

Begegnungsräume von Sprachen und Literaturen
Studien aus dem Bereich der Germanistik

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

Band 7

Herausgegeben von
Szabolcs János-Szatmári

Begegnungsräume von Sprachen und Literaturen
Studien aus dem Bereich der Germanistik
Band 1

III. Internationale Germanistentagung
Begegnungsräume von Sprachen und Literaturen

Großwardein / Oradea / Nagyvárád
18. – 20. Februar 2009

Herausgegeben von

Szabolcs János-Szatmári
Noémi Kordics
Eszter Szabó

Siebenbürgischer Museum-Verein / Societatea Muzeului Ardelean



Partium Verlag / Editura Partium



Klausenburg – Großwardein
2010

Partium Verlag
Direktor: Szilárd Demeter

Siebenbürgischer Museum-Verein
Direktor: Gábor Sipos

Verantwortlicher Redakteur:
Szabolcs János-Szatmári

Wissenschaftlicher Beirat:

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

Layout und Computersatz: István Horváth
Umschlaggestaltung: Gergő Mostis

Herstellung: Metropolis SRL, Oradea

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

Inhaltsverzeichnis

Literatur- und kulturwissenschaftliche Ansätze

- Magdolna Orosz
Gefährliche Wissenschaft. Wissensdiskurs bei E.T.A. Hoffmann
/11/
Gabriella Hima
Interkulturalität und Alterität in fiktionalen Reiseberichten
/29/
Hilda Schauer
Das Fremde im Eigenen: Urs Widmers Roman Im Kongo (1996)
/37/
Detlef Gwosc
Der Preis für's (Über-)Leben ist Selbstverleugnung: „Es scheint uns nicht bestimmt zu sein, Konturen zu gewinnen.“ Begegnungen in Christa Wolfs Kein Ort. Nirgends und Sommerstück
/55/
Vera Adrienn Tóth
Kulturelle Identität im Spiegel der literarischen Erinnerungen
/75/
Elisabeth Berger
Erinnerung als kriminalistische Suche: Ingeborg Bachmanns Erzählung Das Gebell zwischen innerer Emigration und Verleugnung
/85/
Ildikó Tóth
Krankheitsmetapher als Bewegungsraum von Literatur, Sprache, Psychologie und Medizin in Arthur Schnitzlers Sterben (1894)
/99/
Brigitta Szabó
Welttheatralische Ideen auf dem Weimarer Hoftheater während Goethes Theaterdirektorats
/109/

Literatur und Intermedialität

- Andrea Benedek
Begegnungsräume zwischen Literatur und Musik. Von grundlegenden Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschieden
/123/

Lehel Sata

*Die Identität der Fotografien. Eine bildrhetorische Annäherung
an W. G. Sebalds Die Ausgewanderten*

/135/

Erzsébet Szabó

*Techniken der Defiktionalisierung. Rainer Werner Fassbinders Literaturverfilmung
Fontane Effi Briest im Lichte der Medientheorie von Käte Hamburger*

/153/

Text und Kontext: Literatur und Wissenschaft im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit

György Orosz

„Weinet nicht, meine geringsten Brüder, armes Bettelvolk!“

Die Bettler als Arme Christi im ungarischen, deutschen und russischen Kulturraum

/171/

András István Hegedűs

Das Symbol des goldenen Zahns

in der deutschsprachigen Literatur der Frühen Neuzeit

/189/

Attila Verók

Universitäten als Begegnungsräume in der Frühen Neuzeit.

Ergebnisse einer Hungarica-Forschung aus interkultureller Sicht

/199/

Gabriella Lakfalvi-Szögedi

*Die Liebe, die Reise und der stoische Weise: die Begegnung der Gelegenheits-
und der Erlebnispoesie bei Paul Fleming anhand des Gedichtes Entsagung*

/231/

Lesestoffe in/über Siebenbürgen und Ungarn

Tünde Katona

Die Rolle der Stammbücher als Medien der Literaturrezeption

/243/

Eszter Szabó

*Die Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde
als Ratgeber der heimischen Kultur, Geschichte und Literatur in Siebenbürgen*

/253/

Hedvig Ujvári

Mór Jókais Rezeption im Pester Lloyd zwischen 1867 und 1876

/263/

Márta Gaál
Mittelalterliches Ungarnbild in Novalis' Heinrich von Ofterdingen
/277/

Literaturlandschaften der Österreich-Ungarischen Monarchie

Beáta Kovács
Die k. u. k. Armee in der literarischen Darstellung
/287/
Rita Iványi-Szabó
Wiener Briefe an The Dial – Hugo von Hofmannsthal und Amerika
/299/
Harald D. Gröller
*Die Rezeption des Wiener Bürgermeisters Karl Lueger
in unterschiedlichen Begegnungsräumen*
/311/

Literatur(en) am Schnittpunkt der Kulturen

Carmen Elisabeth Puchianu
*Der (sozialistische) Alltag und seine Inszenierung in der rumäniendeutschen Lyrik
der 80er Jahre am Beispiel der Anthologie Der zweite Horizont*
/335/
Dieter Michelbach
*Rumäniendeutsche Literatur zwischen Rezeption und Inszenierung.
Fallbeispiel: Herta Müller*
/347/
Robert G. Elekes
*Der postmoderne „Mischling“ und die Lyrik: Rumäniendeutsche und rumänische
Lyrik der 80er Jahre zwischen „Aisthanesthai“ und Ästhetisierung am Beispiel
Carmen Elisabeth Puchianus*
/359/
Delia Cotârlea
*„Das Amerikanische für den osteuropäischen Verstand“ – Amerika-Eindrücke
der Dichterin Anemone Latzina*
/369/
Gábor Kerekes
Deutsche Elemente im Roman Rampe von György Somlyó
/377/

Eszter Propszat
Ein Raum, in dem man sich selbst begegnet – Robert Baloghs Waggon
/389/
Damian Wos
Die DDR – verlorene Heimat? Zur Identitätsauffassung der DDR-Bürger
in Thomas Brussigs Werk Am kürzeren Ende der Sonnenallee
/397/

Lebensräume und Lebensformen

Linda Tóth-Kovács
Adrian Leverkühn als Vorbild des dionysischen Künstlers.
Versuch einer Analyse des „Nietzsche-Romans“ Doktor Faustus
/409/
Zsófia Szövényi
Franzosen als fiktionale Figuren in Romanen von Heinrich und Thomas Mann
/423/
Bálint Kovács
Glaube und Technik in Alfred Döblins Märchen von der Technik
/435/
Andrea Demku
Die Gewalt aus männlicher/ weiblicher Perspektive
oder Wie interpretiert man Katharinas Prozess?
/443/

Literatur- und kulturwissenschaftliche Ansätze

Magdolna Orosz (Budapest)

Gefährliche Wissenschaft. Wissensdiskurs bei E.T.A. Hoffmann

1. Individuumkonzeptionen der Goethezeit: Gefährdete Autonomie

Infolge der aufklärerischen erkenntnistheoretischen Postulaten und der vertieften Beschäftigung mit den anthropologischen Anlagen des Menschen im 18. Jahrhundert werden die Diskussionen um die Wahrnehmung, um die Erkennbarkeit der Welt, um Selbst- und Welterkenntnis nicht zuletzt auch im Kontext der Entwicklung der verschiedenen naturwissenschaftlichen Untersuchungen und ihrer disziplinären Ausdifferenzierungen besonders vielfältig, indem sie nicht nur in im engeren Sinne 'wissenschaftlichen', sondern in nahezu allen kulturellen Diskursen ausgetragen werden: Bestimmte Annahmen, Themen, Konzeptionen, Probleme und Gefahren dieser Entwicklung werden auch in den literarischen Texten der Goethezeit auf vielfältige, oft auf implizite Weise ausgetragen und artikuliert, wodurch diese Texte einen Einblick in die Komplexität der kulturellen Prozesse gewähren können.¹

Die Annahme der möglichst vertieften Selbst- und Welterkenntnis, sowie der darauf gründenden Autonomie des Individuums und der Möglichkeit, sie zu erreichen, war ein wichtiges Postulat des anthropologischen Denkens der Philosophie, der Ästhetik und der Wissenschaft(en) der Goethezeit. Die Erkenntnis und die Autonomie werden jedoch – wie dies unterschiedlich hervortritt – gefährdet durch eine undurchschaubar werdende Umwelt, und vielleicht mehr noch durch die Kräfte im Inneren des Menschen. Verschiedene Texte der Goethezeit sprechen symptomatisch-zeichenhaft von der Existenz dieser unterdrückten Inhalte und zugleich auch von der Notwendigkeit und Unmöglichkeit ihrer Unterdrückung. Sie lassen eine vielfache und vielfältige Thematisierung der Gefährdung des autonomen Subjekts erkennen: die Gefährdung kommt einerseits von außen, aus einer Umwelt, deren Konturen sich hinter den scheinbaren klaren Linien verwischen und unerkennbar werden und dadurch Angst, Grauen oder das Gefühl des Unheimlichen hervorrufen; oder die äußere Gefährdung wird vom Anderen verursacht, der

sich eine unbedingte Herrschaft über das Subjekt verschaffen will und dadurch seine Macht bzw. seinen Machtwillen äußert. Die Autonomie des Individuums ist aber auch von innen gefährdet: die Grenzen zwischen Vernunft und Unvernunft, zwischen Wahnsinn und „gesundem Menschenverstand“ sind überschreitbar. Viele und bedeutende literarische Texte der Goethezeit thematisieren durch eine vielfältige Motivik die Brüchigkeit der absolut gesetzten Vernünftigkeit des Menschen und das Problem des in seiner Integrität gestörten Individuums, das die Relativität von Innen und Außen, Ich und Anderem in verschiedenen Ich-Projektionen erlebt.²

Diese Problematik erscheint in der goethezeitlichen Kultur und Literatur auf vielfältige Weise und konzentriert sich in bestimmten zeichenhaften Elementen, die in den literarischen Texten der Zeit ihren Ausdruck finden. Die historisch-politischen Erfahrungen (wie die französische Revolution, die napoleonischen Kriege, vielfältige politische und soziale Umwälzungen), die verschiedenen ästhetischen Diskussionen über die Autonomie und die Universalität der Kunst, die Bestrebungen, den Menschen als allseitig gebildeten und zu bildenden zu setzen³, zeugen auch von dieser Vielfalt. Andererseits aber erscheint auch die Gefährdung des Individuums unter den verschiedensten „Verkleidungen“: Die sich immer wieder belebenden Diskussionen über die Rolle der Geschlechter, die Veränderungen der Auffassung und der Rolle der Familie, die Modifikationen des Liebeskonzepts, der Verhältnisse von Natur und Mensch usw. lassen mannigfache Gefahren erkennen.⁴ Die allmähliche Theoretisierung der Kenntnisse und Erkenntnisse über die menschliche Psyche und das menschliche Verhalten tragen auch zur Intensivierung der Beschäftigung mit diesen Fragen bei bzw. sie thematisieren auch latente Widersprüche, Gegensätze und Spannungen, die die goethezeitliche Kultur kennzeichnen.

2. Themen von Wissen und Erkenntnis bei E.T.A. Hoffmann

Unter den Autoren der Goethezeit bzw. der deutschen Romantik ist es E.T.A. Hoffmann, der die Fragen von Selbst- und Welterkenntnis auf eine vielfältige Weise aufzeigt, indem er durch eine besonders ambivalente Strukturierung und Perspektivierung seiner Texte eben die Widersprüche und Aporien von Wahrnehmung, der Erkenntnis und der Selbstbehauptung

in eine alle Elemente und alle Ebenen seiner Textwelten sowie ihrer selbst- und fremdbezüglichen intertextuellen Bezugsnetze umfassende Ambivalenz überführt. Auf der thematischen Ebene der Hoffmannschen Texte sind solche Fragenkomplexe zu beobachten, die – mit unterschiedlicher Akzentuierung – die Verhältnisse von Wissen, Erkenntnis und Individuum demonstrieren: Das Doppelgängertum als literarisches Motiv von Hoffmann ist die Thematisierung von Identitätsspaltung, die eine Abspaltung verschiedener und einander entgegengesetzter Wahrnehmungs- und Interpretationsmöglichkeiten des eigenen Ich und der Welt verrät, der Magnetismus⁵ bedeutet die Thematisierung der Beeinflussung der Autonomie der Persönlichkeit sowie die Auseinandersetzung mit der Erweiterung der (bewussten) Persönlichkeitsgrenzen, die die Möglichkeit einer für das Individuum selbst undurchschaubaren mehrschichtigen Psyche akzentuiert, das Motiv des Künstlertums/Wahnsinns schließlich kann als die Thematisierung der Möglichkeit einer „Entgrenzung“ der Wahrnehmungsfähigkeiten, der Selbst- und Welterkenntnis verstanden werden.⁶

Unter den erwähnten Themenkreisen (die jedoch miteinander eng zusammenhängen) scheint das Phänomen des Magnetismus ein besonders gutes Beispiel für den Umgang mit den brennendsten Fragen der Goethezeit zu sein, da er in (pseudo)wissenschaftlichem Gewand, teilweise als Rückschlag auf die rationalistischen Tendenzen, eine besondere Popularität erreicht und in literarischen Texten ebenfalls seine Spuren hinterlässt. Er vereinigt verschiedene Tendenzen der goethezeitlichen Kultur: auf der einen Seite wissenschaftliche Bestrebungen, die menschliche Psyche in ihrer Zusammengesetztheit zu erforschen und zu erklären, was den Magnetismus mit der Herausbildung der Psychologie als moderner Wissenschaft verbindet.⁷ Auf der anderen Seite handelt es sich um solche Erscheinungen, die das Geheimnisvolle, das Unerklärliche, das Rätsel gelten lassen.⁸

E.T.A. Hoffmann hatte ein großes Interesse für die Medizin und die Psychiatrie seiner Zeit und kannte auch die einschlägige zeitgenössische Fachliteratur ziemlich gut⁹; seine diesbezüglichen Kenntnisse erscheinen vielfach thematisiert in seinen literarischen Werken (in dem Fantasiestück *Der Magnetiseur* ist z.B. die Beschreibung einer „magnetischen Heilkur“ enthalten, außerdem erzählen auch die Serapionsbrüder in ihren Rahmengesprächen manchmal ziemlich anekdotisch von solchen Fällen¹⁰),

und diese Darstellungen zeigen auch Hoffmanns Einsicht in die Gefahren bestimmter Heilmethoden und der Wissenschaft im allgemeinen, sowie seine Skepsis gegenüber der Allmacht der „modernen“ Wissenschaft auf.

Die unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten der Wissenschaftlichkeit bestimmter Theorien der Zeit um 1800 lassen sich sehr gut an den Diskussionen um den als Theorie äußerst umstrittenen Magnetismus veranschaulichen. Diese Problematik wird in einigen Werken von Hoffmann direkt angesprochen, indem u.a. in den Rahmengesprächen der Serapionsbrüder unterschiedliche Ansichten der Diskussionspartner über den Magnetismus vertreten sind. Neben einer positiven Wirkung des Magnetismus¹¹ erscheint ein tiefes Mißtrauen gegenüber dem Wissenschaftsanspruch der magnetischen Lehre, indem der Magnetismus als „ein gefährliches Wagestück“ (SW 4, 319), die „dunkelste aller dunklen Wissenschaften“ erscheint, „darf man überhaupt den Magnetismus eine Wissenschaft nennen“ (SW 4, 320), wie dies Lothar beteuert.

