sondern auch mit der organischen Natur in Verbindung zu setzen. Dabei können wir Spuren der Theorie des Steinens entdecken, nach der „sich die Mineralien ganz ähnlich wie die Pflanzen fortzeugen“<sup>17</sup> können, bzw. einen Wachstumsprozess aufweisen, also – mindestens – einen Übergang zwischen Organischem und Anorganischem bilden. Über den Übergangscharakter der Mineralien formuliert Hardenberg in den *Fragmenten und Studien* folgendermaßen:

Leben ist Kraftäußerung – mithin Produkt entgegengesetzter Factoren. [...] Der Chemism scheint das all[gemeine] Organ der verschiednen Kräfte für einander zu seyn.[...] Es giebt flüssige und gasartige Fossilien, nicht so Pflanzen und Thiere. Sollten die Steine in Steinen (Krystalle) gleichsam die Blätter und Blüten der Fossilien seyn, die Sinne derselben?<sup>18</sup>

Dass Steinbildungen, d. h. ‚Fossilien‘ auch in „flüssiger und gasartiger“ Form erscheinen können, deutet auf einen Verflüssigungs- oder Auflösungsprozess hin, der das Bewegungsprinzip in dieser Wechselwirkung symbolisiert, wogegen „Kristalle“ im allgemeinen als Figurationen, Verfestigungen, Produkte des Selbstorganisationsprinzips zu verstehen sind. Das Wechselverhältnis, die Dynamik der polaren Bildungskräfte kann somit unterschiedliche Organisationsgrade verursachen. Demnach kann

man eine kristalline Grundgestalt, aber auch zahlreiche Grade der „Krystall *übergänge*“,<sup>19</sup> wie auch „unendliche Grade der Auflösung“<sup>20</sup> voneinander unterscheiden, die systematisiert werden können. Das sind – mit Novalis’ Formulierung „Steine in Potenzen – spezifisch verschiedene Fossilien – dem Grad nach verschiedene Steine. Wenn man einen philosophischen Stein hat, so hat man auch wohl einen mathematischen und artistischen Stein?“<sup>21</sup> „Steine in Potenzen“ sind in diesem Sinne aber auf anderen Wissensgebieten und auch in der Kunst zu artikulieren, wo „Krystallisationskraft, [...] Generationskraft“<sup>22</sup> ebenfalls als wirksam sich zu erkennen geben. Novalis selbst weist in zahlreichen Fragmenten darauf hin, dass die Kristallisation die Verschränkung von „plastischer Bildung“ und „Verflüssigung“ bedeutet, in der die Bildungsgrade mit der Veränderung der Figuration verbunden sind, die systematisiert werden können. Auf dieser Grundlage soll das Wernersche mineralogische System in ein „viel universeller[es]“ wissenschaftliches System umgearbeitet werden. Die Kristallbildung dient dabei als allumfassendes Weltschema, wie das Brouillon-Fragment Nr. 376 formuliert: „Sollte alle plastische Bildung, vom Krystall bis auf den Menschen, nicht acustisch, durch gehemte Bewegung zu erklären seyn.“<sup>23</sup> Dementsprechend wird Kristallisation im Brouillon-Fragment Nr. 493 mit „Naturarchitektonik und Technik überhaupt“<sup>24</sup> gleichgesetzt.

Kristallisation als strukturbildendes Modell kann sich – laut Novalis – auch in „höhere[n], combinirtere[n] Kristallisationsprozeß[en]“<sup>25</sup> manifestieren, die eine Erklärung für die Mannigfaltigkeit der Menschen sowie für die Gliederung der Menschheit geben können: „Der Mensch ist gleichsam Ein Krystall derjenigen Masse – aus der Unendliche Krystalle werden konnten.“<sup>26</sup>

Auch dieses Fragment könnte als Beispiel dafür dienen, wie der Frühromantiker durch den Transfer der jeweilig gebrauchten Fachsprache in einem fremden Medium einen Reflexionszusammenhang zustande bringt, wodurch – in diesem Falle – mineralogisch-chemische, philosophische, bzw. poetologische Modelle aufeinander bezogen werden können. Mit Thums können wir behaupten, dass Novalis auf diese Art und Weise die Verschränkung der figurierenden und liquidierenden Methode der Darstellung durch seine

Verankerung im zeitgenössischen Wissen über die Struktur der Kristalle und ihre Bildungsprinzipien, [...] durch seine naturphilosophisch-spekulative Betrachtungsweise zu einer Darstellungstheorie des Absoluten umcodiert.<sup>27</sup>

### **Verschränkung der Kristallisations- und der Liquidationstechnik in dem Roman *Heinrich von Ofterdingen***

Die Kristallisation als strukturbildendes Prinzip kann – unserer These nach – von zwei Gesichtspunkten aus in Novalis' Romanfragment untersucht werden:

- a) als Grundlage der Figurenkonstellation in Variationsreihen,
- b) als Grundlage der Zeit- und Raumstruktur.

Die Figurenkonstellation von Novalis mit ihrer eigenartigen Farbensymbolik beruht auf der Polarität der Farben „blau“ – „gelb“. Diese Polarität hat Goethe in seinen 1791–92 veröffentlichten *Beiträgen zur Optik* ausgearbeitet.<sup>28</sup> Novalis hat das Werk mit großer Wahrscheinlichkeit gelesen, da er Goethe in seinen Aufzeichnungen als „den ersten Physiker seiner Zeit“ rühmt, und in diesem Kontext zuerst seine „Beobachtungen des Lichts“ erwähnt.<sup>29</sup> Goethe widmet in seiner Arbeit den in der Natur erscheinenden Farben und ihrem Zusammenhang mit Licht und Schatten große Aufmerksamkeit. Seiner Theorie nach gibt es nur drei reine Farben: blau, gelb und rot.

Die blaue Farbe ist für Goethe eine nächtliche Farbe, die Ruhe vermittelt, zugleich aber auch eine empfängliche, weibliche Farbe, die reizend wirkt, weil sie „nach sich zieht“. Die letzte Traumscene des ersten Traumes in Novalis' Roman könnte als Illustration zur Farbendeutung von Goethe dienen: „... der Himmel war schwarzblau und völlig rein. Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine lichtblaue Blume.“<sup>30</sup>

Das strahlende Gelb der Sonne bildet bei Goethe den Gegenpol zum Blau, ist demnach eine männliche Farbe. Das Gelb ist dem Licht am nächsten, gehört zur Tagseite der Farben. Goldgelb bedeutet die höchste Stufe dieser Eigenschaften.

Eine jede Polarität hat eine Steigerung, strebt eine Synthese an. So vereinigen sich in Goethes System das Blau und das Gelb auf einer höheren Stufe im reinen Rot.

Goethe verleiht den Farben eine sinnlich-sittliche, aber auch eine mystische Bedeutung, indem er sie als Ausdruck der geistigen Urverhältnisse versteht.

In der Ausarbeitung der Figurenkonstellationen des Romans wirken Goethes Farbensymbolik und Novalis Kristallisationstechnik strukturbildend nach. Die Frauenfiguren, wie auch die Männerfiguren tragen symbolische Bedeutungen des Blau, bzw. des Gelb, sie bilden je eine weibliche und männliche Reihe, indem sie als Variationen je eines Grundtypus zu verstehen sind. Die Ausdifferenzierung, die Einstufung der Figuren kann nach dem Grade der Reinheit der Farbe, bzw. des Kristalls erfolgen. Die Figuren kristallisieren sich nämlich je nach Teilhabe am Wesentlich-Männlichen, bzw. Wesentlich-Weiblichen aus. Diese Ausdifferenzierungsmöglichkeit wird von Novalis in seinem schon zum Teil zitierten Brouillon-Fragment Nr. 446 ausgeführt:

Der Mensch ist gleichsam Ein Krystall [...]. Der Keim des Menschen ist gleich[sam] eine Grundgestalt, die durch mehrere, allen Menschen gemeinschaftliche Umstände in eine abweichende, *secundaire* Form übergeht (Mißgeburten) wodurch dann die ähnliche Form der unzähligen Glieder alterirt wird und Verschiedenheit ihrer Figurationen, mithin auch ihrer Bewegungen, folglich auch Unvollkommenheit einer großen Anzahl der Glieder, entsteht.<sup>31</sup>

Die Unvollkommenheit kann – laut Novalis – durch die Synthese der ursprünglich einfachen Grundgestalt und der Alterationen ausgeglichen werden, somit können auch „höhere Grade der Kryst[alle]“<sup>32</sup> entstehen.

In den weiblichen Figuren, die durch die Symbolik der Farbe Blau, aber auch durch eine Blumensymbolik, die ihre lebenserneuernde, lebensfortplanzende Funktion unterstreicht, miteinander verbunden sind, spiegelt sich das „Urbild zartgesinnter Frauen“<sup>33</sup>, das in Novalis' Auffassung mit Sophia, mit der Vermittlerin der göttlichen Weisheit zu identifizieren ist. Dementsprechend können alle weiblichen Gestalten in diesen Kreis der Symbolik eingefügt werden. Mathilde bildet dabei den Höhepunkt in der irdischen Sphäre, aber auch Heinrichs Mutter mit ihrer sorgsamsten Liebe, mit der sie das Leben des Sohnes begleitet, wie auch Zulima, die durch gewisse erotische Elemente (Stirnband), aber auch durch Vertretung der Poesie (Lautenspiel) des Jünglings Aufmerksamkeit auf das Weibliche lenkt, gehören hierher. Die weiblichen Figuren der mythischen Märchen-

einlagen, sowie der transzendenten Sphäre des zweiten Romanteils (die Prinzessin des Atlantis-Mythos, Ginnistan, Fabel, die Mutter, Freya, Sophia, wie auch Maria Hohenzollern, Cyane und die im zweiten Teil erwähnte Jungfrau Maria) werden durch die Farbensymbolik miteinander verbunden, ihre Einstufung geschieht aufgrund des Maßes ihrer Vergeistigung, Verklärung. Bei Novalis deutet die „lichtblaue“<sup>34</sup> Farbe der Traumblume auf die Erleuchtung, auf die Durchdringung durch das Licht, auf die Unendlichkeit des Himmels, sowie auf eine Verbundenheit mit dem Urelement „Wasser“ hin. Da sich Heinrich an der Schwelle des Mannesalters im ersten Romanteil befindet, und außer seiner Mutter, Zulima und Mathilde keinen weiteren weiblichen Gestalten begegnet, können wir das Modell des Weiblichen am Beispiel der Prinzessin des Atlantis-Mythos erklären.

Die Prinzessin ist Vermittlerin der Poesie. Sie verliebt sich in einen einfachen Jüngling, der über weitreichende Naturkenntnisse verfügt. In ihrem Besitz befindet sich ein Karfunkelstein, der als ihr Talisman – ein Geschenk der verstorbenen Mutter – ihre Harmonie sichern soll. Ihr auskristallisiertes Wesen verflüssigt sich aber nach der Begegnung mit dem Jüngling, sie verliert den Stein, der von dem Geliebten im Wald gefunden wird. Das Streben der beiden nach Vereinigung, nach einer echten Synthese symbolisiert der Kristall, wie auch seine rote Farbe. Später kommt aus der höherführenden Dynamik ihres Zueinanderstrebens das gemeinsame Kind zur Welt.

Das Ergebnis der gegenseitigen Durchdringung des Weiblichen und Männlichen, der Verschränkung der Liquidation und Kristallisation ist ein Gedicht des Jünglings, in dem er das Wesen des Karfunkels vermittelt, wonach der rote Kristall die Anziehungskraft der blauen Farbe mit der Ausstrahlung des Gelbes vereinigt:

Es ist dem Stein ein rätselhaftes Zeichen  
Tief eingegraben in sein glühend Blut,  
[...]  
Man sieht um jenen tausend Funken streichen,  
Um dieses woget eine lichte Flut.<sup>35</sup>

Dieser Symbolik der roten Farbe wird also von Novalis auch die Bedeutung der inneren Aktivität zugeordnet.

Die Männergestalten bilden, wie die Frauenfiguren, ebenfalls eine Variationsreihe. Sie haben alle Anteil an der Besonnenheit des Goldes und treten alle als Meister des jungen Heinrich auf. Ihre Abstufung ist im ersten Romanteil viel klarer gezeichnet worden, als die der Frauenfiguren. Die Stationen des Bildungsprozesses zum Dichter können wir durch je eine Begegnung mit diesen Meisterfiguren charakterisieren, die der Reihenfolge nach je eine höhere Kristallisationsstufe vertreten.

Heinrich, der sich zum Dichter entwickelt, nimmt die ganze Welt, so auch die Menschen in sich auf. Das deutet auf seine Verflüssigung seiner Person, auf eine Auflösungstendenz hin, die – so Novalis – nie zu einer völligen Auflösung führen darf.<sup>36</sup> Das Rezipieren der durch fremde Erzählungen vermittelten Wahrheiten bedeutet für ihn eigentlich nur Bewusstmachung schon vorhandener eigener Bewusstseinsinhalte, dessen Keim von ihm aufbewahrt wird.<sup>37</sup> Da der Roman die Geschichte des Bildungsprozesses von Heinrich vermittelt, der durch Begegnungen mit unterschiedlichen Männerfiguren angedeutet wird, können wir den Aspekt der männlichen Reihenkonstruktion und den der Verschränkung von Raum und Zeit gemeinsam behandeln.

Da Novalis seinen *Heinrich von Ofterdingen* als „Roman der Geschichte“ verstanden hat, kommt in ihm der „Zeit“ eine besondere Bedeutung zu. „Raum“ und „Zeit“ existieren für Hardenberg schon in seinen frühen *Fichte-Studien* nicht getrennt, sondern einander durchdringend, bringen einander gegenseitig hervor: der Raum verflüssigt sich, die Zeit erstarrt zum Raum. Die Handlung wird durch Verschränkung von „Kristallisation“, Verfestigung (Raum) und „Liquidation“, Verflüssigung (Zeit) gesteuert, was letzten Endes einen experimentellen Stationenroman hervorbringt. Die Männerfiguren, die je für einen Bereich des Lebens, je für einen Teil der menschlichen Persönlichkeit im Allgemeinen stehen, der in der gegebenen Entwicklungsphase der Hauptfigur beleuchtet werden soll, vertreten dementsprechend unterschiedliche Kristallisationsgrade. Der Vater ist ein Handwerker, der in der Jugend noch seine Neigung zum Stofflichen in der Bildhauerkunst zu verwirklichen hoffte, aber sich im Alltag nur noch von der Nützlichkeit steuern lässt, dementsprechend verliert er gleich am Romananfang seine Funktion als Meister. Der Fremde ist der erste, der durch seine Erzählungen Heinrich der alltäglichen Welt entrückt, seine Phantasie anregt, und so erschafft der Jüngling eine „andere Welt“ für sich, seine eigene

Traumwelt. Das Suchen nach Bedeutung, nach dem Zusammenhang mit dem Weltganzen erscheint für den Jüngling als Weg der Selbstverwirklichung, der sich zugleich als möglicher Weg der Menschheit andeutet. Die Kaufleute, Begleiter auf seiner Reise von Eisenach nach Augsburg, sind vor allem am materiellen Gewinn interessiert, treten aber als Kenner und Genießer der Kunst auf. Die von ihnen erzählten zwei Geschichten sich anhörend und reflektierend erkennt Heinrich in der fremden Erzählung das ihm schon Bekannte. Die Kreuzritter deuten ihm das Poetische des Krieges an, wogegen Zulimas Lied den zerstörerischen Charakter der Kreuzzüge setzt. Der Bergmann führt ihn in die verborgene Welt der Natur, in die räumliche Tiefe, der Einsiedler dagegen deutet mit seinem geheimnisvollen Buch sowohl auf die zeitliche Tiefe, auf die Vergangenheit, als auch auf die zukünftige Perspektive hin. Das mythische Klingsohr-Märchen am Ende des ersten Roman-teiles erweist sich als Synthese einer mythischen Vergangenheit und einer möglichen Zukunft und ist als Neubelebung der bis jetzt erstarrten Gegenwart, als prophetische Vorwegnahme des zweiten Teiles zu deuten.

Die Meister-Figuren erscheinen zu Beginn eher typenhaft: die Kaufleute und Kreuzritter werden überhaupt nicht individualisiert. Dagegen treten singuläre Figuren wie der Bergmann und der Einsiedler als Ideenträger auf, die ihre Ideen im persönlichen Leben verwirklichen. Der Dichterst, der auch mit Namen benannt wird, ist am meisten individualisiert: seine Berufung ist aber nicht mehr, das eigene Leben neu zu gestalten, sondern mithilfe der Poesie der Welt einen neuen Sinn zu geben, sie zu romantisieren.

Im Roman kommt der Zeit sowohl in Hinblick auf Heinrichs Schicksal, wie auch auf das der Menschheitsgeschichte eine wesentliche Rolle zu. Die Gegenwart als Übergangsperiode, die auch auf das Mittelalter als mittleres Alter, wie auch auf die Erzählgegenwart bezogen wird, ermöglicht mannigfache Figurenverwandlungen. Sie bedeutet eine gegenseitige Durchdringung von Vergangenheit und Zukunft, ermöglicht eine für beide Richtungen offene Perspektive. Die Fiktionsgegenwart bringt einerseits - als Ergebnis der Vergangenheitsreflexion - die Auskristallisation des Strömens der Zeit in Einzelpunkten (in Form von Begegnungen, Erzählungen, Liedern), andererseits die Möglichkeit der Zukunft, des vollständigeren Seins, die potenziell in der Gegenwart schon vorhanden

ist, zustande. Die sich herauskristallisierenden Gegenwartsmomente zeugen im Roman davon, dass das Im-Werden-Sein Kontinuität und momentane Erstarrung zugleich bedeutet. Die Gegenwart charakterisiert Novalis in einem Brouillon-Fragment als „immerwährenden Erstarrungsprozeß der irdischen Zeit.“<sup>38</sup> Dem Begriff „Zeit“ entspricht dabei „Bewegung“, dem Begriff „Raum“ – „Stoff“.<sup>39</sup> Der „Raum“ lässt die „Bewegung“ auskristallisieren, die „Zeit“ dagegen verflüssigen. Somit wird – wie Manfred Frank es versteht – das unreflektierte, substanzlose, zeitgemäße und flüssige Ich reflektiert und gewinnt im Schnittpunkt von Raum und Zeit Räumlichkeit.<sup>40</sup>

Wir können feststellen, dass im Roman die Zeit- und Raumdarstellung unkonventionell ist, es sind nur noch Spuren einer gewöhnlichen Handlung zu finden. Novalis strebt nicht danach, eine mimetische Abbildung der Welt zu geben. Seine Romanwelt ist eher eine zu konstruierende Welt, die nur symbolisch darstellbar ist. Nicht nur in der Ausarbeitung der Figurenkonstellationen, bzw. Figurenreihen verwendet er Begriffe der chemischen und mineralogischen Fachsprache, sondern – dem Analogieprinzip entsprechend – überträgt er sie auf die aus den *Fichte-Studien* bekannte Fragestellung nach der Beziehung von Raum und Zeit zueinander, die im *Blüthenstaub*-Fragment Nr. 109 aus poetologischer Sicht mit einem ähnlichen Wortschatz zurückgegeben wird:

Nichts ist poetischer als Erinnerung und Ahnung oder Vorstellung der Zukunft. Die Vorstellungen der Vorzeit ziehn uns zum Sterben, zum Verfliegen an. Die Vorstellungen der Zukunft treiben uns zum Beleben, zum Verkürzen, zur assimilirenden Wirksamkeit. [...] Die gewöhnliche Gegenwart verknüpft Vergangenheit mit Zukunft durch Beschränkung. Es entsteht Kontiguität, durch Erstarrung Krystallisazion. Es giebt eine geistige Gegenwart, die beyde durch Auflösung identifizirt, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters.<sup>41</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Uerlings, Herbert: Novalis und die Wissenschaften: Forschungsstand und Perspektive. In: Ders. (Hg.): *Novalis und die Wissenschaften*. Tübingen: Niemeyer, 1997 (Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft 2), S. 5.



- <sup>2</sup> Daiber, Jürgen: *Experimentalphysik des Geistes: Novalis und das romantische Experiment*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, S. 42.
- <sup>3</sup> Ebd., S. 56.
- <sup>4</sup> Vgl.: Novalis' Brief an Fr. Schlegel vom 7. Nov. 1798. Novalis: *Werke. Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. [Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel] (Bd. 1. u. 2. 1978, Bd. 3. 1987) Bd. 1. S. 673.
- <sup>5</sup> Pikulik, Lothar: *Frühromantik: Epoche, Werke, Wirkung*. München: Beck, 1992, S. 120.
- <sup>6</sup> Novalis [Anm. 4], Bd. 2, S. 494.
- <sup>7</sup> Ebd., S. 598.
- <sup>8</sup> Novalis [Anm. 4], Bd. 1, S. 673.
- <sup>9</sup> Thums, Barbara: Die „Stimmung des Krystallisirens“: Novalis' naturphilosophisch-ästhetische Theorie der Darstellung. In: Albes, Claudia – Frey, Christiane (Hg.): *Darstellbarkeit: Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800*. Würzburg: K & N, S. 79.
- <sup>10</sup> Novalis [Anm. 4], Bd. 1, S. 67.
- <sup>11</sup> Thums [Anm. 9], S. 79.
- <sup>12</sup> Bark, Irene: „Steine in Potenzen“: *Konstruktive Rezeption der Mineralogie bei Novalis*. Tübingen: Niemeyer, 1999, S. 128.
- <sup>13</sup> „Sollten die Krystallisationsformen – eine *gebrochne* Schwerkraft seyn? Einfluß der Mischung auf die Figurenbildung.“ Novalis [Anm. 4] Bd. 2. S. 758. Oder: „Äußre, Oberflächen Bildung, Gliederung – Bildung, Gliederung in die Tiefe – ins Innere.“ Ebd., S. 563.
- <sup>14</sup> „Starr und Flüssig sind polare Entgegensetzungen. [...] Die Plasticitaet des Starren – die Beweglichkeit des Flüssigen. [...] – und ihre Wechselverhältnisse.“ Ebd., S. 454.
- <sup>15</sup> Thums [Anm. 9], S. 85.
- <sup>16</sup> Zitiert nach: Thums [Anm. 9], S. 85.
- <sup>17</sup> Ziolkowski, Theodore: *Das Amt des Poeten: Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*. Stuttgart: dtv/Klett-Cotta, 1994, S. 43.
- <sup>18</sup> Novalis [Anm. 4], Bd. 2. S. 821–822.
- <sup>19</sup> Ebd., S. 705.
- <sup>20</sup> Ebd., S. 564.
- <sup>21</sup> Ebd., S. 491.
- <sup>22</sup> Ebd., S. 823.
- <sup>23</sup> Ebd., S. 543.
- <sup>24</sup> Ebd., S. 585.

<sup>25</sup> Ebd., S. 562.

<sup>26</sup> Ebd., S. 563.

<sup>27</sup> Thums [Anm. 9], S. 90.

<sup>28</sup> Goethe hat seine Farbenlehre erst 1810 veröffentlicht, deshalb konnte sie Novalis nicht kennen.

<sup>29</sup> Novalis [Anm. 4], Bd. 1, S. 412 Vgl.: Molnár, Géza: Novalis' „blaue Blume“ im Blickfeld von Goethes Optik. In: Schulz, Gerhard (Hg.): *Novalis: Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, S. 424–449.

<sup>30</sup> Novalis [Anm. 4], Bd. 1. S. 242.

<sup>31</sup> Novalis [Anm. 4], Bd. 2. S. 563–564.

<sup>32</sup> Ebd., S. 632.

<sup>33</sup> Novalis [Anm. 4], Bd. 1. S. 239.

<sup>34</sup> Ebd., S. 242.

<sup>35</sup> Ebd., S. 265.

<sup>36</sup> Vgl.: *Glauben und Liebe*: „...so unentbehrlich ist es jedoch [...] diese Krisis zu mildern und die totale Zerfließung zu verhindern, damit ein Stock übrig bleibe, ein Kern, an den die neue Masse anschiesse, und in neuen schönen Formen sich um ihn her bilde.“ Novalis [Anm. 4], Bd. 2. S. 295.

<sup>37</sup> „Wie kann ein Mensch Sinn für etwas haben, wenn er nicht den Keim davon in sich hat?“ Ebd., S. 233.

<sup>38</sup> Ebd., S. 492.

<sup>39</sup> Ebd., S. 700.

<sup>40</sup> Frank, Manfred: *Das Problem „Zeit“ in der deutschen Romantik: Zeitbewusstsein und Bewusstsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh, 1990, S. 158–163.

<sup>41</sup> Novalis [Anm. 4], Bd. 2. S. 283.

Detlef Gwosc (Elstal/b. Berlin)

## Die „Tintensklaven“ von heute. Zur literarischen Tradition gegenwärtiger Serienformate im Fernsehen

*Julia - Wege zum Glück* – was anmutet wie der Titel eines Bastei-Romanheftes, das man gewöhnlich am Bahnhofskiosk kauft, ist – selbst der nur gelegentliche TV-Zuschauer weiß es längst – der Titel einer jener unsäglichen Telenovelas, die mittlerweile auch das deutsche Fernsehen nachgerade überfluten. Das ursprünglich nur in mittel- und südamerikanischen Ländern äußerst populäre Serienformat schickt sich an, auch in Deutschland die Zuschauer zunehmend stärker in den Bann zu ziehen.

Traumhafte Einschaltquoten lassen die Senderverantwortlichen – gleichermaßen beim öffentlich-rechtlichen wie privaten Fernsehen – nach immer mehr Sendeplätzen für Telenovelas Ausschau halten. Selbst die Prime Time wird in den Überlegungen der Programmstrategen nicht mehr ausgenommen. Das Wort von der „Telenovalisierung“ des Fernsehens macht bereits die Runde.

Optimistisch wird aus dem Kreis der produzierenden Firmen prognostiziert, dass Deutschland das Potenzial für einen Spartensender hat, der 24 Stunden Telenovelas oder Daily Soaps bringt. In jedem Fall, so die Überzeugung von Wolf Bauer, dem Geschäftsführer der UFA Film- und TV-Produktion:

Das Genre wird sich lange halten, weil es Bedürfnissen der Zuschauer entspricht. [...] Nach einer Märchenwelt, nach emotionalen harmonischen Geschichten, die ein Happy End versprechen. Vielleicht auch nach kleinen Fluchten aus der Realität.<sup>1</sup>

In einem von der Programmdirektion der ARD herausgegebenen Prospekt zum Vorabendprogramm 2006/2007 wird die Daily Soap *Verbotene Liebe* wie folgt beworben:

*Verbotene Liebe*, das sind ... Liebe, Sehnsucht, Freundschaft, Neid, Hass und Intrigen: leidenschaftliche Geschichten über die großen Gefühle des Alltags in einer ganz und gar nicht alltäglichen Welt.

Ein Faktor, der den Erfolg des privaten Fernsehens in Deutschland mit bedingte, ist die seit den 1990er verfolgte Programmstrategie der Sender. Namentlich RTL war es, das Stripping zu einer Konstanten seiner Programmstrategie machte. Gemeint ist damit, dass eine Sendung über einen Zeitraum von mindestens sechs Wochen auf einem festen zeitlichen Sendeplatz ausgestrahlt wird und zwar jeden Werktag. Zwei Beispiele: *Gute Zeiten, Schlechte Zeiten* läuft seit März 1992 von Montag bis Freitag jeweils um 19.40 Uhr auf RTL. *Marienhof* beglückt seine Zuschauer seit Oktober 1992 in der Woche jeweils um 18.20 Uhr.

Die Medienangebote ziehen damit – wie Dieter Baacke einmal trefflich formulierte – Zeitfurchen in den Alltag der Menschen. In einer weitgehend glaubenslosen Zeit werden sie zu ritualisierten Angeboten, deren Hauptzweck oft schlicht in diesem Angebot besteht.<sup>2</sup> Für Günter Thomas und andere hat das Fernsehprogramm mittlerweile eine gleichsam liturgische Ordnung, indem sie den Menschen eine

programmformige oder serielle Wahrnehmung anbietet, die jederzeit inmitten des Alltags zumindest prinzipiell „mediale Gegenwart“ in rituellen Räumen ermöglicht. Diese serielle Wahrnehmung ist hochgradig verlässlich und verläuft praktisch rund um die Uhr streng parallel zur Alltagswirklichkeit. Der Fluss der Liturgie erscheint ewig, und kein individuelles Abschalten kann ihn zerstören. Auf der Seite der Teilnehmerinnen an der rituellen Ordnung ist es nun diese Dauerhaftigkeit, Verlässlichkeit und wachsende Vertrautheit der Liturgie, die eine klare Erwartungshaltung ausbilden lässt, welche sich nicht nur an dem Inhalt, sondern zunächst auch an dem reinen Stattfinden ausrichtet.<sup>3</sup>

Das für den Zuschauer durchschaubare Programm wirkt einem Vagabundieren in der Zeit entgegen, indem es Geborgenheit suggeriert und wohl auch vermittelt.<sup>4</sup> In Abwandlung einer bekannten Kirchenliedzeile von Martin Luther ist für unsere – glaubenslose – Zeit festzuhalten: Eine feste Burg ist unser Fernsehprogramm.

Das Bedürfnis nach Kontinuität auf Seiten der Rezipienten trifft auf das letztlich wirtschaftliche Interesse der Sender, möglichst viele Zuschauer möglichst lange an das Fernsehen zu binden. „Die Sender suchen nach Programmen, die Zuschauer binden. Und das erreicht man eher mit lang laufenden fiktionalen Programmen.“<sup>5</sup> Längst laufen die

Telenovelas gestrippt, d. h. sie werden werktäglich – zumindest aber von Montag bis Freitag – jeweils zur selben Zeit auf einem Kanal ausgestrahlt. Das schafft Planungssicherheit gleichermaßen für die Zuschauer als auch für die (zumal für die privaten Fernsehsender wichtige) werbungstreibende Wirtschaft.

Der Quotenerfolg hat die Sender veranlasst, viele Telenovelas entgegen der ursprünglichen Beschränkung von rund 200 Folgen zu verlängern. Der Weg zum Glück dauert so für die Lisas, Julias, Lauras und Co. länger als anfänglich geplant war – und den Zuschauern versprochen wurde. Gibt es deshalb Proteste der Zuschauer? „Nein“, sagt Rainer Wemcken, der bei Grundy Ufa für verschiedene Telenovelas als Produzent verantwortlich zeichnet. „Dass eine Telenovela nur über eine bestimmte Länge gehen darf, sagt zwar die südamerikanische Tradition, aber die haben wir hier nicht.“<sup>6</sup> Genregrenzen zählen nicht. Die Autoren sind gefordert, die Kette der Irrungen und Wirrungen um weitere Schicksalsschläge für die Protagonisten zu erweitern. Einziges Ziel: Das Happy End hinauszuzögern.

Der „megamäßige Erfolg“ von *Verliebt in Berlin* ließ die Hauptdarstellerin Alexandra Neldel zum Anwalt der Zuschauer werden, die ja geradezu eine Verlängerung forderten: „...es ist etwas sehr Schönes, der Geschichte noch eine besondere Wendung zu geben.“<sup>7</sup> Im Extremfall wird sogar aus dem einstmaligen als Telenovela gestarteten Format eine Daily Soap, deren Ende in den Sternen steht. Nachdem es bereits mehr als eine Verlängerung von *Verliebt in Berlin* gab, wurden mittlerweile von Sat.1 alle Vorbereitungen getroffen, um – auch nach dem Ausstieg der Hauptdarstellerin – aus der Telenovela eine im wahrsten Sinne des Wortes never ending story zu machen.

Bei Telenovelas handelt es sich um gleichsam am Fließband gefertigte Unterhaltung. Die freilich will professionell geplant sein. Das Beispiel *Verliebt in Berlin* zeigt, welchen ungeheuren Aufwand hinter der Produktion steht:

Mit einer klaren Arbeitsteilung und ausgeklügelter Logistik gelingt es, dass alle Abteilungen in der Produktion parallel arbeiten und so täglich rund 25 Minuten sendefähiges Material produziert werden können. Von den Storylinern bis zur Postproduktion arbeiten die Teammitglieder versetzt in einer Art „Kanon-Prinzip“, d. h. während die Postproduktion die

Endfertigung absolviert, schreiben die Autoren schon die Bücher für die nächsten Folgen. So kann von Montag bis Freitag ohne Unterbrechungen gedreht werden, wobei auch der Dreh selbst parallel erfolgt: An mindestens zwei Tagen pro Woche produziert ein Team im Außendreh, während im Studio an fünf Tagen ebenfalls gedreht wird. Schon die Erstellung einer Disposition, die einen reibungslosen Drehablauf gewährleistet, ist also eine enorme Aufgabe. Ein kurzer Blick auf die Zahlen verdeutlicht, wie groß allein der Aufwand an Koordination ist: In nur einer Woche arbeiten in der Produktion von *Verliebt in Berlin* rund 150 Personen an 70 verschiedenen Kapiteln gleichzeitig.<sup>8</sup>

Es bedarf mithin guter Organisation, disziplinierter Darsteller und geeigneter Drehbücher.

Gerade bei dem Letzteren aber beklagen die Produktionsfirmen seit vielen Jahren Defizite. Zwar gibt es genügend Autoren, die den Lektoraten massenhaft Drehbücher schicken, aber die wenigsten von diesen kennen und beherrschen die dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten serieller Formate wie beispielsweise das zentrale Prinzip der phasenverschobenen Sinuskurven<sup>9</sup>:

Die Kurven der Geschichten sind ineinander verschränkt. Ständig beginnen Geschichten (d. h. die Kurve befindet sich bei minus 1), entwickeln sich oder laufen aus (das ansteigende oder abfallende Kurvensegment) oder befinden sich auf dem Höhepunkt der Katastrophe bzw. des Happy-ends (die Kurve ist auf ihrem Scheitelpunkt plus 1). Die Kurven der verschiedenen Teilgeschichten sind dabei so ineinander verschoben, dass zu jeder Zeit möglichst alle Kurvenpunkte zwischen minus 1 und plus 1 von verschiedenen Kurven (d. h. Geschichten) belegt werden, so dass immer das Interesse angesprochen ist, das Bedürfnis nach Spannung und Harmonie befriedigt wird, während gleichzeitig neue Kurven (neue Geschichten) vorbereitet oder zu einem Abschluss geführt werden.<sup>10</sup>

Angesichts der Bedeutung, die derzeit Telenovelas im deutschen Fernsehen spielen, kann es nicht verwundern, dass eine der größten europäischen und für die TV-Sender in Deutschland wichtigsten Fernsehproduktionsfirmen für serielle Formate, Grundy UFA, Ende 2005 in Potsdam die erste Serienschule eröffnet hat. Ziel der fünfmonatigen

Ausbildung ist es, geeignete Kandidaten mit den Anforderungen an einen Storyliner vertraut zu machen. „Schreiben für industrielle Fernsehproduktion“ lautet denn auch folgerichtig das Motto der Ausbildungsstätte.<sup>11</sup>

Serienautoren, gelegentlich auch als „Schreibknechte“ oder „Tintensklaven“ (Theodor Fontane) titulierte, müssen nicht nur die Kunst der Dramaturgie beherrschen, sondern auch die Gegebenheiten des Produktionsprozesses berücksichtigen. „In einem eindeutig begrenzten Rahmen ein Maximum an Kreativität zu entwickeln, ist eine der großen Herausforderungen, der sich Storyliner täglich stellen müssen.“<sup>12</sup>

Überdies müssen sie im Team arbeiten können, denn an den Tele-novelas wird arbeitsteilig geschrieben.<sup>13</sup> Auch vielerlei weitere Vorgaben und Einschränkungen sind von den Autoren zu beachten. Zum einen muss jede einzelne Folge spannend erzählt werden, damit die Zuschauer auch am nächsten Tag wieder einschalten, zum anderen stehen nur wenige Schauplätze und Figuren zur Verfügung, denn das Budget der Fernsehromane ist klein.

„Das Marionettentheater hat auch nur zwölf Puppen in der Kiste und erzählt trotzdem immer wieder spannende Geschichten“, sagt Hans Joachim Lehmann – einer von vierzehn festen Autoren, die für die Serie *Leben für die Liebe* (ZDF) schreiben.<sup>14</sup>

In einem leider wenig beachteten Text hat Christoph Hein darauf verwiesen, dass das eingeschränkte Figurenensemble und die Durchschaubarkeit der Handlungen keineswegs diametral zu den Erwartungen der Zuschauer stehen, sondern vielmehr ein Garant des Erfolgs sind:

Die Mechanik ist für das Publikum sichtbar geworden. Und das beeinträchtigt keineswegs die Konsumtion dieser Produkte, sondern ist ein Faktor ihrer Wirkung geworden. Das Publikum ist versichert, durch nichts verschreckt, verwirrt oder beunruhigt zu werden. Situationen und Ablauf der Geschichten sowie die Konstruktionen der Personen bewirken ein unendliches *Deja-vu*-Erlebnis des Publikums. [...] Der Erfolg dieser Kunst ist ihre Berechenbarkeit. Der Konsument kauft keine Katze im Sack... Er kauft die Verlängerung des ewig Gleichen. Diese Berechenbarkeit ermöglicht die Berechenbarkeit der Produktion, sie erzwingt die Automation der künstlerischen Produktion.<sup>15</sup>

Vor rund zwanzig Jahren bereits vermutete Christoph Hein, dass es für Programmierer kein Problem sein dürfte, „das Programm beliebiger Serien zu schreiben, ja, auch ein einziges Programm für beliebig viele Serien“.<sup>16</sup> Denn:

Ein ausreichender Apparat von Sprachfloskeln und umgangssprachlich reduzierter Topoi, eine Auflistung standardisierter Konflikte, eine Auswahl gängiger, einschlägig handhabbarer Charaktere mit der ihnen jeweils möglichen (glaubhaften, wahrscheinlichen) Handlungs- und Gefühlsskala, ein wertender Katalog filmischer Schauplätze, sowie nach Wirkungen abgestufte Verzeichnisse von Kostümen, Masken, Statussymbolen etc. reichen als Grundstock eines computerisierten Programms zur automatischen Verfertigung von Fernsehserien aus.<sup>17</sup>

Heins Prophezeiung ist längst Realität geworden. „Storybuilder“ und „Plots Unlimited“ heißen beispielsweise Softwaretools deren Namen Programm sind. Bei „Plots Unlimited“ etwa stehen dem Anwender knapp 14.000 verschiedene Handlungsalternativen mit über 1.900 Charakterkombinationen zur Verfügung. Der „virtuelle Ideengenerator“ verspricht:

Plots Unlimited hilft Ihnen mit einer unglaublichen Vielzahl von Szenenkombinationen hunderte von verschiedenen Drehbuchalternativen auszuwählen und diese optimal zu strukturieren. Dabei spielt es keine Rolle ob eine Ideengebung am Anfang, am Ende oder mitten in der Geschichte ausgewählt wird, da Plots Unlimited über eine chronologische Szenenentwicklung verfügt, die Ihnen aufzeigt, was nach einem ausgewählten Plot passieren könnte, oder was und wie es zu einem ausgewählten Plot gekommen sein kann.<sup>18</sup>

Plots Unlimited – was für ein Versprechen. Das Perpetuum mobile aller Geschichtenerzähler, eine Quelle schier unerschöpflichen Erzählens. Kunst per Computer, aber quasi mit Kleister und Schere.<sup>19</sup>

Serienformate haben im Fernsehen derzeit Konjunktur. Die Produzenten freuen sich darüber – auch weil Soaps, Telenovelas und andere Serien kostengünstig herzustellen sind.<sup>20</sup> Bevor eine Serie heute allerdings ausgestrahlt wird, durchläuft sie mehrere Previews, d. h. man testet die ersten Folgen bei der Zielgruppe und nimmt – so notwendig –



durchaus noch beispielsweise Änderungen an der Besetzungsliste vor. Dies geschieht auch bei laufenden Produktionen. Als der Assistent an der Seite von Kommissar Wolff (*Wolffs Revier*, Sat.1) der zuschauenden Zielgruppe zu alt war, starb er den Serientod und wurde durch einen jungen Assistenten ersetzt, der zudem den Autoren den Vorteil bot, dramaturgisch neue Erzählstränge einzuflechten. So konnte der neue Assistent aufgrund seines Alters auch ein Verhältnis mit der Tochter des Kommissars anfangen.

Die insbesondere von den privaten TV-Sendern angewandte Medienforschung dient vornehmlich einem Ziel: der Gewinnmaximierung durch Produktverbesserung, hier: Programmoptimierung.

Auch die Literatur – wie ästhetisch wertvoll sie auch immer sein mag – war nie frei von wirtschaftlichen Interessen. Ob es einem gefällt oder nicht: Büchermachen war (und ist) ein Marktgeschäft. Es nimmt von daher nicht Wunder, dass die Marktforschung in zumindest einem Teil des Literaturbetriebs bereits um 1800 einsetzte.

Verleger taten sich mit Autoren zusammen, um schließlich aus der in dieser Zeit einsetzenden Leselust Profit zu schlagen. Das Verfahren, dessen sie sich bedienten, war ebenso einfach wie erfolgreich. In den Leihbibliotheken um 1800 wurde akribisch Buch darüber geführt, welche Titel wie oft ausgeliehen wurden. Diese frühen Bestsellerlisten machten sich die Verleger zunutze, indem sie die Spitzenreiter der Ausleihe auf ihre stofflichen und dramaturgischen Spezifika hin analysierten. Mit dem Wissen um die Favoriten der Leser wurden von Verlegern bei Autoren Bücher ähnlicher Art in Auftrag gegeben. Der Lesestoff wurde den Bedürfnissen der Rezipienten angepasst. Über die Unterhaltung der Leser suchten die Verleger den wirtschaftlichen Gewinn für sich. Weitergehende Ziele, etwa die Aufklärung der Menschen, verfolgten sie ebenso wenig wie jene Produktionsfirmen, die in unserer Zeit Tele-novelas für die Fernsehsender herstellen.

Georg Jäger verweist darauf, dass es Anfang des 19. Jahrhunderts zwischen Unterhaltungsschriftstellern und Leihbibliothekaren nicht nur enge geschäftliche und persönliche Beziehungen gab, sondern dass es teilweise sogar zu einer Personalunion von Unterhaltungsschriftsteller und Leihbibliothekar kam. Damit besaßen die Autoren engste Kontakte zu ihren Lesern, sie konnten mithin die Reaktion auf ihre Werke selbst testen und auf die Wünsche des Publikums umgehend reagieren.<sup>21</sup>

Um 1800 überwiegt in der Hauptmasse der Romane die Tendenz zur Behandlung allgemein-menschlicher Probleme (Liebe, Leidenschaft usw.) und einer zunehmenden Beachtung des bürgerlichen Lebens. [...] Nachahmungen und Variationen eines einmal aufgegriffenen und erfolgversprechenden Themas sind Indizien dafür, dass die literarische Schnell- und Massenproduktion ihren keimhaften Anfang nimmt und dass die Autoren stärker als bisher auf den Geschmack ihrer Leserschaft eingehen.<sup>22</sup>

In einem anonymen Aufsatz, der in der *Deutschen Vierteljahrs Schrift* 1840 erschien, wird über den Einfluss der Industrialisierung der Literatur rätsoniert. Der Verfasser konstatiert die „Mißheirath der Literatur mit der Industrie“, die sich im „industriellen Machen“ von Literatur, insbesondere der „industriell gewordenen Belletristik“ zeige. Die „Producten“ seien nur auf Effekt und Gewinn aus. Der Autor sei häufig zum „literarischen Fabrikarbeiter“ abgesunken, „seit geistig wie mit Dampf und Maschinen producirt wird“.<sup>23</sup>

Was heute im Fernsehen an Soaps und Telenovelas läuft, hat mithin eine (literarische) Tradition. Oder anders formuliert: es ist nur die Fortsetzung tradierter Muster mit anderen Mitteln. Benedikt Erenz hat in einem *ZEIT*-Artikel die berechtigte These gewagt, dass das Unterhaltungsfernsehen unserer Zeit aus dem Geist des bürgerlichen Rührstücks um 1800 geboren wurde:

Kein Mensch kennt mehr Kotzebues Stücke; doch drücken wir abends aufs Knöpfchen, dann sind sie plötzlich alle wieder da: Die mysteriöse Person, ob sie nun als demi-mondäne Dominique Devereux in *Denver* auftaucht oder als biederer Onkel Ludwig bei den *Drombuschs* in Darmstadt. Der wackere Hausvater, ob nun als demiurgenhafter Doktor Brinkmann in der *Schwarzwaldklinik*, als ‚Pa‘ Ben Cartwright auf der Ponderosa-Ranch oder als galaxiegekühlter Captain Kirk im Raumschiff *Enterprise*. Die würdigen oder komischen Alten, ob Miss Ellie in *Dallas* oder die schwerhörige Großmutter der *Unverbesserlichen*.<sup>24</sup>

Noch größere Gemeinsamkeiten freilich gibt es zwischen den industriell gefertigten TV-Formaten und dem Kolportageroman aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.

Ja, es ist keineswegs verwegen zu behaupten: Der Kolportageroman ist der printmediale Vorläufer heutiger Fernsehserien. Die Analogien, die sich dafür auf struktureller Ebene finden lassen, sprechen ebenso dafür wie die Spezifik der Produktions- und Distributionsbedingungen sowie die Rezeption, die eine auffällige Ähnlichkeit zwischen Kolportageroman (Groschenroman) und TV-Serie aufweist. UFA-Produzent Christian Popp spricht denn auch von Telenovelas als „Fernsehen in Form eines Groschenromans“.<sup>25</sup> Verblüffend sind allemal die Parallelen zwischen Groschenroman und Telenovela/Soap mit Blick auf den dramaturgischen Bau, die standardisierte Produktion und die Vermarktung. Nachdem bereits auf die Besonderheiten der TV-Formate eingegangen wurde, soll im nachfolgenden die Spezifik des Kolportageromans in Ansätzen dargestellt werden.

Deutschland befand sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekanntlich in einer gleichermaßen politischen wie wirtschaftlichen Umbruchphase. Die „verspätete Nation“ machte sich auf, binnen weniger Jahrzehnte das aufzuholen, wofür andere Länder mehr als ein Jahrhundert benötigt hatten. Der viel zitierte Begriff der Gründerzeit signalisiert den Aufbruch in die neue Zeit.

Zunehmende Industrialisierung und Urbanisierung sind zwei Momente im Rahmen einer Entwicklung, die selbstverständlich auch soziokulturelle Folgen verschiedener Art mit sich bringen. Erinnert sei an dieser Stelle an die aufblühende Zeitschriftenlandschaft. Allen voran zu nennen ist *Die Gartenlaube*, die 1853 erstmals von Ernst Keil herausgegeben wurde und die ein wichtiges Podium für viele schreibende Frauen, unter ihnen Eugenie Marlitt (*Das Geheimnis der alten Mamsell, Im Hause des Kommerzienrates*) und Wilhelmine Heimburg (*Lumpenmüllers Lieschen*), wurde.

Wochenschriften wie die *Gartenlaube* kosteten 50 Pfennig pro Ausgabe; ein durchaus nicht billiges Vergnügen wenn man bedenkt, dass eine Köchin noch 1897 nur zwischen 180-300 Mark im Jahr verdiente, die Miete einer Familienwohnung mit zwei heizbaren Räumen (1882) 72-180 Mark kostete und allein 50 Mark für die Heizung einer Arbeiterwohnung aufzubringen waren. Zudem gehörte es zum Programm der *Gartenlaube* und ähnlicher Zeitschriften Unterhaltung und Information in großer Breite und eben für die Familie, also für Alte und Junge, zu bringen.<sup>26</sup>

Die Verleger witterten ein Geschäft unterhalb der Klientel, die sich für die *Gartenlaube* und ähnliche Wochenschriften interessierte und die nicht bereit bzw. nicht in der Lage war, 50 Pfennig pro Woche für Lesematerial auszugeben. Ergebnis verlegerischer Überlegungen war ein Heft, das pro Ausgabe nur einen Groschen kostete (daher der Name Groschenroman!) weil es nur eine Geschichte in Fortsetzungen brachte – der Kolportageroman.

Dass dieser Typ von Literatur sich insonderheit an Schichten wandte, die bis dato noch nicht gelesen hatten, und es sich dabei wiederum in der Regel bei der Zielgruppe um unterste soziale Schichten handelte, wird nicht zuletzt daran deutlich, dass der Kolportageroman in einigen Lexika bis heute völlig zu recht als „Hintertreppenroman“ bezeichnet wird.<sup>27</sup> Der Begriff „Hintertreppenroman“ ist im Grunde ein präziser terminus technicus, weil der Kolportageroman über die Hintertreppe, d. h. den Dienstboten- und Lieferanteneingang an das Dienstpersonal gelangte<sup>28</sup> bzw. in den Wohnungen der Hinterhöfe vertrieben wurde.

Es macht sich an dieser Stelle notwendig, den Begriff Kolportageroman, wie er im nachfolgenden verwendet wird, zu definieren. Zuvorderst ist dabei zwischen Kolportageliteratur und Kolportageroman zu unterscheiden. Bei Kolportageliteratur handelt es sich generell um Literatur, die potentiellen Lesern durch Kolporteure, man könnte auch sagen Vertreter, ins Haus gebracht wurde. Im Rahmen dieses ambulanten Handels wurden vorrangig Zeitschriften aber auch Koch- und Gebetbücher, Kalender, Ratgeber, Liederbücher, Spiel- und Wahrsagekarten, fromme Traktate und Traumbücher, populärmedizinische Sachbücher, Bilderbogen und dgl. vertrieben<sup>29</sup>. Nur rund ein Fünftel der durch den Kolportagehandel vertriebenen Druckwerke waren indes Kolportageromane<sup>30</sup>, d. h. Romane, die – jeweils als Einzeldruck – in Fortsetzungen erschienen sind. Der Kolportageroman wird deshalb zuweilen auch als Lieferungsroman bezeichnet. In der Regel waren diese Editionsunternehmen perspektivisch auf 150 Lieferungen ausgelegt, was bei einer Fortsetzung pro Woche bedeutet, dass man seitens der Verleger auf ein Erscheinen über einen Zeitraum von knapp drei Jahren setzte. In seltenen Fällen freilich haben die Kolportageromane diesen Umfang tatsächlich erreicht.

Der Begriff Kolportage/Kolportageroman, so wie er heute zumeist im Feuilleton der großen Zeitungen auftaucht, wird dort zumeist leider

als Bezeichnung für Unterhaltungsliteratur benutzt. Kosch – Nagl schreiben dazu:

Aus einer einstmals zwar umstrittenen, aber dennoch eindeutigen Bezeichnung für ein spezifisches Vertriebs- und Produktionssystem von Lesestoffen, das (neben der Presse) das wichtigste literarische Massenphänomen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellte, ist eine ebenso vage wie geläufige Metapher für ästhetisch-inhaltliche Wertlosigkeit und ungläubwürdige Sensationsmache geworden.<sup>31</sup>

Charakteristisch für den Kolportageroman im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts war neben dem regelmäßigen, d. h. wöchentlichen Erscheinen sein normierter Umfang. Aus drucktechnischen Gründen umfasste eine Lieferung normalerweise 24 oder 32 Seiten (anderthalb bzw. zwei Bogen). Heutige „Groschenhefte“ aus dem Kelter- oder Bastei-Verlag, die vorzugsweise an Bahnhofskiosken erhältlich sind, haben diese Tradition übrigens aufgenommen, auch sie haben einen Umfang, der von einer Klammer problemlos gehalten werden kann. Auf Seite 64 ist deshalb bei dieser Art von Literatur immer Schluss.

Bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts war Lesen nicht in allen Gesellschaftsschichten verbreitet. Die Demokratisierung des Lesens ist auch an die Voraussetzung gebunden, dass die technische Entwicklung im Druckmaschinensektor es zulässt, fortan Publikationen schnell und preiswert herstellen zu können.

Die technische Aufrüstung der Buchproduktion bewirkte, dass das Problem der Machbarkeit literarischer Produkte gegenüber dem der Erreichbarkeit des potentiellen Rezipienten an Bedeutung verlor. Wichtiger als die Frage der technischen Durchführbarkeit wurde nunmehr die der Vermittlung des produktiven Outputs. Damit aber verschiebt sich der Problembezug des Teilsystems Buchhandel von einem technischen auf einen kommunikativen Aspekt.<sup>32</sup>

Wichtig für den Vertrieb der neuartigen Druckerzeugnisse wurden die Vertreter, die Kolporteure, d. h. jene Personen, die die Kolportageliteratur an den Mann/die Frau brachten.

Dass sich insgesamt der größte Teil der Kolportureure nicht aus dem Bereich des Buchhandels rekrutierte, war zum Teil bewusst gewollt. So beantwortete ein Kolportagehändler das Bewerbungsschreiben eines gelernten Buchhändlers folgendermaßen:

Es macht einen niederschlagenden Eindruck, wenn man sich auf Routine im buchhändlerischen Verkehr beruft. Hier kommt es auf Energie und kühnes Auftreten an, das ich an Schlossergesellen pp. viel eher wahrnehme, ganz gleichgültig, ob sie richtig deutsch sprechen oder nicht. Die Inhaber der großen Reisegeschäfte [heute würde man sagen: Vertriebsagenturen - D.G.] sind ehemalige Schlossergesellen oder Hausknechte.<sup>33</sup>

Bei den Werbern kam es also weniger auf Fachkenntnis, denn auf Überzeugungskraft an. Von daher war es denn auch eher ein Vorteil für den Werber, wenn er die gleiche Sprache des potentiellen Lesers sprach. „Die Argumente lieferte ihnen die sehr ausführliche und reißerische Werbung in Prospekten und Branchenzeitschriften...“<sup>34</sup> Marketing wurde überhaupt mit großem Aufwand betrieben. Um potentielle Leser zu ködern, wurden zumindest gelegentlich die ersten Lieferungen als Gratisauflagen verteilt. Entsprechend betrug das erste Heft eines Kolportageromans das Mehrfache des dann käuflich zu erwerbenden 2. Hefts.

Zugkräftige Werbung für die einzelnen Fortsetzungsromane war notwendig, galt es doch, sich von der Konkurrenz, die bereits 1870 keine kleine war, abzusetzen. Otto Glagau schreibt diesbezüglich, indem er überdies auf die Zentren der Kolportageromane eingeht und zugleich (allerdings aus heutiger Sicht zu hoch gegriffene) Angaben über die Zahl der jährlich erscheinenden Romane macht:

Es existieren gegenwärtig allein in Berlin wohl über zwanzig Firmen, die sich fast ausschließlich mit dem Verlag von Kolportage-Romanen beschäftigen und alljährlich gegen hundert solcher Romane drucken lassen. Dazu die gleichartigen Verleger in Sachsen, Süddeutschland und namentlich Österreich, wo die Kolportage neuerdings einen besonders reichen Flor treibt, und man darf wohl ohne Übertreibung behaupten, dass in Deutschland Jahr für Jahr etwa fünfhundert Kolportage-Romane das Licht der Welt erblicken.

Ja, die Konkurrenz ist bereits eine große, ganz enorme, und deshalb sind von Seiten jedes einzelnen Verlegers die gewaltigsten Anstrengungen notwendig. Schon der Prospekt des neuen Romans, welchen er von Haus zu Haus tragen, in jede Wohnung, vom Keller- bis zum Dachgeschoß, werfen lässt, nicht selten in einer halben Million von Exemplaren über Stadt und Land austreut: schon dieser Prospekt ist eine Art von Preisaufgabe, muss ein Meisterwerk sein. Er muss die hinreißendste Beredsamkeit, den pompösesten Stil, die blumigste, bilderreichste und farbenglühendste Sprache entfalten; er muß Nochniedagewesenes versprechen und Allesbisherdagewesene in Schatten zu stellen wissen. Er wird allerdings auch in ziemlich stereotyper Form, nach einem durch die Erfahrung bewährten Rezepte angefertigt; als Hauptingredienz dürfen gewisse Kraftworte und erschütternde Wendungen wie: Giftbecher, Todsünden, Kirchenschändung, Folter und Scheiterhaufen, Nacht des Wahnsinns, grauenvolles Grab, blutiges Gespenst, entsetzliches Gerippe, Teufel in Menschengestalt, Höhlen der Verbrecher, Qualen der Unschuld, königlicher Tiger, mordlustige Katze etc. etc., nie fehlen; und andererseits wieder auch idyllische, zartpoetische und glühendsinnliche Wortbilder wie Waldstille, Meeresbrausen, duftende Zitronenhaine blühende Pomeranzenwälder, Engel des Friedens, Triumph der Liebe, üppi-ge Schönheit, verlockende Reize, siedendes Blut, berauscher Genuß etc. etc. keineswegs vergessen werden<sup>35</sup>.

In der Diktion sind diese Prospekte jenen Trailern und Teasern sehr ähnlich, mit denen insbesondere TV-Sender wie Sat.1, RTL und Pro7 in der Gegenwart TV-Movies ankündigen.<sup>36</sup>

Für die Verleger der Fortsetzungsromane war es wichtig, die eigenen Produktionen nicht nur reißerisch anzukündigen, sondern auch mit dem Titel des Romans erste Akzente zu setzen.

Um diese, wie der Prospekt in der Regel feierlich versichert, „atemlose“, „unheimliche“, „haarsträubende“ Spannung nicht bezweifeln zu lassen, werden stets einige Kapitelüberschriften aufgeführt, die, wie der Doppeltitel des Romans selber, in der Seele des Lesers ein mehr oder minder starkes Gruseln erwecken müssen. Alle Kolportage-Romane tragen nämlich Doppeltitel, und was die Phantasie der Autoren resp. der Verleger schon in diesem Artikel zu leisten vermag, ist wahrhaft erstaunlich. Z.B. *Der rothaarige Hugo, oder die tanzenden Leichen auf dem Rabenstein*; *Das Auge*

*der Basilisken oder die Nixe auf dem blutigen Moor; Der Höllengraf oder der Schwur des Geweihten; Das schöne Mädchen von Samos oder die Schreckensnächte in den Gefängnissen der sieben Türme zu Konstantinopel...* Der Prospekt und die Prämien, welche die Kolporteurs gleich mit sich führen und vorweisen, sind viel, aber doch nicht alles. Was der Prospekt verspricht, muß der Roman möglichst zu erfüllen suchen. Er muß vor allem unterhaltend und spannend sein; die Spannung, der Genuß müssen mit jedem Heft, mit jedem Kapitel noch wachsen, so dass der Leser auf die Fortsetzung begierig wird und sie nicht zeitig genug erhalten kann<sup>37</sup>.

Ein probates Mittel für diese Zielstellung war der Cliffhanger, ein dramaturgisches Mittel dessen man sich eifrig bediente. Als Beispiel sei der Textschluss der 25. Lieferung des Kolportageromans *Giuseppe Musolino, der kühnste und verwegenste Räuberhauptmann der Gegenwart* von Victor von Falk zitiert. Zwei Figuren, Isabella und Gaston, werden in einer Szene dargestellt, die beide überlegen lässt, ob sie das soeben von einem Fremden gebrachte Kästchen öffnen sollen:

„Öffne nicht, Gaston, in diesem Kästchen könnte man den Tod für uns beide gesandt haben – es enthält vielleicht einen Explosivstoff.“ Nach ausgiebiger Erörterung der Gefahr, dem Abwägen – und letztlich dem dramatischen Entschluss, gegebenenfalls gemeinsam zu sterben, entschloss man sich das Kästchen zu öffnen: „Während er die letzten Worte gesprochen, hatte er auf den Knopf des Kästchens gedrückt, der Deckel sprang auf und –“<sup>38</sup>.

Diese für die Literatur typische Form eines Cliffhangers verfolgt jenes strategische Ziel, dass auch heutige TV-Serienschreiber verfolgen: die Bindung des Zuschauers an das Produkt. Der Cliffhanger soll dafür sorgen, dass der Leser/Zuschauer auch der nächsten Lieferung/Folge mit großer Erwartung entgegenfiebert.

Der Zuschauer von heute erwartet – wie der Leser von einst – eine Spannungsdramaturgie, die er letztlich auch geboten bekommt. Ein aktuelles Beispiel, das die Thesen anschaulich belegt, ist *Cobra 11. Die Autobahnpolizei* (RTL) – eine der erfolgreichsten deutschen Serien. Auf Logik kommt es hier nicht an. Vielmehr muss eine Spannungsdramaturgie entwickelt und eine Affektregie in Gang gesetzt werden. Und nach 45



Minuten hat das Team der Autobahnpolizei auch die cleversten Verbrecher hinter Schloss und Riegel gebracht.

Christoph Hein schrieb:

Selbst der Tod hat in dieser Endloskurven-Dramaturgie jede Autorität verloren. Wenn eine Auferstehung glaubhaft zu machen ist und das Unwahrscheinliche das Publikum nicht verunsichert, so ist der Tote jederzeit wieder rekrutierbar, die tote Spielfigur wie der tote Schauspieler.<sup>39</sup>

Ein schon klassisches Beispiel für die Auferstehung einer Figur ist der Tod von Bobby Ewing am Ende einer Folge von *Dallas*, der mit Beginn einer neuen Staffel einfach als Traum deklariert wurde...

Die Struktur der Lieferungsromane basierte darauf, dass literarische Versatzstücke und Motive, wie beispielsweise das von der Jagd nach Geld und Gut oder von Genusssucht und Egoismus, weitgehend zu standardisierten Handlungsmustern, in denen die Urbilder des Grafen, des Bankiers, des leichtlebigen Kaufmanns, des Don Juans, des seiner Schönheit und Tugend wegen verfolgten Mädchens, des schuldlos Verurteilten auftauchen, verarbeitet wurde. Die notwendige Spannung wurde durch kumulativ-redundante Verfahren wie Häufung der Figuren, Ereignisse und Ortswechsel erzeugt.<sup>40</sup> Karl Mays Kolportageroman *Das Waldröschchen oder die Verfolgung rund um die Welt* verspricht bereits im Untertitel die Vielzahl von Handlungsorten.

Auf diese semantisch-strukturellen Konfigurationen legte sich gleichsam wie ein Raster der Distributionsmodus der Werke: Handlungsgang und Spannungskurve der Romane hatten dem 24seitigen Distributionsmodus zu folgen, um die Annahme der jeweils nächsten Lieferungen sicherzustellen. In dem Brief eines Verlegers an einen seiner Autoren wird deutlich, wie ungemein präzise im Kolportagegeschäft Spannungselemente absatzstrategisch platziert wurden: „Wir haben jetzt schon das 4. Heft fertig und noch keine schaurige, reizende, kraftvolle Handlung! Wie lange noch soll es so weitergehen? Wann wird endlich einmal ein Mord oder eine sonstige pikante Handlung die Erzählung spannend machen? [...] Ihre breite, behagliche Schilderung des Familienlebens passt für den Geschmack unserer Leser nicht. Auf diese Weise bekommen wir nicht für das 5. Heft, das wir bis Mittwoch in Händen zu haben hoffen, eine merkliche Besserung in dieser

Hinsicht. [...] Für das 7. Heft, ... die kritische Nummer, ist für den Schluss die ausführliche, genaue Schilderung einer Mord- und Greuelszene nötig, die aber erst in Nr. 8 fortgesetzt und in Nr. 9 zu Ende geführt wird.“<sup>41</sup>

Medien-Marketing, auch darauf muss immer wieder hingewiesen werden, ist nicht etwas, von dem nur Film, Fernsehen und Hörfunk betroffen sind. Auch Literatur bedarf der Werbung und des Marketing. Seit rund zweihundert Jahren ist das Buch zuvorderst ein Wirtschaftsgut und mithin den Regularien des Marktes unterworfen. Der Autor wurde dabei zum Erfüllungsgehilfen ökonomisch ausgerichteter Strategien:

In unserem Geschäft spielt der Schriftsteller nur eine untergeordnete Rolle. Alle Kolportagerwerke sind – ob gut oder schlecht – in erster Reihe die Ergebnisse buchhändlerischen Unternehmungsgeistes.

Das historische Bindeglied zwischen Kolportageroman und heutigen TV-Serien sind die so genannten Silent Serials. Dabei handelt es sich um Stummfilme, die als Fortsetzungsfilm dem Hauptfilm vorangestellt wurden. Genau genommen handelt es sich um ein Marketinginstrument der Filmverleiher und Kinobetreiber:

Motion picture serials were short adventure films that played before the feature attraction. The story in a serial continued over several chapters or episodes in order to entice the audience back to the theatre next week. The serials came to be known as ‘cliffhangers’ because the hero or heroine would face inescapable peril at the end of each episode only to be miraculously rescued at the beginning of the next one. When most people think of serials they remember the classic serials of the 30’s and 40’s (and the abysmal efforts of the 50’s). Nevertheless, the serial was invented long before the ‘classics’ and entertained audiences in the silent era as well.<sup>42</sup>

Otto F. Best hat in seinem Buch mit dem programmatischen Titel *Der weinende Leser. Kitsch als Tröstung, Droge und teuflische Verführung* (Frankfurt am Main 1985) sechs Thesen zum – wie er es nannte – „manipulierten Lesen“ aufgestellt. Diesen Thesen ist nichts hinzuzusetzen.<sup>43</sup> Das Bedürfnis der Leser und Zuschauer nach Unterhaltung ist ungebrochen – ob in Form von Literatur oder TV-Serien.

Auf der Suche nach Stoffvorlagen reisen Mitarbeiter von Produktionsfirmen und Fernsehsendern regelmäßig zu Häusern wie dem Martin-Kelter-Verlag, der seit nunmehr rund sechzig Jahren Romane in Heftform wie *Dr. Norden* oder *Der Bergpfarrer* herausgibt. Nicht selten wird dann ein Romanheft wenn auch nicht zur Serie, so doch aber zum „großen Festtagsfilm“ umgewandelt<sup>44</sup>, der mit hohen Einschaltquoten rechnen kann.

Der Kitsch fasziniert die Rezipienten – ungeachtet der Tatsache, dass er sich jedweder Rationalität entzieht. Als Kronzeuge sei der Regisseur Ingmar Bergmann zitiert, der zu *Dallas* gestand:

Es ist so faszinierend schlecht, dass ich keine Folge versäume. Die Handlung ist abstrus und unlogisch, die Kameraführung grauenhaft, die Regie entsetzlich, und unglaublich viele schlechte Schauspieler und Schauspielerinnen spielen unglaublich schlecht. Aber es ist irre faszinierend.<sup>45</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Wolf Bauer in einem Interview mit Ralph Kotsch: Kleine Fluchten aus der Realität. *Berliner Zeitung*, vom 24. August 2005.

<sup>2</sup> Vgl. Baacke, Dieter: *Fernsehen als Handlungsentzug*. Zit. nach: Thomas, Günter: *Medien - Ritual - Religion. Zur religiösen Funktion des Fernsehens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 216f.

<sup>3</sup> Thomas [Anm.2], S. 497.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 497.

<sup>5</sup> Wolf Bauer in einem Interview mit Erika Butzek: Telenovela auch für die Prime-Time. *Medien Bulletin*, 23, 2005/06, S. 26.

<sup>6</sup> Rainer Wemcken. In: Vieler, Beate: *Das Happy End kommt später*. Zit. nach: *Berliner Zeitung*, vom 28. Februar 2006.

<sup>7</sup> Alexandra Neldel in einem Interview mit Antje Hildebrandt: Es ist eine fantastische Rolle. *Berliner Zeitung*, vom 23. Juli 2005.

<sup>8</sup> Täglich frisch. So wird *Verliebt in Berlin* produziert. *Sat.1 Meine Welt*, 2005/1, S. 8.

<sup>9</sup> Vgl. Hein, Christoph: Maelzel's Chess Player goes to Hollywood. Das Verschwinden des künstlerischen Produzenten im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: *Öffentlich arbeiten. Essays und Gespräche*. Berlin/Weimar: Aufbau, 1987, S. 183.

<sup>10</sup> Ebd., S. 181f.

<sup>11</sup> Vgl. [www.grundyufaserienschule.de](http://www.grundyufaserienschule.de) (Zugriff am 14.11.2005)

<sup>12</sup> [www.grundyufaserienschule.de/home.html](http://www.grundyufaserienschule.de/home.html) (Zugriff am 14.11.2005)

<sup>13</sup> An den Folgen von *Verliebt in Berlin* arbeiten 25 Autoren gleichzeitig.

<sup>14</sup> Hans-Joachim Lehmann. Zit. nach: Lieb, Arne: Wie am Fließband. *Berliner Zeitung*, vom 16. Januar 2006.

<sup>15</sup> Hein [Anm. 9], S. 181.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 181ff.

<sup>17</sup> Ebd., S. 183f.

<sup>18</sup> Vgl. [www.filmsoftware.com/plun.htm](http://www.filmsoftware.com/plun.htm) (Zugriff am 02.09.2005) Plots Unlimited® sieht sich als ultimatives Schreib- und Kommunikationswerkzeug für Profis. Es handelt sich dabei – nach eigener Aussage – um ein Drehbuchgenerierungsprogramm, „mit dem das Skelett einer Geschichte entwickelt wird“.

<sup>19</sup> Im 17. *Brief die neueste Literatur betreffend* verspottet Lessing Gottsched, weil dieser glaubte, es gäbe ewige Regeln der Kunst, die man nur anwenden müsste. Lessing wirft Gottsched vor, Kunst mit „Kleister und Schere“ machen zu wollen. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Briefe, die neueste Literatur betreffend. In: *Lessings Werke*. Bd. 3. Berlin/Weimar: Aufbau, 1982, S. 82.

<sup>20</sup> Die Produktionskosten von Serienformaten sind relativ gesehen gering. Während ein herkömmlicher Fernsehfilm rund 14.000 Euro pro Minute in der Herstellung kostet, ist eine Telenovela schon für etwas mehr als 2.000 Euro pro Minute zu produzieren.

<sup>21</sup> Vgl. Jäger, Georg : Die Bestände deutscher Leihbibliotheken zwischen 1815 und 1860. Interpretation statistischer Befunde. In: Wittmann, Reinhard – Hack, Bertold (Hg.): *Buchhandel und Literatur. Festschrift für Herbert G. Göpfert*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1982, S. 255.

<sup>22</sup> Rarisch, Ilse: *Industrialisierung und Literatur. Buchproduktion, Verlagswesen und Buchhandel in Deutschland im 19. Jahrhundert in ihrem statistischen Zusammenhang*. Berlin: Colloquium, 1976, S. 31.

<sup>23</sup> Zit. nach: Rarisch [Anm. 22], S. 37.

<sup>24</sup> Erenz, Benedikt: Dallas 1788. Kotzebue und seine Erben. Über die Geburt des Unterhaltungsfernsehens aus dem Geiste des bürgerlichen Rührstücks. *Die ZEIT*, 1985/51.

<sup>25</sup> Christian Popp. Zit. nach: Butze, Erika: Die Liebe siegt, Sat.1 kassiert. *Medien Bulletin*, 23, 2005/4.

<sup>26</sup> Im Geleitwort des Herausgebers Ernst Keil zur ersten Ausgabe der *Gartenlaube* heißt es: „Ein Blatt soll ´s werden für ´s Haus und für die Familie, ein Buch für

Groß und Klein, für Jeden, dem ein warmes Herz an den Rippen pocht, der noch Lust hat am Guten und Edlen!“ (*Die Gartenlaube* Nr. 1/1853.)

<sup>27</sup> Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie*, Wiesbaden 1969; *Der große Brockhaus*, Leipzig 1931; *Duden, Das große Fremdwörterbuch*, Mannheim 1994.

<sup>28</sup> Vgl. Kosch, Günter - Nagl, Manfred: *Der Kolportageroman. Bibliographie 1850 bis 1969*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993, S. 2.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>30</sup> Vgl. Becker, Eva D.: Literaturverbreitung. In. *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 6)*. München: Hanser, 1996), S. 129.

<sup>31</sup> Kosch - Nagl [Anm. 28], S. 2.

<sup>32</sup> Scheidt, Gabriele: *Der Kolportagebuchhandel (1869-1905). Eine systemtheoretische Rekonstruktion*. Stuttgart: Metzler & Poeschel, 1994, S. 135f.

<sup>33</sup> Zit. nach Kosch - Nagl [Anm. 28], S. 36.

<sup>34</sup> Kosch - Nagl [Anm. 28], S. 36.

<sup>35</sup> Glagau, Otto: *Der Kolportage-Roman oder „Gift und Dolch, Verrat und Rache“*. Nachdruck in: Steinbach, Dietrich (Hg.): *Literarisches Leben im Kaiserreich 1871-1918*. Stuttgart: Klett Verlag, 1985, S. 27f.

<sup>36</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang: Karstens, Eric - Schütte, Jörg: *Firma Fernsehen. Wie TV-Sender arbeiten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999, S. 280-289.

<sup>37</sup> Glagau [Anm. 35], S. 29f.

<sup>38</sup> Zit. nach Plaul, Hainer: *Illustrierte Geschichte der Trivialliteratur*. Leipzig: Edition Leipzig, 1983, S. 239.

<sup>39</sup> Hein [Anm. 9], S. 183.

<sup>40</sup> Vgl. Scheidt [Anm. 32], S. 262f.

<sup>41</sup> Ebd., S. 263.

<sup>42</sup> Zitat eines Verlagsbuchhändlers. Zit. nach: Scheidt [Anm. 32], S. 268.

<sup>43</sup> [www.volcano.net/~themaverick/serial.html](http://www.volcano.net/~themaverick/serial.html) (Zugriff 03.10.2004).

<sup>44</sup> Vgl. Best, Otto F. *Der weinende Leser. Kitsch als Tröstung, Droge und teuflische Verführung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1985, S. 186.

<sup>45</sup> Vgl. Ziegler, Helmut: *Glück ohne Ende. Die Kitsch-Geschichten des Kelter-Verlages sind Stoff für die Fernsehsender*. *Berliner Zeitung*, vom 20. Dezember 2005.

<sup>46</sup> Ingmar Bergmann. Zit. nach: Rösler, Patrick: *Dallas und Schwarzwaldklinik. Eine Programmstudie über Seifenopern im deutschen Fernsehen*. München: Reinhard Fischer Verlag, 1988, S. 54.



Mario Gomes (Bonn)

## Der Ort der Vampire

Auch Vampire, so glaubt man, geraten irgendwann an ihre Grenzen. Holzpfähle, mitten ins Herz gerammt, größere Mengen Knoblauch oder einfach nur die Einwirkung von Sonnenstrahlen – wie man spätestens seit Friedrich Murnaus *Nosferatu* weiß – überleben Wiedergänger nicht. Seit jeher ist die Möglichkeit, dass auch vermeintlich unsterbliche Untote einen endgültigen Tod sterben und aus ihrem oszillierenden Dasein zwischen Leben und Tod herausgerissen werden können, konstitutiver Bestandteil der Vampirfolklore. Im Kampf gegen die Unheil bringende Schreckensfigur besteht immer die Aussicht auf ein Happy End und auf die Wiederherstellung einer Ordnung, die der differenzenauflösende Grenzgänger allnächtlich storniert.

Schlagartig kehrt nach dem letzten Tod des Blutsaugers Normalität ein ins zerrüttete Leben und das Chaos, die Seuchen, die Hysterie, Begleiterscheinungen des Vampirismus, schwinden dahin. Sobald der Vampir verendet, enden auch Pestepidemien (wie in Murnaus *Nosferatu*), vom Satan verführte junge Priester werden mit einem Mal wieder gottesfürchtig (so in Théophile Gautiers *Die liebende Tote*) und unfruchtbare Ehen werden mit Nachwuchs beglückt (wie in Stokers *Dracula*). In solchen literarischen und filmischen Darstellungen wird letztlich nur der Jahrhunderte alte Aberglaube, dem zufolge zwischen Vampir und Plage ein Kausalitätsverhältnis bestehe, neu aufgelegt. Das Muster bleibt dasselbe. Um den Tod aus dem Leben und das Laster aus dem Leib zu bannen, müssen verschwommene Grenzlinien symbolisch nachgezogen werden, indem Untote aus ihren Gräbern gehoben, gepfählt und verbrannt werden. Nur mit der Eliminierung des differenzenauflösenden Fremdkörpers und mit der Stopfung oder zumindest mit der Verdeckung des Risses im System, ist die Funktionsfähigkeit einer auf Differenzen basierenden Kultur zu gewährleisten.

In der Manier alter Vampirberichte schildert Prosper Mérimée im Prolog zu seiner illyrischen Gedichtsammlung *La Guzla* einen vorgeblich realen Vorfall, der sich in einem abgelegenen Dorf im dalmatischen Bergland zugetragen haben soll: Als die schöne Khawa, ein Mädchen aus

einfachen ländlichen Verhältnissen, behauptet, mitten in der Nacht von einem Vampir heimgesucht worden zu sein und daraufhin plötzlich auch noch schwer erkrankt, macht sich das gesamte Dorf auf, einen kürzlich verstorbenen Dorfbewohner, den Khawa als den Vampir identifiziert, auszugraben. Sobald die Leiche von den übereifrigen jungen Männern des Dorfes freigelegt wird, setzt der Massenwahn ein:

„Es ist ein Vampir! [...]“ schrie [ein Weib], und mit einem Male wurden die Worte von hundert Zungen wiederholt. Zu gleicher Zeit knallten zwanzig auf das Ziel gerichtete Flinten, die den Kopf des Toten zertrümmerten. Der Vater und die Verwandten der Khawa hieben zu wiederholten Malen mit ihren langen Messern auf ihn ein.<sup>1</sup>

Nach diesem Gewaltexzess wird die Leiche noch protokollgemäß verbrannt und Khawas Hals mit Lappen umwickelt, die man zuvor „in der roten, stinkenden Flüssigkeit, die man für [das] Blut [des Vampirs] gehalten“<sup>2</sup> getränkt hatte. Allein verbessert sich der gesundheitliche Zustand des kranken Mädchens dadurch nicht.

Die überraschende Wendung der Geschichte kommt in der Nacht vor Khawas Tod, da diese dem Erzähler eröffnet, dass sie selbst die Schuld für ihre Krankheit trage:

Ich bin selbst schuld daran, wenn ich sterbe. Der und der (sie nannte mir einen Burschen aus dem Dorfe) wollte mich entführen. Ich wollte nicht und verlangte, wenn ich ihm folgen sollte, erst eine silberne Kette zum Geschenk. Er reiste nach Makarska, um eine zu kaufen, und unterdessen kam der Vampir.<sup>3</sup>

Die Beichte spricht für sich. Da Khawa ganz offenbar der Verführung des Jungen nicht zu widerstehen vermochte, musste sie der vampireske Inkubus nachts im Bett heimsuchen und davor bewahren, dass sie sich für eine Silberkette verschenkt. Der Vampir kam also gelegen. Auf ihn projiziert Khawa die Schuldgefühle, die der Reiz, verführt zu werden, und wohl auch die bevorstehende Entjungfernung nach sich ziehen. Um die jäh aufflammende, fremde pubertäre Lust zu bändigen, bleibt Khawa nichts anderes übrig, als ihren Körper dem heilbringenden Tod anstelle des Jungens preiszugeben. Der Angst vor der entgrenzenden



Erfahrung der Sexualität entgegenet das Mädchen nur folgerichtig mit der Eingrenzung ihres körperlichen Verlangens. Da ihr bei ihrer Selbstkasteiung sämtliche Männer und jungen Burschen sowie die „alten Klatschbasen des Dorfes“<sup>4</sup> sekundieren, kann sich das Mädchen wieder mit der christlich-abergläubischen Kleindorfmentalität versöhnen, der sie sich mit ihrem Begehren entzogen hatte. Die Vernichtung des Vampirs verschreibt sich letztlich also nur dem frommen Vorsatz, die Sünde aus der Welt zu räumen, um Khawa in Unschuld sterben zu lassen. Was geschieht, geschieht um der Ordnung Willen.

Weil diese Ordnung aber nur durch Gewalt an Leichen vermeintlicher Untoter aufrecht zu erhalten ist, diagnostiziert Elisabeth Bronfen solchen Vampirjägern, die im Namen des Patriarchats weibliche Hysterie und sexuelle Lust einzudämmen suchen, eine „Zwangsneurose“<sup>5</sup>. Da in den Augen des Zwangsneurotikers weibliche Freizügigkeit und das Begehren überhaupt, „weil verboten und Überraschungen sowie Kontrollverlust mit sich bringend“<sup>6</sup>, die Integrität seiner Bedeutungsstrukturen in Frage stellt, muss er nicht zuletzt auch, um seine Machtposition zu sichern, den Vernichtungskampf gegen die übermächtige entgrenzende Figur des Vampirs aufnehmen.