Der Magnetismus ist nicht nur als medizinisch-psychiatrische Erscheinung zweifelhaft, sondern er wirft zugleich die Frage der Macht und der Unterwerfung des Anderen auf¹²: Das magnetische Wirkungsmechanismen besitzende Individuum hält andere Individuen in seiner Gewalt, es kann die Persönlichkeitsgrenzen anderer verletzen, übertreten oder vernichten. Das geht auf der anderen Seite mit dem Verlust der eigenen Identität, d.h. mit dem Verschwinden oder Verwischen der Persönlichkeitsgrenzen einher, wodurch bei Hoffmann die Gefährdung des Menschen von beiden Seiten suggeriert wird: „Zwei Aspekte des Magnetismus sind es, die bei Hoffmann Grauen erregen: auf der passiven Seite die Erfahrung des *Ich-Verlustes*, auf der aktiven die hybride *Macht-Lust*“.¹³

Der Magnetismus verspricht zwar, durch eine rational nicht nachvollziehbare Herangehensweise eine unbegrenzte Erkenntnis sowohl der geheimen Naturzusammenhänge als auch des Inneren des Menschen zu erlangen. In den Herrschaftsansprüchen, die damit verbunden werden können, äußert sich jedoch klar und unverstellt der mögliche Mißbrauch der Erkenntnis, die durch die Erforschung der (nicht-menschlichen wie menschlichen) Natur gewonnen werden kann – wie auch der Mißbrauch aller Wissenschaft:

Nein, es ist die unbedingte Herrschaft über das geistige Prinzip des Lebens, die wir [...] erzwingen. Sich unter seinem Zauber schmiegend, muß das

unterjochte fremde Geistige nur in Uns existieren, und mit seiner Kraft nur Uns nähren und stärken! [...] Das Streben nach jener Herrschaft ist das Streben nach dem Göttlichen, und das Gefühl der Macht steigert in dem Verhältnis seiner Stärke den Grad der Seligkeit. (SW 2/1, 213f.)

Das Herrschafts- und Machtgefühl (wie dies aus Albans obiger im *Magnetiseur* unverhüllt geäußerten Aussage hervorgeht) verbindet sich mit dem Gefühl des Auserwähltseins, so dass der Magnetiseur sich selbst als Gott über die Anderen setzt; deshalb äußert er sich so herablassend über Bestrebungen anderer, den Magnetismus kennenzulernen, denn der andere kann immer nur „Schüler“ bleiben, dem nur „manches unschuldige Spielzeug anzuvertrauen“ (SW 2/1, 215) sei. Die unbegrenzte Macht löst zugleich Glücksgefühle aus: Das Streben nach jener Herrschaft ist das Streben nach dem Göttlichen, und das Gefühl der Macht steigert in dem Verhältnis seiner Stärke den Grad der Seligkeit (SW 2/1, 214). Das gewährt auch einen Einblick in die Psychologie der Machthabenden, die einen komplizierten Mechanismus von Herrschaft und Unterwerfung, Besitznahme und Willenlosigkeit impliziert. Hoffmann weist durch das Aufzeigen der verschiedenen Aspekte des Magnetismus einerseits auf seine Gefahren hin, indem er „den Herrschaftsaspekt [...] in den Magnetismus als Heilmethode platziert“¹⁴, andererseits aber suggeriert er auch die Problematik menschlicher Beziehungen und menschlicher Selbstinterpretation im allgemeinen, die vor dem Hintergrund der psychologischen Konstitution des Menschen als besonders kompliziert und als undurchschaubar gesetzt werden.

Die Erzählung *Der Magnetiseur* stellt „die unterschiedlichen theoretischen Standpunkte derart lebhaft und anschaulich“¹⁵ dar, daß sie als Modell für die Verarbeitung zeitgenössischer Ambivalenzen gelten kann. Außerdem kann das Thema des Magnetismus bei Hoffmann auch in einem erweiterten Sinne verstanden werden, denn es könnte sich überall um Magnetismus handeln, wo es um starke (oder mit Hoffmanns beliebter Formulierung „unwiderstehliche“) Einflussnahme und damit um irgendeine Machtausübung einer Figur auf eine andere geht. In diese Kategorie gehören u.a. der Einfluss von Coppelius, aber auch von Olympia auf Nathanael, Kreislers und Meister Abrahams Wirkungen auf andere Figuren. Diese Art der Einflussnahme wirkt im Gegensatz zum magnetischen Einfluss im engeren Sinne nicht unbedingt zerstörerisch,

sondern sie kann auch fördernd sein. Die Magier- und Zaubererfiguren in Hoffmanns Märchen (Lindhorst in *Der goldne Topf*, Prosper Alpanus in *Klein Zaches*, Celionati in *Prinzessin Brambilla*) üben einen starken Einfluss auf bestimmte Figuren aus, sie lenken dadurch ihren Willen und Werdegang, sie verfügen über eine wunderbare Macht, sowie eine wunderbare Einsicht in geheime Zusammenhänge der Natur und der Welt – in diesem Falle geht es um eine den Regeln der Märchenstruktur entsprechende nicht so düstere Gestaltung des Themas. In einer anderen Form taucht dieselbe Problematik in den Figuren der „verfehlten“ Zauberer und Wissenschaftler auf, die die Widersprüche unbedingter Erkenntnis und wissenschaftlicher oder pseudowissenschaftlicher Bestrebungen repräsentieren.

3. Wissenschaftliche Erkenntnis und ihre Fallen

Die Vielfalt der Problematik menschlicher Erkenntnis zeigt sich auch in der engen Verbindung des Magnetismus mit dem bei Hoffmann in verschiedener Form auftauchenden Automatenmotiv, das Hoffmanns Skepsis gegenüber wissenschaftlichen Entwicklungen seiner Zeit aufweist:

An dem häufig in seinen Erzählungen vorkommenden Automatenmotiv kann man sehen, daß Hoffmann befürchtete, die Naturwissenschaft könne das Leben ersetzen. Er betätigt sich hier als Kritiker der historischen Schwellenzeit, in der Wissenschaft auch eingesetzt wird, um zu beherrschen.¹⁶

Der Automat symbolisiert auch eine Variante der absoluten Willenlosigkeit, die durch den magnetischen Rapport mit dem Magnetiseur ausgelöst werden kann: die magnetisierte Figur wird dadurch gewissermaßen zum Automatenmenschen und der Magnetiseur zu seinem Schöpfer. Dieses Motiv repräsentiert damit einerseits das Problem menschlicher Autonomie, die Hoffmann grundsätzlich als gefährdet oder sogar als unmöglich betrachtet, andererseits die Bestrebung, die Gesetze der Natur vollständig zu erforschen und zu verstehen, in ihren Mechanismus einzugreifen und Naturerscheinungen nachzubilden, eine Bestrebung, die in der modernen Naturforschung vielfach präsent ist. Ihre Gefahren werden auch im *Magnetiseur* durch den skeptischen Bickert betont:

All'unsrer Wissen [über „die wunderbaren Beziehungen und Verknüpfungen des organischen Lebens der ganzen Natur“] ist und bleibt aber Stückwerk, und sollte der Mensch den völligen Besitz dieses tiefen Naturgeheimnisses erlangen, so käme es mir vor, als habe die Mutter unversehens ein schneidendes Werkzeug verloren, womit sie manches herrliche zur Lust und Freude ihrer Kinder geformt, die Kinder fänden es, verwundeten sich aber selbst damit, im blinden Eifer es der Mutter in Formen und Bilden nachmachen zu wollen. (SW 2/1, 203)

Die Betonung der Gefahren und die Thematisierung wissenschaftlicher Bestrebungen legt die Folgerung nahe,

Hoffmann ist [...] ein scharfsinniger Diagnostiker der historischen Schwellenzeit, in der der magische Allmachtstraum in den technischen umschlägt. Besonders augenfällig wird dies, wo er das Automatenmotiv mit dem Wirken schwarzer, negativer Magier-Magnetiseure verknüpft.¹⁷

Die Figur des Magnetiseurs, der „[...] ihn [den Magnetismus] als eine Technik verwenden [will], die ihm die Herrschaft über Menschen und Natur verschafft: die ihm selbst zum Gott macht“¹⁸, könnte demnach zugleich auch als Repräsentant der Bestrebungen der in der Goethezeit qualitative Veränderungen durchmachenden modernen (Natur)wissenschaften interpretiert werden, die vor dem einfachen Betrachter verborgenen Zusammenhänge von Natur und Mensch bzw. innerhalb des Menschen zu erforschen und zu gebrauchen, wobei er eben auch die Widersprüche solcher Forschung und solchen Gebrauchs darstellt, die sich daraus ergeben können.

In Hoffmanns Texten gibt es zahlreiche Figuren, die den „Geheimnissen der Natur“ auf die Spur kommen und ihre Erklärung in die Praxis umsetzen wollen. Die Ambivalenz, die Widersprüchlichkeit und die eventuelle Gefährlichkeit solcher Ansätze äußern sich auch in der Dichotomie zwischen „mechanischer“ und „inspirierter“ Naturforschung.¹⁹ Der richtige Wissenschaftler und Naturforscher strebt nach einem intuitiven Aufspüren tieferer „Geheimnisse“ und Gesetzmäßigkeiten, die sich ihm in einem inspirierten Moment aufschließen können, und er steht damit dem Künstler nahe, dem es eben auch um ein inspiriertes Ergreifen der künstlerischen Idee (des „Geheimnisses“), d.h. um eine Einheit von Subjekt und Objekt geht:

Aber in dem Innersten eben solcher Menschen brennt oft die heilige Naphtal-Flamme höherer Erkenntnis. Fremd geblieben dem wirren Treiben des bunten Weltlebens, ist das Werk, dem sie sich einzig ergeben mit aller Liebe und Treue, der Mittler zwischen ihnen und der ewigen Macht alles Seins und ihr stilles harmloses Leben ein steter Gottesdienst im ewigen Tempel des Weltgeistes. (SW 5, 825)²⁰

Der Wunsch nach intuitivem und allumfassendem Er- und Begreifen größerer und mit gewöhnlichen (Forschungs)methoden unzugänglicher Zusammenhänge und nach ihrer Umsetzung in die Praxis bleibt jedoch durchaus ambivalent und kann in inhumane Machtausübung oder auch – in Hoffmanns ironisch-parodistischen Formulierungsvarianten des Themas – in lächerliche, überhebliche Versuche ausarten, die „verborgenen“ Zusammenhänge mit verschiedenen künstlichen Hilfsmitteln zu entdecken. Bei Hoffmann kommen oft solche Figuren vor, die zwar den „Allzusammenhang“ suchen, deren mechanische, Teilzusammenhänge erkennende Annäherungsweise aber eher den Weg vor einer richtigen Erkenntnis versperrt. Obwohl sie verschiedene technische Geräte zur Hilfe nehmen (Fernrohr, Teleskop, Mikroskop, Brille²¹), erreichen sie das gewünschte Ziel nicht, sondern sie bleiben im Mechanischen, in der Partikularität ihrer Ansätze befangen, wie z.B. Leuwenhoek und Swammerdamm in *Meister Flob*, Mosch Terpin in *Klein Zaches* und Dapsul von Zabelthau in der *Königsbraut*²², die zwei Naturforscher Menzies und Broughton in *Haimatochare* sowie Meister Abraham in *Kater Murr*, Coppelius/Coppola und Spalanzani im *Sandmann*, Professor X. in *Die Automate*, Drobelmeier in *Nußknacker und Mausekönig*.

Den für Hoffmann allgemein charakteristischen ambivalenten und ironisch-parodistisch umkehrenden Umgang mit dem Thema der (wissenschaftlichen) Erkenntnis, sowie ihre engen Beziehungen mit anderen Themen zeigt eine kurze Erzählung sehr erhellend auf, die mit der Verbindung und ambivalentem Ineinanderspielen von zwei romantischen Diskursen zugleich ihre Kritik aufzeigt und Hoffmanns kritische Sicht, seine eigene Wissenschaft- und zugleich Romantikkritik sichtbar werden lässt.

Die Erzählung *Haimatochare* gehört zu den kaum bekannten Texten von Hoffmann, die zu seinen Lebzeiten nur einmal als Zeitungsbeitrag erschienen ist.²³ Sie entfaltet das Thema des tragischen Wettbewerbs zweier Naturforscher um eine Entdeckung, um die des Insekts (einer besonderen

Lausart) namens Haimatochare: Im Wettstreit um das Recht auf die Entdeckung bzw. auf ihren alleinigen Besitz verlieren Menzies und Broughton alle Freundschafts- und Kollegialitätsgefühle, sie werden nicht vom Gedanken der Kooperation im Interesse an eine immer vollständigere Erkenntnis der Natur und ihre Lebewesen, sondern von einem unbeschränkten Selbstgefühl geleitet, die letztendlich für beide den Untergang, die Aufgabe sowohl der wissenschaftlichen als auch der Lebensziele bedeutet.

Die Erzählung wird als Rahmengeschichte konstruiert: in einem kurzen Vorwort leitet der mit seinem Namen E.T.A. Hoffmann gekennzeichnete Autor das Erzählte durch einen authentifizierenden Bezug auf seinen „Freunde A.v.C.“ (SW 3, 666)²⁴ die zu erzählende Geschichte gleich mit einer summierenden Bilanz ein:

Mit Trauer, ja mit Entsetzen gewahrt man, wie oft ein harmlos scheinendes Ereignis die engsten Bande der innigsten Freundschaft gewaltsam zu zerreißen und da verderbliches Unheil zu bereiten vermag, wo man das Beste: das Ersprößlichste zu erwarten sich berechtigt glaubte. (SW 3, 666)

Die eigentliche Geschichte wird in 15 Briefen erzählt und zeigt sie damit durch die wechselnde Perspektive der Briefschreiber-Figuren, der beiden Wissenschaftler Menzies und Broughton, sowie (vom 13. Brief an) des Kapitäns Bligh und des Gouverneurs, die in diesen Briefen die vorangehenden Ereignisse nachträglich aufklären. Die so vermittelte erzählte Geschichte ist ziemlich einfach: Die beiden Forscher, die früher gute Freunde und „durch gleiches Forschen auf das engste verkettet“ (SW 3, 666) waren und einander auf Entdeckungsreisen begleiten wollten, streiten und letztendlich duellieren mit tödlicher Folge miteinander um den Besitz einer Haimatochare genannten Laus, deren Entdeckung und zugleich auch Besitz sowie den wissenschaftlichen Ruhm beide für sich reklamieren wollen. Die Umstände und Orte der Geschichte evozieren die am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts unternommenen „Weltreisen“ (wie die Entdeckungsreisen von Georg Forster, Adelbert von Chamisso, Alexander von Humboldt²⁵), die eine immer vollständigere Erkenntnis, Entdeckung und Erschließung von bisher unbekanntem Weltteilen, Naturerscheinungen und Menschen zum Ziel hatten.

Hoffmanns Erzählung nimmt das Thema der Naturforschung jedoch in einer ironischen Brechung auf: Die beiden Naturforscher schei-

nen vom Wunsch getrieben zu sein, „manche höchst merkwürdige naturhistorische Beobachtungen bis zu bestimmten Resultaten zu steigern“ (SW 3, 666), sowie ihre „Beobachtungen gemeinschaftlich anzustellen und durch augenblickliches Mitteilen derselben uns einander an die Hand zu gehen“ (SW 3, 666f.).²⁶ Der sich Schritt für Schritt entfaltende Konflikt der Figuren konterkariert aber die gemeinschaftliche Forschung, und schon am Anfang der Geschichte (d.h. vor der eigentlichen Reise) erscheint der Wunsch nach Besitz, und zwar nach Besitz der zu erschließenden Forschungsobjekte:

O des herrlichen Lebens, das mir bevorsteht! – Mir schwillt die Brust vor Hoffnung und sehnsüchtigem Verlangen, wenn ich daran denke, wie täglich, ja stündlich die Natur mir ihre reiche Schatzkammer aufschließen wird, damit ich dieses, jenes nie erforschte Kleinod mir zueignen, mein nennen kann, das nie gesehene Wunder! (SW 3, 668)

Die Geschichte, wie dies aus den fiktiven Briefen ersichtlich wird, entwickelt sich auf zwei parallelen Diskursebenen und erlaubt damit zwei parallele Lesarten, woraus eine letzten Endes tiefgreifende ironische Wirkung resultiert. Einerseits entfaltet sich ein Liebesdiskurs, der das Konzept der romantischen Liebe thematisiert, die Unbedingtheit, Selbsterfüllung, Einheit mit sich selbst und eine intuitive Erfassung und ein tiefes Verständnis des Anderen herbeiführen soll, andererseits wird damit zugleich ein Wissenschaftsdiskurs aktualisiert, der ebenso von Sehnsucht, Verlangen und sogar Begierde geleitet wird wie die als Liebesäußerungen lesbaren Aussagen der Briefpartner. Menzies' Briefe erzählen von der Begegnung und der Liebe mit der „niedlichste[n], schönste[n], lieblichste[n] Insulanerin“ (SW 3, 672):

Die Luft war schwül, von wollüstigem Aroma duftender Kräuter erfüllt. Als ich in den Wald trat, fühlt' ich ein seltsam süßes Bangen, mich durchbebten geheimnisvolle Schauer, die sich auflösten in sehnsüchtige Seufzer. Der Nachtvogel, nach dem ich ausgegangen, erhob sich dicht vor mir, aber kraftlos hingen die Arme herab, wie starrsüchtig vermochte ich nicht von der Stelle zu gehen, nicht den Nachtvogel zu verfolgen, der sich fort schwang in den Wald. – Da wurd' ich hinein gezogen wie von unsichtbaren Händen in ein Gebüsch, das mich im Säuseln und Rauschen wie mit zärtlichen

Liebesworten ansprach. Kaum hinein getreten, erblicke ich – O Himmel! – auf dem bunten Teppiche glänzender Taubenflügel liegt die niedrigste, schönste, lieblichste Insulanerin, die ich jemals gesehen! (SW 3, 672)

Diese Liebesäußerungen treten zugleich mit Hoffmanns anderen Texten in einen intertextuellen Dialog, die ein ähnliches Gefühl beschreiben, wie dies z.B. der Student Anselmus in der Szene am Elbufer in *Der goldene Topf* empfindet.²⁷ Damit etabliert sich eine Ebene der erzählten Welt, die sie als romantische Liebesgeschichte einordnen ließe, die auch mit Hoffmanns ähnlichen Geschichten und ihren Dilemmas (romantische Liebe vs. bürgerliche Ehe, Liebe als Selbstentäußerung vs. Liebe als Besitznahme, Kunst und Liebe, Erfüllung und Enttäuschung usw.) in Verbindung gebracht werden kann.²⁸ Obwohl es für den aufmerksamen Leser merkwürdig zu scheinen mag, dass der anfängliche Wissensdiskurs der Briefe allmählich aufgegeben wird, um einer (vermeintlichen) Liebesgeschichte und damit verbunden einer Eifersuchtsgeschichte Platz zu geben, bleibt die Liebesgeschichte dominant, um erst mit der Berichterstattung des Kapitäns den Wissenschaftsdiskurs wieder hervorzukehren, bzw. den Liebesdiskurs zu verdrängen, wenn auch nicht vollständig abzulösen. Denn die Naturforschung wird nicht in erster Linie durch Erkenntnisdrang als vielmehr durch Konkurrenz und Ruhmwillen bestimmt, nicht das zu erkennende Objekt steht im Mittelpunkt, sondern eben das erkennende Subjekt bzw. sein Machtverhältnis zu seinem Objekt, sein Wunsch, das Erkenntnisobjekt vollständig in Besitz zu nehmen und dadurch den konkurrenten Wissenschaftlern gegenüber die eigene Machtposition zu sichern: „Ist es möglich, daß der Eifer für die Wissenschaft den Menschen so weit treiben kann, daß er vergißt, was er der Freundschaft, ja dem Leben in der bürgerlichen Gesellschaft überhaupt schuldig ist?“ (SW 3, 679)

In einer frühen Phase dieser wissenschaftlichen Entwicklungslinie wird durch die ambivalente Strukturierung der erzählten Geschichte und durch den ambivalenten Erzähldiskurs die Gefahr einer selbstgenügsamen Wissenschaft, einer narzisstisch auf die rücksichtslose eigene Positionierung gerichteten Forschung, die damit ihre wirklichen Ziele und ihren Untersuchungsgegenstand verfehlt oder sogar vernichtet²⁹, in ironisch-parodistischer Brechung heraufbeschwört: „Damit reiht sich *Haimatochare* in die satirischen und grotesken Erzählungen Hoffmanns ein, insbesondere in die Satiren auf Naturwissenschaftler, deren engen, von Eitelkeit

und Ruhmsucht getrüben Wissenschaftsbegriff er bereits kurz zuvor in *Klein Zaches* verspottet hatte³⁰. Hoffmann zeigt damit die Gefahren einer immer mehr spezialisierten, die Grenzen des Ich und der Umwelt zerstörenden Forschung und Erkenntnis auf, die nicht zum richtigen Ziele führen kann – die „falschen“ Naturforscher rücken damit in die Nähe der „falschen“ Künstlerfiguren Hoffmanns.

4. Bilanz und Ausblick

Die Erzählung *Haimatochare* thematisiert den romantischen Liebesdiskurs und den Wissen(schaft)sdiskurs³¹, indem beide einander konterkarieren und dadurch eine allgemeine Romantikkritik Hoffmanns erkennen lassen, die selbst ambivalent ist: Hoffmann artikuliert die brennendsten Fragen seiner Zeit auf eine Weise, die zugleich auch ihre Kehrseiten hervorkehrt. So entstehen nicht nur Utopien von Liebe, Kunst und Wissenschaft, die eine allseitige Selbst- und Welterkenntnis erlauben würden (wie in den Märchen oder in einigen Momenten anderer Texte, wo diese meistens nur als Wunschvorstellung vorkommen wie in *Ritter Gluck*, *Die Jesuitenkirche in G*, die Kreisler-Geschichten, die Kreisler-Teile in *Kater Murr* u.a.m.), sondern auch – neben tragisch gefärbten Varianten der unmöglichen Verwirklichung (wie in *Der Sandmann* oder in *Der unheimliche Gast*) sowie ausgleichenden, leicht ironischen Spielarten (wie in *Signor Formica* oder in *Der Artushof*) – ironische Umkehrungen und Parodien wie *Kater Murr*, *Die Brautwahl*, *Die Irrungen* und *Die Geheimnisse*³² oder eben *Haimatochare*, die die Ambivalenzen und Aporien des romantischen Programms in vielfältiger Brechung aufzeigen: Hoffmanns Werke liefern einen Beweis dafür, daß das Identitäts-Programm der Romantik, das aus der Differenz bzw. aus dem Bewusstsein der Differenz entsteht, nur als Ambivalenz (in ihren verschiedensten Formen und Ausprägungen) realisierbar ist.

Hoffmann nimmt nicht nur durch seine Textstrukturierungsstrategien, die durch eine umfassende Ambivalenz gekennzeichnet sind, sondern auch durch die thematische Ausrichtung bzw. ihrer kritisch-ironisch-parodistische Prägung Entwicklungen und ihre Gefahren vorweg, die später besonders virulent werden: Die in der Romantik und bei Hoffmann akzentuierten Probleme werden, nach einer Zwischenphase des positivistisch gefärbten Wissensoptimismus im 19. Jahrhundert (die auch nicht allumgreifend, allerdings eher dominant ist), um die Jahrhundertwende

wieder aus einer skeptisch werdenden, die naturwissenschaftlichen Herangehensweisen bzw. ihre Unhinterfragbarkeit bezweifelnden kritischen Perspektive beleuchtet, die die Rückschläge eines Glaubens an verlässliche Selbst- und Welterkenntnis aufscheinen lässt wie sie in Nietzsches Kulturkritik, in der sogenannten Sprachskepsis und Sprachkrise, in der Relativitätstheorie, der Psychoanalyse, im zeitweilig aufblühenden Spiritismus und Okkultismus sowie in modernen und avantgardistischen künstlerischen Bestrebungen wahrzunehmen werden.

Anmerkungen

¹ Zur Frage von Wissensstrukturen und literarischen Wandlungsprozessen vgl. u.a. Titzmann, Michael: Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Bd. 99. 1989, S. 47-61.; Ders.: Literarische Strukturen und kulturelles Wissen: Das Beispiel inzestuöser Situationen in der Erzählliteratur der Goethezeit und ihrer Funktion im Denksystem der Epoche. In: Jörg Schönert u.a. (Hg.): *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920*. Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 229-281, sowie Vollhardt, Friedrich: Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert. Zur Einführung in den Band. In: Lutz Danneberg / Friedrich Vollhardt u.a. (Hg.): *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 1-6., insbes. 2f..

² Die Problematik des Ichs und seiner Autonomie bildet auch Kernmomente der romantischen Traumtheorie, die – wie Engel hervorhebt – eine ambivalente Einstellung gegenüber diesem Phänomen nicht aufgibt (Vgl. Engel, Manfred: Naturphilosophisches Wissen und romantische Literatur – am Beispiel von Traumtheorie und Traumdichtung der Romantik. In: Lutz Danneberg / Friedrich Vollhardt u.a. (Hg.): *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 65-91, hier: S. 76f.).

³ Erscheinungen wie das klassische Programm der ästhetischen Erziehung des Menschen, die Herausbildung des Bildungsromans, die romantische Künstlerkonzeption und ihre Bildungsaspekte repräsentieren solche Bestrebungen.

⁴ Davon zeugen u.a. Kleists Briefe an Wilhelmine von Zenge, seine Erzählungen und Dramen, Novalis, Friedrich Schlegels *Lucinde*, die Frage der „Künstlerliebe“.

⁵ Zur Entwicklungsgeschichte des Magnetismus im 18. Jahrhundert und zu den Diskussionen der damit verbundenen Fragen vgl. die kulturhistorische Übersicht

in Ego, Anneliese: „Animalischer Magnetismus“ oder „Aufklärung“. Eine mentalitätsgeschichtliche Studie zum Konflikt um ein Heilkonzept im 18. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991.

⁶ Zu den motivischen Themenkomplexen von Doppelgänger- und Künstlertum bei Hoffmann vgl. Orosz, Magdolna: *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2001, S. 61-68 und S. 80-96.

⁷ Sie hängen auch mit den Wandlungen der Konzeptionen des Individuums eng zusammen, die auf die wesentlichen Veränderungen der Behandlung von Wahnsinn und Geisteskrankheit gegen Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts einen großen Einfluss ausüben. Ziolkowski erörtert die gegenseitigen Wirkungen von Literatur und Psychologie/Psychiatrie in der Goethezeit vgl. Ziolkowski, Theodore: *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*. München: dtv, 1994, Kap. 4. Zur Literarisierung medizinisch-psychiatrischer Probleme in der Goethezeit vgl. auch Neumeyer, Harald: „Wir nennen aber jetzt Melancholie“ (Adolph Henke). Chateaubriand, Goethe, Tieck und die Medizin um 1800. In: *Thomas Lange – Harald Neumeyer (Hg.): Kunst und Wissenschaft um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 63-88, hier: S. 78ff.

⁸ Davon zeugt u.a. auch die Beliebtheit der „gothic novel“, der Gespenster- und Vampirgeschichte, des Geheimbundromans. Über die Bedeutung dieser Gattungen für das damalige Publikum vgl. Safranski, Rüdiger: *E.T.A. Hoffmann. Eine Biographie*. Reinbek: Rowohlt, 1992, S. 66f., über die „gothic novel“ vgl. Kilgour, Maggie: *The Rise of the Gothic Novel*. London and New York: Routledge, 1995, S. 12ff.

⁹ Über Hoffmanns medizinische Kenntnisse sowie über seine oft kritische Einstellung gegenüber der Medizin und Psychologie seiner Zeit vgl. Auhuber, Friedhelm: *E.T.A. Hoffmanns produktive Rezeption der zeitgenössischen Medizin und Psychologie*. In: *Mittelungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 32, 1986, S. 89-99, hier: S. 89ff., ferner auch Dreike, die feststellt, Hoffmanns Sympathie gelte medizinischen Mitteln, „was wir heute »alternative Medizin« nennen“ (Dreike, Beate M.: *Die Serapionsbrüder und der Pyramidendoktor. Marginalien zu E.T.A. Hoffmanns Kritik an der zeitgenössischen Therapeutik*. In: Nicholas Saul (Hg.): *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*. München: Iudicium-Verlag, 1991, S. 91-102, hier: S. 99). Hoffmann hegt auch Skepsis gegenüber dem Magnetismus; über Hoffmanns Beschäftigung mit dem Magnetismus vgl. auch Barkhoff, Jürgen: *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*. Stuttgart: Metzler, 1995, S. 197f.

¹⁰ Vgl. Ottmars Erzählung im *Magnetiseur* (SW 2/1, 196ff.) und Theodors Bericht über eine magnetische Behandlung im Zweiten Band der *Serapionsbrüder* (SW 4, 328ff.).

¹¹ Vgl. Cyprians Meinung: „[...] der Magnetismus [ist] als Heilmittel gedacht, [...] die potenzierte Kraft des psychischen Prinzips, die nun vermag das physische ganz zu beherrschen, es ganz zu erkennen, jeden, auch den leisesten abnormen Zustand darin wahrzunehmen und eben durch die volle Erkenntnis dieses Zustandes ihn zu lösen.“ (SW 4, 317).

¹² Vgl. darüber auch Safranski [Anm. 8], S. 303ff. Kohlenbach hebt ebenso besonders die dem Magnetismus innewohnenden Machtansprüche hervor, die im *Magnetiseur* mehrfach belegt werden, und sie stellt fest: „Auf seiner Nachtseite tritt Magnetismus zutage als Herrschaft“ (Kohlenbach, Margarete: Ansichten von der Nachtseite der Romantik. Zur Bedeutung des animalischen Magnetismus bei E.T.A. Hoffmann. In: Nicholas Saul (Hg.): *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*. München: Iudicium-Verlag, 1991, S. 209-233, hier: S. 221), und Hoffmann geht es gerade um die Akzentuierung dieser „Nachtseite des Magnetismus“; vgl. darüber auch Neumann, Michael: *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1991, S. 459ff.

¹³ Safranski [Anm. 8], S. 305.

¹⁴ Barkhoff [Anm. 9], S. 199.

¹⁵ Vgl. Schweizer, Stefan: Zwischen Poesie und Wissen. E.T.A. Hoffmanns „Der Magnetiseur“. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*. Bd. 15, 2007, S. 25-49, hier: S. 46. Hier wird auch betont, „[d]ie literarische Verarbeitung des Themas durch Hoffmann weist [...], explizit auf Manipulationsaspekte und potentielle Gealttätigkeiten des Magnetismus hin“ (Ebda, S. 44).

¹⁶ Bayer-Schur, Barbara: Ansichten von der Nachtseite der Romantik. Zur narrativen Funktion der Naturwissenschaften in E.T.A. Hoffmanns „Der Magnetiseur“. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 15, 2007, S. 50-76, hier: S. 74. Der Magnetiseur kann als „Symptom für Hoffmanns ambivalente Einstellung zur romantischen Geisteshaltung und seiner von der napoleonischen Politik bestimmten Epoche“ (Ebda, S. 51).

¹⁷ Barkhoff [Anm. 9], S. 204.

¹⁸ Neumann [Anm. 12], s. 463.

¹⁹ Diese Dichotomie entspricht anderen thematischen Dichotomien bei Hoffmann, so z.B. Magnetismus als Heilmittel bzw. als Mittel zur Zerstörung der Persönlichkeit; Kunst als inspiriertes Schaffen bzw. als mechanische Nachahmung; Liebe als

Mittel der (künstlerischen) Inspiration bzw. Liebe als Einengung der Persönlichkeit in der bürgerlichen Liebes- und Ehebeziehung usw.

²⁰ Das Zitat veranschaulicht zwar die ideale Bestrebung der Wissenschaft und des Wissenschaftlers, der ironisch gefärbte größere Textkontext der Erzählung *Datura fastuosa* demaskiert jedoch die mittelmäßige Bürgerlichkeit und die unnützliche Kompromissbereitschaft des Wissenschaftlers, womit er seine eigentlichen Ziele und Forschungsabsichten hintergeht.

²¹ Zur Verwendung von optischen Geräten bei Hoffmann vgl. Stadler, Ulrich: Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Bd. 1*, S. 91-105, hier: S. 98ff., sowie Titzmann, Michael: Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770-1830). Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen In: Jürgen Link – Wulf Wülfing (Hg.): *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984, S. 100-120.

²² Die beiden letztgenannten Märchen bieten eine in starkem Maße parodistische Annäherung an die komplexe Problematik von wissenschaftlicher Forschung, Magnetismus und Erkenntnis.

²³ Am 24. 6. 1819 in der Zeitung *Der Freimüthige oder Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser* (vgl. Kommentar in SW 3, 1102).