Dass die perverse Sehnsucht, sich dem Vampir – und das heißt der Liebeslust oder dem Tod – hinzugeben, immer von orthodoxen Repräsentanten des Patriarchats bekämpft wird, ist insofern also kein Zufall. Nirgendwo deutlicher als in Bram Stokers *Dracula* wird ersichtlich, dass Vereinigungen von Vampirjägern immer auch als Bollwerke des konservativen Christentums für die Erhaltung kultureller Werte und die Unterdrückung der tierischen Natur des Menschen fungieren. Ein Niederländer, ein US-Amerikaner und drei Engländer formen hier ein Bündnis dreier Weltmächte, das sich zur Rettung abendländischer Werte verpflichtet und gegen die Bedrohung aus dem Osten antritt. Der Kampf gegen *Dracula* versteht sich somit auch als Kampf der Kultur gegen die Natur, des Menschen gegen das Tier oder – wenn man so will – des Über-Ich gegen das Es.

Mit dem Biss des Vampirs wird das tief schlummernde Tierische im Opfer geweckt. Die Persönlichkeitsspaltung, die in Stevensons *Doctor Jekyll and Mr. Hyde* noch chemisch induziert wird, vollzieht sich bei *Draculas* Opfern biologisch, d.h. durch Ansteckung. Wer gebissen wird, wird selbst zum Vampir und kann dann wiederum selber den

Vampirismus weiter propagieren, wie Lucy Westenra, Draculas erstes Opfer auf britischem Boden, es vorführt, wenn sie als schöne Vampirfrau kleine Kinder reihenweise verführt, um ihren Körpern das Blut auszusaugen.

Überhaupt gibt die als suggestierbare Schlafwandlerin für vampiristische Übergriffe besonders anfällige Lucy eine musterhafte Vampirin. Bereits nachdem sie das erste Mal gebissen wird, unterliegt sie gänzlich der Kontrolle des Hypnosekünstlers aus Transsilvanien und gehorcht im nächtlichen Schlaf oder im suggestierbaren Zustand der Lethargie<sup>7</sup> nur noch ihrem Begehren nach dem fremden Verführer. Sie boykottiert die ihr auferlegten Verhütungsmaßnahmen und entfernt wiederholt die Knoblauchblumenkränze, die ihr zum Schutze vor nächtlichen Vampirübergriffen umgelegt werden, um sich Nacht für Nacht verführen und in den Hals beißen zu lassen. Wenn sie dann morgens erwacht, bleibt stets nur der vage Eindruck eines Alpdrucks zurück, der sich aber im konkreten Abdruck von zwei spitzen Zähnen auf der Haut als sichtbare Spur materialisiert. Dieser Biss, Index eines unzugänglichen Unbewussten, verweist auf ein geheimes Begehren, das, weil es für die Vampirjäger nicht zu entziffern ist und unsichtbar bleibt, deren blinde Eifersucht auf den transsilvanischen Frauenverführer umso stärker potenziert.<sup>8</sup>

Mit der Zeit wirkt sich Lucys allnächtlicher Verkehr mit dem Grafen entscheidend auf ihre physische Verfassung aus und die Vampirseuche beginnt, deutliche somatische Zeichen aufzuzeigen: Lucy wird immer bleicher, anämischer und ihre Zähne wachsen aus dem Zahnfleisch hervor. Während ihr Körper so dahinsiecht und während Es die Oberhand gewinnt, verwandelt sich Lucy langsam in eine triebgesteuerte Vampirfrau, die nicht mehr davor scheut, in bester Manier „moderner Frauen“ initiativ zu handeln und ihren verzweifelten Bräutigam unverhohlen zu vorehelichen Küssen zu verführen.<sup>9</sup>

In einer Art Halbschlaf öffnete sie die Augen, die jetzt glanzlos und stechend blickten, und sagte mit einer sanften, wollüstigen Stimme, wie sie mir bei ihr noch nie aufgefallen war: „Arthur! Mein Liebling, ich freue mich so über Dein Kommen! Küß mich!“<sup>10</sup>

Obzwar der Sittenpolizist van Helsing den Kuss noch verhindern kann, wird klar, dass die Vampirin Lucy die Werte einer sauberen viktoriani-

schen Indoktrination offensichtlich vergessen, dafür aber jene Triebe und Regungen entdeckt hat, die ihr im Laufe ihrer Erziehung und Bildung ausgetrieben wurden. Dracula, der Graf aus dem vergessenen Randgebiet Europas bringt also das zurück, was im christlichen Westeuropa im Laufe der Jahrhunderte verdrängt wurde und bedroht damit die Grundordnung einer Kultur, die auf einer Differenzierung zwischen Mensch und Tier bzw. der Unterdrückung der tierischen Seiten des Menschen errichtet wurde.

Was in die Peripherie des Bewusstseins verbannt wurde, kehrt aus der Peripherie des Abendlandes als Monster wieder zurück. Die Ankunft des transilvanischen Grafen im Zentrum des britischen Imperiums erfrischt schließlich nicht nur Geographiekennntnisse über vergessene Randregionen Südosteuropas, sondern ruft Vergessenes wieder ins kollektive Bewusstsein hervor. Mit einem Mal weiß man in England vom unbekanntem Transsilvanien, vom Begehren und von der Sehnsucht nach dem Tod.

Die Auseinandersetzung mit dem Vampir ist damit auch eine Auseinandersetzung mit dem Verdrängten und Vergessenen, die Reise an die Grenzen Westeuropas auch eine Reise an die Grenzen des Bewusstseins. Je tiefer Jonathan Harker im Laufe seiner Geschäftsreise in Richtung Osten vordringt, umso mehr entfernt er sich vom hochindustrialisierten England samt seiner Werte und Ordnung. „Es kommt so vor, als ob die Züge um so unpünktlicher werden, je weiter man nach Osten kommt“<sup>11</sup>, stenographiert Harker in sein Tagebuch, nachdem der Zug nach Bistritz den Klausenburger Bahnhof mit einer dreistündigen Verspätung verlässt. Unterwegs nach Bistritz löst sich die Zeit, so wie Harker sie kennt, langsam auf.

Aber nicht nur die Zeit, auch der Raum wird im Osten immer ungeordneter und fremder. In der abgelegenen Provinz hinter den Bergen durchkreuzen keine Haupthandelswege, kein Eisenbahnnetz, keine Straßen für den Massenverkehr die Landschaft. Zwar führt noch eine Zuglinie nach Bistritz, doch von dort aus ist der Weg in Richtung Bukowina nur noch auf dürrftigen Staub- und Steinstraßen zurückzulegen. Wo keine Handelswege mehr verlaufen und wo die Mehrheit der Bevölkerung noch Subsistenzwirtschaft betreibt und moderne Agrikultur gar nicht kennt, wird auch eine akkurate Kartographie überflüssig; weshalb es Harker auch besonders schwerfällt, sein Reiseziel auf

einer Landkarte auszumachen. Über Draculas Schloss hat er vor Reiseantritt eigentlich nicht mehr in Erfahrung bringen können, als dass es auf keiner Karte zu finden ist.

In London hatte ich vor meiner Abreise noch einige Zeit zur Verfügung gehabt und war ins Britische Museum gegangen, um mir dort in der Bibliothek Bücher und Landkarten herauszusuchen, die sich mit Transsilvanien befaßten. [...] Ich fand heraus, daß der Distrikt, den [der Graf] mir genannt hatte, im äußersten Osten des Landes liegt und an die Grenzen dreier Länder stößt, nämlich Transsilvanien, Moldau und Bukovina; außerdem liegt er in der Mitte der Karpaten und ist eines der wildesten und am wenigsten bekannten Gebiete von Europa.

Auf keiner Karte jedoch und in keinem Buch hatte ich die genaue Lage des Schlosses Dracula angegeben gefunden. Es gibt von dieser Gegend keine Karten, die mit unseren Meßtischblättern zu vergleichen sind. Ich fand jedoch heraus, daß Bistritz, die Poststation also, die Graf Dracula erwähnt hatte, ein ziemlich bekannter Ort ist.<sup>12</sup>

Während die Stadt Bistritz noch zur bekannten Welt gehört, ist das Hinterland, in dem Graf Dracula haust, unerforschte *terra incognita*. Jenseits des Borgo Passes, den nicht einmal einheimische Kutscher zu durchqueren wagen, eröffnet sich das weite Land einer Sagenwelt (das „Land der Diebe und Gespenster“, wie es in einem Zwischentitel in Murnaus *Nosferatu* heißt), von der kein frommer Christ etwas wissen will. So wirksam haben die gottesfürchtigen Bewohner in dieser Gegend der Welt den Grund ihrer Ängste verdrängt, dass keiner auch mehr in der Lage ist, den neugierigen Geschäftsreisenden Harker hierüber aufzuklären. Anstelle einer Erklärung werden ihm lediglich Kruzifixe als Schutz vor der unnennbaren Bedrohung geschenkt.

Jenseits des Borgo Passes herrscht der Ausnahmezustand.

Außer wilden Tieren verkehren im steinigen Landstrich mitten in den Karpaten, lediglich gott- und gesetzlose Zigeuner, Mittelmänner und Komplizen des Grafen, die seinen Briefverkehr mit der Außenwelt aufrechterhalten, die Versorgung seines Schlosses sicherstellen und seinen Transport zusammen mit seinen fünfzig Särgen Erdreich in die Hafenstadt Varna bewerkstelligen, von wo aus das Frachtschiff *Demeter* den blinden Passagier nach England befördert.

Während Harker noch am Rande der zivilisierten Welt mit dem Wahnsinn kämpft, ist der Graf in seiner Rolle als Gesandter des Vergessenen und Verdrängten bereits auf dem Weg in Europas größte Metropole. Als echtes Monster, das der etymologischen Verwandtschaft von „monstrum“ um „monstrare“ gerecht wird, stellt der Vampir aus Osteuropa westlichen Bürgern ein untotes Unbewusstes zur Schau, das diese zwar verdrängt und vergessen haben mögen, nicht jedoch zu töten vermochten.

So wie das Verdrängte nicht stirbt, sondern eben nur verdrängt und verschoben wird bzw. mutiert, bleibt auch nach jedem Tod des Vampirs immer die Frage offen, ob es denn nun der endgültige gewesen sein mag. Auch am Ende von Stokers Roman klafft eine unangenehme Unbestimmtheitsstelle, die der zwangsneurotische Leser, der sich den Vampir aus der Welt wünscht, leicht überliest. Ein genauer Blick auf den Text zeigt aber, dass die Tötung des Grafen, so wie sie im letzten Kapitel geschildert wird, nicht den Tötungsvorschriften gerecht wird, die van Helsing für die endgültige Eliminierung des Untoten empfiehlt.

[Graf Dracula] wirkte totenblaß wie eine Wachspuppe, doch in seinen roten Augen funkelte jener rachsüchtige Blick, den ich nur zu gut kannte. Plötzlich entdeckte er die sinkende Sonne, und statt des Hasses erschien wilder Triumph in seinen Augen.

Im gleichen Augenblick jedoch fuhr Jonathans großer Dolch nieder. Ich schrie auf, als ich sah, wie das Kukri-Messer durch den Hals des Grafen fuhr, während sich im gleichen Augenblick das Jagdmesser von Mr. Morris in des Grafen Herz senkte.

Was dann kam, war wie ein Wunder; denn vor unseren Augen und im Zeitraum eines einzigen Atemzugs zerfiel sein Körper zu Staub und löste sich auf.<sup>13</sup>

Mit triumphirendem Blick scheint Dracula den Protokollfehler zu registrieren, der Quincey Morris unterläuft, da er sein Herz nicht mit dem vorgegebenen Pfahl, sondern mit einem Jagdmesser durchbohrt. Selbst wenn sich Draculas Körper im darauf folgenden Moment auflöst, gibt es keine Garantie für die endgültige Ausrottung des Vampirs. Auch in Théophile Gautiers *Die liebende Tote* erscheint schließlich die sinnliche Vampirfrau Clarimonde nach ihrem vermeintlich letzten Tod noch ein-

mal vor den Augen ihres Geliebten Romuald. Mit den Worten „Lebwohl, du wirst mich nie vergessen können“<sup>14</sup> macht die schöne Kurtisane beim Abschied von ihrem Liebhaber noch einmal klar, dass Untote – und darauf kommt es an – nie vergessen werden können.

Der Glaube an bzw. die Statuierung der Möglichkeit einer finalen Ausrottung des Vampirs scheint in diesem Lichte nicht mehr als eine psychologische Strategie zu sein, um nicht dem Wahnsinn zu verfallen. Welches Ende es mit Protagonisten nimmt, denen bewusst ist, das der Vampir weiterlebt, führt kein geringerer als William Polidori in seiner Erzählung *The Vampyre* vor. So wie Aubrey dem Wahnsinn verfällt und schließlich an dessen Folgen zugrunde geht, während seine Schwester dem Blutsauger Lord Ruthven zu Opfer fällt, muss es wohl jedem ergehen, der den Vampir nicht zu vergessen bzw. in die Peripherie des Bewusstseins zu verdrängen in der Lage ist.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Merimée, Prosper: Gussle oder Ausgewählte illyrische Dichtungen. Übersetzt von Klaus Völker. In: Dieter Sturm und Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern. Dichtungen und Dokumente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 (Phantastische Bibliothek, Band 306), S. 70–86, hier: S. 72.

<sup>2</sup> Merimée [Anm. 1.], S. 72.

<sup>3</sup> Merimée [Anm. 1.], S. 74.

<sup>4</sup> Merimée [Anm. 1.], S. 72.

<sup>5</sup> Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Übersetzt von Thomas Lindquist. München: dtv, 1996, S. 451.

<sup>6</sup> Bronfen [Anm. 5], S. 453.

<sup>7</sup> Wie in der Hypnotismus-Ikonographie von Jean-Martin Charcot, auf den sich im übrigen van Helsing in einem Gespräch mit Dr. Seward beruft, übt der Hypnotiseur Dracula seine hypnotische Macht über Lucy vornehmlich im Zustand der Lethargie aus. Vgl. hierzu ferner auch Bronfen, Elisabeth: *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Übersetzt von Nikolaus G. Schneider. Berlin: Verlag Volk & Welt, 1998, S. 257ff.

<sup>8</sup> Zur Eifersucht und dem etymologischen Zusammenhang zwischen lat. „invidia“ und „vedere“ vgl. Lane, Jeremy F.: *The Stain, The Impotent Gaze, and the Theft of *jouissance*: Towards a Lacanian Reading of Robbe-Grillet's *La Jalousie**.

*French Studies*, Band 56, Nr. 2, April 2002, S. 193ff.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu auch Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis*. In: Ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam, 1993, S. 11–51, hier: S. 38.

<sup>10</sup> Stoker, Bram: *Dracula*. Übersetzt von Karl Bruno Leder. Frankfurt am Main: Insel, 1988, S. 236. Aussagekräftig ist auch die Verfilmung der Szene in Tod Brownings *Dracula*-Adaption von 1932.

<sup>11</sup> Stoker [Anm. 10], S. 11.

<sup>12</sup> Stoker [Anm. 10], S. 9f.

<sup>13</sup> Stoker [Anm. 10], 538f.. Vgl. hierzu auch Kittler [Anm. 9], 1993, S. 52.

<sup>14</sup> Gautier, Théophile: Die liebende Tote. Übersetzt von Gabrielle Betz. In: Sturm, Dieter – Völker, Klaus (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern. Dichtungen und Dokumente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 (Phantastische Bibliothek, Band 306), S. 87–125, hier: S. 125.





Márta Harmat (Szeged)

## Grenzüberschreitung als Wertevertretung in realistischen Ehebruchsromanen

Hans-Georg Gadamer schreibt in seinem Buch *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, „dass Werke, die zur Weltliteratur gehören, sprechend bleiben, obwohl die Welt, zu der sie sprechen, eine ganz andere ist.“<sup>1</sup> Aus kommunikationsästhetischer Sicht bedeutet diese Auffassung, dass literarische Texte zu einem „Polysystem“ gehören, dass sie vielerlei Zuordnungen zur Pragmatik erlauben und durch ihre „Polyvalenz“ unter verschiedenen historischen Bedingungen mehrfach gelesen werden können. Konkrete literarische Texte funktionieren also als „offene Systeme“, in denen sich der Austausch verschiedener Diskurse vollzieht.<sup>2</sup> Dementsprechend stehen die diskursiven Positionen in literarischen Texten im mehrschichtigen Dialog: einerseits miteinander (in intra- und intertextuellen Positionen), andererseits mit den jeweiligen Rezipienten der Lektüren. Als solche „grenzüberschreitenden“ Dialoge betrachte ich auch die komparatistische Interpretation der berühmtesten „Ehebruchsromane“ des europäischen Realismus: den Vergleich von Flauberts *Madame Bovary* (1857), Tolstojs *Anna Karenina* (1873-77) und Fontanes *Effi Briest* (1894-95), mit einbezogen auch den ungarischen Roman *Herr Bovary* von Zsigmond Móricz (1911).<sup>3</sup>

Ich versuche die Interpretation nicht aus der Sicht der Frauenfiguren (wie in der Fachliteratur üblich), sondern (eben durch den Titelhelden des ungarischen Werkes inspiriert) konzentriere ich mich auf die Männergestalten (Ehegatten- und Liebhaberfiguren) der Romane. Ich möchte aber die Texte nicht als „Gender“-Diskurse analysieren, d. h. ich werde nicht die geschlechtsspezifischen individual- oder sozialpsychologischen Aspekte der Ehebruchsgeschichten interpretieren. Die „Männer“-Diskurse in diesen Romanen verstehe ich vor allem als Repräsentation solcher kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Positionen, die gerade durch ihre traditionelle, institutionell unterstützte Stabilität, durch ihre „Ordnung“ die Ehebruchsversuche der Romanheldinnen als „Protest“- oder „Flucht“-Reaktionen auslösen. Ich möchte beweisen, dass die Autoren eben durch die diskursiven Positionen

ihrer Männergestalten den „Ordnung“-Diskurs ihres Zeitalters in Frage stellen: eben durch die Männerfiguren erscheint für uns die von ihnen repräsentierte Ordnung als „Quasi-Ordnung“, als Scheinstabilität. Deshalb können diese realistischen Frauenromane nicht als „Gender“-Diskurse, sondern als „Werte“-Diskurse gelesen werden. Deshalb dürfen die Ehebruchsgeschehnisse der Romane, d. h. die „Grenzüberschreitungen“ der Heldinnen nicht bloß als „Sündenfall“-Variationen betrachtet werden, sondern vielmehr als eine Art von künstlerischer Wertevertretung: als Stellungnahme der Verfasser gegen den immer stärker werdenden Prozess der Relativierung und des Verlusts des alten, stabilen Wertesystems.

Es ist kein Zufall, dass die großen Ehebruchsromane des 19. Jahrhunderts nach ihren Frauengestalten *Madame Bovary*, *Anna Karenina* und *Effi Briest* benannt werden. Früher, im 18. Jahrhundert und am Anfang des 19. Jahrhunderts, waren die traditionellen Werte der europäischen Kultur (die platonische Trias des Wahren, Schönen und Guten) entweder als Ideal oder als Fluchtmöglichkeit aus der Realität noch präsent und zu dieser Blütezeit des bürgerlichen Individuums drückten solche berühmten „Männer“-Diskurse wie die des Faust und die des Wilhelm Meister noch die aufklärerische Hoffnung aus: Hoffnung auf die Realisierbarkeit der Ideale, auf die Erkennungs- und Verbesserungsmöglichkeiten der Realität, auf den Sieg der inneren und äußeren Schönheit in der Welt. Mit der raschen technischen Entwicklung, mit der Materialisierung der menschlichen Kultur beginnt aber eine neue Periode in der europäischen Zivilisationsgeschichte: Während früher der wissenschaftliche, materielle Fortschritt der menschlichen Kultur diene, tritt jetzt die Technik selbst als Kultur auf – Technik, die ihrem Wesen nach die inneren Werte in Frage stellt.

Furchtbare Wunden werden [...] durch die Technik und die Maschine dem Seelenleben des Menschen und vor allem seinem emotionellen Leben, den *menschlichen Gefühlen*, zugefügt. Das seelisch-emotionelle Element stirbt in unserer Zivilisation ab.<sup>4</sup> -

so fasst der russische Philosoph Nikolaj Berdjajew (1874-1948) die Gefahr der technischen Entwicklung für das Geistesleben zusammen. Im Namen der gefährdeten Werte tritt aber nicht nur die russische

Literatur auf, in welcher die Angst vor der westlichen Zivilisation im Laufe des ganzen 19. Jahrhunderts häufig als natürliche seelische Reaktion auf die unnatürlich rasche Öffnung Russlands gegenüber Westeuropa durch Zar Peter den Großen artikuliert wird, sondern selbst die westeuropäischen Nationalliteraturen formulieren ihre Skepsis dem „Fortschrittsfanatismus“<sup>5</sup> ihres Zeitalters gegenüber. Anstelle der optimistischen *Aufklärungs*-Diskurse erscheinen überall in der Literatur die verschiedenen (philosophischen, psychologischen, moralischen und ästhetischen) *Erklärungs-* und *Verklärungskonzepte* des Realismus. Die früheren selbstsicheren „Männer“-Diskurse verwandeln sich allmählich in ihre eigenen Karikaturen, die die Enttäuschung, Skepsis oder Angst ihrer Verfasser ausdrücken – wie die Männer- und Liebhaberfiguren in den Ehebruchsgeschichten von Flaubert, Tolstoj und Fontane. Und die Karikaturen können noch weiter karikiert werden – wie z. B. in der Bovary-Geschichte der halb feudalen und halb bürgerlichen ungarischen Provinz des frühen 20. Jahrhunderts.

Der letzte in der Reihe der von mir gewählten Ehebruchsromane, das Werk von Zsigmond Móricz, erschien 1911 im Verlag der Zeitschrift *Nyugat (Abendland)* unter dem Titel *Az Isten háta mögött (Hinter Gottes Rücken)*, in einer späteren Auflage (1917) aber unter dem Titel *Bováry úr (Herr Bovary)*. Es gibt mehrere deutschsprachige Übersetzungen des Romans; die letzte Übersetzung (1999), die auch von mir benutzt wird, trägt den Namen *Herr Bovary*.<sup>6</sup>

Die Handlung der ungarischen Bovary-Geschichte spielt in einer gottverlassenen, von Ungarn, Slowaken und Juden bewohnten, oberungarischen Kleinstadt (Ilosva), deren „geistiges Zentrum“<sup>7</sup> der unheimlich schmutzige „Großgasthof“ ist – mit seinen biertrinkenden, klatsch-süchtigen, schrecklich bornierten Stammgästen, unter ihnen auch der Hauptheld des Romans, der Schulmeister Pál Veres. Zum Gasthof führen alle Wege des Städtchens, so auch der Weg vom Haus des Schulmeisters. Das Schulmeisterhaus dient im Roman als ein zweites Handlungszentrum, als Schauplatz der Privatsphäre. Zwischen diesen beiden „stabilen“ Punkten bewegt sich der Schulmeister, hin und zurück, mit erzwungener Selbstsicherheit und Problemlosigkeit, wobei er seine Angst vor Konfrontation mit den wahren Problemen des Lebens zu verbergen, sogar zu vertreiben versucht. Wenn es irgendwelche Konflikte mit seiner jungen Frau, oder um seine Frau gibt, läuft er

von zu Hause weg und kehrt zurück, wenn alles bereits wieder in „Ordnung“ ist.<sup>8</sup> Er sieht, hört, versteht nichts oder will nicht verstehen, was sein Haus, sein Eheleben, seine Ehre gefährdet. Seine noch begehrten Frau wird von zahlreichen „Verehrern“ umlagert, die übrigens sehr „ordentliche“<sup>9</sup> Herren sind: ein alter Pastor, ein junger Vikar, das Haupt einer kinderreichen Familie, ein naiver Gymnasiast und der Quasi-Fremde<sup>10</sup> in dieser Gesellschaft, ein „Weltmann“, der neue Amtsrichter der Stadt, der den Schulmeister immer wieder als „Herr Bovary“ tituliert<sup>11</sup> und gleich am Anfang des Romans die Parallele zieht:

Er dachte an Madame Bovary, an diesen wunderbaren Fall, der sich nie wiederholen wird. So großartige Frauen gibt es in der Kleinstadt nicht... Um solches Format zu erlangen, braucht man so etwas wie hohe Kultur... Diese Welt hier, in der wir leben, ist doch bloß noch die Karikatur einer Karikatur... Das ist bereits Gewöhnlichkeit. Die langweilige, simple Gewöhnlichkeit... [...] nichts kann gewöhnlicher sein als ein Ehebruch in dieser Gesellschaft<sup>12</sup>.

Die Quasi-Überlegenheit seiner Außenseiterposition enthüllt sich aber schnell, wenn der Amtsrichter im Kreis der „Ehebruchskandidaten“ auftaucht und einen erstrangigen Platz einnimmt. Eben er vergleicht später sehr begeistert die seelischen Qualitäten der Schulmeistersfrau zur „schlummernden ewigen Melodie“ eines von „ungeschickten Schülerhänden zerschlagenen Klaviers“, das „eine kleine Stimmung schon so nötig hätte“. „Träumerisch und mit etwas Wehmut fühlte er, wie gern er selbst dieses Stimmen übernehmen würde“.<sup>13</sup> Er erweist sich jedoch als „ahnungsloser Dilettant“<sup>14</sup> ebenso wie die anderen Quasi-Meister oder Quasi-Künstler in der Serie der „Ehebruchsgeschichten“ von Móricz. Es passiert hier nämlich nichts. Alle „Grenzüberschreitungsversuche“ scheitern an ganz trivialen Hindernissen: Jemand tritt unerwartet ein (zufällig, neugierig oder eifersüchtig), es werden Personen vertauscht, Zeitpunkte verpasst, Situationen missdeutet – wie in einer banalen Komödie.

Der Amtsrichter, der sich nach einem verfehlten „Sündenfall“ vom Haus des Schulmeisters „weit weg wünschte“ und „nach reinen und noblen Empfindungen“, nach „einer harmonischen Umgebung“ mit „höheren Themen, kultiviertem Geschmack“<sup>15</sup> sehnte und deshalb sofort die Notarsfrau besuchte, wurde vom Notar auf frischer Tat

ertappt. Er springt aus dem Fenster und stirbt, die Notarsfrau wird von ihrem Mann umgebracht. Und die Schulmeisterfrau, als sie die Nachricht über dies alles hört, springt auch aus dem Fenster – fast wie in einer echten Tragödie. Sogar die klassische dramaturgische Ordnung ist eingehalten: die Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Von der Dienstmagd aber, die im Gasthaus über die Geschehnisse berichtet, erfahren wir in der Schlusszene: „[...] die gnädige Frau [...] ist ganz glücklich gefallen, als ob sie – die Herren verzeihen, [...] als ob sie wär’ gefallen auf Hintern.“<sup>16</sup>

Allgemeines Lachen bricht aus, auch der Mann, Pál Veres, lächelt – wie immer im Laufe des Romans. Die diskursive Position dieses Lachens und der Lachenden kann aber nicht als eine Art von Katharsis verstanden werden: Katharsis, wie das gesunde Lachen am Ende der klassischen Komödien, wo Lachen im Dienst der Wahrheit und Gerechtigkeit steht und den Sieg des Schönen und Guten bezeichnet. Hier lachen nicht wir, das Publikum; hier wiederholt sich stets das Lachen der Romanfiguren: ein Zeichen der Ausweg- und Rettungslosigkeit, eine Kreislinie, die in sich geschlossen ist, eine Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beißt. Wie der falsche „Goldzahn“ im Mund der Frau während des ganzen Romans als Quasi-Schönheit glänzt, so vertritt für uns der stets lächelnde, nichts verstehende Mann als Quasi-Held einer Quasi-Tragödie oder Quasi-Komödie, als „Herr Bovary“ in dieser „Karikaturgeschichte“, keinen echten Wahrheitswert. Mit seiner „Schlussrede“ endet oder lieber bleibt der ganze Roman offen:

Na, daß meiner Frau nur nichts passiert ist, das weitere schert mich nicht... das heißt... Schade um den jungen Mann...’ und er lüftete zum Abschied den Hut. Bei Gott, ich weiß nicht mal seinen Namen. Er hat meinen auch nicht gewußt. Immer hat er mich als Herr Bovari angeredet, obwohl ich ihm mehrmals gesagt habe, daß ich Pál Veres heiße. Was schließlich ein großer Unterschied ist!<sup>17</sup>

Der Unterschied ist wirklich groß: In den wahren Ehebruchstragödien – im Vergleich zu der ungarischen „Karikatur der Karikatur“ –, wie schon erwähnt, werden nicht die Männer in die Titel gebende Position gestellt. Sie sind nämlich nach der konventionellen Rollenverteilung die

Repräsentanten der herrschenden gesellschaftlichen Ordnung und als solche vertreten sie die Institutionen, die erstarrten, inhalts- und wertlosen Formen und nicht mehr die lebendigen Werte des menschlichen Daseins. Aber auch die „Frauen“-Diskurse der Romane dürfen aus ihrem geschichtlichen Kontext nicht heraus gerissen werden. Emma Bovary, Anna Karenina und Effi Briest sind nicht nur Opfer, sie sind auch aktive Teilnehmer ihres Daseins. Infolge der Konventionen aber können sie – als Frauen – ihre eigene Position nicht selbst bestimmen, sie sind in ihren Krisensituationen der Ordnungswelt ausgeliefert, einer scheinbaren Ordnung, die ihren Zusammenbruch nicht verhindern kann. Deshalb können die „Frauen“-Diskurse der Ehebruchsromane im Namen der alten Werte (des Wahren, Schönen und Guten) auftreten, wenn auch die Frauengestalten selbst – als „Grenzüberschreiter“ – bloß potenzielle und nicht mehr echte Werteträger-Positionen vertreten.

Den tragischen Frauenschicksalen der Romane werden von den Autoren die gar nicht so tragisch geschilderten Männerfiguren gegenübergestellt, wie in Flauberts Roman Charles Bovary, Emmas bornierter Ehemann, der unbegabte, aber strebsame Arzt der französischen Provinz und Emmas nicht weniger „impotente“ Liebhaber: der verklemmte Léon, der sich allein in den Phantasie Reisen als zuverlässiger Partner erweist und der gerissene Weltmann Rodolphe, der mit Emma geplanten Südreiseflucht im letzten Augenblick entflieht. Ähnliche Position nehmen die Männergestalten in Tolstoj's Roman ein: der russische Aristokrat, Alexej Alexandrowitsch Karenin, der mit Annas Worten „kein Mensch, sondern eine boshafte Maschine“<sup>18</sup> ist, „eine Maschine, die dem Ministerium gehört“<sup>19</sup> und auch Annas Liebhaber, Wronskij, der ähnlich wie Karenin „jede Unordnung haßte“, der „eine Art Kodex von Grundsätzen besaß, die alles [...] genau bestimmten“ – bis auf seine neue Situation mit Anna<sup>20</sup> und der als „Dilettant“ nicht nur in seinen Liebesbeziehungen zu Frauen, sondern auch in seinen Kunstübungen ebenso wie auf der Pferderennbahn trotz alles Bemühens scheitert. Auch der Ehemann von Effi Briest, Baron von Innstetten in Fontanes Roman, wird „ein Mann von Grundsätzen“<sup>21</sup> genannt, nach dessen Meinung alles im Leben von einem „Gesellschafts-Etwas“ abhängt. „Und dagegen – wie er erklärt – zu verstoßen geht nicht; die Gesellschaft verachtet uns, und zuletzt tun wir es selbst und können es nicht aushalten und jagen uns die Kugel durch den Kopf“.<sup>22</sup>

Er tötet aber nicht sich selbst. Effis Ehebruchspartner, Major Crampas, – der ebenso in der Welt von „Zucht und Ordnung“<sup>23</sup> lebt und dem „Naturkind“<sup>24</sup> Effi zur echten Flucht aus der Ordnungswelt nicht verhelfen kann –, wird am Ende des Romans eben von Innstetten im Duell getötet – im Namen derselben Normen, in deren Namen auch Effi in der Isolation des Elternhauses stirbt, im Namen einer solchen Ordnung, an deren Wahrheit selbst Innstetten nicht mehr glaubt: „[...] jenes, [...] uns tyrannisierende Gesellschafts-Etwas, das fragt nicht nach Charme und nicht nach Liebe und nicht nach Verjährung. Ich habe keine Wahl. Ich muß.“<sup>25</sup>

Während Flauberts Roman nach dem Frauentitel der Heldin *Madame Bovary* benannt worden ist und die Aufmerksamkeit mit diesem signifikanten Element der individual- und sozialpsychologischen Diskurse des Textes auf die Identifikationsstörungen einer hypersensiblen Frau in der von Männern dominierten, von leblosen Konventionen „entnervten“ und „abgestumpften“<sup>26</sup> Gesellschaft gelenkt wird, verfügt Anna Karenina als Anna Karenina in Tolstoj's gleichnamigem Roman über eine potenzielle Vollständigkeit. Ihre Suche nach Harmonie scheitert aber an der Disharmonie ihrer „von Sorgen, Betrug, Kummer und Bösem erfüllten“<sup>27</sup> Existenz und ihre ganze „grenzüberschreitende“ Geschichte endet auf dem Bahnsteig, wo alles begann, unter den „gußeisernen Rädern des langsam dahinrollenden ersten Wagens“.<sup>28</sup> Im dritten Roman, in Fontanes *Effi Briest*, stirbt die Frau als Effi Briest, wie sie geboren ist, nicht als Frau von Innstetten. Nach ihrem Wunsch steht ihr Mädchenname auf ihrem Grabstein im Garten des Elternhauses – vielleicht als Zeichen eines letzten „Grenzüberschreitungsversuchs“, ihre Identität zu finden. Das unreife „Naturkind“, ein Quasi-Naturkind eigentlich, – Effi war nämlich unvorbereitet, aber auf eigenen Wunsch aus ihrem Mädchenspiel ausgerissen –, ist bis zum Tod ein „Fehlprodukt“ der Ordnung geblieben, eine unreife Frau und eine unreife Mutter. Die gesellschaftlich tradierten Rollenspiele können ihr die echten, erlebten Werte des Lebens nicht ersetzen.

In diesen ganz unterschiedlichen, tragischen Geschichten protestieren die Hauptheldinnen der Romane gegen die unpersönliche, entleerte Ordnung ihrer Umgebung mit dem Ehebruch. Jede Frau auf eigene Art, aber was allen gemeinsam ist: um den Preis ihres Lebens. Allein die Schulmeistersfrau im Roman von Móricz lebt am Ende der Geschichte

weiter, sie ist aber bloß eine Quasi-Ehebrecherin, ihren Namen kennen wir gar nicht, und sie ist keine Titelheldin. Der Titel des ungarischen Romans lautet nicht zufällig *Herr Bovary*.

Zusammenfassend können wir behaupten: Obwohl die großen Ehebruchsromane des europäischen Realismus auch die mentalitätsgeschichtlichen Traditionen ihrer Nationalkulturen widerspiegeln<sup>29</sup>, versuchten wir jetzt mit einer „grenzüberschreitenden“ Analyse der Frauen- und Männer-Diskurse der Ehebruchsthematik die Wertevorstellungen der Verfasser zu interpretieren. Das Gemeinsame der drei Repräsentanten des europäischen Romans ist: sie empfehlen uns nicht die Wege der institutionalisierten Moral und Ästhetik, sondern die Wahrheit des natürlichen und lebendigen Schönen und Guten. Von verschiedenen geschichtlichen Umständen wird aber bedingt, wie Flauberts ästhetisierender Sensualismus, Tolstojs Moralphilosophie und Fontanes Skepsis gegenüber der „eisernen Ordnung“ von den späteren Epochen „gelesen“ werden. Die ungarische Bovary-Geschichte von Zsigmond Móricz erscheint als eine solche spezifische „Lesart“: eine mit Ironie gewürzte Dokumentation vollständiges Werteverlusts, eine schonungslose Karikatur menschliches Daseins.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 2. Aufl. Tübingen: Mohr, 1965, S. 154. – Zitiert nach Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Einführung in die Komparatistik*. Berlin: Erich Schmidt, 2000, S. 24.

<sup>2</sup> Corbineau-Hoffmann [Anm. 1], S. 32–33.

<sup>3</sup> Der Roman von Zsigmond Móricz erschien unter dem Titel *Az Isten háta mögött* [Hinter Gottes Rücken] 1911 im Verlag der Zeitschrift *Nyugat* [Abendland], und in der Auflage von 1917 unter dem Titel *Bováry úr* [Herr Bovary]. Es gibt mehrere deutschsprachige Übersetzungen des Romans, z. B. *Hinter Gottes Rücken*. Übersetzt von Heinrich Horváth. Berlin: Rowohlt, 1922; *Herr Bovary*. Übersetzt von Ruth Futaky. Budapest: Corvina, 1999. (Diese letzte Übersetzung wird von uns benutzt).

<sup>4</sup> Berdijajew, Nikolaj: *Mensch und Technik. Schriften zur Philosophie*. Hg. v. André Sikojev. Mössingen-Talheim, 1989, S. 29. (Hervorhebung im Original).



- <sup>5</sup> Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. Revidierte Übersetzung aus dem Französischen von Schurig, Arthur. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 1994, S. 453.
- <sup>6</sup> Móricz [Anm. 5].
- <sup>7</sup> Mándi-Fazekas, Ildikó: *Nachwort* zum Roman von Móricz: In: Móricz [Anm.5], S.183.
- <sup>8</sup> Móricz [Anm. 5], S. 55, 171.
- <sup>9</sup> Ebd., S. 171.
- <sup>10</sup> Ebd., S. 110.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 83, 91, 116, 179.
- <sup>12</sup> Ebd., S. 16–17.
- <sup>13</sup> Ebd., S. 100–101.
- <sup>14</sup> Ebd., S. 101.
- <sup>15</sup> Ebd., S. 144–145.
- <sup>16</sup> Ebd., S. 179.
- <sup>17</sup> Ebd., S. 179.
- <sup>18</sup> Tolstoj, Leo N.: *Anna Karenina*. Hg. v. Gisela Drohla. Frankfurt am Main: Insel, 1966, S. 282–283.
- <sup>19</sup> Ebd., S. 539.
- <sup>20</sup> Ebd., S. 451–456.
- <sup>21</sup> Fontane, Theodor: *Effi Briest*. Stuttgart: Reclam, 1989, S. 35.
- <sup>22</sup> Ebd., S. 267–268.
- <sup>23</sup> Ebd., S. 144.
- <sup>24</sup> Ebd., S. 38.
- <sup>25</sup> Ebd., S. 266–268.
- <sup>26</sup> Flaubert, Gustave: *Briefe*. Hg. und übers. v. Helmut Scheffel. Zürich: Diogenes Verlag, 1977, S. 215.
- <sup>27</sup> Tolstoj [Anm. 20], S. 1131.
- <sup>28</sup> Ebd., S. 1130.
- <sup>29</sup> Siehe ausführlicher in: Harmat, Márta: Eisenbahnen. Zivilisationskritik und Kulturskepsis in „Anna Karenina“ und „Effi Briest“. In: Segebrecht, Wulf (Hg.): *Europavisionen im 19. Jahrhundert: Vorstellungen von Europa in Literatur und Kunst, Geschichte und Philosophie*. Würzburg: Ergon, 1999 (Literatura 10), S. 190–198; Harmat, Márta: „Madame Bovary“, „Anna Karenina“ und „Effi Briest“: Frauenschicksale im Spiegel der europäischen Kultur- und Mentalitätsgeschichte. In: Földes, Csaba (Hg.): *Auslandsgermanistische Beiträge im Europäischen Jahr der Sprachen*. Wien: Edition Praesens, 2002, S. 115–121.



Harald D. Gröller (Debrecen)

**Die Grenzauflösung zwischen Dichtung und Historie  
dargestellt am Beispiel von Robert Aschers Roman  
*Der Schuhmeier***

Robert Aschers<sup>1</sup> Roman *Der Schuhmeier*<sup>2</sup> bietet die ideale Vorlage, um die aristotelische Grenze<sup>3</sup> von Dichtung und Historie aufzulösen und deren Überschneidungsflächen darzustellen, denn das Werk wurde zwar vom Autor als Roman betitelt – eventuell um sich der Kritik der Historiker zu entziehen –, bei genauerer Lektüre zeigt sich jedoch sehr wohl die Absicht des Schriftstellers über weite Strecken als Geschichtsschreiber zu fungieren. Ascher selbst meint nämlich, dass zwar „manches, [...] strenger historischer Prüfung nicht standhält“ und die Darstellung „der Kindheit und der frühen Jugend Franz Schuhmeiers [...] keinen Anspruch auf Authentizität“ erhebt.<sup>4</sup> Er betont dann aber: „Die Schilderungen des Wirkens und Kämpfens des Mannes Schuhmeier hingegen brauchen keine Nachprüfung von Zeitgenossen und Forschern zu scheuen.“<sup>5</sup> Somit wird deutlich, dass dieser Roman zwar zur Literatur zählt und sich auch spezifisch literarischer Techniken der Fiktionsbildung bedient. Aber durch den Einbezug historischer Belege in den Prozess der Wirklichkeitserkenntnis sieht er sich auch – zumindest partiell – mit einigen Problemen der Geschichtsschreibung konfrontiert, die sich aus der Vermischung von referentialisierbaren<sup>6</sup> und fiktionalen Komponenten ergeben.

Ascher wählte das Leben des „Volkstribunen von Ottakring“ Franz Schuhmeier<sup>7</sup> – ganz im Sinne Heinrich von Treitschkes, dass große Männer die Geschichte machen – als Grundlage für seinen Roman, für den der Begriff der „fiktionalisierten Biographie“ zu bevorzugen ist, obwohl man ihn hinsichtlich der Gattung dem historischen Roman und da wiederum – zumindest partiell – dem Professorenroman zuordnen kann. Damit befindet er sich aber auch genau in jenem heftig diskutierten „Dreiländereck“ der autonomen Poesie, der exakten Geschichtswissenschaft und der legitimierenden Didaktik.<sup>8</sup> Auch Ascher selbst dürfte sich nicht wirklich sicher gewesen sein, zu welcher Seite sein Werk zu zählen wäre, denn er bekennt sich zwar im Geleitwort expres-

sis verbis zur Romanform und macht in diesem Sinne für sein Werk geltend: „Ein Roman ist eine Dichtung, die der Phantasie freiesten Spielraum läßt.“<sup>9</sup> Dass Ascher selbst von der Autonomie der Dichtung aber nicht sehr überzeugt ist, zeigen seine folgenden Aussagen, die wie Entschuldigungsversuche wirken:

Es bereitete große Schwierigkeiten, die sich am Beginne der Arbeit nicht voraussehen ließen, eine Persönlichkeit zum Helden eines Romanes zu machen, die viele der heute Lebenden gekannt und am Werke gesehen haben und eine Anzahl noch lebender Menschen in dem Roman handelnd auftreten zu lassen. [...] Der Autor eines solchen Romanes aber läuft Gefahr, daß ihm von den Zeitgenossen seines Helden und von den lebenden Mitakteuren auf die Finger geklopft und er historischer Fälschungen bezichtigt wird. Solcher muß er sich freilich schuldig machen<sup>10</sup>.

Hier fehlt Ascher definitiv das künstlerische Selbstbewusstsein beispielsweise eines Alfred Döblin, der klar meinte: „Der historische Roman ist erstens ein Roman und zweitens keine Historie.“<sup>11</sup> Zudem möchte Ascher der älteren Generation, das Heldenzeitalter der österreichischen Arbeiterbewegung in „verklärte Erinnerung“<sup>12</sup> rufen. Dieser verklärten Erinnerung zum Trotz führt er aber dann exakt seine verwendeten Quellen auf, darunter eine fünfbändige Geschichte der österreichischen Sozialdemokratie und eine Chronik der Stadt Wien. Wohl zu Recht bezeichnete daher Eberhard Lämmert die Beziehung des historischen Romans zur Geschichtswissenschaft als gekennzeichnet durch einen Wechsel von Annäherung und Abstoßung.<sup>13</sup> Ascher selbst legitimiert seine von historischen Belegen abweichende Darstellungsform damit, dass

sonst kein Roman, sondern eine trockene Biographie daraus würde, die der Leser gelangweilt weglegt. Dieser Roman soll aber gelesen werden. [...] Da es nicht jedermanns Geschmack ist, solche Kenntnisse aus bloß lehrhaften Abhandlungen zu schöpfen, wurde der Versuch gewagt, diese Kenntnisse über eine romanhafte Lektüre zu verbreiten.<sup>14</sup>

Der Schuhmeier-Roman selbst teilt sich dann auch sehr deutlich in zwei Abschnitte, die durch seine Struktur zusätzlich unterstützt werden: Der erste, über weite Strecken rein fiktive Teil bildet das erste, zwölf Kapitel

umfassende Buch mit dem Titel *Das Kind und der Jüngling*. Das zweite, rund doppelt so lange Buch – *Der Mann* – orientiert sich sehr stark an historischen Belegen bzw. gibt diese – teilweise komplett unkommentiert – wieder.

Im ersten Buch nutzt Ascher die Gunst der wenigen historischen Belege aus Schuhmeiers Kindheit und Jugend dazu um in dem ihm zur Verfügung stehenden Freiraum seinen Helden Schuhmeier bzw. dessen Charakter zu formen. Die Tatsache, dass es von den ersten 18 Jahren in Schuhmeiers Leben kaum Quellen gibt, bot dem Autor die Möglichkeit, das Fragmentarisch-Lückenhafte und Undurchsichtige von diesem Teil der Geschichte durch Rundungs- und Schließungstechniken zu einem streng notwendigen und zugleich durchsichtigen Verlauf von Geschichte zu stilisieren.<sup>15</sup> Ascher zeichnet also fiktiv – teilweise in Dialogform – nach, wie Schuhmeier im ärmlichen Milieu seiner frühesten Kindheit ein klassenkämpferisches Bewusstsein entwickelt<sup>16</sup>, wie er in seiner Lehrzeit mit der Ausbeutung der Arbeiterklasse konfrontiert<sup>17</sup>, und wie er anhand einzelner Vorfälle unter anderem Antimilitarist<sup>18</sup>, Antinationalist<sup>19</sup> und Religionsskeptiker im Allgemeinen bzw. überzeugter Kirchengegner<sup>20</sup> im Speziellen wurde. Zudem wird seine tugendhafte Moral<sup>21</sup>, seine Wissbegierigkeit<sup>22</sup>, sein kritischer Geist<sup>23</sup>, sein Einsatz für die Gleichberechtigung der Frau<sup>24</sup> und seine Tierliebe<sup>25</sup> an mehreren Stellen skizziert. Natürlich spürt Ascher auch schon früh in Schuhmeier die Fähigkeit auf, Führungsqualität zu besitzen und Massen zu leiten. So heißt es etwa im Roman:

Der Franzl war bald in der Schule der Prämiand, wie man damals den Klassenersten nannte, und der Herr Lehrer verlieh ihm die Würde des Klassenaufsehers. In Abwesenheit des Lehrers hatte er darüber zu wachen, daß die Kinder nicht Unfug trieben. Es gelang ihm, die Schar mit seinem Blick im Zaume zu halten. Dieser Blick hatte etwas Beherrschendes. Die wildesten Rangen bändigte dieser Blick und alle in der Klasse, sogar die schnippischen Mädeln, fügten sich. Es war etwas in ihm und an ihm, das ihm Gewalt über die anderen gab. Sie spürten irgendwie, daß der Schuhmeier-Franz stärker war als sie. Der Franzl brauchte niemals einen Missetäter beim Herrn Lehrer zu vertratschen und es war doch immer musterhafte Ordnung in der Klasse, wenn der Lehrer nicht da war. Den Herrn Lehrer fürchteten, den Franzl respektierten sie.<sup>26</sup>

Neben diesen möglichen Ereignissen werden von Ascher aber auch Haltungen von Schuhmeier dargestellt, die der Autor wohl gerne gesehen hätte, die sich jedoch überhaupt nicht oder nur ganz gering mit den historischen Belegen decken, wobei der Autor hier seiner eigenen Vorgabe untreu wird, nämlich:

Franz Schuhmeier wie einen Heiligen mit einem Glorienschein durch diese Geschichte wandeln zu lassen, entspräche nicht der Wahrheit. Auch Franz Schuhmeier war ein Mensch mit seinem Widerspruch und so mußte er sein, um das zu werden, was er geworden ist.<sup>27</sup>

Im Roman wird Schuhmeier aber dann beispielsweise als konsequenter Antimonarchist präsentiert – Fakt ist, dass Schuhmeier im Jahr 1907 ein bis dahin absolutes sozialdemokratisches Tabu brach, indem er zur Eröffnung der neuen Reichsrats-Session der Thronrede Kaiser Franz Josephs in der Hofburg beiwohnte, was ihm von vielen Gesinnungsgenossen sehr übel genommen wurde.<sup>28</sup> Eine andere Stelle, an der sich Ascher *seinen* Schuhmeier gewissermaßen zurechtgebogen hat, ist die, wo der Protagonist einen jüdischen Arbeitsvermittler in Schutz nimmt bzw. das Judentum an sich verteidigt.<sup>29</sup> Beim historischen Schuhmeier kam selbst sein Freund und Weggefährte Wilhelm Ellenbogen nicht umhin, dessen „Koketterie mit dem Antisemitismus“<sup>30</sup> – eine sehr euphemistische Bezeichnung für Schuhmeiers diesbezüglich sehr ausfälligen Verbalattacken – zu kritisieren. In Bezug auf Ascher erweist sich wohl die Aussage Markovs als gültig, der meinte:

Er mag verehren und bewundern, nüchtern abwägen, um ein Urteil zu berichtigen, ablehnen und verdammen: Stets legt sich die Persönlichkeit des Untersuchenden in all ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit und Standortgebundenheit unausweichlich in die nachgebildete Vita ein. Wenn es der Kunst und Macht seiner Feder tatsächlich gelingt, einen Verblichenen dem Schattenreich zu entreißen, stellt sich heraus, daß der Auferstandene dennoch ein (etwas) anderer, eben sein Geschöpf ist: aussagekräftig und stimmig genug, um das Original erahnen zu lassen und Annäherung an es zu gestatten, nicht aber in ihm aufzugehen.<sup>31</sup>

Was zudem im ersten Buch sehr befremdet, sind die von Ascher äußerst unmotivierten und dadurch die Handlungskohärenz extrem störenden Einschübe staats-, stadt- und parteigeschichtlicher Entwicklungen, mit denen Schuhmeier altersbedingt noch nichts zu tun haben konnte. Eben diese fehlende Verbindung zwischen dem fikionalisierten Werdegang des jungen Schuhmeier und den – teilweise wörtlichen – Zitaten aus den Geschichtswerken erwecken den Eindruck, dass der *Historiker Ascher* kein historisches Ereignis bzw. keine historische Entwicklung auslassen wollte und dies führt dazu, dass das künstlerische Werk vom *Schriftsteller Ascher* stark an Qualität verliert.

Das zweite Buch setzt dann mit dem Werdegang des 18jährigen Schuhmeiers fort, der eine Familie gründet, ins Berufsleben einsteigt und sich aktiv in der Arbeiterbewegung engagiert, in ihr aufsteigt und schlussendlich zum Spitzenpolitiker avanciert, der durch Mörderhand tragisch endet. Dieses zweite Buch ist in der Folge eine, größtenteils wenig kunstvolle, weil sprungartige und dadurch leider inkohärente Aneinanderreihung von historischen Daten, Redeauszügen Schuhmeiers bzw. Zitaten aus den Geschichtsquellen. Man gewinnt den Eindruck, dass hier der *Schriftsteller Ascher* für den *Historiker Ascher* Platz machen möchte, der nun *reine* Geschichtsschreibung abliefern soll. Doch gilt speziell hier der Einwand Harro Müllers, der konstatierte:

Allerdings gibt es nie Geschichte pur, stets handelt es sich beim historischen Roman wie bei der Historiographie um Konstruktion, um Umschrift von Geschichte, für die das Original abhanden gekommen ist, oder, genau betrachtet, nie vorgelegen hat.<sup>32</sup>

Auch im zweiten Buch werden praktisch nur die positiven Seiten von Schuhmeier dargestellt. Zwar versuchte Ascher über seinen Schatten zu springen, indem er zu Beginn des zweiten Teils vorausschickt:

Denn jeder Mensch, der unbedeutende ebenso wie noch viel mehr der bedeutende, ist ein Produkt seiner Zeit und seiner Umwelt, und da Zeit und Umwelt unaufhörlich, wenn auch meist unbemerkt im Flusse sind, verändert sich mit ihnen ihr Produkt. Und es ist dabei gar nicht zu vermeiden, daß gerade der Mensch, der sich nicht vom Strome treiben läßt, sondern immer neu Einstellung zu Zeit und Umwelt sucht, dabei irrt, so

wie er aber den Irrtum erkennt, sich wieder richtig einzustellen bemüht. Victor Adler hat das so gesagt: „Wer handelt, macht immer Fehler.“<sup>33</sup>

Auf die Darstellung der Fehler wartet man in der Folge leider vergeblich, begnügt Ascher sich doch mit der Darstellung von Ereignissen und Handlungen, die seinem *glorreichen Helden* gerecht werden, wie beispielsweise dessen unermüdlicher Kampf um das Allgemeine Wahlrecht. Damit entgehen dem/der LeserIn aber durchaus interessante Widersprüche: so wird leider auf eine tiefergehende Behandlung der Mitgliedschaft Schuhmeiers bei den Freimaurern verzichtet.<sup>34</sup> Auch der mögliche Konflikt, der sich aus der zuvor ausführlich beschriebenen Tierliebe Schuhmeiers mit seiner später entwickelten Jagdleidenschaft entwickeln hätte können, wird kurzerhand abgetan.<sup>35</sup> Des weiteren deutet Ascher zwar an, dass „manches über den Schuhmeier und seine eheliche Treue getuschelt“ wurde und das man „nicht mit gutem Gewissen behaupten kann, dass er immer eisenstark geblieben und niemals gestrauchelt ist“, um dann aber umgehend zu versichern: „Der Schuhmeier hat sich nie an eine andere Frau verloren.“<sup>36</sup> Den Recherchen des Verfassers zufolge gibt es jedoch sehr wohl Indizien dafür, dass Schuhmeier eine langjährige Geliebte und sogar ein uneheliches Kind hatte.<sup>37</sup> Leider hat Ascher im Zuge seiner *Heldenverehrung* eben oft auf die Schilderung von einfach nur menschlichem verzichtet.

Ein weiterer spannender Aspekt des Romans ist die Tatsache, dass Ascher in diese wenig kunstvolle, sehr an historischen Belegen orientierte Handlung zwei allegorische Figuren eingebaut hat. Es handelt sich dabei einerseits um den *Bombenjongleur Alois Kragel*, der die sich wandelnde Bedrohung der Sozialdemokratischen Partei (respektive deren Einheit und staatstragendes Verantwortungsbewusstsein) personifiziert: im ersten Buch repräsentiert er die radikale Strömung innerhalb der Arbeiterbewegung<sup>38</sup>, im zweiten Buch wandelt er sich zum Vertreter des klassischen Klientel der Christlichsozialen Partei.<sup>39</sup> Die zweite allegorische Figur des Romans ist jene des Michel. Der Michel wiederum personifiziert die Entwicklung der Arbeiterbewegung und wird im Verlauf des Romans zunehmend mündiger und selbstbewusster.

Man beachte auch die Namenswahl Aschers für diese Figuren: Alois Kragel oder A. Kragel ist der, der bestehende Zustände, notfalls mit Gewalt, ändern möchte, also alles – um im Wiener Dialekt zu sprechen



- *okragln* möchte. Dabei meint *abkrageln* im engeren Sinn „den Hals umdrehen“<sup>40</sup>, was angesichts der Tatsache, dass die Sozialdemokratische Partei zu dieser Zeit von einem Mann namens Adler (Dr. Victor Adler) geführt wurde, zusätzlich bemerkenswert ist. Der Michel, der im Roman auch keinen Familiennamen besitzt, ist derjenige, der frei heraus sagt, was die Arbeiterbewegung möchte und was der Basis an der Parteileitung nicht passt; so eine Person nennt man in der österreichischen Umgangssprache „einen graden Michel“.<sup>41</sup>

Zudem bemerkenswert ist auch, dass Schuhmeier im Roman solange „Franzi“ genannt wird bis er erstmals mit sozialistischer Ideologie in Berührung kommt<sup>42</sup>; ab diesem Zeitpunkt wird Schuhmeier konsequent „Franzl“ genannt. Ascher wollte damit wohl die Entwicklung vom unmündigen Kind zu einer eigenständigen, mündigen und kritischen Persönlichkeit verdeutlichen.

Ergänzend sei noch erwähnt, dass große Teile des Romans, vor allem des ersten Buches von Ascher im Wiener Dialekt geschrieben wurden. Die Wiedergabe der regionalen Mundart in diesem Roman wurde sogar von der christlichsozialen Reichspost gelobt, wobei bei näherer Betrachtung manche Ausdrucksweisen doch sehr „gekünstelt“ wirken und Ascher bei der orthographischen Wiedergabe durchaus Fehler der Inhomogenität unterlaufen sind. So variieren beispielsweise die Verabschiedungen zwischen „Pfiat Gott“<sup>43</sup> und „Pfütat Gott“.<sup>44</sup>

Nun, was bezweckte Ascher mit seinem fiktiven Roman für seine reale Situation? Sicherlich war die gewählte Form des historischen Romans, dem schon Golo Mann bei entsprechender Qualität attestierte, dass er für die Geschichte ungefähr das leisten könne, was die gelungene Verfilmung eines klassischen Romans für diesen leistet,<sup>45</sup> als populistisches, ja propagandistisches Mittel gedacht – ganz im Sinne von Alfred Döblin, der postulierte: „[M]it Geschichte will man etwas.“<sup>46</sup> Der Schuhmeier-Roman, der zuerst als Zeitungsroman erschienen war, wurde zum 20. Todestag Schuhmeiers im Jahr 1933 in Buchform herausgegeben. In einer Zeit also, in der sich die österreichische Sozialdemokratie – nicht zuletzt durch die Ereignisse rund um den Justizpalastbrand 1927 – in der Defensive befand und der Partei die Gefahr einer inneren Spaltung in einen gemäßigten und einen radikaleren Teil drohte. Daher war es auch die Intention des sozialdemokratischen Ottakringer Bezirksfunktionärs Ascher, in dieser Phase, in der das *Rote*

Wien zudem mit der *schwarzen Bundesregierung* und der immer stärker werdenden *braunen Gefahr* kämpfen musste,

der Jugend, die an dieser mordenden Zeit irre werden will, zu zeigen, wie ihre Väter mit noch viel ärgeren Widerwärtigkeiten fertig geworden sind und was zu erreichen ist und wie hoch man auch von ganz unten hinauf kann, wenn der Wille da ist, die Begeisterung und das Wichtigste: der Zusammenhalt.<sup>47</sup>

Da ja bekanntermaßen der Stil einer geschichtlichen Erzählung vom Gegenstand und von der Zeit, in welcher der Schreibende selber lebt, geprägt ist,<sup>48</sup> ist auch der Schlussappell Aschers von sehr viel Pathos begleitet:

Und weil die Arbeiterbewegung, soll sie siegen – und sie will und sie muß siegen – recht viele Menschen braucht, die über solche Kenntnisse verfügen, ist diesem Versuch vollstes Gelingen dringend zu wünschen. [...] So geht denn dieses Buch hinaus in die Welt, begleitet von der Hoffnung, daß es seinen Zweck erfülle.<sup>49</sup>

Aus der ex post Perspektive auf die Geschichte zeigt sich, dass es diesen Zweck nicht erfüllt hat: Bekanntermaßen wurde nicht einmal ein Jahr später die Sozialdemokratische Partei Österreichs und alle ihre Teilorganisationen verboten und es folgte der Ständestaat, der wiederum von Hitlers NS-Diktatur abgelöst wurde. All das sollte Robert Ascher nicht mehr erleben: er starb nur zwei Tage nach der Buchpräsentation – kurioserweise annähernd im Alter seines Romanhelden, nämlich 49jährig – an einem Herzversagen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Robert Maximilian Ascher: \*Wien, 9. 6. 1883, †Wien, 11. 4. 1933; Handelsangestellter, sozialdemokratischer Ottakringer Bezirksfunktionär, Schriftsteller.

Vgl. Wiener Heimatrolle, MA35/V – A 199/06 Ahnenforschung bzw. *Arbeiter-Zeitung*, 12. 4. 1933, S. 7.

- <sup>2</sup> Ascher, Robert: *Der Schuhmeier. Roman*. Wien: Freiheit, 1933.
- <sup>3</sup> Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Aus dem Griechischen übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982 (Universal-Bibliothek 7828), S. 29.
- <sup>4</sup> Ascher [Anm. 2], S. 8.
- <sup>5</sup> Ebd.
- <sup>6</sup> Der Verfasser wählte den ersten Pol dieses Oppositionspaar als Konsequenz aus der Erkenntnis von Hayden White hinsichtlich der „Fiktion von der Darstellung des Faktischen“ aus.  
Vgl. White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*. Übersetzt von Brigitte Brinkmann-Siepmann und Thomas Siepmann. Stuttgart: Klett-Cotta, 1991. (Sprache und Geschichte 10), S. 145–160.
- <sup>7</sup> „Schuhmeier, Franz, \* 11. 7. 1864 Wien, † 11. 2. 1913 ebenda (ermordet), populärer sozialdemokratischer Arbeiterführer. Hilfsarbeiter, 1894 Chefredakteur der „Volkstribüne“; 1896 Mitglied der Parteivertretung, ab 1900 Mitglied des Wiener Gemeinderats, ab 1901 Reichsratsabgeordneter; von Paul Kunschak (Bruder von Leopold Kunschak) erschossen.“ Österreich-Lexikon: *Schuhmeier, Franz*. Online unter: <http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclop.s/s387942.htm>, (Zugriff: 28.01.2007).
- <sup>8</sup> Vgl. Aust, Hugo: *Der historische Roman*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994 (Sammlung Metzler 278), S. VII.
- <sup>9</sup> Ascher [Anm. 2], S. 7.
- <sup>10</sup> Ebd.
- <sup>11</sup> Döblin, Alfred: Der historische Roman und wir. In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur*. Olten/Freiburg: Walter, 1963, S. 171.
- <sup>12</sup> Ascher [Anm. 2], S. 8.
- <sup>13</sup> Vgl. Lämmert, Eberhard: „Geschichte ist ein Entwurf.“ Die neue Glaubwürdigkeit des Erzählens in der Geschichtsschreibung und im Roman. *The German Quarterly*, 63, 1990/1, S. 5.
- <sup>14</sup> Ascher [Anm. 2], S. 7f.
- <sup>15</sup> Vgl. Müller, Harro: *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988, S. 14.
- <sup>16</sup> Vgl. Ascher [Anm. 2], S. 44f., 151ff.
- <sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 112–119, 121f.
- <sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 140f.
- <sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 23.
- <sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 90f., S. 92–99.

- <sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 82.
- <sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 108, 136.
- <sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 69.
- <sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 28.
- <sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 73, 81, 136.
- <sup>26</sup> Ebd., S. 74.
- <sup>27</sup> Ebd., S. 165.
- <sup>28</sup> Dies hat sogar in der Literatur seinen Niederschlag gefunden; so läßt beispielsweise Jura Soyfer eine Figur in einem Romanfragment über das Ende der SdAPÖ im Jahr 1934 sagen: „Das Unglück hat ja schon im siebener Jahr angefangen, wie der selige Genosse Schuhmeier den unseligen Gang in die Hofburg gemacht hat.“ Soyfer, Jura: So starb eine Partei [Romanfragment]. In: Jarka, Horst (Hg.): *Jura Soyfer. Das Gesamtwerk*. Wien/München/Zürich: Europa, 1980, S. 348.
- <sup>29</sup> Vgl. Ascher [Anm. 2], S. 148.
- <sup>30</sup> Ellenbogen, Wilhelm: Franz Schuhmeier. *Der Kampf*, 6, 1913/6, S. 243.
- <sup>31</sup> Markov, Walter: Beim Schreiben einer Biographie... In: Klingenstein, Grete - Lutz, Heinrich - Stourzh, Gerald (Hg.): *Biographie und Geschichtswissenschaft. Aufsätze zur Theorie und Praxis biographischer Arbeit*. München: Geschichte und Politik, 1979 (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 6), S. 243f.
- <sup>32</sup> Müller, Harro: *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988, S. 14.
- <sup>33</sup> Ascher [Anm. 2], S. 165.
- <sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 367f.
- <sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 369.
- <sup>36</sup> Ebd., S. 418f.
- <sup>37</sup> Vgl. Verein für Geschichte der Arbeiterbewegung, Adler-Archiv, Mappe 154, Tasche 1.
- <sup>38</sup> Vgl. Ascher [Anm. 2], S. 52, 62-65.
- <sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 210ff.
- <sup>40</sup> Vgl. *Österreichisches Wörterbuch*. Hg. im Auftrag des Bundesministeriums Bildung, Wissenschaft und Kultur. 39. Aufl. Wien: Jugend und Volk, 2001, S. 25.
- <sup>41</sup> Ebd., S. 388.
- <sup>42</sup> Vgl. Ascher [Anm. 2], S. 64.
- <sup>43</sup> Ebd., S. 48.
- <sup>44</sup> Ebd., S. 111.
- <sup>45</sup> Mann, Golo: *Geschichtsschreibung als Literatur*. Bremen: Angelsachsen, 1964, S. 6.
- <sup>46</sup> Döblin [Anm. 11], S. 173.

<sup>47</sup> Ascher [Anm. 2], S. 8.

Auch im Roman wird die unbedingte Notwendigkeit des Zusammenhalts noch einmal anhand eines Beispiels deutlich gemacht. Vgl. Ascher [Anm. 2], S. 158.

<sup>48</sup> Vgl. Mann, Golo: *Geschichtsschreibung als Literatur*. Bremen: Angelsachsen, 1964, S. 8.

<sup>49</sup> Ascher, S. 8f.



Lucia Gorgoi (Cluj-Napoca)

## Die „Schule des Humors“ in Hermann Hesses Roman *Der Steppenwolf*

Der Roman *Der Steppenwolf* gestaltet die seelische Krise des Hauptprotagonisten und seinen verzweifelten Versuch, sie zu überwinden. Autobiographisch gesehen, ist der Roman die Widerspiegelung von Hermann Hesses eigener Krise, die er in dieser Zeit der Entstehung des Romans erlitt, infolge mehreren Schicksalsschläge, für die er teilweise schuldig war.

Gemäß der Dreiteilung des menschlichen Lebens, die Hesse in dem Essay *Ein Stückchen Theologie* darstellt, entspricht das Leiden Harry Hallers der dritten Phase des menschlichen Lebens, wenn die Kenntnis der Existenz von Gut und Böse den Menschen in Verzweiflung treibt. Im Winter des Jahres 1926 veröffentlichte der Vereinsamte, von Gewissensbissen geplagte Autor eine Gedichtsammlung betitelt *Der Steppenwolf. Ein Stück Tagebuch in Versen* in der *Neuen Rundschau*, Berlin; in den Gedichten thematisiert er gerade seinen seelischen Zustand infolge seiner Trennung von Frau und Kindern, sein ruppiges Leben als Einsamer, am Rande der Gesellschaft Stehender. Dieser Band erschien im Jahre 1928 in Buchform in limitierter Auflage unter dem Titel *Krisis*. Der dem Geiste dienende Autor erlebt die *mid-life-crisis* sehr heftig und versucht nun dem Triebhaften mehr Aufmerksamkeit zu schenken, denn, das Sinnliche wie das Geistige die Totalität des menschlichen Wesens ausmacht.

In diesen Gedichten sei – so schreibt der Autor –

nicht bloß von dem nochmaligen Aufflackern der Lebenstrieb im Alternden die Rede, sondern noch mehr noch von einer jener Etappen des Lebens, wo der Geist seiner selbst müde wird, sich selbst entthront und der Natur, dem Chaos, dem Animalischen das Feld räumt... Jeder Mensch hat dies in sich. Ein großer Teil, ja der allergrößte Teil dieser dunkleren, vielleicht tieferen getriebenen Lebenshälfte ist in meinen Dichtungen unbewusst verschwiegen oder beschönigt worden.... Ich verstand mich besser auf das Geistige im weitesten Sinne besser als auf das Sinnliche.<sup>1</sup>

Erst später reift aus der Sammlung der selbstdokumentarischen Versen der Roman *Der Steppenwolf* heran, den der Autor 1927 veröffentlicht, in dem der leidende Steppenwolf klare Individualität gewinnt.

Zum Unterschied von den anderen Romanen, wo die Hauptprotagonisten den schwierigen Weg der Individuation beschreiten, ist Harry Hallers Reifungsprozess schon abgeschlossen; aber er leidet an seiner Individuation, die ihn in die Außenseiterposition getrieben hat; darum hegt er Selbstmordgedanken, denkt oft an das „Rasiermesser“, denn er will seine Individualität zerstören und zurückkehren in das All, zur Urmutter. Man könnte sagen, dass der Weg Harry Hallers der umgekehrte Weg des heranwachsenden Emil Sinclair aus dem Roman *Demian* ist. Eine so weit getriebene Individuation wie die Hallers birgt in sich die Gefahr der sozialen Isolation, „kehrt sich gegen das Ich und neigt wieder zu dessen Zerstörung“.<sup>2</sup>

Zugleich zeigt der Autor die Krise des Schaffenden, dem die Sublimierung seiner Triebe nicht gelungen ist, sondern innerlich schmerzvoll zerrissen bleibt:

Diese Menschen haben alle zwei Seelen, zwei Wesen in sich, in ihnen ist Göttliches und Teufliches, ist mütterliches und väterliches Blut, ist Glücksfähigkeit und Leidensfähigkeit ebenso feindlich und verworren neben- und ineinander vorhanden, wie Wolf und Mensch in Harry es waren.<sup>3</sup>

Diese an Goethe anmutende Dualität von Trieb und Geist, die bei vielen Autoren des 20. Jahrhunderts auftaucht, entlarvt Hesse als eine vereinfachende Täuschung, wie wir es aus dem *Tractat vom Steppenwolf* erfahren:

Harry besteht nicht aus zwei Wesen, sondern aus hundert, aus Tausenden. Sein Leben schwingt (wie jedes Menschen Leben) nicht bloß zwischen zwei Polen, etwa dem Trieb und dem Geist, oder dem Heiligen und dem Wüstling sondern es schwingt zwischen Tausenden, zwischen unzählbaren Polpaaren.<sup>4</sup>

Der Verfasser des *Tractats vom Steppenwolf* stellt fest, dass der menschliche Körper, also seine äußere Konstitution, eine Einheit bildet, aber



seine Seele zerrissen, chaotisch ist. In der antiken Kunst bot der Mensch ein Ideal der Schönheit dar und täuschte eine harmonisch geschlossene Einheit vor. Aber die Seele ist eine „aus hundert Schalen bestehende Zwiebel, ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe.“<sup>5</sup>

Im Laufe des Romans entwirft Haller mehrere Versuchsmöglichkeiten diese Antinomien aufzuheben und die innere Harmonie zu herzustellen. Harry Haller, der Typus des „Selbstmörders“, innerlich zerstückelt, unter „Schizophrenie“<sup>6</sup> leidend, versucht die disparaten Segmente seines Ich zu ordnen und zu einer Einheit zu bringen. Dazu ist er alleine nicht fähig, sondern bedarf der Hilfe anderer Personen: Hermine, seiner geistigen Führerin, Maria, seiner künftigen Geliebten und dem geheimnisvollen Saxophonisten Pablo.

In einem Lokal trifft Harry Hermine, die seine inneren Qualen gleich spürt. Sie schickt ihm Maria, eine Prostituierte, damit sie den dem Geiste dienenden Mann in die Liebeskunst einweiht und ihn zur Welt der Sinnlichkeit öffnet. Maria führt ein unkonventionelles Leben, sie gibt sich Harry ganz hin und lehrt ihn die Flüchtigkeit des Augenblicks schätzen und genießen. Von dieser Frau mit einer „hochkultivierten Sinnlichkeit“ lernt Harry seinen Ernst abzulegen, die flüchtigen Freuden des Lebens zu suchen, sich „kindlich dem Spiel der Oberfläche anzuvertrauen.“ Maria ist „ein Geschenk“ von Hermine, deren Name nicht nur auf die Jungfrau Maria anspielt, sondern auch auf Hesses Mutter und seine erste Frau Mia.<sup>7</sup> Damit wird die Reinheit und die Schönheit des Sinneslebens bestätigt, „die Unschuld des Geschlechts.“ Unter dem Einfluss der christlichen Erziehung betrachtete Harry die Welt der Sinne als eine mit Schuld behaftete verwerfliche Sphäre; Maria, Hermine und Pablo zeigen ihm die Unschuld dieses Bereichs. So erlebt der alternde Harry durch die Liebe „das Plätschern in einer sanften, wiegenden Welle von Genuss.“ Alle drei sind liebesbegabt und liebesbedürftig, von beiden Geschlechtern gleich angezogen. Unkompliziert, aber offen ist ihr amoralisches Verhalten eine Lebensart, die Harry noch erlernen muss. Hermine taucht im wichtigsten Moment auf, sie wird ihn wieder ins Leben einführen, kann ihn „das kleine Lebensspiel des Augenblicks“ lehren.<sup>8</sup> Hermine hat schon die Einsicht in die Tragik der menschlichen Existenz gewonnen, darum versteht sie Harrys innere Krise. Sie wird zu seiner Tanzpartnerin, sie lehrt ihn tanzen. Der Tanz nimmt eine wichtige Rolle in Harrys Heilungsprozess

ein. Neben dem Spiel ist der Tanz, so wie bei Nietzsche, Sinnbild für die Daseinsbewältigung, eine Form der dionysischen Lebensbejahung.

Pablo, der Saxophonist und Freund Hermine, gehört auch zur Welt der Sinne; er belehrt Harry, dass trockene Theorien über die Musik keinen Wert haben, wenn man Musik nicht mit allen Sinnen fühlt und erlebt. Auch Pablo trägt androgyn Züge und neigt zur homoerotischen Liebe. Mit seinen schwarzen Augen und den langen feinen Händen ist er ein Meister der Rauschgetränke. Unter dem Einfluss einer Mixtur feiern Hermine, Pablo und Hermann „eine Liebesorgie zu dritt“. Die androgynen Züge von Hermine und Pablo zeigen, dass sie Projektionen des Inneren Harrys sind, Teile seiner Seele, die nach Vereinigung streben.

Harry geht zu einem Maskenball in den Globus-Lokal. Von dort wird er in den Keller hingeführt, in die „Hölle“, wo er von Hermine erwartet wird. Harrys Abstieg in die Hölle ist wie ein initiatischer Weg anzusehen, es ist der Abstieg in die Tiefe seines Unbewussten. Harrys Abstieg kann man auch als *regressus ad uterum*, als Rückkehr ins Mutterschoss; er braucht eine Inkubationszeit, um Kräfte zu sammeln für seine weitere Entwicklung, um auf eine höhere Stufe zu gelangen. Sein initiatischer Tod ist auch eine Voraussetzung für einen neuen Anfang.

Unter dem Einfluss des Weins, verfällt die ganze Gesellschaft während des Tanzes einem Rauschzustand. Der Maskenball als verkehrte Welt übernimmt die Funktion der rituellen Entindividuation. Bei dieser Gelegenheit fühlt Harry Haller das Erlebnis des Festes, den Rausch der Gemeinschaft, das Geheimnis des Untergangs der Person in die Menge.<sup>9</sup>

Harry tanzt mit Hermine „den Hochzeitstanz“. Diese Vereinigung der beiden steht symbolisch für die „chemische Hochzeit“ der Alchemisten. In der Alchemie ging es vor allem um die Vereinigung der Gegensätze – trocken und feucht, heiß und kalt, Schwefel und Quecksilber, Sonne und Mond als Symbolen für männlich und weiblich.

Nun ist Harry Haller reif für den Besuch des Magischen Theaters. Durch seine Konstruktion mit vielen Eingängen und Türen ähnelt er einem Labyrinth. Es ist das Labyrinth der eigenen Psyche, wo der Held auf der Suche nach dem eigenen Selbst umherirrt. Dieser Weg durch das Labyrinth bedeutet die Auflösung und Neukonstruktion der Persönlichkeit.

Ich sah, einen winzigen Moment lang, den mir bekannten Harry.... Aber kaum, dass ich ihn erkannt hatte, fiel er auseinander, löste sich eine zweite Figur von ihm ab, eine dritte, eine zehnte, eine Zwanzigste, und der ganze Riesenspiegel war voll von lauter Harrys oder Harry-Stücken, zahllosen Harrys, deren jeden ich nur einen blitzhaften Moment erblickte und erkannte.<sup>10</sup>

Harry geht durch eine Tür, an der ein Schild mit der Inschrift „Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit“ hängt. Hier sieht er im Spiegel sein eigenes Ich in unzählige Zerrbilder gespalten. Ein Mann, der Meister des Schachspiels, der Pablo ähnelt, bittet Harry ein paar Dutzend Figuren seiner Persönlichkeit zu wählen und verspricht ihm, die Konstruktion der Einheit beizubringen:

Wir zeigen demjenigen, der das Auseinanderfallen seines Ichs erlebt hat, dass er die Stücke jederzeit in beliebiger Ordnung neu zusammenstellen und dass er damit eine unendliche Mannigfaltigkeit des Lebensspiels erzielen kann.<sup>11</sup>

Wie in einem Guckkasten mit vielen bunten Glasstückchen, die sich in der Bewegung zu immer neuen Mustern ordnen, so kann auch Harry seine inneren Teile zu neuen Einheiten zusammenfügen. Mit denselben Spielfiguren bildet der Spieler mehrere Bilder von Harrys Ich, ähnlich und doch verschieden.

Eine mögliche Erlangung der harmonischen Einheit sind die „Unsterblichen“, die Harry im Magischen Theater kennen lernt: zu ihnen gehören Goethe und Mozart. Hier entwickelt Hesse, unter dem Einfluss von Nietzsche, seine Theorie über den Ausnahmemenschen. Dieser ist in hohem Grade „werteschaffend“ und „wertebestimmend“, in seinen schöpferischen Kräften findet er die Versöhnung der Antinomien. Durch ihre Kunst erlangen sie die Ewigkeit, darum nennt sie Hesse „die Unsterblichen“; sie bilden ein Ideal, das Harry Haller anstrebt. Ihr Kennzeichen ist die Einsamkeit. Sie leben in kalten Regionen, von einer dünnen Luft umgeben, in einer von Raum und Zeit getilgten Ewigkeit. Diese Merkmale des Auserwählten entsprechen der Existenz des Schaffenden im Sinne Nietzsches, wie er seine eigene Existenz im Zeichen des Musterhaften in der autobiographischen Schrift *Ecce homo* darstellt:

Wer die Luft meiner Schriften zu athmen weiss, dass es eine Luft der Höhe ist, eine *starke* Luft. Man muss für sie geschaffen sein, sonst ist die Gefahr keine kleine, sich in ihr zu erkälten.. Das Eis ist nahe, die Einsamkeit ist ungeheuer – aber wie ruhig alle Dinge im Lichte liegen! Wie frei man athmet! Wie viel man *unter* sich fühlt! – Philosophie, wie ich sie bisher verstanden und gelebt habe, ist das freiwillige Leben in Eis und Hochgebirge<sup>12</sup>.

Nietzsche, der deutsche Dichter-Philosoph, hat hier in metaphorischer Sprache die Grundkoordinaten seiner Existenz zum Ausdruck gebracht, welche auch mit denen des schöpferischen Ausnahmemenschen übereinstimmen: die absolute Einsamkeit, das Höhenmenschentum, die unbedingte Freiheit, das Dasein als Experiment, die Liebe zur Gefahr, das radikale Suchen und Fragen, die Umwertung aller Werte.<sup>13</sup>

Harry Haller möchte den schmalen Weg beschreiten, der zu den Unsterblichen führt. Es ist der einsame Weg in die Ewigkeit, jenseits von Zeit und Raum; auch die Unsterblichen „vertrugen eine scheußlich dünne Eisluft.“ Harry Haller geht in die „Schule des Humors“ der Unsterblichen; die erste Bedingung für dessen Annahme sei das Lachen-Lernen, wie ihm Mozart empfiehlt: „Sie sollen lachen lernen, das wird von Ihnen verlangt. Sie sollen den Humor des Lebens, den Galgenhumor dieses Lebens erfassen.“<sup>14</sup>

Das Lachen so wie der Tanz und das Spiel seien die angeeigneten Mittel, das tragische Gefühl der menschlichen Existenz zu überwinden:

Einzig der Humor, die herrliche Erfindung der in ihrer Berufung zum Größten Gehemmten, der beinahe Tragischen, der hochbegabten Unglücklichen, einzig der Humor (vielleicht die eigenste und genialste Leistung des Menschentums) vollbringt dies Unmögliche, überzieht und vereinigt alle Bezirke des Menschenwesens mit den Strahlungen seiner Prismen.<sup>15</sup>

Mit Hilfe des Humors, meint Nietzsche, gelingt es dem Menschen, sich von allen Missständen zu lösen, Abstand zu sich und zu den Dingen zu gewinnen. In der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) empfiehlt er:

Ihr solltet vorher die Kunst des diesseitigen Trostes lernen, – ihr sollt lachen lernen, meine jungen Freunde, wenn anders ihr durchaus Pessimisten bleiben wollt, vielleicht dass ihr darauf hin als Lachende, irgendwann einmal die metaphysische Trösterei zum Teufel schickt – und die Metaphysik voran.<sup>16</sup>

Auch die Unsterblichen haben sich von der Ernsthaftigkeit des Irdischen distanziert; sie führen eine heitere, gelöste Existenz: „Wir Unsterblichen lieben das Ernstnehmen nicht, wir lieben den Spaß. Der Ernst, mein Junge, ist eine Angelegenheit der Zeit.“<sup>17</sup>

Goethe und Mozart leben von der irdischen Zeit entrückt, denn Zeit bedeutet Werden und Vergänglichkeit. Nur die Menschen überschätzen die Zeit, darum sind sie ernst, weil die mit dem Todesgedanken leben. In der Ewigkeit gibt es keine Zeit, sagt Goethe, „die Ewigkeit ist bloß ein Augenblick, gerade genug für einen Spaß.“<sup>18</sup>

Goethes „krampfhaftige Würde im Gesicht“ war verschwunden, von ihm lernt Harry Haller das Lachen der Unsterblichen kennen. Neben dem Tanz und dem Spiel erscheint das Lachen als Ausdruck eines neuen Freiheitsgefühls, als höchste Form der Freiheit. Was Nietzsche vorschwebt, ist die Praktizierung einer „fröhlichen Wissenschaft“, die den Ernst der Weisheit mit der Leichtigkeit des Lachens verbindet.

Im Lachen gelingt die Befreiung von allen quälenden Sorgen, von Schwermut, von der Wahrheitssuche. Das Lachen gelingt am besten dem schaffenden Menschen; dadurch wird das Denken ein heiteres Denken, und umgekehrt, die Heiterkeit, eine denkerische Heiterkeit – „la gaya scienza“. Das Lachen-Lernen erscheint bei Nietzsche als Auftrag: „ihr höheren Menschen, – lernt mir – lachen!“<sup>19</sup>

Das Lachen als Verlachen erscheint als die letzte Form des Kreativen. Darum lehrt Zarathustra: „Lernt über euch selber lachen, wie man lachen muss.“<sup>20</sup> Das Über-sich-selbst-lachen-Können erwächst aus der Erkenntnis der Sinnlosigkeit des Daseins; aus der Einsicht in diese „Wahrheit“ erwächst ein Lachen, das sich vom Irdischen distanziert. Es ist das Lachen der Vornehmen:

Über sich selber lachen, wie man lachen muss, und a u s d e r W a h r h e i t h e r a u s zu lachen, – dazu hatten bisher die Besten nicht genug Wahrheitsinn und die Begabtesten viel zu wenig Genie. Es giebt vielleicht auch für das Lachen eine Zukunft.<sup>21</sup>

Im Lachen bekundet sich die Zweckmäßigkeit des Daseins. Die „kurze Tragödie“ geht über die „ewige Tragödie des Daseins.“<sup>22</sup> Dadurch ist die Zeit vorbereitet „zum Karneval grossen Stils, zum geistigen Fasching-Gelächter und Übermuth“.<sup>23</sup>

Harry Haller lernt von Hermine, Maria und Pablo, tanzen, die Musik schätzen und den Augenblick leben und genießen. Im Karneval erlebt er das Gefühl der Auflösung in die Alleinheit und wird für das Magische Theater vorbereitet, wo er durch die Spiegelung seines Selbst lernt, seine zersplitterte Persönlichkeit zu einer Totalität zu vereinen. Dazu verhelfen die Unsterblichen, Goethe und Mozart, dem vom Ernst geprägten Harry das Lachen beizubringen.

Die Unsterblichen richten sich nicht mehr nach den irdischen Gesetzen. Ihr Sein ist von den irdischen Qualen abgelöst, sie sind weder der Zeit, noch dem Raum verpflichtet und leben in einer Dimension, wo die Gegensätze verschwunden sind:

[...] Wir dagegen haben uns gefunden  
In des Äthers, sterdurchglänzttes Eis,  
Kennen keine Tage, keine Stunden,  
Sind nicht Mann noch Weib, nicht jung noch Greis.  
[...] sind befreundet mit dem Himmelsdrachen,  
Kühl und wandellos ist unser ewiges Sein,  
Kühl und sternhell unser ewiges Lachen.<sup>24</sup>

Die Grundeigenschaften der Unsterblichen werden wieder aufgeworfen: ihre Entrücktheit, die Kälte ihrer Umgebung, die Tilgung von Raum und Zeit, ihre Androgynität als Zurückgewinnung der ursprünglichen, verlorenen Harmonie, ihr ewiges Lachen als Attribut des Ausnahmemenschen.

In der Schule des Humors erlernt Harry Haller von Mozart eine andere Daseinsform durch die Verspottung alles Irdischen: „Das ist ja zum Lachen, du Drachen, zum lauten Lachen zum Verkrachen, zum Indie-Hosen-Machen.“<sup>25</sup>

Auch Zarathustra entfernt sich durch das Lachen vom Menschen und nähert sich dadurch der Existenzform des Übermenschen. Nachdem der Hirt der Schlange, die in seinem Schlunde hing, den Kopf abgebissen hat, erfährt er als Lachender eine Selbstapothese; er ist ein Verwandelter geworden, der eine höhere Stufe der Existenz erreicht hat:

Nicht mehr Hirt, nicht mehr Mensch – ein Verwandelter, ein Umleuchteter, welcher l a c h t e! Niemals noch auf Erden lachte je ein Mensch, wie er lachte. Oh, meine Brüder, ich höre ein Lachen, das keines Menschen Lachen war.<sup>26</sup>

Es ist ein absolut neues Lachen, nicht mehr das Lachen des Humors, sondern ein Lachen, das der Lebenssteigerung dient. Nietzsche verweist in *Jenseits von Gut und Böse* (1886) auf das olympische Gelächter der griechischen Götter: „Götter sind spottlustig: es scheint, sie können selbst bei heiligen Handlungen das Lachen nicht lassen.“<sup>27</sup>

Auch bei Hesse erscheint das Lachen als Eigentum der Auserwählten, im Lachen offenbart sich der Adel des Geistes. Harry Haller ist durch die Schule des Humors gegangen und sieht im gelösten Verhalten der Unsterblichen eine höhere Form der Existenz. Zugleich sieht er ein, dass sein Leben verfehlt war.

Harry Haller tötet Hermine; auch wenn es ein Scheinmord war – er hat das gespiegelte Mädchen mit einem gespiegelten Messer totgestochen – er deutet darauf, dass der Hauptprotagonist sich die Lehren der Unsterblichen noch nicht angeeignet hat. Er ist durch die Schule des Humors gegangen, ohne seine Lebenseinstellung ändern zu können. Haller erkennt, dass er die „Hölle“ seines Inneren „nochmals und noch oft durchwandern“ muss, ehe die heitere Zauber- und Bilderwelt der Unsterblichen anerkennen und gerettet werden kann. Harry hat noch nicht gelernt über die Erbärmlichkeit des Lebens zu lachen, aber er ist bereit, weiterzumachen. Der Roman bleibt offen, Harry Haller drückt seine Hoffnung aus, das Lebensspiel eines Tages mit Hilfe von Pablo und Mozart besser zu spielen: „Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen.“

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Hesse, Hermann: Krisis. Ein Stück Tagebuch von Hermann Hesse. In: Michels, Volker (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 161.

<sup>2</sup> Voit, Friedrich: *Hermann Hesse. Der Steppenwolf*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1992, S. 25.

- <sup>3</sup> Hesse, Hermann: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 58–59.
- <sup>4</sup> Ebd., S.76.
- <sup>5</sup> Ebd., S. 244.
- <sup>6</sup> Hesse verwendet das Wort nicht in seiner klinischen Bedeutung als Geisteskrankheit, sondern im allgemeinen Sprachgebrauch, um die innere Widersprüchlichkeit des Protagonisten hervorzuheben.
- <sup>7</sup> Freedman, Ralph: *Hermann Hesse. Autor de Krisis. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S.368.
- <sup>8</sup> Hermann und Hermine, Vorname von Hesse auch in weiblicher Version, deuten auf das autobiographische Substrat hin und zugleich auf Hermaphroditos, den Sohn der Götter Hermes und Aphrodite; er hatte die Merkmale beider Geschlechter. Im Roman erscheint oft die androgyne Zweieinigkeit als Ausdruck eines verlorenen oder utopischen Glücksideals; so erinnert Hermine Haller an „jene Jahre vor der Geschlechtsreife, in denen das jugendliche Liebesvermögen nicht nur beide Geschlechter, sondern auch alles umfasst, Sinnliches und Geistiges“, ein Vermögen, das sich Hermine bewahrt hat; ihre homoerotische Ausstrahlungskraft wird darin gezeigt, dass sie Liebesbeziehungen sowohl zu Pablo, als auch zu Maria unterhält. (Vgl. Voit [Anm. 2], S. 41–42.)
- <sup>9</sup> Hesse [Anm. 2], S. 359 f.
- <sup>10</sup> Ebd., S. 195.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 385 f.
- <sup>12</sup> Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo – Wie man wird, was man ist*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Bd. 6. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/New York: dtv, 1980, S. 258.
- <sup>13</sup> Meyer, Theo: *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen/Basel: Franke Verlag, 1993, S. 1.
- <sup>14</sup> Hesse [Anm. 2], S. 234.
- <sup>15</sup> Ebd., S. 238.
- <sup>16</sup> Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Bd. 1. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/New York: dtv, 1980, S. 22.
- <sup>17</sup> Hesse [Anm. 2], S. 284.
- <sup>18</sup> Ebd., S. 284.
- <sup>19</sup> Nietzsche [Anm. 16], S. 22.
- <sup>20</sup> Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra – Ein Buch für Alle und Keinen*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Bd. 4. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/New York: dtv, 1980, S. 364.



<sup>21</sup> Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft („la gaya scienza“). In. Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Bd. 3. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/New York: dtv, 1980, S. 370.

<sup>22</sup> Ebd., S. 372.

<sup>23</sup> Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse – Vorspiel einer Philosophie der Zukunft. In. Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Bd. 5. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/New York: dtv, 1980, S. 157.

<sup>24</sup> Hesse [Anm. 2], S. 346f.

<sup>25</sup> Ebd., S. 401.

<sup>26</sup> Nietzsche [Anm. 20], S. 202.

<sup>27</sup> Nietzsche [Anm. 23], S. 236.



*Veronica Buciuman (Oradea)*

## **Hermann Hesse, der Dirigent seiner Lebenssymphonie**

Der Name Hermann Hesse ruft Respekt zugleich aber auch ein gewisses Gefühl hervor, dass man diesen Schriftsteller bereits nach der Lektüre eines seiner Romane gut kenne. Der Mensch Hermann Hesse hat unbestritten viel aus der eigenen Erfahrung gedichtet, mit der offen gestandenen Absicht mit seinen eingeweihten Lesern ein Stück Wahrheit zu teilen.

Mein Aufsatz setzt sich als Ziel, die Möglichkeiten eines Dichters zu untersuchen, durch welche er seine Rezeption in eine von ihm gewünschte Richtung lenken kann. Es werden solche Aspekte hervorgehoben, die vom Willen und Verhalten des Schriftstellers abhängen und die eine gewisse Dynamik im Verstehensprozess der Leser und Kritiker verursachen. Genau wie der Dirigent dem Orchester eine bestimmte Interpretationsweise vorschreibt und dadurch die Rezeption des musikalischen Stücks beeinflusst, kann man im Fall Hermann Hesses feststellen, dass der Dichter für eine „richtige“ Aufnahme seiner Botschaften von der Leserschaft sorgt.

Im ersten Teil des Aufsatzes werden einige literaturgeschichtliche Daten in Erinnerung gerufen, die für das Verstehen von Hesses Beweggründen zum Einsatz des Pseudonyms wichtig sind.

Der zweite Teil nimmt Bezug auf Hesses Ablenkungsstrategien, die durch die Benutzung des Pseudonyms Emil Sinclair sichtbar werden. Zu diesen Strategien, die zur Steuerung seines Rezeptionsbildes verwendet werden, zählen auch die Anonymität und die intensive Briefwechsell-tätigkeit.

Die Anonymität verwendet Hesse auf zweierlei Art und Weise: Einerseits ist das Pseudonym als fingierte Anonymität zu verstehen, andererseits veröffentlicht Hesse tatsächlich Artikel und Prosastücke anonym. Die Briefwechsell-tätigkeit ist, so wie es in den vier Bänden der *Gesammelten Briefe* ablesbar ist, ein ununterbrochener Diskurs zur Verteidigung und Ergänzung seiner Dichtung. Damit steht auch fest, dass in seinem Fall das einzige Medium, wodurch er sich bekannt macht, die Sprache in schrift-

licher oder gedruckter Form ist. Radiovorlesungen- oder Vorträge, hat der Schriftsteller nicht als Medium genutzt. Bandaufnahmen sind von ihm lediglich in einer sehr geringen Zahl überliefert.

Das gewählte Thema ist insofern interessant, als der untersuchte Autor ständig von seiner Dichtung als Bekenntnis und Moment höchster Aufrichtigkeit spricht.

## Zur Poetik des Pseudonyms „Emil Sinclair“

### Geschichtliche Kulissen

Wer ist Emil Sinclair? Auf diese Frage hatten für mehr als ein Jahr weder Thomas Mann noch Alfred Döblin oder andere Hesse-Leser eine Antwort gefunden.

1917 erschienen Artikel und Aufsätze von diesem „sehr jungen“ Schriftsteller, die durch Determiniertheit und Hellsichtigkeit das Interesse prominenter Intellektueller erregten. Alles was man von ihm wusste, war die Tatsache, dass er durch Hermann Hesses Vermittlung das Privileg, in den meist gelesenen Publikationen der Zeit zu veröffentlichen, erwarb. Er steht von Beginn an als Entdeckung und Schützling des Meisters Hermann Hesse. Man vermutete, dass er ein Schweizer sei, da deutsche Männer in seinem Alter in der Regel in den Kriegsdienst einberufen worden waren.

1917 führte der 37-jährige Hermann Hesse mit seinen deutschen Landsleuten einen Federkrieg, als Folge seines Aufsatzes *O Freunde nicht diese Töne!*, der schon am 3. Nov. 1914 erschienen war. Der in der *Neuen Züricher Zeitung* veröffentlichte Aufsatz verpönte „alle diese Äußerungen, vom frech erfundenen »Gerücht« bis zum Hetzartikel“ seiner intellektuellen Mitbürger, die 1914 von dem deutsch-nationalen Gefühl begeistert waren, welches – so Hesse – „auf einem Mangel des Denkens, auf einer geistigen Bequemlichkeit [beruht]“.<sup>1</sup>

Die Furcht, dass der Skandal seine Glaubwürdigkeit und Beliebtheit bei den deutschen Lesern unwiederbringlich zerstören würden, bewog Hesse dazu, seinen „Freund“ Emil Sinclair zu erfinden. Der erlebte schon in demselben Jahr 1917 den Erfolg seines Aufsatzes *Eigensinn* und seines Artikels *Im Jahr 1920 (Wenn der Krieg noch zwei Jahre dauert)*.

Im Oktober des Jahres 1917 sendet Hesse das *Demian*-Manuskript an den S. Fischer Verlag ein. Der Roman *Demian. Die Geschichte einer Jugend von Emil Sinclair* erscheint vorabgedruckt in der Berliner „Neuen Rundschau“ und firmiert bis zu seiner 17. Auflage unter dem Pseudonym.

#### Publikumsreaktionen und Überlegungen zu einer Poetik des Pseudonyms

Diese „Pseudonym“-Angelegenheit erschütterte damals die literarische Bühne aus zwei Gründen: Zum einen spielten der Verleger Samuel Fischer und seine Frau mit, zum anderen bezog Hermann Hesse in dieser Hinsicht sowohl in der Öffentlichkeit als auch im Privaten ambivalente Positionen. Abgesehen von der Tatsache, dass Hermann Hesse Samuel Fischer verbot, ihn auf irgendeine Art und Weise bloßzustellen, hatte sich Hedwig Fischer, eine begeisterte Leserin Hesses, nicht vom Pseudonym in die Irre führen lassen und schrieb Hesse kurz nach der Erscheinung des Romans, dass sie – und sie sei keine Ausnahme – sein Geheimnis schon kenne und dass es ungerecht gegenüber treuen Lesern sei, die Maskerade fortzuführen. Hesse blieb jedoch entschlossen, weiter unter dem neuen erfolgbringenden Namen zu veröffentlichen.

Am 27.8.1919 antwortet er seinem Verleger:

Ich habe anonym (um nicht die Jugend durch den bekannten Namen eines alten Onkels abzuschrecken) den „Zarathustra“ geschrieben. Ich habe ja wie Ihre Frau schon erriet, pseudonym „Demian“ geschrieben (schon 1917), was Sie aber noch geheim halten müssen.<sup>2</sup>

Die besonders treuen Leser erwiesen sich aber als nichts anderes als einfache Menschen. Nicht nur Hedwig Fischer – die verärgert Hesse oft Briefe zum Thema schrieb – sondern auch Toni Flake, die Frau des Schriftstellers Otto Flake, die ebenso das Geheimnis erahnte, ohne Bestätigung zu erhalten, waren deshalb sehr bedrückt, was aus ihrer gegenseitigen Korrespondenz zu entnehmen ist. Hedwig Fischer, die mit Toni Flake gut befreundet war, sah sich gezwungen, ihre Freundin zu belügen, denn sie durfte diese in ihren Vermutungen über Sinclairs Identität nicht bestätigen. Zum moralischen Zwang kamen öffentliche

Ursachen hinzu, die in dem gleichzeitigen Erfolg des Romans bei der Kritik und beim breiten Publikum bestanden.

Der Briefwechsel zwischen Frau Fischer und Frau Flake bildete – wie auch Volker Michels andeutet – die Kulisse aus der heraus die Preisgabe von Hermann Hesses Maske redigiert wurde. Denn 1920, nachdem Hesse den Theodor-Fontane-Preis für junge Schriftsteller erhalten hatte, erschien in Otto Flakes Zeitschrift *Die fünf Hefte* eine Rezension des Herausgebers, in der behauptet wurde, dass Herr Hermann Hesse der eigentliche Sinclair sei. Kurz darauf musste der Schriftsteller nicht nur den Preis zurück erstatten, sondern sich auch öffentlich verteidigen, warum er über ein Jahr seine Leserschaft irreführt hatte.

Hesse war 1920, zur Zeit der Bekanntgabe von Sinclairs Identität, schon für ein ähnliches Vorkommnis kritisiert worden. Hierin liegt die zweite Erklärung dafür, warum die Geister sich an Sinclairs Geschichte so entzündeten. Der Aufsatz, *Zarathustras Wiederkehr*, der anonym unmittelbar vor dem *Demian* erschienen war, wurde zuerst dem Schriftsteller Klabung zugeschrieben, und genau so wie Hesse damals selbst bemerkte, hatte Klabung aus einem Verteidigungsimpuls heraus die Schrift Hesse zugeschoben. Nach einem „Deklarationskrieg“ bekannte sich Hermann Hesse April 1920 zu seinem Aufsatz und gewann in dem Spiel einen Pluspunkt, indem er dem Vorwurf von Feigheit eben das Eintreten ins Rampenlicht der Öffentlichkeit entgegenstellte.

In dem Bekenntnisartikel erwähnt er genau den selben Beweggrund für seine Anonymität, wie in dem oben zitierten Brief an S. Fischer:

Wir müssen nicht hinten beginnen, bei den Regierungsformen und politischen Methoden, sondern wir müssen vorn anfangen, beim Bau der Persönlichkeit, wenn wir wieder Geister und Männer haben wollen, die uns Zukunft verbürgen. Davon spricht meine kleine Schrift. Sie ist anfänglich anonym in der Schweiz erschienen und in dieser Form in mehreren Auflagen verbreitet worden, weil ich die Jugend nicht durch einen bekannten Namen mißtrauisch machen wollte. Sie sollte sie unbefangen prüfen, und hat es getan. Dadurch ist mein Beweggrund zur Anonymität hinfällig geworden.<sup>3</sup>

Die Legitimität – so wie hier dargelegt – seiner Beweggründe bleibt bis heute akzeptabel. Jedoch versucht man zu verstehen, warum Hesse sein „Versteckspiel“ dennoch weiter spielt und inwieweit das ihm von Vorteil ist.

Dass das Spiel weiter geführt wurde, steht außer Frage. In einem Brief an Hans Reinhart aus dem Jahr 1920 schrieb Hesse:

Über Sinclair kann ich nichts sagen. Mir scheint, ein Werk ist entweder wert lesen und ernst genommen zu werden, einerlei von wem es sei, oder nicht. Das Getratsche wegen der Autorschaft etc. interessiert mich nicht. [...] Daß ich mit dem *Zarathustra* ein »Versteckspiel« habe treiben wollen, wie Sie meinen, ist ein Irrtum. Ich hatte meine guten und tiefen Gründe dafür, dort anonym zu bleiben bis die erste Wirkung getan war, und die Erfahrung hat mir diese Gründe durchaus bestätigt. Ich bin an diesen Dingen mit keinerlei Spiel und persönlichen Gelüsten beteiligt, sondern mit jeder Faser von Ernst und Energie, die in mir ist.<sup>4</sup>

Zum einen behauptet Hesse nichts von sich selbst als einem anderen zu wissen, zum anderen bestreitet er jeden Versuch seiner Leser, in diesem Unternehmen, mal anonym mal unter Pseudonym zu veröffentlichen, ein „Versteckspiel“ zu entdecken. Ambivalent ist auch seine Position der Autorschaft gegenüber. Die Festlegung einer kulturellen Erscheinung durch die Zuschreibung an einen Urheber stellt genau denselben Prozess dar, wodurch Menschen ihre Sprache als System zum Kommunizieren entwickeln und ausbauen. Sprache bedeutet einem Schriftsteller auch eine unhintergehbare Angelegenheit. Sie ist das Medium, wodurch eben die Wirkung und dementsprechend auch der Wert eines literarischen Stücks fixiert und zugleich vermittelt werden. Wie kann ein Leser ein Werk ernst nehmen, wenn sich der Autor als Urheber dieses Werks selbst in Frage stellt? Denn eigentlich ist der bis zu diesem Punkt von Hesse genannte Grund zur Verwendung des Pseudonyms oder der Anonymität eben, die Angst gewesen, dass der Name eines Alten keinen Widerklang bei den jungen Lesern habe.

Es ist nicht meine Absicht, die Rechtmäßigkeit Hesses guter Gründe in Zweifel zu ziehen, es steht hier nur an, das Verhalten des Autors und dessen Auswirkungen in breiten Leserkreisen darlegend nachzuzeichnen. Die Verlegenheit in die zum Beispiel Alfred Döblin

geriet, als er erfuhr, dass der ihm wertige *Demian* von Hermann Hesse geschrieben worden war, konnte für Hesse auch keine positiven Folgen zeitigen. Döblin hatte immer auf Hesse herabgesehen, und von einem „minderen“ Autor (Hesse aus Döblins Perspektive) als schlechter Leser entlarvt zu werden, machte aus Döblin auch keinen Freund Hesses.

Ein weiterer Fall der Reaktion eines bekannten Autors zeigte sich in Thomas Mann, mit dem Hesse in einer Beziehung gegenseitigen Respekts und geistiger Freundschaft stand. Hier zeigt sich die etwas anders akzentuierte Situation, dass ein Bewunderer durch diese Anonymitäts- und Pseudonymstrategien befremdet und unangenehm überrascht reagiert. Das wird aus Th. Manns Worten aus einem Brief an Phillip Witkop deutlich:

Sollte *Demian*, den ich sehr liebe, wirklich von Hesse sein? Daß er dem Freudianismus so zugänglich war, sollte mich wundern. Und warum dieses Versteckspiel - in einem Augenblick wo er sein Äußerstes und Bestes gab?<sup>5</sup>

Erneut steht in Zusammenhang mit dem Pseudonym-Vorkommen das Wort „Versteckspiel“. Zurückblickend kann milder beurteilt werden, dass Hesse durch Anonymität und Pseudonymbenutzung gegen Vorurteile kämpfen wollte. Demgegenüber wurden hier zwei Beispiele prominenter Literaten gegeben, die solche Strategien weniger nachsichtig beurteilt haben.

Um Hermann Hesses Abwehr der Bezeichnung „Versteckspiel“ zu verstehen, das er *ad literam* als Angriff wahrnahm, wäre es hier angebracht, eine Präzisierung seiner Bedeutung für den Schriftsteller zu machen.

Das Spiel bzw. das literarische Spiel bedeutete Hermann Hesse zu dieser Zeit einen Begriff, der gleichrangig mit dem Epigonentum eines Neuromantikers oder mit dem bis zur Sinnentleerung übertriebenen, Dichtungsstil der Sprachästhetizisten in Stefan Georges Kreis zu setzen war. Dabei wollte der damals schon vierzig jährige Schriftsteller sein bisheriges Image als Schriftsteller, welches die erwähnten Tendenzen durchaus berührte, beim Publikum und auch bei der Kritik loswerden. Er wehrte daher die Vorwürfe de Versteckspiels ab, weil er befürchtete, dass das Bagatellisieren des Pseudonyms auf das Buch als Kunstprodukt



übertragen werden könnte, und damit wäre zugleich auch der Autor selbst nicht mehr ernst genommen worden.

Der *Demian* möchte eine frei erzählte Geschichte sein. Sie sei eine erlebte, keine erfundene Geschichte, so der Erzähler auf der ersten Seite des Romans. Wer sie letztlich erlebt hat, spielt keine Rolle. Sie wendet sich an Millionen und das könnte eine solide Berechtigung für die Verwendung eines Pseudonyms sein. Was aber diese Geschichte verkündet ist die Notwendigkeit der persönlichen Entwicklung zu einem geistigeren Wesen hin, jedoch nicht im Dienste der ganzen Menschheit, sondern nur im Dienste jener wenigen Auserwählten oder sogar seiner selbst. Eine Legitimierung des Pseudonyms durch die Botschaft des Romans kann von daher nicht in Betracht gezogen werden.

Eine andere Möglichkeit dieses Verfahren zu berechtigen liegt eben in Hermann Hesses Behauptungen. Dass *Demian* eine persönliche Kunstrevolution und zugleich ein geschichtlich notwendiges Buch war, wusste Hermann Hesse. Er fand es dementsprechend angemessen, sich einen neuen Namen zuzulegen. Er plante damit aber kein langfristiges Doppelleben zu führen, verwendete das Pseudonym so lange das Buch seine Publikumswirkung hatte. Dabei wurde die Angst um die Wirkung des Romans von den ununterbrochenen Pressebeleidigungen und Attacken seiner politischen Gegner genährt.

Während es ihm tatsächlich gelang, das Pseudonym als Schild erfolgreich einzusetzen, setzte Hermann Hesse zugleich jedoch auch seine Aufrichtigkeit und Glaubwürdigkeit als Mensch und Schriftsteller aufs Spiel.

Offenkundig war das Pseudonym für den Schriftsteller ein zweischneidiges Schwert. Warum ein solches Risiko eingehen? Die Antwort liegt auf der Hand. Auf die Glaubwürdigkeit kommt es dem Autor an, weil er – wie gesehen – ernst genommen werden möchte. Aber auch wenn diese Glaubwürdigkeit aus dem ganzen Vorkommnis etwas zerknittert herauskam, konnte man nun Hesses neue oder andere Facette sehen: zwar die des Menschen und Schriftstellers, der – wie Thomas Mann es selbst sagte – „den Nerv der Zeit treffen“<sup>6</sup> konnte und dazu in einer Form, die als authentisch und aufrichtig rezipiert wurde. Man kann von daher genau so gut behaupten, dass das Pseudonym *Sinclair* für Hermann Hesse zugleich eine Verdeckungs- und eine Aufdeckungsstrategie war.

Wie bisher gezeigt, waren für Hermann Hesse das Pseudonym und die Anonymität eine Notwendigkeit, um von dem anvisierten Zielpublikum (der Jugend) gelesen zu werden. Um eine neue Persönlichkeit durch ihr Schreiben wirkmächtig werden zu lassen, musste man sie auch neu taufen. Auch wenn durch das „Versteckspiel“ seine Glaubwürdigkeit zu leiden hatte, war sie dadurch nicht komplett zerstört. Hesse war sich dessen bewusst, dass das Image eines jungen schwärmerischen Neuromantikers mit der neuen Facette des anarchischen Skeptikers aus dem *Demian* nicht zu vereinbaren gewesen wäre. Das Nebeneinander von Hesses altem Image und seinem neuen Bild als Autor des *Demian* hätte an das Grotteske gegrenzt und statt dem Abwerfen der Maske wäre dem Publikum nur mit eine geschmäckerliche Farce geblieben.

Damit schrieb Hermann Hesse für sich selbst das Problem der Aufrichtigkeit dem Bereich der sprachlichen Referenz zu. Das Pseudonym ergab sich von daher als wahrer Ausdruck für Hesses Absicht zur Aufrichtigkeit. Die Hinterlistigkeit und Unhintergebarkeit der Sprache als Kommunikationsmittel zeitigten beinahe einen Skandal unter seinen Lesern.

Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass in diesem Fall der Autor zwei Gründe für seine Pseudonymität hatte: zum einen die zielgerichtete Rezeption und zum anderen die „richtige“ Wahrnehmung eines veränderten Schriftstellers durch seine Leser. Für das Publikum blieb diese Praxis jedoch nicht gänzlich erklärbar, denn der Schriftsteller gab sich der Öffentlichkeit gegenüber weiterhin ambivalent:

Von vielen Seiten werde ich aufgefordert, mich darüber zu erklären, warum ich die Dichtung „Demian“ nicht unter meinem eigenen Namen herausgegeben habe, und warum gerade das Pseudonym Sinclair dafür wählte.

Nachdem einige Journalisten meine Autorschaft festgestellt und mein kleines Geheimnis zerstört haben, bekenne ich mich denn zu dieser Verfasserschaft. Die Ansprüche auf Enthüllungen und psychologische Erklärungen über die Entstehung des *Demian* und die Gründe für seine Pseudonymität kann ich jedoch nicht erfüllen, auch nicht anerkennen. Die Kritik hat das Recht, den Dichter zu analysieren, soweit sie es vermag, Sie hat auch das Recht, das, was ihm wichtig und heilig ist, für

Dummheiten zu erklären und ans Licht öffentlicher Diskussion zu ziehen. Damit jedoch sind ihre Rechte erschöpft.

Ich habe, da nun einmal der Schleier zerrissen wurde, den Fontanepreis, ..., zurückgegeben und meinen Verleger beauftragt künftige Neudrucke des Buches mit meinem Autornamen zu versehen. Ich halte meine Pflichten damit für erfüllt. Und für ein künftiges Mal weiß ich nun, durch Erfahrung klug, einen guten, einen vollkommen sicheren Weg, im Schatten zu bleiben, falls ich nochmals im Leben ein mir heiliges Geheimnis haben sollte. Ich werde es niemand verraten.<sup>7</sup>

Wie Hesse selbst zugibt, sind seine Bemühungen, die eigene Rezeption zu steuern, gescheitert. Die Gründe des Misserfolgs liegen in seiner naiven Annahme, dass er durch die bereits dargestellten Strategien die Rezeption seiner Werke dirigieren könne. Das stark ausgeprägte Bewusstsein seiner Autorschaft, das ihm über seine Rolle als *Vater* des literarischen Werks nicht hinauszublicken erlaubt, lässt Hermann Hesse wenig Spielraum für Namensstrategien. Er versucht die Symphonie seiner Menschenwerdung zu dirigieren, ohne daran zu denken, dass er als Thema und zugleich Komponist der Symphonie aus dieser Symphonie nicht hinaustreten kann und das Konzert aus der Distanz heraus dirigieren, ohne vielleicht noch weiter hinzu zu komponieren und weitere Kommentare zu provozieren.

## **Anmerkungen**

<sup>1</sup> Hesse, Hermann: O Freunde, nicht diese Töne! In: Ders.: *Politik des Gewissens. Die politischen Schriften*. Bd. 1. 1914–1932. Hg. von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1981, S. 43.

<sup>2</sup> Ziert nach Michels, Volker (Hg.): Hermann Hesse – Eine Stimme der Evolution. In: Ders.: *Materialien zu Hermann Hesse „Demian“*. Entstehungsgeschichte in Selbstzeugnissen. Frankfurt am Main, 1993, S. 39.

<sup>3</sup> Ebd., S. 164.

<sup>4</sup> Ebd., S.160.

<sup>5</sup> Zitiert nach: Michels, Volker: *Vorwort zu Hermann Hesse – Thomas Mann Briefwechsel*. Hg. v. Anni Carlson und Volker Michels. 3. erw. Ausg., 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp/Fischer, 2003, S. 25.

<sup>6</sup> Thomas Mann im Vorwort zur amerikanischen Ausgabe Hermann Hesses *Demian*. Zitiert nach Michels [Anm. 5], S. 25.

<sup>7</sup> Hesse, Hermann: Aus der Literatur. *Demian*. In: *Vivos voco. Eine deutsche Monatszeitschrift*. 1920/7. Zit. nach: Michels, Volker: *Materialien zu Hermann Hesse „Demian“. Entstehungsgeschichte in Selbstzeugnissen*. Frankfurt am Main, 1993, S. 174.

*Andrea Demku (Szeged)*

## **Die angloamerikanischen Elemente in Heinrich Bölls *Gruppenbild mit Dame***

### **Einleitung**

Heinrich Bölls Roman *Gruppenbild mit Dame* erschien 1971 beim Verlag Kiepenheuer & Witsch in Köln und hatte einen riesengroßen Erfolg, denn die Erstauflage von 50000 Exemplaren war bereits beim Erscheinen vergriffen und eine zweite Auflage in gleicher Höhe wurde unmittelbar nachgedruckt. Diese Reaktion des Lesepublikums kann nicht nur mit der Aktualität des Krieges bzw. der Nachkriegszeit erklärt werden, sondern auch mit der Art und Weise, wie der Autor die jeweiligen Charaktere bzw. welche zwischenmenschlichen Beziehungen er im Roman darstellt hat. Bölls Stil wurde von einigen Literaturwissenschaftlern, u. a. Helmut Heißenbüttel, auch als „dokumentarisch“ bezeichnet, aber es gibt Argumente dafür, dass das nicht die beste Bezeichnung ist, obwohl der Autor auf mehrere zeitgenössische Ereignisse hingedeutet hat<sup>1</sup>. Böll kommentierte sein Verfahren folgendermaßen:

Ich habe versucht, eine Person, eine Figur durch die Gruppe, die sehr umfangreich ist, zu dokumentieren, und ich wollte beweisen, dass Fiktion, also Belletristik, Roman, Erzählung, genauso dokumentarisch ist wie die sogenannte Sachliteratur.<sup>2</sup>

Es muss erwähnt werden, dass in der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts der Dokumentarroman sehr beliebt war. Damit kann man die große Zahl der vom literarischen Standpunkt her nicht immer strahlenden Werke erklären. Bölls Ziel war es, die Aufmerksamkeit des Lesepublikums auf dieses Problem zu lenken. Die Lösung bestand darin, diesem schon so lange erwarteten Roman eine pseudodokumentarische Richtung zu geben: Der Autor hebt manchmal Kleinigkeiten hervor, die sonst völlig uninteressant sind, wie z. B. wie viel Kilo die/der in einem gewissen Jahr wog oder stellt minder wichtige Ereignisse als hoch wichtige vor.

In diesem Beitrag möchte ich demonstrieren, welche Rolle die Engländer bzw. Amerikaner im Roman gespielt haben. Dieser Einfluss wird auch auf die ganze deutsche Nation ausgestrahlt, was eindeutig zu beobachten ist.

Die Zentralfigur des Romans ist Leni Gruyten, in deren Leben vier zu immer anderen Nationen gehörende Männer eine große Rolle gespielt haben: Erhard Schweigert und Alois Pfeiffer – Deutsche, die beiden im Krieg unter tragischen Umständen ums Leben gekommen sind (Erhard an der dänischen Front und Alois bei der Eroberung Grodnos am 24. Juni 1941); Boris Lvovič Koltovszkij – Russe, der die größte Bedeutung in Lenis Leben hat. Er ist ein Kriegsgefangener, der in amerikanische Gefangenschaft geriet, von den Amerikanern in französische Gefangenschaft weitergegeben wurde und starb, während er in einem Bergwerk auf das Ende des Krieges wartend arbeitet; und endlich Mehmet Sahin – Türke, mit dem sie am Ende des Romans lebt. Er ist Gastarbeiter, dessen Erscheinen auch als Folge des Krieges gedeutet werden kann.

### **Englische und amerikanische Einflüsse im Leben der Befragten**

Böll stellt einen Journalisten in den Mittelpunkt dieses Romans, den so genannten Verf., der Lenis Vergangenheit erforscht. Er sucht verschiedene in Lenis Vergangenheit eine Rolle spielende Personen auf und interviewt sie. Sie erzählen ihre Geschichten von ihrem eigenen Standpunkt aus und diese werden am Ende des Romans eine Einheit bilden. Also: dieser Roman stellt die Geschehnisse nicht in chronologischer Reihenfolge dar; man muss die verschiedenen Informationen selbst ordnen, um eine klare Sicht auf die Wirklichkeit zu schaffen. Dementsprechend gibt es zwei Ebenen der Zeit und des Ortes: die Ebene des Krieges – als die eigentliche Handlung; und der Nachkriegszeit – also die Gegenwart des Verf.s.

Lenis Gedanken über die Amerikaner sind fast immer positiv. Sie hat über die amerikanische Eroberung (Befreiung) weder ein schlechtes Wort gesagt, noch an ihr als Lösung gezweifelt. Für sie bedeuteten die amerikanischen Soldaten das Ende allen Elends und aller Trauer bzw. die Möglichkeit für ein freies Leben, wo sie mit ihrem Geliebten (Boris) und mit ihrem Jungen (Lev) in Ruhe leben und arbeiten kann. Spricht

man über die englischsprachigen Elemente des Romans, so muss man sich auch die Zeitspanne vor Augen halten, denn die Handlung spielt größten Teils während des zweiten Weltkrieges und als zeitgenössische Ereignisse sind vor allem diejenige hervorgehoben, die mit der westalliierten Armee im Zusammenhang gebracht werden konnten. Böll zeichnet ein durchaus menschliches Bild der Amerikaner, vergisst aber wohl nicht, dass sie trotz der Ruhe, die sie zu sichern versuchten, Fremde waren, die die vorhandene Situation ausnützten:

Dann kamen erst die Amerikaner, und wir hatten endlich der Sowjetparadies<sup>3</sup> in den Gräften verlassen, und in die Wohnung zurück; aber auch die Amerikaner wurden nicht schlau als all dem Durcheinander, die waren wohl doch erschrocken darüber, wie die Stadt nun wirklich aussah, und ich habe welche von denen weinen sehen, besonders ein paar Frauen, von dem Hotel da an der Kathedrale – und was tauchte da alles an Menschen auf: deutsche Deserteure, versteckte Russen, Jugoslawen, Polen, russische Arbeiterinnen, weggelaufene KZ-Häftlinge, ein paar versteckte Juden und wie wollten die nun feststellen, wer Kollaborateur gewesen war, wer nicht, und in welches Lager wer gehörte.<sup>4</sup>

Lenis Verbindung zu den Amerikanern stärkt sich von Tag zu Tag, obwohl sie keine direkten Kontakte zu ihnen hat: Die Situation im damaligen Deutschland wird aus der Perspektive der Befragten beschrieben, was dem Leser einen relativ glaubwürdigen Überblick bietet, aber man sollte beachten, dass kaum Angehörige anderer Nationen, außer Engländer und Amerikaner, zu Wort kommen. Das kann man durchaus damit erklären, dass die Sprecher einen so tiefen Glauben an die Amerikaner haben, dass kein Zweifel bestand, dass nur einzig und allein sie den Frieden bringen können. Beispielsweise findet Leni die Zeit und die Möglichkeit, alle vorhandenen Informationen über die Kriegslage zu sammeln nicht nur wegen Boris, sondern auch für sich selbst, um seelische Kraft zu tanken und sich in dieser unmenschlichen Situation durchzukämpfen:

Und wie Leni sich in die Kriegsgeschichte einarbeitet, um ihn über die Frontlage richtig berichten zu können: auf einem Atlas trug sie alles ein, was von den Engländern hörten, und ich sage Ihnen, die wußten genau,

dass die Front Anfang Januar '44 noch bei Kriwi Rog verlief und Ende März bei Kamenez Podolsk eine Kasselschlacht stattfand und die Russen Mitte April '44 schon kurz vor Lemberg standen und dann wussten sie ganz genau, wer nach Avranches, St Lô und Caën und wer vom Westen herkam: die Amerikaner.<sup>5</sup>

Eben diese verzweifelte Hoffnung lässt Leni sagen, als die Amerikaner nur noch den Weg von Monschau<sup>6</sup> bis an den Rhein zurücklegen mussten: „Das sind nur 80-90 Kilometer, warum dauert das so lange?“<sup>7</sup> Alles passiert im November, als sie schon lange schwanger ist, und ihre Verzweiflung wandelt sich in eine gewisse Wut auf die Amerikaner um, denn sie will ein normales Leben für ihre Familie sichern und nicht mehr in einer Krippe, in dauernder Angst von heute auf morgen leben. Ihre Lebensumstände werden immer schwieriger, ihr Lebensmittel- und Zigarettenprovisorien immer geringer, so dass die Stimmung den Höhepunkt erreicht:

Nun, gegen Ende Februar, kurz bevor wir am Zweiten an der Schnürrergasse unseren großen Fischzug machen konnten, wurde es ziemlich knapp bei uns - in diesem Sowjetparadies in den Gräften - wir hatten uns einfach verkalkuliert - hatten die Amerikaner eine Woche früher erwartet - und es wurden eben die Zwiebacke knapp, auch die Butter und sogar der Kaffee-Ersatz und erst recht die Zigaretten;<sup>8</sup>

Absurderweise trifft die größte Tragödie in Lenis Leben ein, als der Krieg schon zu Ende ist, und alle erleichtert aufatmen können. Es wird ein idyllischer Zustand beschrieben und dank den „Freuden“ ist alles lösbar, sogar Boris Sicherheit:

Es wurden doch im Sommer schon Landwirte aus den amerikanischen Lagern entlassen, und was ihm fehlte, war nichts weiter als ein ordentlicher englischer oder amerikanischer Entlassungsschein.<sup>9</sup>

Sie haben aber schon so lange auf die Freiheit gewartet, dass sie keinerlei Gefahr kennen. Es gelingt ihnen, Boris ein deutsches Soldbuch zu besorgen, was eine gewisse Sicherheit bedeutet, denn obwohl sie englische oder amerikanische Papiere brauchen, können sie sie nicht recht-



zeitig besorgen. Eine Sicherheit, die einen idyllischen Zustand bedeuten würde, können sie sich nicht schaffen, trotzdem versuchen sie auf allen möglichen Wegen Boris von dem Tod zu beschützen.

... abgemacht wars anders. Kahl sollte ihm eine englische oder amerikanische Uniform besorgen in ein Kriegsgefangenenlager für Engländer oder Amerikaner stecken - bis der Irrtum aufgeklärt war, wäre der Krieg vorüber gewesen.<sup>10</sup>

Das Schicksal der beiden war leider gerade dank dem deutschen Soldbuch besiegelt:

Kein Schiff auf dem Rhein, alles noch voller Wracks und die Brücken kaputt - nur ein paar Fähren und die amerikanische Armeebrücke -, manchmal, wissen Sie, denke ich am besten hätte man gar keine Brücken, mehr über den Rhein gebaut und den deutschen Westen endgültig sein lassen. Nun es ist anders gekommen - anders auch mit Boris; eines Abends im Juni ist er eben doch von einer amerikanischen Militärstreife geschnappt worden, und er hatte blöderweise das deutsche Soldbuch in der Tasche, und da gabs nichts: da halfen meine amerikanischen Offiziere nichts, und Margrets amerikanische Freunde halfen nichts, und es half nichts, dass ich sogar zum Stadtkommandanten ging und ihm die ganze komplizierte Geschichte von Boris erzählte: Boris war weg, und zunächst sah es ja auch gar nicht schlimm aus: da war er eben in amerikanischer Gefangenschaft und würde als Alfred Bullhorst heimkehren- wenn er schon nicht in die Sowjetunion wollte.<sup>11</sup>

Die Situation von Boris wurde weder von Leni noch von den anderen als hoffnungslos betrachtet, denn die amerikanische Gefangenschaft bedeutete eine gewisse Sicherheit für ihn und weil er keine Beweise bei sich hatte, die seine russische Herkunft verraten konnten und weil der Krieg schon zu Ende war, war zu hoffen, dass er nicht zu lange weg sein würde. Lenis Gefühle waren aber intensiv genug, um sich mit der vorhandenen Situation nicht zufrieden zu geben und sie begann sich nach Boris zu erkundigen. Hier wird die schmerzhafteste Wahrheit des Krieges deutlich, die sowohl den Romanfiguren als auch dem Leser einen Schock verursacht, dass:

... die Amerikaner im Sommer anfangen, deutsche Gefangene an die Franzosen, nun, sagen wir, abzugeben – vielleicht könnte man sagen: zu verkaufen, denn sie ließen sich die Verpflichtungs- und Unterbringungskosten in Dollars erstatten –, und dass Boris auf diese Weise in ein lothringisches Bauwerk geriet, wo er doch so geschwächt war – wirklich der Junge war ja, dank Leni, oder sagen wir: dank Lenis Hypothek nicht gerade verhungert, aber auch nicht sehr stark – und nun – da hätten Sie Leni sehen sollen: die ist sofort mit einem alten Fahrrad los.<sup>12</sup>

Diese Tat der Amerikaner veränderte die Überlebenschancen von Boris und verursachte zugleich einen Perspektivwechsel in Lenis Denkweise, was ihre Gutherzigkeit betrifft. Diese Änderung kann man auch vom Wortgebrauch der anderen Sprecher im Roman ableiten. Der Befragte erinnert sich an die Worte von Boris, der am Tag seiner Hochzeit folgendes sagte: „Hör auf die Engländer, die lügen nicht.“<sup>13</sup> Dieser Satz enthält eine scharfe Ironie, denn gerade sie haben eine Verabredung mit den Franzosen getroffen, ihnen Kriegsgefangene zu „verkaufen“. Also: Boris war tot und Leni war diejenige, die ihn auch dann finden konnte, als seine Identität geheim war:

... sie hat ihren Boris gefunden, ihren Jendritzki, ihren Koltowski, ihren Bullhort – suchen Sie einen Namen aus. Sie hat ihn gefunden, auf dem Friedhof hat sie ihn gefunden und nicht in einem Sowjetparadies in den Grüften, nein in einem Grab, tot, verunglückt, tödlich in einer Minettekaff – und sie war gerade dreiundzwanzig geworden und, wenn Sies Gerede nehmen, zum dritten Mal Witwe.<sup>14</sup>

Im Folgenden bekommt man nicht viele Informationen über die Amerikaner oder Engländer, denn die Hauptlinie der Geschichte ist dem Leser schon bekannt. Man erfährt, was man schon wusste, dass mit den richtigen Beziehungen alles zu lösen ist, dementsprechend kann man sowohl eine Arbeitsmöglichkeit finden, als auch eine Wohnung kriegen, die in relativ guter Lage ist:

Sofort zu den Amerikanern, sofort Verbindung zu meinen französischen Freunden; eine kleine, hübsche Wohnung habe ich mir zuteilen lassen und die erste Gärtnerlizenz bekommen.<sup>15</sup>

denn: „Die [Engländer] haben nämlich ganz schön die Stadtviertel geschont, in denen sie später wohnen wollten.“<sup>16</sup>

### **Einige Mentalitätsunterschiede unter den verschiedenen Vertretern deutschen und angloamerikanischen Kulturen**

In diesem Teil meiner Arbeit möchte ich keine kulturellen Betrachtungen über die im Titel angegebenen Nationen anstellen, sondern nur auf einige Aspekte reflektieren, die im Roman vorkommen und als maßgebende Unterschiede erscheinen.

Am Anfang möchte ich den Whisky erwähnen, den man unmittelbar mit der englischsprachigen Kultur (Großbritannien und USA) in Zusammenhang bringt, obwohl er zweifellos schottischer Herkunft (‘das Wasser des Lebens’, auf Gaelic „uisge beatha“) ist. Auf dem Kontinent war dieses Getränk zwar schon vom IV. Jahrhundert bekannt, wurde er nie so beliebt, als nach dem Vordringen der amerikanischen Kultur, in der er mit der Zeit sogar als Statussymbol im Leben der oberen Gesellschaftsklasse diente, und nach dem Krieg auch ins Leben der mittleren Klasse eindrang:

Das letztere, sagte Margret, durch einen kräftigen Schluck Whisky in eine sanfte, melancholisch gefärbte Euphorie versetzt, kann ich klar abstreiten, ich müsste es ja wohl wissen und hätte keinen Grund es zu leugnen.<sup>17</sup>

Das andere im Roman erwähnte Getränk ist der Sherry, der von Leni bevorzugt wird. Er stammt wieder aus Europa (Südspanien), wurde aber vor allem mit transatlantischer Hilfe verbreitet und unter den Mitgliedern der höheren Schichten zum Statussymbol:

Leni gehört zu den Menschen, die hin und wieder ein Gläschen Wein mögen, nie mehr als eine halbe Flasche trinken und je nach Wetterlage sich einen Schnaps, je nach Stimmungs- und Finanzlage einen Sherry genehmigen.<sup>18</sup>

Was den Einfluss Amerikas auf die Mode betrifft (sprechen wir nur im Rahmen des Romans), wäre auch nicht viel zu sagen, denn es kommen solche Hinweise kaum vor. Ich kann nur eine Textstelle nennen, wo Lenis Garderobe vorgestellt wird:

Kräftig genoppter Tweed, grau-rosa und grün-blau, schwarz-weiß, himmelblau (uni) und falls sie eine Kopfbedeckung für angebracht hält, bedient sie sich eines Kopftuchs; ihre Schuhe sind solche, wie man sie – wenn man entsprechend bei Kasse war – in den Jahren 1935–39 als „Unverwüstliche“ kaufen konnte.<sup>19</sup>

Im Folgenden möchte ich den Friedhof, die Beauchampsgruft, erwähnen, in der Leni und ihre Freunde ihren Unterschlupf gefunden haben, die Boris ironischerweise: „Sowjetparadiese in den Grüften“<sup>20</sup> nannte. Die Entscheidung, an einem solchen Ort zu leben, ist ziemlich morbide, aber die Zeit gab ihnen recht und es passierte ihnen tatsächlich nichts. Möglicherweise kamen weder die deutschen noch die westalliierten Soldaten auf die Idee, einen Friedhof zu durchsuchen, um dort Versteckte zu finden. Hier muss man auch den kulturellen Unterschied erwähnen, was das Betrachten der Toten in Deutschland und in Amerika betrifft: während man in Europa bei einer Beerdigung bis zum Ende des Prozesses bleibt, verlässt man in Amerika den Sarg bevor er begraben wird. Das suggeriert eine gewisse Trennung zwischen den Lebenden und Toten, eine Fernhaltung, die in Europa kaum anzutreffen ist. Deshalb verursacht es auch bei dem Gefragten eine komische Äußerung:

Was hätten dem denn seine deutsche Uniform und sein deutsches Soldbuch genützt, wenn er sich nicht hätte verstecken können und wer hat denn gewusst, welche Angst die Amerikaner vor Toten und Friedhöfen, vor allem haben, was mit dem Tod zusammenhängt? Ich.<sup>21</sup>

Der Grund des nächsten Unterschiedes wäre eine zeitgenössische, typisch faschistische Bezeichnung: wer der „deutsche“ ist? Das war ein Stützpunkt Hitlers Rassenideologie, die in der Frage bestand, wer der Kategorie der so genannten „Übermenschen“<sup>22</sup> zugehört, also der reinste, beste und einzige ist? Was diese Periode und vor allem was diese absurde Eingliederung bedeutete, kannten nur diejenigen, die in den faschistischen Ländern gelebt haben und sich täglich wegen ihrer Haar- oder Augenfarbe, Religion oder Muttersprache fürchten mussten. Leni war in der glücklichen Lage, eine Deutsche und zufälligerweise eine blauäugige Blondine zu sein. In der Schule bekam sie ein ihr „deutsches Wesen“ sicherndes Diplom für etwas, wofür sie gar nichts getan hat.

Dieses Diplom hatte ihr nur ein einziges Mal etwas bedeutet, nämlich als die Amerikaner sie gefunden und einige peinliche Momente verursacht haben:

Da nützten uns die englisch-amerikanischen Beziehungen gar nichts, das war Sache dieser deutschen Schnüffler, die sogar noch Haussuchungen hielten und bei Leni ihre komischen Diplome fanden als „deutsche Mädel der Schule“. Einer dieser Lümmel wollte sie tatsächlich verzinken, als Nazisse denunzieren, wegen dieser Scheißdiplome, die sie doch als Zehn-, Zwölfjährige bekommen hatte, aber das war einer, den ich nun zufällig in SA-Uniform gesehen hatte und der hat dann auch schön die Schnauze gehalten, sonst wärs für die Leni peinlich geworden: erklären Sie doch mal einem Engländer oder Amerikaner, dass man ein Diplom als „deutsche Mädel der Schule“ bekommt und doch nicht dazugehört?<sup>23</sup>

### **Einflüsse auf die Wortschatzebene**

Im Laufe des Romans kann man einige englischen Wörter und Ausdrücke finden, die keine andere Funktion haben, als die immer stärkere Präsenz der angloamerikanischen Kultur zu demonstrieren und vielleicht ein bisschen den Snobismus mancher Leute in den Vordergrund zu rücken:

Wochenende, Sommer, ein Luxushotel am Rhein, abends Tanz auf der Terrasse, sie blond, er blond, sie siebzehn, er dreiundzwanzig, beide gesund – als klingt nach happy end oder mindestens happy night – es wurde nichts daraus...<sup>24</sup>

An einer anderen Stelle hat der Autor einige Ausdrücke englischsprachiger Soldaten in den Mund gelegt, um die Authentizität der Geschehnisse zu sichern:

... es war doch mehr ein Zusammenkriechen in Angst und Dunkelheit und Dreck, wie mit dem Lehm an unseren Füßen, und vielleicht hat sie mich für einen Deutschen gehalten oder für einen Amerikaner. Da lagen nämlich auch so ein paar halberfrorene verwundete junge Amerikaner herum, die sollte einer ins Lazarett oder zu einer Sammelstelle bringen, der ist dann

wohl von der Fahne gegangen, wie ihr Deutschen das nennt, und hat die Jungens einfach da liegen lassen, die nicht viel mehr zu sagen wussten als „fucking war“ und „fucking generals“ und „shit on the fucking Hürtgen forest“ – das war nicht Verbrüderung an der Elbe, sondern an der Erft ...<sup>25</sup>

Diese Schimpfwörter sollen beim Leser keinen Anstoß erregen, sondern nur den realistischen seelischen Zustand eines verwundeten, mehr toten als lebendigen Soldaten darstellen, der sicherlich keine poetischen Wörter in einer solchen Situation verwenden wird und will.

### Die Einflüsse der englisch-amerikanischen Literatur

Im Roman kann man nicht nur die englisch-amerikanischen Soldaten, ihre Aktivitäten, Lebensweise und ihre Mentalität, sondern auch gewisse Hinweise auf die Literatur dieser Nationen entdecken. Die englische Sprache als solche bekommt fast keine Rolle im Rahmen des Romans; wir erfahren nur so viel, dass Leni: „sich gut mit ihrer Mutter [verstand], lernte mit der Französisch und ein bisschen Englisch und war ja rein verliebt in ihr Klavier.“<sup>26</sup>

Als erstes möchte ich Lenis Lied erwähnen, das sie gegen das Ende des Romans – also lange nach dem Krieg – singt, ohne zu ahnen, dass es vom Verf. gehört wird:

Einen Umhang hab ich gemacht  
für mein Lied; ihn bestickt  
von oben bis unten  
mit alten Sagen  
Narren nahmen ihn weg  
trugen ihn vor den Augen  
der Welt als hätten  
sie ihn gewirkt.  
Sollen sie ihn tragen.  
Es gehört mehr Mut dazu  
nackt einherzugehn.<sup>27</sup>

Dieses Gedicht ist eine von Böll übersetzte Variante des Gedichts von William Buttler Yeats: *The Coat*. Man darf mit Sicherheit nicht behaupten,

ten, dass Leni auch später englischsprachige Literatur gelesen hat, aber wir wissen, dass ihre Mutter zahlreiche englischsprachige Bücher gehabt hat und Leni in ihr Kindheit oft aus ihnen sich selbst und später, als ihr Mutter schon krank war, ihr vorgelesen hat:

Ganz sicher ist – wären solche frivolen Bücher auch nur als potenzielle Lektüre in ihre Nähe geraten –, sie wäre sie eher eine Proust- als eine Joyceleserin geworden; [...] wahrscheinlich durch ihre „Hochland“-Lektüre war sie bestens über Vergangenheit und Gegenwart Irlands informiert, waren Namen wie Pearse, Connolly, sogar Namen wie Larkin und Chesterton ihr nicht fremd, und es ist nachgewiesen, durch ihre noch lebende Schwester Irene Schweigert geb. Barkel [...] dass Lenis Mutter als junges Mädchen zu den „ersten, wenn nicht allerersten Leserinnen der deutschen Übersetzung von William Butler Yeats gehört hat, ganz bestimmt – wie ich selbst weiss – weil ichs ihr geschenkt habe – der 1912 erschienenen Prosa von Yeats und natürlich Chesterton.“<sup>28</sup>.

Die Vorliebe der Mutter für die Gedichte von Yeats („Yeats jedenfalls war und blieb ihr Lieblingsdichter“<sup>29</sup>) wurde selbstverständlich auch dem Kind Leni übermittelt und ich glaube, dass das oben zitierte Gedicht eben deswegen Leni in den Sinn kam, denn sie hat schon das Alter ihrer Mutter erreicht.

### **Schlussfolgerungen**

In Heinrich Bölls Roman *Gruppenbild mit Dame* bekommt man einen komplexen Überblick über Deutschland vor, während und nach dem zweiten Weltkrieg. Das wird nicht nur aus der Perspektive einer einzigen Figur, sondern aus mehreren, zu verschiedenen Gesellschafts- und Kulturschichten gehörenden Personen dargestellt. Der Verf., der Leni Gruytens Vergangenheit erforscht, fragt mehrere Figuren, die alle ihre Meinung über Leni und über das besprochene Zeitalter äußern. Man könnte fragen, warum gerade die angloamerikanische Kultur eine solche Prägung auf die Figuren und auf Bölls Schaffen im Allgemeinen gehabt hat. Das wäre gar nicht leicht zu beantworten und es gibt unterschiedliche Meinungen, die meine Hypothese betreffend der Wirkung der angloamerikanischen Kultur und Literatur entweder unterstützen oder

sie unter Fragezeichen stellen. Mit der Aufzählung der angloamerikanischen Elemente, die im Laufe des Romans auf allen Ebenen zu finden sind, hoffe ich demonstriert zu haben, dass diese Kultur eine eindeutige Wichtigkeit in Bölls Leben repräsentierte und nicht nur die immer stärker fortschreitende Konsumkultur symbolisiert. Diese Elemente sind aber sehr proportioniert geordnet, denn der Zweck des Autors ist es, ein getreues Bild über die besprochene Zeitspanne zu realisieren und nicht die Engländer oder Amerikaner zu verherrlichen. Sie sind im Allgemeinen objektiv dargestellt, es wird sowohl ihre Korruption als auch ihre Großzügigkeit angedeutet.

Um die Denkweise der Vertreter einer Kultur/Nation so gut wie möglich verstehen zu können, ist das Beherrschen der jeweiligen Sprache ein Muss, denn nur durch einen direkten Kontakt kann man richtig die einzelnen Kulturen bzw. Menschen kennen lernen. Durch Übersetzungen wird meist viel verloren gehen, sogar wichtige Aspekte eines literarischen Werkes. Böll selbst sprach gut Englisch, was nicht nur seine eigene Übersetzung von Yeats Gedicht beweist, sondern auch zahlreiche Rezensionen von englischsprachigen Werken, die er nicht immer nur in der deutschen Übersetzung gelesen hat.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Nürnberger Kriegsverbrecherprozess; Robert Bolts Roman: *Ryan's Daughter* - dessen Verfilmung von David Lean 1970 gesendet war; der Clay/Fracier Boxkampf, der im März 1971 stattfand.

<sup>2</sup> *Frankfurter Rundschau* vom 28.07.1971, S. 8.

<sup>3</sup> Diese Benennung deutet auf die absurde und gleichzeitig ironische Situation hin, dass diese Leute unter der Erde, in den Grüften die *Paradise* gefunden haben und dass ein sowjetischer Soldat sie zu schützen versucht und sie wieder zu beten lehrt.

<sup>4</sup> Böll, Heinrich: *Gruppenbild mit Dame*. [Hg. v. Ralf Schnell und Jochen Schubert] Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005 (Bd. 17 der *Kölner Ausgabe*. Hg. v. Árpád Bernáth et alii), S. 264.

<sup>5</sup> Ebd., S. 226.

<sup>6</sup> Grenzstadt zu Belgien

<sup>7</sup> Böll [Anm. 4], S. 226.



- <sup>8</sup> Ebd., S. 283.  
<sup>9</sup> Ebd., S. 284.  
<sup>10</sup> Ebd., S. 310.  
<sup>11</sup> Ebd., S. 267.  
<sup>12</sup> Ebd., S. 267.  
<sup>13</sup> Ebd., S. 235.  
<sup>14</sup> Ebd., S. 268.  
<sup>15</sup> Ebd., S. 275.  
<sup>16</sup> Ebd., S. 260.  
<sup>17</sup> Ebd., S. 92.  
<sup>18</sup> Ebd., S. 13.  
<sup>19</sup> Ebd., S. 10.  
<sup>20</sup> Ebd., S. 263.  
<sup>21</sup> Ebd., S. 280.  
<sup>22</sup> Zuerst von Nietzsche benutzt, aber von den Faschisten mit Vorliebe umgedeutet.  
<sup>23</sup> Ebd., S. 272.  
<sup>24</sup> Ebd., S. 56.  
<sup>25</sup> Ebd., S. 293–294  
<sup>26</sup> Ebd., S. 112.  
<sup>27</sup> Ebd., S. 369.  
<sup>28</sup> Ebd., S. 72.  
<sup>29</sup> Ebd., S. 73.



Zoltán Szalai (Budapest)

„*Sie müssen doch zugeben, dass ein Recht  
auf den Irrtum gibt...*“<sup>1</sup>

**Hans Werner Richters Ernst-Jünger-Bild**

Der Schriftsteller Hans Werner Richter gehörte jener Generation an, die nach dem Zweiten Weltkrieg zu schreiben begann:

Wir brauchen keine Dichter mit guter Grammatik. [...] Wir brauchen die mit dem heißen heiser geschluchzten Gefühl. Die zu Baum Baum und zu Weib Weib sagen und ja sagen und nein sagen: laut und deutlich und dreifach und ohne Konjunktiv.<sup>2</sup>

Es stand dieser Generation die Utopieauffassung der Romantik<sup>3</sup> fern, eine positive Utopiebeschreibung nach den traumatischen Erlebnissen der Vergangenheit kam nicht in Frage. Richter lehnte, unter der Bestimmung dieser traumatischen Erlebnisse, alle Utopisten der Nachkriegszeit ab.

Hans Werner Richter ist in Bansin auf der Insel Usedom in Vorpommern in einer sozialdemokratisch-protestantischen Fischerfamilie geboren. Der Vater hat schon früh seinen Beruf festgelegt: „Sozialdemokrat wird er – sagte mein Vater – und damit basta.“<sup>4</sup> Und dies ist er geworden. Zuerst macht er eine Buchhändlerlehre in Greifswald und Berlin, während dieser Zeit engagiert er sich schon in der KPD, verbreitet Schriften, publiziert. 1932 wird er „als Trotzkist aus der Partei ausgeschlossen.“<sup>5</sup> 1933 flieht er nach Paris, kehrt ein Jahr später aber zurück, weil es ihm finanziell schlecht ging<sup>6</sup>, er sah diese Zeit der kurzen Emigration nur als Rückzug an: „Emigration, das war nach meiner Ansicht Flucht, nur Flucht, und nichts anderes. Seine Gegner konnte man nur dort bekämpfen, wo man sie traf, also im eigenen Land.“<sup>7</sup> 1940 wird er zur Wehrmacht eingezogen und gerät 1943 nach der Schlacht bei Monte Cassino in amerikanische Gefangenschaft. Während der Gefangenschaft arbeitet er als Lehrer und als Redakteur der Gefangenenzeitschrift. 1946 ist er aber wieder in Deutschland und begründet zusammen mit Alfred Andersch die Zeitschrift der jungen Generation *Den Ruf*.

1947 wird die Zeitschrift von der amerikanischen Militärregierung wegen Nihilismus-Verdachts verboten. Und derart mit den Traditionen des *Rufs* stark in Zusammenhang stehend, gründet er eine literarisch-politische Vereinigung – die Gruppe 47. 1949 erscheint sein erster Roman *Die Geschlagenen*, der bis heute sein bekanntestes Werk geblieben ist. Die Geburt des Schriftstellers Richter müssen wir auch in diese Zeit verlegen, genauer gesagt mit dem Beginn des *Rufs* und mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Wir wissen aber, dass er auch schon früher ein paar Artikel, Pamphlete und Agitationen geschrieben hat. Er selbst sagt über diese Werke:

Alles was ich in jenen Jahren [20er, 30er Jahre] geschrieben habe, schrieb ich als jugendlicher Funktionär der kommunistischen Partei. Es waren Einladungen zu Parteiversammlungen, Aufrufe, Entwürfe für Plakate, hin und wieder ein Pamphlet. Kann man das als Schreiben bezeichnen, [...]? Ich glaube es nicht.<sup>8</sup>

Ich glaube, wir müssen seine Einteilung, seinen Wunsch sozusagen, akzeptieren und den Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit auf die Nachkriegszeit datieren.

Mit der Zeit wird er zum einzigen Herrn der Gruppe 47, der alles gestaltet, organisiert und eine unumstrittene Autorität genießt. Seine Methode, die Künstler auszuwählen ist oft kritisiert und umstritten, niemand wagt ihn aber offen anzugreifen. Er fühlte sich immer nur als einer unter den anderen, der sogar 1949 mit seiner Lesung gnadenlos durchfiel: „Ich fiel mit meiner eigenen Lesung durch, sanft zwar, doch für alle sichtbar, hörbar, spürbar.“<sup>9</sup> 1953 schreibt er seinen autobiografischen Kindheitsroman *Spuren im Sand*, wobei das Wort autobiografisch für all seine Werke charakteristisch ist:

Wissen sie, ich gehöre zu den Schriftstellern, die alles vom Autobiografischen her entwerfen. Alles habe ich irgendwie selbst erlebt. Ich habe nicht genug Phantasie, um mir etwas völlig selbstständig auszudenken. So schreibe ich eigentlich Geschichten, die ich selbst erlebt habe oder zum Teil selbst erlebt habe; die baue ich aus, das werden dann Romane. Da mein Leben eng mit der Zeit zusammenhing, wurden alles Geschichten aus dem politischen Geschehen der Zeit.<sup>10</sup>

Er charakterisiert sein eigenes Schaffen als autobiographisch, diese Erzählhaltung blieb bis zu seinem Spätwerk bestimmend, in dem aber in den 80er Jahren seine Schreibtechnik und Erzählhaltung stark impressionistische Züge annahm.

1956 gründet er den Grünewalder Kreis, der eigentlich die politische Variante der Gruppe 47 war. Was sich aber in der Literatur als lebensfähig erwies, galt nicht für die Politik. Nach drei Jahren löste sich diese Formation, die ursprünglich die atomare Aufrüstung Deutschlands verneinte, auf. Richter veröffentlichte weitere Kriegsromane und einen satirischen Roman der frühen Nachkriegszeit *Linus Fleck*, in dem er sich vielleicht am stärksten dem Begriff der negativen Utopie nähert, diese aber bei weitem nicht erreicht. „Es ist eine Satire. Es hat natürlich fast alles gegeben, was hier erwähnt wird.“<sup>11</sup> Richter kann aber nicht aus seiner Haut, er nennt dieses Werk deshalb nur satirisch, weil damals für ihn das Leben selbst satirisch war. Die Andeutungen und die Nebenfiguren sind ohne weiteres mit nur wenig Hintergrundwissen zu entziffern. Der berühmte französische Schriftsteller, der in München in dem Roman spricht, ist André Gide, der andere Redner, der über die Mystik des deutschen Waldes referiert, ist Carl Zuckmayer. Selbst erfundene Satire gibt es hier kaum, alles was im Roman höchst satirisch klingt, ist realistisch, ist wieder die gnadenlos realistische Stimme Hans Werner Richters, der hinter der Fassade der Satire alle Utopien der frühen Nachkriegszeit beseitigt und zerstört.

In den 60er Jahren bereiste Richter fast ganz Osteuropa von Moskau bis Budapest, von Leningrad bis Samarkand war er fast überall. Das Ziel seiner Reisen war immer das eine: den Sozialismus in der Praxis kennen lernen. In dieser Zeit hatte er eine längere Schaffenspause eingelegt, in der er sich außer mit ein paar Satiren und Reiseberichten fast ausschließlich nur mit Publizistik beschäftigt hat. 1966 Tagung der Gruppe 47 in Princeton, zu dieser Zeit begann alles in der Gruppe sichtlich zu bröckeln, die berühmte Lesung von Peter Handke: „Ich bemerke, dass in der gegenwärtigen deutschen Prosa eine Art Beschreibungsimpotenz vorherrscht.“<sup>12</sup> Diese Rede war ein Zeichen für das, was viele ganz unterschiedlich benannt haben, für die Revolution von 1968, für das Aufleben der Utopien, aber auch für ihr Untergehen. Roman Luckscheiter definiert diese auch kulturelle Revolution, als den postmodernen Impuls, der die konservativen Ten-

denzen der Nachkriegsjahre endgültig beendete, schließlich aber auch überwand.<sup>13</sup>

Hans Werner Richter erkennt, dass die Gruppe nicht mehr zu reformieren ist und lässt sie untergehen, indem er nicht mehr zur Tagungen einlädt. Wie Heinz Ludwig Arnold bemerkt: „Diese besondere Gruppen-Atmosphäre war nach 1967 nicht mehr zu haben.“ Dies merkte auch Richter und formulierte die schweren Worte 1977 in der Kleber-Post in Saugau „Jetzt ist Schluss!“. Richter starb 1993 in München, mit einem vollendeten und vollständigen schriftstellerischen und politischen Lebenswerk.

Hans Werner Richters schriftstellerisches Lebenswerk wird in einer der interessantesten Epochen in der frühen Nachkriegszeit gestartet. Der Sozialdemokrat Richter will eine neue Welt der Sozialdemokratie aufbauen. Schon ab Ende 1947 kann man aber in Deutschland einen eindeutigen Prozess des konservativen Vorstoßes beobachten. Ab 1950 beginnen alle früheren – bis dahin verbotenen – Autoren zu publizieren, von Ernst Jünger bis Agnes Miegel. Deutschland entdeckt wieder Gottfried Benn, der einerseits eine Art Künstlerutopie anstrebt und sich in den Elfenbeinturm der Kunst zurückzieht, also eine stark konservative Haltung annimmt, andererseits formuliert er in seinen stark erotisch beladenen Gedichten gerade das, was im Dritten Reich in der Literatur fehlte. Elisabeth Endres fasst sehr gut zusammen:

Benn schien der Inbegriff der Moderne zu sein. [...] Benn rehabilitierte das verbotene. Ich denke nicht nur an etliche sexuelle Anspielungen, [...]. Ich denke daran, wie er sich auf Nietzsche berief. [...] Benn stand gegen die Zeit.<sup>14</sup>

Benn hat eine starke journalistische Rückendeckung bekommen, vor allem von Friedrich Sieburg, dem Kolumnisten der FAZ, der fast 15 Jahre lang die deutsche Literaturkritik bestimmte und beherrschte.<sup>15</sup> Wir müssen festhalten, dass die tatsächliche literarische Rolle der Gruppe 47 in den 50er Jahren viel kleiner war, als dies heute oft beschrieben wird, die Untergrundarbeit, die sie betrieb, war aber viel wichtiger, als man dies heute annimmt. Diesen Prozess der „Restauration“, wie es auch Richter zu sagen pflegte, fasst er in seinem satirischen Roman *Linus Fleck* aus dem Jahr 1959 zusammen.

Richter setzt sich wieder zwischen zwei Stühle: zwischen Kapitalismus – und seiner Meinung nach Refaschisierung – und den sowjetischen Kommunismus. Richter lehnt beide realpolitisch möglichen Alternativen des Kalten Krieges ab. In einem privaten Brief an Hans Sahl formuliert er es folgendermaßen:

Ich spüre in allen Knochen. Man will mich tot machen und, leider, man wird mich tot machen, und man wird es auf beiden Seiten schaffen, sowohl im Westen wie im Osten. Nur werde ich keinem nachgeben, denen hier nicht und denen drüben auch nicht. In der Unterscheidung zwischen schleichender und vielleicht in wenigen Jahren offener faschistischer Reaktion und heute offenem Kommunismus gibt es keine Wahl, da gibt es nur die Gegnerschaft gegen beide [...] auch, wenn man letzten Endes den Kürzeren dabei zieht.<sup>16</sup>

Diese strikte Ablehnung beider radikalen Ideologien bleibt für Richter bis zum Ende seines Lebens charakteristisch. Wir können aber in dem obigen kleinen Zitat eine sehr eigenartige Erscheinung beobachten, nämlich die Gleichsetzung von Kommunismus und Faschismus. Dies verstärkt sich sogar mit der Zeit, da Richter nach dem Mauerbau noch eingehender den DDR-Staate mit dem NS-Staat vergleicht.<sup>17</sup> An John L. Collins, den Sekretär der Europäischen Föderation gegen Atomaufrüstung, schreibt er: „Nach wie vor bleibe ich unserem Ziel treu, aber nicht um den Preis der Anerkennung eines Systems, das nach meinen eigenen Erfahrungen schlimmer ist als das System Hitlers.“<sup>18</sup> Hier bezeichnet er das kommunistische System in der DDR bereits als schlimmer als Adolf Hitlers Drittes Reich, dies klingt aus dem Munde eines Ex-Kommunisten und eines bekennenden Sozialdemokraten und Willy-Brandt-Anhängers ziemlich ungewöhnlich.

Richter vergleicht auch die beiden Persönlichkeiten Hitler und Stalin. Waschbottel, eine der Hauptfiguren im Roman *Linus Fleck*, kritisiert einen DDR-Schriftsteller: „Ein Stalin-Lyriker. Er hat die leuchtenden Augen Stalins besungen, bei Gott nicht besser als die leuchtenden Augen Hitlers.“<sup>19</sup> Der Vergleich wird mit dem Formel „bei Gott“ noch stärker, noch befremdeter, als man dies erwarten würde. Er sagt schlicht und einfach, dass Stalin ein genau so brutaler und unmenschlicher Diktator war, wie Hitler selbst. Seien wir ehrlich, solche Sätze in der

heutigen Bundesrepublik aber auch im übrigen Europa würden große Proteste nach sich ziehen. Wer heute solche Sätze ausspricht, wird für faschistoid und für nicht salonfähig erklärt. Unglaublich, wie schnell das gesellschaftliche, intellektuelle Milieu sich verändert, und wie schnell Geschichtsurteile relativiert werden, so passiert es auch im Fall Richters, einem der größten Antifaschisten seiner Zeit, der aber in den Augen der 68er Generation selbst schon zum Faschisten wird. Heute sind wir schon so weit, dass in einer Studie von Klaus Berglieb Hans Werner Richter mit dem Vorwurf des Antisemitismus angeklagt wird, und auch in der ungarischen Kulturzeitschrift *Valóság* wird Richter des Antisemitismus' beschuldigt, weil er die Gruppe 47 antisemitisch geführt habe.<sup>20</sup> Diese radikale Meinung könnte mit zahlreichen Argumenten und Zitaten widerlegt werden, es reicht nur, wenn wir daran denken, wer Marcel Reich-Ranicki geholfen hat, zum Literaturpapst der Bundesrepublik zu werden. Es gibt aber Anschuldigungen, die – wegen ihres Niveaus – nicht widerlegt werden müssen und trotzdem nie wahr werden.

Im Roman *Linus Fleck* wird die Geschichte eines „was-profiteers“ beschrieben. Linus, Sohn eines gläubigen Nationalsozialisten, der sehr gut die Tatsachen verdrehen kann, wird von der amerikanischen Militärregierung zum Zeitschriftenredakteur ernannt. „Du bist, wie ich schon bemerkte, ein kleiner, geschickter Lügner, man setzt dich deshalb vielleicht am besten bei der Presse ein.“<sup>21</sup> Richter greift in diesem Roman erneut die Kollektivschuldthese und die Umerziehungspolitik der Besatzungsmächte an. Er entwickelt eine neue These über die frühe Nachkriegszeit, nennt nämlich die Sieger des Krieges und ihre Politik, eine positivistische Politik. Die Anschuldigungen des Nihilismus, die Richter schon ab 1946 einstecken musste, erklärt er mit der These über den Positivismus. „Nihilismus aber, mein Lieber, ist etwas ganz anderes. Der Positivist empfindet alles als Nihilismus, was Kritik an seiner Position bedeutet. Oh, diese Kleinkrämer im garten der Fortschrittsgläubigkeit.“<sup>22</sup> Es ist sehr interessant, wie in einem Satz Richter die beiden großen Besatzungsmächte gleichzeitig kritisiert, und wie er in einem Satz die Schwäche beider Parteien verbindet. Unter „Kleinkrämer der Fortschrittsgläubigkeit“ kritisiert er sowohl die Kommunisten, die aus den marxistischen Thesen abgeleitet den Fortschritt als etwas Gegebenes annehmen, und andererseits auch die Kapitalisten, die in



dem Fortschritt das Maß aller Dinge erkennen, als ob es im Leben einer Gemeinschaft nichts Wichtigeres oder gar was anderes geben würde als das Wachstum.

Aus diesem Satz, ein sehr wichtiger Satz der deutschen Nachkriegsliteratur, können wir erkennen, dass er schon Ende der 50er Jahre diese maßlose Fortschrittsgläubigkeit einer globalisierten Welt erkennt, und sie verneint. Später formuliert er es noch eindeutiger: „Die Grenzen des Wachstums setzen auch die Grenzen des Fortschritts und müssen folgerichtig den Glauben an den unbegrenzten Fortschritt zerstören, [...]“<sup>23</sup> Diese Hellsichtigkeit, die Richter in allen Gebieten auszeichnet, macht ihn zum verkannten und vergessenen Propheten der deutschen Nachkriegsliteratur. Er erkennt, dass alle Ideologien, die das grenzenlose Wachstum zum Grundstein des Lebens machen, in der Zukunft kein Fundament der menschlichen Gesellschaft sein können.

Die beiden Gesellschaftssysteme, das kapitalistische wie das sozialistische, sind nicht nur in ihrer Programmatik überholt. Sie sind auch, wenn eine Synthese möglich wäre, für die Zukunft wahrscheinlich nur bedingt brauchbar.<sup>24</sup>

Sprachlich und stilistisch ist es wunderbar, wie geschickt, sanft, aber doch aussagekräftig und zielbewusst Richter seine Thesen formuliert, man erkennt an seinen Sentenzen noch die alte Schule der Diplomatie, verbunden mit der sprachlichen Geschichtlichkeit des unabhängigen Intellektuellen.