²⁴ „A.v.C.“ ist die Abkürzung des Namens von Adelbert von Chamisso, dem Hoffmann die Idee seiner Erzählung mitteilte und ihn nach Einzelheiten befragte (vgl. Kommentar, SW 3, 1102f.).

²⁵ Zum Thema Entdeckungsreise und Erfassung der Natur vgl. Guthke, Karl S.: Die Entdeckung der Welt um 1800. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*. 2003, S. 134-207.

²⁶ Das gemeinschaftliche Anstellen und augenblickliche Mitteilen erinnern an die frühromantische Forderung nach Symphilosophie und die von den beiden Brüdern Schlegel geteilten Ansichten erfolgte gemeinsame Redaktion der Zeitschrift Athenäum, die so in einen anderen Kontext transponiert und durch den Ausgang der Geschichte in Zweifel gezogen werden.

²⁷ Zur unterschiedlichen intertextuellen Funktionalisierung der Elbuferszene in verschiedenen Texten Hoffmanns vgl. Orosz [Anm. 6], S. 167ff.

²⁸ Zum Thema des romantischen Liebesdiskurses vgl. Hinderer, Walter: Zur Liebesauffassung der Kunstperiode. In: Ders. – Alexander von Bormann (Hg.): *Kodierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997, S. 7-33, zum Liebesdiskurs bei Hoffmann vgl. Steinecke, Hartmut: Die Liebe

des Künstlers. Männer-Phantasien und Frauen-Bilder bei E.T.A. Hoffmann. In: Walter Hinderer – Alexander von Bormann (Hg.): *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 293-309.

²⁹ Haimatochare soll ja „den unglücklichen Naturforschern zu Ehre mit den gewöhnlichen Honneurs in die Tiefe des Meeres“ (SW 3, 679) versenkt werden.

³⁰ Vgl. den Kommentar zur Erzählung in SW 3, 1107.

³¹ Die Erzählung lässt sich neuerdings auch in den Kolonialismuskritikern bzw. in ihre Untersuchung einreihen wie dies die Arbeiten von Weinstein oder Dunker beweisen (vgl. dazu Weinstein, Valerie: Capturing Hawai'i's rare beauty: scientific desire and precolonial ambivalence in E.T.A. Hoffmann's „Haimatochare“). In: *The Women in German Yearbook* 18 (2002), S. 158-178, sowie Dunker, Axel: Die schöne Insulanerin. Kolonialismus in E.T.A. Hoffmanns Südsee-Erzählung Haimatochare. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76 (2002), 3, S. 386-402.

³² Vgl. dazu die Analyse der beiden Erzählungen in Orosz, Magdolna: Auctor in fabula. In: Julia Abel – Andreas Blödorn – Michael Scheffel (Hg.): *Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2009, (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 93-107.

Siglen:

SW = E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985ff.

Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. 1993.

Bd. 3: Nachtstücke. Werke 1816-1820. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. 1985.

Bd. 4: Die Serapions-Brüder. Hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. 2001.

Bd. 5: Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820-1821. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. 1992.

Interkulturalität und Alterität in fiktionalen Reiseberichten

Die Frage nach dem Wesen des Menschen, nach seiner Natur und seiner Lebenswelt, welche die Anthropologie als Wissenschaft einmal begründete, reichte von Anfang an über die eigene Lebenswelt hinaus. Fragen, wie: Mittels welcher Bilder kann das Fremde dargestellt werden bzw. welche Alternativen zu vertrauten Vorstellungsmustern eröffnen sich, welche Varianten des bekannten Menschenschlags zeigen sich, tauchten mit den ersten Reisen auf. Reiseberichte über völlig unbekannte Formen sozialer und politischer Ordnungen oder über äußerst merkwürdige Dispositionen des fremden Alltagslebens thematisieren den Unterschied zwischen dem scheinbar Bekannten und dem völlig Unbekannten. Die Diskurs- und Systemtheorien, welche als theoretische und methodologische Grundlagen für Alteritäts- und Interkulturalitätsforschungen dienen, gehen davon aus, dass das Fremde keine vorfindbare Gegebenheit, sondern eher ein Relationsbegriff ist, also nicht von vornherein wahrnehmbar, sondern eine Form des In-Beziehung-Setzens. Nicht der Unterschied macht einen zum Fremden, sondern seine Institutionalisierung, welche überhaupt zur Wahrnehmung des Unterschieds führt. Selbst die Differenz ist eine Bedeutungszuschreibung.¹ Die Forschungsrichtung von Reiseberichten hat sich daher in den letzten beiden Jahrzehnten umgedreht: ihr Gegenstand ist nicht mehr die beschriebene Kultur, sondern die Dispositionen der beschreibenden Kultur. Der Reisebericht ist keine historische Quelle mehr, sondern nur Dokument des Wahrnehmenden selbst.²

Der Begriff Fremde, der die Beziehung von Nähe und Abstand markiert, bezeichnet vor allem räumliche Bewegungen, deshalb ist er gattungsmäßig mit der Reiseliteratur verbunden. Jener Topos, laut dem der Bewährungsraum des Helden in der entfernten Fremde angesiedelt werden muss, ist zu dem wirkungsmächtigsten Gattungsmuster der abendländischen Literatur geworden, vom antiken Epos über den Ritterroman bis zum Bildungsroman: der Held verlässt den vertrauten heimatlichen Boden, um seine Identität neu zu bestimmen oder die Mission seiner Selbstfindung in der Welt zu erfüllen. (Das Wort „fremd“ hängt auch eti-

mologisch mit dem „Reisen“ zusammen: vgl. die lateinischen Wörter *peregrinus* [fremd] – *peregrinor* [umherreisen]; auf die gotische, althdt., mittelhochdt. Partikel *fram* [entfernt] geht die englische Präposition *from* zurück, wie auch das deutsche *fremd* in doppelter Bedeutung [Fernher-Sein bzw. Nicht-Eigen-Sein, Nicht-Angehören].)³

Fremdheit als Nicht-Zugehörigkeit zu einem sozialen Verband bezeichnet das Unvertraute. In ein neues Spannungsverhältnis geraten die verschiedenen kulturellen Interaktionsformen, wenn durch Reise geographische und/oder soziale Distanz abgeschafft wird. Die narrativen Entwürfe der Begegnung mit dem Fremden stellen ein dialogisches Modell her, von dessen Konstruktionsprinzipien die Reise eines der wichtigsten ist. Im gegenwärtigen Vortrag werde ich Reisegeschichten untersuchen, in denen der Held das Fremde erfährt und in seinen Reflexionen auf diese Erfahrung hin das Eigene neu denkt oder neu erlebt oder sogar neu kritisiert. Alle Texte wurden aus dem Erzählband *Kornel Esti-Geschichten* (1925–36) des ungarischen Schriftstellers Dezső Kosztolányi ausgewählt (auch in deutscher Fassung vorhanden).

Der paradigmatische Ungarn-Stereotyp jenes hoffnungslos an seiner Heimat Erde haftenden Menschenschlags wird als satirisches Nationalporträt in der Hauptfigur der Erzählung *Bandi Cseregi in Paris, 1910* aus dem Jahr 1925 travestiert.⁴ Aus der für ein halbes Jahr geplanten Studienreise des aus Südungarn (Bácska) stammenden Jurastudenten wird nur ein Tagesausflug, und auch dieser scheitert fast schon im Zug nach Paris, wo der junge Patriot, mit österreich-ungarischem Pass, vom französischen Schaffner für einen Österreicher gehalten wird. Der todbeleidigte Bandi versucht, ohne Französisch-Kenntnisse auf Deutsch zu erklären, dass er nicht in jener Sprache heimisch ist, welcher er sich gerade bedient. Nach seiner Ankunft in Paris flüchtet er aber vor der deutschen Sprache des österreichischen Beamten der österreich-ungarischen Botschaft in taubstumme Gesten – ebenfalls aus Beleidigung. Und während Bandis Verhalten zur deutschen Sprache durch sein verletztes Nationalgefühl bestimmt wird, ist sein Verhältnis zu der fremden Stadt Paris von seinem überempfindlichen Geruchssinn geprägt. In seiner Geruchstypologie der Weltstädte steht Paris mit dem Geruch nach ausgelassener Butter weit hinter Budapest und Wien. Auch sonst entspricht Paris in keiner Hinsicht Bandis Erwartung. Der einzige Ort, wo er sich wohl fühlt, ist die örtliche „Ungarische Csárda“. Für die Heimatgefühle gibt Bandi am ersten Abend

sein ganzes Geld aus und nachher verhält sich auf den Straßen von Paris skandalös. Er bietet dem Pariser Publikum ein „Mordsspektakel“.

Als Inversion dieser Erzählungen lässt sich das XII. Kapitel des Erzählzyklus *Kornel Esti* über den schlafenden Präsidenten, Baron von Wüstenfeld lesen.⁵ Diesmal wird die starke Stereotypisierung für die Darstellung der Deutschen angewandt.⁶ Auch diese Episode spielt auf eine beliebte Variante des Reiseromans, nämlich auf den Bildungsroman an, ähnlich wie die Geschichte von Bandi Cseregdí, und zwar wortwörtlich: der reisende und gleichzeitig erzählende Hauptdarsteller ist ausgerechnet mit dem Ziel nach Deutschland – ins Land der perfekten Individuen – gefahren, um zu studieren und sich auszubilden.

Kornel Esti verlässt auf Befehl des Vaters – nicht seine Heimat, sondern – das andere fremde Land, Frankreich (wo er sich auf einer Studienreise aufhält), um sich in einer neuen Kultur, Mentalität und Sprache – nämlich in der deutschen – einzunisten. Die neue fremde Welt lässt ihn seine Identität neu bestimmen. Das Fremde als Konstitutionsprinzip des Eigenen wird zur Logik der Narration. Der Schwerpunkt der Erzählung ist zwar nicht die Beschreibung der Deutschen, sondern nur des schlafenden Präsidenten, der jedoch in einem gewissen Sinn den National-Charakter der Deutschen verkörpert. Darauf verweist auch der Name des Städtischen Bildungsvereins, dessen Präsident Baron von Wüstenfeld war, hin: „Germania“.

Die Rahmenerzählung, in der auf der Ebene des Dargestellten zugleich die Ebene der Darstellung selber ins Spiel kommt, stellt die Fiktion der unmittelbaren Erfahrung her. Um über phantastische Phänomene zu berichten, die alle Verstehens- und Deutungsmöglichkeiten übersteigen, bedient sich der Erzähler der persönlichen Erinnerung. Die Erinnerung gleicht einerseits den temporalen Unterschied zwischen Geschehenem und Erzähltem aus, andererseits sie liefert durch den persönlichen Ton die Voraussetzung dafür, dass die Phantastik und provozierende Alterität des Fremden überhaupt glaubwürdig wird. Die literarische Form, die erlaubt, die Wunder des Fremden zur Kenntnis zu nehmen, ist der Reisebericht. Er entwirft ein Bild, als ob es tatsächlich wahrgenommen geworden wäre und deshalb auch als wahr anzunehmen ist. Die Faszination der Wunder, die höchst verblüffenden Beobachtungen und Behauptungen wirken durch den persönlichen Ton authentisch.

Die neue fremde Kultur wird durch die Gegenüberstellung der eigenen und der schon einverlebten alten fremden Kulturen wahrgenommen,

während, freilich auch der Wahrnehmende selbst wahrgenommen wird. Die häufigste Form der gegenseitigen Wahrnehmung ist die Überraschung. (Beispiele: Emailleschilder „Zum Meer“ – ganz bis zum Meer; auch beim Böttchermeister (Hausherr) erwartete ihn „eine Reihe von Überraschungen“; nachdem sich ihm die Türen der besten Häuser öffneten, „verwunderte“ er sich „über das eine und das andere“; in der Droschke saß er „starr vor Staunen“ über die sprachliche Kompetenz des Kutschers, dann „war die Reihe am Kutscher zu staunen“.) Das wechselseitige Staunen ist die Form der gegenseitigen Unverständlichkeit:

Ein rätselhaftes Volk, das kann man wohl sagen. Kein anderes Volk steckt so voller Rätsel... Ich wiederhole: Unerforschlich ist dieses rätselhafte Volk... Eine phantastische Welt... Es kam häufig vor, daß ich nicht verstand, was sie sagten. Dann wieder verstanden sie nicht, was ich sagte. Diese beiden Mängel hoben einander nicht etwa auf, nein, sie verstärkten sich nur noch.⁷

Den gegenseitigen Beurteilungen liegen nicht etwa Wahrheits- oder Realitätskriterien zugrunde, sondern unterschiedliche Wahrnehmungsmuster und mentalitätsgeschichtliche Dispositionen. Estis Frage enthält diese Konklusion: „Aber wer kann schon ein anderes Volk verstehen?“⁸

Der Text bewegt sich innerhalb kultureller Muster und diskursiver Formationen, „die regeln, in welcher Weise über das Fremde überhaupt gesprochen werden kann, welche Topoi seine Beschreibung dominieren, welche Stereotypen angewandt werden und welcher Platz dem beschreibenden Subjekt zugewiesen ist“.⁹ Kosztolányis Text ist übersät von zugespitzten Stereotypen, mythologischen, philosophischen und literarischen Gemeinplätzen, markierten (Hölderlin, Bach, Goethe) und unmarkierten (Teutoburger Wald, Kant, Walter von der Vogelweide) intertextuellen Beziehungen. „Dieses kulturelle Erzählen geht mit einer Reflexion auf den erzählerischen Prozess einher“.¹⁰ Das Fremde als die neue, nicht aneignbare Erfahrung gewinnt erst durch die Kontrastierung zu einem realisierten Eigenen, kulturell Bekannten und Vertrauten, Kontur. Das Eigene wird durch das einverlebte Fremde (Lateinische) unterstützt: z.B. Notwendigkeit der Emailleschild (dt.) – Überflüssigkeit (ung., lat.), Größe als Attribut von Frauen (bei den dt. Füße u. Seele) – (bei den franz. Augen), „die schülerhaft-gesunde gute Laune der Deutschen“ – „dicke Schweinereien der buntschillernden Theaterwelt auf dem Montmartre“.

Die Dialektik von Inklusion und Exklusion verläuft im Bezugssystem zweier fremden Kulturen, wo die früher angeeignete schon als Eigene funktioniert.

Der Erzähler akzeptiert scheinbar die Professorenrolle der Deutschen, die in allen Lebensbereichen vom Perfektionsdrang getriebenen werden, aber gefühlsmäßig verhält er sich ihnen gegenüber ambivalent – er schwankt zwischen Bewunderung und Abscheu. Diese Ambivalenz kippt dann in die negative Richtung um – in einem ironischen Wunsch: „Nur unter Deutschen möchte ich krank sein und sterben. Aber leben will ich lieber woanders...“¹¹. Dieses Woanders erhält eine konkrete Gestalt: den eigenen Ort (Ungarn) und den schon zum eigenen assimilierten Anders-Ort (Frankreich). Deutschland, das Land der Wissenschaftler, wird zu einem Ort erklärt, wo man nicht leben kann, auch durch den Namen des Hauptdarstellers: *Wüstenfeld*. Der erste Satz des nächsten Absatzes bestätigt noch einmal dieses Urteil: „Nun, ich war nicht hingefahren, um zu leben, sondern um zu lernen.“¹²

Das Erlebnis des Reisenden in der Erzählung *Omelette à Woburn*¹³ ist durch die ambivalenten Kategorien des fremd gewordenen Eigenen und des nicht verfügbaren Fremden zu beschreiben: „... als er das Abteil dritter Klasse betrat, „den ungarischen Waggon“, und ihm der vertraute stickige Muff, das Elend seiner armen Heimat entgegenschlug, hatte er das Gefühl, daheim zu sein.“¹⁴ Die fremde Welt, vom Wagonfenster aus, erweckt in ihm automatisch eine Nostalgie. Der Blick der fremden Welt ist aber nur von dem Zug aus attraktiv: „die über Hügel verstreute Stadt, die wie Spielzeughäuser wirkenden Villen, in deren Fenstern traute Flämmchen flackerten“.¹⁵ Die Beschreibung der Fremden bleibt innerhalb des Diskursus des eigenen Universums („die Omelette á Woburn [gleich] aufs Haar jener Eierspeise, die ihm seine Mutter vorgesetzt hat“.¹⁶). Der Reisende evoziert inzwischen das Eigene als mittlerweile Fremd-Gewordene: „[Ihn überkam] der trübselige Gedanke, daß er nun eine Nacht inmitten dieser stinkenden Herde verbringen würde und dann noch einen Tag... Sein Magen meuterte“.¹⁷

Nachdem er sich unter die Maketten und Marionettfiguren dieser vom weiten idyllischen, von der Nähe aber höflich-grausamen Welt begibt, flüchtet er auch von hier mit dem Gefühl des physiologischen Eklis: „Rot im Gesicht, mit dem juckenden, penetranten Abscheu des Schamgefühls stand er wieder auf der Straße.“¹⁸

Der Reisende, der wegen einer optischen Täuschung aus dem Zug ausstieg, befand sich in einer kulturell doppelt deplatzierten Position.