Wie symbolisiert Richter diese ganze konservativ-fortschrittlich-restaurative Entwicklung in West-Deutschland? Er wählt eine repräsentative Figur der Bundesrepublik der 50er Jahre zum Symbol dieser Prozesse. Er erwähnt keine komplizierten Prozesse der Politik und der Gesellschaft, er nimmt die Persönlichkeit, die diese ganze Epoche in sich vereint und repräsentiert. Ernst Jünger hat gerade in den 50er Jahren „Konjunktur“, in einem privaten Brief bestätigt dies Gottfried Benn, er schreibt: „Ein gutes Jahr für Sie [Jünger]: Bücher schön besprochen, Geld aus Bremen – freut mich sehr für sie, wünsche ihnen, dass es so weitergeht.“<sup>25</sup> Friedrich Sieburg, Kritiker aller Kritiker der 50er Jahre, lobt Jünger bei allen Gelegenheiten: „Ernst Jünger schreibt so dicht, so nahtlos, dass niemand, der ihn liest, Gelegenheit oder gar Ermütigung findet, aus eigenem Leben

etwas hinzuzufügen.“<sup>26</sup> Er ist also der Schriftsteller, der den Zeitgeist anspricht, der alles sagt, ohne irgendwas hinzuzufügen zu müssen. Es sind auch die 50er Jahre, in denen Theodor Heuss und Konrad Adenauer mehrmals den Autor besuchen und um seinen „Rat“ bitten.<sup>27</sup>

Warum Jünger diese Resonanz, diese unglaubliche Zustimmung der damaligen maßgebenden Intellektuellen und Politiker genoss, wurde von Norbert Dietka ausführlich analysiert,<sup>28</sup> dabei spielten wahrscheinlich seine nationalistisch-konservative Vergangenheit, seine unbestrittene Hitler-Gegnerschaft und seine Beliebtheit im Ausland vor allem in Frankreich eine bedeutende Rolle. Elisabeth Endres erklärt in der geistig-moralischen Einstellung und in dem spezifischen Bewusstsein Jüngers den ausschlaggebenden Grund seiner Erfolge:

Das Spezifische an seiner moralischen Position ließ sich ausnützen; die Tatsache, dass er die Mauern des Bewusstseins nicht sprengen konnte, war nützlich für Mitläufer, die gar nichts haben sprengen wollen.<sup>29</sup>

Wie dem auch sei, durch diesen kurzen Überblick ist es, glaube ich, klar geworden, welche Position der Schriftsteller Ernst Jünger in der deutschen Nachkriegsliteratur innegehabt hat.

Neben den oben angeführten Tatsachen war für Hans Werner Richter noch ein weiteres Faktum ausschlaggebend. Es ist sein Freund, der ehemalige Mitherausgeber des *Rufs* Alfred Andersch, mit dem er sich mit der Zeit immer mehr zerstritten hat, und sich von ihm immer mehr entfernte.<sup>30</sup> Als Grund dieses „Entfernens“ werden immer wieder die unterschiedliche Toleranzauffassung und der unterschiedliche schriftstellerische Ehrgeiz Andersch' und Richters erwähnt. Heinz Ludwig Arnold erklärt: „Außerdem war Andersch als Schriftsteller überaus Ehrgeizig, und er hatte sich ja fürs Schreiben entschieden. Er wollte literarischen Ruhm, maß sich an Thomas Mann, später mit Ernst Jünger.“<sup>31</sup> Und das ist der Punkt, warum sich Richter für Jünger noch habe interessieren können, es ist eben der ehemals engste Freund Andersch, der Jünger wie eine Ikone bewunderte:

Kein Schriftsteller setzte sich so leidenschaftlich für Jünger ein, wie Alfred Andersch, der Mann des Rufs, der Gruppe 47, des linken Engagements. Mit einem Elan, den ein rechter Parteigänger kaum aufbringen könnte.<sup>32</sup>

Eine genauere Analyse zum Thema Andersch und Jünger hat 1991 Hans-Ulrich Treichel vorgenommen.<sup>33</sup> Es muss also in unsere Analyse einbezogen werden, dass Richter wahrscheinlich unbewusst oder bewusst auch eine Art Antwort für Andersch geben wollte, und für sein Jünger-Bild die Beziehung zu Andersch eine gewichtige Rolle spielte.

Die Person Ernst Jünger wird an mehreren Stellen als Symbol im Roman *Linus Fleck* benutzt und erwähnt. Zuerst kommt Jüngers Name in einer fiktiven Rede der Hauptfigur Linus Fleck vor, er spricht an einer Konferenz der jungen Generation im Jahre 1946, wo auch André Gide als Gast anwesend ist.

Doch er fing sich sofort wieder, sprach von dem inneren Raum der Nation, zitierte hintereinander Hofmannsthal, Ernst Jünger und Karl Marx, wie bei dem Zitat von Ernst Jünger die eine Hälfte des Saales klatschte, bei dem Zitat von Karl Marx die andere, bei dem Zitat von Hugo von Hofmannsthal aber niemand<sup>34</sup>.

Was will Richter aber mit diesem Vergleich des Klatscherfolgs von Jünger, Marx und Hofmannsthal symbolisieren? Er will sagen, wie durchpolitisiert das Deutschland von damals war, er will zeigen, dass nicht die Zitate, die Gedanken wichtig waren, sondern nur, wer sie sagt. Jünger war für das rechte Lager wichtig, Marx für die Linken, der in dieser Hinsicht unabhängige Österreicher Hofmannsthal ist nicht mal einen Applaus Wert.

Nicht viel später entwickelt sich im Roman ein fiktives Gespräch zwischen Waschbottel, dem absolut linken Mitarbeiter der Fleckschen Zeitschrift „Korkenzieher“, und Nießburg, dem Kunst liebenden Kulturmenschen. Es ist – wenn wir so wollen – eine Debatte zwischen Hans Werner Richter und Alfred Andersch, und das Thema dieses Gesprächs ist niemand anders als Ernst Jünger und seine Beurteilung.<sup>35</sup> Waschbottel fordert Ernst Jünger auf, schleunigst seine *Stahlgewitter* zu revidieren, Nießburg verteidigt aber in Jünger den „glänzenden Stilisten“, der auch in den dunkelsten Zeiten seine Meinung nicht verbarg. Worauf Waschbottel die *Literature engagé* à la Wolfgang Borchert fordert, und Nießburg die *Literature pure* à la Rainer Maria Rilke lobt.<sup>36</sup>

Darauf kommt eine starke Kritik der Philosophie des „Als ob“ von Waschbottel, „Als ob ist Blödsinn! Es gibt kein Als ob!“, die aber weitere Argumente Nießburgs mit sich zieht:

Aber Waschbottel, Sie müssen doch zugeben, dass ein Recht auf den Irrtum gibt und damit das Recht auf Wandlung. Wenn Sie das Ernst Jünger und allen anderen nicht konzедieren, dann sind Sie morgen ein gelieferter Mann. Denn niemals bleibt der Zustand von heute. Auch Sie, Waschbottel, werden sich wandeln. Natürlich spreche ich hier nicht von den Naziverbrechern. Das versteht sich von allein? Aber Sie selbst, Waschbottel, auch Sie unterliegen Irrtümern und Wandlungen, oder etwa nicht?<sup>37</sup>

In diesem kurzen Zitat ist eindeutig die Jüngersche Philosophie über Schuld und Wandlung zu erkennen, Richter bezieht sich hier augenfällig auf *Die Marmorklippen* Jüngers: „Ein Irrtum erst dann zu Fehler würde, wenn man in ihm beharrt.“<sup>38</sup> Es ist einerseits die typische Streitfrage zwischen Linken und Rechten nach 1945, andererseits die Streitfrage zwischen Richter und Andersch, bei letzteren aber eher auf der schriftstellerischen und künstlerischen Ebene.

Wie Richter selbst Stellung bezieht, scheint mir nicht eindeutig zu sein, denn in der „*Literature engagé*“- oder „*Literature pure*“-Frage nimmt Richter eindeutig an der Seite der *engagé*-Vertreter Stellung, in der „*Wandlung* und *Fehler*“-Frage drückt er sich aber nicht eindeutig aus. Es ist aber auch nicht verwunderlich, denn ist es nicht etwa das Hauptmotiv im Richterschen Werk, das sich überall, in jeder Schrift erkennen lässt, dass er mit den Fehlern und Irrtümern der Vergangenheit abrechnet. Er tut dies zwar im Zeichen einer anderen literarischen und stilistischen Tradition und Auffassung als Jünger, aber mit dem gleichen Ergebnis: Revision der früheren Gedanken und Irrtümer. Es ist die Sichtweise, die zwei ungeheuer wirkungsvolle und doch schier verschiedene Autoren des 20. Jahrhunderts verbindet.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Richter, Hans Werner: *Linus Fleck*. München: Nymphenburger, 1978, S. 142.

<sup>2</sup> Borchert, Wolfgang: Das ist unser Manifest. In: Borchert, Wolfgang: *Draußen vor der Tür*. Reinbek: Rowohlt, 2000, S. 113.

<sup>3</sup> Vgl. Orosz, Magdona: Das Märchen als Ort der Utopie in der deutschen Romantik. In: Fassel, Horst - Balogh, András F. - Szabó, Dezs? (Hg.): *Zwischen*

*Utopie und Realität. Deutsch-ungarische Literaturbeziehungen im Wandel.* Budapest: ELTE, 2001, bes. S. 19 ff.

<sup>4</sup> Richter, Hans Werner: *Spuren im Sand.* Wien/München/Basel: Kurt Desch, 1953, S. 137.

<sup>5</sup> Reich-Ranicki, Marcel: Eine kleine Unsterblichkeit. In: Neunzig, Hans A. (Hg.): *Hans Werner Richter und die Gruppe 47.* München: Nymphenburger, 1979, S. 33.

<sup>6</sup> Ebd., S. 34.

<sup>7</sup> Richter, Hans Werner: *Erfahrungen mit Utopien. Briefe an einen jungen Sozialisten.* München: dtv, 1990, S. 32.

<sup>8</sup> Richter, Hans Werner: Warum fliegt der Vogel? In: Salis, Richard (Hg.): *Motive.* Tübingen/Basel: Horst Erdmann, 1971, S. 301.

<sup>9</sup> Zitiert nach: Arnold, Heinz Ludwig: *Die Gruppe 47.* Reinbek: Rowohlt, 2004, S. 52.

<sup>10</sup> Richter, Hans Werner: Literatur und Politik in der BRD. In: Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): *Der Wahnsinn des Jahrhunderts.* Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer, 1992, S. 116.

<sup>11</sup> Richter [Anm. 1], S. 267.

<sup>12</sup> Zit. nach Arnold [Anm. 9], S. 124.

<sup>13</sup> Luckscheiter, Roman: *Der postmoderne Impuls.* Berlin: Duncker und Humboldt, 2001.

<sup>14</sup> Endres, Elisabeth: *Die Literatur der Adenauerzeit.* München: Steinhausen, 1980, S. 91.

<sup>15</sup> Hu, Chunchun: *Vom Absoluten Gedicht zur Aporie der Moderne.* Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004, S. 83 ff.

<sup>16</sup> Coffala, Sabine (Hg.): *Hans Werner Richter Briefe.* München: Carl Hanser, 1997, S. 210 f.

<sup>17</sup> Coffala, Sabine: *Der „soziale Sinn“ Hans Werner Richters. Zur Korrespondenz des Leiters der Gruppe 47.* Berlin: Weidler, 1997, S. 109.

<sup>18</sup> Coffala [Anm. 16], S. 356.

<sup>19</sup> Richter [Anm. 1], S. 191.

<sup>20</sup> Vgl. A nyugatnémet 47-es írók 2003. *Valóság*, September, XLVI, 9. szám.

(Kein Verfasser angegeben)

<http://www.valosagonline.hu/index.php?oldal=cikk&cazon=493&lap=0>

(Zugriff: 16.05.2007)

<sup>21</sup> Richter [Anm. 1], S. 61.

<sup>22</sup> Ebd., S. 103.

<sup>23</sup> Richter [Anm. 7], S. 117.

<sup>24</sup> Ebd., S. 118.

<sup>25</sup> Das Gedicht ist ein gewaltiges Mittel der Verständigung. Unveröffentlichtes aus dem Briefwechsel zwischen Ernst Jünger und Gottfried Benn. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 09.03.2006, Nr. 58, S. 42.

<sup>26</sup> Sieburg, Friedrich: Die gute Himmelsrichtung. In: Mohler, Armin (Hg.): *Freundschaftliche Begegnungen*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1956, S. 173.

<sup>27</sup> Vgl. Linder, Gisela: *Ernst Jünger. Die Jahrzehnte in Oberschwaben*. Hamburg/Berlin/Bonn: Mittler und Sohn, 2002, S. 28.

<sup>28</sup> Vgl. Dietka, Norbert: *Das Jünger-Bild der bundesdeutschen Kritik*. (1945–1985) Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Peter Lang, 1987.

<sup>29</sup> Endres, Elisabeth: *Die Literatur der Adenauerzeit*. München: Steinhausen, 1980, S. 101.

<sup>30</sup> Vgl. Arnold, Heniz Ludwig: *Text + Kritik. Sonderband: Die Gruppe 47*. München: Edition Text+Kritik, 1980, S. 92 ff.

<sup>31</sup> Arnold [Anm. 9], S. 52.

<sup>32</sup> Endres [Anm. 14], S. 102.

<sup>33</sup> Treichel, Hans-Ulrich: Alfred Andersch und Ernst Jünger – Zur Problemgeschichte einer Anziehungskraft. In: Fetscher, Justus – Lämmert, Eberhard – Schutte Jürgen: *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991, S. 95–107.

<sup>34</sup> Richter [Anm. 1], S. 115.

<sup>35</sup> Ebd., S. 139 ff.

<sup>36</sup> Ebd., S. 140.

<sup>37</sup> Ebd., S. 142.

<sup>38</sup> Jünger, Ernst: *Auf den Marmorlippen*. Berlin: Ullstein, 2003, S. 26.

Zsófia Szövényi (Piliscsaba/b. Budapest)

## Der Diskurs über die deutsch-französische Aussöhnung im essayistischen Schaffen von Heinrich, Thomas und Klaus Mann

Den Gedanken eines „gemeinsamen Europas“ verbindet man meist mit dem 20. Jahrhundert, und es ist auch wahr, dass diese Idee erst 1951 zur Wirklichkeit wurde. Es gab aber schon seit dem 13. Jahrhundert immer wieder Denker, die das Problem einer Einigung Europas beschäftigte. Es blieb aber stets nur bei Entwürfen und Plänen. Weder die politische noch die wirtschaftliche Situation ließ es zu, einen alle europäischen Länder übergreifenden Diskurs über eine solche Einigung zu beginnen. Das veränderte sich nach dem Ersten Weltkrieg, der klar gemacht hat, dass in ihm Europa zum Spiel der Großmächte wurde. 1923 erschien das Buch *Pan-Europa von* Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi, der versuchte, ein vereintes Europa als Alternative zum „Sterben“ dieses Erdteils anzubieten. Er wollte mit der politischen und wirtschaftlichen Einigung des alten Kontinents die nationalistischen Feindschaften überwinden. Mit dem in diesem Buch entworfenen Konzept einer europäischen Einigung Coudenhove-Kalergis begann einer der wichtigsten Diskurse der zwanziger Jahre.

Was war also Kalergis Ausgangspunkt? Wie lauten seine Grundthesen? Woher kommt der Name? Wie hat sich Coudenhove-Kalergi dieses gemeinsame Europa vorgestellt? 1910 erschien Alfred H. Freids Buch *Pan-Amerika*. Diese Schrift über die wirtschaftliche und politische Zusammenarbeit der Länder Amerikas hatte Coudenhove-Kalergi inspiriert, den alten Kontinent auf eine ähnliche Weise zu einigen. Er hat sich die Vereinigung als eine „prozeßhafte Abfolge“<sup>1</sup> vorgestellt. Als erster Schritt wollte er eine Konferenz einberufen, deren Ziel der Abschluss eines Bündnisvertrags der europäischen Länder sei. Danach sollten diese demokratischen Länder eine Zollunion schaffen. Sind dann diese beiden ersten Stufen verwirklicht, könne in einem dritten Schritt das gemeinsame Europa errichtet werden.

Das erste, was in diesem „neuen“ Europa von Grund auf umgestaltet werden sollte, sei das politische System. Um die in Europa herrschende Anarchie zu bekämpfen, müsse als Ergebnis des Zusammenschlusses

ein demokratisches System geschaffen werden. Wie könne aber eine solche sowohl pazifistische als auch demokratische politische und kulturelle Union tatsächlich verwirklicht werden? Beim Nachdenken über die Lösung dieses Problems stellten sich folgende Fragen:

- Sollten Großbritannien und Russland an dieser Union teilnehmen?
- Wie können der Frieden und die Staatsgrenzen erhalten werden?
- Können Deutschland und Frankreich in dieser Vereinigung zusammenarbeiten, oder gibt es dafür keine Chance?
- Gibt es eine europäische Nation?
- Wie könnte man die schon zustande gekommene europäische Union dauerhaft bewahren und weiterentwickeln?

Auf all diese Fragen findet man ausführliche Antworten in der *Pan-Europa*-Schrift. Das erträumte Europa sollte eine demokratische Basis haben (sowohl politisch als auch wirtschaftlich). Deshalb wollte Coudenhove-Kalergi weder Großbritannien noch die Sowjetunion in dieses Bündnis aufnehmen. Großbritannien sei – meinte er – sowohl politisch als auch wirtschaftlich zu mächtig geworden. Mit seinen Kolonien bilde es einen neuen Erdteil. Dieses Problem könnte jedoch gelöst werden, nämlich durch „den Anschluß Großbritanniens und Irlands an Pan-Europa – jedoch ohne seine Kolonien und Dominions.“<sup>2</sup> Dieser Lösungsvorschlag blieb freilich nur Theorie, denn führte man es so durch, würde es das Ende des britischen Reiches bedeuten. Großbritannien sollte also als ein Pufferstaat neben Europa stehen und die Sicherheit der Union und des englischen Reiches garantieren.

Der andere Staat, der aus dieser Union – nach Coudenhove-Kalergis Meinung – ausgeschlossen werden müsse, ist Russland. Mit diesem enorm gewachsenen russischen Reich könne Europa militärisch nicht mehr Schritt halten. Um die russische Invasion zu verhindern, und die Demokratie zu verbürgen, sollte ein wirtschaftlicher, ein politischer und ein militärischer Garantiepakt abgeschlossen werden.

Nach dem Ersten Weltkrieg war Europa sowohl wirtschaftlich als auch politisch desorganisiert. Der damals existierende Völkerbund war wegen seiner abstrakten Struktur „anorganisch“<sup>3</sup> der die Selbständigkeit Europas nicht sichern konnte. Er könne – so Kalergi – den alten Kontinent weder vor der russischen Hegemonie, noch vor der wirtschaftlichen Bedrohung durch Amerika schützen. Coudenhove-Kalergi wollte die europäische Kooperation im Völkerbund weiterentwickeln



und zugleich eine Union der europäischen demokratischen Staaten schaffen.

Neben dem England, Russland und den Völkerbund betreffenden Problemkomplex gab es noch einen weiteren, viel problematischeren: „die Rivalität zwischen [...] Deutschland und Frankreich“<sup>4</sup>. Diese beiden Länder kämpften seit Jahrhunderten um die europäische Hegemonie, was das Zustandekommen der Vereinigung Europas verhindert.

Eine Union zwischen Frankreich und Deutschland war unmöglich, solange an ihrer Spitze rivalisierende Dynastien standen; sie blieb unmöglich, solange Frankreich Republik, Deutschland Monarchie war: sie ist möglich geworden, seitdem das republikanische Ideal die beiden Nachbarn verhindert.<sup>5</sup>

Die Vernichtungspolitik dieser beiden Länder soll durch eine Versöhnungspolitik abgelöst werden, sonst würden beide Staaten verschwinden. Obwohl die Verwirklichung dieses erträumten, idealen Zustands die extreme Linke (Kommunisten) und Rechte (Militaristen und nationale Chauvinisten) sowie die Protektionisten entschieden in Frage stellten, haben Coudenhove-Kalergi und seine Pläne Wien bald zur Mekka der Pan-Europa-Bewegung gemacht. Es gelang ihm, zahlreiche einflussreiche Politiker für seine Gedanken zu gewinnen, unter ihnen den österreichischen Bundeskanzler Ignaz Seipel, den tschechoslowakischen Außenminister Edouard Beneš, den deutschen Reichspräsidenten Paul Löbe, den französischen Ministerpräsidenten Edouard Herriot oder die Außenminister Aristide Briand und Gustav Stresemann.

In der ersten Hälfte der 20er Jahren, nachdem in Deutschland das politische System „relativ gefestigt“<sup>6</sup> war, und allmählich eine politische Entspannung einsetzte, haben Aristide Briand und Gustav Stresemann ihre bis 1929 dauernde politische Aussöhnungsarbeit begonnen. Sie wollten sowohl die politische als auch die wirtschaftliche Einigung Europas durchsetzen, besonders aber die Aussöhnung Deutschlands und Frankreichs, die als Grundelemente dieser Arbeit galten. Die beiden Politiker haben nicht nur im diplomatischen Leben eine wichtige Rolle gespielt; sie waren auch die Hauptrepräsentanten dieser politischen Richtung. Das beweist auch die Tatsache, dass nach dem Tode Stresemanns dieser Weg in Deutschland nicht mehr weiterverfolgt wurde. Einen entscheidenden, inspirierenden Anstoß haben diese beiden Politiker von der

Literatur bekommen, denn „die größte Anziehungskraft übte die Europa-Idee auf die Dichter aus“.<sup>7</sup> Diese behandelten dieses Thema nicht nur in ihren Schriften, sondern organisierten auch Zusammenkünfte: „Die Schriftsteller sind die Vordiplomaten. Das war wörtlich wahr. Nach uns entschlossen sich dann auch Briand und Stresemann.“<sup>8</sup>

### Die Schriftsteller der Familie Mann und die Pan-Europa-Politik

„Die Schriftsteller sind die Vordiplomaten.“<sup>9</sup> Es waren tatsächlich Schriftsteller, die die Arbeit der Politiker vorbereiteten, indem sie die Gedanken Coudenhove-Kalergis zum Modethema machten und die Idee der deutsch-französischen Versöhnung propagierten. Solche Wegbereiter findet man sowohl in Deutschland als auch in Frankreich, die entweder in Gruppen oder allein für diese Gedanken geworben haben. Eine solche Bewegung war zum Beispiel die 1919 in Frankreich von Henri Barbusse und Romain Rolland gegründete „Clarté, internationale de la pensée“. Um die Kulturzeitschriften *La Nouvelle Revue Française [NRF]* von Jacques Rivière in Paris und *Die Neue Rundschau [NR]*, die in Berlin von Rudolf Kayser geleitet wurde, herauszugeben, versammelten sich Autoren wie Félix Bertaux, Georges Duhamel, Alain Desportes, Jean Richard Bloch (NRF) Hermann Hesse, Alfred Wolfenstein, Otto Flake, Emil Ludwig, Heinrich Mann, Thomas Mann, Klaus Mann, Max Rychner, Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi, André Suarès, José Ortega y Gasset, Guglielmo Ferrero, Karl Renner, Paul Göhre oder August Müller. Aus diesem Kreis hebe ich heute Heinrich Thomas und Klaus Mann hervor, von denen jeder eine eigene Beziehung zur Politik hatte.

Heinrich Mann war ein Autor, der seine politischen Ansichten häufig in publizistischen Schriften mitteilte. Seine diesbezüglichen Äußerungen beziehen sich meist direkt auf tagespolitische Ereignisse. Er war ein entschiedener „Kämpfer“ für die Demokratie, was das Publikum aber nicht immer rechtzeitig verstanden hat. Nach dem Ersten Weltkrieg, als sich noch sehr viele Deutsche (sowohl Literaten als auch Politiker oder die Menschen auf der Straße) gegen Frankreich und für die Revision der Pariser Verträge einsetzten, schrieb Heinrich Mann über die französische Republik, über die neue deutsche Demokratie, über eine deutsch-französische Zusammenarbeit. Er hatte es früher als seine Zeitgenossen erkannt,

dass Europa, der europäische Geist nur dann am Leben bleiben kann, wenn zunächst Frankreich und Deutschland, dann aber der ganze alte Kontinent zusammenzuarbeiten fähig sind. In diesem Sinne schrieb er seine Artikel, Essays und Romane und wurde „eine Art kultureller Botschafter“<sup>10</sup> zwischen Deutschland und Frankreich.

Seine Rolle als kultureller Botschafter hatte sein Bemühen erleichtert, die Gedanken Coudenhove-Kalergis zu verbreiten – sowohl unter den Schriftstellern und Dichtern, als auch unter den Diplomaten und Politikern. Er konnte sehr viele Geistesgenossen für diese Gedanken gewinnen, obwohl er mit dem Grafen nicht in jedem Punkt einverstanden war. Über diesen Meinungsunterschied kann man ausführlich im Essay *VSE* (die Vereinigten Staaten von Europa) lesen:

Er [Coudenhove-Kalergi] berechnet, Pan-Europa, der einzige Schutz gegen übermächtige außereuropäische Staatenkonzern, liege im Interesse vieler starker und sogar entgegengesetzter Faktoren. Die Industrie werde sich überzeugen lassen, ihr Geschäft sei dort. Die Sozialdemokratie werde dafür zu haben sein, die Freimaurer könnten dabei zu gewinnen hoffen, noch mehr die katholische Kirche. Coudenhove wirbt in allen Lagern. Er erstrebt den ersten paneuropäischen Kongreß für das Jahr 1926 genau hundert Jahre nach dem ersten panamerikanischen.<sup>11</sup>

Der entscheidende Unterschied zwischen dem Coudenhoveschen und dem Mannschen Paneuropa-Konzept betraf die Rolle Englands und Russlands in dieser künftigen Union. Heinrich Mann war mit dem Ausschluss dieser Länder nicht einverstanden; diesen Schritt hat er nicht mitgehen können. Das lässt sich damit erklären, dass Heinrich Mann mit der von Kurt Hiller (im Jahre 1926) gegründeten *Gruppe Revolutionärer Pazifisten* sympathisierte, die eine sozialistische Position eingenommen hat. Abgesehen von diesem Unterschied war er der wichtigste und aktivste Verteidiger des Europäismus. Er hat Konferenzen und Kongresse organisiert, um den Europa-Gedanken zu popularisieren und hat sein Einverständnis mit ihm in Essays und Artikeln nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen Ländern, besonders in Frankreich kundgetan. Ebenso wie sein Bruder, Thomas Mann, Heinrich Mann war einer der wichtigste Repräsentanten dieser Ideen und einer der prominentesten deutschen Gesprächspartner der franzö-

sischen Intellektuellen: Thomas Mann „weil er das Deutsche als kulturell andere vertrat.“<sup>12</sup>, Heinrich Mann durch seine „profranzösische Einstellung“. Dieser seiner Überzeugung ist der ältere Mann sein Leben lang treu geblieben.

Thomas Manns und Heinrich Manns Beziehung zur Politik unterscheidet sich grundsätzlich. Thomas Mann hat einen anderen Weg als sein Bruder gewählt. Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, stark von den Geschehnissen des Krieges und von der Verflechtung von Literatur und Politik in der französischen Literatur beeinflusst, nahm er dagegen Stellung, dass man sich im literarischen Rahmen, das heißt mittels Literatur, über Politik äußert. In seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* nennt er die Schriftsteller – darunter auch seinen Bruder – die in literarischen Werken zur Politik Stellung beziehen, „Zivilisationsliteraten“. Er befasste sich sowohl mit Literatur als auch mit Politik, aber diese beiden Bereiche blieben bei ihm voneinander getrennt. Über seine politischen Stellungnahmen können wir in seinen literarischen Werken keine Aussagen finden. Es waren seine Essays, Briefe und Tagebucheinträge die seine politische Haltung widerspiegeln. Das beweisen die folgenden Tagebucheinträge, in denen er sich über Politik äußerte:

Die Zeitung widerwärtig wie immer. K. will mich bereden, bei den bevorstehenden Reichstagswahlen meine Stimme abzugeben u. zwar für die Demokraten, um das Bürgertum zu stützen. Ich würde allenfalls für die Deutsche Volkspartei stimmen. Wie aber die Dinge in Bayern liegen, wo die Mittelpartei keinesfalls Aussichten haben und die Waage nur zwischen Sozialismus und Katholiken schwankt, werde ich mich uninteressiert verhalten. (München, Dienstag, den 25.04.1920)<sup>13</sup>

[...] Wahltag. Selbst die alte Muhme ging wählen, [...]. Meine „Stimme“ nicht abzugeben, war ich seit längerem entschlossen gewesen. (Sonntag, den 06.06.1920)<sup>14</sup>

In seinen literarischen Werken hat er erst nach 1922 über Politik geschrieben. Das kann damit erklärt werden, dass sich die politische Lage der Nachbarländer – Deutschlands und Frankreichs – verändert hat. Deutschland hat sowohl in der Wirtschaft als auch in der Politik den Weg der Demokratie gewählt, was der deutsch-französischen

Aussöhnung und der Verbreitung der Gedanken über ein gemeinsames Europa entgegenkam. Diese Veränderung der politischen Lage hat auch die Beziehung zwischen Heinrich und Thomas Mann beeinflusst. Der seit 1918 bestehende Zwist der beiden war zu Ende gekommen.

Thomas Mann hat durch die Vermittlung seines Bruders Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi und seine Vorstellungen über das gemeinsame Europa persönlich kennen gelernt, und auch er wurde Anhänger des Unionsgedankens. Er hat seine früheren Ansichten aufgegeben und einen konservativen Kampf um die Vereinigung der europäischen Länder angefangen. Sowohl in seinen Essays als auch in seinen Briefen oder Tagebucheinträgen schrieb er über die Notwendigkeit der deutsch-französischen Versöhnung, und über das gemeinsame Europa, die die Zukunft seiner Kinder und des alten Kontinents sichern konnte.

Europa, das ist eine gesellschaftliche und rationale Idee, es ist die Zukunft, es ist das väterliche Prinzip, es ist Geist. Solange die Völker fürchten, solange man sie fürchten läßt, daß sie ihre Seele verraten, indem sie Europa bejahen, weil nämlich Geist und Seele unversöhnliche Gegensätze seien – solange wird Europa nicht sein.<sup>15</sup>

Heinrich und Thomas Mann setzten sich nach 1922 mit der Literatur für die politische Neugestaltung Europas ein. Beide haben die Geburt und die Entwicklung der deutschen Demokratie miterlebt; so haben sie verstehen können, was diese sowohl politische als auch wirtschaftliche Veränderung bedeutet, welche Folgen sie für die Zukunft der europäischen Länder hat.

Der viel jüngere, gemeinsam mit der deutschen Republik aufwachsende Klaus Mann hatte eine ganz andere Beziehung sowohl zur Politik als auch zur Literatur.

1925 hat er seine erste größere Auslandsreise unternommen, nach der er sich besonders der neuen französischen Literatur zuwandte. Dieser immer engere Kontakt mit der französischen Kunst, Literatur und Ideenwelt trug zu seiner Politisierung bei. Über sein politisches Engagement hat er sich 1927 im Essay *Heute und Morgen. Zur Situation des jungen geistigen Europas* geäußert. Diese Schrift enthält alle seine Gedanken über die Rolle der Literatur im politischen Leben, über Politik – ganz konkret – seine Vorstellung über das künftige Paneuropa.

Klaus Manns Paneuropa-Bild vereint in sich drei schon ausgearbeitete Vorstellungen: die Coudenhove-Kalergis, Ernst Blochs und Heinrich Manns. Der Unterschied zwischen den drei aufgezählten „Plänen“ und dem von Klaus Mann ist, dass der jüngste Autor aus der Familie Mann die Problematik von der Position des „jungen geistigen Europas“<sup>16</sup> sieht. Wie Heinrich Mann der kulturelle Botschafter war, ebenso war Klaus Mann ein Vermittler der Gedankenwelt seiner „vielfältig gespalteten“<sup>17</sup> europäischen Generation. Diese Spaltung könnte einfach abgeschafft werden: „Ist uns sogar das Ziel noch nicht gemeinsam, das uns erst zur Gemeinschaft weihen könnte, so ist es doch das Suchen nach einem Ziel.“<sup>18</sup>

Damals gab es Ziele, unter denen man die Jugend vereinen zu können glaubte. Die „Slogans“ lauteten: Nationalismus und Militarismus, Geistfeindschaft, Sport und Körper. So sind die denkenden geistigen Europäer selbstverständlich allein geblieben. Dies Leute nennt Klaus Mann Europäer, denn sie sind der einzige „geistige Nachwuchs Europas“<sup>19</sup>. Eine Gemeinschaft, die eingesehen hatte, dass das Schaffen eines Paneuropas selbstverständlich ist. Wenn dieses Europa zwischen Westen und Osten, zwischen Russland und Amerika selbständig stehen möchte, dann müssen die europäischen Länder zusammenhalten.

Nach Klaus Manns Meinung sind die wichtigsten Bedingungen dieser Vereinigung: man soll darauf hoffen, dass „das geistige Europa entsteht“<sup>20</sup>. Man soll es aber auch wollen und entschlossen sein, das erwünschte Ziel und die einzige Lösung zu erreichen. In dieser „Situation“ ist sehr wichtig daran zu glauben. Es soll eine Art Utopie sein. Man soll sich bemühen den „Geist dieser Utopie“<sup>21</sup> am Leben zu halten: „Wir stehen an keinem Ende, wir stehen am Anfang: das ist das erste und wichtigste, was wir wieder eingesehen haben.“<sup>22</sup>

Schon damals hat der junge Autor eingesehen, dass dieser Prozess, nämlich die Schaffung einer europäischen Union, noch lange dauern wird. Man soll daran ständig arbeiten, „der Techniker und der Intellektuelle zusammen“<sup>23</sup>, dass dieser große und notwendige Plan einmal Wirklichkeit werde.

Klaus Mann ebenso wie Heinrich Mann und Thomas Mann haben ihr ganzes Leben lang für diese Vorstellungen und Pläne gearbeitet. Mit ihren Schriften versuchten sie immer mehr Menschen – sowohl Deutsche als auch Franzosen, Engländer oder Italiener – für diese Gedanken zu

gewinnen, denn diese Union kann nur dann verwirklicht werden, wenn es alle wollen, und an ihre Verwirklichung glauben können.

## **Anmerkungen**

<sup>1</sup> Lützeler, Paul Michael: *Die Schriftsteller und Europa. Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Baden-Baden: Nomos, 1992, S. 313.

<sup>2</sup> Coudenhove-Kalergi, Richard Nikolaus: *Pan-Europa*. Wien: Pan-Europa-Verlag, 1923, S. 42.

<sup>3</sup> Ebd., S. 82.

<sup>4</sup> Ebd., S. 119.

<sup>5</sup> Ebd., S. 121.

<sup>6</sup> Hermand Jost – Trommler Frank: *Die Kultur der Weimarer Republik*. Frankfurt am Main: Fischer, 1988, S. 28.

<sup>7</sup> Lützeler [Anm. 1], S. 316.

<sup>8</sup> Mann, Heinrich: Die Literatur und die deutsch-französische Verständigung (1927). In: Ders.: *Essays*. Bd. 2. Berlin: Aufbau, 1954, S. 333.

<sup>9</sup> Ebd., S. 333.

<sup>10</sup> Lützeler [Anm. 1], S. 299.

<sup>11</sup> Mann, Heinrich: VSE (1924). In: Ders.: *Essays*. Bd. 2. Berlin: Aufbau, 1954, S. 281.

<sup>12</sup> Lützeler [Anm. 1], S. 337.

<sup>13</sup> Mann, Thomas: *Tagebücher Bd.1. 1918-1921*. Hg. von Peter von Mendelssohn. Frankfurt am Main: Fischer, 1979, S. 439.

<sup>14</sup> Ebd., S. 443.

<sup>15</sup> Lützeler [Anm. 1], S. 321.

<sup>16</sup> Mann, Klaus: Zur Situation des jungen geistigen Europas (1927). In: Naumann, Uwe von – Töteberg, Michael (Hg.): *Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken. 1924-1933*. Hamburg: Rowohlt, 1992, S.131.

<sup>17</sup> Ebd., S.131.

<sup>18</sup> Ebd., S.132.

<sup>19</sup> Ebd., S.142.

<sup>20</sup> Ebd. S. 147.

<sup>21</sup> Ebd. S. 149.

<sup>22</sup> Ebd. S. 151.

<sup>23</sup> Ebd. S. 147.





*Judit Szűcs (Oradea)*

**Das Dorf aus einer verzerrten Perspektive, oder:  
Gert Jonkes Spiel mit der Kamera  
und den Nerven der Leser**

„*Camera obscura*, Kamera und Erzähler sind strukturidentisch: Sie sind *black boxes*, durch die die Ordnung des Abgebildeten begründet wird“<sup>1</sup>, sagt Bernd Stiegler über die Erzählperspektive der Texte. Danach sollte dem Rezipienten, im Falle der Literatur dem Leser, die Genauigkeit der Übersetzung des Abgebildeten in einen Text garantiert werden. Der im Jahre 1969 erschienene *Geometrische Heimatroman* des österreichischen Schriftstellers Gert Jonke weist ein ganz anderes Experimentieren mit der Erzählperspektive – und nicht zuletzt mit der Erzähltechnik – auf.

Aber zuerst zu dem „Heimatroman“: schon der Titel *Geometrischer Heimatroman* erinnert an den Kubismus, an Bildern von einem aus geometrischen Formen bestehenden Dorf. Und tatsächlich beginnt der Roman mit der Aussage: „Der Dorfplatz ist viereckig.“<sup>2</sup> Die Umgebung besteht aus geometrischen Formen, die Bergkette hat die Form der Sinus- und Kosinuskurven, sogar das Land ist in Rechtecke eingeteilt. Wie in einem Schulbuch oder Lexikon ist der Text durch Zeichnungen<sup>3</sup> ergänzt, z. B. ist der Dorfplatz mit seinen rechteckigen oder kreisförmigen Häusern mit den Namen der Bewohner beschriftet (unter ihnen ist auch der Name des Autors zu lesen). Darunter steht der Hinweis: „der Dorfplatz ist ein struktureles Muster“.<sup>4</sup>

Der lehrbuchartige Roman parodiert durch die ganze Erzählung das Klischee des idyllischen Dorfes, dabei wird der mit konventionellen Heimatgeschichten vertraute Leser irritiert. Die eigentümliche Beschreibungsmethode, die auch bei Handke bemerkbar ist, verunsichert den Leser mit jedem einzelnen Satz, es wird mit der Erzählperspektive gespielt. Die Ausgangssituation der Dorfplatz-Kapitel ist immer die gleiche: zwei Figuren, die nicht näher bestimmt werden, verbergen sich in der Schmiede und beobachten von dort aus den Dorfplatz. Sie wollen immer wieder den Dorfplatz überqueren, aber der eine warnt, der Platz sei nicht leer. Weiters spielen sie keine Rolle, Menschen gibt es im ganzen Roman nur als unpersönliche Schemen, die alltägliche Tätigkeiten verrichten:

Nachbarn, die Besuche abstatten, Kinder, die zur Schule gehen usw. Das Dorf ist ein Modell und die Beziehungen der Menschen eine Funktion dieser Struktur. Die Dinge dominieren über alles. Die Beschreibung gibt nur die Oberfläche der Dinge, nicht ihre Tiefe. Die zwei Personen, die in der Schmiede verborgen sind, funktionieren als eine Kamera (vielleicht die Perspektive des Erzählers), es handelt sich aber um eine betrachtende Erzählperspektive, die Figuren registrieren das Geschehen durch den ganzen Roman nur als einen visuellen Vorgang, ihr Standpunkt liegt außerhalb der Ereignisse. Die Erzählperspektive ändert sich gelegentlich, wenn z. B. vom Lehrer berichtet wird, der den Kindern das Dorf beschreibt.

Es werden einfache Grundverhältnisse, Selbstverständlichkeiten wiedergegeben, wie Wassers schöpfen aus dem Dorfbrunnen, das Fegen des Dorfplatzes, Aufkleben von Plakaten, aber all diese einfachen Vorgänge werden unnatürlich minutiös beschrieben und durch ständige Wiederholungen verfremdet. Dieses Verfahren dient zur Desorientierung des Lesers, Jonke selbst äußert sich dazu in einem Interview:

Manche Sachen scheinen so unverständlich, weil sie so deutlich sind. Je näher man etwas ans Auge hält, desto verschwommener wird es. Das ist vielfach eine Technik – aber eine sehr reizvolle Technik, deren ich mich manchmal bediene, weil so die Dinge ganz anders anschaulich werden [...] In diesem, „Geometrischen Heimatroman“ z. B. ist es halt so, dass die Dinge immer ganz nah angeschaut werden, durch eine minutiöse Genauigkeit. Obwohl sie viel realistischer werden, werden sie plötzlich völlig unwirklich, weil alles nah vor Augen ist und zu verschwimmen scheint.<sup>5</sup>

Bei Musil finden wir ein ähnliches Verfahren: in seinem *Triädere* betrachtet er die Welt durch ein Fernrohr, die sich dadurch verändert und eine Veränderung der Wahrnehmung verursacht. Jonke hat den ganzen Roman in dieser verfremdenden Perspektive geschrieben. Es gibt nur die aus der Nähe beschriebene und dadurch verzerrte Welt, in der alle Vorgänge mit der Zeitlupe fotografiert werden. Nach Stiegler habe der Leser die Aufgabe, die verschiedenen Perspektiven zu verbinden, um eine Logik des Blicks zu entwerfen.<sup>6</sup> Diese Methode scheint bei den Texten von Jonke nicht zu funktionieren, die verfremdenden Perspektiven verwirren die Orientierung des Lesers.

Jonke verwendet noch eine Beschreibungstechnik um den Leser zu verunsichern und sein Wirklichkeitsbewusstsein zu erschüttern. Er berichtet über eine Geschichte, aber sie wird auf solche Weise erzählt, dass am Ende der Leser unsicher bleibt, ob sich das Ereignis tatsächlich zuge- tragen hat. Die Details werden so genau beschrieben, dass der Leser ver- gisst, dass hier nur etwas als Möglichkeit angenommen wird. Dann wird alles in umgekehrter Reihenfolge noch einmal erzählt, aber bis zur ersten Möglichkeit alles negiert. Jonkes Meinung darüber: das eben Berichtete sei „fast mit Sicherheit anzunehmen, obwohl im Grunde genommen ansonsten überhaupt nichts mit Sicherheit anzunehmen ist“.<sup>7</sup> Diese Methode, durch die eine neue, imaginative Wirklichkeit geschaffen wird, steigert noch die Irritation des Lesers, dessen Nerven wegen der ausführlichen Beschreibungen und ständigen Wiederho- lungen zum Zerreißen gespannt sind.

An einer anderen Stelle schafft Jonke eine Art Doppelbild der Wirklichkeit und geht dadurch fast in eine utopische Dimension hinü- ber, wo man zwischen Wirklichkeit und gespiegelter Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden kann:

In den Glasteilen der Tür kannst du die Spiegelung des Brunnens sehen. Wenn die Tür langsam geöffnet wird, kannst du sehen, wie das Spiegelbild des Brunnens [...] langsam dem Glas entgleitet, es hat den Anschein, als bewege sich das Brunnenspiegelbild in die Mauer des Hauses oder direkt in den hinter der Tür liegenden Raum hinein, aber das ist ein Irrtum de- nerseits, denn es entflieht lediglich das Glas der Tür dem Spiegelbild, und das Spiegelbild bleibt in der Luft zwischen den Türstockrahmen erhalten, unsichtbar für deine Netzhaut.<sup>8</sup>

In einem so genannten *Intermezzo* wird eine Geschichte über den Auf- tritt eines Seiltänzers eingeschoben, die verschiedenen Varianten werden aus wechselnder Perspektive erzählt. Bei einem Drahtseilakt reißt der Ast, an dem das Seil befestigt ist, der Artist stürzt ab und bricht sich das Rückgrat. Zunächst hören wir die Varianten anderer Leute, dann refe- riert der Ich-Erzähler. Der Schluss der Geschichte zeigt mehrere Möglichkeiten auf: Einige bezeugen den tödlichen Unfall, andere mei- nen, dass der Mann im Himmel verschwunden sei. Das Geschehen wird in einem satirischen Ton auch als Pressebericht geschildert.

Im letzten Dorfplatz-Kapitel können die beiden heimlichen Beobachter aus der Schmiede endlich ihr Versteck verlassen und über den Dorfplatz gehen. Niemand hat sie bemerkt und sie verschwinden einfach. Die Möglichkeit der Handlung bewies sich als sinnlos, der Leser ist enttäuscht. Warum sie sich verbergen mussten, bleibt offen.

Am Ende macht der Schriftsteller den Vorschlag: „das Dorf in weißes oder andersfarbiges Packpapier mit oder ohne Firmeninschrift einzuwickeln oder durch einem Ellipsoid mit den Ausmaßen eines herkömmlichen Rugbyballes zusammenzufalten, über eine der Schultern oder durch eine der Achselhöhlen hindurch zehn oder mehr oder weniger Meter hinter den Rücken zu werfen, *um in eine andere Landschaft einzubiegen*.“<sup>9</sup> So wird das bisher Gesagte zurückgenommen, um einen neuen Horizont öffnen zu können. Der ganze Roman war eine Hypothese, etwas Provisorisches, weil „alles so, wie es beschrieben ist, ja eigentlich auch ganz anders sein könnte“.<sup>10</sup>

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der experimentelle Charakter des *Geometrischen Heimatromans* alle bisherigen perspektivisch-räumlichen Ordnungen umwirft. Dadurch wird die Verunsicherung des Lesers und die Destruktion des Wirklichkeitsbewusstseins erzielt.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Stiegler, Bernd: Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur. In: Bosse, Heinrich –Renner, Ursula (Hg.). *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1997, S. 290.

<sup>2</sup> Jonke, Gert: *Geometrischer Heimatroman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969, S. 7.

<sup>3</sup> Siehe dazu die Abbildung am Ende der Arbeit.

<sup>4</sup> Ebd., S.50.

<sup>5</sup> Kunne, Andrea: Gespräch mit Gert Jonke. Zit. n.: Dies: *Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*. Amsterdam: Rodopi, 1991, S. 255.

<sup>6</sup> Stiegler [Anm. 1], S. 293.

<sup>7</sup> Jonke [Anm. 2], S. 93.

<sup>8</sup> Ebd., S. 93.

<sup>9</sup> Jonke [Anm. 2], S.143.

<sup>10</sup> Kunne [Anm. 5], S. 257.

**Lyrik: intermedial und interkulturell**



**Zwischen pictura und poesis:  
Dichtung als intermediales und kollektives Ereignis.  
Zu Georg Philipp Harsdörffers *Die Welt*<sup>1</sup>**

Dem Titel meines Beitrags entsprechend richtet sich die Untersuchung auf zwei wesentliche Aspekte, die die Frage nach der Art und Weise der Entstehung eines (barocken) Kunstwerkes betreffen. Einerseits muss aufgezeigt werden, in welcher Hinsicht das Gedicht des Nürnberger Dichters – trotz seines Verbleibens im Sprachlich-Textuellen – intermedial situiert werden kann und welche Konsequenzen aus dieser Betrachtung gezogen werden können. Andererseits soll darüber nachgedacht werden, ob die fingierte kollektive Textproduktion dazu berufen ist, das herkömmliche Muster des nach sanktionierten poetisch-rhetorischen Regeln und Vorschriften schaffenden Dichters zu bestätigen oder es im Sinne einer auf Originalität ausgerichteten Autorschaft zu hinterfragen.

Die beiden Aspekte verbindet das Moment des Ereignishaften, des Theatralischen: Hier geht es nicht nur darum, dass die Inszenierung den Eindruck erweckt, als ob der Text jetzt, direkt vor den Augen des Rezipienten entstehen würde. Das eigentliche Gedicht mit den acht Doppelzeilen inszeniert sich selbst als ein Tableau, als ein ikonographischer Raum, der ebenfalls in der aktuellen Gegenwart mit verschiedenen Bildelementen besetzt wird. Zieht man zu den 16 Zeilen auch die einleitenden Erklärungen dazu, wird der Eindruck der Theatralität weiter verstärkt. Nicht nur deshalb, weil neun Personen in einem Prozess der Interaktion auf die Bühne treten, sondern auch deswegen, weil die Optik bzw. der Inhalt des Gesamttextes das Bild einer dramatischen Textform – mit einer Regieanweisung und Dialogen – heraufbeschwört. Fast könnte man sagen, dass der Leser zum Zeugen einer zwar streng geregelten und ritualisierten, aber doch einer Performance wird. Doch zuerst soll der Gedichtstext etwas näher untersucht werden.

Sowohl thematisch als auch strukturell gesehen gehört *Die Welt* zu einer Gruppe von Gedichten, die die Anfangsfrage nach dem Wesen der Welt mit einer Reihe von toposhaften Metaphern und in einem moralisierenden Ton beantworten. Es handelt sich um ein in der Barockzeit

sehr populäres Thema, dessen poetische Behandlung zur Herausbildung einer Tradition der Welt-Gedichte führte, die vor Harsdörffer von Autoren wie Gryphius oder Schottel, nach ihm u. a. von Johann Georg Schoch, Quirinus Kuhlmann oder Hoffmannswaldau geprägt wurde.

Harsdörffers Gedicht *Die Welt* – in enger Verwandtschaft und fast verblüffender Ähnlichkeit zu den erwähnten Werken – basiert auf dem rhetorischen Verfahren der Hypotypose, des Vor-Augen-Stellens, das bei Harsdörffer, in Anlehnung an Cicero und Quintilian, mehrmals auch Gegenstand einer theoretischen Reflexion ist.<sup>2</sup> In unserem Fall wird ein ethisch-moralisch konnotierter abstrakter Begriff, „die arge Welt“, mit Hilfe von Sinnbildern veranschaulicht, indem zwischen dem Motto bzw. der Anfangsfrage und der darauf folgenden Antwort eine Signifikat-Signifikant-Relation hergestellt wird. Auch für *Die Welt* gilt, dass „das lebhaft Dargestellte so bis ins einzelne gehend vorgeführt wird, daß es nicht nur präsent zu sein, sondern auch sich selbst zu präsentieren scheint“.<sup>3</sup>

Selbst Harsdörffer bezeichnet die Poesie als „Wortgemähl“, „welches alle Umstände und Geberden auf das artlichste ausdrucket / und gleichsam gegenwärtig vor Augen stellet“.<sup>4</sup> Der Aufgabenstellung von Urania entsprechend sollen die von den Musen aufgelisteten Metaphern keinen konkreten geographischen Ort, sondern einen fingierten Ort beschreiben, weshalb man gleichzeitig von Topothese<sup>5</sup> sprechen kann. Sie ist ein Mittel der rhetorischen *evidentia*, d. h. „der lebhaft detaillier- te[n] Schilderung eines rahmenmäßigen Gesamtgegenstandes [...] durch Aufzählung [...] sinnenfälliger Einzelheiten“.<sup>6</sup> Als Topothese lässt sich das Gedicht *Die Welt* in die Redegattung des *genus demonstrativum* einordnen, denn die Frage der Urania schafft einen rhetorischen Kontext, in dem die (arge) Welt in der Redeform des Tadels als *mundus malus* visualisiert bzw. demonstriert werden muss.

Die von den Musen entworfenen *imagines* funktionieren gleichzeitig auch als *loci*, als „Orte“, jedoch nicht nur im wörtlichen (wie „Meer“, „Haus“, „Feld“ usw.), sondern auch in ihrem rhetorischen Sinne. Die Musen liefern ein Beispiel für das rhetorische Verfahren der *inventio*, d. h. für die Auffindung von Argumenten und Exempeln, bzw. für den Umgang mit den apophtegmatischen Fundorten. Harsdörffer unterscheidet 10 sog. „Kunstquellen“, zu denen als VII. Gruppe die „Gleichnisse / welche theils erklären / theils beweisen“ bzw. als IX. Gruppe die



„Fragen / und darauf gefügte[...] Beantwortung“<sup>7</sup> gehören. „Die Gleichnis“, also die Metapher, ist bei Harsdörffer „der Ausdruck eines kosmischen Plans von unendlichen Analogien, welche die irdische auf die himmlische Ordnung abstimmt“.<sup>8</sup> Peter Hess spricht in diesem Zusammenhang von einer „topologischen Strategie“<sup>9</sup> bzw. von einem „topologischen Verfahren der Analogiebildung“<sup>10</sup>, was zugleich bedeutet, dass sich die aufgezählten Metaphern zu einer *metafora continuata*<sup>11</sup>, d. h. zu einer Allegorie – die diesmal ebenfalls vorgegeben ist – verschmelzen.

Dabei muss man bemerken, dass die allegoretische Argumentation stets auf eine bereits sanktionierte und feststehende Morallehre ausgerichtet ist und lediglich die „Vergewisserung der göttlichen Weltordnung“<sup>12</sup> zum Ziel hat. Die Poesie hat die Aufgabe, mit ihrer „Sinnbildsprache“<sup>13</sup> bzw. mit dem Mittel des *ornatus*, das im Falle der Barockdichtung meistens eine allegorische dichterische Bildlichkeit bedeutet,<sup>14</sup> den festgeschriebenen moralischen Sinn auf scharfsinnige, oft spielerisch-ingeniöse Weise neu herzustellen.<sup>15</sup> Für seine Texte, in denen diese Anforderungen auf exemplarische Weise zur Geltung kommen, verwendet Harsdörffer als erster die Gattungsbezeichnung „Lehrgedicht“. Diese bestehen, wie z. B. die sog. „Andachtsgemähle“ im VI. Buch der Gesprächspiele oder die zahlreichen Beispiele aus dem Band *NATHAN und JOTHAM*, aus dem auch *Die Welt* stammt, aus „einer parabolischen Handlung und einer epimythischen Deutung dieser Handlung“<sup>16</sup> Trotzdem kann das hier untersuchte Gedicht nur deshalb den „Lehrgedichten“ im Harsdörfferschen Sinne zugeordnet werden, weil in der Einleitung eine erdachte Begebenheit, eine Art Götterfabel erzählt wird.<sup>17</sup> Trotzdem scheint hier die ebenfalls von Harsdörffer stammende, mit der ersten eng verwandte Bezeichnung „Lehrgesicht“ zutreffender zu sein, da es sich im Falle von *Die Welt* eher um „eine dogmatische Vision, die Erscheinung einer [oder diesmal mehrerer – L. S.] den Menschen belehrenden Gottheit[en] oder Allegorie“<sup>18</sup> handelt. Den Regeln des literarischen Gesprächsspiels entsprechend erfüllt Urania die Rolle der Spielführerin oder nach der Harsdörfferschen Terminologie die Rolle der „Regentin“, während die acht Musen als Teilnehmer eines formalisierten dialogischen Fortsetzungsspiels agieren.<sup>19</sup> Dabei bedient sich Harsdörffer der rhetorischen Figur der *sermocinatio*<sup>20</sup>, die in enger Verwandtschaft mit der *evidentia* steht und die Charakterisierung von Personen durch fingierte Gespräche und Reflexionen meint. Jedoch

muss man hier einschränkend bemerken, dass die anfangs vorgegebene moralische Position der Weltverachtung (*contemptus mundi*) es geradezu verbietet, die Musen als unterschiedliche Meinungen vertretende Individuen auftreten zu lassen. Diese Art Kollektivität vermag vielleicht auch die Tatsache zu erklären, dass die Identität der einzelnen Antwortgebenden hinter der römischen Ziffer verborgen bleibt. Anstatt in einem Streitgespräch sollen sie sich als Künstlerinnen und Spieler, d. h. als Malerinnen und Dichterinnen bewähren und ihr diesbezügliches Können unter Beweis stellen. Das dichterische Können zeigt sich in erster Linie in der Beherrschung der Reimbildung, die im Falle dieses Welt-Gedichts auf der ebenfalls rhetorischen Figur der Paronomasie beruht (vgl. z. B. „Kinder-Rinder“, „Meer-Ehr“, „Frucht-Zucht“, „Jugend-Tugend“ usw.). Das Musenspiel besteht darin, dass die Halbzeilen I, III, V und VII so konstruiert werden, dass sie eine reimtechnisch entsprechende Ergänzung erfordern. Diese Art der Dichtung lässt sich mit Harsdörffers Anschauungen über die Poesie erklären: Er erklärt die Entstehung der Poesie „aus dem Bedürfnis heraus, menschlicher Kommunikation eine Dimension zu verleihen, die über die Mitteilung des Banalen, Notwendigen und Nützlichen hinausgeht“<sup>21</sup>; so betrachtet er die Poesie als „die letzte und höchste Entwicklungsstufe der menschlichen Kommunikation“.<sup>22</sup> Als Malerinnen sollen die Musen ebenfalls einen rhetorischen Aspekt, die Regeln der Topik, besonders beachten, denn sie müssen den ursprünglich leeren Bildraum mit Elementen besetzen bzw. bemalen, die ein einheitliches, dem Motto entsprechendes Bild ergeben. Dadurch wird nicht nur der Schwierigkeitsgrad der textuellen Verbildlichung erhöht, sondern gerade dieses Rhetorische – die Figurenlehre bzw. die Topik – gilt als die Basis, die die Malerei und die Poesie verbindet und gleichzeitig konstituiert. Wenn als Endergebnis ein auf den ersten Blick diffuses Bild, d. h. keine „erlebnis-hafte Plausibilität“<sup>23</sup>, sondern ein Sünden- bzw. Lasterkatalog als „Wesenbild“<sup>24</sup> entsteht, das erklärt sich dadurch, dass unter poetischem Vor-Augen-Stellen kein mimetisch-illusionistischer, sondern ein allegorischer Darstellungsmodus verstanden wird.<sup>25</sup> Wie es Harsdörffer sagt: „[S]o müssen wir das innerliche mit äusserlichen Mitteln vortragen und unsere Gedanken durch vernehmliche Wort zu Gehör bringen oder mit sichtbaren Farben für die Augen mahlen“.<sup>26</sup> Es handelt sich also um eine „funktional gebundene Anschauung“<sup>27</sup> bzw. um die „rhetorische

Aufbereitung vorgegebener Wahrheit“.<sup>28</sup> So wird auch „die Welt“ nicht in ihrem *sensus historicus*, sondern auf der anagogisch-eschatologischen Sinnebene dargestellt. Deshalb lässt sich das Gedicht als die komprimierte Formulierung einer Weltbetrachtung lesen, die Harsdörffer an einer anderen Stelle so formuliert hat:

Ins gemein aber wird durch die Welt verstanden / das Wesen der Weltlinge  
/ oder die vielfältigen Sündengreuel / welche der meiste theil der  
Menschen ungescheut und unbereut zu verüben pfliget; deswegen die  
Welt nicht mundus sondern vielmehr immundus heissen kan.<sup>29</sup>

Übrigens erinnert das Verfahren der Musen an ein sog. „Reyengemähl“ aus dem VII. Buch der *Frauenzimmer Gesprächspiele*.<sup>30</sup> In diesem Spiel nennen die drei Frauen je zwei Gegenstände, die dann von den drei männlichen Teilnehmern zu einem zusammenhängenden Bild bearbeitet werden müssen. Nach der Fertigstellung des Gemäldes folgt als dritter Schritt die Auslegung des Gemäldes durch den Studenten Reymund, und zwar in dichterisch-poetischer Form. Die Begründung dieses Verfahrens lautet: „Nun hab ich die in kurtze Reimen verabfasst / weil solche absonderliche Verwandschaft mit dem Gemähl haben.“<sup>31</sup> Auf diese Weise erhält das dreiteilige „Reyengemähl“ eine emblematische Struktur, in der der Gedichttext die Rolle der *subscriptio* und damit die hermeneutische Funktion der Sinndeutung, diesmal in der Form der Allegorese, übernimmt.

Wenn man das Gedicht *Die Welt* mit dem oben genannten „Reyengemähl“ vergleicht, wird es eindeutig, warum man das Musenspiel intermedial, zwischen *pictura* und *poesis* situieren muss. Das Fehlen des konkreten Gemäldes bewirkt die Auflösung der emblematischen Struktur und somit auch der klar definierten Funktion der Einzelteile des Emblems. Der Sechzehnzeiler ist sowohl ein ikonischer Raum der Wahrnehmung, als auch ein symbolischer Raum „zeichenhafter Bedeutsamkeit“.<sup>32</sup> Wenn man Reymunds Äußerung über die besondere Verwandschaft zwischen Gemälde und Gedicht im Sinne der Gleichsetzung der beiden Medien aus funktional-wirkungstheoretischer Sicht interpretiert, kann man im Falle des Welt-Gedichts von einer Verschmelzung sprechen, wodurch die Arbitrarität der sprachlichen Zeichen von der Motiviertheit der bildlichen Zeichen ergänzt oder sogar verdrängt wird.

Auf diese Tendenz der Fluktuation zwischen Bild und sprachlichem Zeichen hat auch die Harsdörffer-Forschung aufmerksam gemacht. Es wird darauf hingewiesen, dass die Differenzierung zwischen Sprachzeichen und Bildzeichen in der Frühen Neuzeit generell, so auch bei Harsdörffer, undeutlich und verschwommen werde, vor allem deshalb, weil man z. B. nicht darüber reflektiere, dass ein Gemälde im eigentlichen, die Poesie hingegen im übertragenen Sinne „bildlich“ sein kann.<sup>33</sup> Dabei spielt die Natursprachentheorie bzw. spielen die frühneuzeitlichen Spekulationen über die göttliche Motiviertheit der Sprache eine wesentliche Rolle.<sup>34</sup> Außerdem wird gerade der vorwiegend Prosastücke beinhaltenden Sammlung *Nathan und Jotham* ein Prozess der „Ent-Emblematisierung“<sup>35</sup> attestiert, was nach der Ansicht von Jean-Daniel Krebs die Verwandlung der Poesie zu einer „reinen allegorischen Konstruktion“<sup>36</sup> bewirkt. Was hier auch Harsdörffer selbst als einen technischen Mangel bzw. als die unvollkommene Umsetzung einer gattungsspezifischen Regel empfindet, bedeutet gleichzeitig eine neue Herausforderung: Die Aufgabe der emblematischen Struktur bedeutet gleichzeitig, dass z. B. der Text des Welt-Gedichts die Rolle der gleichzeitigen ikonischen und verbalen Repräsentation übernehmen muss, d. h. wesentliches (oder, anders formuliert, „göttliches“ bzw. motiviertes) Sprechen sein muss. Diese Doppelbödigkeit verleiht dem Text einen paradoxen Charakter, indem er gleichzeitig konkretisieren aber auch abstrahieren, d. h. anagogisch-mystisch sein muss.

Die bisherigen Beobachtungen ergaben sich aus einer Annäherungsperspektive, die sich auf den Repräsentationscharakter der sprachlichen Zeichen konzentrierte. Diese Betrachtungsweise bot sich umso mehr an, als sich der Text *Die Welt* – ähnlich den anderen, auch „Parabola“ genannten sog. „Lehrgedichten“ – als ein rückblickendes Nacherzählen einer Begebenheit präsentiert, worauf nach der Definition Harsdörffers eine Auslegung folgen soll.<sup>37</sup> Trotz der Einbindung des Dialoggedichts in einem narrativ-prosaïschen Kontext kann man nicht von dem theatralisch-dynamischen Charakter der fiktionalen Handlung absehen. Der kollektive Auftritt der Musen in einer ritualisierten Kommunikationssituation lässt den Text als eine spezifische Form einer kulturellen Praxis bzw. eines kulturellen Ereignisses lesen.<sup>38</sup> Damit rückt anstelle des literarischen Textes die „Prozessualität der Aufführung“<sup>39</sup> in den Mittelpunkt der Betrachtung. Deshalb wurde am Anfang dieses

Aufsatzes der Begriff „Performance“ gebraucht, im Sinne eines „sich einmalig und situativ vollziehenden (kulturellen Ereignisses)“.<sup>40</sup> Durch die Heranziehung dieses Aspektes stößt man hinsichtlich dieser Dichtung Harsdörffers auf ein neues „Dazwischen“<sup>41</sup>: zum intermedialen Charakter des Textes gesellt sich nun eine Art „Schwellen“-Charakter<sup>42</sup>, indem der Text sowohl als allegorische Repräsentation als auch als kollektives Ereignis seine Geltung hat. Dramatisiert wird im Falle von *Die Welt* der Akt der barocken *imitatio* und der *aemulatio*: Die intertextuell markierte antike Autorität<sup>43</sup> dient sowohl als Textvorlage, die die Strukturalität des neu zu entwerfenden Gedichtes vorgibt, als auch als zu übertreffendes Muster. Dass sich die antiken Göttinnen der Inspiration selbst inspirieren lassen und noch dazu zur Sanktionierung von christlichen Dogmen instrumentalisiert werden, mag einem zwar merkwürdig vorkommen, andererseits lässt es sich aber mit Harsdörffers Auffassung erklären. Generell ist er gegen die literarische Verwendung der antiken Mythologie, jedoch erlaubt er sie zum Zweck der christlichen Didaxe.<sup>44</sup> Ist die antike Dichtung in dieser Hinsicht legitimiert, legitimiert sich auch die Bestrebung, die Antike zu überbieten. Zu dieser Absicht bekennt sich Harsdörffer auch in der Vorrede zu seiner Lehrgedicht-Sammlung. Deshalb ist auch die Meinung berechtigt, dass Harsdörffer das *Gesprächspiel* als Vorwand benutzt, um das aemulative Potenzial seiner Dichtkunst vorzuführen. Gleichzeitig handelt es sich um die Dramatisierung eines „reflektierten Textherstellens“<sup>45</sup>, in der die Musen als Maske benutzt werden, um die eigene dichterische Qualität und Individualität im Sinne eines geist-inspirierten Künstlers, der christlicher Apologet und Vertreter der *res publica literaria*<sup>46</sup> in einer Person ist, zu bekunden.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Erschienen in: Harsdörffer, Georg Philipp: *NATHAN und JOTHAM: Das ist Geistliche und Weltliche Lebrgedichte / Zu sinnreicher Ausbildung der waaren Gottseligkeit / wie auch aller löblichen Sitten und Tugenden / vorgestellt [...]. Zweyter Theil [...].* Gedruckt zu Nürnberg / in Verlegung Michael Endters. Im Jahr 1651. (CXLII). Reprographisch nachgedruckt in: Mache, Ulrich und Volker Meid (Hg.): *Gedichte des Barock*. Stuttgart: Reclam, 1980, S. 154.

<sup>2</sup> Vgl. dazu: Locher, Elmar: *Hypotypose und memoria in der Ästhetik Harsdörffers*. In: Berns, Jörg Jochen & Neuber, Wolfgang (Hg.): *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*. Wien: Böhlau, 2000, S. 67–88, hier: S. 75.

<sup>3</sup> Ebd. S. 75. (Locher zitiert hier seinerseits die Definition von Rodolphe Gaché.)

<sup>4</sup> Harsdörffer, Georg Philipp: *Frauenzimmer Gesprächspiele*. Hg. von Irmgard Böttcher. 8 Teile. Tübingen: Niemeyer, 1968–1969. (Deutsche Neudrucke. Reihe: Barock, 13–20). Bd. IV. S. 316. Des Weiteren wird dieses Werk mit der Kürzel FzG zitiert, gefolgt von Band (römische Zahlen) und Seite nach der Neupaginierung (arabische Zahlen)-

<sup>5</sup> Vgl. dazu: Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 2., durch einen Nachtrag verm. Aufl. München: Hueber, 1973, § 819.

<sup>6</sup> Ebd. § 810.

<sup>7</sup> Aus Harsdörffers *Ars Apothegmatica* wurde zitiert nach: Hess, Peter Andreas: *Poetik ohne Trichter. Harsdörffers „Dicht- und Reimkunst“*. Ann Arbor, Michigan, U.S.A.: University Microfilms International, 1985, S. 313.

<sup>8</sup> Ebd., S. 320.

<sup>9</sup> Ebd., S. 308.

<sup>10</sup> Ebd., S. 129.

<sup>11</sup> Quintilian definiert die Allegorie als eine *metafora continuata*. (Vgl.: *M. Fabii Quintiliani Institutio Oratoria Liber Octavus*, VIII. 6, XLIV.)

<sup>12</sup> Breuer, Dieter: *Einübung ins allegorische Verstehen. Zur Funktion des Erzählens in Harsdörffers „Gesprächspielen“*. In: Batafarano, Italo Michele (Hg.): *Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*. Bern u.a.: Lang, 1991 (Iris. Forschungen zur europäischen Kultur 1). S. 127–142, hier: S. 141.

<sup>13</sup> Willems, Gottfried: *Anschaulichkeit: zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen: Niemeyer, 1989, S. 214.

<sup>14</sup> Vgl. dazu: ebd., S. 215.

<sup>15</sup> Vgl. dazu: Breuer [Anm. 11], S. 141.

<sup>16</sup> Albertsen, L. L.: *Das Lebrgedicht. Eine Geschichte der antikisierenden Sachepik in der neueren deutschen Literatur mit einem unbekanntem Gedicht Albrecht von Hallers*. Aarhus: Akademisk, 1967, S. 10.

<sup>17</sup> Die beiden Aspekte sind nach Albertsen ebenfalls konstitutive Merkmale des Harsdörfferschen Lebrgedichtverständnisses. Vgl. dazu: ebd., S. 11.

<sup>18</sup> Ebd., S. 11.

<sup>19</sup> Zum „Gesprächspiel“ vgl.: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der*

*Rhetorik*. Bd 3. Eup-Hör. (Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft). Tübingen: Niemeyer, 1996, Sp. 964ff.

<sup>20</sup> Vgl. dazu: Lausberg [Anm. 5], § 820–825.

<sup>21</sup> Hess [Anm. 7], S. 26. Hier verweist Hess auf Harsdörffers Brief an Johann Michael Moscherosch vom 01.09.1645.

<sup>22</sup> Ebd., S. 103.

<sup>23</sup> Willems [Anm. 12], S. 257.

<sup>24</sup> Vgl. dazu: Drux, Rudolf: *Sprachspiele gegen den Krieg. Ein Beitrag zur europäischen Nachahmung bei Harsdörffer*. In: Battafarano [Anm. 11], S. 83–103, hier: S. 92.

<sup>25</sup> Vgl. dazu: Willems [Anm. 12], S. 255ff.

<sup>26</sup> Harsdörfer, Georg Philipp: *Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht und Reimkunst / ohne Behuf der Lateinischen Sprache / in VI. Stunden einzugiessen*. Drei Teile in einem Band. Hildesheim, New York: Olms, 1971.

<sup>27</sup> Willems [Anm. 12], S. 232.

<sup>28</sup> Ebd. S. 233.

<sup>29</sup> Aus der Vorrede zu *Mercurius Historicus* (21568) wurde zitiert nach: Hess [Anm. 7], S. 154. Zum mehrfachen Schriftsinn bei Harsdörffer vgl.: ebd. S. 152f. (Hier auch Zitatnachweise von Harsdörffer.)

<sup>30</sup> Vgl. dazu: FzG VII S. 377ff.

<sup>31</sup> FzG VII. S. 379. Zum Verhältnis von Malerei und Dichtung bei Harsdörffer vgl. u. a.: Hess, Peter: „*Nachäffin der Natur*“ oder „*aller Völker Sprachen*“? *Zur Rolle visueller Bildlichkeit in Poetik und Rhetorik der Barockzeit*. In: Laufhütte, Hartmut (Hg.): *Künste und Natur in den Diskursen der Frühen Neuzeit*. Teil 2. Wiesbaden: Harrassowitz, 2000 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), S. 1047–1062.

<sup>32</sup> Willems [Anm. 12], S. 258.

<sup>33</sup> Vgl. dazu: Hess [Anm. 30], S. 1054ff.

<sup>34</sup> Zur Problematik „Motiviertheit“ vs. „Arbitrarität“ des sprachlichen Zeichens in der Frühen Neuzeit vgl.: Gardt, Andreas: *Sprachreflexion in Barock und Frühaufklärung: Entwürfe von Böhme bis Leibniz*. Berlin, New York: de Gruyter, 1994; zum Einfluss des Neoplatonismus auf Harsdörffer vgl. u. a.: Hess [Anm. 30], S. 1057ff.

<sup>35</sup> Zum Begriff bzw. zum geistigen Hintergrund dieser Entwicklung vgl.: Krebs, Jean-Daniel: Tradition und Wandel der Allegorese bei Georg Philipp Harsdörffer: Die „zufällige Andacht“. In: Harms, Wolfgang und Jean-Marie Valentin (Hg.): *Mittelalterliche Denk- und Schreibmodelle in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit*. Amsterdam, Atlanta. GA: Rodopi, 1993 (Chloe. Beihefte zu Daphnis

16). S. 219–238.

<sup>36</sup> Ebd., S. 230.

<sup>37</sup> „Das Lehrgedicht (Parabola) erzehlet eine kurtze Geschichte / welche ihre Deutung hat / und zuweilen auch geschehen könnte [...]“ (Vorrede zum 1651 erschienenen zweiten Teil der Sammlung *Nathan und Jotham*, o. S.) Zur Definition der Gattung „Lehrgedicht“ vgl. die Vorrede zum ersten Teil derselben Sammlung (1650): „Es sind aber in allen Lehrgedichten zwey Stücke zu betrachten: das erste ist der Vortrag / oder die Erzählung der Begebenheit; das zweyte die Deutung oder Auslegung / welche zu Zeiten leichtlich zuverstehen / zu Zeiten mit eingeschaltet / zu Zeiten absonderlich folget.“

<sup>38</sup> Zu diesen Begriffen bzw. als Hintergrund dieser Überlegungen vgl: Benthien, Claudia – Hans Rudolf Velten (Hg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002, S. 217ff.

<sup>39</sup> Ebd., S. 219.

<sup>40</sup> Ebd., S. 221. Velten macht auf den Unterschied zwischen „Performance“ und „Performanz“ aufmerksam; letzteren sieht er als einen aus der Sprachphilosophie stammenden Terminus, der sich auf den Handlungscharakter von Sprache und Texten bezieht.

<sup>41</sup> Vgl. dazu: ebd., S. 218.

<sup>42</sup> Die Forschung spricht auch von der „liminalen“ Form der Performance. (Vgl. dazu: ebd., S. 218.)

<sup>43</sup> „Das Wort Vergils: Sic vos non vobis, ist vom jüngeren Donatus [...] also überliefert: Vergil habe einst an das Tor des Augustus ein für den Kaiser schmeichelhaftes Distichon anonym angeschrieben. Bathyll, ein schlechter Dichter, habe sich für den Verfasser ausgegeben und sei deshalb von Augustus mit Ehren und Gaben bedacht worden. Um die Blösse des unverschämten Poeten aufzudecken, schrieb Vergil darauf den obigen Halbvers viermal unter einander an das Thor. Augustus forderte die Ergänzung dieses Versanfanges. Vergebens versuchten sich einige daran. Da kam endlich Vergil, und nachdem er unter das erst erwähnte Distichon die Worte gesetzt hatte: „Hos ergo versiculos feci, tulit alter honores“ (Ich schrieb hier diese Verschen, die Ehren ein And’rer davontrug) ergänzte er die Anfänge so: Sic vos non vobis nidificatis aves, // Sic vos non vobis vellera fertis oves, // Sic vos non vobis mellificatis apes, // Sic vos non vobis fertis aratra boves. d. i.: So bau’ t ihr Nester, o Vögel, nicht für euch // So trag’ t ihr Wolle, o Schafe, nicht für euch, // So mach’ t ihr Honig, o Bienen, nicht für euch. // So zieh’ t ihr Pflüge, o Rinder, nicht für euch.“ (Büchmann, Georg: *Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des deutschen Volks*. 19., verm. u. verb. Aufl.



Berlin 1898.)

<sup>44</sup> Vgl. dazu: Hess [Anm. 7], S. 34f.

<sup>45</sup> Ebd., S. 16.

<sup>46</sup> Ebd., S. 37.



*Gabriella Hima (Budapest)*

## **Erdbeere und Lilie Pflanzensymbolik in Theodor Storms *Immensee***

Das 1849 verfasste und 1851 veröffentlichte Werk *Immensee* ist die populärste Novelle Theodor Storms wenn nicht der ganzen deutschen Erzählkunst schlechthin. *Immensee* gilt als die Geschichte einer unerfüllten Liebe zwischen Reinhard und Elisabeth, die schon als Kinder eine glückliche Zeit zusammen verlebten. Wenn wir den Text jedoch im Lichte der im Werk erscheinenden Pflanzensymbolik und Storms lyrischer Dichtung lesen, haben wir den Eindruck, dass dieses scheinbare Glück schon früh getrübt wurde und bereits vor Reinhard's erster Abreise verloren war. Demnach handelt die Novelle nicht von einer im Prinzip möglichen jedoch in der Praxis nicht verwirklichten Beziehung, sondern von einem von vornherein unmöglichen, unerfüllbaren Glück. In diesem kurzen Referat möchte ich diese Hypothese begründen, und zwar einerseits aufgrund der symbolischen Bedeutung der in der Novelle vertretenen Botanik, andererseits aufgrund Storms Lyrik.

Die Darstellung der Natur und Landschaft in Storms Novellen sind oft von symbolträchtiger Bedeutung. In Reinhard's und Elisabeth's Kindheit spielt die Natur zwischen den beiden eine verknüpfende Rolle, da beide Kinder sich viel im Freien, auf Feldern, Wiesen und Wäldern aufhalten; Reinhard schafft es sogar „ein Haus aus Rasenstücken“ zu bauen, während Elisabeth aus Blumen Schmuck herstellt. Das glückliche Zusammensein wurde allerdings schon damals untergraben: Reinhard's Reiseträume deuten die spätere Trennung beider an, da Elisabeth einerseits seinen Träumen nicht folgen kann, andererseits nichts ohne ihre Mutter unternehmen möchte. Diesem idyllischen Naturaufenthalt der Kindheit wird am Schluss die Beschreibung von Gut Immensee gegenübergestellt, das vom Ehemann Erich's Wesen geformt ist: Elisabeth ist hier von „Küchergarten“, „Gemüsebeeten“, „aufgebundenen Pfirsich- und Aprikosenbäumen“ umgeben. Erich scheint die geordnete und konstruierte, Reinhard aber die ungestaltete Natur zu lieben. Elisabeth's künftige Wahl zwischen unzuverlässiger Künstlerexistenz und zuverlässigem bürgerlichem Wohlstand wird schon in ihren Kindergesprächen vorausgedeutet.

Zwei Schlüsselszenen markieren den Verlauf von Reinhardts und Elisabeths Liebesbeziehung: am Anfang die Erdbeersuche im Wald und am Ende das Schwimmen im Immensee.

Die Landschaft, die Reinhard und Elisabeth auf ihrer Erdbeersuche während einer Landpartie durchwandern, am Tage vor Reinhardts erster Abreise, deutet symbolisch auf die Zukunft(slosigkeit) ihrer Beziehung. Der Wald wird immer dunkler und unheimlicher, was das Vokabular der Beschreibung wie „tiefer und tiefer“, „feuchte, undurchdringliche Baumschatten“, „dichtes Gestrüpp“ belegen.<sup>1</sup> Hier kommt in der Handlung zum Vorschein, was in ihren Gesprächen schon angedeutet wurde: das Mädchen kann dem Jungen nicht folgen weder im direkten noch im übertragenen Sinn: nicht nur, dass sie sich verlaufen, sie verlieren einander sogar. Zu diesem Zeitpunkt der Handlung kann er sie jedoch noch finden, was ihm im weiteren Handlungsverlauf nicht mehr gelingen soll. Im räumlichen Nicht-Folgen-Können zeichnet sich das Nicht-Verstehen-Können ab.

Zwischen der Wald- und der Seeszene verstreichen etwa 8 Jahre. Inzwischen treffen sich Elisabeth und Reinhard nur ein einziges Mal. Reinhard, der in einer fernen Stadt studiert, kommt in den Osterferien auf Besuch, und erfährt, dass den Platz des verstorbenen Hänflings, den er Elisabeth geschenkt hatte, ein Kanarienvogel einnimmt, den sein Nebenbuhler Erich Elisabeth gab. In Reinhardts Augen liegt „ein plötzlicher Ausdruck von Kummer“, „und ebenso erkennt er die Gefahr, die vor allem von der Mutter geschürt wird, Elisabeth endgültig zu verlieren.“<sup>2</sup> In seinem Botanikunterricht nach dieser Episode zeigt sich schon ihre allmähliche Entfremdung: „etwas Fremdes (ist) zwischen sie“ getreten. Die Unbefangenheit des ursprünglichen Zusammenseins ist verflogen, die Botanik als Untersuchung des Natürlichen, ist ein künstlicher Ersatz der Natur selbst. Ein unbefangener Umgang ist ihnen von nun an weder mit der Natur, noch miteinander möglich. Als ob die lebendige Verbindung zwischen ihnen durch den Tod des Hänflings gebrochen worden wäre. Reinhard hört dann auf, an sie aus der fernen Stadt Briefe zu schreiben. Kurz darauf heiratet Elisabeth auf Drängen ihrer Mutter den eher langweiligen aber rechtschaffenen Erich, der ihr eine sichere Existenz bieten kann.

Der Vogelaustausch gehört zum Bereich der Natursymbolik, die den künftigen Verlauf der Beziehung – unter vielem anderen – auch vor-

hersagt. Noch aussagekräftiger sind aber beide im Titel hervorgehobenen symbolträchtigen Pflanzen: die Erdbeere und die Wasserlilie.

Die Erdbeersuche ist ein Auftrag der „Alten“, die die Jungen auffordern, etwas zu der Landpartie beizutragen. In diesem Sinn dient die Erdbeersuche einem bürgerlichen Erziehungsprojekt, woran die Jugendlichen scheitern. Das gescheiterte Projekt liefert einen Beweis für Reinhard's Untauglichkeit, sich in die Gesellschaft einzufügen: er findet keine Erdbeeren. So versagt er symbolisch als künftiger Familienversorger und Ernährer. Die Erdbeere aber hat schon an sich eine symbolische Bedeutung, sie ist „ein Sinnbild der Verlockung zur Lust der Welt“.<sup>3</sup> Anders gesagt, die reife Frucht, die Erdbeere verkörpert die Sinnlichkeit, die sinnliche Freude selbst. Das Pflücken der Erdbeeren könnte also für eine erfüllte Liebesbeziehung stehen. Reinhard kann sein Versprechen weder den „Alten“ noch Elisabeth gegenüber halten.

Eine weitere Blume, die sie beide dann nach Jahren auf Gut Immensee an die damalige Zeit erinnern sollte, ist die Erika, die Elisabeth Reinhard vor seiner zweiten Abreise in die Stadt in sein Buch gesteckt hatte. Sie erinnert, ähnlich wie die Erdbeere, an die verlorene Jugend, die Reinhard in diesem Zusammenhang bei seinem Besuch auf Gut Immensee auch direkt anspricht.

Das symbolträchtigste Blumenelement jedoch ist die Wasserlilie, die in der Novelle vielfache Bedeutungen hat. Zwei ihrer Bedeutungen wurzeln im gesamteuropäischen Kulturgut. Als Unschuld- oder Keuschheitssymbol impliziert sie, dass Reinhard und Elisabeth sich in ihrer Beziehung die Unschuld bewahrt haben. Dies ist eine nachträgliche Bestätigung deren Deutung, die schon im Misserfolg der Erdbeersuche impliziert ist. Da in der christlichen Tradition die Lilie auch „das Symbol der Erwählung, der Wahl des geliebten Wesens“ darstellt<sup>4</sup>, steht die Lilie direkt für das umworbene Mädchen, das der Umwerbende nie erwerben wird. Die dritte Bedeutung ist eher philosophisch und vom Kontext der Novelle her ableitbar: Das Leben ist ein dunkler nächtlicher See, in dem das Ziel, die Wasserlilie vom Ufer aus nur einen Steinwurf entfernt ist. Der Schwimmer steuert diesem Ziel zu, kommt ihm in reichweite, doch will er nicht ertrinken, muss er unverrichteter Dinge umkehren.

Die beiden Pflanzen – Erdbeere und Lilie – markieren nicht nur den Anfang und das Ende von Reinhard's und Elisabeth's Liebesbeziehung,

sondern verhalten sich zu einander wie Vorausdeutung und Vollendung. Reinhard ist am Schluss ebenso nicht imstande die Wasserlilie zu pflücken wie damals die Erdbeeren. Beide Misserfolge werden vom männlichen Protagonisten mit äußeren Hindernissen begründet: Die Erdbeeren wurden von Kröten aufgefressen, und die Wasserlilie wird von „glatten Stängeln“ umgeben, welche „vom Grunde herauf(langten) und rankten sich an seine nackten Glieder“, so dass er sich „wie in einem Netze verstrickt“ fühlt. Die Kröten und Stängel haben ihre Entsprechungen im realen Leben, sie sind es jedoch nicht, die sein Glück mit Elisabeth vereiteln. Reinhard sieht seinen Anteil am Misserfolg weder damals noch als alter Mann nachträglich ein.

Vorausdeutung stellt übrigens schon die Rahmenhandlung mit seinem für Storm so typischen Erinnerungsmotiv dar, welche die Absage, die Unerfülltheit des Glücks vorausschickt.

Diese Erzählstruktur, die in Dreiviertel seiner Novellen auftritt<sup>5</sup>, ist keine bloße technische Routine, sondern ein poetischer Ausdruck seines grundsätzlichen Lebensgefühls, das in Storms Texten immer wiederkehrt: Das Glück ist von vornherein „vom Verlust bedroht, ja mehr noch, es ist im Grunde immer schon verlorengegeben“.<sup>6</sup> Dieses Grundgefühl wird in der Novelle durch das Lied des Zigeunermädchens ausgedrückt:

Heute, nur heute bin ich so schön,  
Morgen, ach morgen muss alles vergehn.  
Nur diese Stunde bist du noch mein;  
sterben, ach sterben soll ich allein.

Was hier angedeutet wird, ist nicht nur der unausweichlicher Verlust, sondern die Unmöglichkeit des Glücks schlechthin, da schon im glücklichen Augenblick der Gegenwart der Schatten der Zukunft lauert. Der vorher zitierte Christian Neumann behauptet, dass die Verlusterfahrung geradezu das Zentrum von Storms Schreiben bildet und als Beispiel erwähnt er das Gedicht *Trost*, welches Storm in einem glücklichen Moment seines Lebens, im Augenblick der Liebe verfasst hatte:

So komme, was da kommen mag!  
Solange du lebest, ist es Tag.

Und geht es in die Welt hinaus,  
Wo du mir bist, bin ich zu Haus.  
Ich seh dein liebes Angesicht,  
Ich sehe die Schatten der Zukunft nicht.

Nach Neumann ist die Verneinung im letzten Vers an und für sich eine Bejahung, „denn wenn er die Schatten nicht gesehen hätte, hätte er sie in seinem Text wohl kaum erwähnt“.<sup>7</sup>

Der Adressat des Gedichts *Trost* war seine erste Frau, die später bei der Geburt ihres sechsten Kindes starb. Zehn Jahre nach ihrem Tod beschwört er jene glückliche Zeit mit ihr im Gedicht *Über die Heide*, anlässlich des Todes des Schwiegervaters:

Über die Heide hallet mein Schritt;  
Dampf aus der Erde wandert es mit.  
Herbst ist gekommen,  
Frühling ist weit -  
Gab es denn einmal selige Zeit?  
Brauende Nebel geistern umher;  
Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.  
Wär ich hier nur nicht gegangen im Mai!  
Leben und Liebe - wie flog es vorbei! (1875)

Die düsteren Farben der Landschaft und die Jahreszeit korrespondieren mit dem Seelenzustand des Menschen, dessen einziger Begleiter das dumpfe Echo seiner Schritte ist.<sup>8</sup> Über ihm ist ein Leerraum (Himmel mit fehlendem Vatergott), unter ihm ist ein Hohlraum (Boden mit fehlender Mutter-Erde). Die boden- und himmellose Existenzempfindung<sup>9</sup> entspricht der Daseinserfahrung der späteren Existentialisten. Eine Perspektive öffnet sich nicht nach vorne, sondern zurück, das Leben ist kein Hinsteuern auf ein Glück, sondern Entfernung von ihm. Das lyrische Subjekt trauert nicht nur einem zerflossenen Glück nach, sondern zweifelt sogar die Realität eines vergangenen Glücks an: „Gab es denn einmal selige Zeit?“

Die frühe Novelle *Immensee* ist ein Zeugnis für das für Storm so typische Lebensgefühl des bedrohenden Verlustes. Reinhard bemerkt zu spät die lauernden Schatten der Zukunft. Erst vor seiner Abreise vom

Gut Immensee erkennt er den endgültigen Verlust: „»Elisabeth«, sagte er, »hinter jenen blauen Bergen liegt unsere Jugend. Wo ist sie geblieben?«“

Den Schluss dieser Novelle halten die meisten Interpreten trotzdem nicht für tragisch, weil sie nur Reinhardts Gefühle im Blickfeld haben. Bei den ersten Sonnenstrahlen der Morgendämmerung verlässt er das bedrückende Gutshaus, auf diese Weise auch von der Natur versichert, dass der Abschied wohl die richtige Entscheidung für ihn sei.

Die wirklich tragische Gestalt ist meiner Meinung nach Elisabeth. Ihr verdorbenes Glück und Leben ist nicht nur die Schuld ihrer Mutter und ihres Mannes, aber vor allem Reinhardts, der unfähig war, zu handeln oder mindestens einmal seine Liebe ihr zu gestehen. Bei Reinhardts fluchtartigem Weggehen stand (sie) bewegungslos an derselben Stelle und sah ihn mit toten Augen an.

Zu ihrer Gestalt, geschweige denn zu ihren Gefühlen dringen aber die meisten Interpreten nicht vor. Sie schwelgen im Mitleid mit ihm.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Klischat, Sandra: *Ausgewählte Aspekte einer Interpretation von Storms „Immensee“*. In: [http://punktde.ruhr-uni-bochum.de/pdf/Punktde\\_Immensee\\_Klischat.pdf](http://punktde.ruhr-uni-bochum.de/pdf/Punktde_Immensee_Klischat.pdf) (Zugriff: 10.05.2007).

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Heinz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole*. Düsseldorf: Diederichs, 1974, S. 91.

<sup>4</sup> Ebd., S. 189.

<sup>5</sup> Laage, Karl Ernst: *Theodor Storm. Studien zu seinem Leben und Werk mit einem Handschriftenkatalog*. Berlin: Erich Schmidt, 1988, S. 12.

<sup>6</sup> Neumann, Christian: *Der Schimmelreiter - oder: Der Fluch über der Aufklärung. Eine plurale Lektüre der Deichnovelle Theodor Storms*. Gastvortrag im Rahmen der 173. Veranstaltung der Humboldt-Gesellschaft am 23.11.2004. In: <http://www.humboldtgesellschaft.de/inhalt.php?name=schimmelreiter> (Zugriff: 10.05.2007).

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Neumann macht aufmerksam auf die Verwendung des Pronomens „es“ für Personifizierung der Schritte. Neumann [Anm. 5]

<sup>9</sup> Neumann spricht über bodenlose Existenzempfindung. Neumann [Anm. 5]



Zoltán Szendi (Pécs)

### Drei Gestalten aus dem Alten Testament in der Lyrik Rainer Maria Rilkes<sup>1</sup>

Die Gedichte Rilkes, die ihre Themen aus dem Alten Testament schöpfen, sind in den Gedichtbänden in zwei Gruppen geordnet. Diese Einteilung folgt in erster Linie dem chronologischen Aspekt, insofern die früheren Werke, die im Winter 1905/1906 bzw. im Sommer 1906 entstanden sind, nebeneinander gestellt wurden, während die zwischen Mitte August 1907 und Sommer 1908 geschriebenen Texte eine eigene Gedichtreihe bilden. Trotz dieser Trennung gehören die Werke thematisch aber eng zusammen und stellen einen kohärenten Zyklus dar. Es ist auffallend, dass aus dem unerschöpflichen Reichtum an Geschichten und Gestalten des Alten Testaments nur wenige zu dichterischem Zweck ausgewählt wurden. Unter diesen gibt es jedoch wiederkehrende Figuren wie David oder Saul sowie Themen und Situationen (Prophetie, Untergang), was von dem besonderen Interesse des Dichters für bestimmte Schicksale und paradigmatische Lebenswenden zeugt. Da die religiöse Botschaft in diesen biblischen Paraphrasen keineswegs hervorgehoben wird, ist anzunehmen, dass sie – ähnlich wie die meisten antiken bzw. mythologischen Stoffe und Motive in der modernen Literatur – zu einer neuen Befragung der ewig-menschlichen Schicksale und der dichterischen Berufung dienen sollen. Es ist gewiss kein Zufall, dass diese Fragen in der Form biblischer Motive einen auch zahlenmäßig so bedeutenden Zyklus bilden. Denn die Suche nach Gott ist bei Rilke ein wichtiger Anteil des menschlichen Schicksals und die Beziehung zu Gott hat für ihn immer einen persönlichen und emotionalen Charakter. Aus den beiden Gedichtreihen werden hier nur drei Werke interpretiert, welche die Schicksalsparadigmen der Frauen Abisag und Esther sowie des alten und des jungen David darstellen.

Das Gedicht, das am Anfang des ganzen Zyklus steht, heißt *Abisag*, während der letzte Text in der Gedichtreihe die Überschrift *Esther* trägt. Zwei Frauengestalten werden also ‚im Rahmen‘ heraufbeschworen, deren Schicksale sich von denen der männlichen Figuren in den biblischen Gedichterezählungen Rilkes grundsätzlich unterscheiden. Aus dem

Leben dieser Letzteren werden nämlich meistens verhängnisvolle Momente herausgegriffen, die Situationen dagegen, in der die zwei Frauen erscheinen, zeigen ihre humane Rolle und ihre weibliche Schönheit. Allein diese Tatsache bestätigt die Annahme, dass die biblischen Geschichten in Rilkes Lyrik vor allem menschliche Schicksale und Verhältnisse beleuchten. Im *Ersten Buch der Könige* findet sich die kurze, groteske Episode, die über den alten König David erzählt, dass man ihm ein junges Mädchen suchte, damit er nicht ständig friere:

Und sie suchten ein schönes Mädchen im ganzen Gebiet Israels und fanden Abischag von Schunem und brachten sie dem König. Und sie war ein sehr schönes Mädchen und umsorgte den König und diente ihm. Aber der König erkannte sie nicht. (1,3–4.)<sup>2</sup>

Dieser lapidare Text beschränkt sich auf die puren Tatsachen und teilt nur die sachlichen Momente mit, ohne über die beiden Menschen und ihre peinliche Situation etwas auszusagen. Rilkes Gedicht *Abisag* füllt gerade diese Lücke aus, indem es darauf fokussiert, wie die Beiden ihr Zusammensein erleben. Nicht nur aus psychologischer, sondern auch aus poetischer Sicht ist dieses Werk eine geniale Paraphrase der biblischen Grundlage. Schon die Doppelperspektive bietet eine außergewöhnliche Möglichkeit, die Beziehung zwischen dem alten Mann und dem jungen Mädchen differenzierter darzustellen, dadurch nämlich, dass wir die Situation aus zwei Blickwinkeln kennen lernen – zunächst aus dem des Mädchens, dann aus dem des Königs.<sup>3</sup> Diese Perspektivierung bedeutet aber in keinem der beiden Fälle eine Innensicht. Den besonderen ästhetischen Effekt bewirkt nämlich noch eine weitere Nuancierung durch die Zwischenpositionalität bei der Perspektivierung: Der eigenartige Fall wird zwar sowohl von der Lage des jungen Mädchens als auch des alten Mannes her betrachtet und reflektiert, aber aus der Position der dritten Person, die die Gesten der beiden Figuren nicht nur genau registriert, sondern auch auf eine poetische Ebene transponiert. So wird die öde Wirklichkeit des Zusammenlebens, die sich sonst aus dem Alters- und Sozialunterschied beinahe notwendig ergeben müsste, mit humanem Sinn erfüllt, nicht nur deshalb, weil die penible Situation durch Poetisierung erhöht und verschönert wird, sondern viel mehr noch wegen der umgekehrten Möglichkeit der Dicht-

kunst, sich zum Menschen aufmerksam hinzuwenden, seine versteckten Regungen wahrzunehmen und sie mit ihrer einmaligen Ausdruckskraft auch zu artikulieren.

Die beiden auch mit Ziffern markierten Teile des ganzen Textes sind symmetrisch strukturiert. Sie haben fast dieselbe Länge: der erste besteht aus 16 Versen, der zweite aus 14. Die Segmentierung der Textstücke ist aber unterschiedlich: das erste enthält vier vierzeilige Strophen, das zweite nur zwei siebenzeilige, so als ob diese Differenz selbst schon die Unstimmigkeit zwischen den beiden Menschen und ihren Welten andeuten würde. Abisag ist – trotz ihrer Behutsamkeit – aktiver, es geschieht auf ihrer Seite mehr, der König ist notwendigerweise passiver, und seinem kontemplativen Wesen entspricht die langsamere Textrhythmik auch besser. Das Spannung erzeugende Spiel mit der Symmetrie und der Asymmetrie zeigt sich am besten in den semantischen Parallelen. „Sie lag“ – heißt der Auftakt im ersten Teil, und im zweiten: „Der König saß“.<sup>4</sup> „Und manchmal wandte sie in seinem Barte“ – so beginnt die zweite Strophe des ersten Abschnitts, und im zweiten Teil: „Und manchmal, als ein Kundiger der Frauen“. Da hier im König-Stück die zweite Verseinheit erst mit der siebten Zeile beginnt, entsteht eine sichtbare Verschiebung, die eine Art Asymmetrie in der Symmetrie bewirkt.

Es soll hier nur noch eine weitere semantische Entsprechung erwähnt werden, die in der vorletzten Zeile der beiden Teile zu finden ist und den kalten Körper des Königs charakterisiert. Im ersten Stück steht, dass Abisag „auf seinem fürstlichen Erkalten“ lag, und im zweiten Teil an derselben Stelle: „Ihn fröstelte“. Dieses letzte Beispiel kann zugleich auch die perspektivischen Unterschiede beleuchten: trotz der Lebens- und Liebesuntauglichkeit des Königs ist in der Formulierung „auf seinem fürstlichen Erkalten“ ein gewisser Respekt aus der Sicht des Mädchens zu spüren, denn für sie ist es wohl eine Auszeichnung, wenn auch keine begeisternde, auf dem König liegen zu können. Der König erlebt seinen Zustand dagegen ohne jede Illusion, deshalb der kurze trockene Wortlaut: „Ihn fröstelte.“

Die wichtigste und tiefste Parallele ist jedoch nicht in den einzelnen Textausschnitten zu suchen, sondern im Schicksal der beiden Menschen, die der Zufall und die herrschaftliche Willkür zusammengebracht haben. In der Rilkeschen Paraphrase wird nämlich das traditionelle Bild von der einseitigen Beziehung von Abisag und David umge-

deutet. Denn Abisag erscheint hier nicht mehr nur als zweifaches Opfer, das als junges und armes Mädchen dem alten König ausgeliefert ist, und die Darstellung Davids ist auch zusammengesetzter, insofern sie nicht einen Herrscher zeigt, der seine Macht missbraucht, sondern einen Menschen, auf den der Tod wartet. Da in der Rolle der beiden Gestalten neben dem sozialen Aspekt auch der ewig-menschliche betont wird, treffen sich ihre Schicksale dennoch, aber nicht in dem einseitigen Mannesglück des Königs, sondern in ihrem gemeinsamen Unglück.

Es ist kein Zufall, dass dem ganzen Text als Titel Abisags Name vorangestellt ist, weil sie – trotz ihrer Jugend – über wahre menschliche Reife und Güte verfügt, welche Eigenschaften ihre dienende Rolle weit überreffen und sie erhöhen. Ihr innerer Entwicklungsprozess wird im ersten Teil angedeutet. Zu Beginn erscheint sie wie eine Sklavin, die (wortwörtlich) an den Herrscher gebunden ist: „Und ihre Kinderarme waren / von den Dienern um den Welkenden gebunden“. Scheinbar widerspricht dieser demütigenden Situation die Aussage der nächsten Zeile, dass sie auf dem Alten „die süßen langen Stunden“ lag, denn sie klingt ausgesprochen idyllisch, in der Wirklichkeit kann sie sich nur auf die Sicherheit beziehen, die das Mädchen neben dem alten und harmlosen König genießt. Auch die weiteren Hinweise zeugen von der Ambivalenz dieser seltsamen Beziehung, in der die Nacht eine motivische Bedeutung erhält. Da geht es nämlich um die außerordentlich feinspürige Darstellung des seelischen Chaos, das das Mädchen erfüllt, denn „alles, was die Nacht war, kam und scharte / mit Bangen und Verlangen sich um sie“. Die ganze Metaphorik der dritten Strophe deutet auf die Erotik hin, die das Mädchen umgibt und die auch ihr Verlangen erweckt:

Die Sterne zitterten wie ihresgleichen,  
ein Duft ging suchend durch das Schlafgemach,  
der Vorhang rührte sich und gab ein Zeichen,  
und leise ging ihr Blick dem Zeichen nach –.

Aber zu ihrem Schicksal gehören Verzicht und Treue, und so bleibt sie „jungfräulich und wie eine Seele leicht“.<sup>5</sup> Darin liegt fast auch etwas wie Bedauern, dass sie von der „Nacht der Nächte nicht erreicht“ wurde und deshalb „wie eine Seele leicht“, also körperlich unerfüllt blieb, was am Ende des zweiten Teils der fehlenden Blutwärme des Königs entspricht.

Während dem Leben Abisags in dieser freudenlosen Situation zumindest Pflicht, Treue und Mitleid einen Sinn geben, verläuft das Leben des alten Königs in zukunftsloser Öde. Deshalb bildet der zweite Teil des Gedichtes, trotz der erwähnten Parallelen, einen Gegensatz zum ersten. Die adversative Konjunktion „aber“ scheint zumindest durch die nächtliche Zerstreuung im Leben des Greises eine Wende anzukündigen: „Aber am Abend wölbte Abisag / sich über ihm“. Jedoch nicht einmal das junge Mädchen kann den alten Mann aufmuntern und seinen kalten Körper aufwärmen: „Sein wirres Leben lag / verlassen wie verrufene Meeresküste / unter dem Sternbild ihrer stillen Brüste.“ Als wenn das „Sternbild“ der Mädchenbrüste sogar das ganze Leben des Mannes umwerten würde, so scharf und schmerzhaft ist das Bewusstsein der Vergänglichkeit von Jugend und Liebe. Noch deutlicher wird diese Erkenntnis auf die Gegenwart bezogen, weil der König, „ein Kundiger der Frauen“, weiß, dass einem die erzwungene Liebe nie das Elementare und die Tiefe der Leidenschaft geben kann. Denn sie bleibt unnahbar verschlossen und bewahrt für den großen Augenblick, den Abisag nicht mit David erleben wird. Deshalb ist die ergreifende Resignation des Königs in der modernen Nacherzählung – trotz der dritten Person des Erzählmediums – nicht zu überhören. Denn manchmal

erkannte er durch seine Augenbrauen  
den unbewegten, küsselosen Mund;  
und sah: ihres Gefühles grüne Rute  
neigte sich nicht herab zu seinem Grund.

Das Gedicht lässt jedoch keine Sentimentalität zu. Der beinahe teilnahmslos harte, sachliche Abschluss führt nicht nur von der Liebe, sondern auch vom Leben weit weg, indem die Darstellung der völligen Einsamkeit und ihre Reduktion auf die pure Existenz mit dem Hundevergleich ihren extremsten Ausdruck erhält und zeigt, wie der alte König das letzte Stadium der Todesverfallenheit erreicht.

Die Zyklusperspektive bewirkt eine unumgängliche Ironie dadurch, dass das zweite Stück in der Reihe, *David singt vor Saul*, auf die Jugend des Königs zurückgreift, und so bildet dieser Text einen krassen Kontrapunkt zu Abisag. Durch diese Opposition zeichnet sich auf komplementäre Weise und paradigmatisch der faszinierende Aufstieg und

der entwürdigende Untergang von Israels berühmtem Herrscher ab. Da aber *Abisag* rückblickende und *David singt vor Saul* vorausdeutende Elemente enthält, integrieren sich diese Gedichte auch in den weiteren Kontext des ganzen Zyklus.

Im Gedicht *David singt vor Saul* geht nur die Situation auf die biblische Quelle zurück. Im *Ersten Buch Samuel* lesen wir, dass „der Geist des HERRN“ vom König Saul wich und „ein böser Geist vom HERRN“ ihn ängstigte. So ließ er David an den Hof holen.

Sooft nun der böse Geist von Gott über Saul kam, nahm David die Harfe und spielte darauf mit seiner Hand. So wurde es Saul leichter, und es ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm. (Samuel 16, 23)

Während in der Bibel aber nicht erwähnt wird, was der Junge vor seinem Herrn singt, erfahren wir im Rilke-Gedicht etwas von den fiktiven Liedern. Im Gegensatz zu *Abisag* und entsprechend der anderen Redesituation handelt es sich bei diesem dreiteiligen Text um ein Rolliengedicht Davids. Rilkes fiktiver Sänger tritt selbstsicher und herausfordernd auf. Sowohl die Wortwahl als auch der Ton zeugen davon, dass er sich seiner Erwähltheit bewusst ist:

König, hörst du, wie mein Saitenspiel  
Fernen wirft, durch die wir uns bewegen:  
Sterne treiben uns verwirrt entgegen,  
und wir fallen endlich wie ein Regen,  
und es blüht, wo dieser Regen fiel.

Der so spricht, der weiß von der Zukunft ihres gemeinsamen Schicksals, denn er prophezeit nicht nur ihre sich miteinander verflechtenden Lebenswege, sondern auch die historische Bedeutung ihrer Herrschaft. Mit diesem Auftakt des Gesamttextes tritt das Ich aus seiner alttestamentarischen Jungen- und Sängerrolle heraus und hebt sich in eine gleichrangige Position zum Angeredeten hoch. Es fällt aber bei der Fortsetzung auf, dass die Heldentaten, mit denen David seinen König in den Schatten stellen wird, mit keinem Wort erwähnt werden. Stattdessen deutet der Sänger seine (zum Teil parallele) Nachfolgerschaft in dem intimen Bereich der Liebe an: „Mädchen blühen, die du noch erkannt, / die jetzt

Frauen sind und mich verführen“. Es ist doch kein Zufall, dass gerade die Macht des Eros die Kontinuität im Königtum exemplifiziert, wenn wir uns die größte Sünde des späteren Königs David in Erinnerung rufen. Seine Lustbegierde führt ja nicht nur zum Ehebruch, sondern auch zum Mord, als er, um Batscha, die Frau Urias nehmen zu können, ihren Mann in den Tod schickt. So kann der Harfenspieler den Ausruf – „Deine Nächte, König, deine Nächte –, / und wie waren, die dein Schaffen schwächte, / o wie waren alle Leiber schön“ – auch auf sich selbst beziehen. In diesem Sinne sind auch die Schlusszeilen des ersten Teils hintergründig: „Dein Erinnern glaub ich zu begleiten, / weil ich ahne. Doch auf welchen Saiten / greif ich dir ihr dunkles Lustgestöhn?“ Hier entlarvt sich das Ich in seinem Rollenspiel, weil es sich als Erinnerungsmedium bezeichnet. Er scheint also nicht nur in der Zukunft, sondern auch in der Vergangenheit lesen zu können.

Mit der Bitte oder eher Anforderung an den König: „zerbrich / meine Harfe“, spielt zu Beginn des zweiten Teils das Ich scheinbar seine dienende Rolle.<sup>6</sup> In dem Vorwurf aber, dass „du mit lauter Leben mich / überwältigst und überschattest“, ist gleichzeitig auch der Anspruch auf Ebenbürtigkeit mit ausgedrückt. Dieser Textteil ist jedoch der Ort der Verunsicherung des Ich. Seine Fragen, ob er mit seiner Kunst in das Geheimnis der Zukunft eindringen und mit der „Knabenhand“ „die Oktaven / eines Leibes noch nicht greifen kann“, verbinden zugleich die drei Hauptthemen dieses Gedichtes miteinander: die Macht, die Liebe und die Poesie.

Im dritten Teil kehrt der selbstsichere Ton des Sängers zurück:

König, birgst du dich in Finsternissen,  
und ich hab dich doch in der Gewalt.  
Sieh, mein festes Lied ist nicht gerissen,  
und der Raum wird um uns beide kalt.

Die dünnelhaftige Überzeugung Davids, dass er den König mit seiner Kunst in der Gewalt hat, nährt sich wohl von dem unterschwelligen Bewusstsein der Überlegenheit, die ihm durch die Begünstigung Gottes gewährt wird. Die Metaphorik der schicksalhaften Verfeindungs in den folgenden Zeilen deutet auch schon den Grund der feindseligen Beziehung zwischen den Erwählten an, nämlich den Zorn Sauls,

der – nach der biblischen Erzählung – auf seine Eifersucht zurückzuführen ist.

Die Schlusstrophe des dritten Gedichtteiles, zugleich aber auch des Gesamttextes rundet den vorher formulierten Gegensatz in einer versöhnenden Geste ab, indem die irrealen Idee von einem Bündnis des Alten mit dem Jungen ausgesprochen wird.<sup>7</sup> Die Wunschvorstellung – „das Gewicht wird Geist“ – gehört aber schon zur Welt der Poesie, in der das Lied, das dichterische Wort, bestätigt durch die abschließende Reimverbindung („ein Gestirn das kreist“) zur wirkenden Macht erhöht wird.

Bei der Paraphrasierung der Geschichte Esthers in dem Gedicht *Esther* wird die für Rilke so charakteristische Perspektive verwendet, die auf ein schicksalhaftes Ereignis, auf einen Wendepunkt fokussiert, ähnlich wie in einer klassischen Novelle oder Tragödie, mit dem wichtigen Unterschied aber, dass die Proportionen der Textsegmente im Rilke-Gedicht einem ganz anderen Gestaltungsprinzip folgen. Hier werden nämlich alle Strukturelemente auf den Schlusseffekt gerichtet, der eine Schicksalswende für sie und für ihr Volk bedeutet. Die Spannung ergibt sich aus der Frage, wie der König auf die Vermittlung seiner Frau reagiert. Denn das Risiko ist für Esther ungeheuer groß: um ihre Bitte im Interesse ihres Stammes dem König vorzutragen, muss sie nämlich das Gebot verletzen, dass niemand uneingeladen vor den König treten darf. Wer gegen dieses Gesetz verstößt, soll mit seinem Leben büßen. Die biblische Nacherzählung kulminiert deshalb in zwei Sätzen, welche die zwei Achsen des Textes bilden. Die erste Aussage formuliert das Verbot am Ende der zweiten Strophe: „Den zu schauen, / an dem man stirbt, wenn man ihm naht.“ Der zweite Satz löst dagegen im Schlussteil die Spannung auf, indem er die Gnade des Herrschers andeutet: „Er rührte sie mit seines Szepters Spitze“.

Die Textstruktur gliedert sich in drei größere Segmente, die je eine Periode beinhalten. Das Eingangssatzgefüge (1. und 2. Strophe) schildert die sorgfältige Vorbereitung der Königin auf das Treffen mit ihrem Mann. Sowohl die Märchenzahl sieben als auch die Metaphorik der Verschönerungszeremonie heben die Außergewöhnlichkeit und Wichtigkeit der Situation hervor: „Die Dienerinnen kämten sieben Tage / die Asche ihres Grams und ihrer Plage / Neige und Niederschlag aus ihrem Haar“. Einzigartig ist die Verknüpfung des sinnlich-konkreten Bildes von dem rituellen Kämmen mit dem höheren Ziel, dem die



ganze Zauberkraft der Frau dienen soll. Deshalb wird der Blick nicht nur auf die äußere Erscheinung der Königin konzentriert, sondern auch auf ihre innere Verfassung, welche Esther in dem entscheidenden Augenblick ebenfalls braucht. In der Fortsetzung des ersten Teils, in der Aufbruchsituation, wird die drohende Gefahr durch das Todesmotiv in Ausdrücken „wie eine von den Toten“ und „an dem man stirbt“ heraufbeschworen. Die Königin ist sich des Wagnisses völlig bewusst, deshalb ihre körperliche Schwäche, die während der ganzen Zeit nur mit Hilfe der Dienerinnen zu überwinden ist. Sie ist „gelegt auf ihre Kammerfrauen“, heißt es in der zweiten Strophe und in der letzten Verseinheit wird ihre Kraftlosigkeit noch deutlicher zum Ausdruck gebracht: „empfang die rechte von den Dienerinnen / die Schwindende und hielt sie zu dem Sitze“.

Der zweite Teil (3. bis 5. Strophe) stellt gleich mit dem Auftakt kontrapunktartig Ahasveros in den Mittelpunkt, ohne dass seine Gestalt hier noch erscheinen würde. Seine Ausstrahlungskraft lässt jedoch schon seine Anwesenheit spüren: „Er glänzte so, dass sie die Kronrubine / aufflammen fühlte, die sie an sich trug“. Es ist aber nicht nur die unbegrenzte Macht und der überwältigende Glanz des persischer Herrschers, welche die Königin blenden, sondern viel mehr seine Erscheinung: „sie füllte sich ganz rasch mit seiner Miene / wie ein Gefäß und war schon voll genug“. Diese völlige Ergebenheit der Frau und ihre Angst vor dem Ausgang ihres gewagten Schrittes erreichen ihre wahrhaft dramatisch aufgebaute Zuspitzung in der fünften Strophe. Das Reimspiel „Steinen“ – „Scheinen“ drückt summarisch das ungleiche Verhältnis zwischen dem König und der Königin, also zwischen Mann und Frau aus. Während Esther sich anstrengt, mit Schmuck behängt die Gunst des Herrschers zu gewinnen, bedeutet das pure Sein des Königs eine schwere, belastende Herausforderung für sie.

Die abschließende Texteinheit (6. und 7. Strophe) macht diesen Unterschied in der Machtverteilung noch deutlicher. Die Begegnungsszene zeigt die Beiden aus dem Blickwinkel der Frau, die den König „aufruhend auf dem Thron von Turmalin, / sich türmen sah, so wirklich wie ein Ding“. Die physische und geistige Erhöhung des Mannes Esther gegenüber erweist sich auch in den Gesten der Schlusszeilen, welche die traditionelle Rollenverteilung demonstrieren: „Er rührte sie mit seines Szepters Spitze: / ... und sie begriff es ohne Sinne, innen.“

Obwohl das Gedicht anscheinend nur die Ungleichheit des Königspaares – den aktiven, gebenden Mann und die passive, nehmende Frau – darstellt, weist die Textsymbolik doch weit darüber hinaus, indem sie in ihnen die verwirklichenden Mittel eines höheren, transzendentalen Ziels ahnen lässt. Denn sowohl das Substantiv „Ding“, mit dem der König identifiziert wird und das bei Rilke die authentische Daseinsform verkörpert, als auch das Adverb „innen“, das die Tiefe der Wahrnehmung bei Esther andeutet, lösen die gesellschaftliche Diskrepanz zumindest auf der Ebene der göttlichen Berufung auf.<sup>8</sup>

Eine entscheidende Rolle spielt in der ästhetischen Wirkung des Gedichtes die Zeitstruktur der Textwelt, die die Spannung der ganzen Situation bis zum Ende aufrechterhält. Der wichtigste Faktor dabei ist wohl die Vergegenwärtigung der Geschehnisse, die trotz des konsequent gebrauchten ständigen Präteritums die Illusion der Gegenwart erweckt. Die Plötzlichkeit des Beginns in *medias res* fokussiert gleich auf die Vorbereitungszone, deren zeitliche Länge – angegeben mit der magischen Zahl „sieben“ – dagegen zugleich eine Verzögerung des unerwarteten Besuches ausdrückt. Mit dem Hinweis auf die Wendung – „dann aber war // die Zeit gekommen“ – beginnt der eigentliche Auftritt der Königin, der sorgfältig choreographiert ist. Die zeitliche Verschleppung der episodenhaften Situationen hat eine zusammengesetzte Funktion. Einerseits stellt sie die Feierlichkeit und Wichtigkeit der ganzen Zeremonie dar, die zu dem höfischen Ritual gehört, das die Königin gerade jetzt verletzen wird. Andererseits macht das verlangsamte Berichtstempo die innere Spannung Esthers sichtbar, die sie während dieser Zeit erfüllt. Der Weg zum König im Palast scheint unendlich lange zu sein. Das iterative Verb „Sie ging und ging“ zeugt zumindest vom endlosen Gehen Esthers, bis „sie endlich, fast von nahe, ihn“ erblickt. Die unterschiedlichen Formen der Zeitangaben folgen der Dynamik der Perspektivierung, in der die Außensicht und die Innensicht an manchen Stellen auf- oder ineinander geschoben werden.

Es ist auffallend, dass das Gedicht nicht einmal andeutet, warum es beim Ansuchen Esthers eigentlich geht. Es fällt kein Wort von dem historischen Hintergrund, von dem Wesen der biblischen Geschichte, davon nämlich, dass die Königin, die ihre jüdische Herkunft vor dem persischen König Ahasveros verheimlicht hat, von ihrem Onkel Mordechai erfährt, es drohe dem jüdischen Volk, das im persischen Reich als Minderheit

lebt, ein Massenmord, und deshalb versucht, den König von dieser Untat zurückzuhalten. Wie die Vorgeschichte so wird auch die Nachgeschichte des schicksalhaften Ereignisses bei Rilke verschwiegen. Der Grund dafür ist wahrscheinlich auf mehrere Komponenten zurückzuführen, die das dichterische Weltbild Rilkes bestimmen – nicht nur in diesem Gedicht.

Es lohnt sich, die bedeutendsten wirkungsästhetischen Faktoren zu erwähnen, die aufgrund der Textstruktur verifizierbar sind. 1. Da der ganze historische Kontext als bekannt betrachtet werden kann, bietet das Nacherzählen kein innovatives Moment. 2. Dazu kommt die poetische und rhetorische Wirkung, dass die Spannung mit dem Weglassen der historischen Zusammenhänge wesentlich erhöht wird. Ähnlich wie die Balladen folgen auch manche Rilke-Gedichte einer eigenständigen narrativen Verfahrensweise, in der die Auslassungen eine wichtige Rolle spielen. 3. Dass auf das *Alte Testament* explizit nur im Titel Bezug genommen wird, ermöglicht die Vertiefung und Verallgemeinerung einer schicksalsvollen Situation, deren psychische Momente durch Gestenbewegungen versachlicht werden. 4. Diese souveräne Perspektivierung entschärft zugleich den religiösen Charakter des Textes, ohne dass sie ganz auf ihn verzichten würde. Die Beibehaltung der biblischen Quellen zeugt nicht nur von der organischen Verbindung des Dichters zu der europäischen Kulturtradition, sondern auch von seiner ambivalenten Beziehung zur christlichen Religion, in der sich die überlieferte Huldigung mit dem modernen Auflehnsgeist der Nietzsche-Zeit auf eigenartige Weise vermischt. 5. Die Reduktion der biblischen Geschehnisse im Wesentlichen auf eine Situation entspricht ferner auch dem hier dominierenden visuellen Gestaltungsprinzip, das die Begebenheiten und Gesten der Situation nur darstellt, anstatt sie zu erklären und zu reflektieren. So enthält die Textwelt manche bildhaften Elemente, die sie der Darstellungsweise der bildenden Kunst verwandt machen, ohne dadurch das Eigengesetz eines literarischen Werkes zu verlieren.

## **Anmerkungen**

<sup>1</sup> Der Text ist Teil einer größeren Studie des Verfassers über die biblischen Motive in der Lyrik Rilkes.

<sup>2</sup> *Die Bibel*. Berlin: Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft, 1968, S. 384.

- <sup>3</sup> Vgl. dazu noch: Müller, Wolfgang: *Rainer Maria Rilkes „Neue Gedichte“: Vielfältigkeit eines Gedichttypus*. Meisenheim/Glan: Hain, 1971, S. 66.
- <sup>4</sup> Die Rilke-Gedichte werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 1996.
- <sup>5</sup> Im Gegensatz zu Berendt, der in dieser Szene Gottes Zeichen sieht. Berendt, Hans: *Rainer Maria Rilkes „Neue Gedichte“: Versuch einer Deutung*. Bonn: Bouvier, 1957, S. 80.
- <sup>6</sup> In der Deutung Berendts ist der König mit Gott und David mit dem Dichter zu identifizieren. Berendt [Anm. 4], S. 84.
- <sup>7</sup> Nach Bradley verweisen „die Schlußverse gleichnishaft auf Kontinuität“. Bradley, Brigitte L.: *Rainer Maria Rilkes Der Neuen Gedichte anderer Teil. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik*. Bern/München: Francke, 1976, S. 63.
- <sup>8</sup> Zum Vergleich „so wirklich wie ein Ding“ s. noch: Bradley [Anm. 7], S. 240.

## Endre Ady in deutscher Übersetzung

### Über die Themenwahl

Der Name von Ady ist mit Nagyvárad / Oradea / Grosswardein so zusammengewachsen, dass es unumgänglich ist, über ihn im Rahmen einer Germanistenkonferenz zu sprechen. Vor mehr als 10 Jahren habe ich mich viel mit den deutschen Übersetzungen der Ady-Gedichte und mit der deutschen Ady-Rezeption beschäftigt. Jetzt habe ich die Möglichkeit, die kurze Zusammenfassung meiner früheren Forschungsergebnisse zu geben und einige neue Daten zu erwähnen.

### Problemstellung

Ady war ein Dichter weltliterarischen Ranges, aber dies wissen außer uns Ungarn nur wenige. Im allgemeinen Bewusstsein leben zwei Vorstellungen: erstens, dass die Ady-Gedichte unübersetzbar sind, zweitens, dass es den Übersetzern nur zum Bruchteil gelang, sein lyrisches Gesamtwerk zu übersetzen.

Diese Vorstellungen können leicht widerlegt werden, wenn man die Geschichte der deutschen Ady-Übersetzungen unter die Lupe setzt, und versucht, die folgenden Fragen zu beantworten:

- Wer waren Adys Übersetzer?
- Was haben sie übersetzt und was nicht?
- Wie oft wurden bestimmte Gedichte übersetzt?
- Was für ein Bild konnte der deutschsprachige Leser über die Dichtkunst von Ady durch die Übersetzungen, Zeitungsartikel, Kritiken und die Literaturgeschichte gewinnen?

Der Zeitraum der Untersuchungen war 1908–1980. Ich konfrontierte die Übersetzungen mit ihren damaligen und heutigen Rezensionen, bzw. die verschiedenen Übersetzungsvarianten von acht Gedichten miteinander und mit den Originaltexten. Diese Gedichte waren die folgenden: *A Gare de l'Esten* (*Am Gare de l'Est*), *A magyar Ugaron* (*Auf dem ungarischen Brachland*), *Én nem vagyok magyar?* (*Ich wäre kein Magyar?*), *A*

*Sion-begy alatt (Am Fuße des Berges Zion), Májusi zápor után (Nach einem Mairegen), Sípja régi babonának (Pfeife alten Aberglaubens), Északi ember vagyok (Ich bin ein Mensch vom Norden), Az eltévedt lovas (Der verirrte Reiter).*

Bei der Auswahl dieser Gedichte war ich bestrebt, möglichst viele Motive des Ady-Oeuvres zu zeigen, unter ihnen die typisch ungarischen Gedichte, die den Ruf der Unübersetzbarkeit haben. Die vergleichenden Übersetzungsanalysen hatten zum Ziel, die Übersetzungsschwierigkeiten der Ady-Gedichte verschiedenen Typs vorzustellen, andererseits die Aufmerksamkeit auf einige vergessene oder in den Hintergrund gedrängte Übersetzer zu lenken. Es gab doch Übersetzer, die das Unmögliche versucht haben, und es ist ihnen gelungen.

### Wer hat Ady übersetzt?

Aus dem Gesichtspunkt der Rezeption eines Dichters tragen die wichtigsten Informationen die Übersetzungen selbst. Sie beeinflussen die Meinung der ausländischen Leser. Mögen die Kritiken auch noch so schmeichelnd oder abweisend sein, das Publikum fällt sein Urteil anhand der Übersetzungen. Die Qualität dieser Übersetzungen ist schon eine komplizierte Frage. Was zur Zeit des berühmten Artikels von Túróczi-Trostler<sup>1</sup> zutreffend war, nämlich dass Ady nur von Dilettanten übersetzt wurde, und dass sie seinem Ruf eher geschadet als genutzt hätten, gilt heute nicht mehr. Zwischen 1920 und 1945 meldeten sich immer mehr Übersetzer in Anthologien bzw. mit selbständigen Bänden. Unter ihnen gab es auch begabte Übersetzer wie Zoltán Franyó und Heinrich Gerhold, Albert Hetényi-Heidelberg sowie Friedrich Lám und Hugo Matzner, die mehr Aufmerksamkeit verdienen sollten. Der erste deutsche Gedichtband erschien mit den Übersetzungen von Franyó und Gerhold bereits im Jahre 1921.<sup>2</sup> Franyó hat später noch zwei selbständige Übersetzungsbände veröffentlicht (1962, 1979)<sup>3</sup>. Albert Hetényi-Heidelberg hat auch schon 1926 einen selbständigen deutschen Band mit Ady-Übersetzungen herausgegeben<sup>4</sup>, aber wesentlicher ist, was er *nicht* publiziert hat. Während meiner Forschungen habe ich damals beinahe 1000 neue und unbekannte Übersetzungen in seinem Nachlass gefunden<sup>5</sup>, (also alle Ady-Gedichte, die frühen Gedichte und den Margita-Zyklus ausgenommen), die bis heute unveröffentlicht sind. So-

mit ist die These widerlegt, dass nur ein Bruchteil der Ady-Werke ins Deutsche übersetzt wurde. Diese Übersetzungen aber haben die Rezeption auf deutschem Sprachgebiet nicht beeinflusst.

Ich habe bis 1993 insgesamt 1727 Übersetzungen, die in 17 Bänden, 16 Anthologien und 47 Zeitschriften und Zeitungen erschienen sind bzw. 187 Artikel und Beiträge studiert. Seitdem sind 14 Jahre vergangen. In der Zwischenzeit sind in deutscher Sprache zwei Gedichtbände<sup>6</sup> (1999, 2001), herausgegeben worden, außerdem ist eine Doppelnummer der *Drei Raben - Zeitschrift für ungarische Kultur* - im Februar 2003 erschienen, die Ady gewidmet ist. Hier berichtet Wilhelm Droste gerade darüber, dass es Ady, trotz aller ambitionierten Versuche, noch immer nicht gelungen ist, international wahrgenommen zu werden. Selbst 1999 nicht, als Ungarn Gastland auf der Frankfurter Buchmesse war, und

unglaublich viele magyarische Autoren aus der Versenkung geholt wurden, um ihnen landesübergreifende Bedeutung und Wirkung zu verschaffen. [...] Und das liegt nicht an Zufall und Vergeßlichkeit.<sup>7</sup>

Seiner Meinung nach ist die Bedeutung Adys seit der Wende auch auf nationaler Ebene geringer geworden, da es heute nicht die Zeit der Leidenschaftlichkeit, des Beharrens auf elementaren Wünschen wie Liebe, Glück, Unendlichkeit usw. ist, sondern es ist die Zeit des nüchternen Kalküls. Außerdem ist der Boden dem Widerstand, dem traditionellen rebellischen Geist der Ungarn entrissen. In diesen Zeiten wirkt ein solcher Dichter wie Ady unverstanden, auch im Kreis des ungarischen Volkes. Droste sieht trotzdem eine Chance dafür, dass sich diese Lage auf nationaler Ebene ändern wird, nicht aber für die Aufnahme in die Weltliteratur.

International muss nach wie vor auf das Wunder des Durchbruchs gewartet werden. Trotz der Resonanzlosigkeit der vielen Versuche, einen überungarischen, so etwa auch einen deutschen Ady zu erzeugen, ist bei aller Aussichtslosigkeit allein der Versuch von großer Bedeutung, denn er tut etwas gegen diese Aussichtslosigkeit.<sup>8</sup>

Selbst Droste tut etwas gegen die Aussichtslosigkeit: er publiziert 7 Nachdichtungen von Ady-Gedichten in dieser Doppelnummer der Zeitschrift.

Die These, dass Ady erst nach 1945 seine würdigen Übersetzer fand, und zwar in den Personen der beiden DDR-Dichter Heinz Kahlau und Franz Fühmann, gehört schon der Vergangenheit. Selbst Paul Kárpáti, ihr Helfer bei der Übersetzung – er fertigte nämlich die Rohübersetzungen an – schrieb über das Scheitern Fühmanns an der Lyrik von Ady<sup>9</sup>: Dieses Unterfangen war nicht so erfolgreich, wie es die damalige Kritik eingestellt hat, und es ist auch nicht sicher, dass die Rohübersetzung die beste Methode für die literarische Übersetzung ist. Der Idealfall wäre, wenn Dichter und zugleich bilinguale Personen übersetzen würden. Keine von den beiden Komponenten ist zu vernachlässigen. Hetényi-Heidelberg, Matzner, Lám und Franyó waren zum Beispiel solche Übersetzer.

### Die Häufigkeit der Übersetzungen von Ady-Gedichten

Das meistübersetzte Ady-Gedicht ist *Vér és arany* (*Blut und Gold*, insgesamt in 40 Sprachen, ins Deutsche vierzehnmal). Der Grund dafür ist nach Tibor Demeter, dass die Übersetzer dieses Gedicht für die *Ars poetica* von Ady gehalten haben. Fügen wir hinzu, dass es nicht so schwer zu übersetzen ist. Nach der Zahl der Übersetzer sieht die Reihenfolge folgendermaßen aus: an der Spitze stehen noch die Gedichte *A Halál rokona* (*Der Verwandte des Todes*) und *Az ős Kaján* (*Der Erzkujon, Der Ur-Kain*) mit je 13 Varianten, und *Sírni, sírni, sírni* (*Weinen, weinen, weinen*) mit 11 Varianten. Noch detaillierter ist das Bild, wenn wir die Statistik nach der Zahl der Veröffentlichungen aufstellen. So stellt sich z.B. heraus, dass das Gedicht *Ember az embertelenségben* (*Mensch in der Unmenschlichkeit*) 2 Übersetzungsvarianten hat, aber insgesamt siebenmal publiziert wurde. Die Häufigkeitsrate zeigt besonders für das Jahr 1977 (das Ady-Zentenarium) interessante Zusammenhänge: das Gedicht *A föl-földobott kő* (*Wie der Stein, den man nach oben wirft*) in der Übertragung von Heinz Kahlau ist schon 1965 und 1969 erschienen, aber allein im Jahre 1977 noch dreimal. (Das Gedicht wurde noch von Franyó-Gerhold und Franyó übersetzt, sie wurden je einmal veröffentlicht. Dies hatte eindeutig politische Gründe.) Ähnlich ist die Lage mit dem Gedicht *A magyar Ugaron* (*Auf dem ungarischen Brachland*). Es wurde von 5 Übersetzern interpretiert und siebenmal veröffentlicht, davon viermal die Übersetzung von Fühmann. Im Allgemeinen kann man sagen, dass die Überset-



zer am häufigsten Gedichte aus der früheren Schaffensperiode von Ady gewählt haben, also aus dem Material der ersten drei Gedichtbände, und von den reiferen und späten Gedichten immer weniger. Die ungarische Literaturpolitik der 70er und 80er Jahre hat diese Proportion verbessert, indem man den Übersetzern Aufträge für die Übersetzung solcher Gedichte gegeben hat, die bisher noch unbekannt waren. Es ist hauptsächlich den Herausgebern László Bóka, Ferenc Kerényi und Paul Kárpáti zu verdanken.<sup>10</sup>

### **Welche Gedichte kann das deutsche Publikum nicht kennen?**

Früher hätte man diese Frage so formulieren müssen: welche Gedichte wurden überhaupt nicht übersetzt? Seitdem aber bekannt ist, dass der Nachlass von Hetényi-Heidelberg existiert, können wir diese Frage nicht mehr stellen. In diese Gruppe gehören viele Gedichte, hauptsächlich solche, die sowohl inhaltlich, stilistisch, als auch aus dem Gesichtspunkt des Übersetzers sehr schwierig sind. Hier seien nur einige von ihnen erwähnt: *A Mindent hurcolva* (*Das „Alles“ schleppend*), *Hunn, új legenda* (*Neue Hunnenlegende*), *Az én testamentumom* (*Mein Testament*), *A szűz Pilátus* (*Der reine Pilatus*), *A tünődés csolnakján* (*Im Nachen des Sinns*), *Most pedig elnémulunk* (*Und jetzt verstummen wir*).

Dies alles hat Hetényi-Heidelberg übersetzt, und es lag nicht an ihm, dass er sie nicht mehr publizieren konnte. Der Tod hat ihn daran gehindert.

### **Das durch die Übersetzungen vermittelte Ady-Bild**

Das ganze Lebenswerk von Ady konnte das deutsche Publikum nicht kennen lernen. Nicht nur deshalb, weil viele Gedichte nicht übersetzt wurden, oder die Qualität der Übersetzungen nicht entsprechend war, sondern auch deshalb, weil immer andere Züge des Ady-Portraits in den verschiedenen historischen Epochen betont wurden. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fiel der Akzent auf seine Liebes-, Gottes- und Ungarn-Gedichte. In den 60er, 70er Jahren wurden seine proletarischen und Antikriegsgedichte in den Vordergrund gestellt. Zum Glück gab es aber auch solche Übersetzer und Herausgeber, die erkannt haben, dass diese Thematiken bei Ady nicht zu trennen sind, und seinen Totali-

tätsanspruch vor Augen haltend ihre Übersetzungsbände zusammengestellt haben. So haben sie einen Querschnitt über die Lyrik von Ady gegeben. Hierzu gehören Hugo Matzner (1925), Hetényi-Heidelberg (1926), Zoltán Franyó (1962 und 1979) und Paul Kárpáti als Herausgeber des Bandes *Der verirrte Reiter* (1977).

Anhand der Übersetzungen ist also das Bild von Ady noch immer fragmentarisch. Es ist aber nicht sicher, dass das Bild von Petőfi, der immer als Gegenbeispiel genannt wird, wahrheitsgetreu ist. Wenn wir diese Übersetzungen näher unter die Lupe setzen würden, wären wir vielleicht überrascht. Popovic macht auf die Gefahren der Übersetzung von Dialekten und von volkstümlicher Sprache aufmerksam.<sup>11</sup> Er spricht gerade von einem Petőfi-Gedicht, das in den einen slowakischen Dialekt geglückt übersetzt wurde, in dem anderen aber lächerlich wirkt, weil er und seine Vertreter im Slowakischen verspottet werden.

## Konklusion

Auf die Frage, ob es gelungen ist, den kongenialen Übersetzer von Ady zu finden, kann mit einem eindeutigen NEIN geantwortet werden. Aber es ist auch möglich, dass sich etwas Ähnliches bei anderen Dichtern und Schriftstellern weltliterarischen Ranges herausstellen wird. Ihr Bild, das in uns lebt, wird gar nicht in Frage gestellt, solange wir die Originalwerke mit den Übersetzungen nicht vergleichen.

Der Leser – aber auch der Originalschriftsteller – ist dem Übersetzer ausgeliefert. Aus dieser Situation gibt es nur zwei Auswege: entweder geben wir zu, dass jede Übersetzung nur eine mögliche Annäherung des Originalwerkes ist, und als solche notwendigerweise nicht vollkommen ist, oder wir stellen ihre Existenzberechtigung in Frage, somit verleugnen wir aber auch die Existenz der ganzen Weltliteratur. Offensichtlich ist die erste Alternative richtig. So können wir Matzner, Hetényi-Heidelberg und Lám von der Generation der Vorkriegsjahre hervorheben. Die Verdienste von Fühmann und Kahlau nicht verleugnend würde ich Franyó von der Epoche der Nachkriegsjahre unbedingt als den bedeutendsten Übersetzer bezeichnen. In vielen Fällen kam er dem Ideal, dem Originaltext des Ady-Gedichtes nahe. Darüber können sich sowohl die Ungarn als auch die deutschsprachigen Leser freuen.

**ANHANG**

(Proben von den unveröffentlichten Übersetzungen von Hetényi-Heidelberg, bzw. von den Ady-Übersetzungen von Zoltán Franyó)

**Albert Hetényi-Heidelberg**

**Das schwarze Klavier (A fekete zongora)<sup>12</sup>**

Verrücktes Ding: es weint und wiehert.  
Wer nüchtern, trolle sich von hier;  
Das ist das schwarze Klavier.  
Sein blinder Meister peitscht die Klänge,  
Das sind des Lebens Triumphgesänge,  
Das ist das schwarze Klavier.

Mein brausender Kopf, mein tränendes Auge,  
Das wilde Sehnen der Lust in mir,  
Das alles, alles ist dieses Klavier.  
Und meines tollen Herzens Fluten  
Nach seinen Rhythmen still verbluten:  
Das ist das schwarze Klavier.

**Albert Hetényi-Heidelberg:**

**Der Herbst war in Paris (Párisban járt az ősz)<sup>13</sup>**

Es schlich der Herbst sich gestern nach Paris,  
Flink durch rue Saint-Michel lief er dahin;  
In Sommerglut und unter stillem Laub,  
So traf ich ihn.

Das Seine-Ufer ging ich still entlang,  
In meiner Seele brannten seltsam rot,  
Wie knisternd Reisigfeuer, kleine Lieder  
Vom nahen Tod.

Und etwas flüsterte mir der Herbst ins Ohr:  
Rue Saint-Michel erbebt wie Espenlaub.  
Summ, summ! – vor mir am Wege leicht und lustig  
Tanzt dürres Laub.

Ein Augenblick. Der Sommer fühlt es kaum,  
Und lachend flieht der Herbst schon ohne Säumen.  
Doch er war hier, nur ich weiss es allein...  
Unter ächzenden Bäumen.

**Zoltán Franyó:**

**Der Herbst war in Paris<sup>14</sup>**

Der Herbst schlich gestern in Paris sich ein.  
Er huschte auf Sankt Michaels Weg dahin,  
In Hundstagshitze, durch das sachte Laub -  
Und plötzlich traf ich ihn.

Ich schlenderte gerade zur Seine zu;  
Mir glimmten Reisig-Liedchen - purpurrot,  
Verraucht und seltsam-traurig - in der Brust,  
Ein Lied vom nahen Tod.

Der Herbst bedrang mich, flüsterte mir zu,  
Da schreckte jäh Sankt-Michaels Straße auf,  
Sum, sum: es tanzte drollig auf dem Weg  
Das welke Laub zuhauf.

Ein Husch... Der Sommer stutzte kaum vor ihm,  
Schon floh der Herbst hell lachend aus Paris.  
Hier war er unter dem ächzenden Laub -  
Und ich nur wußte dies.  
1906

**Albert Hetényi-Heidelberg:**

**Und jetzt verstummen wir (Most pedig elnémulunk)<sup>15</sup>**

Küsse mich, schöne Schwester, Abend,  
Schließ mir den Mund und tu es kund,  
Daß deines lauten Bruders Sang  
Trotzig beendet sei, hochtrabend.  
Daß er zum letztenmal daran dachte,  
Wie doch so wenig Freudenu Lust  
Ihm dieses tolle Singen machte.

Trübe Vetos und heitere Lieder,  
Tiefe Wunden, ächzender Sang, -  
Grabe einen klingenden Born  
Nie in meiner Seele euch wieder.  
Jede Blutquelle ist verschüttet,  
Und an des Schweigens heiligem Grab  
Sitzten trauernd, stumm und zerrüttet  
Trübe Vetos und heitere Lieder.

Alles und jeder jetzt schon lebe,  
Das bunte Wort erstehe auf,  
Nur Ady Endre schweige still,  
Daß keinen Laut er von sich gebe.  
Verborgnen möge er verzagen,  
vergessen, was er einst gewollt,  
Sein rotes Herz blau-tot geschlagen.  
Alles und jeder jetzt schon lebe.

Verstummen wir, schöne Schwester: Abend.  
Mache ein großer Kuß uns stumm,  
Und sehen wir die taube Nacht  
Gleich Toten, keine Leier habend.  
'S wird unser Wort, ins Stille dringend,  
Kein heiliges Rätselwort mehr sein:  
Andern und uns nur Qualen bringend.  
Verstummen wir, schöne Schwester: Abend.

**Albert Hetényi-Heidelberg**  
**Im Nachen des Sinnens (A tünődés csolnakján)<sup>16</sup>**

Nachen des Sinnens, leidversehen,  
Vom Todeshafan lass uns gehen,  
Wir zieh'n:  
Die blaue Fahne möge flehen.

Noch winkt mein altes Schiff, das schnelle,  
Doch lasse ich des Lebens Schwelle,  
Wir geh'n  
Umwogt von des Vergessens Welle.

Dies ist das schöne Wunderbare,  
Trägt unsere Seelen man zur Bahre,  
Von allen:  
Bleibt ein Lebewohl das einzig Wahre.

Wir rudern zwischen Tod und Leben,  
Die Ferne lockt mit heiligem Beben,  
Und still  
Wir auf des Sinnens Wasser schweben.

Nachen des Sinnens, leidversehen,  
Vom Todeshafen lass uns gehen,  
Dorthin,  
Wo keinen Morgen wir mehr sehen.

**Zoltán Franyó:**  
**Auf neuen Gewässern (Új vízekén járok)<sup>17</sup>**

Mein Schiff, du trägst den Helden neuer Zeiten,  
Mag Hohn den trunknen Ruderer begleiten:  
Fliege, mein Schiff,  
Nur Mut, du trägst den Helden neuer Zeiten.

Fliegen, fliegen und immer fliegen,  
Zu neuen Gewässern, zu neuen Siegen,  
Fliege, mein Schiff!  
Fliegen, fliegen und immer fliegen.

Vor dir schon neue Horizonte schweben,  
Denn immer neu und furchtbar ist das Leben,  
Fliege, mein Schiff!  
Vor dir schon neue Horizonte schweben.

Ich brauche nicht die längst geträumten Träume,  
Stets neue Lust und Qual mich hier umschäume,  
Fliege, mein Schiff!  
Ich brauche nicht die längst geträumten Träume.

Ich will nicht für die grauen Seelen singen,  
Mag heiliger Geist, mag Fusel mich beschwingen;  
Fliege, mein Schiff!  
Ich werde nie für graue Seelen singen!  
(1905)

**Zoltán Franyó:**  
**Gebet nach dem Kriege (Imádság háború után) <sup>18</sup>**

Mein Gott, ich komme aus dem Krieg,  
Mein Gott, wie bin ich müde;  
Versöhne mich mit dir und mir,  
Du bist ja der Friede.

Mein Herz, ein glühendes Geschwür,  
Kann keine Ruhe finden.  
In deinem Kusse möge es  
Den Schmerz gestillt empfinden.

Sieh, meine großen Augen sind  
Für diese Welt verschlossen,  
Sie haben nichts zu sehn, nur dich,  
Sie sind aus dir entsprossen.  
Die Beine stampften bis zum Knie  
Im Blute einst und siehe:  
Ich habe keine Beine mehr,  
Nur Knie noch, nur Knie.

Ich kämpfe nicht und küsse nicht,  
Mein Mund ist welk, es heben  
Die Arme sich wie Äste dürr -  
Herr, sieh, mein armes Leben.

Du guter Gott, so siehst du mich,  
Ich bin besiegt, bin müde.  
Versöhne mich mit dir und mir,  
Du, Herr, bist doch der Friede.  
(1908)

Zoltán Franyó:

Wagenfahrt in der Nacht (Kocsi-út az éjszakában)<sup>19</sup>

Wie verstümmelt ist der Mond,  
Die Nacht wie Wüsten, stumm und schaurig;  
Wie bin ich heute zag und traurig,  
Wie verstümmelt ist der Mond.

Alles Ganze ist geknickt,  
In Teilen flackern alle Flammen,  
Jede Liebe brach zusammen,  
Alles Ganze ist geknickt.

Ein schlechter Karren fährt mit mir,  
Es scheint, ein Wehruf folgt dem Wagen,  
halb tiefe Ruhe, halb Lärm und Klagen,  
Ein schlechter Karren fährt mit mir.  
(1909)

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Turóczi-Trostler, József: Ady és német fordítói. *Huszadik Század*, 20, 1919/8, S. 107-118.

<sup>2</sup> Franyó, Zoltán - Gerhold, Heinrich: *Auf neuen Gewässern. Eine Auswahl*. Wien/Zürich: E.P. Tal & Co., 1921.

<sup>3</sup> Franyó, Zoltán: *Blut und Gold*. (Auswahl). Bukarest: Literatur Verlag, 1962; Ders.: *Mensch in der Unmenschlichkeit. 66 Gedichte*. Budapest: Corvina, 1979.

<sup>4</sup> Hetényi-Heidelberg, Albert: *Auf dem Flammenwagen der Lieder. Eine Auslese*. Budapest: Pollak, 1926.

<sup>5</sup> Der Nachlass von Hetényi-Heidelberg ist im Handschriftenarchiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften unter der Nummer Ms 1380/1-10 zu finden. (Maschinenschrift, 10 Bde, 1153 Seiten.)

<sup>6</sup> Ady, Endre: *Ausgewählte Gedichte. Ungarisch-deutsch*. [Neuübersetzt von Wolfgang Brunsch.]. Aachen: Shaker, 1999; Ders.: *Ausgewählte Gedichte*. [Übersetzt von Julius Alexander Detrich.]. Olching: G. Detrich, 2001.

<sup>7</sup> *Drei Raben. Zeitschrift für ungarische Kultur*. 4, 2003/4-5, S. 6.

<sup>8</sup> Ebd., S. 11.

<sup>9</sup> Kárpáti, Paul: Franz Fühmanns nachdichterisches Scheitern an Adys Lyrik. *Drei Raben. Zeitschrift für ungarische Kultur*. 4, 2003/4-5, S. 39-44.



<sup>10</sup> Ady, Endre: *Gedichte*. 3., veränderte Auflage. Auswahl zum 100. Geburtstag des Dichters. Eingeleitet von László Bóka. Budapest: Corvina, 1977; Ders.: *Gedichte*. [Einleitung und Auswahl: Ferenc Kerényi]. Institut für Kulturelle Auslandsbeziehungen, Budapest: Ungarischer Esperantobund, 1977; Ders.: *Der verirrte Reiter*. [Hrsg. von Paul Kárpáti.] Berlin: Volk und Welt, 1977; *Ungarische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*. [Herausgegeben vom Ungarischen Schriftstellerverband und von Paul Kárpáti.] Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1987.

<sup>11</sup> Popovic, Anton: *A műfordítás elmélete*. Bratislava: Madách Kiadó, 1980.

<sup>12</sup> In: *Hetényi-Heidelberg Albert kiadatlan Ady-fordításai*. Gépirat, 2. Füzet, 4. Oldal, MTA-Kézirattár.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> In: Ady, Endre: *Mensch in der Unmenschlichkeit*. 66 *Gedichte*. [Übertragen von Zoltán Franyó.] Budapest: Corvina, 1979, S. 28

<sup>15</sup> In: *Hetényi-Heidelberg Albert kiadatlan Ady-fordításai*. Gépirat, MTA-Kézirattár.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ady, Endre: *Mensch in der Unmenschlichkeit*. Budapest: Corvina, 1979.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd.



*Anna Zsellér (Veszprém)*

## Das Erhabene der Natur als poetologisches Prinzip bei Raoul Schrott

Raoul Schrott kann anhand seines bisherigen Schaffens der Dichter der Naturwahrnehmung genannt werden. Der 1964 geborene Lyriker, Prosaist und genialer Übersetzer hat mit seinen drei Gedichtbänden (*Hotels* 1995; *Tropen. Über das Erhabene* 1998; *Weißbuch* 2004), mit seiner Gedichtanthologie *Erfindung der Poesie*, mit seiner Gilgamesh-Übersetzung, aber vor allem mit seinem umfangreichsten Roman *Tristan da Cunha oder die Hälfte der Erde* gezeigt, dass ihm neben seiner Universalbildung in der Dichtungsgeschichte das Wichtigste eine menschlich-forschende, reisend-entdeckende Beziehung zur Natur ist. Nicht zufällig ist es also, dass er seinen Gedichtband *Tropen*, dessen Gedichte hier im Mittelpunkt der Analysen stehen werden, mit einer genauen, geographisch ernst zu nehmenden Reise entlang des 23,5° Breitengrades durch die algerische Wüste und durch Libyen anfährt. Diese Reise ist aber nur die Einführung einer poetologischen Reise, die er unter dem Titel *Inventarium I* und *Inventarium II* in seinem Gedichtband an den zwei kompositionstechnisch wichtigsten Stellen, am Anfang und am Ende des Bandes mit dem Leser unternimmt. In dem folgenden Aufsatz habe ich vor, diese poetologische Reise des Dichters Raoul Schrott anhand von teilweise poetischen, teilweise dichtungstheoretischen Textbeispielen zum zweiten Mal, diesmal analytisch-wissenschaftlich durchzuführen. Dabei geht es mir vorerst aber nicht darum, philologisch interessante Befunde aus seiner Poesie ans Tageslicht zu fördern. Vielmehr möchte ich die Grundgedanken und Motivationen eines Schreibens, das sich zwischen einer großen Tradition der *humaniora* und des Dichtens und einer geschichtlich kürzeren, aber desto wirkungsträchtigeren Tradition naturwissenschaftlichen Denkens auf radikal neue Wege der Poesie und des theoretischen Denkens über dieselbe verschlagen hat.

### Die Natur als das radikal Fremde

Dem Dichter Raoul Schrott ist die Betrachtung der Naturformen der nächste, häufigste dichterische Gegenstand. Das heißt aber noch nicht,

dass Schrott so etwas wie ein schlichter Naturlyriker wäre. Wie er in einem Interview bekennt, gibt es für ihn in der Dichtung (als Gesang verstanden) natürlich alle drei archaischen Themen: Wein, Weib und (der) Gesang (selbst).<sup>1</sup> Neben scheinbar neutralen Natur- und Umweltbeschreibungen (-bedichtungen) ist das Thema der menschlichen Projektionswelten natürlich immer sein eigentlicher Gegenstand.

Neben der häufigen Thematisierung der Natur finden wir bei Schrott die theoretische Tendenz, in dieser das *ständige Gegenüber* (Rilke)<sup>2</sup>, die nicht fassbare Gegenseite, das an sich A-humane zu sehen. „Landschaften feindlich und unzugänglich zu nennen, heißt bereits, sie unter einem humanen Blickwinkel zu denken; doch wenn die Natur einer ist, dann indifferent.“<sup>3</sup> Dennoch sieht er eine schriftstellerische Möglichkeit, wenn nicht vielmehr eine Aufgabe darin, diese äußerste Neutralität wenn irgendwie menschlich möglich, dennoch zu fassen.

Um diese Gleichgültigkeit trotzdem irgendwie faßbar zu machen, müßte man imstande sein, von den Kategorien des menschlichen Denkens zu abstrahieren. Da uns aber kein anderer Ausgangspunkt zur Verfügung steht, wird sie uns eigentlich nur als Differenz bewußt – darin besteht das Paradoxon, dem man mit dem Begriff des Erhabenen Ausdruck zu verleihen sucht.<sup>4</sup>

Was die Natur als Differenz für den Dichter Raoul Schrott eigentlich bedeuten wird, werden wir erst nach den exemplarischen Analysen einiger Gedichttexte und Gedichtfragmente sehen. Festzuhalten ist aber schon am Anfang, dass der humane Blickwinkel auf die Natur für Schrott nicht bedeutet, dass das menschliche Subjekt in oder durch das Naturerlebnis zu einer Vereinigung mit derselben kommen könnte. Wie es in seinem poetologischen Rollengedicht *Petrarca - Mont Ventoux* heißt:

ohne die kraft zu widerstehen zieht  
das erhabene den körper in seinen bann und betäubt  
die seele das verborgene in uns sträubt

sich jedoch so den berg zu denken · entweder es flieht  
in ehrfurchtsvolles staunen und kniet  
dann vor sich selbst oder aber es lehnt

sich auf dagegen und sucht sein Maß im unvernünftigem  
hatte ich mir in der Höhe Gott ersehnt  
fand ich ihn bloß auf meinen eng beschriebnen Bögen

Das Erhabene des bestiegenen Berges kann im Subjekt nur zwei mögliche Haltungen auslösen: entweder zielloses Bewundern der Natur, das auf dem Subjekt selbst projiziert wird („und kniet dann vor sich selbst“), oder einen Selbstverlust im Maßlosen: also z. B. im Bild eines Gottes, den man aber – im strengsten Sinne genommen – auf dem Berg *nirgendwo* finden kann, nur in den heiligen Schriften der Alten („fand ich ihn bloß auf meinen eng beschriebnen Bögen“). In den beiden Zitaten finden wir den Begriff des Erhabenen wieder. Auf die Deutung dieses Begriffs bei Schrott werden wir demnächst noch zurückkommen. Diesmal wäre zu bemerken, dass er (als erster und wichtigster Aspekt) in diesem Begriff das Paradoxe des ständigen Gegenüberstehens des menschlichen Subjekts mit der Natur und die Unausweichlichkeit der kategorialen Fremdheit von derselben ästhetisch fassen will.

Noch einmal ist zu betonen, dass Schrott – trotz der zahlreichen Gedichte und trotz des Ganzen des *Tristan*-Romans, worin er die Naturverbundenheit der Tristan-Einwohner und der neu dazugesiedelten mit einer kräftigen Sprache und mit geologisch-geographisch ausgeprägtem Fachwortschatz zu schildern fähig ist – einen harten Aufprall vom Menschen auf die radikale Fremdheit der Natur nicht durch die träumerische (und auch nicht durch die harte, reale) Möglichkeit eines naturnahen und -verbundenen Lebens abmildern zu können glaubt.<sup>5</sup>

### **Dichtung als eine verbindende Art der Erkenntnis**

Trotz der oben ausgeführten radikalen Fremdheit des Naturhaften in den Schriften von Schrott erscheint die Dichtung (gerade am stärksten im und durch den Gedichtband *Tropen*) auch als eine Art der Erkenntnis, die verbindend zwischen Mensch und Natur wirkt, und das heißt: durch die ständig präsente naturwissenschaftliche Betrachtungsweise auch zwischen den Naturwissenschaften und der Dichtung. „Physikalische Optik“<sup>6</sup> ist letztlich Raoul Schrotts poetologischer Begriff für eine neue Sichtweise in der Dichtung, deren Entstehen er zuerst in der naturwissenschaftlichen Entwicklungsgeschichte in großen Zügen verfolgt.

Die Geometrische Optik von Euklid bis Newton beschrieb die Phänomene des Lichts unter Annahme geradliniger Strahlen. Mit den Experimenten Thomas Youngs wurde hingegen die Idee dominant, daß sich das Licht in Wellen ausbreitet – bis Einstein beides für komplementär erklärte. Unter dem Einfluß der Quantentheorie wandelte sich schließlich der Name zu dem einer «Physikalischen Optik». Mit ihr begann (zumindest die mikroskopische) Welt unwägbar zu werden, einzig noch im Auge des Betrachters zu existieren und bei jedem Blick andersartig zu manifestieren [...].<sup>7</sup>

Dieser naturwissenschaftliche Begriff wird dann analog auf die Dichtung übertragen (genauso, wie er in den *Grazer Poetiklesungen* den Begriff *Quant* aus der neueren Physik mit der dichterischen Metapher anhand ihrer Wirkungsweisen in Parallele stellt).<sup>8</sup> Also wäre die Sichtweise in seiner Dichtung, die der Physikalischen Optik entspricht, dadurch zu charakterisieren, dass sie die alte, beruhigende und verhältnismäßig einfache Gedankenführung über das Licht, die das Licht in seinen Lichtstrahlen geometrisch zu fassen und zu repräsentieren glaubte, negiert, für eine neue, paradoxe Betrachtungsweise, in der das Licht einmal in seiner Teilchen-, ein anderes Mal in seiner Wellennatur wahrgenommen werden kann. Und hier gilt es natürlich auch übersetzt: die alte, beruhigende und verhältnismäßig einfache erkenntnistheoretische Perspektive des Dichters auf die Dinge, die die Phänomene der Außenwelt durch die Schrift zu fixieren glaubt, wird negiert, für eine neue, paradoxe Betrachtungsweise, in der der dichterische Gegenstand einmal in seiner „Teilchen-, ein anderes Mal in seiner Wellennatur“ wahrgenommen werden kann. Die Entscheidung darüber, welche Behandlung des Lichtes – und des dichterischen Gegenstandes – jeweils legitim ist, kommt dem Betrachter zu. Dadurch ist dieser Betrachter, und genauso der Dichter, der die Physikalische Optik in seine Ästhetik aufgenommen und integriert hatte, ständig dem Dilemma ausgesetzt, ob die Objektivität der Wirklichkeit und der Naturerscheinungen von ihm abhängig oder unabhängig sind. Die gleiche Sachlage positiv formuliert: der Betrachter ist sich ab jetzt dessen bewusst, dass er seine Wirklichkeit zwar nicht willkürlich verändern kann, aber durch die eigene Interpretation derselben kann er diese tiefgründig beeinflussen.

Gedichte, die den zyklusbildenden Titel *Physikalische Optik* tragen, von I bis IX durchnummeriert, beschreiben bei Schrott also die

Schwierigkeit – wenn nicht gerade die Unmöglichkeit – einer fixierten Naturbeschreibung. „unter den fingern zerfällt der abend / wie verbranntes papier“ (*Physikalische Optik II*) Da die Objektivität der Naturerscheinungen erkenntnistheoretisch nicht mehr gesichert ist, kann der Betrachter nur noch eine hinschwindende, interpretierte Wirklichkeit festhalten und der Dichter: eine solche imitieren.

Dieser unfeste, entgleitende Charakter der Erscheinungen kann nur durch eine Sprache abgebildet werden, die zur Imitation desselben Charakters geeignet ist: es ergibt sich also eine tief metaphorische Sprache. Dennoch muss das Gedicht, wenn in ihm darüber reflektiert wird, dass die Natur durch Metapher und Vergleiche darstellbar ist, wieder weiteren Metaphern verfallen; dieser Kreis der Metaphorizität ist geradezu nicht zu entfliehen, wie es am Stück *Physikalische Optik III* gezeigt werden kann.

[...] die quinte  
hinter dem auflösungszeichen  
des wehrs und der fluß ein paar zeilen lang

im takt der zypressen · was diesen vergleich  
zuläßt ist die leere fläche der nacht und das labyrinth  
des lichts in den hohlen wangen

der wellen

Nach den musikalischen Metaphern (*quinte*, *auflösungszeichen*, *takt*), um Fluss und Zypressen zu vergegenwärtigen, kommen weitere Metaphern, die (logisch gesehen) für die Beschreibungsmöglichkeiten des nächtlichen Flusses auch nicht verantwortlich sein können, da sie die Metaphorizität der darstellenden Sprache nur noch stärker beweisen: „die leere fläche der nacht und das labyrinth / des lichts“. Wie wir es aus Ricoeurs *Lebendige Metapher* gelernt haben:

Einen metaphernfreien Ort, von dem aus man die Metapher und alle sonstigen Redefiguren wie ein dem Blick vorliegendes Spiel betrachten könnte, gibt es nicht. Die Fortsetzung dieser Studie ist in mancher Hinsicht ein unaufhörlicher Kampf mit diesem Paradox.<sup>9</sup>

Genauso ist bei Schrott die Fortsetzung seiner Dichtung ein unaufhörlicher Kampf mit der Spannung zwischen metaphorreicher Sprache und dem Fixierungsversuch einer entgleitenden Wirklichkeit. Diese Spannung ist aber geradezu die Triebkraft dieser Dichtung.

### **Perspektiven auf die Natur: die Tropen<sup>10</sup>**

Die poetologische Analogie (oder vielleicht könnten wir hier genauso wohl wieder über eine Metapher sprechen), die Schrott zwischen den Naturwissenschaften und seiner Dichtung in dem Begriff der *Physikalischen Optik* zieht, wird bei ihm in einem systematischen Zusammenhang mit dem Begriffskomplex der *Perspektive* gebraucht.

Seine Grundgedanken in der poetologischen Nachschrift *Inventarium II* kreisen um die Begriffe des *Sublimen* (oder des *Erhabenen*) und der *Perspektive*. Wie oben zitiert, ist die Haltung des Menschen gegenüber der Natur eine notwendigerweise humane, also der Natur an sich fremde Haltung. Es gibt nur eine einzige Möglichkeit – nicht zur Überwindung, aber – zur Bewahrung der Differenz zwischen Menschlichem und Naturhaftem. Diese Möglichkeit wird von der Sprache geboten.

Mit den Stilfiguren der Tropen überläßt sich das Denken Begriffen und Sätzen, die von ihrem eigentlichen Sinn abstrahieren. [...] *Die Wörter verlagern dabei ihren Blickwinkel weg von Dingen und hin zu Fluchtpunkten, die weit außerhalb ihres Horizontes liegen.* Als rhetorische Kunstgriffe suchen die Tropen in Wendungen, die jenen der Sonne zwischen den Kreisen gleichen, nach einem Äquator für Natur und Sprache.<sup>11</sup>

Das Figurenhafte ermöglicht nach Schrott „einen Äquator“, eine Ausgleichlinie „für Natur und Sprache“ zu finden, die eine Bedingung der Möglichkeit der dichterischen Naturbetrachtung und Naturannäherung bietet. In dieser dichtungstheoretischen Schrift haben die Wörter und Begriffe selbst „Blickwinkel“, d. h. eine gewöhnliche Perspektive auf die Wirklichkeit. Durch den metaphorischen Gebrauch wird dieser Blickwinkel verschoben: eine neue, bisher unmögliche Perspektive wird in der Sprache selbst eröffnet. Diese Perspektive steht dann für die menschlich-dichterische Perspektive auf die Natur, die Schrott als eine komplementäre Perspektive zu der naturwissenschaftlichen Sicht behaupten



wird. Karen Leeder meint sogar, diese Erkenntnis wäre die „These“ des Gedichtbandes *Tropen*: „If the collection [*Tropen*] can be said to have a thesis, it posits a profound complementarity between science and poetry.“<sup>12</sup>

Wie Schrott in seiner Schrift *Über die Symmetrie der Poesie* schreibt: „Es ist die Dichtung, die zwischen Erkenntnis und Wahrnehmung vermittelt.“<sup>13</sup> Als Ergänzung dazu sieht Schrott als zentrale Charakteristik der Dichtung die vorwiegend metaphorische Sprachverwendung an.<sup>14</sup> Also ist es die dichterische, an sich metaphorische Sprache, die zwischen Wahrnehmung (der Natur) und Erkenntnis (derselben) vermitteln kann. In einem Interview spricht er über die Metapher als „erkenntnistheoretische Maschine“.<sup>15</sup> Dadurch schreibt er also der dichterischen Sprache eine Kraft zu, welcher Kraft durch die Sprache auch die Naturwissenschaften sich bedienen müssen, um erfolgreich werden zu können.