Das III. Kapitel des Erzählzyklus *Kornél Esti* erzählt über die Begegnung mit dem unbekanntem Bekannten.¹⁹ Der frisch maturierte achtzehnjährige Erzähler fühlt sich nach seiner Ankunft in Fiume sofort zu Hause: „An hohen Masten knatterten rotweißgrüne Fahnen im Wind, sieghaft den ungarischen Hochseehafen ankündigend.“²⁰ Auch die italienische Sprache ist ihm vertraut. Die Einheimischen empfangen ihn trotzdem als Fremden. Die Differenzbestimmung zwischen Eigenem und Fremdem hängt auch hier mit den Kategorien von Reisen, Raum und Raumänderung zusammen. Fremdheit ist in diesem Kontext ein konfliktreich definierter sozialer Status, bei dem Reisende und Sesshafte sich darüber verständigen müssen, wer in der Fremde und wer zu Hause ist. Herrschaft und Dominanz decken sich nicht. Der zerlumpte, schmutzige Straßensjunge erklärt den gut gekleideten jungen Herrn zum „straniero“ nicht verbal, sondern performativ, mit der Selbstsicherheit der Sesshaften. Der höfliche Kellner tut dasselbe durch verbale Ironie. Der Reisende ist einerseits glücklich, dass er für einen anderen gehalten wird als er ist, andererseits ist er empört, dass er für einen anderen *Fremden* gehalten wird: „Austriaco? Tedesco? Croato? Inglese?“²¹

Der Konflikt zwischen dem Eigenen und Fremden löst sich in einer anthropologischen Synthese auf: „Woher ich stamme? ... Daher, woher jeder Mensch stammt. Aus der purpurnen Höhle eines Mutterschoßes... Auch ich bin von dort ins Ungewisse aufgebrochen...“ (S. 48) Die institutionalisierte Unterscheidung wird durch die gemeinsame Genesis (Mutterschoß) und die gemeinsame Schicksalmetapher (Reise mit ungewissen Zweck und Ziel) aufgelöst. Die Formulierung zeigt jedoch die unumgängliche sprachliche Vergangenheit in der Herkunftskultur. (Die purpurne Höhle des Mutterschoßes als Herkunftsort der Menschheit ist die poetische Paraphrase eines in der ungarischen Umgangssprache geläufigen obszönen Fluches.)

Wie das obige Beispiel zeigt, vermag Literatur mittels sprachlicher Symbolisierung am Kanon der Ausdrucksformen einer Kultur mitzuschreiben. Durch das Interferieren zwischen Vertrautem und Fremdem brechen nicht nur die Grenzen von zeitlich-räumlicher, sprachlicher und kultureller Alterität auf, sondern auch die Barrieren der verdrängten Fremdheit in uns selbst durch. „Ein Gewährwerden dieser innersubjektiv-

von Fremdheit, das Spiel mit der eigenen Differenz“ und mit der Zeit gehören zu den anthropologischen Voraussetzungen eines interkulturellen Verständnisses.

Anmerkungen

¹ Vgl. Hahn, Alois: „Die soziale Konstruktion des Fremden“. In: Walter M. Sprondel (Hg.): *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion*. Frankfurt a. M., 1994, S. 140–166; Hellmann, Kai Uwe: „Fremdheit als soziale Konstruktion. Eine Studie zur Systemtheorie des Fremden“. In: Münkler, Herfried (Hg.): *Die Herausforderung durch das Fremde*. Berlin, 1998, S. 401–459; Lévinas, Emmanuel: „Ist die Ontologie fundamental?“, In: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg/München, 1983, S. 103–119.

² Vgl.: Harbsmeier, Michael: „Reisebeschreibungen als mentalitätsgeschichtliche Quellen. Überlegungen zu einer historisch-anthropologischen Untersuchung frühneuzeitlicher deutscher Reisebeschreibungen“. In: Maczak, Antoni – Teuteber, Jürgen (Hg.): *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte*. Wolfenbüttel, 1982, S. 1–31; Brenner, Peter J.: „Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reisebericht“. In: Ders. (Hg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt a. M., 1989, S. 14–49.

³ Vgl. das Leitwort „fremd“ im Grimm’schen Wörterbuch bzw. in Duden: Sinn- und sachverwandte Wörter (Bd. 8), Duden: Herkunftswörterbuch (Bd. 7).

⁴ Dt. von Jörg Buschmann. In: Kosztolányi, Dezső: *Der Kuss*, Berlin-Weimar, 1981, S. 323–334.

⁵ Ebda, S. 113–149.

⁶ Vgl. Saïd, Edward: *Orientalism*. London: Penguin, 1978, S. 21.

⁷ Kosztolányi [Anm. 4], S. 120.

⁸ Ebda, S. 119.

⁹ Vgl. Münkler, Marina: „Ältere deutsche Literatur“. In: Benthein, Claudia – Velten, Hans Rudolf (Hg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 326.

¹⁰ Ebda, p. 363.

¹¹ Kosztolányi [Anm. 4], S. 120.

¹² Ebda

¹³ Dt. v. J. Buschmann unter dem Titel *Das aussergewöhnliche Omelette*. In: *Der kleptomatische Übersetzer*, Berlin-Weimar: Aufbau 1981, pp. 138–147.

¹⁴ Kosztolányi [Anm. 4], S. 138.

¹⁵ Ebda, S. 138–139.

¹⁶ Ebda, S. 144.

¹⁷ Ebda, S. 138.

¹⁸ Ebda, S. 145.

¹⁹ Dt. von J. Buschmann. In: *Kleptomanischen Übersetzer*, pp. 11–49.

²⁰ Ebda, S. 41.

²¹ Ebda, S. 48. (Hervorhebung – K. D.)

Hilda Schauer (Pécs)

Das Fremde im Eigenen: Urs Widmers Roman *Im Kongo* (1996)

Im Jahre 1992 erscheint Urs Widmers Übersetzung von Joseph Conrads *Heart of Darkness*.¹ Der Übersetzung folgt ein Nachwort, in dem Widmer seine Gedanken über Conrads Werk schildert. Am Anfang dieses Nachworts gibt es eine zweifache Einordnung des Romans: einerseits als Abbild der Realität, das dem Mimesis-Modell entspricht, und andererseits als ein phantastisches Werk. Christophe Bourquin zufolge ist mit diesem semantischen Vorgang des Umschreibens parallel auch die Unterbreitung hermeneutischer Terminologie zu beobachten. Ausdrücke wie „Botschaft der Erzählung“, „ihre symbolische Aufladung“, „Deutungsversuche“, usw. unterstützen seine Meinung.²

Widmer gibt im Nachwort seiner Übersetzung Informationen zu Conrads Werk und schildert seine Meinung zu einigen Fragen der Interpretation: Der Schauplatz von Conrads Buch ist das Herz der Finsternis, das am Fuß der Stanley-Fälle in der Mitte Afrikas liegt. Es bedeutet einen undurchdringlichen Urwald, der nahezu zweitausend Kilometer von der Küste entfernt liegt. Widmer hebt in der Kolonisation des Kongo die Rolle des belgischen Königs Leopold II. hervor. Er bezeichnet ihn als ein würdig aussehendes Monster in Frack und Zylinder, dem es gelang, seinen mit Grausamkeit geführten Ausbeutungskrieg als edlen Handel hinzustellen.³ 1885 wurde der Freistaat Kongo gegründet, den Leopold selbst kontrollierte: „Leopold hatte den Kongo in ein Konzentrationslager verwandelt, in dem kein Recht oder nur das des skrupellosesten Freibeutertums herrschte. Die Eingeborenen wurden zu Zwangsarbeit gezwungen, gequält, gefoltert, ermordet.“⁴ Widmer zufolge habe die Forschung mehrere mögliche Vorbilder für Kurtz, den Helden in Conrads Werk, gefunden, er meint aber, Kurtz sei eher der Einbildungskraft Conrads entsprungen. Widmer meint, Conrad erzähle keine Fahrt ins Herz der Finsternis, sondern das Misslingen dieser Expedition, weil Marlow nicht tue, was Kurtz tue, sondern auf dem Schiff bleibt. Aus diesem Grund erkennt er nicht, was im Urwald geschieht. Marlow glaubt zu wissen, dass es tödlich wäre, den letzten Schritt zu tun. Er bewundert

Kurtz, aber er erkennt seine Hybris und seine maßlosen Größenphantasien. Marlow sieht Kurtz nicht so wie die Eingeborenen und einige Weiße ihn sehen, deshalb ist er für ihn kein souveräner Mensch, sondern ein Gefangener seiner Gier.

Auch Kuno Lüscher, Hauptheld in Widmers *Im Kongo*, fährt in den Kongo, der ein literarisches Land ist und den kolonialen Diskurs aktiviert. Die intertextuellen Referenzen auf Conrads *Herz der Finsternis* sind zahlreich, es gibt sogar kursiv gedruckte und wörtlich übereinstimmende Textteile.⁵ Es ist auffallend, dass Widmers Figuren immer wieder auf Reisen gehen, so kann auch Widmer als Reiseschriftsteller betrachtet werden, allerdings nicht im traditionellen Sinne des Wortes. In den *Grazer Poetikvorlesungen* schreibt Widmer über Reisen und Bleiben, und stellt fest, dass es einfacher sei zum Kap der Guten Hoffnung zu fahren als zu Hause zu bleiben und sich mit der eigenen Begrenzung auseinanderzusetzen.⁶ Widmer schreibt über Reisen, ohne die jeweiligen Reiseziele selbst aufgesucht zu haben. Er schreibt: „Ein Reiseschriftsteller heute ist eine lächerliche Figur. Einer, der nach Portugal fährt und die Ursprünglichkeit beschreibt.“⁷ Was die Reisen seiner Figuren motiviert, sei die Utopie, die den Entwurf von etwas ganz anderem bedeute. Seine Figuren führten die Hoffnung und die Sehnsucht nach einem besseren Leben. Wesentlich sei die Sehnsucht nach Veränderung. In diesem Sinne könne auch Afrika Glück oder aber auch Schrecken bedeuten.⁸

Kunos Geschichte in der Schweiz

Der Ich-Erzähler Kuno Lüscher erzählt in der Rahmenhandlung seine Lebensgeschichte, angefangen mit der Kindheit und seiner Arbeit als Altenpfleger in einem Schweizer Altersheim bis zu seiner phantastischen Verwandlung in einen Schwarzen und seinem Königwerden im Kongo. Die erste narrative Teilgeschichte beginnt mit einer Waldbeschreibung, die genauso realistisch und gleichzeitig fantastisch ist wie der Urwald in Conrads Werk:

hinter diesem wunderbaren, nun für immer verlorenen Haus war ein Wald: so groß, daß man, wußte man nur den Weg, von der Landesgrenze bis zu unserer Tür gehen konnte, ohne ihn zu verlassen. Bäume, nur Bäume, und keiner, der einen sah. [...] Drüben war Deutschland. Denen, die – damals,

meine ich – bei Neumond in schmalen Kähnen bei uns landeten oder im Mondlicht über das Eis sprangen, sah man nicht an, ob sie zum Morden kamen, oder ob sie vor dem Getötetwerden flohen.⁹

Auch der Schweizer Wald hat seine Legenden: „Alte Sagen – oder solche der Familie – berichteten, dass viele schon, Kinder vor allem, Tage und Jahre durch den ewigen Wald geirrt seien, bis sie, erschöpft, nicht mehr weiterkonnten und selber zu einem Baum wurden.“¹⁰

Kuno beschwert sich bei Herrn Berger, einem Bewohner des Altersheims, dass alle Menschen irgendwie an der Geschichte teilgenommen hätten, entweder bei der Landung in der Normandie oder anderswo, einzig er habe kein Schicksal, genauso wie auch sein Vater keines gehabt hätte. Wie sich später herausstellt, bedeutet ‘Schicksal haben’ das Wort und an der Seite der Mächtigen Macht zu haben. Das alles erwirbt Kuno in den nächsten Kapiteln. Auch die Liebe der Schwester Anne, die auf seinen Heiratsantrag mit den folgenden Worten antwortet: „Da können Sie warten, bis Sie schwarz sind.“¹¹ Der Roman spielt mit figurativer und wörtlicher Bedeutung, denn ‘schwarz werden’ bedeutet in der figurativen Rede den Verwesungsprozess einer Leiche, wonach sich Kuno selbstverständlich nicht sehnt und was auch nicht passiert. Zur Realität wird die wörtliche Bedeutung des Wortes, d. h. Kuno verwandelt sich körperlich in einen Afrikaner.

Nachdem der alte und pflegebedürftige Vater ins Altersheim eingeliefert wird, stellt sich heraus, dass die Ereignislosigkeit im Leben seines Vaters und in der jüngeren Schweizer Geschichte zu einer der Trivialmythen gehört. Der Vater und auch Berger waren tief verstrickt in die Aktivitäten des Schweizerischen Geheimdiensts.

In der Nachbarschaft wohnte und wohnt noch immer Anselm Schmirhahn, dessen Ahne 1664 in Wädenswil eine Brauerei gründete. Er nannte sein Bier nach seinem Vornamen. Dies war eine Tradition, die bis zu Anselm XI. weitergeführt wurde, der der Nachbar der Familie Lüscher war. Durch die Familie Schmirhahn wird die Geschichte um den kolonialen Aspekt erweitert und mit dem Kongo in Zusammenhang gesetzt. Anselm Schmirhahns Großvater war vom Schwung des neuen Kolonialismus mitgerissen und hatte „dem König von Belgien, Leopold II., gegen gute Schweizer Franken eine Konzession abgetrotzt, die ihm das Führen einer Brauerei in dessen Herrschaftsgebiet erlaubte.“¹² Sogar

im Dschungelgebiet war die *Société de Brasserie Anselme du Congo* erfolgreich. Ihre Aufgabe bestand darin, für die Eingeborenen, die den klimatischen Bedingungen entsprechend viel Bier konsumierten, das eben solche herzustellen. In Schmirhahns Auftrag ging Kuno in den Kongo, um die Produktion der Brauerei zu kontrollieren und seinen Jugendfreund Willy zu finden, der vor Jahrzehnten mit Sophie, Kunos Jugendliebe, in den Kongo geflogen war, um die Leitung der Brauerei zu übernehmen, und der in den letzten Monaten Schmirhahn kein Geld geschickt hat.

Es stellt sich heraus, dass auch Herr Berger ein Schicksal hatte, weil er und Kunos Vater in dem Wiking waren, die eine Linie des Nachrichtendienstes der Schweizer Armee im Zweiten Weltkrieg war. Auch Berger kannte die Familie Schmirhahn. Einmal wurde er, der als Tarnung eine untadelige nationalsozialistische Gesinnung zeigte, ins Haus der Familie Schmirhahn eingeladen, das ein hoher Beamter der Berliner SA „Herzort des schweizerischen Nationalsozialismus“¹³ nannte. Die Berliner Gäste „wurden wie Götter umlagert, die der Welt der Sterblichen einen Besuch abstatteten. Sie sprachen stählern, während wir Bauerntölpel knurrten und grunzten, auch wenn das, was wir sagten, das neue Denken genauso feierte.“¹⁴

Aus Unwissenheit in Bezug auf die Arbeit der Eltern gab Kuno als Kind Schmirhahn ein Foto der Familie, welches zum Tod der Mutter beitrug. Über diese Tatsache erfuhr er erst viel später von Willy im Dschungel. Berger war einmal bei Hitler zu Besuch, weil er für die Armee gute optische Geräte herstellte. Hitler schenkte ihm eine Visitenkarte, auf der seine geheime Telefonnummer (21115) stand. Als die Gestapo ihn, im weiteren Verlauf des Geschehens verhört, ist ihm diese Nummer von Nutzen.