Wie wir aber bei der Deutung des Begriffs *Physikalische Optik* gesehen haben, ist die Komplementarität der Dichtung mit den Wissenschaften nur auf der Ebene der Analogie gültig. Worüber Schrott sprechen will, sind nicht die Naturwissenschaften, sondern es ist die menschlich-dichterische Erkenntnis selbst. Freilich liegt ihm viel daran, die dichterische Erkenntnis in Beziehung zu bringen mit der wissenschaftlichen Erkenntnis, aber nur in dem Maße, indem beide eigenständig humane Weisen des Sich-in-Beziehung-Setzens mit der Natur sind. Schrott ist an der „erkenntnistheoretischen“ Kraft der Sprache nur deshalb interessiert, weil er an der Spannung zwischen Mensch und Natur interessiert ist; letztlich daran, wie das Subjekt, das radikal Subjektive das Objektive der Natur (woraus er ja selbst entstammt) erkennen, ermessen und beschreiben kann.

Jetzt möchte ich einige lyrische Textbeispiele heranziehen, worin wir das Perspektivische der Schrottschen Dichtung werden erfassen können. Meine These ist, dass dieses Perspektivische an sich dem Dichter Raoul Schrott eine Annäherung an das Erhabene der Natur ermöglichen wird. Bisher haben wir nur über die radikale Fremdheit zwischen Natur und Mensch gesprochen, in dem wir den Gedankengängen (vor allem der dichtungstheoretischen Schriften) von Raoul Schrott folgten. Diese Münze, wie jede, hat aber auch eine Kehrseite. Der Dichter, der die Natur unbedingt als durch das Menschliche unberührbar sehen lassen will, ist auch der Dichter *der unberührbaren Natur*. Für Schrott liegt

in der Natur ein hohes utopisches Potenzial. Dieses utopische Potenzial lässt sich aus dem Gedicht *Eine Geschichte der Schrift IV* herauslesen.<sup>16</sup>

das kreuz des hematits im  
angewehten sand unter den roten  
zeilen des gneis: die chiffren und ihre  
körper · die sehne die sich an deiner  
achsel spannt und das büschel haare wie  
tamariskennadeln die der wind verstreut hat  
schwarz und blau: dies zeichen und formen  
alle · der mund auf einen stein  
gepreßt der sie in die leere sagt · ein  
alphabet ohne vokale

Die Natur, hier im Einklang mit dem Naturhaften des menschlichen Körpers: Sehne und Haare der Geliebten, bietet viele Chiffren an; lesbar erscheinende, obschon geheimnisvolle Zeichen, die sich aber – sobald man sie wirklich zu entziffern versucht – als ein „alphabet ohne vokale“ entpuppen. Also wie ein fremdes Alphabet, dessen Schriftzeichen den Leser nur verwirren und keinen zusammenhängenden Sinn darbieten. Das Gedicht wird durch die Spannung aufrechterhalten und motiviert, die sich daraus ergibt, dass der Sinn suchende Mensch sich in der unberührten Natur letztlich nicht zurecht findet. Genauso nicht in der „Natur“ der Frau, des Frauenkörpers. „Als besäße die Natur eine Schrift, deren Alphabet man teilweise entziffern, aber nicht zu einer Sprache zusammensetzen kann.“<sup>17</sup>

Wenn wir diese Deutung mit den – wiederum theoretisch-poetologischen – Worten des Dichters parallel lesen, ergibt sich, dass diese Nicht-Deutung der Natur für den Dichter Schrott auch ein letztes, utopisches Möglichkeitspotenzial der Poesie darstellt:

Die Wahrheit der Dichtung dagegen müßte eine andere sein, wenn sie es könnte: die Dinge zurück in eine Leere zu legen, wo sie noch keinen Namen haben, sie auszusetzen, jenseits jedes Menschlichen und jeder menschlichen Ewigkeit, ohne ein Wohin, wo die *Narben an den Felsen nicht mehr entzifferbare Schriftzeichen sind, sondern Wegzeichen* – um einem Satz Peter Huchels sein Fragezeichen zu nehmen.<sup>18</sup>

Die Dichtung hat auch die Aufgabe, die unberührte, ungezähmte Wirklichkeit der Natur aufzuzeigen, um ein neues Terrain der Sprache und für die Sprache zu erobern. Mit einem anderen Gedicht Schrotts belegt:

ein kühler  
wind fällt von der kante auf die gletscherzunge nieder  
das skelett eines gebirges aus dessen fleisch die knochen  
treten in einem geäderwerk von bächen · haut und  
bauch · aber das hieße schon vom mensch zu sprechen:  
die natur kennt keine schrift · spalten und risse lassen  
bloß blindes am fels entziffern<sup>19</sup>

Dieses Terrain muss also letztlich durch alle Metaphern und Vergleiche dennoch unberührt bleiben.

Nur in den Liebesgedichten gelingt es Schrott eine Harmonie zwischen der „Natürlichkeit“ des menschlichen Körpers und der völlig a-humanen Natur zu schaffen. Im Gedicht *Eine Geschichte der Schrift VII*<sup>20</sup> wird durch die Dämmerungserscheinung *lykophos* (oder falsche Dämmerung) der Buchstabe *v* aus der Natur herausgelesen. Derselbe Buchstabe erscheint auch in der „beuge der schulter“, in der „grube am hals“ und „am ansatz der brüste“ der Geliebten. Die Dämmerung an diesen Körperteilen ist dieselbe falsche Dämmerung, die am Meer gerade wahrzunehmen ist. Der Augenblick einer Liebesidylle wird durch die Augenblicklichkeit eines Naturphänomens imitiert; oder gerade umgekehrt: die reine, unberührte Naturerscheinung kann nur im Vergleich mit diesem Liebesmoment dargestellt werden. In einem anderen Gedicht *Dämmerungserscheinung II*<sup>21</sup> dienen die Naturphänomene wieder als Vergleiche für die Geliebte; dadurch werden sie scheinbar gezähmt, humanisiert. Aber als das „Vorpurpurlicht“ gegen 5 Uhr erscheint, werden alle Gegenstände und Wahrnehmungen – sowohl die Menschlichen, als auch die Natürlichen – plötzlich unbeschreiblich: „und nichts mehr nun das sich berühren ließe“.

Die letzte, hier behandelte und zitierte Dämmerungserscheinung ist „bei Sonnenaufgang über dem Wasser“ zu beobachten:

wenn die sonne dort wo die dünung  
ausläuft an ihren rand stößt flackert

alles kurz auf ins grüne · wie der  
trockene funkenschlag eines feuerzeugs<sup>22</sup>

Dieses Zitat ist hier angebracht, um noch einmal die Erkenntnisse des letzten Abschnitts zusammenfassen zu können. Die Metapher oder die figurenhafte Sprache, die für Schrott als die einzige Möglichkeit einer Vermittlung zwischen der Wahrnehmung und der Erkenntnis der Natur (und alles Naturhaften) erscheint, ist hier „der trockene funkenschlag“. Eine Dämmerungserscheinung wird hier also mit einer anderen physikalischen Metapher vergegenwärtigt. Diese Metapher aber diente früher Schrott auch als die Metapher für die Metapher selbst.<sup>23</sup> In und durch die Metaphorizität der dichterischen Sprache scheint es dem Leser, als ob das Paradox vorläufig gezähmt worden wäre; das Paradox, womit die theoretischen Schriften die Beschreibungsmöglichkeiten der Natur durch ein dichterisches Subjekt auszeichnen. Das Gezähmtwerden des Paradoxons ist aber keineswegs seine Aufhebung. Man könnte eher über einen Perspektivenwechsel sprechen. Das Gedicht nimmt sich eine Perspektive, in der die Widersprüchlichkeit von Mensch und Natur festgehalten, in seiner Spannung aufrechterhalten werden kann. Diese Perspektive wird andernorts von Schrott folgendermaßen beschrieben:

Sie [die Poesie] sieht Ich und Umwelt in einem ständigen Fluß begriffen, in dem sich Subjekt und Objekt nicht mit der scheinbaren Klarheit der Naturwissenschaften abgrenzen lassen, sie versucht vielmehr, diese über den Übertragungsmechanismus der Metapher zu verstehen.<sup>24</sup>

### **Das Erhabene als Ausdruck für das Paradoxon**

Als Schrott diesen Begriff in seiner Nachschrift *Inventarium II* nach dem Gedichtzyklus, diesmal reflektierend, aufnimmt, bezieht er sich nach Pseudo-Longinus auf die nächste große Autorität der Ästhetik, auf Immanuel Kant. Kant hatte als Symbole des Erhabenen „[k]ühn überhangende (sic!), gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken [...] u. d. gl.“ aufgezählt.

Aber die Höhe eines Mont Blanc ruft heute kaum mehr diese Ehrfurcht hervor, und auch auf den Parnas führt eine Seilbahn. Wo sich das

Erhabene dagegen wiederfindet, ist in der Weite, der Leere und in den Grundlagen unseres modernen Weltbildes.<sup>26</sup>

In den theoretischen Schriften von Schrott (*Grazer Poetikvorlesungen*, hier aus dem Band *Die Erde ist blau wie eine Orange* zitiert; *Inventarium I* und *II*) werden die Grundlagen unseres Weltbildes aus dem Bereich der modernen Physik entliehen dargestellt. Es ist nur zu verwunderlich, dass keine direkte Hinweise auf die postmoderne Chaos-Theorie in diesen Schriften zu finden sind, da alle Gedichte Schrotts von einer Sichtweise auf die Natur zeugen, die die aktuellen Theorien des Chaos auch zur Voraussetzung haben.

Bei Schrott wird der Begriff des Erhabenen zum Überleiten benutzt: er verwendet diese Kategorie, um die prinzipielle Unmöglichkeit einer Annäherung der Natur zu begründen und (paradox genug) zugleich dazu, diese Annäherung dennoch herbeizuführen.

Es ist der Blick der Tropen, der sich darin manifestiert, die Sicht durch die Linse der Wörter auf den Brennpunkt des Figurativen. Das Erhabene existiert nur in jenem Bild, das wir von ihm zu machen vermögen. // Die *sublimitas* ist die Kippfigur in diesem Bild. [...] Zum widersprüchlichen Wesen des Sublimen gehören changierende Proportionen ebenso wie wechselnde Standpunkte, die von einer einzigen Metapher zur Deckung gebracht werden wollen.<sup>27</sup>

Für Kant besteht „[d]as *Erhabene* [...] bloß in der *Relation*, *worin* das Sinnliche in der Vorstellung der Natur für einen möglichen übersinnlichen Gebrauch desselben als tauglich beurteilt wird.“ (KUK, B113) Gert Scobel behauptet in seiner Untersuchung zu Kants Begriff des Erhabenen, dass die Theorie des Erhabenen bei ihm eigentlich die Theorie des Übergangs ist.<sup>28</sup> In der *Kritik der Urteilskraft* tut sich bei Kant eine Kluft zwischen den Bereichen des Fühlens und des Denkens, der Sinnlichkeit und der Vernunft auf. Er überwindet diese Kluft mit dem Begriff des Erhabenen. Für Scobel besteht das Interesse an Kants Theorie, weil seines Erachtens die Theorie des Chaos, die die postmoderne Denkweise grundsätzlich bestimmt, ebenso eine Theorie des Überganges bedeutet. Es ist die einzige Theorie, die die Möglichkeit aufweist, zwischen zwei unterschiedlichen Systemen den Punkt des Sprunges, den

Punkt der Ineinander-Entwicklung, also des Übergangs zu zeigen.

Ähnlicherweise kann Schrott durch das Erhabene in der Sprache, was zumeist mit dichterischen Metaphern verwirklicht wird, die prinzipielle Negativität einer Beziehung zwischen Mensch und Natur und den prinzipiellen Unterschied zwischen den Annäherungsweisen des Natürlichen und des Humanen aufheben. Dabei ist das Erblicken des Chaotisch-Naturhaften bei ihm ein ständig verwirklichtes dichterisches Programm.<sup>29</sup>

### Die poetisch-poetologische Differenz

Zuletzt müssen wir aber in dieser schriftstellerischen Praxis auch eine oder *die* Differenz wahrnehmen. Der Theoretiker Schrott betont immer wieder die paradoxe Unannäherbarkeit der Natur; das Erhabene als ästhetische Kategorie wird auch aus dem Grund eingeführt, um dieses Paradoxon noch einmal, theoretisch darstellen zu können. Im erfassten Erhabenen dagegen (siehe z. B.: *Dämmerungserscheinungen*, *Petrarca - Mont Ventoux*) erscheint das „gezähmte“ Paradoxe. In der künstlerischen Sprache wird die radikale Fremdheit der Natur also als teilweise überwunden erscheinen.

Gibt es dementsprechend zwei unterschiedliche Sprachen? Eine Sprache der Theorie, die die Differenz zwischen a-humaner, fremder Natur und der ständigen Sinnsuche des Menschen nicht genug radikalisisieren kann und eine zweite, lyrische Sprache, die diese Differenz wieder einebnet? Obwohl natürlich (wie auch in diesem Aufsatz immer wieder betont) die Gedichte ihre Triebkraft aus nichts Anderem, als aus einer solchen Differenz schöpfen.

In diesem - diesmal innerhalb der sprachlichen Sphäre auftauchenden - Paradoxon sehe ich eine Abbildung des Paradoxons der Naturwahrnehmung. Das wahrnehmende Subjekt ist einerseits selbst Teil der Natur, in dem Sinne, dass es seine Aufbaustoffe und Kräftefelder auch als „natürliche“ und nur als natürliche besitzen kann. Andererseits ist sich das schreibende Subjekt dessen bewusst, dass es je schon aus der Natur herausgegriffen wurde. Dieses Wissen um das Naturhafte des Menschen erscheint explizit beschrieben nur in einem Prosatext des Autors, im *Tristan*-Roman:

Dieses Ich, das ewig ein anderer ist. Als erführe man es nur im Fortgehen, in einer Trennung und in der Imagination eines anderen Ortes; die Projektion aller Einsamkeit auf das Fremde. Und stets sind es Orte, wo Menschen nicht leben, nur überleben können. Ob das Meer des Odysseus, die Felsenhöhen der Einsiedler, die Einöden der Säulensteher, die Wälder Tristans und Parzivals, Petrarcas Berge, die Inseln Robinsons oder Rousseaus, die menschenleeren Steppen aller Frontierbewegungen oder das ewige Eis unserer Forschungsexpeditionen. In ihnen liegt die andere, negative Utopie unserer selbst; dort, wo wir uns nicht mehr an die Natur, sondern in ihr verlieren.<sup>30</sup>

Und später:

Eine Geschichte des Windes. Wir immer schon ein Teil davon, unser Körper nichts als nur dieser Staub vom Beginn der Welt. Das, was von den Sternen blieb. Und ein buntes, billiges Licht.<sup>31</sup>

„Eine Geschichte des Windes“ – der Wind, die Naturerscheinung wird metaphorisch verwendet für die menschlichen Kräftebewegungen, aber wir sollten diese Gleichsetzung nicht *bloß* metaphorisch lesen: das Naturhafte *ist* in diesem dichterischen Text das Menschliche zugleich. Mit diesem Beispiel des „gezähmten“ Paradoxons vom Erhabenen schließe ich meine Untersuchungen.

## **Anmerkungen**

<sup>1</sup> Raoul Schrott: „Dichtung ist der Ausdruck urmenschlichen Denkens und Erkennens und eine Aneignung von Wirklichkeit. Das klingt kompliziert, aber das heißt uns Menschen interessiert im Grunde nichts anderes als Wein, Weib, Gesang, Natur und Tod – uns Männer sagen wir mal.“ Cécile Schortmann: „Und das ist in 4000 Jahren gleich geblieben?“ Raoul Schrott: „Das ist in 4000 Jahren gleich geblieben. Bloß interessant ist, wie es für jede Generation, für jedes Zeitalter, jede Kultur, jede Sprache neu anverwandelt wird.“ *Weltenbummel für Fortgeschrittene. Der Dichter Raoul Schrott und sein „Weissbuch“*. Interview mit Cécile Schortmann. <http://www.hr-online.de/website/fernsehen/sendungen/index.jsp> (Zugriff: 14.02.2007)

<sup>2</sup> Ein Hinweis auf Rilke ist schon aus den Gründen nicht verfehlt, dass dieser in seinen Auseinandersetzungen mit der Worpsweder Landschaftsmalerei und später mit Cézanne auf grundsätzlich parallelen Gedanken kommt: „Wir sind gewohnt, mit Gestalten zu rechnen, – und die Landschaft hat keine Gestalt, wir sind gewohnt aus Bewegungen auf Willensakte zu schließen, und die Landschaft *will* nicht wenn sie sich bewegt. (...) Wir pflegen, bei den Menschen, vieles aus ihren Händen zu schließen und alles aus ihrem Gesicht, in welchem, wie auf einem Zifferblatt, die Stunden sichtbar sind, die ihre Seele tragen und wiegen. Die Landschaft aber steht ohne Hände da und hat kein Gesicht, – oder aber sie ist ganz Gesicht und wirkt durch die Größe und Unübersehbarkeit ihrer Züge furchtbar und niederdrückend auf den Menschen, etwa wie jene ‚Geistererscheinung‘ auf dem bekannten Blatte des japanischen Malers Hokusai.“ Rilke, Rainer Maria: Worpswede. Einleitung. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Bd. 5. Frankfurt am Main: Insel, 1987, S. 10.

<sup>3</sup> Schrott, Raoul: *Tropen. Über das Erhabene*. München/Wien: Hanser, 1998, S. 8.

<sup>4</sup> Ebd., S. 8.

<sup>5</sup> Christian Reval schreibt bei der Vermessung und Kartographierung der Insel: „Inselberge. Und jeder Gipfel auf der Karte ein Spalt, ein Schlot, der Kegel oder der Kessel eines Vulkans; eine erstarrte Wolke aus Asche und Glut, die Tiefe emporgehoben, Erde und Ozean im ewigen Widerstreit. Eine Verwerfung; die Bruchlinie im Erdmantel. Und geschmolzene Lava aus dem Erdinneren, die dagegen drückt und durchbricht schließlich, ins Meer; unter dem Gewicht und der Kälte des Atlantik erstarrt sie zu Brocken, Beulen, Röhren und eckigen Säulen, die sich aufbauen und abbrechen wieder, beim nächsten Ausfluß rotglühender Gesteinsmassen ins Dunkel. [...] Gough, in der kalten antarktischen Strömung; jede Erhebung auf ihr würde ich namenlos lassen, ausschließlich mit ihrer Höhe über dem Meer benennen, einer Zahl.“ Schrott, Raoul: *Tristan da Cunha oder Die Hälfte der Erde*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006, S. 49–50.

<sup>6</sup> Schrott: Inventarium I. In: Schrott [Anm. 3], S. 10.

<sup>7</sup> Schrott [Anm. 3], S. 10.

<sup>8</sup> Schrott, Raoul: Über Schrödingers Katze oder die Quanten der Metapher. In: Ders.: *Die Erde ist blau wie eine Orange. Polemisches. Poetisches. Privates*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 69.

<sup>9</sup> Paul Ricœur: *Die lebendige Metapher*. München: Wilhelm Fink, 1986, S. 23.

<sup>10</sup> „[Die Tropen] sind es, die mit ihren ungewohnten Sichtweisen jene paradoxalen Analogien erzeugen, die das Unfaßbare der Natur anzudeuten imstande



sind;“ Schrott: Inventarium II. In: Schrott [Anm. 3], S. 207.

<sup>11</sup> Schrott [Anm. 3], S. 206. [Hervorhebung von mir – A. Zs.]

<sup>12</sup> Karen Leeder: „Erkenntnistheoretische Maschinen“. *Questions About the Sublime in the Work of Raoul Schrott. German Life and Letters*, 55, 2002/2, S. 152.

<sup>13</sup> Schrott: Über die Symmetrie der Poesie. In: Schrott [Anm. 8], S. 43.

<sup>14</sup> Zahlreiche Aussagen der *Grazer Poetikvorlesungen* und die Analysen des Essays *Über Schrödingers Katze oder die Quanten der Metapher* bestätigen dies. Z. B.: „Die Welt besteht nur mehr [in der Poesie] in der Veranschaulichung der Metapher: die Diskrepanz zwischen ihrer wörtlichen Auslegung und ihrem figurativen Verstehen fällt zusammen.“ Schrott: Die primären Prozesse der Poesie und die Musik. In: Schrott [Anm. 8], S. 76.

<sup>15</sup> „Dabei ist das Gedicht die präziseste erkenntnistheoretische Maschine, die es überhaupt gibt. [...] Ein Gedicht funktioniert aber nur [...] wenn man das Gegenüber aufrechterhalten kann, diese Spannung von Subjekt und Objekt in all ihrem Widerspruch. Das Hin und Her, das Oszillieren ist die Bewegung des Gedichts, es ist wie ein kleiner Quarz in der Uhr: wenn man ihn zusammenpreßt, gibt er ein Funken von sich, und das sind die Funken, die die Metaphern liefern.“ „Die Mitte Zurückgewinnen“: Raoul Schrott im Gespräch mit Urs Engeler, In: *Zwischen den Zeilen*, 7-8 (1996), S. 151.

<sup>16</sup> Schrott [Anm. 3], S. 85.

<sup>17</sup> Schrott [Anm. 3], S. 210.

<sup>18</sup> Schrott, Raoul: Die Kehrseite der poetischen Münze. In: Ders.: *Handbuch der Wolkenputzerei*. München; Wien: Hanser, 2005, S. 58.

<sup>19</sup> Schrott: Graukogel. In: Schrott [Anm. 3], S. 79.

<sup>20</sup> Schrott [Anm. 3], S. 97.

<sup>21</sup> Schrott [Anm. 3], S. 101.

<sup>22</sup> Schrott: Dämmerungserscheinung III. In: Schrott [Anm. 3], S. 103.

<sup>23</sup> „[D]ie Bewegung des Gedichts, es ist wie ein kleiner Quarz in der Uhr: wenn man ihn zusammenpreßt, gibt er ein Funken von sich, und das sind die Funken, die die Metaphern liefern.“ „Die Mitte Zurückgewinnen“: Raoul Schrott im Gespräch mit Urs Engeler, In: *Zwischen den Zeilen*, 7-8 (1996), S. 151.

<sup>24</sup> Schrott: Die primären Prozesse der Poesie und die Musik. In: Schrott [Anm. 8], S. 78.

<sup>25</sup> Schrott [Anm. 3], S. 207.

<sup>26</sup> Schrott [Anm. 3], S. 211.

<sup>27</sup> Schrott [Anm. 3], S. 208-209.

<sup>28</sup> Scobel, Gert: Chaos, Selbstorganisation und das Erhabene. In: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989, S. 291.

<sup>29</sup> In diesem Sinne ist die Chaostheorie als Voraussetzung seiner Dichtung anzusehen.

<sup>30</sup> Schrott [Anm. 5], S. 706–707.

<sup>31</sup> Schrott [Anm. 5], S. 709.

*Andrea Benedek (Oradea)*

## **Neue Musik zu Werken von Paul Celan. Eine Synopsis der Kompositionen nach Gedichtbänden**

Die vorliegende Studie befasst sich mit Aspekten, die in der Forschungsliteratur über Paul Celans Lyrik bislang nur wenig Aufmerksamkeit gefunden haben<sup>1</sup>: Paul Celan gilt nicht nur als einer der bedeutendsten, sondern – neben Bertolt Brecht – auch als einer der meist vertonten deutschsprachigen Dichter der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Zielsetzung meines Beitrags ist es, ausgehend von den musikalischen Umsetzungen 58 bedeutender Komponisten der Neuen Musik, von denen viele ihre lebenslange Tätigkeit den Gedichtsvertonungen von Paul Celan gewidmet haben, herauszufinden und nach Gedichtbänden<sup>2</sup> systematisch darzustellen, welche Gedichte des Autors am häufigsten vertont worden sind.

Unter den 58 Komponisten, aus 15 Ländern, geboren zwischen 1894–1977, finden wir namhafte Vertreter der europäischen Avantgarde: Jürg Baur, Jörg Birkenkötter, Harrison Birtwistle, Michael Denhoff, Paul-Heinz Dittrich, Robert Heppener, Heinz Holliger, Nicholas A. Huber, Johannes Kalitzke, Giya Kancheli, Erhard Karkoschka, Michael Nyman, Bernard Rands, Aribert Reimann, Wolfgang Rihm, Peter Ruzicka, Giorgio Colombo Taccani, Nicolas Slonimsky, Violeta Dinescu, Gábor Irányi, György Kurtág, Mihai Mitrea-Celarianu, Cornel Țăranu, Iris Szeghy oder Yehuda Yannay sind nur einige Namen von der langen Liste KomponistenInnen, mit denen Paul Celans Name in enger Verbindung steht.

Die Palette der von mir untersuchten Celan-Vertonungen reicht von den traditionellen Vertonungen und experimentellen Arten des Umgangs von Wort und Ton bis hin zu reinen, nur noch von gewissen Mottos überschatteten Instrumentalstücken.

Nach meiner Auflistung gibt es insgesamt 207 Kompositionen verschiedener Art zu Texten von Paul Celan, die zwischen 1962 (Erbse Heimos *Drei Lieder nach Paul Celan*<sup>3</sup>) und 2006 (Christopher Brakels *Word-Shadows for string trio*<sup>4</sup>) entstanden sind.

36 Musikalisierungen beziehen sich auf den Band *Mohn und Gedächtnis*<sup>5</sup>, davon die meisten auf *Todesfuge*, *Kristall*, *die Krüge*, *Chanson einer Dame im Schatten* und *Die Jahre von dir zu mir*.

31 Musikalisierungen beziehen sich auf den Band *Atemwende*<sup>6</sup>, 7

davon auf das Gedicht *Fadensonnen* („...es sind noch Lieder zu singen jenseits der Menschen“), 3 Vertonungen hat das Gedicht *Keine Sandkunst mehr*, je 2 Vertonungen haben die Gedichte: *Die Zahlen* (auch unter dem Titel: *Irrlichternder Hammer*), *Ein Dröhnen*, *Give The Word*, *In den Flüssen* und *Weggebeizt*. Die Gedichte *Als uns das Weiße anfiel*, *Aus Fäusten*, *Das Geschriebene*, *Du darfst*, *Einmal*, *Erblinde*, *Lichtenbergs zwölf*, *Singbarer Rest*, *Stehen* und *Vor dein spätes Gesicht* wurden jeweils einmal vertont.

26 Vertonungen finden wir aus *Sprachgitter*:<sup>7</sup> 7 Kompositionen zum Gedicht *Tenebrae*, je 3 zu den Gedichten *Blume*, *Engführung* und *Schneebett*. *Ein Auge, offen* und *Nacht* wurden jeweils zweimal vertont.

21 musikalische Kompositionen beschäftigen sich mit Gedichten aus dem Band *Von Schwelle zu Schwelle*<sup>8</sup>, 3 mit *Auge der Zeit* und *Der uns die Stunden zählte* je 2 mit *Fernen* und *Nächtlich geschürzt*.

Die Gedichte *Psalm* und *Tübingen Jänner* wurden aus dem Band *Niemandsrose*<sup>9</sup> am häufigsten vertont. Die Gedichtbände aus *Zeitgehöft*, *Lichtzwang*, *Fadensonnen*, *Gedichte 1938 - 1944* und schließlich *Schneepart* werden am seltensten vertont.

Die am häufigsten vertonten Gedichte sind also zusammenfassend: *Todesfuge*, *Tenebrae*, *Fadensonnen* und *Psalm*.

### Eine Synopsis der Kompositionen nach Gedichtbänden

Mohn und Gedächtnis (1952)/ Der Sand aus den Urnen (1948)	Atemwende (1967)	Sprachgitter (1959)	Von Schwelle zu Schwelle (1955)	Die Niemandsrose (1963)
<i>Chanson einer Dame im Schatten</i>	<i>Als uns das Weiße anfiel</i>	<i>Blume</i>	<i>Abend der Worte</i>	<i>Eine Gauner- und Ganovenweise</i>
N.A. Huber (1990) <sup>10</sup>	E. Karkoschka (1996/1998)	M. Nyman (1990)	G. C. Taccani (2001) <sup>11</sup>	S. Heucke (1982) <sup>12</sup>
K. Komma (1967) <sup>13</sup>	<i>Aus Fäusten</i>	A. Reimann (1960) <sup>14</sup>	<i>Argumentum e silentio</i>	<i>Es war Erde in ihnen</i>
M. Nyman (1990) <sup>15</sup>	M. Denhoff (1986) <sup>16</sup>	G. Stäbler (1991) <sup>17</sup>	G. Stäbler (1991)	M. Nyman (1990)
<i>Corona</i>	<i>Das Geschriebene</i>	<i>Ein Auge, offen</i>	<i>Assisi</i>	<i>Psalm</i>
Y. Yannay (1990) <sup>18</sup>	M. Denhoff (1986)	H. Birtwistle (1996)	P.H. Ditttrich (1988) <sup>19</sup>	H. Birtwistle (1996)
M. Nyman (1990)	<i>Die Zahlen</i>	H. Erbse (1962)	<i>Auge der Zeit</i>	H. Holliger (1971) <sup>20</sup>

*Neue Musik zu Werken von Paul Celan*

M. Nyman (1990)	<i>Die Zahlen</i>	H. Erbse (1962)	<i>Ange der Zeit</i>	H. Holliger (1971) <sup>20</sup>
<i>Die Krüge</i>	M. Denhoff (1986)	<i>Engführung</i>	G. Mishory (2005) <sup>21</sup>	G. Irányi (2000) <sup>22</sup>
J. Baur (1967) <sup>23</sup>	W. Rihm (1980) <sup>24</sup>	R. Barrett (1997)	B. Porena (1970) <sup>25</sup>	G. Mishory (2005)
H. Erbse (1962) <sup>26</sup>	<i>Du darfst</i>	P.H. Dittrich (2002)	A. Reimann (1960)	M. Nyman (1990)
<i>Der Tauben weißeste</i>	K. Komma (1967)	A. Reimann(1967) <sup>27</sup>	<i>Der Gast</i>	I. Szeghy (1999) <sup>28</sup>
T. Medek (1982) <sup>29</sup>	<i>Ein Dröhnen</i>	<i>Heute und morgen</i>	B. Sonntag (1987) <sup>30</sup>	<i>Selbtritt</i>
<i>Die Jahre von dir zu mir</i>	C. Ansink (1989) <sup>31</sup>	A. Reimann (1960)	<i>Der uns die Stunden zählte</i>	E. Karkoschka (1996/1998)
T. Medek (1982)	M. Denhoff (1986)	<i>Mit Brief und Uhr</i>	H. Erbse (1962)	<i>Tübingen</i>
<i>Ein Lied in der Wüste</i>	<i>Einmal</i>	H. Birtwistle (1996)	E. Karkoschka (1996/1998)	P. H. Dittrich (1995) <sup>32</sup>
A. Reimann (1960) <sup>33</sup>	G. Kancheli (1995)	<i>Nacht</i>	B. Porena (1970)	J. Kalitzke (1988) <sup>34</sup>
<i>Espenbaum</i>	<i>Erbliche</i>	H. Birtwistle (1996)	Die Halde	G. Kancheli (1995)
E. Karkoschka (1996/1998) <sup>36</sup>	E. Karkoschka (1996/1998)	R. Heppener (1993) <sup>37</sup>	R. Heppener (1993)	Gy. Kurtág (2002/2003) <sup>38</sup>
<i>Ich bin allein</i>	<i>Fadensonnen</i>	<i>Schneebett</i>	<i>Fernen</i>	
R. Helmschrott (1986) <sup>39</sup>	C. Ansink (1989)	R. Barrett (1997)	B. Porena (1970)	
<i>Kristall</i>	H. Birtwistle (1996)	R. Heppener (1993)	B. Sonntag (1987)	
J. Baur (1967)	M. Denhoff (1986)	G. Stäbler (1991)	<i>Flügelnacht</i>	
R. Helmschrott (1986)	K. Komma (1967)	<i>Sprachgitter</i>	R. Heppener (1993)	
K. Komma (1967)	B. Rands (1984) <sup>40</sup>	G. Stäbler (1991)	Grabschrift für Francois	

E. Woll (1994) <sup>41</sup>	W. Rihm (1980)	<i>Stimmen</i>	E. Karkoschka (1996/1998)	
<i>Landschaft</i>	A. Schlünz (1994) <sup>42</sup>	A. Bonnet (2001)	<i>Ich weiß</i>	
T. Medek (1982)	<i>Give the Word</i>	<i>Tenebrae</i>	B. Porena (1970)	
<i>Nachts, wenn das Pendel</i>	C. Ansink (1989)	R. Barrett (1997)	<i>Leuchten</i>	
J. Baur (1967)	H. Birtwistle (1996)	L. Berio (2003) <sup>43</sup>	P. Ruzicka (1979) <sup>44</sup>	
<i>Nachtstrahl</i>	<i>In den Flüssen</i>	J. Horowitz (?) <sup>45</sup>	<i>Mit wechselndem Schlüssel</i>	
A. Bonnet (1994) <sup>46</sup>	M. Denhoff (1986)	N.A. Huber (1990)	J. Baur (1967)	
E. Karkoschka (1996/1998)	W. Rihm (1980)	T. Machuel (1998) <sup>47</sup>	<i>Nächtlich geschürzt</i>	
<i>Sie kämmt ihr Haar</i>	<i>Keine Sandkunst mehr</i>	A. Reimann (1960)	T. Machuel (1998)	
E. Karkoschka (1996/1998)	Y. M. Pasquet (1981) <sup>48</sup>	W. Rihm (2001) <sup>49</sup>	<i>Stilleben</i>	
T. Medek (1982)	H.G. Pflüger (1982) <sup>50</sup>	<i>Weiß und Leicht</i>	J. Baur (1967)	
<i>So bist du denn geworden</i>	E. Karkoschka (1996/1998)	H. Birtwistle (1996)	<i>Zwiegestalt</i>	
T. Medek (1982)	<i>Landschaft</i>	<i>Zuversicht</i>	B. Sonntag (1987)	
<i>Todesfuge</i>	R. Barrett (1997) <sup>51</sup>	R. Heppener (1993)		
H. Birtwistle (1996) <sup>52</sup>	<i>Lichtenbergs zwölf</i>			
H.-J. von Bose (1972) <sup>53</sup>	E. Karkoschka (1996/1998)			
V. Dinescu (1993) <sup>54</sup>	<i>Singbarer Rest</i>			
W. Dirriwachter (1973) <sup>55</sup>	P.H. Dittrich (1984) <sup>56</sup>			

*Neue Musik zu Werken von Paul Celan*

D. Heusinger (1980) <sup>57</sup>	<i>Stehen</i>			
H. Kox (1971) <sup>58</sup>	W. Rihm (1980)			
F. Kukuck (1994) <sup>59</sup>	<i>Vor dein spätes Gesicht</i>			
T. Medek (1975) <sup>60</sup>	M. Denhoff (1986)			
P. Ruzicka (1968/1969) <sup>61</sup>	<i>Weggebeizt</i>			
<i>Wer sein Herz</i>	C. Ansink (1989)			
T. Medek (1966) <sup>62</sup>	Y. M. Pasquet (1981)			
<i>Zähle die Mandeln</i>				
G. Kancheli (1995) <sup>63</sup>				

<b>Zeitgehöft (1976)</b>	<b>Lichtzwang (1970)</b>	<b>Fadensonnen (1968)</b>	<b>Gedichte 1938 - 1944</b>	<b>Schneepart (1971)</b>
Das Leuchten	W. Rihm (1976) <sup>64</sup>	<i>Denk dir</i>	<i>Notturmo</i>	<i>Largo</i>
P. Ruzicka (1979) <sup>65</sup>	<i>Ich kann dich noch sehen</i>	G. Stähler (1991)	L. Berio (1993)	R. Barrett (1997)
<i>Die Glut</i>	Ansink (1989)	<i>Du warst</i>	L. Jensch (1976) <sup>66</sup>	<i>Zur Nachtordnung</i>
P. Ruzicka (1979)	<i>Muschelbaufen</i>	E. Karkoschka (1996/1998)		W. Rihm (1976) <sup>67</sup>
<i>Du liegst hinaus</i>	E. Karkoschka (1996/1998)	<i>Mächte, Gewalten</i>		
R. Barrett (1997)	<i>Sperriges Morgen</i>	E. Karkoschka (1996/1998)		
<i>Ein Stern</i>	G. Coates (1988) <sup>68</sup>	<i>Verwaist</i>		
F.N. Duelle (2000) <sup>69</sup>	<i>Todtnauberg</i>	E. Karkoschka (1996/1998)		

<i>Ich albere</i>	H. Birtwistle (1996)			
B. Rands (1984)				
<i>Mandelnde</i>				
P. Ruzicka (1979)				
<i>Was bittert</i>				
P. Ruzicka (1979)				
<i>Wir, die wir der Strandhafer Wahren</i>				
A. Reimann (1994) <sup>70</sup>				
P. Ruzicka (1979)				

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. dazu: Zenck, Martin: „...es sind/noch Lieder zu singen jenseits/der Menschen.“ *Vier Kompositionen des Gedichts „Fadensonnen“ aus Paul Celans „Atemwende“*. Hg. v. Buhr, G. – Reuß, R. Würzburg: Königshausen/Neumann, 1991, S. 267–297.

<sup>2</sup> Celan, Paul: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hg. v. Allemann, Beda – Reichert Stefan. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

<sup>3</sup> Erbse, Heimo: *Der uns die Stunden zählte. Drei Lieder nach Texten von Paul Celan für tiefere Stimme und Klavier*. Op. 21/Imprint. Frankfurt am Main: Henry Litolff; New York: C. F. Peters, 1962.

<sup>4</sup> Brakel, Christopher: *Word-Shadows (2006) for string trio*. In: <http://christopherbrakel.com/compositions/word-shadows.html> (Zugriff: 11.01.2007).

<sup>5</sup> Siehe dazu die vollständige Synopsis der Kompositionen zum Gedichtband *Mohn und Gedächtnis*.

<sup>6</sup> Siehe dazu die vollständige Synopsis der Kompositionen zum Gedichtband *Atemwende*.

<sup>7</sup> Siehe dazu die vollständige Synopsis der Kompositionen zum Gedichtband *Sprachgitter*.

<sup>8</sup> Siehe dazu die vollständige Synopsis der Kompositionen zum Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle*.



<sup>9</sup> Siehe dazu die vollständige Synopsis der Kompositionen zum Gedichtband *Niemandsrose*.

<sup>10</sup> Huber, Nicholas A: *Tenebrae. Chanson einer Dame im Schatten. 2 Chöre nach Paul Celan für gemischten Chor a capella*. Chor-Bibliothek 5243. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1990.

<sup>11</sup> Taccani, Giorgio Colombo: „*Abend der Worte*“ per soprano e pianoforte su un testo di Paul Celan. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 2001.

<sup>12</sup> Heucke, Stefan: „*Eine Gauner- und Ganovenweise*“ für Bass und sieben Instrumente nach einem Gedicht von Paul Celan (1982). Vgl. dazu: <http://www.heucke-stefan.de/html/werkverzeichnis.html> (Zugriff: 05.02.2007).

<sup>13</sup> Komma, Karl Michael: *Vier Lieder nach Gedichten von Paul Celan für Mezzosopran und Klavier* (1967). Reutlingen: Propria, 1987, (vertonte Gedichte: „Kristall“, „Du darfst“, „Fadensonnen“, „Chanson einer Dame im Schatten“).

<sup>14</sup> Reimann, Aribert: *Fünf Gedichte von Paul Celan* (1960). In: Reimann, Aribert: *Fünf Gedichte von Paul Celan*. Mainz: Ars Viva Verlag, 1969.

<sup>15</sup> Nyman, Michael: *Six Celan Songs, The Ballad Of Kastriot Rexhepi*. Chester Music Ltd. Novello & Company Ltd., 1990.

<sup>16</sup> Denhoff, Michael: *Atemwende (1984-86). Klavierzyklus nach Paul Celan*. Bad Schwalbach: Gravis, 1988, (vertonte Gedichte: „Irrlichternder Hammer“, „Mit von Steinen geschriebenen Schatten“, „Im Gedächtnis der überlauten Glocken“, „Aus der Wortwand“, „Unberührt von Gedanken“, „Mitten ins Metapherngestöber“, „Es sind noch Lieder zu singen“).

<sup>17</sup> Stäbler, Gerhard: *Fallen, fallen-und liegen und fallen. Gesänge zu Gedichten von Paul Celan für Sopran (Alt), Akkordeon, Tuba und vierkanaliges Tonband*. München: Ricordi, 1991, (vertonte Gedichte: „Blume“, „Sprachgitter“, „Schneebett“, „Argumentum e silentio“, „Denk dir“).

<sup>18</sup> Yannay, Yehuda: *Celan Ensembles. Spiegeltanz*. Milwaukee: Y. Yannay, 1990.

<sup>19</sup> Dittrich, Paul-Heinz: „Assisi“ für Schlagzeug-Solo nach dem gleichnamigen Gedicht von Paul Celan. In: *Zeitgenössische Musik für Schlagzeug (1 Spieler)*. Hg. v. Gerd Schenker. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1988.

<sup>20</sup> Holliger, Heinz: *Psalm. Für gemischten Chor*. Mainz. Schott, 1971.

<sup>21</sup> Mishory, Gilead: *Psalm für Streichquartett, nach Paul Celan, mit den Sätzen: „Auge der Zeit“, „Psalm“ (auch rezitiert), „Sandvolk“* (2005). Vgl. dazu: <http://www.mishory.de/person.html#klang>.

<sup>22</sup> Irányi, Gábor: *Psalm (Text: Paul Celan) für 16-stimmiger Chor a cappella*. In: <http://www.gabrieliranyi.de/werke.html> (Zugriff: 11.01.2007).

<sup>23</sup> Baur, Jürg: *Mit wechselndem Schlüssel. Lieder auf Texte von Paul Celan für mittlere Stimme und Klavier* (1967). In: *Mit wechselndem Schlüssel. Klavierlieder von Jürg Baur*. Matthias Güdelhöfer: Bariton, Oliver Drechsel: Klavier/Piano. Köln: Verlag Dohr, 2001.

<sup>24</sup> Rihm, Wolfgang: *Vier Gedichte aus „Atemwende“ von Paul Celan*. Wien:

Universal Edition, 1980, (vertonte Gedichte: „In den Flüssen“, „Die Zahlen“, „Stehen“, „Fadensonnen“).

<sup>25</sup> Porena, Boris: *Vier kanonische Lieder per soprano e clarinetto sui testi di P. Celan*. Mailand: Suvini Zerboni, 1970, (vertonte Gedichte: „Fernen“, „Auge der Zeit“, „Ich weiß“, „Der uns die Stunden zählte“).

<sup>26</sup> Erbse, Heimo: *Der uns die Stunden zählte. Drei Lieder nach Texten von Paul Celan für tiefere Stimme und Klavier. Opus 21*. Frankfurt am Main: Litolf; New York: C. F. Peters, 1962, (vertonte Gedichte: „Der uns die Stunden zählte“, „Ein Auge, offen“, „Die Krüge“).

<sup>27</sup> Dittrich, Paul-Heinz: *Engführung nach Texten von Paul Celan*. Sigune von Osten: Sopran; Vokal- und Instrumentalensemble; Dresdner Philharmonie, Ltg.: Herbert Kegel. Berlin: Cla (edel) Verlag, 2002.

<sup>28</sup> Reimann, Aribert: *Engführung für Tenor und Klavier*. Mainz: Ars Viva Verlag, 1967.

<sup>29</sup> Vgl. dazu: <http://www.szeghy.ch/48.22.0.0.1.0.phtml>.

<sup>30</sup> Medek, Til: *Mohn und Gedächtnis. 6 Gesänge für hohe Singstimme und Gitarre (1982)*. Remagen: Medek, 1989 (vertonte Gedichte: „So bist du denn geworden“, „Die Jahre von dir zu mir“, „Landschaft“, „Sie kämmt ihr Haar“, „Der Tauben weißeste“, „Wer sein Herz“).

<sup>31</sup> Sonntag, Brunhilde: *Fünf Lieder nach Gedichten von Paul Celan und Rose Ausländer für Sopran und Klavier*. Kassel: Furore, 1987 (vertonte Gedichte: „Fernen“, „Zwiegestalt“, „Der Gast“).

<sup>32</sup> Ansink, Caroline: *Zeitenschrunde für gemischten Chor, Flöte, Klarinette, Trompete und Posaune, 1989*. Amsterdam: Donemus, 1990, (vertonte Gedichte: „Weggebeizt“, „Ich kann dich noch sehnen“, „Ein Dröhnen“, „Fadensonnen“, „Give the Word“).

<sup>33</sup> Dittrich, Paul-Heinz: *Streichtrio nach dem Gedicht „Tübingen, Jänner“ von Paul Celan (1995)*. Vgl. dazu: <http://www.modern-art-sextet.de/programme.htm>.

<sup>34</sup> Reimann, Aribert: *Fünf Gedichte von Paul Celan für Bariton und Klavier (1960)*. Mainz: Ars Viva, 1969.

<sup>35</sup> Kalitzke, Johannes: *Tübingen Jänner für Bassflöte, Violoncello und Sprechstimme (1988)*. Bad Schwalbach: Edition Gravis, 1988.

<sup>36</sup> Karkoschka, Erhard: *Celan Variationen I-V nach Gedichten von Paul Celan (1996-98)*. In: Karkoschka, Erhard: *Variationen mit Celan Gedichten I-V*. Stuttgart: Carus Verlag, 1997.

<sup>37</sup> Heppener, Robert: *Im Gestein. A Cycle of Six Choral Songs on Poems by Paul Celan for Mixed Choir, Percussion, and String Quintet*. Amsterdam: Donemus, 1993, (vertonte Gedichte: „Flügelnacht“, „Die Halde“, „Nacht“, „Zuversicht“, „Schneebett“, „Flügelnacht 2“).

<sup>38</sup> Kurtág, György: *Hölderlin-Gesänge; Signs, Games and Messages; 33 Stücke für Bariton, Streichtrio und Schlagzeug*. Kurt Widmer (Bariton), Orlando-Trio u. a. Ecm Records, 2003.

<sup>39</sup> Helmschrott, Robert M.: *Kristall. Zwei Lieder für mittlere Stimme und Klavier*.

München: Orlando-Musikverlag, 1986, (vertonte Gedichte: „Kristall“, „Ich bin allein“).

<sup>40</sup> Rands, Bernard: *Canti del Sole* (1982). In: Rands, Bernard: *Canti Lunatici, Canti del Sole, Obbligato*. New York: Composers Recordings Inc., 1994.

<sup>41</sup> Woll, Erna: *Sieben Rosen später. Ein Liederzyklus für mittlere Singstimme und Tasteninstrument auf Gedichte von Paul Celan*. Köln: Tonger, 1994.

<sup>42</sup> Schlünz, Annette: *Fadensonnen*. Berlin: Bote & Bock, 1994.

<sup>43</sup> Berio, Luciano: *Stanze per baritono, tre cori maschili e orchestra: I. Tenebrae*. Wien: Universal Edition, 2003.

<sup>44</sup> Ruzicka, Peter: *Gestalt und Abbruch. Sieben Fragmente für Stimmen. Exempla nova 74*. Hamburg: Sikorski, 1979, (vertonte Gedichte: „Mandelnde“, „Die Glut“, „Wir, die wir Strandhafer waren“, „Die Pole“, „Das Leuchten“, „Was bittert“).

<sup>45</sup> Horowitz, Joshua: *Tenebrae für Mezzo-Sopran und 122 Instrumentalisten nach einem Gedicht von Paul Celan*. Vgl. dazu:

[http://www.klezmer.de/Platten/P\\_Tradition/T\\_Rubin-Horowitz/t\\_rubin-horowitz.html](http://www.klezmer.de/Platten/P_Tradition/T_Rubin-Horowitz/t_rubin-horowitz.html).

<sup>46</sup> Bonnet, Antoine: *Nachtstrahl. Pour mezzo-soprano et ensemble, sur des poèmes de Paul Celan* (1994). In: Bonnet, Antoine: *La Terre Habitable / Nachtstrahl / Épitaphe*. Katherine Ciesinski - mezzo-soprano, Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez et David Robertson - direction, IRCAM-Centre Pompidou, Ensemble intercontemporain. Universal Music France, 2000.

<sup>47</sup> Machuel, Thierry: *Tenebrae pour chœur d'hommes, sur un texte en allemand de Paul Celan* (Inédit). Vgl. dazu:

[http://www.cdmc.asso.fr/biographies/m\\_q/machuel.htm](http://www.cdmc.asso.fr/biographies/m_q/machuel.htm).

<sup>48</sup> Pasquet, Yves-Marie: *Atemkristall. Pour soprano, orchestre et deux bandes magnétiques, poèmes de Paul Celan*. Paris: Musicales Transatlantiques, 1981.

<sup>49</sup> Wolfgang Rihm: *Deus Passus. Passionsstücke nach Lukas*. Juliane Banse, Sopran, Iris Vermillion, Mezzosopran, Cornelia Kallisch, Alt, Christoph Prégardien, Tenor, Andreas Schmidt, Bariton, Gächinger Kantorei, Bach-Collegium. Stuttgart: Hänssler Classic Verlag, 2001.

<sup>50</sup> Pflüger, Hans Georg: *Stimmen für Soli, Chor Klavier und Schlagzeug (1982)*. In: Hans Georg Pflüger: *Kompositionen*. Bayer Records, BR 100040.

<sup>51</sup> Barrett, Richard: *Opening of the Mouth for vocalists and instrumentalists*. United Music Publishers Verlag, s.l., 1998.

<sup>52</sup> Birtwistle, Harrison: *Pulse Shadows. Meditations on Paul Celan for soprano, string quartet and ensemble*. Claron McFadden (soprano). London: BBC Hippodrome, 1996, (vertonte Gedichte: „Fantasia 1“, „Thread suns“, „Frieze I“, „White and Light“, „Fantasia 2“, „Psalm“, „Fantasia 3“, „With Letter and Clock“, „Frieze 2“, „An Eye, open“, „Fantasia 4“, „Todtnauberg“, „Frieze 3“, „Tenebrae“, „Fantasia 5“, „Night“, „Todesfuge“, „Frieze 4“, „Give the Word“).

<sup>53</sup> Bose, Hans-Jürgen von: *Todesfuge*. Gemischter Chor, Bariton-Solo und Orgel

(1972). In: Ders.: *Todesfuge „Schwarze Milch der Frühe“*. Dem Andenken meines Großvaters Herbert von Bose, ermordet 1934 wegen Widerstand gegen Hitler, Schott Kammerchor-Reihe 20022. Mainz: B. Schott's Söhne, 1989.

<sup>54</sup> Dinescu, Violeta: *Streichquartett. Reflexionen über das Bild „Paul Celans Todesfuge“ von Hans Werner Berretz*. [Baden-Baden: V. Dinescu (?)], 1993.

<sup>55</sup> Dirriwachter, Wim: *Todesfuge. Per basso-solo, coro a 4 voci ed orchestra*. Amsterdam: Donemus, 1973

<sup>56</sup> Dittrich, Paul-Heinz: *Singbarer Rest I -III*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1984.

<sup>57</sup> Heusinger, Detlef: *Todesfuge für Bariton, Gitarre und Streichquartett*, 1980.

<sup>58</sup> Kox, Hans: *Todesfuge*. In: Ders.: *Requiem for Europe*. Amsterdam: Donemus, 1971.

<sup>59</sup> Kukuck, Felicitas. „*Todesfuge. Schwarze Milch der Frühe*“. *Motette für gemischten Chor und kleine Trommel auf Worte von Paul Celan*. Möseler-Chorreihe, 1994.

<sup>60</sup> Medek, Tilo: *Todesfuge für Sopran und sechzehnstimmigen Chor nach Worten von Paul Celan*. (1966). In: Ders.: *Todesfuge für Sopran und sechzehnstimmigen Chor nach Worten von Paul Celan*. Leipzig: Edition Peters, 1975.

<sup>61</sup> Ruzicka, Peter: *Todesfuge, 1968/69*. In: Ders.: *Todesfuge. Szene für Alt, Kammerensemble, Sprecher und Tonband auf Texte von Paul Celan*. Hamburg: Hans Sikorski Verlag, 1969.

<sup>62</sup> Medek, Tilo: *Todesfuge für Sopran und sechzehnstimmigen Chor nach Worten von Paul Celan* (1966). Leipzig: Edition Peters, 1975.

<sup>63</sup> Kancheli, Gija: „*Einmal [da hörte ich ihn]*“, „*Zähle die Mandeln*“, „*Psalm*“. In: G. Kancheli. *Exil: für Sopran, Instrumente und Tonband*. Frankfurt am Main: Belaieff, 1995.

<sup>64</sup> Rihm, Wolfgang: *Lichtzwang. Musik für Violine und Orchester. In memoriam Paul Celan. (1975/76)*. UE 15058. Wien: Universal Ed., 1976.

<sup>65</sup> Ruzicka, Peter: *Gestalt und Abbruch. Sieben Fragmente für Stimmen*. Exempla nova 74. Hamburg: Sikorski, 1979, (vertonte Gedichte: „Mandelnde“, „Die Glut“, „Wir, die wir Strandhafer waren“, „Die Pole“, „Das Leuchten“, „Was bitter“).

<sup>66</sup> Jensch, Lothar: *Notturmo scordato für Flöte, Stimme Sopran u. Violoncello auf e. Text von Paul Celan*. Köln: Gerig, 1976.

<sup>67</sup> Rihm, Wolfgang: *Nachtordnung. Sieben Bruchstücke für fünfzehn Streicher*. UE 16631. Wien: Universal Ed., 1976.

<sup>68</sup> Coates, Gloria: „*Wir Tönen Allein*“ for soprano and chamber orchestra. Vgl. dazu: [http://www.newworldrecords.org/liner\\_notes/80599.pdf](http://www.newworldrecords.org/liner_notes/80599.pdf).

<sup>69</sup> Duelle, François Nicolas: *Travail sur un poème de Paul Celan*. In: <http://www.entretemps.asso.fr/Duelle/Celan>.

<sup>70</sup> Reimann, Aribert: *Wir, die wie der Strandhafer Wahren für Mezzosopran und Klavier* (1994). Ursula Hesse, Mezzosopran, Axel Bauni, Klavier. München: International Music GmbH, 1996.

**Grenzüberschreitungen: dramatisch/theatralisch**



*Daniela Ionescu (București)*

## **Drama und Theater – Überlegungen zur Abgrenzung einer heiklen Gattung**

Auf den ersten Blick mag es verwunderlich erscheinen, dass man einen Vortrag so benennt. Auf den zweiten Blick ist es jedoch offensichtlich, dass seit der Benennung der Gattung „Drama“ in Aristoteles' Poetik dieses Grundproblem des Doppelsinns in die Welt gestellt wurde: denn der Begriff bezeichnet zum einen das „literarische Sprach(Kunst)Werk“ zum anderen den „theatralen Spieltext“, verbindet sozusagen die „Schriftkultur mit der performativen Kultur“<sup>1</sup> und dadurch entsteht die Diskrepanz, was den Forschungsgegenstand sowie das entsprechende Instrumentarium anbelangt.

Es gab im Laufe der Zeit eine Reihe von Definitionen, die diesen Unterschied auch differenzspezifisch zu untermauern versuchten. So wurde das Drama als schriftliche Textform dargestellt, während für das Theater die konkrete Realisierung auf der Bühne bezeichnend sei. Erika Fischer-Lichte definiert das Theater über die Parameter Schauspieler und Zuschauer<sup>2</sup> und bricht dadurch den direkten Bezug zum literarischen Text. Und Max Hermann betrachtet sogar Drama und Theater als

ursprünglich[e] Gegensätze, die zu wesentlich sind, als daß sich ihre Symptome nicht immer wieder zeigen sollten; das Drama ist die wortkünstlerische Schöpfung des Einzelnen, das Theater ist eine Leistung des Publikums und seiner Diener.<sup>3</sup>

Jedoch kann man meines Erachtens eine solche Trennung nur künstlich vornehmen, indem man sowohl dem Drama jede Bühnenbezogenheit und gleichzeitig dem Theater den Anspruch, sich nach einer literarischen Textvorlage zu richten, abspricht. Ich glaube nicht, dass man im neuen Medienzeitalter von einer reinen Dramen- bzw. Theaterwissenschaft sprechen kann, sondern sehe diese in einem weiteren Rahmen der bühnenbezogenen Gattungen, die sich mehr oder weniger in eine gewisse Richtung fokussieren.

Der Hauptunterschied zwischen Drama und Theater besteht meiner Meinung nach in etwas tiefer Liegendem, und zwar in der unterschied-

lichen Art des verwendeten Zeichenmaterials. Während Dramen aus dem homogenen Apparat der sprachlichen Zeichen ihre Wirkung erzielen müssen, hat das Theater eine sozusagen privilegierte Stellung durch sein umfangreiches und heterogenes Zeichenpotential. Meine These ist, dass sich in der Gegenwartsliteratur das Drama immer mehr an das Theatralische anpasst, und aus dem für das Theater vorhandenen Zeichenmaterial neue Möglichkeiten schöpft. Eine besondere Berücksichtigung kommt hierbei dem Aspekt der Performativität zu, der *stricto sensu* dem Theater zustünde. Allerdings nutzen viele der Gegenwartsauctoren gerade die ästhetischen Erlebnisse der von Erika-Fischer-Lichte im Anschluss an die Theorien der Sprachwissenschaft für das Theater postulierten Wirkungsmechanismen. Es gelingt ihnen so in der pluriperspektivischen und plurimedialen Welt, neuen Sinn zu stiften und eher Aufmerksamkeit zu erregen, als durch die konventionellen Mittel. Das ist ein Charakteristikum der modernen Wirkungsästhetik, da man in unserem Zeitalter nach immer komplexeren Kunstgebilden sucht, die die Sinne noch reizen können. Das Drama macht genau diese Entwicklung durch und orientiert sich entsprechend an dem älteren Verwandten, dem Theater. Denn wenn man den Ursprung der dramatischen Gattung bedenkt, offenbart es sich augenblicklich, dass nicht der schriftlich fixierte Text zuerst präsent war, sondern dass die antiken Tragödien und Komödien den alten heidnischen Ritualen entsprungen sind, in denen in erster Linie nonverbale Elemente den Inhalt bestimmten.<sup>4</sup> Das moderne Drama kehrt also wirkungsästhetisch sozusagen wieder an seinen Ursprung zurück und bietet nicht mehr in erster Linie Sinnverständnis (keine ethisch-moralischen Postulate, keine Belehrungen) sondern Sinnesindrücke.<sup>5</sup>

Es stellt sich die Frage, wann dieser Wendepunkt anzusiedeln ist? Sicherlich ist diesbezüglich das Ende des 19. Jahrhunderts ein relevanter Zeitpunkt, als eine Reihe von Faktoren dazu beitrugen, unter denen die Sprachkrise an erster Stelle anzuführen ist: die Sprache vermochte es nicht mehr, den Erfahrungs- und Gefühlshorizont des Menschen zu beschreiben, zu füllen und zu befriedigen und die Ästhetik verlangte nach neuen Wirkungsmitteln. Das Theater reagierte sofort: Anfang des 20. Jahrhunderts bringt Antonin Artaud den rituellen Gestus wieder auf die Bühne, mit seinen mythischen Konnotationen. Der reine Text beginnt an Bedeutung zu verlieren und der Affekt zu gewinnen. Die ästhetische Funktion



verändert sich. Sie liegt nun in der „affektiven Wiedererkennung und Zusammengehörigkeit mittels der durch das Drama und in seinem Rahmen angebotenen und den Zuschauern übermittelten Affekte“.6 Der bis dahin mühselige, lineare und sukzessive Durchlaufprozess der Sinnkonstituierung wird durch die simultane und multiperspektivische Wahrnehmung, wie bei Bildern ersetzt. Es ist sicherlich nur eine Frage der Zeit, bis man de facto von einem Drama der Bildkonstituierung sprechen kann.

Über den Zeitpunkt, von dem ab man über ein Primat der Ausführung gegenüber dem Text ausgehen kann, spalten sich noch die Geister: während Erika Fischer-Lichte diesen Moment schon am Anfang des 20. Jahrhunderts, zusammen mit der Entdeckung der Ritualforschung ansiedelt, sieht ihn Hans-Thies Lehmann erst in den 70er Jahren, zusammen mit dem Beginn des Medienzeitalters, der von den Künsten eine neue Kommunikationsform forderte.7 Ich denke eher, dass es nicht darum geht, einen Moment zu bestimmen, in dem man von einem Beginn sprechen kann, sondern dass es viel wichtiger ist, es als einen fortwährenden Prozess zu sehen, in dem sowohl Drama als auch Theater ihr ästhetisches Arsenal neu analysieren und aufbereiten mussten und müssen. Das Theater entwickelt immer mehr seinen Ereignischarakter, der es nicht nur vom literarischen Drama unterscheidet, sondern auch von anderen Medien, wie beispielsweise dem Film, der seit den 30er Jahren quasi der stärkste Konkurrent der traditionellen Bühne ist.8 Aber dem Theater bleibt auch unter diesen Umständen eine unmittelbare und unwiederholbare Ereignishaftigkeit charakteristisch.

Erika Fischer-Lichte geht sogar so weit, dass sie dem theatralischen Akt den Anspruch eines hermeneutischen Verfahrens entzieht, da sich die ästhetische Wahrnehmung mehr oder weniger unreflektiert vollzieht und auch eine Rückkehr, auf das was passiert ist, nicht mehr möglich ist (wie es im Falle eines Textes wäre, auf den man durch Blättern immer wieder zurückkommen kann). Das nachträgliche Verstehen ist so nicht mehr Teil des ästhetischen Prozesses9 sondern einer Form von Nachbearbeitung, die mit einem bewussten interpretatorischen Akt zu tun hat. Erika Fischer-Lichte reißt das Theater von dem Text los, indem sie ihm den Charakter einer Schwellenerfahrung, wie bei einem Ritual zuschreibt. Hierbei wird der Unterschied zwischen Schwelle und Grenze thematisiert, da es sich im Grunde genommen um keinen Übergang von einem Status in einen anderen handelt. Es ist eine Erfahrung, die den Menschen dazu bringen soll,

neue Facetten seiner Existenz zu sehen und zu erforschen, um sich dadurch weiter zu entwickeln:

Die Ästhetik des Performativen ruft den Menschen nicht zur Beherrschung der Natur – weder seiner eigenen noch der ihn umgebenden aus – oder treibt ihn dazu, sie ermutigt ihn vielmehr zu dem Versuch, zu sich selbst und der Welt in ein neues, nicht vom Entweder-oder, sondern vom Sowohl-als-auch bestimmten Verhältnis zu treten – sich im Leben aufzuführen wie in den Aufführungen der Kunst.<sup>10</sup>

Es geht also nicht um die Repräsentation eines literarischen Textes, sondern um die Darbietung konstitutiver Elemente<sup>11</sup> eines Ereignisses, die ästhetisch fungieren. Wichtig dabei ist auch, dass sich auf diese Weise eine Art Interdisziplinarität entwickelt: das Theater der Gegenwart ist ohne die Miteinbezogenheit der Zuschauer undenkbar – sie müssen Verantwortung übernehmen und sich für eine Handlungsweise entscheiden. So kommt es beispielsweise zu einer Überschneidung zwischen ästhetischer Wahrnehmung und ethischem Verhalten.

Das Theater vermag es also, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Veränderungen in der Wahrnehmung der Kunst gerecht zu werden, und deshalb öffnet sich das Drama den neuen Zeichen. Marianne von Kerkhoven stellt in ihrem Aufsatz *Die Last der Zeiten* einen Bezug zwischen der Wirklichkeit und der künstlerischen Wahrnehmung dar.<sup>12</sup> Sie bezeichnet die Instabilität des Systems als Hauptcharakteristikum der Realität, auf die die Künste mit Polyvalenz und Uneindeutigkeit reagieren. Eine chaotische Teilstruktur ist demnach als Antwort auf ein allgemein gültiges Gesamtmuster zu verstehen. Dies ist ein Phänomen, das sich auch auf die Dramatik ausweitet.

Ende der 80'ger Jahre beginnt sich die Literaturwissenschaft immer mehr gegen eine klare Trennung von Drama und Theater auszusprechen. Das Drama wird als Ort gesehen, in dem der Mensch in seiner weltlichen Verstrickung dargestellt wird. Allerdings reicht das Zeichenmaterial nicht mehr aus, um den Gegebenheiten der modernen Welt gerecht zu werden. Die Beziehungen zwischen dem Schrifttext und der Aufführung wurden in verschiedenen Varianten in der Forschung dargestellt. Keir Elam spricht von einer Intertextualitätsrelation<sup>13</sup>, in der beide als aufeinander bezogene Kunstwerke gelten. Horst Turk unter-

streicht dagegen die Unmöglichkeit das Drama losgelöst von seiner Bestimmung, auf der Bühne präsentiert zu werden zu betrachten. Er spricht von einer impliziten Inszenierung<sup>14</sup> als Voraussetzung der dramatischen Produktion der Moderne. Und Patrice Pavis<sup>15</sup> betont die Autonomie der in beiden Kunstformen entstandenen fiktionalen Welten, die eine als Text strukturiert, die andere durch die Bühne exemplifiziert. Katharina Keim wiederum stellt sich die Frage, ob es überhaupt vertretbar ist, die Theatralität also die Inszenierung, als Zeichen der Deutbarkeit eines Textes zu sehen, bzw. in wie weit man von einer Transformierbarkeit des Dramas in eine Aufführung, sprechen kann. Sieghild Bogumil hingegen geht den Weg der gegenseitigen Bedingung der zwei Kunstformen. Ihren gemeinsamen Punkt sieht sie in der Metonymie und betrachtet beide als Facetten desselben Objektes:

Die Metonymie, das Bild, führt den Menschen bis an den Rand seiner Existenz, bis an jene Bruchlinie, wo er entsteht und vergeht, wo er sich als Schöpfer seiner eigenen Existenz und Welt erfährt. Dieser kreative Akt ist der poetische Akt par excellence. Eine Referenz unter vielen mag hier genügen: Das dichterische Schaffen ist Ausübung unserer Freiheit, ist unsere Entschlossenheit zu sein. Im postmodernen Theater aber zeigt sich dieser genuin poetische Ort in seiner dramatischen Grundstruktur. Poesie und Theater sind an ihrem Ursprungsort nicht voneinander zu trennen. [...] Das in der figurativen pluralen Einheit zum Vorschein tretende Subjekt ist der poetische Mensch. [...] Wenn Poesie und postmodernes Theater in der Ikonizität, als der Inschrift des Schaffensaktes des poetischen Menschen und speziell des Dichters, zueinander finden, folgt das Theater doch nicht blind der anderen Spur; vielmehr integriert es das metonymische Sprechverfahren in seinen eigenen Bereich, den des theatralischen Spiels. Es wird zu einer anderen Form der Poesie, zur Poesie des Theaters.<sup>16</sup>

Hans-Thies Lehmann allerdings geht einen viel kategorischeren Weg als die Vorgenannten, die doch zwischen den beiden künstlerischen Gattungen eine gewisse Vereinbarkeit voraussetzen. Im Anschluss an Bernhard Dort stipuliert er ein Konfliktverhältnis zwischen Drama und Theater, da Text und Bühne de facto nicht vereinbar sind. Daraus entspringt eine neue Sinnvermittlung, die nun auf dem Theater nichts mehr mit dem inhaltlichen Gehalt der Sprache zu tun hat, sondern vielmehr mit ihrer

unterschwelliger Generierungskraft. Lehmann zitiert Julia Kristeva, die im Anschluss an Platon das Theater als „Chora-graphie“ bezeichnet<sup>17</sup>, als Darstellung des Vorraumes des Logos der Sprache.

Der Status des Textes im neuen Theater ist daher mit den Begriffen Dekonstruktion und Polylogie zu beschreiben. Die Sprache erfährt, wie alle Elemente des Theaters, eine De-Semantisierung. Nicht ein Dialog, im Sinne von Frage und Antwort wird noch angestrebt, sondern ein vielstimmiges Nebeneinander.<sup>18</sup>

Ein hervorragendes Beispiel dafür sind die Dramen von Elfriede Jelinek, die selber zugibt, in ihnen würden sich Sprachfelder eröffnen. Es ist eine Parodie der Mediensprache, eine Parodie der ideologisierten Sprache, eine Parodie der Machtsprache. Die Autorin lässt zahlreiche Freiräume, in denen der Leser die Bedeutung selber konstituieren kann. So ist es zu verstehen, warum man immer neue Valenzen der Dialoge in den Gegenwartsdramen entdeckt, und dass Forscher wie Julia Kristeva von völlig neuen Begriffen ausgehen, wie zum Beispiel Polylogie.<sup>19</sup>

Das Verschwinden des Dialogs wird zusammen mit drei anderen Elementen von Lehmann als Geburtsstunde des so genannten postdramatischen Theaters betrachtet. Seitdem der Dialog nicht mehr spannungsgeladen war, als auch noch das Subjekt als Ausdruck zwischenmenschlicher Rede und die Handlung verschwanden<sup>20</sup>, schlug die Geburtsstunde des postdramatischen Theaters. Damit kommt dem Bühnenkunstwerk eine neue und ganz besondere Rolle zu. Manfred Pfister plädiert nur für die Tatsache, dass die neu entstandene Kunstform die bisherigen Grenzen sprengt, kann sich aber nicht entscheiden, ob es sich nun um eine Form von Drama oder Theater handelt. Er spricht von der Gattung als „Metadrama oder Metatheater“<sup>21</sup> ohne sich festzulegen. Und für Lehmann ist das Theater ein Teilausschnitt:

Nicht mehr wird die Ganzheit einer ästhetischen Theaterkomposition aus Wort, Sinn, Klang Geste usw. angestrebt, die sich als Gesamtkonstrukt der Wahrnehmung anbietet, sondern das Theater nimmt seinen Charakter des Fragments und des Partialen an. Es sagt dem so lange unanfechtbaren Kriterium der Einheit und Synthesis ab und überlässt sich der Chance (und der Gefahr) einzelnen Impulsen, Teilstücken und Mikrostrukturen

von Texten zu vertrauen, um eine neue Art von Praxis zu werden. Es entdeckt dabei einen neuen Kontinenten der Performanz, eine neuartige Präsenz der Performer zu denen die Actors mutieren und etabliert die vielgestaltige Theaterlandschaft jenseits der aufs Drama zentrierten Formen.<sup>22</sup>

Alle Zeichensysteme spielen dabei eine Rolle, linguistische, paralinguistische, proxemische, mimische, gestische.<sup>23</sup> Und die Autoren werden sich dieser Möglichkeiten auch immer mehr bewusst und setzen sie zielgerichtet ein. Nimmt man zum Beispiel Heiner Müllers Dramen, gewinnt der dramatische Text überhaupt erst seine Bedeutung durch die Angaben, die im Zusammenhang mit seiner Theatralität stehen. Der Leser entwirft das Bühnenbild sozusagen mit seinem inneren Auge und erst dadurch entspringt die Bedeutung. Die deiktische Funktion des literarischen Textes ist somit weit wichtiger als die sinnstiftende Funktion. Heiner Müllers Dramen speisen aus dem heterogenen Material der Theaterzeichen und es entsteht daraus ein metadramatisches Spiel, in dem die künstlerischen und gesellschaftlichen Strukturen bloßgelegt werden<sup>24</sup> und das gleichzeitig an eine veränderte Bedeutungsproduktion knüpft. „Postdramatisches Theater ist ein Theater der Zustände und postdramatischer Gebilde“<sup>25</sup>, so wie es Hans-Thies Lehmann sagt und wie es aus dem folgenden höchst grotesken Beispiel aus Heiner Müllers *Germania Tod in Berlin* zu sehen ist. Die Szene heißt *Die Heilige Familie* und das ist der Szenenaufakt:

*Führerbunker. Hitler, erstarrt in einer seiner Posen. Eine Glocke schlägt Mitternacht. Hitler bewegt sich, gähnt, macht ein paar Schritte, probiert seine Posen, trinkt aus einem Kanister Benzin usw.*

HITLER: Josef!

*Goebbels, mit Klumpfuß und riesigen Brüsten, hochschwanger.*

GOEBBELS: Mein Führer!

HITLER *beklopft den Bauch des schwangeren Goebbels*: Was macht unser Garant? Bewegt er sich? Brav. Trinkst du dein Benzin? *Zieht Goebbels an den Brustwarzen*. Ist das Euter stramm, wie es sich gehört für eine deutsche Mutter? Brav. Nährstand Wehrstand.

GOEBBELS: Wir haben nur noch für drei Tage Benzin.

HITLER: Beeil Dich mit der Niederkunft. Wache!

*Wache in schwarzer Uniform mit Eberkopf.*

HITLER *während er den kichernden Goebbels in den Hintern kneift*: Das

*Frühstück! Wache ab. Ein Soldat. Hitler ißt ihm, den Kopf zuletz. Niest, spuckt und klaubt sich die Haare aus dem Maul. Ich habe befohlen, dass meine Männer rasiert werden, bevor ich sie esse. Schweinerei!*

*Niest und trinkt Benzin.*<sup>26</sup>

Solche Bilder findet man immer wieder in den Texten von Heiner Müller, in denen sich die Dramen zu einer „Vorstellungs-Kunst in der genauen Bedeutung des Wortes“<sup>27</sup> verwandeln. Vor den Augen der Zuschauer entstehen parallele Bilder, die die gesamte Struktur fragmentieren, den Sinn dezentrieren und die Linearität sprengen. Norbert Otto Eke sagt, dass in diesen Bildkomplexen die „ästhetische Konstruktion von Wirklichkeit und Geschichte zum Verschwinden gebracht wird.“<sup>28</sup>

Und dieses Phänomen ist kein isoliertes. Ähnliche Verfahren sind bei den meisten Autoren zu beobachten und durchaus als ein Zeichen der neuen Dramenästhetik zu deuten. Man begibt sich immer auf neue Suchen, um den Text loszukoppeln und ihn in ein Bild mit autonomem Inszenierungspotential zu verwandeln. Heiner Müller ist in diesem Sinne kein Unikat: Elfriede Jelinek, Peter Handke, Marlene Streeruwitz, George Tabori, um nur einige zu nennen, machen es ihm gleich und im internationalen Kontext muss man nur eine Sarah Kane erwähnen, um auf die radikalen Veränderungen in der Bühnenentwicklung hinzudeuten. Zusammen damit kommt auch die Veränderung der Zuschauerposition in eine aktive zur Geltung. Er wird zum Ko-Aktanten und soll auf diese Weise zu einer allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklung beitragen:

Die ästhetische Programmatik (Entwicklung der Kommunikationsverhältnisse mittels einer Unterwanderung der traditionellen Dramaturgie) ist Äquivalent [...] einer politischen (auch: geschichtsphilosophischen) Programmatik.<sup>29</sup>

Dramen sind nicht mehr symbolisch sondern semiotisch zu verstehen. Sie sind Allegorien, die Deiters als Zeichen der Poetik des Dramas im Augenblick des Sturzes seiner Idee<sup>30</sup> bezeichnet. Das Drama ist nicht mehr als losgelöster Text zu verstehen, sondern als ein komplexes Kunstwerk, in dem die Bühnenbezogenheit omnipräsent ist und die auf eine weit komplexere Aufnahme und Wirkung hinaus zielt. Erst durch die Performanz des Textes auf der Bühne kann man von einer ästhetischen Realisierung sprechen. Und jede eingehende Analyse sollte beides berück-

sichtigen, sowohl den Text als auch die damit verbundenen theatralischen Zeichen.

Auf die Frage also, ob es noch Damentexte gibt, die zur Lektüre gedacht sind, fällt meiner Meinung nach die Antwort eindeutig negativ aus und ich möchte mit einem Zitat von Erika Fischer-Lichte schließen, die auf den Stellenwert der Gegenwartsdramen hinweist:

Das Spannungsverhältnis, das unter der Oberfläche von Drama zwischen literarischem Formanspruch und der Bedeutung als Spieltext besteht, hat sich nicht einseitig aufgelöst. Diese ebenso provokative wie produktive Spannung, welche die Kulturgeschichte Europas bestimmt hat, könnte weiterhin als dynamisch zu verstehen sein, die, gerade in einer Zeit der überbordenden medialen und digitalen Umschwünge, ein Ferment der Kontinuität einschließt.<sup>31</sup>

## **Anmerkungen**

<sup>1</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S. 72.

<sup>2</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. 1. Tübingen: Gunter Narr, 1983, S. 13 ff.

<sup>3</sup> Max Hermann zit. nach Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen/Basel: Francke, 2001, S. 16.

<sup>4</sup> Erika Fischer-Lichte geht sogar so weit, als dass sie die griechische Kultur demnach nicht mehr als textuelle, sondern als eine performative Kultur begreift. Vgl. Fischer-Lichte [Anm. 3], S. 15.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, S. 149.

<sup>6</sup> Ebd., S. 20.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Fischer-Lichte [Anm. 1], S. 45 und Lehmann [Anm. 5], S. 23.

<sup>8</sup> Konkurrent im Sinne, dass es eine andere Kunstform ist, die eine menschliche Handlung in ihrem unmittelbaren Vollzug darstellt.

<sup>9</sup> Siehe auch Fischer-Lichte [Anm. 1], S. 270 ff.

<sup>10</sup> Fischer-Lichte [Anm. 1], S. 362.

<sup>11</sup> Ebd., S. 322.

<sup>12</sup> Kerkhoven zit. nach in Lehmann [Anm. 5], S. 141.

- <sup>13</sup> Elam, Keir: *The Semiotics of Theater and Drama*. London: Routledge, 1988, S. 208 ff. Er spricht von Dramentext als Prätext und sieht den Aufführungstext als daraus entspringenden Posttext.
- <sup>14</sup> Turk, Horst: Soziale und und theatralische Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung. In: Fischer-Lichte, Erika et alii (Hg.): *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr, 1988 (Forum modernes Theater, Bd. 1), S. 9-53, hier: S. 46.
- <sup>15</sup> Pavis, Patrice: Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung. *Zeitschrift für Semiotik*, 11, 1989, H. 1, S. 13-27, hier: S. 17 ff.
- <sup>16</sup> Bogumil, Sieghild: Bild und Metonymie im postmodernen Drama. In: Schmid, Herta - Král, Hedwig: *Drama und Theater. Theorie-Methode-Geschichte*. München: Otto Sagner, 1991 (Slavistische Beiträge 270), S. 610-628, hier: S. 627.
- <sup>17</sup> Lehmann [Anm. 5], S. 261 ff.
- <sup>18</sup> Ebd.
- <sup>19</sup> Kristeva führt diesen Begriff in ihrem 1977 in Paris erschienenen gleichnamigen Buch ein (Originaltitel „Polylogue“).
- <sup>20</sup> Lehmann [Anm. 5], S. 78.
- <sup>21</sup> Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 1977, S. 330.
- <sup>22</sup> Lehmann [Anm. 5], S. 93 f.
- <sup>23</sup> Erika Fischer Lichte gibt diese Interferenz unterschiedlicher semiotischer Systeme als Hauptcharakteristikum des theatralischen Dialogs an. Vgl. Fischer Lichte [Anm. 3], S. 203.
- <sup>24</sup> Vgl. hierzu Keim, Katharina: *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen: Niemeyer, 1998, S. 7.
- <sup>25</sup> Lehmann [Anm. 5], S. 114.
- <sup>26</sup> Müller, Heiner: „Germania Tod in Berlin“. „Der Auftrag“. Mit Materialien. Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig: Klett, 2004, S. 26.
- <sup>27</sup> Eke, Norbert Otto: Text und/im Theater. Entgrenzungsstrategien im Drama der DDR seit den 70er Jahren. Eine Erinnerung und ein Plädoyer für einen Wechsel der Forschungsperspektive. In: Balme, Christopher et alii (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Francke 2003 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 28), S. 245.
- <sup>28</sup> Ebd.
- <sup>29</sup> Eke [Anm. 27], S. 246.
- <sup>30</sup> Deiters, Franz-Josef: *Drama im Augenblick seines Sturzes. Zur Allegorisierung des Dramas in der Moderne*. Berlin: Schmidt, 1999, S. 75 ff.
- <sup>31</sup> Fischer-Lichte [Anm. 1.], S. 80.