In Afrika

Der Kontinent Afrika und der Kongo, „wo die Schwarzen am schwärzesten sind“¹⁵, sind wiederum teilweise als realistische und teilweise als phantastische Orte beschrieben. Es gibt Personen wie Mobutu und geographische Orte, wie Kinshasa und Kisangani, die auf die außertextuelle Welt referieren, aber zugleich muss man klar sehen, dass Afrika und der Kongo den europäischen Diskursivierungen entsprechend beschrieben werden, also Konstrukte des europäischen Denkens sind. Zitate, Klischees und Stereotypen werden verwendet, um diese Konstruktionen zu illustrieren.

ren. Da die gesamte Geschichte von dem Ich-Erzähler Kuno dargeboten wird, wird an den kolonialen Kontext erinnert, in dem die diskursive Macht den Weißen vorbehalten ist. Dieser Kontext wird im Roman fortgeschrieben und aus postkolonialer Sicht gedeutet. Sigried Köhler weist darauf hin, dass das Werk die historische Konstellation verschiebe, indem der Autor afrikanische Machthaber und Manager als Herrscherfiguren auftreten lasse und Kuno nur einer unter den Mächtigen sei bzw. einen afrikanischen Körper brauche, um zu den Mächtigen zu gehören.¹⁶

Kuno wiederholt Marlows Schiffsreise: er fährt mit der *Perle des Afriques* ins Landesinnere. Die Bevölkerung wird im gleichen Stil beschrieben wie bei Conrad, aber die Angst kann doch nicht ernst genommen werden, denn in der Beschreibung ist der Charakter der Inszenierung, der Konstruktion zu spüren. Komische und furchterregende Stellen folgen aufeinander, die Grenze zwischen Modernem und Archaischem ist verwischt. Die Reisenden versuchen den Menschen an Land Alkohol, Zigaretten und Comic-Hefte zu verkaufen, und gleich nachdem dies erwähnt wird werden die Bewohner des Dschungels wie folgt beschrieben:

In der letzten Nacht, als wir nahe am Ufer den Anker geworfen hatten, brach, viel näher als sonst, ein Trommeln, Singen und Heulen von einer solchen Urgewalt aus, daß alle Passagiere – ich sah sie im letzten Dämmerlicht – erstarrten oder mit schmerzverzerrten Gesichtern an die Reling rannten.¹⁷

In Kisangani erblickt Kuno Fotos von Sophie und Willy. Auf Fotos, die das Paar schon als Schwarze zeigen, erkennt er sie nicht mehr. Beim ersten Treffen spricht Sophie französisch in der Art der Eingeborenen. Willys Auftritt wird komisch und zugleich furchterregend beschrieben: „und vor uns stand ein riesenhaftes zottiges Monster in Löwenfellen und Affenhaut, mit Katzenpfoten und Stierhodensäcken behangen, ein Dämon mit einer furchterregenden Fratze und Haaren wie Feuer.“¹⁸ Er muss Willy glauben als er „ein Schweizer im Herzen Afrikas! – Schweizerdeutsch zu sprechen“¹⁹ beginnt. Sophie wird als eine Frau „schwarz, mit einer Kraushaarmähne und Wulstlippen“²⁰ – was an einer Afrikanerin gemäß den europäischen Klischees auffällt – beschrieben. Willy ist erschüttert, aber seine Erschütterung wird jedoch nicht ernst genommen, wenn der Leser Sophies Erzählung über ihr Schwarzwerden liest:

Wir wissen nicht, warum wir schwarz wurden“, sagte die, die Sophie zu sein behauptete. „Wir waren es plötzlich. Irgendwann in den sechziger Jahren. Es ist jedenfalls nichts Oberflächliches. Keine Pigmentveränderung, durch die Sonne etwa. Unsrer Tochter kam schwarz zur Welt.“²¹

Sophie erzählt, dass sie am Anfang in Panik gerieten, aber mit der Zeit gewöhnten sie sich an ihren schwarzen Körper und am Ende waren sie darüber sogar glücklich. Willys Groß-Wesir ist krank geworden, deshalb bittet er Kuno ihn als Groß-Wesir zum Königstreffen zu begleiten. Willy kann auch als Stammesführer oder König angesehen werden und alle Brauereiangestellten gehören zu seinem Stamm. Auch die Direktoren von Toyota und Nestle Zaïre gehören zu den wichtigen Dämonen. Die Groß-Wesire müssen schwarz sein, deshalb ruft man Kuno ein. Das Tragen einer Maske verhindert dabei, dass Kunos weißer Körper gesehen wird. Es ist auch kein Problem, dass er die Sprache der Eingeborenen nicht spricht, denn sie sprechen alle französisch und würden sich sonst auch nicht verstehen, denn die Stammsprachen sind so unterschiedlich, dass sich die einzelnen Stämme untereinander in ihren Muttersprachen nicht verständigen könnten. Auch Willy wird als zur Herrschergruppe angehörend dargestellt. Zuletzt erscheint der größte König, und sein Auftritt ist noch fürchterlicher und komischer, wenn eine Steigerung überhaupt noch möglich ist.

Willy kann das Geschenk – Huren aus Brüssel – nicht ausschlagen, Kuno aber weist dieses Mal noch die für ihn bestimmte Frau zurück. In der Dunkelheit findet er einen Fetisch, den Wollfaden des unglücklichen Heizers, der ihm wirklich hilft. Der Heizer schenkt ihm seinen Fetisch, mit der Begründung, die auf eine Szene in Conrads Roman verweist und den kolonialen Diskurs aktualisiert: „Er hat schon meinem Urgroßvater nicht geholfen. Er hatte für die Weißen gearbeitet, an den Fällern, und als er am Ende seiner Kräfte war, schauten sie ruhig zu, wie er verhungerte.“²² Kuno ist dem Löwenkönig sympathisch, weil er irgendwie anders ist als die anderen Groß-Wesire und einen echten Fetisch hat, den er in der Konfrontation mit dem Löwenkönig in der Hand hält. Er schenkt ihm, wie einst Hitler Berger, seine Visitenkarte mit seiner Geheimnummer.

Es wird dreimal beschrieben, wie Kuno seinen schwarzen Körper im Spiegel erblickt. Auf dem Rückflug in die Schweiz entdeckt er das erste Mal seinen verwandelten Körper. Er erkennt sich, aber er gerät in Panik:

„Als ich die Hände wusch und in den Spiegel schaute, sah ich, dass ich einen weißen Vollbart hatte. Kraushaare. Und daß mein Gesicht tief-schwarz war.“²³ Er kann in dieser Szene das Spiegelbild noch nicht als sein Selbstbild akzeptieren. Die Verwandlung musste in der Monsternacht geschehen sein, denn das Foto, welches der Zeremonienmeister von ihm machte und welches sich in seinem Pass der Republik Zaire befindet, zeigt einen Schwarzen. Die Verwandlung selbst wird nicht beschrieben.

Das zweite Mal sieht sich Kuno bei Schmirhahn im Spiegel: „Ich hingegen war beeindruckend. Ein stämmiger Afrikaner. Haare wie die einer Stahlbürste, breite Lippen, große weiße Augen. Der Bart, na ja.“²⁴ Aus der Beschreibung dieser Szene geht hervor, dass er sich nicht annimmt, sondern eher beeindruckend findet und die Differenz zu einem weißen Mann feststellt. Nicht einmal Anne erkennt in dem schwarzen Mann Kuno. Das dritte Mal schaut er in den Spiegel im Altersheim: „Ein tiefschwarzes Gesicht schaute mich aus dem Spiegel an. Ein etwa sechs- undfünfzigjähriger Mann mit grauen Kraushaaren und dicken Lippen, den ich nicht erkannte.“²⁵ Er kann sich mit seinem afrikanischen Körper nicht identifizieren, da er sich in seinem Körper nicht mehr erkennt. Annes Satz „Da können Sie warten, bis Sie schwarz sind“... kann Köhler zufolge als performativer Akt der Erzählung gelesen werden, der auf der textuellen Ebene hervorbringt, wovon er erzählt. Kuno bringe einerseits seine Geschichte hervor, andererseits bringe die Geschichte auch ihn hervor, da seine Verwandlung durch die Sprache stattfindet. Es werde auf der Textebene gezeigt, wie sprachliche Performanz Figuren und Dinge konstruiert.²⁶ Kunos Lage ist paradox, weil er durch seinen afrikanischen Körper zur Herrschergruppe gehören kann, er erkennt sich aber in seinem schwarzen Körper nicht. Sein Körper wird ihm zu einem Fremdkörper, er imaginiert sich als körperlosen Geist (darüber später im Kapitel über die Rahmenhandlung).²⁷

Willy erreicht mit seinem Trick, dass Schmirhahn ihm die Brauereibetriebe, sein Vermögen und sein Haus in Witikon und Willy die Filiale in Kisangani vermachte. In den Kongo zurückgekehrt versetzt Willy Kuno in mächtige Positionen, er wird Filialleiter und Herrschermonster, der das nächste Königstreffen nicht vergessen darf. Kuno darf aber nie auf einem gleichen Niveau stehen wie Willy, denn unter den Mächtigen gibt es eine klar definierte Hierarchie. Erst als Willy Afrika verlässt, kann Kuno die diskursive Macht und die Königsmacht übernehmen. Während

Kuno die eigene Verwandlung nicht darstellen kann, kann er Annes Schwarzwerden beiwohnen und beschreiben:

Ja, ich konnte regelrecht zusehen, wie sie schwarz wurde. Ich vermochte die Augen nicht von ihr zu lösen, während sie sich ahnungslos eine weitere Flasche in den Mund steckte. Bei mir hatte es zwei Tage gedauert. Vielleicht ging es bei Frauen schneller.²⁸

Als die Soldaten des Löwenkönigs ihn angreifen, fällt Kuno ein, dass er von dem Löwenkönig – es stellt sich heraus, dass es um Mobutu geht – einen Fetisch, eine Visitenkarte mit seiner Geheimnummer besitzt. So kann er in der letzten Minute mit Hilfe seines Fetischs verhindern, dass die Truppen die Brauerei in Stücke schießen.

Kunos Geschichte endet auf den ersten Blick wie ein Märchen. Er lebt mit Anne unter dem Äquator wie ein Eingeborener. Er hat die Bierproduktion gesteigert. Sie sind im Herzen Afrikas die Markt-Leader. Als Großmächtiger nimmt er beim alljährlichen Häuptlingstreffen teil. Dieses Mal weist er das Geschenk nicht zurück und erwirbt die Machtposition eines Häuptlings auch in der Sexualität: „Ich kriegte [...] eine etwa vierzigjährige Frau, die aus Charleroi kam und Claire hieß. Breite Hüften, dicke Schenkel, Brüste wie Kissen: aber das Befremdlichste war ihre weiße Haut. Wie eine Krankheit beinah.“²⁹

Die Rahmenhandlung

Der Ich-Erzähler Kuno erzählt rückblickend seine Geschichte. Die Erzählung wird immer wieder durch Passagen unterbrochen, in denen Kuno den Erzähl- und Schreibprozess kommentiert. Den Anfang der Narration inspiriert ein Jahrestag. Genau vor einem Jahr ist er im Kongo aus einem Flugzeug gestiegen. Jetzt sitzt er in einer Baumkrone mit einem Laptop auf den Knien. Er will seine Geschichte in drei Tagen aufzeichnen und fasst seine Aufgabe als Sendung auf, wobei er ein Schöpfer ist, der seine Geschichte schafft. Diese Tätigkeit ist eine rein geistige, wobei sein Körper keine Rolle spielt, den möchte er am liebsten vergessen. Dieser Gedanke wird parodiert, denn er fühlt die ganze Zeit Hunger und gleichzeitig tut ihm der Hintern weh. Er will schreiben und fasten und nur für einen Schluck Wasser Pause machen. Er will erreichen, dass erzählte Zeit

und Erzählzeit zusammenfallen, was übrigens nicht möglich ist. Wenn man schreibt, schreibt man schon über die Vergangenheit. Kuno schreibt: „Ich freue mich auf die heilige Sekunde – vielleicht schreibe ich all das nur ihretwegen –, da ich mit unsicher gewordenen Fingern in meine Tasten tippen werde, dass ich am Ende sei.“³⁰ Er will erleben, dass Erinnerung und Leben für eine Sekunde eins werden. Er hat kein weiteres Ziel mit seinem Schreiben, nur den, diesen flüchtigen Moment zu erleben, in dem Schreiben und Leben zusammenfallen.

Mit geschlossenen Augen sieht er einen phantastischen Panoramablick, dieser Blick ist ein imaginärer Blick, ein utopischer Blick, denn es gibt keinen Ort in Afrika, von dem aus man die halbe Welt überblicken kann:

Während mir die Augen zuzufallen beginnen, sehe ich – fern, da, wo der Horizont im Himmel verschimmt und die Sonne, anders als hier, einen Rest Licht läßt – die goldfunkelnden Zinnen Timbuktus oder die Zelte der Tuareg in der Sahara. Winzige Dreiecke. Alexandria, seine Säulen. Das Mittelmeer. Und, kaum zu glauben, zuweilen die weißen Spitzen der Alpen.³¹

Kuno braucht sieben Tage, bis er alles aufgezeichnet hat. Er denkt, er schreibe und sei gleichzeitig. Die erschte heilige Minute wird wieder mit einem komischen Unterton beschrieben: „Tatsächlich, ich stoße einen Jubelschrei aus, und während ich juble, notiere ich, dass ich es tue. Ahh!“³²

Beim Schreiben stört Kuno sein schwarzer Körper, denn in seinen Allmachtsphantasien will er raum- und zeitlos schweben. Sein afrikanischer Körper ist aber gerade nicht imstande, Raum-, Zeit- oder Repräsentationsgrenzen zu überschreiten, er zeigt eher die europäischen Vorstellungen entsprechenden Charakteristika eines schwarzen Körpers, der ortsgebunden ist. In der erzählten Geschichte beschreibt Kuno wie er Alleinherrscher im Kongo wurde, die Ebene des Ich-Erzählers zeigt wie sein europäischer Geist, sein Subjekt, zum Schöpfer einer Geschichte wird, wie er die diskursive Macht ausübt. Er betont die Diskrepanz zwischen Schreiben als geistiger Tätigkeit und Essen als körperlichem Bedürfnis. Kuno kann in seiner Geschichte nicht verschwinden, da er bei der Askese Schmerzen und Hunger hat. Wegen des parodistischen Erzählverfahrens kann Kuno nicht eindeutig eingeordnet werden.³³

Der Urwald und die Städte in *Im Kongo*

Der Wald ist ein Ort, wo geheimnisvolle und fürchterliche Dinge geschehen, die der Mensch nicht durchschauen kann. Der Text führt den Leser in den Dschungel, ins Herz Afrikas: „Das ganze Land, das Herz Afrikas, ist Wald. Grün, feucht, ewig.“³⁴ Das Nichtverstehen führt zu Deutungsversuchen, was den Wald zu einer für eine hermeneutische Fragestellung relevanten Ort macht. Der Wald wird zum Reflexionsraum des Verstehens, so Bourquin.³⁵

Die Fremderlebnisse sind im Roman meistens mit dem Urwald verbunden und im Präsens und kursiv beschrieben. Vom Erzähler werden seine Fremdheitsvorstellung und Fremderfahrungen thematisiert. Schwarz hat im Zusammenhang mit dem Urwald und der schwarzen Bevölkerung negative Konnotationen. Diese sind Erinnerungslosigkeit, Zukunftslosigkeit und fehlendes Gegenwartsbewusstsein. Trotz der Tatsache, dass der Roman auf den ersten Blick mit märchenhaftem Glück endet, gibt es Zeichen, die auf Leblosigkeit hinweisen, wie z. B. der letzte Satz des Romans: „Anne, meine Anne wird auf dem Bett liegen, unter Moskitonetzen verschwunden, aus denen nur die Füße herausragen. Schwarze Füße, bewegungslos.“³⁶ Dieser Gedanke kann durch die Szene aus Kunos Kindheit bestätigt werden, in der er als Fünfjähriger die tote Mutter im Garten entdeckt: „Danach stand ich auf der Terrasse und konnte meinen Blick nicht von den Füßen meiner Mutter wenden, die weit unten – nackt, weiß wie Schnee – aus Rittersporn und Malven auf den Gartenweg hinausragten.“³⁷

Kuno schildert seine Gedanken über die Eingeborenen des Kongo. Sie verstehen das Wort Leid nicht, für sie sind das Töten und das jähe Umkommen selbstverständlich. Es gibt noch immer Opfer der Höheren. Die Gegenwart ist bewusstlos, es gibt ein zukunftsloses Dahinvegetieren. Der Ich-Erzähler erzählt über den Opferbrauch, von dem nur die maskentragenden Magier Bescheid wissen. Das Opfer erkennt seinen Feind als seinen Nachbarn, Freund oder Bruder. Ein jeder kann am nächsten Tag tot aufgefunden werden. Hier und auch an anderen Textstellen wird auf die Naturreligion Voodoo hingewiesen, die Inbegriff der schwarzen Spiritualität ist. Agossavi zufolge habe die Bevölkerung ein zwiespältiges und misstrauisches Verhältnis zum Voodoo, vor allem wegen der Hüter und Walter dieser Religion, die Voodoo für persönliche Interessen instrumentalisierten.³⁸

Wenn jemand von den Stammesfürsten in den verbotenen Wäldern gefunden wird, wird er getötet. Die in Löwenfelle gekleideten, Masken tragenden Mächtigen, die in den kursiv geschriebenen Textteilen dargestellt werden, sind eigentlich diejenigen, die in der erzählten Geschichte als Figuren vorkommen wie z. B. der Löwenkönig, Willy und selbst Kuno. Hier werden die Treffen der Mächtigen in ihrer Ungeheuerlichkeit dargestellt, sie enden nämlich mit der Ausrottung ganzer Völker. Die Waldbewohner müssen sich an jedem Baumstamm und an jeder Liane festhalten, sonst fallen sie den Wächtern zum Opfer. Der Fremde wird mit Begriffen wie „Gewalttätigkeit“ und „Wildheit“ assoziiert. Das Lachen, das eigentlich Frohsinn ausdrücken müsste, wird paradoxerweise im Zusammenhang mit dem Töten erwähnt.³⁹

Die großen Städte des Kongo sind Kontrasträume zum Urwald, denn die Herrscher der Urwälder haben hier keine Macht. Die Stadtmenschen sind taub für die Stimmen der Geister und viele von ihnen wohnen in Abfallbergen. Die Stadt übt eine große Anziehungskraft auf die Herrschergötter aus, die sich einmal im Leben in die Stadt hineinwagen. Die Waldmenschen bleiben in der Stadt unbeachtet. Das moderne Leben übt auf die Herrscher eine große Anziehungskraft aus, alle wollen einen Sexshop oder ein Kino besuchen. In Kinshasa und Kisangani gibt es viele Flüchtlinge, die in ihren Hütten nur einen Fernseher haben. Alle Sendungen im Kongo handeln von den Löwenherrschern. Die Flüchtlinge zittern vor den von Filmschaffenden erfundenen Dschungelkönigen mit ihren von den Maskenbildnern modellierten Gesichtern. Das Unwirkliche wird in der Stadt wirklich. Die einzige Wirklichkeit ist die im Fernsehen dargestellte Welt.

Das Fremde im Eigenen

Im Kongo kann zu seinem Referenztext *Herz der Finsternis* in Bezug gesetzt werden. Widmers Roman greift das koloniale Topik von Conrads Roman auf und kann aufgrund zahlreicher struktureller Parallelen und des Handlungsaufbaus als Fortschreibung von Conrads Roman betrachtet werden. Vor allem in den Afrika-Kapiteln wird kolonialer Diskurs imitiert. Afrika wird als unzivilisierter Ort beschrieben, mit seiner undurchdringlichen Wildnis, wo die Menschen grausame Rituale durchführen.⁴⁰ Marlow ähnlich erscheint Kuno die Fahrt in den Dschungel als eine Fahrt in das

Unheimliche, in einen Bereich, der rational nicht begriffen werden kann. Die Schwärze des nächtlichen dunklen Waldes wird auf die afrikanischen Menschen übertragen, die schwarze Gesichter haben und für einen Europäer schwer unterscheidbar sind. Die rituellen Tänze werden nicht als Formen der Kultur betrachtet, sondern mit Heulen und Trommeln der Schwarzen verknüpft, als Ausdruck des Unheimlichen und der unüberschaubaren Natur.⁴¹

Widmer verwendet hier die Technik der Mimikry, die die verfremdete Imitation der kolonialen Kultur bedeutet. Sie offenbart das 'Unheimliche', das im Selbstbild der kolonialen Kultur Verdrängte. Dieses Verdrängte besteht aus verdrängten Begierden wie Herrschaftsphantasien und sexuellen Phantasien, die auch 'das Fremde im Eigenen' genannt werden.⁴² Hofmann zufolge handelt es sich in der Mimikry um die Entstellung des kolonialen Diskurses in der Aneignung durch die postkolonialen Subjekte. In der variierenden Imitation des kolonialen Sprechens würden dessen Schwachstellen und Widersprüche offenbart. Die Artikulation des kolonialen Diskurses bedeute dessen Destabilisierung und Entlarvung.⁴³ Widmer kritisiert den kolonialen Diskurs durch seine Figur Kuno, durch die er das koloniale Sprechen imitiert und destabilisiert. So verwendet Widmer Mimikry als Widerstand, als Einspruch gegen die Legitimation der kolonialen Ideologie. Dabei verwendet Widmer literarische Gestaltungsmittel wie die Parodie, mit der er Kunos übertreibende und verändernde Beschreibung der charakteristischen Eigenheiten der Bewohner des Urwaldes entlarvt. Ein weiteres Mittel ist die Komik, mithilfe deren die Fragwürdigkeit der Norm belacht wird bzw. die Phantastik, die die Grenze zwischen Realität und Traum verwischt, so wird auch die Begegnung mit dem Fremden ins Literarische verschoben.⁴⁴

Conrad zeigt in seinem Roman nicht nur die Verbrechen des europäischen Kolonialismus, sondern anhand der Figur Kurtz auch die psychischen Gefahren, denen das europäische Subjekt in der Begegnung mit dem afrikanischen Anderen ausgesetzt war. Die Eigenschaften von Kurtz sind in Widmers Roman auf mehrere Figuren verteilt, u.a. auf Willy, Kuno und Mobutu, dessen Name darauf verweist, dass in der postkolonialen Zeit die Machtfrage nicht auf rassistischer Basis entschieden wird. Willy und später Kuno werden zu Stammeshäuptlingen wie Kurtz, aber die Rituale werden von den Schwarzen initiiert, und die Macht konzentriert sich in Mobutus Herrschaft. Bei Kuno kann die Wiederkehr des Verdrängten wahrgenom-

men werden. Die Befreiung von verdrängter Sinnlichkeit und Machttrieben (vgl. Kunos Machtphantasien in der Rahmenhandlung und seine Versuche, Anne zu erobern) setzt bei Kuno archaische Formen von Herrschaft frei. Der afrikanische Körper bedeutet keine positive Verbindung von europäischer und afrikanischer Kultur, keine Mentalitätsveränderung, er dient lediglich der Anpassung an die Verhältnisse im Kongo und der Aneignung von Macht. Willy und Kuno verdanken ihre Machtposition vor allem ihren afrikanischen Körpern und ihrer Assimilationsfähigkeit (und indirekt auch Anselm Schmirhahn, dessen Brauerei sie im Kongo erwerben). Mobutu ist ein schrankenloser Herrscher unter den Eingeborenen, der mit magischen und rituellen Praktiken seine Stellung sichert. Willy und Kuno unterstützen ihn dabei. Das Triebhafte und Emotionale wurde in Willy und Kuno verdrängt und dieses Widersprüchliche, dieses Andere im Eigenen bricht in der Begegnung mit dem afrikanischen Anderen aus.

Widmers Werk kann aus der Sicht der postkolonialen Literaturwissenschaft untersucht werden. Postkolonial bezeichnet einerseits die nachhaltige Prägung der Welt durch Kolonialismus, Dekolonialisierung und neokolonialistische Tendenzen. Andererseits nimmt eine diskurskritische Kulturtheorie europäische Wissensordnungen und Repräsentationssysteme ins Visier. Seit den 1980er Jahren wird das diskurskritische des Begriffs betont. Diese Begriffszuspitzung ist gemeint, wenn man von postkolonialer Wende spreche, so Bachmann-Medick.⁴⁵ Der Begriff ‚postkolonial‘ wird immer mehr als eine grundsätzliche Kritik an der modernen Wissensordnung und am Herrschaftsdiskurs des westlichen Rationalismus verstanden – diese Deutung bringt den Durchbruch zu einem *postkolonial turn* in den Kulturwissenschaften.⁴⁶ In diesem Sinne können so verschiedene Figuren und historische Persönlichkeiten als Figuren in *Im Kongo* wie Leopold II, Anselm Schmirhahn, Hitler, Mobutu, Willy und Kuno unter dem Aspekt ihrer Rolle im Herrschaftsdiskurs ins Visier gebracht werden.

Anmerkungen

¹ Conrad, Joseph: *Herz der Finsternis und Kongo-Tagebücher*. Übers. und mit einem Nachwort von Urs Widmer. Zürich: Haffmans Verlag, 1992.

² Vgl. Bourquin, Christophe: *Schreiben über Reisen. Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006, S. 203 f.

³ Vgl. Conrad [Anm. 1], S. 195.f.

⁴ Ebda, S. 198.f.

⁵ Über die Intertextualität im Roman ausführlicher: Arnds, Peter: Into the Heart of Darkness: Switzeland, Hitler, Mobutu, and Joseph Conrad in Urs Widmer's Novel *Im Kongo*. *The German Quarterly* 71.4 (1998), S. 329–342. Und Förster, Nikolaus: *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

⁶ Vgl. Widmer, Urs: *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur. Grazer Poetikvorlesungen*. Zürich: Diogenes, 1995, S. 43.

⁷ Ebda, S. 44.

⁸ Ebda, S. 46. Ortrud Gutjahr schreibt in diesem Zusammenhang: „Bei dieser Inszenierung von Eigenem und Fremden werden Struktur und Topos der Reise für die Ästhetisierung der Selbst- und Fremdbegegnung maßgeblich. Die prototypischen Figuren sind Abenteurer, Entdecker, Forscher, Eroberer, Siedler und Kolonisatoren, die sich aus der Heimat aufmachen, um das Fremde zu suchen. Dass der Mann in die Fremde muss, um die Mission seiner Selbstfindung zu erfüllen, ist als wirkungsmächtiges Muster der abendländischen Literatur vom griechischen Epos über den höfischen Roman bis zum Bildungsroman eingeschrieben.“ Vgl. Gutjahr, Ortrud: Alterität und Interkulturalität. Neuere deutsche Literatur. In: Benthien, Claudia – Velten, Hans Rudolf (Hg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hamburg: Rohwolt, 2002, S. 345–368, hier S. 360.

⁹ Zitate aus der folgenden Ausgabe: Widmer, Urs: *Im Kongo. Roman*. Zürich: Diogenes, 1998. In diesem Zitat zeigt sich die Fremderfahrung in räumlicher Perspektive, die sich darauf bezieht, dass im vertrauten heimatlichen Raum unbekannte Personen erscheinen können, über die man keine Informationen hat: „Das Fremde als das unbekannte Drinnen ist demgegenüber ein Problem der Sesshaften, die nicht wissen, ob der Fremde in guter oder böser Absicht kommt. Diese Unsicherheit verlangt nach einer Klärung dessen, wer oder was der Fremde ist, verlangt nach einer akuten Lösung des Differenzproblems.“ Gutjahr [Anm. 8], S. 361.

¹⁰ Widmer [Anm. 9], S. 10.

¹¹ Ebda, S. 18.

¹² Ebda, S. 37.

¹³ Ebda, S. 82.

¹⁴ Ebda, S. 83.

¹⁵ Ebda, S. 26.

¹⁶ Vgl. Köhler, Siegrid G.: *Körper mit Gesicht. Rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*. Köln u. a.: Böhlau, 2006, S. 34.

¹⁷ Widmer [Anm. 9], S. 129.

¹⁸ Ebda, S. 139.

¹⁹ Ebda, S. 145.

²⁰ Ebda

²¹ Ebda

²² Ebda, S. 163.

²³ Ebda, S. 174.

²⁴ Ebda, S. 178.

²⁵ Ebda, S. 185.

²⁶ Vgl. Köhler [Anm. 10], S. 92. Da Köhler den Körper in seinen historischen, kulturellen und medialen Kontexten definiert, sind ihr zufolge an das jeweilige Körperkonzept Fragen der Subjektivität und Identität gebunden. Sie versteht die Körperverwandlung in *Im Kongo* als ein poetologisches Programm, in dem die Relation von Körper und sprechendem Subjekt gefasst ist. Sie fasst diese Relation als postkoloniale Frage auf und thematisiert das Verhältnis von Ich und Anderem im Rahmen der Kategorie 'Rasse' und der kulturellen Differenz. Sie meint, dass die Tatsache, dass ein *Weißer* über Afrika und das Leben der Schwarzen reflektiere, mit dem Eingestehen der Nicht-Repräsentierbarkeit des Anderen in der europäischen Rede identisch sei. Die ausgegrenzten Anderen könnten die Möglichkeit der Selbst-Repräsentation nicht erhalten. Der Körper-Geist-Dualismus sei eine Problematik des modernen westlichen Denkens. In Anlehnung an Judith Butlers diskursanalytisch begründete Konzeptualisierung versteht sie Körper als Prozessualität und betont, dass der Körper performativ gedacht werden müsse. Vgl. Köhler, S. 10–26.

²⁷ Vgl. ebda, S. 93.

²⁸ Widmer [Anm. 9], S. 197.

²⁹ Ebda, S. 211.

³⁰ Ebda, S. 12.

³¹ Ebda, S. 214f.

³² Ebda, S. 215.

³³ Vgl. Köhler [Anm. 10], S. 81–91. Die Kulturwissenschaft behauptet die These, dass jede kulturelle Wahrnehmung vorgeprägt und jedes wissenschaftliche Porträt fremder Kulturen von der spezifischen Rhetorik und von narrativen Traditionen der eigenen Kultur geleitet sei. Die Literaturanalyse richtet sich darauf, wie Autorität mit kulturspezifischer Repräsentation verknüpft ist. In der Literatur selbst wird Autorität ausgeübt, z.B. durch die Kontrollfunktion des Erzählers, der in der erlebten Rede seine Position zur Geltung bringt sowie durch eine 'ethnographische Subjektivität' der literarischen Figuren, des Erzählers oder des Autors. Repräsentationskritik bildet die wichtigste Richtung in der bisherigen Rezeption des *reflexive turn* und der *Writing Culture*-Debatte. Vgl. Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Reinbek, 2006, S. 164–165.

³⁴ Widmer [Anm. 9], S. 21.

³⁵ Vgl. Bourquin [Anm. 2], S. 206.

³⁶ Widmer [Anm. 9], S. 215. Vgl. Agossavi, Simplicio: *Fremdbermeneutik in der zeitgenössischen deutschen Literatur. An Beispielen von Uwe Timm, Gerhard Polt, Urs Widmer, Sibylle Knauss, Wolfgang Lange und Hans Christoph Buch*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2003, S. 100.

³⁷ Ebda, S. 19.

³⁸ Vgl. ebda.

³⁹ Vgl. ebda, S. 101.

⁴⁰ Vgl. Köhler [Anm. 10], S. 87.

⁴¹ Vgl. Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2006, S. 153.