*Magdolna Balkányi (Debrecen)*

## Theoretische Überlegungen zur Dramenübersetzung ausgehend von den ungarischen Übersetzungen von Heinrich von Kleists *Der zerbrochene Krug*

### Problemstellung

Im Ungarischen gibt es vier Übersetzungen des Kleistschen Dramas *Der zerbrochene Krug* (uraufgeführt 1808 im Weimarer Hoftheater Goethes, und erschienen 1811 in Buchform in Berlin), alle aus dem 20. Jahrhundert:

*Az eltört korsó.* Vígjáték egy felvonásban. Írta: Kleist Henrik (sic!). Fordította [übersetzt von]: Sebestyén József. Budapest: Hedvig Sándor Könyvnyomdája, 1905, 72 p.

Heinrich Kleist (sic!): *A póruljárt bíró* [Der reingefallene Richter]. Fordította [übersetzt von]: Székely György. Népi színjászó színpadra feldolgozta [Für eine Volkstheaterbühne bearbeitet von]: Pándi Lajos. A díszletet és jelmezeket tervezte [Bühnenbild und Kostüm]: Rimanóczy Yvonne. Budapest: Múvelt Nép Könyvkiadó, 1952 (Színjászók könyvtára 8.), 25p.

Heinrich von Kleist: *Az eltört korsó.* Fordította [übersetzt von]: Németh László. In: *Az eltört korsó; Amphyrion. Két vígjáték.* Budapest: Európa, 1957 und weiterhin in: Heinrich von Kleist: *Válogatott művei. Drámák és elbeszélések.* Budapest: Európa, 1977. 107-200p.

Heinrich von Kleist: *Az eltört korsó.* Fordította [übersetzt von]: Tandori Dezső. In: *XIX. századi német drámák.* Budapest: Európa, 1986. (A világirodalom klasszikusai) und weiterhin in Heinrich von Kleist: *Drámák I.-II. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998.* (Heinrich von Kleist Összegyűjtött művei III.-IV.) 131-217 p. Diese Übersetzung wurde früher, zuerst für eine Theateraufführung (Kaposvár, Regisseur: Péter Gothár, 28. November 1980) angefertigt.

Schon die Tatsache, dass vier Übersetzungen, die letzteren drei kurz nacheinander (1952, 1957 und 1980) innerhalb von dreißig Jahren entstanden, wirft eine Reihe von Fragen auf: Warum gibt es so viele Übertragungen dieses Dramas ins Ungarische überhaupt? Und warum die hohe Zahl der Neuübersetzungen in so *kurzer Zeit*? Waren die früheren Übersetzungen schlecht? Wie kann überhaupt die Qualität einer Dramenübersetzung bestimmt und bewertet werden? Wird sie durch die sprachliche Leistung, durch die Person des Übersetzers, durch seinen Rang kanonisiert, also durch literarische Komponenten? Wie kann man dann erklären, dass die Übersetzung eines so berühmten und anerkannten Autors und Übersetzers wie László Németh (1957) schon nach gut 20 Jahren durch eine neue „abgelöst“ wurde? Denn die Inszenierungen<sup>1</sup> ab 1980 benützen alle die Übersetzung von Dezső Tandori. Oder ist die Qualität einer Dramenübersetzung eher an ihrer Bühnenwirksamkeit, am Erfolg einer Theateraufführung, also an einer theatralen Komponente zu messen? Wie kann man aber in der plurimedialen Komplexität einer Theateraufführung die Qualität des sprachlichen Elements, das Funktionieren des verbalen Teils untersuchen? Gehört Dramenübersetzung zum literarischen oder zum theatralen Diskurs? Fest steht, dass von den vier Übersetzungen zwei, die von Székely und die von Tandori, mit einem konkreten Theater bzw. Theatertyp in Zusammenhang stehen, so dass man sie „Bühnenübersetzung“ nennen kann. Daher ist nachzuprüfen, ob und wie weit diese Tatsache ihre Übersetzungen im Vergleich zu den anderen zwei determiniert haben. Könnte die Neuübersetzung von Dramen mit der medialen/intermedialen Theatergebundenheit des dramatischen Textes zu tun haben? Oder kann die Notwendigkeit der Neuübersetzung in diesem konkreten Fall mit philologischen Gründen erklärt werden? Kleist hat nämlich sein Drama in einer kürzeren und in einer längeren Version verfasst. Tandoris Übersetzung hat im Gegensatz zu den früheren durch den sog. „*Variant*“, die längere Fassung, also einen neuen Text in die ungarische Rezeption eingeführt. Aber warum entscheidet sich der Übersetzer für die eine oder die andere Textversion? Und wie ist dann zu erklären, dass für die Inszenierung in Szolnok (1995) zwar die Übersetzung Tandoris als Grundlage genommen wurde, aber so verkürzt, dass dort der ganze 12. Auftritt, also sogar ein Teil der früher kanonisierten kürzeren Fassung weggelassen wurde?<sup>2</sup>

Wie ersichtlich ist, münden die konkreten Fragestellungen in immer allgemeinere. Einerseits in dramen-, und theatertheoretische: Was für einen Status hat der Text überhaupt in der Theateraufführung? Ist ein dramatisches Werk, so auch das übersetzte, ein selbstständiges literarisches Werk oder mit den Worten von Anne Ubersfeld nur „ein lückenhafter Text“, eine Partitur für eine spätere Inszenierung?<sup>3</sup> Andererseits tauchen auch übersetzungstheoretische Fragen auf: Ist das übersetzte Werk ein Äquivalent, eine Wiederholung des ursprünglichen Werkes in einer anderen Sprache oder hat es im neuen kulturellen Kontext ein „selbstständiges Leben“? Oder allgemeiner: In welcher Relation steht das übersetzte Werk zu der Ausgangs- bzw. Zielkultur?

Um diese Fragen beantworten zu können, soll zunächst der theoretische Rahmen skizziert werden, in dem diese Fragestellungen diskutiert werden können.

### Dramen- und theatertheoretische Überlegungen

Der dramatische Text steht am Schnittpunkt zweierlei Medialitäten. Er kann als sprachlich-literarisches Werk als Drama ohne Realisation auf der Bühne funktionieren, aber auch im Theater, als Bestandteil der Theateraufführung, im szenischen Geschehen existieren. Er verfügt also über zwei Seinsweisen.

Das Drama existiert als Literatur als ein *monomediales*, rein *sprachliches*, und zwar *schriftlich fixiertes, selbstständiges* Gebilde, in dem die sprachlichen Elemente *linear* strukturiert sind.

Im Theater ist der dramatische Text nur *eines* der Elemente des *plurimedialen* theatralen Textes, das als ein verbales nur zusammen mit anderen Theater konstituierenden Elementen wie dem *Raum*, dem auf irgendeine Weise (durch Kostüm, Frisur und Maske) hergerichteten *Körper* und *Aktivität* (Proxemik, Gestik, Mimik) *des Schauspielers*, mit außer dem erklingenden verbalen noch anderen *akustischen* (Musik, Geräusch) und *visuellen* (Bühnenbild, Requisiten, Farbe, Licht usw.) *Elementen* ein *komplexes theatrales Zeichen* bildet. Im Theater wird durch die *synchrone* Organisation all dieser Elemente Bedeutung geschaffen bzw. in der Semiose, im Prozess der Rezeption Bedeutung gewonnen.<sup>4</sup>

Was die Materialität und deren Wahrnehmung betrifft, ist der dramatische Text im Literarischen *schriftlich fixiert*, „*stumm*“ und *abstrakt*,

während derselbe im Theatralen, an einen Körper gebunden, *konkret, mündlich gesprochen als „lauter Körpertext“* erscheint. Wird er im ersten Fall als einziges Medium, als Schriftsprache *visuell* rezipiert, wird er im letzteren mit den anderen Elementen *simultan*, als klingendes Wort *akustisch* wahrgenommen.

Der Dramentext kann sich weiterhin von dem durch die Schauspieler gesprochenen Text auch ganz konkret im Wortlaut unterscheiden: Da der literarische Text fixiert ist, ist er *relativ unveränderlich*, kann sogar „heilig“ werden, während der dramatische Text im Prozess der Theatralisierung fast immer verändert, gekürzt oder ergänzt – also an die konkreten Produktions-, und Rezeptionsbedingungen des jeweiligen Theaters angepasst wird. Davon zeugen die verschiedenen Textversionen: Strichfassungen, Regie- und Souffleurexemplare, eventuell Zensurenakten. Im literarischen Bereich gibt es ein Artefakt, während das Theater samt des verbalen Teils eben durch seinen performativen Charakter, durch seine *Einmaligkeit und Veränderlichkeit* gekennzeichnet werden kann. Damit hängt auch die Frage der Autorschaft des dramatischen Textes zusammen. Während der Autor des literarischen Dramas ein *individueller* Künstler ist, ist die Autorschaft im Theater, im Zusammenhang mit der Bühnenrealisierung desselben immer *kollektiv* – das „Werk“ ist ja im Theater nicht mehr das Drama, sondern die Theateraufführung.

Dabei darf auch der hermeneutische Unterschied nicht vergessen werden. Der dramatische Text im Theater ist – im Gegensatz zu seiner literarischen Form – immer auch ein schon, und zwar mehrfach *interpretierter Text*.

### *Dramatische und theatrale Kommunikation*

Die literarische und die theatrale Seinsweise des Dramas unterscheiden sich auch unter dem Aspekt der Kommunikationssituation. Die literarischen Schaffens- und Rezeptionsprozesse verlaufen voneinander *räumlich wie zeitlich getrennt und individuell*, die theatrale Kommunikation dagegen vereinigt diese Prozesse *im gleichen Raum, zur gleichen Zeit*, lässt sie also *ungetrennt und kollektiv* ablaufen. Im Literarischen bzw. Theatralen geht es also um zwei grundsätzlich unterschiedliche sozio-kommunikative Situationen. Das Theater ist immer eine, auf die Interaktion der Teilneh-

menden bauende, gleichzeitige, kollektive Erfahrung. Wegen der Kollektivität der Schaffens- und Rezeptionsweise hat daher die theatrale Kommunikation immer einen *direkten Öffentlichkeitscharakter*.<sup>5</sup> Das Theater hat wegen der Gleichräumlichkeit und der gegenwärtigen Zeitigkeit einen viel stärkeren, einen immer aktuelleren *soziokulturellen Bezug* als die Literatur. Der dramatische Text – so auch der übersetzte – soll, auch wenn er nicht direkt fürs Theater übersetzt wird, am Ende immer unter den theatralen Kommunikationsbedingungen wirksam werden.

*Die Institution Theater als Bestimmungsfaktor für die theatrale Existenzform des dramatischen Textes*

Gerät ein dramatischer Text ins Theater, wird er von da an mehr durch die Funktionsgesetzmäßigkeiten des Theaters determiniert. Letzteres bestimmt ihn nämlich nicht nur als Medium, sondern als auch als eine spezifische Institution. Das Theater ist als eine gesellschaftlich-kulturelle Institution *ein sehr komplexes* System, wo durch viele Faktoren beeinflusst, durch viele Instanzen entschieden wird, welches Drama, in welcher Übersetzung, in welcher Textvariation durch wen und wie inszeniert bzw. gespielt wird.

Die wichtigsten mitbestimmenden Faktoren im Bereich Theater sind: Die Funktion des Theaters in der gegebenen Kultur in einer Kulturperiode im Allgemeinen, die Organisations- und Finanzierungsform der Theater, die theatralen Konventionen und Traditionen des Landes, der Typ des Theaters, die Stellung und Funktion des jeweiligen Theaters im Theatersystem, die Zielsetzung, Konzeption der darin arbeitenden Theaterkünstler und nicht zuletzt die konkreten räumlichen Gegebenheiten, unter denen die theatrale Kommunikation abläuft. Und dazu noch das aktuelle Verhältnis von Literatur und Theater.

Die wichtigsten Einfluss nehmenden Instanzen, Teilnehmer des theatralen Diskurses sind: neben der Leitung des Theaters der Regisseur, der Dramaturg, der Schauspieler, das Publikum, der Kritiker, die finanzierende und die kontrollierende Instanz (letztere zuzeiten institutionalisiert in der Zensur). Alle können auf die Textgestaltung Einfluss haben, einen direkteren der Dramaturg, der Regisseur, die Schauspieler, also Produzenten der Theaterraufführung. Der Anteil des Einflusses der einzelnen Instanzen ändert sich historisch, aber die Rolle des Publikums

ist immer besonders hervorzuheben. Was und wie (auch sprachlich) nämlich im Theater dargeboten werden kann, hängt grundsätzlich von dem Publikum und seinem historisch sich ändernden, sozial, moralisch, kulturell, ästhetisch bedingten Erwartungshorizont ab. Wegen der Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption ist das Publikum ja immer ein direkter Co-Autor im Theater.

Als vorläufige Schlussfolgerung ist also Folgendes zu ziehen: Da der dramatische Text zwei unterschiedliche Seinsweisen hat, ist er Teil zweier Diskurse, der des literarischen und des theatralen. Die Konventionen und Traditionen beider wirken auf ihn determinierend. Obwohl die Gattung Drama literarischen Konventionen und Traditionen unterliegt (Gattungsfrage, Komposition, Figurencharakterisierung, dramatische Sprache usw.), werden diese doch auch durch die theatralen beeinflusst. Einmal bei der Entstehung, da die gattungsspezifischen Merkmale des literarischen Dramas im allgemeinen aus dessen Verschränkung mit dem Theatralen abzuleiten sind<sup>6</sup>, aber auch konkret historisch, da ein Drama meistens für, mit oder gegen einen bereits existierenden theatralen Code als Norm geschrieben wird.<sup>7</sup> Dann noch gravierender bei der Aufführung. Dort wird der dramatische Text konkreten Theaterregelungen unterstellt.<sup>8</sup> (Dabei soll aber nicht vergessen werden, dass sich das Verhältnis der (Dramen)literatur und des Theaters historisch ändert.)

Die starke Determiniertheit des Dramas durch das Theater als Medium und Institution gilt auch für die Übersetzung solcher Texte. Die Frage der Dramenübersetzung kann daher nicht einfach im Rahmen des Literarischen, sondern muss unter Einbeziehung des Theatralen behandelt werden.

### Übersetzungstheoretische Grundprinzipien

Bevor aus unseren Untersuchungen, betroffen die gattungsspezifische Eigenart des Dramas, die konkreten Konsequenzen für die Dramenübersetzung gezogen werden, müssen zunächst kurz die allgemeinen übersetzerischen Grundprinzipien genannt werden, die nach unserer Auffassung auch für diese spezifische Form der Übertragung bestimmend sind: die *Prinzipien des Kulturellen, des Hermeneutischen und des Zielgerichtetseins*. Wie es sich schon herausgestellt hat, teile ich die Auffassung der neueren kulturanthropologisch begründeten übersetzungsthe-

oretischen Richtungen, die die Übersetzung nicht als rein sprachliche Erscheinung, sondern als eine breitere kulturelle Praxis betrachten.<sup>9</sup> Wenn es mit Gadamer ist zu sagen, dass die Übersetzung eine hermeneutische Grundsituation *par excellence* ist, weil sie einen Verstehensprozess darstellt, in dem es um die Interpretation des Fremden geht und wenn es weiterhin „im Verstehen immer so etwas wie die Anwendung des zu verstehenden Textes auf die gegenwärtige Situation des Interpreten stattfindet“<sup>10</sup>, dann ist einzusehen, dass diese gegenwärtige Situation für das Drama am Ende einer langen Interpretationskette (Übersetzer, Dramaturg, Regisseur, Schauspieler und Publikum) letzten Endes die Rezeptionssituation im Theater ist.<sup>11</sup> Nach dem funktionsorientierten Ansatz der Skopostheorie – eine neuere Richtung der Übersetzungswissenschaft –, steht nicht der Ausgangstext, sondern das intendierte Ziel am Beginn jedes Translationsprozesses.<sup>12</sup> Das scheint unsere Annahme zu bestätigen, dass die Übersetzung eines dramatischen Textes bewusst oder weniger bewusst letzten Endes die Wirkung in einer Theaterrezeptionssituation erzielt. Danach kann für die Dramenübersetzung als Schlussfolgerung die These formuliert werden: Das heimische Theater mit seinen Konventionen und Traditionen, aber in seiner aktuellen Situation ist der meistbestimmende sozio-kulturelle Raum für die Übertragung von Dramen und soll daher als Ausgangspunkt für die konkreten Untersuchungen genommen werden.

### **Die spezifischen Probleme der Dramenübersetzung**

Aus der Plurimedialität und synchronen Strukturierung der Theater-elemente folgt, dass der Übersetzer (selbstverständlich auch schon der Dramatiker), „sparsam“ mit den verbalen Elementen umgehen muss, weil diese zusammen mit den nonverbalen bedeutungsschaffend sind. Der Übersetzer soll lieber „weniger“ sagen, weil für den Theaterrezipienten vieles aus der Bühnensituation klar wird. Dagegen soll ein Dramenübersetzer die Fähigkeit besitzen, sich diese Situation in ihrer medialen Komplexität, Plurimedialität vorzustellen. Man kann Patrice Pavis zustimmen, wenn er sagt, dass der Dramaübersetzer nicht nur Leser und Interpret, sondern zugleich auch Dramaturg des Textes ist. Er muss nämlich durch eine dramaturgische Analyse des ursprünglichen Texts eine makrotextuelle Übersetzung erstellen, d. h. das System der

Figuren, die Zeit und den Raum, in denen sich die handelnden Figuren bewegen, also eine kulturell bedingte dramatische Situation konstruieren.<sup>13</sup>

Im Zusammenhang damit taucht für den Übersetzer als Problem auf, wie er mit dem Unterschied zwischen den sozialen Konventionen und Traditionen der zwei Kulturen (differente Verhaltens-, Interaktions- und Handlungsmuster, verschiedene Wohn- und Essgewohnheiten, usw.) umgehen und diese durch Namengebung, Anredeform, Speisennamen usw. lösen soll.<sup>14</sup> Es stellt sich für ihn die Frage, ob er die fremden Konventionen beibehält oder diese durch heimische ersetzt. Durch seine Entscheidung nimmt er aber immer Stellung zu der Frage „Fremdes – Eigenes“, bzw. vermittelt Erscheinungen als fremd oder eigen und lenkt dadurch den Rezeptionsprozess. Außerdem muss er auch darauf achten, dass durch die adaptiven Veränderungen kein Widerspruch zwischen der sprachlichen und der szenischen Ebene entsteht.

Die Körpergebundenheit des dramatischen Textes im Theater, die Pavis so anschaulich formuliert hat: „Der Text geht im Theater durch den Körper des Schauspielers und durch das Ohr des Publikums.“<sup>15</sup>, stellt den Übersetzer vor eine Reihe von Aufgaben: *Sprechbarkeit und Hörbarkeit* müssen ein wichtiges Kriterium sein. Sprechbarkeit ist aber nicht nur eine rein sprachliche Qualität, sondern hängt eng mit anderen Tätigkeiten (Mimik, Gestik usw.) des Schauspielers zusammen. Daher sollte man aus der Perspektive des Spielers besser von der *Spielbarkeit des Textes* sprechen. Wegen der darstellenden Art der Theaterkunst muss sich der Übersetzer immer auch dessen bewusst sein, dass die sprachlichen Qualitäten im Drama und Theater immer auch als implizite Figurencharakterisierung funktionieren. Nicht nur Sprechgegenstand, sondern auch Wortwahl, Idiomatik, Sprachspiel, aber auch Länge, Rhythmus usw. der Rede charakterisieren die sprechende Figur. In der gesprochenen Version, also in der Theateraufführung kommen noch Tempo, Sprechton, -höhe unter anderem dazu. Der Übersetzer muss entscheiden, ob er diese schon durch seine Sprachgestaltung herstellt oder all das der freien Interpretation der Schauspieler überlässt. Die Hörbarkeit, dass das Körperwort im Gegensatz zum literarischen Wort nur für eine kurze Zeit und unwiederholbar erklingt, ist ebenfalls nicht nur eine sprachliche Frage, sondern auch eine, die aus der synchronen Wahrnehmungsweise des plurimedialen Theatertextes folgt, und die der Übersetzer beachten muss. (Das Kriterium der Verstehbarkeit kann jedoch



im Übersetzungsprozess in Widerspruch geraten zu der semantischen Genauigkeit.)

Teilweise mit dem mündlichen Charakter des sprachlichen Elements im Theater hängt die – anfangs gestellte – *Frage der Neuübersetzungen* zusammen. Der Hörer des Textes im Theater wird durch die Konkretheit der Sprache immer mehr sensibilisiert für den Unterschied zwischen dem Sprachgebrauch seiner eigenen Zeit und dem Sprachstil des dramatischen Textes, als der Leser des abstrakt-virtuellen literarischen Wortes. Und das schon nicht einmal die noch so ausgezeichneten und kanonisierten älteren Übersetzungen. Man könnte so formulieren: die Neuübersetzung dramatischer Texte ist fast unumgänglich.

Der dramatische Text wird im Theater an den konkreten Rezeptionskontext (Theatertyp, Bühne, Publikum, Schauspielerpersönlichkeiten, politische, theaterästhetische usw. Bedingungen) *angepasst*. Das kann nicht nur zu kleineren Veränderungen führen. Die Adaptation kann den fremden Raum und die Zeit, einzelne Figuren und historische Situationen, aber auch Gattungseigenschaften des Textes, die Art der kulturell bedingten Art der Komik<sup>16</sup> und auch die theatralen Konventionen und Traditionen der zwei Kulturen<sup>17</sup> betreffen. Der Übersetzer soll dieses Problem für sich bewusst machen, und entscheiden, ob er diese Veränderungen selber durchführt oder sie den Theatermachern überlässt.

Aus der Gleichzeitigkeit der theatralen Kommunikation im gleichen Raum kommt die mitbestimmende Funktion des Publikums. Der Übersetzer darf nicht außer Acht lassen, an wen er „seinen“ Text richtet. Die politische, soziale, moralische, konfessionelle Einstellung und Sensibilität des potenziellen Publikums, seine Bildung, literatur-, theaterästhetische Tradition und Geschmack usw. können schon die Wahl des Sprachstils (Slang, Dialekt, Soziolekt) wesentlich beeinflussen, aber darüber hinaus die Figurenkonzeption und auch das durch das ganze Werk anzubietende Welt- und Menschenbild. *Neue Übersetzungen können* also nicht nur aus sprachlichen Gründen, sondern – wegen der starken sozio-kulturellen Gebundenheit des Theaters – auch durch die Funktionsveränderung des Theaters, durch die unterschiedlichen Zielsetzungen und künstlerischen Konzepte der Theaterproduzenten, aber letzten Endes auch durch die sich ändernden Erwartungen des Publikums *initiiert werden*.

## Fazit

Die Zielsetzung meines Vortrags war ein Versuch, eine theoretische Grundlegung für Fragen und Probleme der Dramenübersetzung zu geben, mit deren Hilfe konkrete Übersetzungen – darunter auch die ungarischen des Kleistschen Dramas *Der zerbrochene Krug* – analysiert werden können. Nun waren – wie ich hoffe – schon während der Ausführungen die meisten, anfangs gestellten Fragen beantwortet. Es sollen deshalb hier nur die wichtigsten Ergebnisse der Gedankenführung noch einmal thesenhaft zusammengefasst werden.

Dramenübersetzung ist nicht einfach eine Frage der Übertragung eines fremdsprachlichen Textes in eine andere Sprache. Sie kann deshalb auch nicht bloß innerhalb der literarischen Übersetzung verstanden werden. Durch die Verschränkung des dramatischen Textes mit dem Theater wird er über die Literatur hinaus noch viel mehr durch das Theater als Medium und Institution determiniert. Eine Dramenübersetzung hat auch dann mit Theatralität zu tun, wenn sie nicht direkt fürs Theater gemacht wird. Da eine Theateraufführung im historischen Raum und in der historischen Zeit viel stärker eingebettet ist als das Drama in seiner literarischen Erscheinung, wird das inszenierte Drama einer fremden Kultur im Theater immer zum integrierten Bestandteil der eigenen Kultur gemacht. Die Inszenierung der Übersetzung hat in der Zielkultur jeweils eine ganz bestimmte, auf die aktuelle Situation bezogene Funktion zu erfüllen. Sei es eine politische, eine sozialpsychologische, eine weltanschauliche oder eine theaterästhetische.<sup>18</sup> Deshalb dürfen auch Dramenübersetzungen nur in Zusammenhang mit diesen Funktionen in der aufnehmenden Kultur – in diesem konkreten Fall in der ungarischen – untersucht, d. h. analysiert und gewertet werden.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Im Déryné Színház (1961) wurde das Drama noch in der Übersetzung Némeths inszeniert, aber die Inszenierungen in Kaposvár (1980), im Katona József Színház (1994) und in Szolnok (1995) basierten alle schon auf Tandoris Übersetzung.

<sup>2</sup> In der Theaterpraxis bilden solche Änderungen am Text keine Ausnahmen.

Nach der deutschen Theaterrezeptionsgeschichte führte die verkürzende *Bearbeitung* des Theaterdirektors und Schauspielers Friedrich Ludwig Schmidt 1820 in Hamburg zu der ersten erfolgreichen Theateraufführung des Dramas *Der zerbrochene Krug*. Es wurde auch in Berlin und Wien in dieser Schmidtschen Verkürzung auf die Bühne gebracht. Vgl. dazu die Anmerkungen Peter Goldammers in: Heinrich von Kleist: *Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 1. Hg. von Siegfried Streller. Berlin: Aufbau, 1978, S. 592-595.

<sup>3</sup> Ubersfeld, Anne: Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne. In: Lazarowicz, K. – Balme, Ch. (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991, S. 394-405.

<sup>4</sup> Vgl. dazu Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. 1. Tübingen: Narr, 1983.

<sup>5</sup> Vgl. dazu Pfister, Manfred: *Das Drama*. München: Fink, 1988; und weiterhin Schmid, Herta – Siedter, Jurij (Hg.): *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Narr, 1992.

<sup>6</sup> Pfister [Anm. 5], S. 24-30.

<sup>7</sup> Ubersfeld [Anm. 3], S. 397.

<sup>8</sup> Fischer-Lichte, Erika: Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen. In: Schultze, Brigitte et alii: (Hg.): *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr, 1990 (Forum modernes Theater. Bd. 4), S. 35-62.

<sup>9</sup> Vgl. dazu die Aufsätze in: *A fordítás mint kulturális praxis* [Die Übersetzung als kulturelle Praxis]. Ausgewählt von N. Kovács Tímea, Pécs: Jelenkor, 2004.

<sup>10</sup> Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1960, S. 291.

<sup>11</sup> Patrice Pavis unterscheidet in diesem Aneignungsprozess vier verschiedene Dramentextversionen: T0 ist der Ausgangstext, T1 ist der vom Übersetzer, T2 vom Dramaturgen interpretierte Text, T3 ist der szenisch realisierte und T4 der vom Publikum rezipierte Text. Vgl. dazu: Pavis, Patrice: Probleme einer spezifischen Bühnenübersetzung: die Übersetzung als Mittlerin von Gestik und Kultur. In: Pavis, Patrice: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Narr, 1988, S. 107-141.

<sup>12</sup> Dilek Dizdar: *Skopostheorie*. In: Mary Snell-Hornby et alii (Hg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 2005, S. 104-107.

<sup>13</sup> Pavis [Anm. 11], S. 110-114.

<sup>14</sup> Mit diesem Problemkreis beschäftigte sich Horst Turk in den 1990er Jahren in mehreren Arbeiten und der Göttinger Sonderforschungsbereich zum Thema

„Die literarische Übersetzung“. Vgl. dazu insbesondere: Turk, Horst: Soziale und theatralische Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung. In: Fischer-Lichte, Erika et alii (Hg.): *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr, 1988 (Forum modernes Theater, Bd. 1), S. 9–55.

<sup>15</sup> Pavis [Anm. 11], S. 108.

<sup>16</sup> Vgl. dazu: Unger, Thorston et alii (Hg.): *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Narr, 1995 (Forum modernes Theater, Bd. 18); und Jekutsch, Ulrike et alii (Hg.): *Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet*. Tübingen: Narr, 1994 (Forum modernes Theater, Bd. 16).

<sup>17</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika [Anm. 8].

<sup>18</sup> Fischer-Lichte, Erika: Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr, 1988 (Forum modernes Theater, Bd. 1), S. 142–143.

*Gabriella-Nóra Tar (Cluj-Napoca)*

## **Zur Schauspielerausbildung im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts<sup>1</sup>**

Im 18. Jahrhundert galt die Schauspielkunst im deutschsprachigen Raum noch nicht als ein an Akademien gelehrt und erlernbares Fach, dazu musste sie noch zuerst in den Status einer „Wissenschaft“ gehoben werden.<sup>2</sup> Die ersten Versuche ihrer Institutionalisierung erfuhr die Bühnenkunst allerdings eben in der Epoche der europäischen Aufklärung, was u. a. die Erlernbarkeit der Schauspielkunst unter Beweis gestellt und durch die Entstehung von sog. Theaterpflanzschulen und Schauspieler-Akademien später zu ihrer Etablierung als akademisches Fach geführt hat.

Bis zu diesem Durchbruch verwirklichte sich die Schauspielerausbildung in der Praxis der Zeit also entweder informal (1) oder formal (2), in diesem zweiten Fall eigentlich quasi-institutionalisiert.<sup>3</sup> Als informale Schauspielerausbildung (1) bezeichnen wir einerseits (1.1) den regelmäßigen Bühnenauftritt von Schauspielerkindern und Kinderschauspielern im Rahmen von Erwachsenentruppen oder sogar selbstständigen Kinderensembles, andererseits (1.2) den „in medias res“ – Berufsanfang von Erwachsenen in den wandernden Schauspielgesellschaften der Zeit. Als formale Schauspielerausbildung (2) gelten einerseits sog. Schauspieler-Akademien oder der Theaterunterricht für erwachsene Schauspieler (2.1), andererseits die ersten Theater- und Ballettschulen für Kinder und Jugendliche (2.2). Die erarbeitete Typologie wird im Folgenden an sog. Fallbeispielen erörtert.

### **Informale Schauspielerausbildung**

Eher aus ökonomischen und weniger aus pädagogischen Gründen mussten die mit dem Wandertheater mitreisenden (Schauspieler)kinder schon früh vor die Kulissen treten. Der Nachwuchs wurde also häufig aus den eigenen Reihen herangebildet, in diesem Sinne erhielten die frühen Kinderauftritte auf der Bühne auch ungewollt und indirekt einen schulenden Charakter.<sup>4</sup> Aus solchen „schauspielenden“ Schauspieler-

kindern rekrutierte sich manchmal sogar ein kleines Kinderensemble: ein gutes Fallbeispiel dafür verkörpern die Zöllnerschen Kinder und ihre Standesgenossen innerhalb der deutschen Erwachsenengesellschaft in Pest und Ofen des 18. Jahrhunderts.

Anfangs traten die vier Zöllnerschen Kinder nur in den Erwachsenenstücken auf. 1794 und 1795 wurden die Kinderrollen von Philipp, Klara, Josepha, bzw. Fritz Zöllner gespielt.<sup>5</sup> 1796 stieg die Zahl der Kinderschauspieler von vier auf acht Personen, neben den fünf Zöllner-Kindern (da inzwischen auch Joseph Zöllner dazu kam) traten nämlich auf dem Pester und Ofener deutschen Theater Clement Portlick, Joseph Portlick und Joseph Schüller auf.<sup>6</sup> Ab 1796 kann man eigentlich von einer ausgesprochenen Kindergesellschaft sprechen, da die acht Kinderschauspieler nicht nur oder vor allem nicht in den Erwachsenenstücken auftraten, sondern über ein eigenes Repertoire verfügten. Eben auf diese Bedeutung des Kinderensembles weist folgende Anmerkung aus dem Taschenbuch für das Jahr 1797 hin:

Diese Kindergesellschaft stellt auch, wie in angezeigten Stücken zu ersehen ist, Operetten und eigends dazu anpassende Schauspiele nebst Balletten vor. – Der Fleiss des Hrn Zöllners in ernstern und die Wahl gut geordneter Ballette, welche von Hrn Schüller seinen Subjekten anmassend ausgeführt worden, konnten wir nicht unterlassen anzuzeigen; der Beyfall, den diese kleine Gesellschaft einem hohen gnädigen Adel, als auch sämtlichen Publikum verschaffte, ist Bürge unserer Wahrheit.<sup>7</sup>

Friedrich Zöllner unterwies also die kleinen Schauspieler in den Sprechtheater- und in den musikalischen Stücken, der Ballettmeister der Kindergesellschaft war ein anderer Schauspieler der Erwachsenentruppe, namens Johann Georg Schüller.

Ebenfalls als informale Schulung des Schauspielers gelten jene zeitgenössischen Kinderensembles, in deren Rahmen Kinder und Jugendliche – vermutlich eher aus den untersten Bevölkerungsschichten – als Berufsschauspieler für ein erwachsenes Publikum gespielt haben.<sup>8</sup> Diese Erscheinung des Kindertheaters als Berufstheaters geht im deutschsprachigen Raum eigentlich auf italienische bzw. französische Vorbilder zurück und ihre Geschichte umfasst etwa achtzig Jahre von 1742 (vom Auftritt von Nicolini, dem ersten auch namentlich bekannten Kinder-

theater-Prinzipal) bis 1820 (bis zum Verbot des Wiener Kinderballetts von Friedrich Horschelt). Zurzeit haben wir von ca. 25–30 Theaterprinzipalen Kenntnis, die gelegentliche oder ständige Kindergesellschaften leiteten.<sup>9</sup>

Im Ungarn des 18. Jahrhunderts konnte z. B. die Tätigkeit von 12 solcher Theaterdirektoren nachgewiesen werden, die zwischen 1747 und 1802 mit (oder auch mit) Kinderschauspielern auftraten. Unter der Leitung vom auch nach Ungarn mehrmals zurückkehrenden Felix Berner aus Wien waren zum Beispiel im Laufe der ca. fünfundzwanzigjährigen Geschichte der vielleicht berühmtesten und beliebtesten europäischen Kindergesellschaft dieser Zeit (1761–1786) etwa 58 Kinder als Bühnenkünstler tätig. Berner verpflichtete die meisten seiner Schauspieler ziemlich früh; bei ihrem Eintritt in die Truppe waren die Kinder im Allgemeinen vier bis fünfzehn Jahre alt.<sup>10</sup> Die meisten von ihnen blieben mehrere Jahre oder sogar mehr als ein Jahrzehnt bei Felix Berner, viele von ihnen wurden eben unter seiner Leitung zu erwachsenen Schauspielern. Als Erwachsene verließen gewöhnlich die Zöglinge ihren Mentor und versuchten oft ihr Glück bei einer anderen Erwachsenenentruppe. Solche Finanzspekulationen erwachsener Theaterdirektoren mit Kinderschauspielern wurden manchmal eben durch den modischen Pflanzschule-Gedanken theoretisiert; textuell soll hier unsere Aussage eben durch ein Zitat aus dem Theatralmanach der Bernerschen Kindergesellschaft belegt werden:

Damit verband er [Felix Berner, der Prinzipal der Kindergesellschaft, N. T.] ... [den, N. T.] Gedanken, dass, wie bey andern Kuensten und Wissenschaften eine Beschaeftigung mit ihnen von Jugend auf, fast mehr als das halbe Genie ausmache: solches eben so gut, und noch weit mehr von der Buehne gelte. Er fasste also den Entschluss, eine Kinder-Gesellschaft zu errichten, und in diesen biegsamen Subjekten die Talente echter Schauspieler zu studieren, zu ordnen und anzu...achen. In dieser Pflanzschule gebildet, wie leicht musste da im Fortgang die weitere Vervollkommnung werden?<sup>11</sup>

Besondere Aufmerksamkeit verdient unter den Formen der informalen Schauspielerausbildung der sog. „in medias res“ – Berufsanzug von Erwachsenen in den wandernden Schauspielgesellschaften der Zeit.

Über diese Art der Schulung von erwachsenen Berufsanfängern sind wir vor allem durch die späteren Memoiren und Autobiografien von Bühnenkünstlern unterrichtet, in denen vom jeweiligen Schauspieler oft auch über seinen mühsamen Berufseinstieg ausführlich berichtet wird. Als Fallbeispiel soll dieses Mal Johann Christian Brandes dienen, der in seiner Selbstbiografie in dieser Hinsicht u. a. die unverzichtbare Rolle von erfahreneren Schauspielern im Einführungsprozess angehender Schauspieler in die Bühnenkunst schildert:

[Schönemann, der Prinzipal der Gesellschaft, N.T.] [...] unterstrich, in den mir zugetheilten Rollen, die Hauptwörter, worauf ich den Accent legen sollte; lehrte mich, wie ich nach dem Beispiele des großen Künstlers Ekhof – der ein Mitglied dieser Gesellschaft war – von Zeit zu Zeit die Stimme heben und sinken lassen, bei welchen Stellen ich Gleichgültigkeit oder Theilnahme, Mitleid, Zärtlichkeit u.s.w. äussern müsste.<sup>12</sup>

Brandes' theatralische Einweihung durch die von ihm beschriebene, hier nur kurz angedeutete Unterrichtsmethode mag nicht als Einzelbeispiel in der Theaterpraxis des 18. Jahrhunderts gelten: In den Wandertruppen der Zeit mussten Berufsanfänger bereits aus rein finanziellen Gründen so schnell wie möglich debütieren. So kam ihre Schulung – meistens durch ihre erfahrenen Ensemblemitglieder – über eine Einführung in die Basistechniken der Schauspielkunst gewöhnlich nicht hinaus.<sup>13</sup> Der kurze Unterricht musste sich in diesem Sinne auf wenige elementare Dinge wie Deklamation, Mimik, Körperhaltung, usw. beschränken; differenziertere Spieltechniken waren in der Regel von den Komödianten selbst anzueignen.<sup>14</sup> Die Beobachtung von Kollegen und die Nachahmung einer bereits sich eingebürgerten Bühnensprache galten für die damaligen Schauspieler sozusagen als Strategien des „lebenslangen Lernens“.

### **Formale Schauspielerausbildung**

Die formale Schauspielerausbildung der Zeit führt vom bewussten „Theaterunterricht“ für angehende Künstler und von regelmäßigen „Arbeitssitzungen“ innerhalb eines Ensembles bis zu Pflanzschulen für Kinder als theatralischen Nachwuchs.



Goethes *Regeln für Schauspieler* aus dem Jahre 1803 verschriftlichen eigentlich den von Goethe in Weimar erteilten „Schauspielunterricht“ für einige angehende Bühnenkünstler und könnten dadurch als „Sitzungsprotokolle“ einer Weimarer Theaterschule für Erwachsene betrachtet werden.<sup>15</sup> Die Regeln wurden bei Gelegenheit des konkreten Unterrichts niedergeschrieben, den der Theaterintendant Goethe den Schauspielern Pius Alexander Wolff und Franz Grüner im Sommer 1803 erteilte. Am 2. Mai 1824 übergab dann Goethe seine Notizen seinem Sekretär Eckermann, der aufgrund der erhaltenen Aufzeichnungen – mit Goethes Bewilligung – eine Art Regelbuch oder -katalog aus 91 Punkten zusammenstellte.<sup>16</sup> Die einzelnen Klauseln konzentrieren sich u. a. auf solche Bereiche wie Aussprache, Deklamation, Mimik, Körperhaltung, Bewegung auf der Bühne und ergeben dadurch eine der ersten Grammatiken der Schauspielkunst.

Die Notwendigkeit einer gründlichen, theoretisch-praktischen Schulung der Bühnenkünstler seiner Zeit erkannte fünfzig Jahre vor Goethe bereits der Schauspieler Conrad Ekhof: am 28. April 1753 lud er als Mitglied der Schönemannschen Gesellschaft seine Ensemblekollegen nämlich ein, „alle vierzehn Tage Sonnabends, des Nachmittags von zwey bis vier Uhr, eine Versammlung zu halten, um in derselben auf Dinge ihre Aufmerksamkeit zu richten, die geschickt sind zur Aufnahme des Theaters, und eines jeden insbesondere etwas beyzutragen.“<sup>17</sup> Durch seinen Aufruf gründete Ekhof in Schwerin die „Akademie der Schönemannschen Gesellschaft“, die bis 1754 bestand und dadurch die Schauspieler von Schönemann 13 Monate lang zu 28 theoretischen Erörterungen zusammenführen konnte.<sup>18</sup> In den Sitzungen wurden vom Ensemble gemeinsam verschiedene Abhandlungen durchgearbeitet und dadurch theoretische und praktische Fragen der Schauspielkunst besprochen.<sup>19</sup> Darüber hinaus wurde das neue Repertoire gelesen und daneben auch die Pflichten des Schauspielers diskutiert.<sup>20</sup>

Nach diesem Theaterexperiment Ekhofs liegen die weiteren Versuche der Zeit, Theater- und Ballettschulen für Kinder und Jugendliche zu etablieren, eigentlich auf der Hand: als Fallbeispiele beziehen wir uns dieses Mal auf zwei diesbezügliche Ansätze aus Wien.

Die erste „theatralische Tanzschule“ des Wiener Hoftheaters wurde bereits 1771 etabliert, um sich dadurch Nachwuchs zu erziehen.<sup>21</sup> Die

kleine Ballettschule mit 8 Mädchen und 8 Knaben funktionierte unter der künstlerischen Leitung von Jean George Noverre, der die Kinder in seinen großen Balletten und einigen Kinderballetten verwandte.<sup>22</sup> Die Eleven wurden von den Ballettänzern Heloin und Frühmann unterrichtet, einige von den Lehrlingen bezogen mit der Zeit sogar eine kleine eigene Gage.<sup>23</sup>

1779 – also acht Jahre später – eröffnete der Hofschauspieler Johann Heinrich Friedrich Müller seine Theaterpflanzschule in Wien.<sup>24</sup> Die Idee stammte eigentlich von Lessing, der Müller anlässlich seines Besuchs in Wolfenbüttel auf die Mannheimer Singschule von Lorenz bzw. auf die Notwendigkeit der frühen Schauspielerausbildung in Pflanzschulen aufmerksam machte und zugleich die Errichtung einer Theaterschule in Wien vorschlug.<sup>25</sup> Lessings Vorschlag wurde von Müller in demjenigen Bericht oder Reisediarium schriftlich festgehalten, das später Joseph II. eingereicht wurde. Da das Interesse des Kaisers an dieser Einrichtung mit der Zeit aber offensichtlich abnahm, wurde die Institution schließlich auf Müllers eigene Kosten und mit seinen eigenen und mit der Zuziehung einiger fremder Kinder ins Leben gerufen.<sup>26</sup>

Müller eröffnete seine Schule am 15. Juli 1779 mit der öffentlichen Aufführung der Stücke *Zermes und Mirabella*. 1780 war er aber dazu gezwungen, den Eingang seines Unternehmens in einem Prolog anzukündigen.<sup>27</sup> Der Kaiser verband darauf das Müllersche Kindertheater mit dem Hof- und Nationaltheater, verbot aber die Kinderballette, die eigentlich als Hauptattraktion des Unternehmens galten. Die Müllersche Theaterschule wurde am 8. Februar 1782 mit *Hamlet* geschlossen.<sup>28</sup> Ebenfalls durch Müllers Memoiren sind wir über die Mannheimer Philantropin des Gottlieb Friedrich Lorenz (1776) und über Peter Legrands Ballettschule in München (1783) unterrichtet.

Im Rahmen des vorliegenden Forschungsprojektes müsste demnächst eine Antwort darauf gefunden werden, ob und was für ein allgemeiner theoretischer Diskurs durch die oben skizzierte Praxis unter den Zeitgenossen im 18. Jahrhundert generiert wurde. Als Quellen können Theaterkalender und -taschenbücher, Theaterzeitschriften und Schauspieler-Memoiren, zeitgenössische Korrespondenz usw. herangezogen werden. Die weiteren Forschungsaufgaben bestehen vor allem in der

Katalogisierung von weiteren Theaterschulen im deutschsprachigen Raum, in der Erstellung einer genauen Typologie der Schauspielerausbildung im 18. Jahrhundert und nicht zuletzt in der Beschreibung des um diese Praxis entstandenen theoretischen Diskurses der Zeit.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Die vorliegende Arbeit behandelt ein relativ unbekanntes Forschungsthema, auf das ich im Rahmen meiner Promotion über Kindertheater als Berufstheater im 18. Jahrhundert (2005) aufmerksam wurde. In der Studie versuche ich daher, meine ersten Forschungsergebnisse als Werkstattbericht zusammenzufassen. Die zum Thema vorhandene Fachliteratur ist begrenzt und teilweise veraltet. Vgl. Assmann, Fritz: *Deutschlands Theaterschulen im 18. und 19. Jahrhundert*. Diss. Greifswald: 1921; Schmitt, Peter: *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700-1900*. Tübingen: Niemeyer, 1990; Heßelmann, Peter: *Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750-1800)*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2002.

<sup>2</sup> Vgl. Heßelmann [Anm. 1], S. 296.

<sup>3</sup> Die Terminologie der folgenden Kategorisierung stammt von mir. Zur Erläuterung der einzelnen Kategorien werden prägnante Beispiele herangezogen; durch die weitere Forschung sind die erarbeiteten Kategorien zu überprüfen bzw. weiter zu nuancieren.

<sup>4</sup> Vgl. Tar, Gabriella-Nóra: *Gyermek a felvilágosodás és a reformkor erdélyi színpadain*. In: Egyed Emese (Hg.): *Teátrumai könyvecske. Színházi zsebkönyvek és szerepük a régió színházi kultúrájában*. Klausenburg: Scientia, 2002, S. 65-85.

<sup>5</sup> *Ofner und Pester Theater-Taschenbuch für das Jahr 1794*, O. O.: 1795, 8. bzw. *Ofner und Pester Theater-Taschenbuch für das Jahr 1795*, O. O.: 1796, S. 9.

<sup>6</sup> *Ofner und Pester Theater-Taschenbuch für das Jahr 1796*, O. O.: 1797.

<sup>7</sup> *Ofner und Pester Theater-Taschenbuch für das Jahr 1797*. O. O.: 1798, S. 5.

<sup>8</sup> Vgl. Tar, Gabriella-Nóra: *Gyermekszínházijátás a 18. századi Magyarországon*. Diss. Klausenburg: 2005.

<sup>9</sup> Vgl. Pies, Eike: *Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Düsseldorf: Henn, 1982.

<sup>10</sup> Auf die Existenz von Schauspielerverträgen weist die folgende Klausel in Berners Reglement hin: „12. Auf die bewiesene unsittliche Aufführung steht

Aufhebung des Kontrakts.“ Garnier, Franz Xaver: *Nachricht von der im Jahre 1758 von Herrn Felix Berner errichteten jungen Schauspieler-Gesellschaft*. Wien: 1786, S. 48.

<sup>11</sup> Ebd. S. 4.

<sup>12</sup> Brandes, Johann Christian: *Meine Lebensgeschichte*. Berlin: 1799–1800, S. 168 f.

<sup>13</sup> Vgl. Heßelmann [Anm. 1], S. 298.

<sup>14</sup> Ebd., S. 298.

<sup>15</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Regeln für Schauspieler. In: Strehlke, Franz (Hg.): *Goethes Werke*. Berlin: o. J., S. 682–698.

<sup>16</sup> Ebd., S. 682–698.

<sup>17</sup> Zit. nach: Piens, Gerhard: *Conrad Ekhof und die erste deutsche Theaterakademie*. Diss. Leipzig: 1957, S. 12.

<sup>18</sup> Ebd., S. 12.

<sup>19</sup> Heßelmann [Anm. 1], S. 297.

<sup>20</sup> Ebd., S. 297.

<sup>21</sup> Winkler, Gerhard: *Das Wiener Ballett von Noverre bis Fanny Elszer. Ein Beitrag zur Wiener Ballettgeschichte*. Diss. Wien: 1967, S. 58.

<sup>22</sup> Ebd., S. 58.

<sup>23</sup> Ebd., S. 58.

<sup>24</sup> Vgl. Müller, Johann Heinrich Friedrich: *Abschied von der K. K. Hof- und Nationalbühne*. Wien: 1802.

<sup>25</sup> Ebd., S. 132 f.

<sup>26</sup> Dieke, Gertraude: *Die Blütezeit des Kindertheaters. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts*. Emsdetten: Lechte, 1934, S. 158.

<sup>27</sup> Blümml, Emil Karl – Gugitz, Gustav: *Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen*. Wien: Schroll 1925, S. 173.

<sup>28</sup> Ebd., S. 177.

Brigitta Szabó (Szeged)

## Das wechselnde Shakespeare-Bild Goethes

### Einleitung

Den schwer zu überschätzenden Einfluss, den Shakespeares Geist und Dichtung auf Goethe ausübten, hat der Dichter während seines ganzen Lebens immer wieder betont, am deutlichsten vielleicht in dem Gedicht *Zwischen beiden Welten*:

Einer Einzigen angehören,  
Einen Einzigen verehren,  
Wie vereint es Herz und Sinn!  
Lida, Glück der nächsten Nähe,  
William, – Stern der schönsten Höhe,  
Euch verdank' ich, was ich bin.  
Tag und Jahre sind verschwunden,  
Und doch ruht auf jene Stunden  
Meines Wertes Vollgewinn.<sup>1</sup>

Dreimal hat Goethe ausführlicher seinem Shakespeare-Erlebnis Ausdruck gegeben. In der Frühzeit in seiner hymnischen Rede *Zum Shakespeares Tag*, während der Weimarer Klassik in seinen *Wilhelm*-Romanen<sup>2</sup>, und in der Spätzeit in seinem Aufsatz, *Shakespeare und kein Ende*. Man darf aber nicht von einem einheitlichen Shakespeare-Bild sprechen,

[denn] Goethes Beziehung zu Shakespeare war nicht bloß kritisch-kontemplativ, nie als Bild zusammengefaßt; sie gehörte zu seiner eigenen produktiven Tätigkeit, sie war und blieb eher Wirkung als Gestalt, sie gehörte zu seiner fortlaufenden Auseinandersetzung mit dem Leben selbst.<sup>3</sup>

### Das Shakespeare-Bild des jungen Goethes

In der Sturm-und-Drang-Zeit sah der junge Goethe den „Dichter der Natur“, den Göttlichen in Shakespeare.

Shakespeare war das unschätzbarste Vorbild: [denn er ist] der letzte und einzige Dichter, der schon und noch innerhalb der modernen bürgerlichen Welt das heroische Pathos gerettet, lebendig und leidhaft gezeigt hatte, nicht als rückblickende Romantik sondern als selbstverständliche gegenwärtige Haltung, nicht als pittoreske Theatergeste sondern als unmittelbare Sprache des Herzens<sup>4</sup>.

Goethe sieht Shakespeare als Genie an, dessen dichterisch-schöpferische Ambitionen eine göttliche Eigenschaft in sich bergen, ähnlich wie dies bei Homer der Fall ist. Aus diesen Überlegungen heraus schreibt Goethe seine Rede zur Shakespeare.

Die Shakespeare-Rede ist nicht ein Dokument literarischer Kritik, sondern ein feierndes Bekenntnis des Sturm-und-Drang-Goethe zur Natur und Genie, ein pathetischer Dank an den Genius Shakespeare, durch den sich der eben von Straßburg nach Frankfurt zurückgekehrte Dichter zu sich selbst erweckt und befreit fühlte<sup>5</sup>.

Sein Aufsatz ist vermutlich für den 04.10.1771 verfasst worden. Dieser Tag war der Namenstag für „Wilhelm“. Die ersten Hinweise über Goethes Rede erfährt Röderer in einem von seinen Briefen:

Wenn Sie es als Theolog übers Herz bringen können, so versagen Sie mir Ihre Stimme nicht, da ich bey der Gesellschaft durch Hrn. Jung um einen Ehrentag des edlen Schakspeares ansuche<sup>6</sup>.

Es ist jedoch zweifelhaft, ob Goethe die Rede hielt, denn an demselben Tag gab es einen anderen Shakespeare-Anlass in Frankfurt, wo er laut Haushaltungsbuch des Rates seinen Vortrag gehalten hat. Ursprünglich sollte Johann Gottfried Herders Shakespeare-Aufsatz zu Gehör kommen, aber dieser lag am 14. Oktober noch nicht vor, so wurde Goethes Rede vorgelesen. Die Rede hat ausdrücklich Vortragscharakter. Die mehrfache Anrede „Meine Herren“<sup>7</sup>, oder die wiederholte Einbeziehung des Publikums unterstützen diesen Eindruck. Neben dem Vortragscharakter enthält die Rede auch ein autobiographisches Element. Dies wird in den Zeilen deutlich, in denen Goethe über seine eigenen Leseerfahrungen mit Shakespeare und über seine Reaktionen darauf spricht. Shakespeare wird gelobt, zum Schöpfer ausgerufen.

Goethe präsentiert schon in den ersten Zeilen seine Lebensphilosophie:

Dieses Leben [...] ist für unsere Seele zu kurz, Zeige, daß jeder Mensch, der geringste wie der höchste, der unfähigste wie der würdigste, eher alles müd' wird als zu leben; und daß keiner sein Ziel erreicht, wonach er so sehnlich ausging [...].

Mit dem „Ich! Der ich mir alles bin, da ich alles nur durch mich kenne!“<sup>8</sup> Gedanken gelang es ihm, eine phänomenologische Ebene zu erreichen. Nur die von der Natur geschaffenen Dichter haben die schöpferische Begabung, die in allen Wanderern steckt. Diese Allegorie verwendet Goethe zum Veranschaulichen des menschlichen Lebens: Jedes Individuum hat sein eigenes Lebensziel, und die „größten“ Wanderer – laut Goethe – haben nur eine geringe Zeit, in ihrem Leben ihr schöpferisches Talent zum Ausdruck zu bringen. In seinem Drama *Faust* kehrt das Symbol des Wanderers wieder:

Daß ich nicht mehr, mit sauerm Schweiß,  
Zu sagen brauche was ich nicht weiß;  
Daß ich erkenne was die Welt  
Im Innersten zusammenhält<sup>9</sup>.

Goethe versucht, die Vielgestaltigkeit Shakespeares auf eine entscheidende Qualität hin zu reduzieren und den „geheimen Punkt“ zu finden, der alle Werke Shakespeares bestimmt. Die folgenden Abschnitte kulminieren in einem Aufruf. Goethe fordert die Anwesenden auf, sich an seine Bewertung Shakespeares anzuschließen. In den Teilen der Schrift, wo Goethe über das Theater spricht, manifestiert sich die Grundpositionen des Sturm und Drang und der späteren Klassik. Goethe lehnt das französische Regeldrama mit seiner kertermäßigen Einheit des Ortes, der Handlung und der Zeit eindeutig ab: „Französischen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und zu schwer“. Er lobt dagegen die Griechen: „Griechischen! Ich kann mich nicht erklären, was das heißt, aber ich fühl's und berufe mich der Kürze halber auf Homer und Sophokles und Theokrit, die haben's mich fühlen gelehrt“<sup>10</sup>. Die Franzosen sind theoretisch – nach Goethes

Theorie – Repräsentanten der „Nachahmung“. Sie folgen der griechischen Tradition blind und unkonventionell. Während die Stürmer und Dränger danach streben, die Tradition als Fundament zu verstehen, um daraus ein eigenes, deutsch-spezifisches Werk zu schaffen. Deswegen charakterisiert die Deutschen das Wort „Nacheifern“, also mit eifrigem Bemühen zu schöpfen. In einer anderen theoretischen Schrift Goethes *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1789) vertieft er seine These darüber, und definiert die Nachahmung als unterste Stufe der Kunst. Im Zusammenhang damit kann verdeutlicht werden, dass die Franzosen – laut Goethes Meinung – nicht die Fähigkeit haben, ihre Individualität zum Ausdruck zu bringen. Dagegen stellt er Shakespeare als Opponenten auf, in dessen Dramen die markantesten Merkmale seiner Zeit verkörpert waren. Shakespeare wendet sich von den griechischen Traditionen in manchem (wie z. B. der Ständeklausel) streng ab, aber die elementarsten Gedanken werden in seinen Werken eingehalten.

Goethe formuliert seine Beziehung zu Shakespeare antithetisch. Einmal spricht er ihn als „Freund“ an, später beschreibt er die Beziehung mit der Herr-Knecht-Opposition, wo Shakespeare die Rolle des Schöpfers, also des Herrn zukam. Am Ende bekommt die Rede erneut einen dynamischen aufrufartigen Schwung. Die Zuhörer erleben einen Shakespeare lobenden Goethe, der seinen Vortrag mit einer Erweckung abschließt. Er fordert sein Publikum auf, den richtigen Weg zu finden, und „[das] Schattenleben zwischen Myrten und Lorbeergebüschen [zu] verschlendern und [zu] vergähnen“.

Die Wertung Shakespeares in Goethes Rede beruht „ganz und gar auf dem glühenden Gefühl für die Unendlichkeit des Lebens und für die Unendlichkeit des Lebensdranges“<sup>11</sup>.

### **Das Shakespeare-Bild des alten Goethes**

Goethe sah sich auch zur Zeit der Klassik mit der Shakespeareschen Welt konfrontiert, so spielte der englische Dramatiker eine besondere Rolle auch in seinem späteren Leben, als er nach Weimar übersiedelt war. Zu dieser Zeit entwickelten sich die meisten theoretischen Vorstellungen des jungen Goethes in ein fest umrissenes klassisches Programm, das in die Sicht auf die Geschichte streng eingebettet war. Selbst Goethe fühlte sich gnädig, in einer Zeit leben zu dürfen, in der man sich



von den Ereignissen bereichert fühlen kann. In seinen Gesprächen mit Eckermann bezeichnet er sein Zeitalter folgendermaßen:

Ich habe den Vorteil [...], daß ich zu einer Zeit geboren wurde, wo die größten Weltbegebenheiten an die Tagesordnung kamen und sich durch mein langes Leben fortsetzten, so daß ich vom Siebenjährigen Krieg, sodann von der Trennung Amerikas von England, ferner von der Französischen Revolution, und endlich von der ganzen Napoleonischen Zeit bis zum Untergange des Helden und den folgenden Ereignissen lebendiger Zeuge war.<sup>12</sup>

Als Theaterdirektor übte er sowohl eine dramentheoretische, als auch eine theatralische Wirkung aus. Mit den Aufsätzen wie *Regeln für Schauspieler* (1803) oder *Über epische und dramatische Dichtung* (1797) legiti­mierte er die Hauptthesen seiner Zeit.

Während der junge Goethe in seiner Shakespeare-Rede ein leidenschaftliches subjektives Bekenntnis zu dem großen Dichter gibt, auf den er seine eigenen Probleme überträgt, versucht der späte eine objektive Deutung aus kritischem Abstand<sup>13</sup>.

Der Essay des älteren Dichters drückt hauptsächlich eine verärgerte Reaktion über die Romantiker aus, welche sowohl Goethes angeblichen Mangel an theatralischem Talent in seinen eigenen Werken wie auch seine Bearbeitung von *Romeo und Julia* kritisierten. Goethe bezieht scharfe Stellung gegen die romantische Shakespeare-Verehrung der Schlegel-Brüder und Tieck. Ludwig Tieck zählte zu den Goethe-Verehrern, trotzdem hatte er abweichende Vorstellungen von Shakespeare. In seiner Arbeit *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* (1797) bot Tieck eine sich an den jungen Goethe nähernde Ansicht.

Der Altersaufsatz zeigt die Wandlung in Goethes Shakespeare-Bild im Laufe von vierzig Jahren auf. Er übernahm Shakespeares Charaktere, seine Motive, die in seinen eigenen Werken im Licht der Klassik reformuliert wurden. Shakespeare galt weiterhin als „Weltgeist und Genie“, aber die Begeisterung wurde zu diffizileren Einsichten vertieft. Es regten sich Zweifel, ob Shakespeares Menschen wirklich so ganz Natur seien, und die Einsicht in Shakespeares bauenden Kunstverstand und seine

gestalterische Besonnenheit vertiefte sich. In dem in drei Teile gegliederten Werk betrachtet Goethe Shakespeare aus drei verschiedenen Blickwinkeln: erstens als Dichter überhaupt, zweitens im Vergleich mit der Antike, und drittens als Theaterdichter. Das primäre Ziel seines Werkes war, den Romantikern eine sorgfältige Erklärung Shakespeares zu geben. Seine Einstellung zu ihm wird klar formuliert:

Er lässt geschehen, was sich leicht imaginieren lässt, ja was besser imaginiert als gesehen wird. Hamlets Geist, Macbeths Hexen, manche Grausamkeiten erhalten ihren Wert erst durch die Einbildungskraft, und die vielfältigen kleinen Zwischenscenen sind bloß auf sie gerechnet.<sup>14</sup>

Goethe fordert – im Gegensatz zu Shakespeare – den Einbezug des Publikums innerhalb eines Stückes. Am gleichen Ort hebt er Shakespeare in die göttliche Sphäre hinauf, damit gelingt es ihm, in einer spekulativen Theorie Shakespeares geistesgeschichtlichen Ort zu bestimmen. Shakespeare und sein Streben verkörpern die ideale Haltung: „Antik“ und „Modern“ gleichzeitig, denn ihm ist es vorbehalten, die Wurzeln der antiken Tradition in seine eigene Zeit zu übertragen, um eine ganz neue, moderne Tradition zu schöpfen. Jeder Dichter sollte ihn als Vorbild ansehen, um sich künstlerisch zu perfektionieren. Die zwei Begriffe „Sollen“ und „Wollen“ sind voneinander streng abgegrenzt. Ähnlich wie in seinem frühen Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Stil und Manier* (1789) nennt Goethe das „Sollen“ – in diesem Fall also die einfache Nachahmung der Natur – die unterste Stufe im Individualisierungsprozess des Menschen:

Das Sollen wird dem Menschen auferlegt, das Muss ist eine harte Nuss; das Wollen legt der Mensch sich selbst auf, des Menschen Wille ist sein Himmelreich. Ein beharrendes Sollen ist lästig, Unvermögen des Verbringens fürchterlich, ein beharrliches Wollen erfreulich, und bei einem festen Willen kann man sich sogar über das Unvermögen des Vollbringens getröstet sehen.<sup>15</sup>

Shakespeare hat das Sollen ganz in den Menschen selbst hineinverlegt, „indem er das Notwendige sittlich macht“. Ähnliche Gedanken finden sich in einem anderen Werk, dem Prolog zu Eröffnung des Berliner Theaters am 26. Mai 1821.

Im dritten Teil betrachtet Goethe Shakespeare kritisch und ablehnend, weil er die Erfordernisse der Bühne zu wenig berücksichtige.

Die Unvollkommenheit der englischen Bretterbühne ist uns durch kenntnisreiche Männer vor Augen gestellt. Es ist keine Spur von der Natürlichkeitsförderung, in die wir nach und nach durch Verbesserung der Maschinerie und der perspektivischen Kunst und der Garderobe hineingewachsen sind und von wo man uns wohl schwerlich in jene Kindheit der Anfänge wieder zurückführen dürfte<sup>16</sup>.

In seinem späteren Beitrag rechtfertigt Goethe seine kürzenden Weimarer Bühnenbearbeitungen und richtet sich gegen die romantische Shakespeare-Dramaturgie. Das „barbarische Mittelalter“ vermeidet Goethe in seinen Werken. Die Romantiker dagegen bevorzugten die mittelalterlichen Themen. Sie waren überzeugt davon, dass das Mittelalter die Quelle der modernen nationalen und internationalen Kunst und Literatur sei. Außerdem war Goethe immer dafür eingetreten, nur „ernste Schauspiele“ auf der Weimarer Bühne zu zeigen, aber zur Zeit der Romantik wurden noch die sog. „Familiengemälde“ und das „rührende Drama“ beliebt. Solange Goethe die zeitgemäßen Stücke bevorzugte, strebten die Romantiker nach Originalfassungen. Sie waren jedoch ähnlicher Ansicht in der Frage der Betrachtung des Kostüms durch Shakespeare. Sie übten harte Kritik: „Shakespeares dargestellte Römer seien lauter eingefleischte Engländer.“<sup>17</sup>

Vom Jahre 1826 an korrigiert Goethe seine Auffassung von Tieck und dessen Schaffen wieder, wenn er an Tieck rühmt:

Wo ich ihn ferner auch sehr gern antreffe, ist, wenn er als Eiferer für die Einheit, Unteilbarkeit, Un austauschbarkeit Shakespeares auftritt und ihn ohne Redaktion und Modifikation von Anfang bis zu Ende auf das Thaeter gebracht wissen will.<sup>18</sup>

## **Zusammenfassung**

Was die Frage von Goethes Haltung zu Shakespeare anbelangt, kann man bis zur Niederschrift von *Shakespeare und kein Ende* von zwei Entwicklungsstufen sprechen: In der Rede *Zum Shakespeare-Tag* beschrieb der jugendliche Enthusiast Shakespeares Wirkung emotional.

Shakespeare war zu jener Zeit wie eine Offenbarung für ihn. Der Sturm- und-Drang-Goethe wurde in den späteren Zeiten, zur Zeit der Romantik sehr verehrt, dagegen, der Klassiker-Goethe, der seine Shakespeare-Verehrung auf kritische Haltung wechselte, eher als Antagonist gesehen. Der alte Goethe konzentrierte sich auf die Frage des harmonischen Ganzen in Shakespeares Werken. Die Auffassungen des älteren Dichters sind im Aufsatz *Shakespeare und kein Ende* niedergelegt. In späteren Jahren äußert sich Goethe in seinen Gesprächen mit Eckermann zu den im genannten Aufsatz angesprochenen Themen. Goethe bleibt, trotz Widersprüchen, bei den im Aufsatz dargelegten Ansichten.

Für das Theater zu schreiben ist ein Metier, das man kennen soll, und will ein Talent, das man besitzen muss. Beides ist selten, und wo es sich nicht vereinigt findet, wird schwerlich etwas Gutes an den Tag kommen.<sup>19</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: Zwischen beiden Welten. In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe*. Hg. von Erich Trunz. Bd. 1: *Gedichte und Epen I*. München: C. H. Beck, 2000, S. 373.

<sup>2</sup> Am deutlichsten ist es im 3., 4. und 5. Buch von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zu sehen.

<sup>3</sup> Pascal, Roy: Goethe und das Tragische. Die Wandlung von Goethes Shakespeare-Bild. In: Keller, Werner (Hg.): *Goethe-Jahrbuch*. Weimar: Böhlau, 1964, S. 38.

<sup>4</sup> Gundolf, Friedrich: *Goethe*. 12. Aufl. Berlin: Bondi, 1925, S. 88.

<sup>5</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Hamburger Ausgabe*. Hg. von Erich Trunz. Bd. 1: *Gedichte und Epen I*. München: C. H. Beck, 2000, S. 691.

<sup>6</sup> Koopmann, Helmut: Anmerkungen zum Shakespeares Tag. In: Buck, Theo (Hg.): *Goethe Handbuch in 4 Bänden*. Bd. 3: *Prosaschriften*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1997, S. 518.

<sup>7</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Zum Shakespeares Tag*. In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe*. Band 12: *Schritten zur Kunst und Literatur*. München: C. H. Beck, 2000, S. 224, 227.

<sup>8</sup> Ebd., S. 224.

<sup>9</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Eine Tragödie*. In: Ders.: *Faust. Texte und*

*Kommentare in zwei Bänden.* Hg. von Albrecht Schöne. Bd. 1. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 2003, S. 33-34, V. 378-383.

<sup>10</sup> Goethe [Anm. 7], S. 225.

<sup>11</sup> Koopmann [Anm. 6], S. 519.

<sup>12</sup> Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe. In den letzten Jahren seines Lebens.* Hg. von Bergemann, Fritz. 3. Auflage. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 1987, S. 83.

<sup>13</sup> Koopmann [Anm. 6], S. 520.

<sup>14</sup> Ebd., S. 520.

<sup>15</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Shakespeare und keine Ende.* In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe.* Hg. von Erich Trunz. Bd. 12: *Schriften zur Kunst und Literatur.* München: Beck, 2000, S. 292.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ermann, Kurt: Goethes Shakespeare-Bild. In: *Studien zur Germanistik.* Tübingen: Niemeyer, 1983, S. 295.

<sup>18</sup> Ludwig Tiecks Dramaturgische Blätter 1826. In: Schrimpf, Hans Joachim: *Kommentare zu Goethes Shakespeare und kein Ende.* In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Hamburger Ausgabe.* Hg. von Erich Trunz. Bd. 1: *Gedichte und Epen I.* München: C. H. Beck, 2000, S. 691.

<sup>19</sup> *Goethe an Eckermann, am 4. Februar 1829.* In: Eckermann [Anm. 12], S. 289.



## **Ein Theoretiker des siebenbürgisch-deutschen Theaters: der Aufklärungsphilosoph Michael Hißmann**

### **Michael Hißmann: Der Mensch und der Philosoph**

Auf Grund seiner Studien kann Michael Hißmann – laut János Rathmann – zu den bedeutenden aus Ungarn stammenden Philosophen der Aufklärung gezählt werden, obwohl die Forschung seine philosophische Tätigkeit ziemlich vernachlässigt hat: Laut Rathmann habe die ungarische wissenschaftliche Literatur in den siebenbürgischen Handbüchern im 19. Jahrhundert über seine Tätigkeit noch berichtet, die seitdem erschienenen historischen Bearbeitungen beschränken sich aber nur auf kurze Würdigungen.<sup>1</sup> Trotz seines kurzen Lebens hat Hißmann ein nicht unbedeutendes Werk hinterlassen, außer seiner Bücher ist die Mehrzahl seiner Studien in bedeutenden deutschen Zeitschriften von Rang – in den *Göttingischen Gelehrten Anzeigen* und im *Teutschen Merkur* – erschienen.

Der geborene Hermannstädter Michael Hißmann begann seine Studien in seiner Heimatstadt, dann fährt er 1773 nach Erlangen, wo er sein Theologiestudium beginnt. 1774 finden wir ihn mit mehreren siebenbürgischen jungen Männern (Martin Lange, Carl Brukenenthal, Samuel Filtsch, Teofil Reisenfels, Stephan Closius, Johann Filtsch) an der Universität Göttingen. Nach zweijährigen Studien unterrichtet er schon Philosophie an der Universität, zuerst als Magister der Philosophie, später als außerordentlicher „Professor der Weltweisheit“. 1784 wird er zum ordentlichen Professor ernannt, einige Wochen vor seinem frühen Tod wird ihm auf Veranlassung Josephs II. der Lehrstuhl für Philosophie an der Universität in Pest angetragen.

Seine Bücher, Studien, Zeitschriftenartikel und Rezensionen umfassten – dem Geist der Göttinger Aufklärung entsprechend – das weite Feld der Philosophie. Mit seiner Tätigkeit nahm er nicht nur am geistigen Lebens Deutschlands Teil (er war aktiver Teilnehmer der philosophischen, psychologischen, geschichtsphilosophischen und philosophiegeschichtlichen Dialoge der Aufklärungszeit), sondern er war akti-

ver Autor der mitteleuropäischen Aufklärung, besonders die österreichischen, ungarischen und siebenbürgisch-sächsischen Entwicklungen zeugen von seiner Wirkung. Wegen seiner Bildung wurde er auch von Wieland, Lavater und Goethe geschätzt. Den Grund, warum Hißmann so rasch Anerkennung im Kreise der Literaten seiner Zeit fand, sieht Rathmann in der vom Hermannstädter Gymnasium gesicherten gründlichen Bildung:

Auf das hervorragende Niveau des dortigen evangelischen Gymnasiums läßt der Umstand schließen, daß Hißmann die nicht geringen Hindernisse der deutschen Universität so erfolgreich nahm, daß er in seinen Studien so elegant, in literarisch inspirierter deutscher Prosa zu schreiben vermochte, vergleichbar nur mit den besten deutschen Schriftstellern der Zeit. Hißmann war also auch als philosophischer Schriftsteller von Bedeutung, denn die Sprache der deutschen Philosophie blickte zu seiner Zeit erst auf eine Vergangenheit von wenigen Jahrzehnten zurück.<sup>2</sup>

Am 4. Februar 1776 wurde Hißmann in die *Königliche Gesellschaft der Wissenschaften* zu Göttingen aufgenommen. Seine Antrittsrede hielt er über die Blüte Siebenbürgens unter der Regierung von Maria Theresia und Joseph II.<sup>3</sup> Als Wissenschaftler des 18. Jahrhunderts und als Anhänger der Aufklärung äußert er in der Rede seine Hoffnung über die Auflösung des Dunkels in seiner Heimat unter der Regierung Josephs und sieht in Joseph den Garanten der Toleranz. Diesbezüglich haben auch die Herausgeber der *Siebenbürgischen Quartalschrift* ähnliche Gedanken formuliert. Die *Siebenbürgische Quartalschrift* als wichtiges Organ der siebenbürgischen Aufklärung, definiert *Aufklärung* als einen solchen Prozess, welcher alle Gebiete des gesellschaftlichen Lebens beeinflusst. Dementsprechend skizziert die Quartalschrift das Idealbild des aufgeklärten Herrschers, dessen Verkörperung die Herausgeber in Joseph II. sehen. In dem Aufsatz *Joseph II. der Wiederhersteller des Vaterlandes* wird der Kaiser als solcher Herrscher dargestellt, der seine Macht für das Wohl des Volkes verwendet. Hier zitiert der Verfasser des Textes die Sätze Josephs, mit denen er den Bürgern von Ofen antwortete, als sie ihn um Erlaubnis zu Ausstellung einer Ehrensäule im Jahr 1784 baten:



Wenn die Vorurtheile ausgewurzelt, wenn wahre Vaterlandsliebe und Begriffe für das allgemeine Wohl der Monarchie werden beigebracht seyn; [...] Wenn jedermann in einem gleichen Außmaaß das Seinige mit Freuden zu den Bedürfnissen des Staates, dessen Sicherheit und Aufnahme wird beitragen; [...] Wenn eine bündigere Justiz, Reichtum durch vermehrte Population und verbesserten Ackerbau, – wenn Aufklärung durch verbesserte Studien, Vereinfachung in der Belehrung der Geistlichkeit, und Verbindung der Wahren Religionsbegriffe mit den bürgerlichen Gesetzen; – wenn Kenntniß des wahren Interesse des Herrn gegen seine Unterthanen und dieser gegen ihren Herrn; – wenn die Industrie, Manufacturen und deren Verschleiß und Limitation aller Produkte in der ganzen Monarchie unter sich – werden eingeführet sein; wie ich es sehr hoffe: alsdenn verdienet ich eine Statue.<sup>4</sup>

In seinen in die siebenbürgische Heimat geschickten Briefen kritisiert Hißmann die wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse in Siebenbürgen. Die Chancen der Entwicklung Siebenbürgens beurteilte er sehr skeptisch, vor allem das niedrige Niveau der schulischen Bildung standen im Ziel seiner Kritik. Zu seiner Zeit konnte man auch in Hermannstadt nur mit großen Schwierigkeiten Bücher besorgen. Der Buchhandel war fast inexistent wegen der schwierigen und unsicheren Transportmöglichkeiten. Im völligen Einklang mit Hißmann wird diese Reihe misslicher Umstände auch in Daniel Georg Neugeborns Aufsatz *Über die Lage und Hindernisse der Schriftstellerei in Siebenbürgen* (1790) und in den anonym erschienenen, aus den „Papieren eines unlängst verstorbenen Staatsmannes“ gegriffenen, *Gedanken über den jetzigen Zustand der Gelehrsamkeit in der Sächsischen Nation in Siebenbürgen, sammt einigen Vorschlägen zur Verbesserung* (1795) kritisiert.<sup>5</sup> Es ist daher kein Zufall, dass Born und Hißmann, zwei Vertreter der Aufklärungsphilosophie von europäischem Format, außerhalb der Heimat wirkten.

### **Michael Hißmanns theatertheoretische Ansichten**

Die Anfänge des professionellen öffentlichen Theaters in Siebenbürgen fallen mit der Epoche der Aufklärung zusammen: Die erste bekannte Truppe, die in Hermannstadt gespielt hat, war die Truppe von Gertraut Bodenburg. Die „siebenbürgische Neuberin“ hat in den Jahren

1761–1766 in Hermannstadt und auch in Temeswar nicht improvisierte, sondern regelmäßig eingelernte Stücke gegeben, und damit hat sie – ähnlich wie ihre bekannte Vorläuferin, die Schauspielerin und Prinzipalin Friderike Caroline Neuber in Deutschland – dafür gesorgt, dass nur „regelgerechte Dramen“ in Szene gebracht werden. Ihre Verdienste vergleicht Peter Kriegsch mit denen von Sonnenfels:

Sie war es, die zu erst in Ungarn und Siebenbürgen regelmäßig eingelernte Stücke zu einer Zeit gab, wo die Sonnenfelse selbst, eben dieser Bemühung wegen regelmäßige Stücke einzuführen von Männern und Knaben Verunglimpfungen jeder Art erdulden mußten.<sup>6</sup>

Man kann also vermuten, dass das Theater – als öffentliche Einrichtung des Staates – nicht außerhalb der pädagogischen, erzieherischen Denksysteme der Aufklärungszeit bleiben konnte. Wenn man die erhaltenen Dokumente des siebenbürgischen Theaterlebens des 18. Jahrhunderts liest, wird es klar, dass das professionelle deutsche Theater in Siebenbürgen vom Anfang an als moralische Anstalt konzipiert wurde. Die verschiedenen Theaterkonzepte der Aufklärungszeit, die meist verwendeten Argumente für und wider das Theater werden in einer bisher relativ unbekannt gebliebenen Studie des siebenbürgischen Aufklärungsphilosophen Michael Hißmann kritisch behandelt, ergänzt oder modifiziert. Seine Abhandlung *Über den Hauptzweck der dramatischen Poesie* wurde 1778 im *Deutschen Museum* veröffentlicht.<sup>7</sup>

In den meisten theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts erscheint das Konzept des Theaters als öffentliche Einrichtung mit didaktischen Zielen. In dieser Auffassung ist das Theater als Ort der Bildung angesehen. Bildung der Sitten, des Geschmacks und des Herzens werden als wichtigste Aufgaben des Theaters begriffen. Darüber schreiben 1779 die Herausgeber des in Hermannstadt erschienenen *Theatral Wochenblattes*:

Zwar haben sich schon verehrungswürdige Männer – denn wo ist der, welcher denket, und nicht die Namen Lessing, Sonnenfels, Goethe, Wieland u. a. m. kennet und schätzt? – alle Mühe gegeben, die Ehre der Kunst zu retten und gründlich zu erläutern: wie viel eine gesittete Bühne zur Ausbreitung des bessern Geschmacks, Beschämung herrschender Thor-

heiten, und zur Bildung fühlbarer Herzen beytragen kann und bey gehöriger Pflege würklich beyträgt.<sup>8</sup>

Im Hintergrunde der theatertheoretischen Schriften des Zeitalters steht das allgemeine Denksystem der Aufklärung mit der Berufung auf die Vernunft und mit den Fragen der Moral im Mittelpunkt. Als eine Wirkung des aufklärerischen Denkens kann die Tatsache betrachtet werden, dass die zentralen Fragen der Aufklärung auch als Grundfragen der Theatertheorie des Zeitalters erscheinen, wie z. B., worin die Sittlichkeit der menschlichen Handlungen besteht, wie die Bildung des selbstbewussten, autonomen, moralisch vollkommenen Menschen geschieht, Zum Idealtyp der Aufklärung wird der autonome, vernünftige Mensch, der sich nur von der eigenen Vernunft leiten lässt, der die Gültigkeit verschiedener Dogmen, Vorschriften, Vorurteile nicht mehr anerkennt. Im Grunde genommen, denn das wird immer wieder untersucht, die Frage, wie aus dem einzelnen Individuum ein gebildeter, vernünftiger und gehorsamer Staatsbürger formiert werden kann. Denn das Theater wollte laut den pädagogischen Konzepte der Aufklärungszeit sein Publikum immer verbessern und unterrichten. Das Theater ist der Ort, wo die breiten Massen das moralische Wertsystem der Zeit, die Auffassungen der Aufklärung über Mensch und Welt kennen lernen können. Eine knappe Formulierung des Konzepts findet man in dem *Theatral Wochenblatt*: „Den Reichen, wie den Armen, den Herrschenden, wie den Dienenden, den Eltern, wie den Kindern, mahlt sie mit lebhaften Farben ihre Pflichten, die unmöglich verkannt werden können.“<sup>9</sup>

Das Konzept des Theaters als öffentliche Anstalt, als Sittenschule stammt von den bedeutenden Denkern der deutschen Aufklärung: Christian Wolff, Johann Christoph Gottsched, Joseph von Sonnenfels und selbstverständlich Friedrich Schiller. Eine sehr gut brauchbare Synthese dieser theatertheoretischen Erwägungen haben die Zeitgenossen in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* gefunden, die meisten Autoren beziehen sich auf dieses Lexikon als hohe Instanz in theoretischen Fragen.

Die Rolle des Theaters als öffentliche Institution des aufgeklärten Absolutismus von Kaiser Joseph II. war die Propagierung eines säkularisierten Weltbildes und die Bildung von guten, gehorsamen Bürgern. Deshalb waren die wichtigsten theoretischen Ansätze, die die Heraus-

bildung des professionellen Theaters bestimmt haben, hauptsächlich nicht von rein theatertheoretischen und künstlerischen Aspekten geprägt: die meisten theoretischen Schriften, die sich mit der Problematik des Theaters befassen, nähern sich dem Theater eher aus einer pädagogischen, erzieherischen Perspektive an. So betrachten diese Schriften die Wirkung der Theateraufführungen auf die menschliche Seele, die Möglichkeiten der Verfeinerung des ästhetischen Geschmacks und der Gefühle durch den Theaterbesuch, und – nicht in letzter Linie – die Rolle des Theaters in der patriotischen Bildung der Zuschauer. Eine frühe Formulierung dieses Konzeptes findet man in der Schrift *Abhandlung von der Schaubühne* (1734) des Theologen Johann Friedrich May, mit dem Gottsched zusammen mit Johann Georg Hamann die Moralische Wochenschrift die *Vernünftigen Tadelrinnen* herausgab. In seiner Auffassung ist die Schaubühne ein

öffentlicher Ort [...] wo menschliche Handlungen durch geschickte Personen nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit, zur Beförderung der philosophischen Tugend, guter Sitten, und zum Ergetzen der Zuschauer vorgestellt werden.<sup>10</sup>

In den Mittelpunkt der Diskussionen wurden also solche Fragen gerückt, welche über die Problematik des guten Geschmacks, der Veredelung des Herzens und Bereicherung der Gefühlswelt des Menschen, beziehungsweise über Möglichkeiten der patriotischen Erziehung des Publikums reflektieren. Als Ausgangspunkt und Maßstab werden immer wieder die Reformatoren des deutschen bzw. österreichischen Theaters, Gottsched, Lessing und Sonnenfels erwähnt, und – gar nicht in der letzten Reihe – die Schriften des Aufklärungsphilosophen Christian Wolff. Der problematische Charakter dieser Ansichten wurde von Michael Hißmann schon sehr früh bemerkt, und zum Thema der Studie *Über den Hauptzweck der dramatischen Poesie* gemacht:

Man schrieb nämlich dem theatralischen Dichter die Regel vor, die Tugend in allen seinen Stücken in ihrem größten Glanze darzustellen, um sie dem Zuschauer um so viel liebenswürdiger, und um die Schaubühne zur vollkommensten Sittenschule zu machen. Man glaubte, der Dichter würde diese Absicht um so viel leichter erreichen, wenn er vollkommen

tugendhafte Charaktere und verhältnismässig glückliche Erfolge und Aufschlüsse seiner Geschichte dazu auswählte; wenn er dem Parterre Ideale von Tugend vorhielte, um die edle Betriebsamkeit, die ernstlose Begeisterung der gefühlvollen Zuschauer, deren Herz der Wahrheit und der Tugend schon lang ahnend entgegen schlug, immer mehr anzuflammen; wenn er die menschliche Tugend zu einer englischen hinaufidealisierte, und das menschliche Laster zur teuflischen Bosheit herabkarikierte, um jener lebenswürdigen Schönen noch mehr Reize<sup>11</sup>.

Die gesellschaftspolitische Konzeption des Theaters als Bildungsanstalt ist in Christian Wolffs *Vernünfftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insbesondere dem gemeinen Wesen* vorgebildet.<sup>12</sup> Dort erscheint das Theater als „Einrichtung des gemeinen Wesens“ in einer Reihe mit Kirche und Schule, allerdings unter dem Vorbehalt, dass dort nur Stücke aufgeführt werden, die die „menschlichen Zufälle nach ihrer wahren Beschaffenheit“ vorstellen. Mit der „wahren Beschaffenheit“ ist nicht Faktentreue gemeint, sondern die Umarbeitung des Stoffes in einen moralischen Wirkungszusammenhang, der den wirklichen Individuen zum Exempel dienen soll. Der von Wolff geforderte moralische Wirkungszusammenhang zeigt sich dem Interpreten in der Geschichte und Leben, er zeigt sich aber noch klarer in der literarischen Fiktion. Wolff gibt daher den erfundenen Exempeln auf dem Theater den Vorzug vor den „wahren Exempeln, die in der Welt passieren“. Wolff siedelt die theatralische Fiktion auf einem Terrain an, wo sie zugleich selbständig gegenüber der religiösen Botschaft der Kirche, wie auch als gesellschaftliche Institution kompatibel mit ihr erscheint. Die Tätigkeiten im Rahmen von Schule, Kirche und Theater, Unterricht, Predigt und Schauspiel vermitteln „den im gemeinen Wesen notwendigen Unterricht vom Guten und Bösen“ entweder durch das persönliche Beispiel des Lehrmeisters, Vortrag oder durch Bücher. Den drei medialen Formen entsprechen die Erziehung durch die Eltern, die Lehrer und die Gelehrsamkeit. Die letzte Form der Lehre ist, je nach Adressat, wiederum von dreierlei Art. Sie gibt „Unterricht durch gute Regel“, sie beschreibt „Exempel der Tugenden und Laster“ oder sie „mahlt“ [sic!] diese „durch Fabeln ab“. Darin verstecken sich die Regeln des Kanons, das Vorbild der Alten und die Naturnachahmung als Nachahmung des Wahren.

Die These kann man fast in einer ähnlichen Formulierung auch bei Sulzer finden. Was das Theater und Schauspiel betrifft, ist Sulzer als einer der wichtigsten Verbreiter der Wolffschen Theorien anzusehen: In seinen philosophischen Schriften und in seinem ästhetischen Lexikon finden sich die Auffassungen von Wolff in einer fast unveränderten Form. Trotz der Ähnlichkeiten muss man bemerken, dass in der Beurteilung der Wirksamkeit der drei Medien Sulzer radikaler ist als Wolff, er schreibt dem Theater die höchste erzieherische Kraft zu:

Es ist gewiß, daß der Mensch in keinerley Umständen lebhafterer Eindrücke und Empfindungen fähig ist, als bey dem öffentlichen Schauspiel. Der Geist ist nicht nur da in völliger Freyheit, und durch Wegräumung aller andern Vorstellungen bereit, jeden Eindruck, den man ihm geben wird, anzunehmen, sondern erwartet dieses mit Lebhaftigkeit, und man freuet sich zum voraus darauf. Ein großer und höchstwichtiger Vortheil, den sich bey andern Gelegenheiten, wo die Menschen aus Pflicht oder Zwang zusammenkommen, ein Redner mit großer Müh und Kunst kaum verschaffen kann. Hier ist jeder schon zum voraus auf das, was er hören und sehen wird, begierig, und zum stärksten Eindruck vorbereitet.<sup>13</sup>

Eine ähnliche Stellung zum Theater nimmt Joseph von Sonnenfels ein, der Reformator der wienerischen Schaubühne in der Zeit des aufgeklärten Absolutismus. Bemerkenswertes über das Theater äußert er in den *Briefen über die wienerische Schaubühne*, in denen er seine wichtigsten Ansichten über die Funktion des Theaters, über die Notwendigkeit eines regelmäßigen Theaters erörtert. Als Herausgeber der moralischen Wochenschrift *Der Mann ohne Vorurteile* beschäftigt sich Sonnenfels auch mit der Problematik des Theaters und sieht das Theater als das wirksamste Medium zur Verbreitung moralischer Lehren:

Ich getraue mich, zu behaupten, daß das unterrichtende Schaubühne für manche von einem stärkeren Eindrücke und Nutzen ist, als ein moralisches Buch oder Predigt. Unter hundert Menschen, die die Schauspiele besuchen, sind vielleicht nicht zehn, die ein moralisches Buch zu lesen verlangen, vielleicht nicht drey, die in eine Predigt kommen. Das Abscheuliche des Lasters läßt sich für sinnliche Gemüther nirgend deutlicher, als auf der Schaubühne vorstellen. (...) Die Schaubühne waget oft

Wahrheiten, die der Bußprediger in hunderterlei Beziehungen nicht Wagen kann.<sup>14</sup>

Die Problematik des Verhältnisses von Wissenschaft und Theater, von Unterricht und theatralischer Darstellung wird auch von den Herausgebern des *Theatral Wochenblattes* oft erörtert, in dem Artikel mit dem Titel *Von der Verbindlichkeit des Schauspiels mit Künsten und Wissenschaften* in folgender Weise:

Philosophie – besonders Moral – setzt man in die Zahl der nothwendigen Wissenschaften. Warum? weil es uns die besten Lehren, zur Bildung des Herzens und zur Erhaltung der menschlichen Gesellschaft an die Hand giebt. Es herrscht darinn ein Überfluß an Sittenlehren. Es zeigt Vorschriften, wie der Mensch Handeln soll vor sich, gegen andere und im bürgerlichen Leben. – Aber zeigt uns die Schaubühne nicht ein eben so weites Feld, zum Unterricht? hat sie nicht ohne Beleidigung gesprochen, in einem gewissen Punkt betrachtet, ein grösseres Gewicht, als die Moral-Philosophie? denn diese lehrt in tiefen, systematischen, endlich ermüdenden Abhandlungen; jene aber beweist mit Exempeln, die angenehm, unterhaltend und doch lehrreich sind.<sup>15</sup>

Eine gerade entgegen gesetzte Position nimmt Hißmann, indem er seinen Zweifel gegen die Legitimität solcher Äußerungen zum Ausdruck bringt: In dem Konzept des Theaters als Schule der Moral und der Sitten sieht er die Gefahr der Abwertung des künstlerischen Charakters des Instituts, der Einsperrung des Schauspiels in die strengen und sogar dogmatischen Normen der Moral:

Warum verlangst du denn, daß sie dich erbauen, in der Sittlichkeit unterrichten und dein moralisches Gefühl rühren sollen? Dazu siehe dich um biblische Spruchbüchleins um, um Systeme, Compendien, moralische Wochenschriften, Predigten, Postillen, Gebete im Arndt oder in der Zend-Awesta, die Zoroaster nicht gemacht hat.<sup>16</sup>

Das Konzept vom Theater als Sittenschule betrachtet er letztendlich als kunst- und theaterwidrig, die Vertreter dieser Idee werden scharf kritisiert, indem die Grenzen zwischen Kunst (Theater) und Moral eindeutig gezogen werden:

Nie hat eine Person unkompetentere Sittenrichter, nie ein Geistesprodukt unverständigere Beurteiler gehabt als die Muse des Theaters und ihre Produkte. Man hat sie gewöhnlich vor den Richterstuhl solcher Moralisten gezogen, die in ihrem ganzen geistlichen Leben weder Theaterstücke gelesen noch aufführen gesehen.<sup>17</sup>

Das Konzept des Theaters als Sittenschule ist rasch zum Gemeinplatz geworden, die meisten Programmschriften, Widmungen usw. haben immer damit argumentiert. Trotzdem wurde das Konzept ziemlich früh zum Thema theoretischer Diskussionen gemacht, die moralische Besserung der Zuschauer, die Darstellung der leidenden Tugend auf der Bühne erwies sich aus mehreren Gründen als problematisch. Eine solche Erörterung finden wir bei Hißmann:

Ich habe noch nie einen bewährten Kunstkenner ein dramatisches Stück deswegen vortrefflicher, oder ein anderes deswegen schlechter nennen gehört, weil jenes moralischer war, als dieses. Der Kritiker der Werke schöner Geister ist Kritiker, und nicht Moralist. Die Grundsätze der Aesthetik sind nicht Vorschriften der Sittenlehre. [...] Hier liegt abermal ein Hauptgrund, um welches willen die moralische Besserung des Menschen unmöglich als Hauptzweck der dramatischen Dichtkunst angesehen werden kann. Denn gerade die ersten Gründe der Sittlichkeit und der Religion lassen sich nicht in theatralischen Handlungen bringen. Der merkwürdigste Grundsatz der Moral, ohne welchen gerade in den verschlungensten Fällen nicht fertig werden kann, der Satz, – daß sich unser Leben nicht in diesem Irdischen wirbelt, sondern, daß gerade beym Herabsinken der Macht des Todes, Lichtsaame der Unsterblichkeit auf die zerfallende Seele fließt, – diese Grundfeste der Ruhe ist nicht theatralisch.<sup>18</sup>

Hißmann, der auf diese Weise an der damals immer wieder auflebenden Diskussion über die in kleinbürgerlichen Kreisen verbreitete Meinung von der Unmoral der Schauspielkunst teilnahm, wollte mit seinen Behauptungen zweifellos nicht den Glauben erwecken, als spreche er einer moralisch indifferenten Dramaturgie das Wort. Was er abgelehnt hat, ist das alte, grundsätzlich aus kirchlichen Kreisen stammende Fehlurteil über die Unmoral, den Sitten verderbenden Charakter des Theaters:



Ihrer Meinung nach sah' man auf dem Theater nichts als Harlequins, Possenfetzer, ausgelassene Aktrizen, schamlose Tänze, freche Stellungen, buhlerische Kleidungen usw., und man hörte nichts als schlüpfrige, säuische Reden, verführerische Dialogen, die bald die Leidenschaft der unkeuschen Liebe rege machen, bald zu einer romanhaften, schwärmerischen Freundschaft anflammen, [...] die Seele entweder zur Wildheit und Zügellosigkeit hinreißen, oder sie in eine spekulierende, gebetreiche Untätigkeit versenken, kurz – die größte Unbeständigkeit im Charakter hervorbringen.<sup>19</sup>

Er erkennt zwar, dass die moralische Bildung des Publikums wichtige Funktion des Theaters ist, aber nicht die allerwichtigste. Und das nur aus rein dramaturgischen Gründen: die Darstellung vollkommener Tugend und vollkommener Charakteren macht das Drama statisch, während das Wesen des Dramas in seiner Auffassung die Handlung ist. Ein solches dramatisches Werk, dessen Hauptabsicht die Inszenierung moralisch vollkommener Charaktere ist, kann nur sehr schwer Drama genannt werden, sondern eher dramatisches Gemälde:

Wichtig kann und muß also das Drama für die moralische Bildung, als für einen Nebenzweck, immer werden. Durch seine Zauberkraft werden die menschlichen Seelenkräfte auf die leichteste Art entwickelt und verfeinert [...] Geist und Herz wird in Bewegung gesetzt. Sinnen und Einbildungskraft werden gerührt, und alle Arten von Gefühlen des bürgerlichen Menschen werden angeschlagen. [...] Der dramatische Dichter kann einen vollkommenen tugendhaften Charakter als Hauptcharakter seiner Geschichte gar nicht gebrauchen, wenn er sein Stück nicht durch allernhand unzeitige Episoden zur Grösse eins Dramas auszerren will. Denn vollkommene Tugend müßte auf dem Theater zu ruhig sein, vielleicht würde sie einschlafen. der Dichter hingegen braucht Charaktere, die ihm Gelegenheit zu sehr vielen Handlungen geben.<sup>20</sup>

In dem Aufgabenkomplex des Theaters des 18. Jahrhunderts nimmt die Forderung nach der Bildung von empfindsamen, fühlbaren Herzen eine zentrale Stellung ein. Diese These, die bereits in einer bestimmten Verwandtschaft mit Lessings Mitleidsdramaturgie steht, wird in der siebenbürgisch-deutschen Theatertheorie am deutlichsten von Michael Hißmann vertreten:

O Richter! [...] hättet ihr aus der Erfahrung gewusst, daß die dramatische Poesie, die die innersten Saiten der Menschheit trifft, die Menschen bis auf die niedrigste menschenklasse herab, empfindungsvoll, gefühlvoll, theilnehmend, mitleidig, menschenfreundlich macht...<sup>21</sup>

Die Bestimmung des Theaters liegt seiner Meinung nach darin, die Natur der menschlichen Seele und ihre Schönheit zu ergründen und nicht vor allem deren Tugend darzustellen, da diese, die erst im Vorgang der Idealisierung erkennbar werde, dem Dramatiker und seinem Publikum inadäquate Motive liefere.

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Zum Lebenswerk Hißmanns siehe: Rathmann, János: Zum Lebenswerk des aufklärerischen Philosophen Michael Hissmann. In: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*. 20, 1997/1, S. 1-7.; Göllner, Carl – Stănescu, Heinz: Aufklärung. Schrifttum der Siebenbürger Sachsen und Banater Schwaben. Bukarest: Kriterion, 1974, S. 214-242.

<sup>2</sup> Rathmann [Anm. 1], S. 2.

<sup>3</sup> Hißmann, Michael: *Rede vom Flor Siebenbürgens unter Theresien und Joseph, in der königlichen deutschen Gesellschaft zu Göttingen bei der Aufnahme in dieselbe abgelesen von Michael Hißmann aus Hermannstadt in Siebenbürgen den 24. Februar 1776*. Göttingen: gedruckt mit Barmeer'schen Schriften, 1776.

<sup>4</sup> Joseph II. der Wiederhersteller des Vaterlandes. *Siebenbürgische Quartalschrift*, 1, 1790, S. 129-139.

<sup>5</sup> Neugeboren, Daniel Georg: Über die Lage und Hindernisse der Schriftstellerei in Siebenbürgen. *Siebenbürgische Quartalschrift*, 1, 1790, S. 1-27.; [Anonym]: Gedanken über den jetzigen Zustand der Gelehrsamkeit in der Sächsischen Nation in Siebenbürgen, sammt einigen Vorschlägen zur Verbesserung. *Siebenbürgische Quartalschrift*, 5, 1795, S. 247-263.

<sup>6</sup> Kriegsch, Peter: *Nachrichten von dem Zustande der Schaubühne zu Hermannstadt im Großfürstentum Siebenbürgen bis zum Jahr 1789*. Hermannstadt: Martin Hochmeister, 1789, S. 6.

<sup>7</sup> Hißmann, Michael: Über den Hauptzweck der dramatischen Poesie. *Deutsches Museum* 1778, S. 553-564, hier: S. 556.

<sup>8</sup> *Theatral Wochenblatt für das Jahr 1778*. Hermannstadt. Hermannstadt: Samuel

Schardi und Martin Hochmeister, 1779, S. 2. [In den Folgenden: *Theatral Wochenblatt*]

<sup>9</sup> *Theatral Wochenblatt*, S. 21.

<sup>10</sup> Zitiert nach: Graf, Ruedi: *Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht*. Tübingen: Niemeyer, 1992, S. 147.

<sup>11</sup> Hißmann [Anm. 7], S. 556.

<sup>12</sup> Vgl. Wolff, Christian: *Vernünftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insbesondere dem gemeinen Wesen*. Neue Auflage. Magdeburg: 1756.

<sup>13</sup> Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Leipzig: M. G. Weidmanns Erben und Reich, Bd. 1: 1771; Bd. 2: 1774, hier: Bd. 2. S. 1021.

<sup>14</sup> Zitiert nach Martens, Wolfgang: *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften*. Stuttgart: Metzler, 1971, S. 485.

<sup>15</sup> *Theatral Wochenblatt*, 1779, S. 20.

<sup>16</sup> Hißmann [Anm. 7], S. 558.

<sup>17</sup> Hißmann [Anm. 7], S. 553.

<sup>18</sup> Hißmann [Anm. 7], S. 557-560.

<sup>19</sup> Hißmann [Anm. 7], S. 554.

<sup>20</sup> Hißmann [Anm. 7], S. 561-562.

<sup>21</sup> Hißmann [Anm. 7], S. 555.



*Eszter Szidónia Szabó (Oradea)*

## **Die Geschichte als identitätsstiftendes Element in den Dramen von Michael Albert**

In den Jahren 1874–1896 kann man in der siebenbürgisch-sächsischen Literatur eine starke Produktivität des dramatischen Schaffens beobachten. Wenn wir danach fragen, was diese rasche Entwicklung der dramatischen Formen – vor allem des historischen Schauspiels – verursachte, müssen wir den geschichtlich-politischen Hintergrund gründlich in Betracht ziehen. Der österreichisch-ungarische Ausgleich brachte im Jahre 1867 große politische Veränderungen: Ungarn forderte den staatsrechtlichen Anschluss Siebenbürgens, aber die Sachsen erklärten sich gegen die Union. Fast zehn Jahre später löste sie die Sächsische Nationsuniversität als autonomer Verwaltungskörper auf dem Königsboden auf, und die Magyarisierungspolitik wurde intensiver als bisher betrieben. Die geschichtlichen Ereignisse hatten eine große Wirkung auf das Leben der Siebenbürger Sachsen, und die Literatur war in dieser Reihe keine Ausnahme. Die politische Situation der in Siebenbürgen lebenden Sachsen wurde in dieser Zeit immer aussichtsloser, und eben dieses Gefühl war der Ausgangspunkt des Rückgriffes der Dramenautoren auf die eigene Vergangenheit. Aufgrund der historischen Ereignisse wurden die Dramenautoren in die Richtung des historischen Schauspiels gelenkt. Diese Dramen waren Spiegelbilder politischer Interessensbereiche und poetisch konstruierte Modelle des Selbstverständnisses der Siebenbürger Sachsen.<sup>1</sup> Die Dramenautoren nahmen an der Zeichnung dieses Selbstverständnisses fast ausnahmslos teil. Die wichtigsten und wirkungsvollsten Stücke entstanden aber von Michael Albert und Traugott Teutsch; ihre Dramen bedeuteten den Höhepunkt dieser historisch motivierten Selbsteinschätzung. Diese Dramen decken eine reiche Palette von Themen und Motiven ab, wie zum Beispiel das Thema der Einwanderung der Sachsen nach Siebenbürgen oder das Motiv der Harteneck-Figur. Diese Figur wurde zum Symbol der nationalen Existenz, der Unabhängigkeit, der Freiheit. Das Ziel der Dramenautoren mit dieser Dramatik war unleugbar das Wiederaufleben der Gestalten ihrer Vorzeit und dadurch das Selbstverständnis der sächsischen Volksgruppe

zustande bringen. Von diesem Punkt aus kann man feststellen, dass die Gattung Drama in damaliger Zeit ein Medium der Sachsen-Identität war.

### **Geschichtserinnerung als nationale Identitätsbildung – Möglichkeiten der Dramatisierung**

Aleida Assmann hat im Zusammenhang mit Shakespeares Dramen analysiert, inwieweit die Geschichte in seinen Dramen eine funktionale Rolle spielt. Erinnerung und Identität verbinden sich eng miteinander, die Erinnerung ist ein Mittel zur Herausbildung der eigenen Identität einer Person oder einer Gruppe. Aleida Assmann verwendet das Wort Geschichte nicht in seinem traditionellen Sinne als ein akademisches Studium der Vergangenheit, sondern ein lebendig gehaltenes Kollektiv-Bewusstsein, eine erinnerte Vergangenheit. Gerade in diesem Punkt ist für mich ihre Analyse wichtig, weil auch in Michael Alberts Dramen die Geschichte von herausragender Bedeutung ist, im Sinne der Wahrnehmung des Selbstbildes der Siebenbürger Sachsen. Die Geschichte war sowohl im Mittelalter als auch im 19. Jahrhundert eine geistliche Kraft, die das Selbst stabilisieren und seine bedrohte Identität wiederherstellen kann.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in einer Zeit starken gesellschaftlichen Wandels, gewinnt das Bewusstsein von der Geschichtlichkeit zunehmend an Bedeutung. Auf allen Bereichen der Geisteswissenschaft setzte sich eine historische Betrachtungsweise durch. Die einzelnen Völker begannen sich mit der Sprache, Kunst, Literatur, Religion des eigenen Volkes zu beschäftigen. Im Laufe dieser literarischen Mode erlebten die historischen Dramen von Schiller *Fiesko*, *Wallenstein*, *Maria Stuart* eine Renaissance. In dieser Zeit wuchs die Zahl der historischen Dramen in Deutschland und in Frankreich. Eine wichtige Bedingung war, Geschichte als eine übergreifende Ordnung und als identitätsstiftende Kraft darzustellen.<sup>2</sup> Diese Ideen haben auch den sächsischen Autor Michael Albert beeinflusst, der im Jahre 1858 nach Berlin fuhr, um sich dort vor allem der deutschen Sprache und Literatur zu widmen.

Michael Albert (1836–1893) und seine dramatische Tätigkeit haben sich in diese Periode der siebenbürgisch-sächsischen Literatur eingegliedert. Seiner Herkunft nach ist Albert im siebenbürgisch-sächsischen Leben und seinen Werten tief verankert. Er ist in Trappold (bei Schäß-

burg) geboren, und Schäßburg war damals das geistige Zentrum des sächsischen Lebens. Von großer Bedeutung für die literarische Weiterentwicklung Alberts sind die Studienjahre in Jena, dann in Berlin und im Sommer 1858 fuhr er nach Wien. Es ist wichtig zu bemerken, dass er im Laufe seines Aufenthalts auf deutschsprachigen Gebieten sich nicht mit binnendeutschen oder österreichischen Werten identifizierte. Er versuchte sich in das literarische Leben in Wien zu integrieren, aber diese Versuche scheiterten. Das bedeutete keinesfalls Talentlosigkeit im Vergleich zu dortigen Schriftstellern, sondern seine siebenbürgisch-sächsische Spezifik war so stark, dass sie dem literarischen und politischen Erwartungshorizont des Wiener Publikums nicht entsprach.<sup>3</sup> 1860 kehrte Albert nach Trappold zurück, er wendet nach seiner Heimkehr vor allem siebenbürgisch-sächsischem Stoff zu. Er starb 1893 in Schäßburg.

In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden zwei Theaterstücke von Michael Albert (*Die Flandrer am Alt* und *Harteneck*), in denen die heimische Geschichte dramatisiert wurde. Obwohl der Historismus die Kultur des damaligen Europas geprägt hat, dramatisierte er heimische Geschichte nicht dem Historismus zuliebe sondern mit dem Zweck der Erörterung von Gegenwartsproblemen und aktueller politischer Situation in Dramen. Diese Absicht kann man am besten mit den eigenen Worten von M. Albert belegen:

Überblicke ich meine schriftstellerische Tätigkeit, so finde ich, daß Alles, was ich geschrieben, ein Spiegel der Zeitverhältnisse ist. Mit meinem Fühlen und Denken war auch ich tief hineinverflochten in die Bewegungen meiner Zeit und die Schicksale meines Volkes. Im Dorfsfrieden, der mir immer wieder die Ferien einer glücklichen Gymnasialschülerzeit brachte, hob meine bescheidene Muse in zahlreichen Liedern Natur- und Liebesleben zu preisen an und stieg dann durch eine Reihe von vaterländischen Novellen und politischen Feuilletons herauf bis zu den *Flandrern am Alt* und *Harteneck*<sup>4</sup>.

Die deutschen Klassiker lieferten sowohl in dem Aufbau der Dramen als auch in der Gestaltung der Typen das Vorbild für die sächsischen Autoren. Wie in Schillers *Wilhelm Tell*, so steht auch hier ein ganzes Volk als Träger der Handlung im Mittelpunkt. Ein anderes Beispiel kann die Intrigantengestalt des Sekretärs Kinder in dem Drama *Harteneck* sein

oder der regelrechte Bau des Dramas *Harteneck*, der an klassische Meisterwerke wie *Maria Stuart* von Schiller erinnert.

Zurückkehrend zu der Wichtigkeit der Geschichte nennt Aleida Assmann drei Ebenen, worauf die Dramen von Shakespeare historische Bildungen sind als Geschichtsunterricht, als Geschichtsdeutung und als Geschichtsmonumentalisierung. Die Dramen sind volkstümlicher Geschichtsunterricht insofern, als ein gewisses Grundwissen, zu dem Genealogien, Herrscherabfolgen und Schlachten gehören, nicht nur vorgeführt, sondern auch regelrecht eingeschärft wird.<sup>5</sup> Die Dramen von Michael Albert sind auch volkstümlicher Geschichtsunterricht, weil sie immer ein Stück aus der siebenbürgischen-sächsischen Geschichte vermitteln. Als Geschichtsdeutung kann man diese Dramen nicht bezeichnen, aber die klassische Aufteilung des aristotelischen Dramas in Anfang, Mitte und Ende ist auch hier wie in den Dramen von Shakespeare vorfindbar. Geschichtsmonumentalisierung sind die Dramen, indem sie unvergessliche Personen und Szenen vor Augen stellen. Unvergesslich ist, was affektiv aufgeladen ist.<sup>6</sup> Mit der Gestaltung solcher symbolischen Figuren, wie Hermann von Nürnberg oder Sachs von Harteneck erfasste Michael Albert, was die Siebenbürger Sachsen von sich selbst ausgesagt haben wollten. Unvergessliche Szenen sind die Gründung der neuen Heimat in Siebenbürgen oder das tragische Geschick von Harteneck. Mit diesen geschichtlich stark geprägten Dramen schuf der sächsische Autor einen nationalen Mythos und sein Ziel war damit die Erhaltung der nationalen Eigenständigkeit mit der Abgrenzung vom Fremden, vom Anderen. Diese geschichtlich stark geprägten Dramen von M. Albert (*Flandrer am Alt* und *Harteneck*), die ich ausgewählt habe, spiegeln nationale Erziehung innerhalb der Grenzen der historischen Wahrheit wider. Natürlich ist in diesen Dramen eine idealisierte Welt anwesend, was die Zeichnung der Charaktere betrifft, aber der Kern der wahren geschichtlichen Ereignisse bleibt unverändert.

Das erste historische Schauspiel, *Die Flandrer am Alt*, das ich als Beispiel ausgewählt habe, erschien im Jahre 1883. Kurz Zeit vorher, im Jahre 1879 war ein neues Volksschulgesetz geschaffen worden, welches den magyarischen Sprachunterricht in allen Volksschulen obligatorisch machte. Die Abgeordneten der Sachsen meinten, das Gesetz dekretiere die geistige Leibeigenschaft, deren Objekt die nichtmagyarischen Nationalitäten seien. Es war wirklich eine schwierige Lage, drei Jahre



nach Verabschiedung des Gesetzes durfte niemand als Lehrer angestellt werden, der nicht imstande sei, die magyarische Sprache zu unterrichten.

Die andere Maßnahme wurde im Jahre 1883 getroffen, Mittelschulgesetz genannt, wodurch die konfessionellen Gymnasien unter staatliche Verwaltung gestellt und der evangelischen Landeskirche das Recht zur Prüfung ihrer Lehramtskandidaten benommen wurde. Dieses Gesetz machte den Besuch deutscher Universitäten unmöglich, weil der Kandidat bezwungen wurde, magyarische Prüfungen abzulegen. Der Historiker G. D. Teutsch behauptet, dass die Verwirklichung dieses Gesetzes, „indem sie die vielhundertjährige Gemeinschaft der Siebenbürger Sachsen mit der wissenschaftlichen Bildung des Mutterlandes zerschneide, [...] zugleich eine unausfüllbare Kluft zwischen der deutschen und magyarischen Nation [reißt].“

Diese Gegenwartprobleme bildeten den Ausgangspunkt des historischen Schauspiels, das Schauspiel selbst könnte man als eine Reaktion auf diese Ereignisse verstehen. Die Zeit der Handlung fällt in das Jahr 1150. Den Ort der Handlung bilden die südlichen Teile Siebenbürgens. Das Geschehen beginnt damit, dass die Einwanderer (das sächsische Volk) die alte Heimat verlassen, und dessen Grund war der Verlust der alten Freiheit, Überschwemmung, Sturmflut. Die Einwanderer sollen nicht nur mit den fremden Eroberern, mit den Kumanen kämpfen, sondern auch mit der wilden Natur. Ihre Aufgabe ist, aus einem verlassenen Ort durch die Überwindung der Kumanen eine Stadt zu gründen. Es werden mehrmals „der Besitz ergreifende Deutsche“ und „die räuberlichen Kumanen“ einander gegenüber gestellt. Während die Sachsen von dem ungarischen König Geisa II. nach Siebenbürgen gerufen wurden, sind die Kumanen ein solches Volk, das Menschen erschlägt, Höfe verbrennt, Land verwüstet. Sein technisches Können stellt der Autor in diesen Szenenfolgen unter Beweis, abwechselnd erscheinen auf der Bühne die Kumanen und die Sachsen. Adolf Schullerus behauptet, dass dies Selbstzeugnis aus der Tiefe der Volksseele ist, Vergangenheit und Gegenwart verbindend, im Bewusstsein des Rechtes an diesen blut- und schweißgedüngten Boden zugleich das Bekenntnis der stolzen Liebe zur selbsterworbenen Heimat.<sup>7</sup>

Im Mittelpunkt des historischen Schauspiels stehen die Gedanken von Heimatrecht und Heimatliebe. Diese zwei Begriffe kehren in den Taten der Personen immer wieder. Der zentrale Konflikt bestimmt die

Szenenfolge, abwechselnd wird die Bühne von Kumanen oder Sachsen beherrscht. Die Kumanen und die rebellischen Adeligen verbünden sich gegen den ungarischen König. Der Deutsche steht in ihrer Mitte, er ist vom ungarischen König berufen. Seine Aufgabe ist Kulturarbeit, Landesverteidigung, freies Recht der eigenen Volksausbildung. Als Volksgemeinschaft kämpfen sie für das gemeinsame Ziel, eine neue Heimat zu gründen. So entwickelt sich ihre kollektive Identität, die einzelnen Mitglieder identifizieren sich mit der Gruppe, und ihr Denken und Handeln wird von ihr motiviert.

Zum Thema des im Jahre 1886 erschienenen Trauerspiels *Harteneck* wählte Michael Albert den „nationalsten und dramatischsten Stoff“ der Sachsengeschichte, die Tragödie des Komes Sachs von Harteneck.<sup>8</sup> Die Tragödie, welche Albert uns hier bietet, ist wieder ein Bild aus der Vergangenheit des sächsischen Volkes in Siebenbürgen, ein Bild mit schweren, entscheidungsvollen Kämpfen. Es ist nicht zufällig, schrieb Eugen Filtsch, dass M. Albert für jenen vaterländischen Stoff die Form des Dramas wählte. Auch für das erste Schauspiel *Die Flandrer am Alt* war die Form des Dramas geeignet. Die zündende, begeisternde Wirkung des sächsischen Erinnerungsfestes an die Einwanderung nach Siebenbürgen ist noch heute in jedem Sachsenherzen lebendig. „Aufgeschreckt aus der sicheren, behaglichen Ruhe durch die schweren Gefahren, die ihm in den Kämpfen der Gegenwart drohen, ist das sächsische Volk in einem Zustand innerster Bewegung.“<sup>9</sup> Auch in diesem Trauerspiel ist das Drama die passende Form für diese sich immer kräftiger entwickelnde nationale Begeisterung. Durch das ganze Stück sind die Atmosphäre der Gefahr, der Spannung, die rasche Aufeinanderfolge der Szenen, die zur Katastrophe führt, anwesend, und geben dem Text den Charakter einer Tragödie.

„Aus tiefen Schatten der Vergangenheit“ wurde der Nationalheld der Sachsen, Sachs von Harteneck hervorgerufen und in seiner ganzen, gewaltigen Persönlichkeit dargestellt. Solche Gestalt erscheint vor uns in den historischen Chroniken: er war ein scharfer Beobachter der Welt, der Großes und Kleines zur selben Zeit verfolgen konnte; eine wunderbare Klarheit der Gedanken, sicheres Erkennen der Ziele machten ihn ebenso zum Staatsmann wie die Furchtlosigkeit, mit der er an die Durchführung seiner Pläne ging. Der Grundgedanke seiner Politik war: Siebenbürgen kann aus dem Abgrund des Verderbens, in den das Land

hineingetreten ist, nur durch den Anschluss an das Abendland gerettet werden. Die Eroberung und Erwerbung Ungarns und Siebenbürgens durch das Haus Habsburg am Ende des 17. Jahrhunderts bedeuteten für die beiden Länder die Errettung aus der Gefahr, die abendländische Kultur zu verlieren. Jene soll mithelfen, meinte Harteneck, das sächsische Volk vor dem Untergang zu bewahren, das aber zu diesem Zweck vor allem auch eine innere Regeneration durchmachen muss.

Der Ort der Handlung ist Hermannstadt, die Zeit ist das Jahr 1703. Genau wie im Falle des ersten Dramas ist auch hier ein wahrer historischer Hintergrund beschreibbar, nur einige Personen wurden idealisiert. Im Mittelpunkt des Dramas steht sowohl der innere als auch der äußere Konflikt Hartenecks. Die politische Tragödie und die Familientragödie erscheinen von einander bedingt, aber zu einheitlicher Handlung verschmolzen. Harteneck wurde mit 34 zum Grafen der sächsischen Nation und Königsrichter von Hermannstadt gewählt. Als er am 23. Mai 1702 die Aufhebung der Steuerfreiheit des Adels, die gleichmäßige Beteiligung der Szekler an dem öffentlichen Lasten forderte, brachte die Wut der Adeligen aus. Er wurde vom Landtag als Hochverräter, vom Hermannstädter Magistrat als Teilnehmer an einer Mordtat verurteilt. Am 5. Dezember 1703 erkannte der Landtag ihn schuldig und verurteilte ihn zum Tode. Harteneck wurde die Verkörperung des tragischen Geschickes des sächsischen Volkes. Solch tapferen, zielbewussten Held braucht das Volk, der in die Zukunft sieht und für seine Rechte kämpft. Ich möchte wieder mit den Worten Alberts auf die geniale Gestalt der sächsischen Helden Bezug nehmen:

Es muss herausleuchten, daß Harteneck die Ideen, den historischen Prozeß der Zukunft in sich gleichsam zusammenrafft, kondensiert; solche Persönlichkeiten geraten in eine zu große Spannung der Gegensätze, die konzentrierten Ideen werfen sie wieder – im allmählichen Ausgleichsprozesse der historischen Entwicklung tragen sie sich durch menschliche Kraft leichter – aber sie reißen für den Blick die Perspektive in die Zukunft auf und bleiben in dieser die Führer des Volkes<sup>10</sup>.

Adolf Schullerus erwähnte, dass die Aufgabe und Verdienst dieser Dichtung in der tieferen geschichtlich-poetisch wahreren Auffassung des

Helden, und in dem dramatisch wirksameren Aufbau des Dramas gesucht werden soll. Michael Albert selbst schrieb nach der Vollendung der Dichtung, dass er einen solchen Stoff für sein Trauerspiel wählte, wozu ein ganzes Volk mitbeteiligt werden soll:

Harteneck ist ein Stoff, den nur ein ganzes Volk und seine Geschichte erarbeiten können; so was kann ein einzelnes Menschenkind nicht erdichten. Aber der tiefen, geheimnisvoll ringenden Seele eines solchen Stoffes die Zunge zu lösen, das ist die Aufgabe der Dichtkunst.<sup>11</sup>

Das Wiederbeleben der Vergangenheit war in der Zeit von Michael Albert eine lockende Aufgabe und diese Lockung der Vergangenheit musste um so mächtiger sein, je gefährvoller sich in der Gegenwart die Lage des Volkes gestaltete.<sup>12</sup> Die Vergangenheit entsteht erst dadurch, dass man sich auf sie bezieht. In der Erinnerung wird Vergangenheit rekonstruiert. Jeder tiefere Kontinuitäts- und Traditionsbruch kann zur Entstehung von Vergangenheit führen, wenn nach solchem Bruch ein Neuanfang versucht wird. Neuanfänge, Renaissancen treten immer in der Form eines Rückgriffs auf die Vergangenheit auf.<sup>13</sup>

Geschichtserinnerung und Nationalbildung gehören auf engste zusammen. Die Herausbildung der nationalen Identität einer Gruppe kann erst dann gelingen, wenn man erstens an die Vergangenheit appelliert und zweitens wenn man unvergessliche nationale Taten aushebt. Diese zwei Komponenten der Nationalbildung sind auch in den Dramen von Michael Albert anwesend. Die Texte von ihm sind Reaktionen auf die gegenwärtige politische Situation in Siebenbürgen, aber was uns jetzt wichtig ist, dass er diese Texte in dramatischer Form gestaltete. Michael Albert sagte selbst, dass der Anstoß zu neuem Schaffen von zwei Seiten kam: einerseits aus der Mitte des Volkes, die auf dem Grunde der Volkseele quälenden Empfindungen des nationalen Lebens in klare Gestalten zu fassen und andererseits von literarischer Seite das ermutigende Beispiel, dass auch Neues und Großes hier geschaffen werden könne;

Alle Freuden und Leiden, alles Kämpfen und Wagen, das wir Sachsen in den letzten zwei Jahrzehnten durchlebten, drängte sich in mir zusammen zu einem einheitlichen Momente, zu lebendiger, greifbarer Gegenständlichkeit und ich schrieb die *Flandrer am Alt* mit freudig erregter Seele.<sup>14</sup>

Wer an einem solchen Kollektivgedächtnis teilnimmt, d. h. an die unvergessliche Szenen und Personen der siebenbürgischen-sächsischen Geschichte erinnert, bezeugt damit seine Gruppenzugehörigkeit. Dieses Kollektivgedächtnis ist nicht nur raum- und zeit-, sondern auch identitätskonkret. Identitätskonkret bedeutet in diesem Fall, dass es auf den Standpunkt einer wirklichen Gruppe bezogen ist.

Zum Raum gehört auch die das Ich umgebende, ihm zugehörige Dingwelt, das ihm als Stütze und Träger seines Selbst angehört. Diese Tendenz der Lokalisierung gilt für jede Gruppe, die bestrebt ist, sich Orte zu schaffen und zu sichern, die nicht nur Schauplätze ihrer Interaktionsformen abgeben, sondern Symbole ihrer Identität und Anhaltspunkte ihrer Erinnerung.<sup>15</sup> Unter den Raum – der Symbol der Identität und Träger der wesentlichen Eigenschaften und Traditionen einer Gruppe ist – verstehe ich in diesem Kontext die Heimat. Die Verteidigung der eigenen Identität in einer multikulturellen Welt war immer im Laufe der Geschichte die Aufgabe der Siebenbürger Sachsen. Die Heimat bedeutete für die Sachsen eine Region, Siebenbürgen, die seit Jahrhunderten Durchzugsgebiet, Treffpunkt und Kampfplatz verschiedener Stämme und Völkerschaften war. Im Allgemeinen hängt die Heimat immer mit den Wörtern Geborgenheit, Sicherheit, Vertrauen zusammen. Im Leben der Sachsen kann ich eine Unterscheidung zwischen der Urheimat (linksrheinische Gebiete Deutschlands) und der eigentlichen Heimat (in Siebenbürgen) machen. Sie haben sich von der Urheimat losgelöst, und in der Ferne eine neue Heimat gegründet. Wie der Historiker G. D. Teutsch festgestellt hat, die große Tat der kleinen sächsischen Geschichte ist, dass sie in Siebenbürgen bewusst aus einzelnen Einwanderergruppen, zusammengeführt durch die gleiche Abstammung, einen eigenen deutschen Volksstamm schufen.

Eine solche Völkerlandschaft wie Siebenbürgen gibt verschiedene Möglichkeiten der Identitätsschöpfung. Identität ist eine Sache des Bewusstseins, d. h. des Reflexivwerdens eines unbewussten Selbstbildes. Person bin ich nur in dem Maße, wie ich mich als Person weiß, und ebenso ist eine Gruppe Stamm, Volk oder Nation nur in dem Maße, wie sie sich im Rahmen solcher Begriffe versteht, vorstellt und darstellt.<sup>16</sup> Jan Assmann unterscheidet zwei Identitätsformen, die Ich-Identität und die kollektive Identität. Die Ich-Identität wird noch einmal zwischen individueller und personaler Identität unterschieden. Individuelle Iden-

tität bedeutet im Sinne von J. Assmann das Gefühl einer Person über ihre Eigenart bzw. ihre Verschiedenheit von anderen. Personale Identität bezieht sich demgegenüber auf die soziale Anerkennung und Zurechnungsfähigkeit des Individuums.<sup>17</sup> Unter einer kollektiven Identität verstehen wir das Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich ihre Mitglieder identifizieren. Ich werde mich ausführlicher mit der Herausbildung der kollektiven Identität der Siebenbürger Sachsen im Rahmen der Dramen M. Alberts beschäftigen. Die kollektive Identität ist J. Assmann zufolge so schwach oder so stark, wie sie im Bewusstsein der Gruppenmitglieder lebendig ist und deren Denken und Handeln motiviert. Das Selbstverständnis einer Gruppe kann sich im Laufe der Jahrhunderte ändern, aber die Aufgabe der Siebenbürger Sachsen in einer multikulturellen Region war immer dieselbe: die Wahrung der kulturellen, nationalen Identität. Von der Aussage J. Assmanns ausgehend kann ich sagen, dass die kollektive Identität der Sachsen stark war. Ein Beweis dafür sind die Dramen von Michael Albert, d. h. sein Rückgriff auf die nationale Vergangenheit. Gruppen, behauptet J. Assmann, stützen, wie der Ethnologe Rüdiger Schott einmal formulierte, das Bewusstsein ihrer Einheit und Eigenart auf Ereignisse in der Vergangenheit. Was ich noch für sehr wichtig halte, ist, dass Gesellschaften die Vergangenheit in erster Linie zum Zwecke ihrer Selbstdefinition brauchen. Eine Aussage möchte ich noch erwähnen, die die Wichtigkeit des Wiederauflebens der Vergangenheit erklärt. Jede Gruppe besitzt in ihrer Vergangenheit, wie J. G. Droysen feststellte, „gleichsam die Erklärung und das Bewusstsein über sich selbst, – ein Gemeinbesitz der Beteiligten, der ihre Gemeinschaft um so fester und inniger macht, je reicher er ist.“<sup>18</sup> Dieses Zitat belegt auch, was für eine entscheidende Rolle die Geschichtserinnerung in der Identitätsbildung einer Gruppe spielt. Die gemeinsame Erinnerung an die nationalen Helden und ihre Taten können Bausteine für die Konstruktion neuer Identitäten sein. Diese Dramen vermitteln dem Leser das starke Nationalbewusstsein des sächsischen Volkes, dass sie zu einer geschlossenen Gruppe gehören, dass sie einen gemeinsamen, selbst eroberten Wohnort haben. Alle diesen Tatsachen sind zum Aufbau einer kollektiven Identität nötig und dies geschieht mit dem Hervorrufen einiger bekannten Episode aus der siebenbürgisch-sächsischen Geschichte.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Göllner, Carl - Wittstock, Joachim (Hg.): *Beiträge zur Geschichte der rumänien-deutschen Dichtung. Die Literatur der Siebenbürger Sachsen in den Jahren 1849-1918*. Bukarest: Kriterion, 1979, S. 151.

<sup>2</sup> Fischer-Lichte, Erika: Identität und Geschichte. In: Dies.: *Geschichte des Dramas. Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke, 1990, S. 61.

<sup>3</sup> Göllner - Wittstock [Anm. 1], S. 48.

<sup>4</sup> Teutsch, Georg Daniel: *Geschichte der Siebenbürger Sachsen für das sächsische Volk*. Bd. 4.: 1868-1919. Unter dem Dualismus. Köln/Wien: Böhlau, 1984, S. 289.

<sup>5</sup> Assmann, Aleida: *Der Kampf der Erinnerungen in Shakespeares Historien*. In: Dies.: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck, 1999, S. 79.

<sup>6</sup> Ebd., S. 80.

<sup>7</sup> Schullerus, Adolf: *Michael Albert. Sein Leben und Dichten*. Hermannstadt: W. Krafft, 1898, S. 138.

<sup>8</sup> Ebd., S. 139.

<sup>9</sup> Filtsch, Eugen: *Harteneck. Trauerspiel in 5 Akten von Michael Albert*. In: Sienerth, Stefan (Hg.): *Kritische Texte zur siebenbürgisch-deutschen Literatur. Vom Ende des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. München: Südostdeutsches Kulturwerk, 1996, S. 115-117.

<sup>10</sup> Zit.nach Schullerus [Anm.7], S. 163.

<sup>11</sup> Zit.nach Schullerus [Anm.7], S. 167.

<sup>12</sup> Römer, Carl: *Das Drama in der neuern siebenbürgisch-sächsischen Litteratur*. In: Sienerth [Anm. 9], S. 181-186.

<sup>13</sup> Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 2. Aufl. München: C. H. Beck, 2002, S. 32.

<sup>14</sup> Schullerus [Anm. 7], S. 120.

<sup>15</sup> Assmann [Anm. 12], S.39.

<sup>16</sup> Ebd., S. 130.

<sup>17</sup> Ebd., S. 132.

<sup>18</sup> Zit. nach J. G. Droysen, in: Assmann [Anm. 12], S. 133.





*Enikő Dác (Szeged)*

**Die Nibelungen aus ungarischer Perspektive.  
Betrachtungen zu János Térey's Drama  
*Der Nibelungen-Wohnpark***

Es ist gut so! Du verstehst die wichtigste Kunst nicht:  
Das wiederverwendete Material ist das Wesentliche  
Wenn unseren Gegenstand das Abbrauchen  
Verzaubert, gefällt er uns als Torso wieder;  
Wenn sich der laue Ablagerung legt  
Erlangt unser Liebling seine neue Form,  
Aus gehöriger Ferne genossen ist er am schönsten:  
Obwohl er gewichtslos ist, alterte er auch nicht.  
(János Térey: *Der Nibelungen-Wohnpark*<sup>1</sup>)

Die vorliegende Untersuchung möchte die Tetralogie *Der Nibelungen-Wohnpark* von János Térey im Lichte ihrer deutschen Quellen betrachten. Die Forschung hat sich dieses Themas bisher nicht angenommen, was sicher auch darauf zurückgeführt werden kann, dass der Verfasser in Ungarn zwar als „Erneuerer“ hoch geachtet, im deutschen Sprachraum aber nur wenig bekannt ist. Eine tiefgehende Analyse kann die Arbeit in dem vorgegebenen begrenzten Rahmen nicht bieten, sie erstrebt vielmehr einen Überblick, der sich in drei Abschnitten gliedert. Einleitend ist die Tetralogie als relevante Nibelungenrezeption zu konturieren. Im zweiten Hauptabschnitt werden die wichtigsten Quellen sowie einige aus der deutschsprachigen Literatur importierte Textkomponenten inventarisiert und kurz gedeutet. Die dritte Einheit fasst die Schlussfolgerungen zusammen.

Unter der Vielzahl der Bearbeitungen beansprucht Térey's Drama, das mit dem renommierten Szép Ernő Preis ausgezeichnet wurde, eine besondere Aufmerksamkeit, da sie außergewöhnliche literarische Qualitäten aufweist und im Gegensatz zu den deutschen Nibelungendramen keine Befreiungsarbeit in Bezug auf den Stoff leisten möchte, zugleich der Konfrontation mit der Vergangenheit nicht ausweicht. Die Themenwahl ist auf Richard Wagners *Ring des Nibelungen* zurückzuführen, der

den Stoff besetzte und in Ungarn bis heute aktuelle Popularität genießt. Die Ideologeme, die der Problematik im deutschen kulturellen Gedächtnis<sup>2</sup> anhaften, sind bei Térey durch den geänderten Kontext abgeschwächt, was einen großen Spielraum für die Kreativität des Verfassers eröffnet. Bei allen Unterschieden, die die ungarische Kritik betont, operiert der Verfasser analog zum Dichter-Komponisten mit einem stipulativ definierten Mythosbegriff, der die Grundkonzepte verbindet:

Für mich ist der Mythos Koordinatenursprung, Null-Meilenstein, Ausgangspunkt, mit dessen Hilfe und von dem ich mich gut abgestemmt eine bis in die kleinsten Details heutige Geschichte erzählen kann: ein mögliches Spiel der Aufnahme und Ausgrenzung auf dem Börsenparkett und in der Großindustrie, quasi in der Politik, aber über Politik können wir im Rahmen des Mythos doch nicht sprechen – Gott sei Dank.<sup>3</sup>

Diese Definition bestimmt die Weite der geschaffenen Diegese, die unterschiedliche Zeiten und Orte verschmelzen lässt, und die sich auf der Textebene als Mosaik und Transformation anderer Texte konstituiert.

Auf dieser Weise entsteht eine Vielschichtigkeit des Opus, das in Bezug auf Wagners Oper oft als Hypertext erfasst wurde, worauf schon auf den ersten Blick die Paratexte hinweisen, einerseits der Untertitel: *Phantasie nach Richard Wagner*, der die Lesart als Travestie favorisiert, andererseits das erste Motto:

Weia! Waga!  
Woge du Welle!  
Walle zur Wiege!  
Wagalaweia  
Wallala weiala weia!<sup>4</sup>

Der Wagnersche Auftakt unterstreicht die Intention, eine komplette Welt zu schaffen, der die Oper zu Grunde liegt. Die Tetralogie distanziert und verselbständigt sich aber ab dem zweiten Teil von der *Götterdämmerung*, deren Handlungsfügung er bis dahin folgt. Die Wende ermöglicht der ungarischen Kritik, dass sie die Kenntnis der deutschen Bezüge gleichzeitig als erforderlich und fakultativ beurteilt. Die Frage nach der Relevanz des deutschen Kontextes stellen Miklós Györffy<sup>5</sup>,

Tamás Koltai, László F. Földényi<sup>6</sup>, ohne dabei allerdings in analytische Tiefen vorzudringen. Nach Koltais Ansicht ist die Frage, ob man für das Verständnis der Tetralogie den eigentlich nordisch-germanischen Mythos und den Nibelungenstoff braucht oder nicht, überflüssig, da den ungarischen Lesern solche Kenntnisse fehlen.<sup>7</sup> Im Gegensatz zu dieser Position plädiert Györffy für die Komplexität der Ringsymbolik, die in ihren Einzelheiten nur dann nachvollziehbar ist, wenn der Rezipient in Wagners Oper bewandert ist.<sup>8</sup> Ähnlich ergreift Beatrix Kricsfalusi<sup>9</sup> Tetralogielektüre Wagners *Ring* als Hypotext, wobei sie zugleich lose Beziehungen zum *Nibelungenlied* erarbeitet. Demgegenüber sehe ich eine hohe Relevanz der deutschen Nibelungenrezeption für die Entwicklung der Sinnpotentiale des Dramas. In dieser Hinsicht muss vor allem darauf hingewiesen werden, dass sich die dramatische Dichtung selbst in die nibelungische Rezeptionskette einordnet:

Eingetreten ins System weben wir unsere Goldfäden  
Ins Netz der Verhältnisse flink hinein;  
Auf dem Feld der Urzeit kann sich eine neue Narrative eröffnen,  
Bis sich Worms' kobaltfarbiger Himmel auflichtet<sup>10</sup>.

#### Die neue Narrative versucht

von vornherein die Deutung einer sehr kühlen high-tech Welt, sagen wir's kurz und überheblich, der Welt der Globalisation, zu liefern, es problematisiert ihre Ideen... Es beginnt an einem glas-stahligen, glitzernd-leuchtenden, sehr lebendigen, nagelneuen Schauplatz, alles ist im vollen Gange und die Anwesenheit des menschlichen Faktors ist natürlich verdächtig, obwohl es kein Zeichen der Betriebsstörung gibt.<sup>11</sup>

Wie *Der Ring des Nibelungen* verkoppelt *Der Nibelungen-Wohnpark* die Fragen der Macht und der Liebe, wobei die übernommene Personenkonstellation eine radikale Veränderung erfährt. Die Handelnden sind neben den Leitern der Börsenwelt alte Götter oder andere mythologische Gestalten, die im neuen Umfeld als Gärtner, Wächter, oder sonstiges Dienstpersonal agieren. Wotan, der in die Ereignisse nicht direkt eingreift, versinkt in unmoralische Baugeschäfte, während die Nornen als Moderatorinnen einer Sendung agieren. Nach den gescheiterten

Beziehungen mit den Männern und als Resultat der Manipulation durch Hagen entscheiden sich die zentralen Frauenfiguren, Brünhild und Guttrune, füreinander. Die geschaffene fiktive Welt steht im Zeichen des „Ragnaröck-Paradigmas“, laut Térey's Übersetzung des „Untergang-Paradigmas“ und präsentiert

die Geschichte, präziser gesagt, die heutige Zivilisation [aus der Sicht] eines Strategen, der neben dem Sandkasten stehend verschiedene Fallen ausprobiert und beobachtet, wie die Gegner einander reinlegen, wie sie sich gegenseitig besser ruinieren können. Keiner lässt dem anderen einen Ausweg.<sup>12</sup>

*Der Ring des Nibelungen* definiert die Sinnpotentiale der Tetralogie einerseits dadurch, dass er durch die übernommene Handlungsfügung Grundfragen ansetzt und andererseits dadurch, dass die Mikro- und Makrostruktur der Tetralogie Wagnersche Leitmotive (Faden, Ring, Esche, Vogel, Ragnaröck u. a.) durchweben. Die Wiederaufnahme dieser Motive erschöpft sich dabei nicht in bloßer Reproduktion, sondern avanciert zur Quelle neuer Deutungsdimensionen. Das Bedeutungsfeld des Zentralsymbols ist von Anfang an konturiert:

Der geschichtliche Ring bedeutet Geld und Macht;  
In Form der Ring-Aktie- kann sie die tote Zeit überleben;  
Im Ring-System sind alle Ikonen  
Einzelne kleine Ringlein<sup>13</sup>.

Mit Hilfe zahlreicher Sprachspiele erlangt der Ring neben seiner bekannten Interpretation eine zusätzliche spielerische Dimension, er wird zum: Ringschloß, Ring-Index als Börsenindex, CateRing, Nibelungenring als Formel 1 Ring, Ring als Kampfring, Ringmuskel u. a.

Die Wahl des Hypotextes zieht die Bezüge zur *Edda* und zum *Nibelungenlied* nach sich. Die übernommenen eddaschen Elemente liefern vor allem die notwendige Palette für die Beschreibung der Konsumgesellschaft: Hundung Bier, Ragnarök Galerie, Café Midgard, Hel Keller. Die eddaschen Reminiszenzen erlangen somit eine sekundäre Rolle, wogegen dem *Nibelungenlied* eine wichtigere Funktion zukommt. Die ungarische Kritik dagegen setzte das Epos von Anfang an in Parenthese

und erklärte es in Bezug auf die Sinnpotentiale des Dramas für unwichtig.<sup>14</sup> Györfly schreibt ihm auch keine maßgebende Rolle zu, obwohl dieser Behauptung seine spätere Bemerkung, dass Nebenpersonen (z. B. Dankwart) zu Schlüsselfiguren werden, widerspricht. Und in der Tat: eine genauere Lektüre des Dramas lässt die bewusste Rezeption des mittelalterlichen Werkes belegen. Laut Térey's eigener Formulierung ist das Epos mehrfach:

in sofort zu erkennenden nibelungisierten Alexandrinern, und auf der Ebene feiner Hinweise [integriert], denken wir nur an Brünnhilde, die Siegfried an den Haken hängt...u. a., es gibt Tausende solche Anknüpfungen.<sup>15</sup>

Das Ausklammern solcher Elemente würde einerseits der Komplexität des Werkes nicht gerecht und andererseits die Möglichkeit, dieses in eine Rezeptionskette integrieren zu können, unbeachtet lassen.<sup>16</sup>

Die dem *Nibelungenlied* „entliehenen“ Komponenten sind in Bezug auf ihre sinnstiftende Relevanz sehr divergent und können drei Gruppen zugeordnet werden. Es gibt repetitive Aufnahmen, in denen das spielerische Moment im Vordergrund steht. Diese erzeugen durch das Wiedererkennen des Bekannten die Lust, die laut Freud<sup>17</sup> durch Nachahmung dem Schreibprozess inhärent ist. In dieser Hinsicht sind Personen des Epos als einfache Statisten integriert: Lüdegast, Lüdeger, Rüdiger von Bechelaren (bei Térey Rüdie) und Dietrich (hier von Bern) sind Formel-1-Fahrer auf dem Nibelungen-Ring. Sie sind indirekt anwesend und erscheinen als Akteure des Rennens, das im Fernseher übertragen wird. Nur in Kenntnis des Epos, ist es nachvollziehbar, dass Rüdie und von Bern dem „Etzel-Stall“ angehören müssen, da sie „ursprünglich“ am hunnischen Hof dienen. Die Übernahme dieser Figuren eröffnet zwar keine neue Sinnpotentiale, trägt aber durch das Erwecken der alten Konnotationen und der so entstandenen Diskrepanz zwischen dem Vorwissen und dem hier etablierten Bild zur Situationskomik einzelner Szenen bei.

Die zweite Art der Iterationen, die auf das *Nibelungenlied* zurückgeführt werden kann, subsumiert direkte Anspielungen auf Szenen des mittelalterlichen Textes. In der autarken Welt des *Nibelungen-Wohnparks*, die ihre eigene Regel erfordert, ist Siegfried, gemäß den gegenwärtigen sozi-

alen Gewohnheiten, der Lebensgefährtin von Brünhilde. Hagen konzipiert den Plan, Guttrune und Siegfried zu verkoppeln, wie bei Wagner aus Machtgründen. So wie dort, verwirklicht er ihn mit Hilfe des Tarnmantels (hier einer Droge). Der Akt der Brautbezwungung ist dem Epos entnommen. Siegfried, der als Gunther getarnt, in Brünhildes Wohnung eindringt und sie mit Gewalt unterwirft, führt die Tat aus und schreckt auch davor nicht zurück, dass er erkannt wird. Brünhildes Reaktion: „Du Monster. Ich sollte dich in drückende Bündel schnüren/ Dass du auf Haken gehängt an der Wand meines Schlafzimmers baumelst“<sup>18</sup> weist direkt auf die Hochzeitsnachtsszene des mittelalterlichen Prätextes hin. Die Rückkoppelung deutet auf eine alternative Handlungsfügung hin, die aber in dem gleichen Untergang mündete. Als variierte Iteration einer bekannten Szene lässt sich auch die Konfrontation vor dem Eingang ins Folkwang Plaza und die Problematisierung der Frage des Vortritts in den Dom lesen. Die Reminiszenz an den Königinnenstreit ist in beiden Fällen eindeutig und die Abweichung vom Epos deutet einerseits auf den geänderten Kontext hin, betont aber andererseits die Ähnlichkeit der Vorgänge. Das Aufleuchten des Tradierten als Alternative lässt die zeitlich weit auseinander liegenden fiktiven Welten zusammenrücken. Ihre Nähe wird im Rahmen einer direkten Verkoppelung der Zeitebenen bekräftigt: „Wie das verschmierte/ Mittelalter! ... Opferten wir sie auf.“<sup>19</sup> (Gutrune ist gemeint).

Zur dritten Art der aus dem Epos eingebauten Elemente zählen einige Handelnde, die zwar nicht in die Reihe der Hauptpersonen integriert sind, trotzdem präziser konturiert werden als manche zentralen Figuren (z. B. Siegfried oder Gunther). Der Leser entdeckt mit Genuss, dass Volker seiner Rolle als Unterhalter treu geblieben ist, indem er zum DJ im Café Midgard konvertierte. Er vereint Klischees der Unterhaltungsbranche der Wohlstandsgesellschaft, scheint zielloos zu leben. Zugleich entwickelt er eine hohe Sensibilität für die sozialen Ungerechtigkeiten, übt Kritik im Stil der heutigen Presse und ist Mitglied eines Trios, das stets in Konflikt mit Hagen gerät. Er fällt wie seine Freunde, Giseler und Gernot, dem „Terrorzweig“ (Hagen) zum Opfer. MC Giseler und DJ Gernot sind Stammgäste des genannten Cafés und gehören zu den individualisierten Gestalten der Masse, die dem Schauspiel der oberen Gesellschaftsschicht (z. B. am Hochzeitstag oder beim Einzug in den Nibelungen-Wohnpark) zuschaut. Dem mittelalterlichen Hofpersonal wurden weitere Gestalten entliehen, so behielt Rumolt sei-

nen Beruf und ist Kochmeister in der Erda Schauküche, während Ortewein als Künstler auftritt. Als Maler wird er zum gescheiterten Künstler par excellence, mit einer hervorragenden Managerin in Brünhildes Person, die ihn nach der Erkenntnis seiner eigenen Nichtigkeit vom Selbstmord nicht mehr retten kann. Dankwart ist DJ und wird im dritten Teil zum Famulus und Mithelfer von Hagen, was an seine kämpferische Tüchtigkeit im Epos erinnert. Er avanciert zum Seelenverwandten von Hagen, der ihn leicht manipulieren kann. Durch diese Personen werden allgemeine Menschheitsprobleme angesprochen, die auf das Epos zurückgeführt werden können und nur schwer auf die einfache Dichotomie des Bösen und Guten zu reduzieren sind (z. B. Dankwart), wobei das Individuum ins Zentrum des Interesses rückt:

Ich war immer an den Momenten und Ereignissen der Geschichte interessiert, in denen eine Persönlichkeit nach der Verbrennung von seiner eigenen Asche aufersteht - in denen eine Existenz zerstört und neu gebaut wird. Das interessierte mich auch in Hinsicht auf Städte, ich bin der Meinung, dass dies bei uns eine gewisse Empfänglichkeit ist und ich die Verfalls- bzw. Untergangsgeschichten am lebendigsten verbildlichen kann.<sup>20</sup>

Wie bisher gezeigt, reichen die Wurzeln der geschaffenen Diegese in mehrere Prätexte hinein und obwohl die Wagnersche Oper als erstrangiger Hypotext fungiert, kann das Drama nicht allein als eine Travestie des *Rings* gelesen werden. Die Tetralogie konstituiert sich vielmehr als Textmosaik divergierender Art und Herkunft. Der Rezipient ist während des Lesens an Weltgedichtungen wie *Faust*, *Peer Gynt* oder Mickiewicz' große Dichtung *Ahnenfeier* erinnert.<sup>21</sup> Béla Bodor vermerkt eine Analogie zwischen der Grundatmosphäre von Térey's Anfang: „Die Vollkraft des Betriebs, den Aufschwung zu sehen ist großartig: / Die Agglomeration erlebt das Big Bang Jahr“<sup>22</sup> und Goethes Zeilen: „Mephistopheles: Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, / Und grün des Lebens goldner Baum.“<sup>23</sup> Die weiteren Paratexte, die bis jetzt nicht genannt wurden, z. B. das zweite und dritte Motto, leiten die Leser zu weiteren Quellen des Dramas hin. Das dritte Motto stammt aus Hebbels Trilogie *Die Nibelungen*: „Es ist ja heil'ger Tag!“<sup>24</sup> und ist für die ganze Tetralogie maßgebend, was von der Kritik gänzlich übersehen wurde. Auch Kleistsche Figuren können in der

neuen Diegese wieder erkannt werden. Truchs wurde zum Vizedirektor der G&N Firma, während Wulf als der Systemadministrator der Wäslungwerke auftritt. Diese Bezüge zu den Hebbelschen *Nibelungen*, die Téreys Kreativität und die spielerische Verwertbarkeit des Tradierten erneut bezeugen, lenken die Aufmerksamkeit auf eine grundlegende Analogie der Geschichtskonzepte der Verfasser. Hebbel deutet die Geschichte als Übergang, den er in seiner Nibelungentrilogie als Wechsel vom Heidentum zum Christentum bzw. von der Natur zur Kultur erfasst. Téreys Übergangskonzept ist am Beispiel eines personalen Wandels (Hagens) konstruiert, wobei der Grund der radikalen Veränderung erkundet wird.

Die Geschichte bewegt sich im Kreis, und das dunkle Kraftpotential gewinnt zeitweise, in den Übergangszeiten, genauso ihren Raum wie der Genius des Goldzeitalters. Ich bin an dem Augenblick interessiert, in dem die Perioden einander abwechseln.<sup>25</sup>

Die gemeinsame grundlegende Frage von Térey und Hebbel weist auf den Reiz des Nibelungenstoffes hin, der überzeitliche Probleme und Kernfragen der menschlichen Existenz synthetisiert.

Dadurch, dass das letzte Motto, das aus Rainer Maria Rilkes *Winterliche Stenzen* stammt, nicht mit den Nibelungen in Verbindung steht, ist die Weite des Lesehorizonts angedeutet, der nicht auf einen thematischen Textkorpus reduziert werden kann. Die Atmosphäre dieser Zeilen entspricht der des Vorspiels in der Tetralogie.

Verhielte sich wie im Übermaß und Menge  
und hoffte nicht noch Neues zu empfangen,  
verhielte sich wie Übermaß und Menge  
und meinte nicht, es sei ihm was entgangen,  
verhielte sich wie Übermaß und Menge  
mit maßlos übertroffenem Verlangen  
und staunte nur noch, dass er dies ertrüge:  
die schwankende, gewaltige Genüge.<sup>26</sup>

Um den deutschsprachigen intertextuellen Kontext angemessen konturieren zu können, sind weiterhin die spielerischen Referenzen auf Kleist zu erwähnen, die sich nicht in Form von Zitaten ergreifen lassen. Ob-



wohl László Márton Térey's Verwandtschaft mit Kleist notiert<sup>27</sup>, führt er ihre Konkretisierung in der Tetralogie nicht aus. Wie in den bisherigen Beispielen zogen auch aus Heinrich von Kleists *Hermannsschlacht* einige Gestalten in den *Nibelungen-Wohnpark* ein: Attarin (bei Kleist: Marbods Rat), Winfried (Eginhardts Sohn), Thuiskomar (Fürst der Sicambrier), Rinold (Hermanns Sohn), Egbert (cheruskischer Anführer), Selgar (Fürst der Brukterer), Adelhart (Hermanns Sohn) erscheinen in der Tetralogie als Fußballspieler, nur Luitgar (Eginhardts Sohn) avanciert zum Richter. Diese Transformation ruft beim bewanderten Leser einerseits ein Schmunzeln hervor, lässt in ihm aber zugleich die Mythologisierungversuche der Arminius-Gestalt und die Verkoppelung mit nibelungischen Ideologemen präsent werden. Das Scheitern des Ideologisierungsvorgangs schlägt sich in der neuen Rollenzuschreibung der übernommenen Personen als „Spieler“ ab.

Welche Schlussfolgerungen lassen sich aus diesen Beobachtungen ziehen?

Es könnte gezeigt werden, dass die Bewertung der Tetralogie als Hypertext von Wagners Oper deren Komplexität nicht gerecht wird. Auch wenn die auf andere Texte rekurrierenden Komponenten wegen des begrenzten Rahmens nicht eingehend interpretiert werden konnten, ist doch auf Grund ihrer sinnstiftenden Relevanz eine unterschiedliche Einstufung möglich. Hinter den oft bloß spielerisch erscheinenden intertextuellen Verweisen verbergen sich grundlegende Analogien zu den einbezogenen Werken, eine Beobachtung, welche die Tetralogie um neue Dimensionen bereichert,

wobei man über Térey kaum sagen kann, dass er die künstlerischen Fragen Wagners - oder eines anderen - weiterführt, er stellt die immanenten Fragen des eigenen Lebenswerks und beantwortet sie auf seine eigene radikale Art und Weise.<sup>28</sup>

Die zentrale Frage nach dem Individuum, nach seiner Beziehung zur Gesellschaft ist eine nach dem Verhältnis des Teils zum Ganzen, die in den abschließenden gnomenhaften Repliken der Nornen synthetisiert ist:

Skuld:

Vermählung des Teils mit den Andern, ein glückliches Multiplikat

Denn der Tanz, den alle tanzen ist voller Heiterkeit  
und wir legen jetzt unserer fruchtbaren Zukunft die Saat  
in rauschhafter, festlicher Brüderlichkeit!

Urd:

So liegt hier wie dort Schicht auf Schicht auf  
Das Oben, die Mitte, das Unten  
und die Unterschiede, die sich dort befunden  
lösen sich in Nichts auf.<sup>29</sup>

Es darf allerdings dabei nicht vergessen werden, dass die Skala der ungarischen Reminiszenzen noch sehr viel breiter ist und die Tetralogie primär prägt. Im Rahmen einer thematischen Untersuchung dieser intertextuellen Verweise ließe sich die Tetralogie in die Reihe der dramatischen Dichtungen einordnen, die einen starken philosophischen Charakter besitzen.<sup>30</sup> Gleichzeitig weicht Téreys Werk von ihnen durch das spezifische sprachliche Konglomerat ab, in dem verschiedene Subsysteme eines diachronen wie synchronen Sprachzustandes koexistieren.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Térey, János: *Der Nibelungen-Wohnpark*. Budapest: Magvető, 2004, S. 49. Die Zitate aus dem Werk sind, mit der Ausnahme dessen aus dem dritten Teil *Hagen, oder die Hassrede*. [Eigene Übersetzungen – E. D.]

<sup>2</sup> Vgl. dazu Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck, 2002, S. 22–23.

<sup>3</sup> Spiel mit der Fülle (Interview mit János Térey) – geführt von Enikő Dác. *A hét* [Die Woche], <http://ahet.ro/interju/kultura/jatek-a-boseggel-interju-terey-janosal-456-45.html> (Zugriff: 10.01.2007). [Eigene Übersetzung – E. D.]

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Györffy Miklós: Dunának, Rajnának egy a hangja. Térey János: Nibelung-lakópark. Fantázia Richard Wagner nyomán [Die gleiche Stimme hat die Donau und der Rhein. Térey János: Der Nibelungen-Wohnpark. Phantasie nach Richard Wagner]. *Jelenkor. Irodalmi és művészeti folyóirat* [Gegenwart. Zeitung für Literatur und Kunst], 48, 2005/6, S. 633–638.

<sup>6</sup> Földényi, F. László: A Gonosz keresztés háborúja [Der Kreuzzug des Bösen]. *Élet és Irodalom* [Literatur und Leben], 48, 2006/45. <http://www.es.hu/pd/display.asp?chan>

nel=KRITIKA0445&article=2004-1108-1426-42DONE (Zugriff: 11.29.2005).

<sup>7</sup> Koltai Tamás: Wotan nem ver bottal [Wotan schlägt nicht mit dem Stab]. *Élet és Irodalom* [Leben und Literatur], 48, 2006/46. <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=MUBIRALAT0446&article=2004-1115-1050-59AKLT> (Zugriff: 12.01.2005).

<sup>8</sup> Dass die Oper auch in Ungarn zur Allgemeinbildung gehört, bestätigen auch die häufigen ungarischen Aufführungen.

<sup>9</sup> Kricsfalusi, Beatrix: A tökéletes wagneriánus(ok). Térey János *A Nibelung-lakópark* című drámájáról [Die perfekten Wagnerianer(n). Über János Téreys Drama *Der Nibelungen-Wohnpark*]. *Alföld*, 58, 2007/2, S. 79-95.

<sup>10</sup> Térey [Anm.1], S. 20.

<sup>11</sup> Pál, Melinda in Gespräch mit János Térey: „Én postázok vírust magának“ [Ich schicke Ihnen den Virus per Post]. *Beszélő*, 7, 2002/4, S. 112-119.

<sup>12</sup> Földényi [Anm. 6].

<sup>13</sup> Térey [Anm.1], S. 20.

<sup>14</sup> Barabás, Dániel: *A Nibelung lakópark a Budavári Sziklakórházban*. [Der Nibelungen-Wohnpark im Felsenkrankenhaus der Budaer Burg] *Kontextus. Online kultúra*. <http://www.kontextus.hu/hirvero> (Zugriff: 11.11.2004).

<sup>15</sup> *Spiel mit der Fülle* [Anm. 5].

<sup>16</sup> Auf die Rolle des Dramas in der Nibelungenrezeption wird bei der Ausarbeitung der synchronischen Perspektive reflektiert.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 13. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1940.

<sup>18</sup> Térey [Anm.1], S. 123.

<sup>19</sup> Térey [Anm.1], S. 87.

<sup>20</sup> Térey im Interview im Kossuth Radio, am 29.09. 2004, um 15:43. [Eigene Übersetzung – E. D.]

<sup>21</sup> Das entspricht Téreys Intention vgl. dazu Legát, Tibor: A Nibelung-lakópark a Sziklakórházban: Felejtésk el, hogy színészek. [Der Nibelungen-Wohnpark im Felsenkrankenhaus. Vergessen Sie, dass Sie Schauspieler sind.] *Magyar Narancs*, <http://www.mancs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=10798> (Zugriff: 11.11.2004).

<sup>22</sup> Térey [Anm.1], S. 13.

<sup>23</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust: eine Tragödie*. München: dtv, 1962, Zeilen 2038-2040.

<sup>24</sup> Térey [Anm.1], S. 0.

<sup>25</sup> Térey im Interview mit Szabolcs Tornai. *Heti Válasz*.

<http://www.hetivalasz.hu/cikk.php?id=8866> (Zugriff: 09.10.2004). [Eigene Übersetzung - E. D.]

<sup>26</sup> Térey [Anm.1], S. 0.

<sup>27</sup> Márton, László: Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd [Schwarzer Freitag. Katastrophen-Dienstag]. *Holmi*, <http://www.holmi.org> (Zugriff: 07.07.2005).

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Térey [Anm.1], S. 438. Zitiert nach der noch nicht veröffentlichten deutschen Übersetzung des letzten Teils *Hagen, oder die Hassrede* von Orsolya Kalász und Monika Rinck. Dank für die freundliche Genehmigung, die Übersetzung benutzen zu dürfen.

<sup>30</sup> Zu nennen wären etwa: *Die Tragödie des Menschen* von Imre Madách oder *Csongor und Tünde* von Mihály Vörösmarty.

## Die Autoren des Bandes

BALKÁNYI, MAGDOLNA  
Universität Debrecen  
balkanyi@gmail.com

BENEDEK, ANDREA  
Christliche Universität Partium, Oradea  
benedekandrea@yahoo.com

BUCIUMAN, VERONICA  
Universität Oradea  
vbuciuman@yahoo.com

CHISE, RUXANDRA  
Universität Oradea  
ruxandra\_felix@yahoo.de

DÁCZ, ENIKŐ  
Universität Szeged  
daczeni@yahoo.com

DEMKU, ANDREA  
Universität Szeged  
demku\_andrea@vipmail.hu

GAÁL, MÁRTA  
Universität Szeged  
marta\_gaal@yahoo.com

GOMES, MARIO  
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn  
mgomes@uni-bonn.de

GORGOI, LUCIA  
Babeş-Bolyai Universität, Klausenburg  
luciagorgoi@hotmail.com

GRÖLLER, HARALD D.  
Universität Debrecen  
harald.groeller@gmx.at

GUBICKSÓ, ÁGNES  
Universität Szeged  
gubickso@freemail.hu

GWOSC, DETLEF  
German Film School (Elstal/b. Berlin)  
detlef.gwosc@diemedienakademie.de

HARMAT, MÁRTA  
Universität Szeged  
harmatm@jgytf.u-szeged.hu

HIMA, GABRIELLA  
Gesamthochschule Nyíregyháza / Gáspár-Károli-Universität Budapest  
himag@ludens.elte.hu

IONESCU, DANIELA  
Universität Bukarest  
danielaiones@yahoo.de

JÁNOS-SZATMÁRI, SZABOLCS  
Christliche Universität Partium, Großwardein  
janosszabolcs@yahoo.de

JOÓ, ETELKA  
Gesamthochschule Nyíregyháza  
jooe@zeus.nyf.hu

KATSCHTHALER, KARL  
Universität Debrecen  
karl.katschthaler@gmail.com

SATA, LEHEL  
Universität Pécs  
lehelsata@yahoo.com

SCHAUER, HILDA  
Universität Pécs  
schilda@freemail.hu

SZABÓ, BRIGITTA  
Universität Szeged  
brigitta\_szabo7@yahoo.de

SZABÓ, ESZTER  
Christliche Universität Partium, Großwardein  
eszter\_szabo@yahoo.de

SZALAI, ZOLTÁN  
Eötvös-Loránd-Universität, Budapest  
zoszalai@freenet.de

SZENDI, ZOLTÁN  
Universität Pécs  
szendi@btk.pte.hu

SZŰCS, JUDIT  
Christliche Universität Partium, Großwardein  
judit.szucs@gmx.net

SZÖVÉNYI, ZSÓFIA  
Katholische Péter-Pázmány-Universität, Piliscsaba  
szovenyizsofi@yahoo.com

TAR, GABRIELLA-NÓRA  
Babes-Bolyai Universität, Klausenburg  
tarnora@yahoo.com

ZSELLÉR, ANNA  
Pannonische Universität Veszprém  
zselleranna@almos.vein.hu