⁴² Sigmund Freuds Annahme ist, dass das Unheimliche auf das Altbekannte zurückgeführt werden kann. Das Unheimliche sei das Vertraut-Gewesene, das unter bestimmten Bedingungen hervortrete. Er meint, das Unheimliche sei eigentlich nichts Neues und auch nichts Fremdes. Es ist der Teil des Seelenlebens, der verdrängt wurde, aber unter bestimmten Bedingungen hervortritt und das Unheimliche herauslöst. Das Unheimliche ist mit der Angst verbunden. Es ist zunächst Schock, Erfahrung von Ungewöhnlichem. Wenn Angst dazukommt, wird das Unheimliche Unbehagen hervorrufen, welches beim Ich zur Depersonalisation führt. Vgl. Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, G. W., Bd. XII, S. 231. Julia Kristeva setzt Freuds Gedanken fort: „Das Fremde ist in uns selbst. Und wenn wir den Fremden fliehen oder bekämpfen, kämpfen wir gegen unser Unbewußtes – dieses 'Uneigene' unseres nicht möglichen 'Eigenen'. Feinfühlig, Analytiker, der er ist, spricht Freud nicht von den Fremden: er lehrt uns, die Fremdheit in uns selbst

aufzuspüren.“ Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, S. 208 f.

⁴³ Vgl. Hofmann [Anm. 19], S. 30.

⁴⁴ Vgl. ebda, S. 59.

⁴⁵ Vgl. Bachmann-Medick [Anm. 13], S. 185–187.

⁴⁶ Vgl. ebda, S. 185.

Detlef Gwosc (Hamburg/Berlin/München)

**Der Preis für's (Über-)Leben ist Selbstverleugnung:
„Es scheint uns nicht bestimmt zu sein,
Konturen zu gewinnen.“
Begegnungen in Christa Wolfs
Kein Ort. Nirgends und *Sommerstück***

Heinrich von Kleist schreibt im Winter 1801 an seine Stiefschwester Ulrike: „Indessen ich mich in Gesellschaften nicht wohl befinde, so geschieht dies weniger, weil andere, als vielmehr ich mich selbst nicht zeige, wie ich es wünsche. Die Notwendigkeit, eine Rolle zu spielen, und ein innerer Widerwillen dagegen machen mir jede Gesellschaft lästig, und froh kann ich nur in meiner eignen Gesellschaft sein, weil ich da ganz wahr sein darf.“¹

Die Teegesellschaft, die Christa Wolf in *Kein Ort. Nirgends* beschreibt, ist für Kleist lästig, sie lässt ihn unwohl sein, weil er nicht er selbst sein darf, sondern eine Rolle zu spielen hat. Das Unbehagen bei Kleist währt, bis er die Günderrode trifft und sich mit ihr unterhält. Die Seelenverwandschaft ist schnell von beiden erkannt und schafft die Möglichkeit, zumindest für Augenblicke einmal man selbst zu sein.

Lange Zeit glaubt Kleist, Opfer individueller Unzulänglichkeit zu sein: „Ach diese angeborene Unart, immer an Orten zu sein, wo ich nicht lebe, oder in einer Zeit, die vergangen oder noch nicht gekommen ist.“² Fazit: „Wo ich nicht bin, da ist das Glück.“³ Die Begegnung mit der Günderrode lässt ihn im Text von Christa Wolf umdenken, lässt ihn erkennen, dass es andere gibt, die gleich ihm leiden. Deshalb: „Dass sie sich getroffen hätten: erwünschte Legende. Winkel am Rhein [...] Juni 1804.“⁴

Das fiktive Zusammentreffen schafft Möglichkeiten für die Autorin, ihre Botschaft durch eine wechselseitige Spiegelung deutlicher herauszustellen. Zudem: Das Problem, an dem Kleist leidet, ist nicht nur überindividuell; es ist auch geschlechterübergreifend.

Als Frau steht die Günderrode in ihrer Zeit unter besonderer Beobachtung. Sie hat gegen Vorurteile und Geschlechterkonventionen

anzukämpfen. Auch Kleist, der wie man weiß, grundsätzlich ein eher konventionelles Geschlechterbild propagierte⁵, zeigt sich anfänglich irritiert ob des Auftretens der Günderrode:

Er staune, sagt er, wie sie so von einem festen Bewusstsein des eignen Wertes durchdrungen sei; wie sie sich herausnehme, in einem für ihr Geschlecht ungewöhnlichen Maße gerecht zu sein. Sie sei hochmütig, ob sie das wisse. [...] Ich kenne meine Schwächen, sagt sie. Sie liegen nicht da, wo Sie sie suchen. [...] Diese Frau ist unbeugsam; herrisch zu sein, hat sie nicht nötig.⁶

Doch wenig später sieht Kleist in dieser Frau eine Geistesverwandte, der anzuvertrauen er sich geneigt zeigt:

Es könnte der Mühe wert sein, ihre Unbedingtheit an der seinen zu messen. Vielleicht gibt es doch einen Menschen unter dem Himmel, dem er den Gram anvertrauen kann, der ihn aufzehrt. Man versteht nicht, was man nicht mit andern teilt.⁷

Die ersten Fassungen von *Kein Ort. Nirgends* und *Sommerstück* entstanden parallel in den siebziger Jahren; in einer Zeit, in der es Christa Wolf erklärtermaßen an Selbstvertrauen für die eigene Tätigkeit fehlte. Wie tief die Krise bei der Autorin seinerzeit gewesen sein mag, ist wohl nur für jene zu ermesen und nachvollziehbar, die in ähnlicher Weise unter der Verbannung zur Untätigkeit leiden: „Ein Tag, an dem ich nicht geschrieben habe, erscheint mir meist als verloren.“⁸ Und in einem Gespräch mit Therese Hörnigk ergänzt sie:

zunächst und vor allem bin ich es selbst, die es braucht zu schreiben, als Mittel der Selbsterkenntnis, auch als Mittel der Entlastung, wenn der Druck der Selbstzweifel übermächtig zu werden droht. Schreiben ist einfach meine Existenzform.⁹

Die Motivation, *Kein Ort. Nirgends* zu schreiben, war dem Bemühen der Autorin geschuldet, zu einer in des Wortes ursprünglichem Sinne Selbstverständigung über die eigene Lage zu gelangen. Die Tragik von Kleist und Günderrode fungiert als in der Geschichte gefundenes „Erlebnismuster“¹⁰:

Ein Zufall kann es nicht sein, dass wir begonnen haben, den Abgeschriebenen nachzufragen, das Urteil, das über sie verhängt wurde, anzufechten, es zu bestreiten und aufzuheben - fasziniert durch Verwandtschaft und Nähe, wenn auch der Zeiten eingedenk, die zwischen uns und denen liegen, [...] wir blicken uns um, getrieben von dem nicht mehr abweisbaren Bedürfnis, uns selbst zu verstehn: unsre Rolle in der Zeitgeschichte, unsre Hoffnungen und deren Grenzen, unsre Leistung und unser Versagen, unsre Möglichkeiten und deren Bedingtheit. Und, wenn es sein kann, für das alles die Gründe.¹¹

Die historische Problematik der an den gesellschaftlichen Konstellationen ihrer Zeit scheiternden Karoline von Günderrode (1780-1806) und Heinrich von Kleist (1777-1811) wurde von der Autorin in *Kein Ort. Nirgends* so vor allem mit Blick auf die eigene Person durchgespielt. Sie lässt die Figuren aussprechen, was sie zu sagen hat.¹² Die Frage „Wer spricht?“¹³ am Anfang des Textes signalisiert dem Leser die nicht eindeutige Zuordnung von nachprüfbareren Haltungen und Meinungen auf Seiten der Protagonisten und den erfundenen Reaktionen und Auffassungen durch die Autorin.¹⁴

Mit *Kein Ort. Nirgends* legt die Autorin eine „zeitlose“ Erzählung vor, die zwar in der Vergangenheit spielt, aber auf die Gegenwart zielt¹⁵: „Vorgänger ihr, Blut im Schuh.“¹⁶ Christa Wolf reflektiert ihre eigene Situation als kritische Intellektuelle in der erstarrenden DDR am Schicksal der beiden ernüchterten Dichter, die an der Enge nachrevolutionärer, zunehmend restaurativer Verhältnisse litten.¹⁷ Sogar der interne Gutachter des Aufbau-Verlages, in dem die DDR-Ausgabe des Salonstücks erschien, sah diesen Zusammenhang: „Die Themen- und Heldenwahl kann, angesichts der politischen und kulturpolitischen Erfahrungen, die Christa Wolf in den letzten Jahren machen musste, nicht überraschen; die Arbeit an der Erzählung diente sicher auch der Selbstbesinnung.“¹⁸

Es war tatsächlich ein „autobiographischer Impuls“¹⁹, der die „Beschäftigung mit dem Material solcher Lebensläufe wie denen von Günderrode und Kleist“²⁰ beförderte:

Kein Ort. Nirgends hab ich 1977 geschrieben. Das war in einer Zeit, da ich mich selbst veranlasst sah, die Voraussetzungen von Scheitern zu untersuchen, den Zusammenhang von gesellschaftlicher Verzweigung und Scheitern

in der Literatur. Ich hab damals stark mit dem Gefühl gelebt, mit dem Rücken an der Wand zu stehn und keinen richtigen Schritt tun zu können. Ich musste über eine gewisse Zeit hinwegkommen, in der es absolut keine Wirkungsmöglichkeit mehr zu geben schien.²¹

Zur Erinnerung: Im November 1976 wurde der systemkritische Wolf Biermann während eines Aufenthaltes in der Bundesrepublik aus der DDR ausgewiesen. In einer auch von Christa Wolf unterzeichneten Resolution forderten zahlreiche Künstler eine Rücknahme dieser Ausweisung. Die Staatsführung drängte die Unterzeichner der Protestnote wiederum, sie sollten diese Unterschrift zurücknehmen, und verschärfte zugleich den Ton im Umgang mit den Künstlern generell. Von Erich Honeckers Versprechen bei Amtsantritt wenige Jahre zuvor, dass es keine Tabus mehr für Literatur und Kunst gebe, war nichts geblieben. Die Künstler und insbesondere die Schriftsteller sahen sich getäuscht. 1979 wurden zahlreiche Autoren aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen – was faktisch einem Berufsverbot gleichkam. Grund war ein offener (über die Medien in der Bundesrepublik Deutschland) verbreiteter Brief, in dem eine Gruppe von Schriftstellern, unter ihnen Jurek Becker, Adolf Endler, Erich Loest und Klaus Schlesinger, ihre tiefe Besorgnis über die restriktive Kulturpolitik der DDR ausdrückten. Dabei hatten sich die Autoren nur für ihren Kollegen Stefan Heym eingesetzt, der für seinen Roman *Collin* keine Druckgenehmigung in der DDR erhielt und sogar kriminalisiert wurde, weil er schließlich – ohne Zustimmung der zuständigen Stellen in der DDR – den Roman in der Bundesrepublik veröffentlicht hatte.²²

Das Schreiben bedeutet für die Autorin also auch im Falle von *Kein Ort. Nirgends* ebenso wie später im Falle von *Sommerstück* ein „Verarbeiten von Erfahrung“²³. Günther Drommer vermerkt in seinem Außengutachten, das dem Druckgenehmigungsantrag beigelegt war:

Es ist vorstellbar, dass Christa Wolf im gerade zurückgelegten Zeitabschnitt mit einer Reihe gesellschaftlicher und kulturpolitischer Vorgänge konfrontiert war, die einer noch länger andauernden persönlichen Verarbeitung bedürfen. Dass Christa Wolf sich mitten in dieser Phase zu befinden scheint (es sei in gebührender Achtung und ohne jede Absicht, der Autorin zu nahe treten zu wollen, vermerkt), ist aus dem Manuskript herauslesbar.²⁴

Erstaunlich, dass das Druckgenehmigungsverfahren für *Kein Ort. Nirgends* angesichts solcher Einschätzungen ohne ersichtliche Komplikationen verlief. Die zuständige Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel beim Ministerium für Kultur in Ostberlin jedenfalls hatte offenbar keine Einwände gegen eine Veröffentlichung.²⁵

Das Problem, an dem Kleist und die Günderrode leiden, an dem sie letztlich sogar verzweifeln, ist die Erkenntnis, in einer Zeit zu leben, die den Anspruch des einzelnen auf künstlerische Selbstverwirklichung hinten angestellt hat. Im zeitlich bereits vor *Kein Ort. Nirgends* entstandenen Günderrode-Essay schreibt Christa Wolf: „Dieses Subjektwerden [...] läuft dem Zeitgeist entgegen, der auf Nützlichkeit, Verwertbarkeit, die Verwandlung aller Verhältnisse in Tauschwerte dringt. Als habe ein böser Zauber die Dinge und Menschen berührt.“²⁶ Wenn Kleist und die Günderrode nach der Teegesellschaft miteinander am Rhein spazieren gehen, wird dem Leser im Dialog der beiden Protagonisten deutlich:

Hier, im Gespräch über Maschinen, Vernunft, angepasste Routinen und ‚niedergehaltene Leidenschaften‘ werden kulturphilosophische, menschheitliche Fragen gestellt, die weit hinaus reichen über unmittelbare historische Schreibenlässe von dereinst bis in unsere Tage.²⁷

Für die Autorin war es nicht nur die konkrete Konstellation von Raum und Zeit, die Kleist und Günderrode scheitern ließ. Vielmehr ist es der ewige Konflikt zwischen dem auf seine Selbstverwirklichung drängenden Individuum und der sich diesem Ansinnen gegenüber weitgehend restriktiv verhaltenden Gesellschaft: „Unser unausrottbarer Glaube, der Mensch sei bestimmt, sich zu vervollkommen, der dem Geist aller Zeit strikt zuwiderläuft.“²⁸ In der Realität gibt es diesen Ort und diese Zeit nicht, die dem einzelnen – dauerhaft – uneingeschränkte Selbstverwirklichung ermöglicht, der Wunsch bleibt eine Utopie. Bei Kleist und der Günderrode führt dies zur ernüchternden Erkenntnis: „Dass die Zeit uns verkennen muss, ist ein Gesetz.“²⁹

In einem Gespräch mit Joachim Walther, das bereits 1972 stattfand, erklärte Christa Wolf, dass sie einen „Riesenspaß am Diagnostizieren gesellschaftlicher Prozesse auf Grund von Symptomen“ habe.³⁰ Auch im *Sommerstück* praktiziert Christa Wolf ihren „Spaß“, indem sie das, was die Menschen von sich wissen, was die Gesellschaft von sich weiß, zu erwei-

tern trachtet.³¹ Verschiedene Aspekte des realen Lebens in der DDR werden von ihr konsequenterweise angesprochen: Verlust der Ideale mit dem Alter; der ständig zunehmende Verlust an Kommunikation; eine Devisen-um-jeden-Preis-Mentalität, die vor dem Ausverkauf Kunst und Kulturgütern nicht Halt macht; Ökologieignoranz; der Mangel an Demokratie; Republikflucht und deren Folgen, die Generationsproblematik...

Im Mittelpunkt von *Sommerstück* steht aber – wiederum analog zu *Kein Ort. Nirgends* – die Frage nach dem Gebrauchtwerten des Künstlers, des Dichters in seiner Zeit. Die Autorin beklagt das nunmehr seit mehr als zwei Jahrhunderten dominierende Nützlichkeitsdenken, den Utilitarismus, der den Dichter als nichtökonomische Größe an den Rand der Gesellschaft drückt, ihn als Außenseiter empfinden lässt. In einem umstrittenen Vergleich in ihrer *Wiener Rede* vom März 1985 heißt es ursprünglich:

Die arbeitsteilig organisierten Industriegesellschaften müssen die Fähigkeiten, Strebungen und Wünsche ihrer Mitglieder nach ähnlichen Gesichtspunkten als ‚nützlich‘ oder ‚unnützlich‘ selektieren wie die KZ-Bewacher die ihnen ausgelieferten Häftlinge als ‚noch brauchbar‘ und ‚lebensunwert‘.³²

Sommerstück steht in der mit dem legendären Essay *Lesen und Schreiben* aus dem Jahre 1968 begründeten Tradition einer Verständigungssuche nach der Funktion und Wirkung von Literatur – nicht zuletzt nach der Daseinsberechtigung dieser, lässt man Buchproduktion und –vertrieb außer acht, nichtökonomischen Größe.

„Zu schreiben kann erst beginnen, wem die Realität nicht mehr selbstverständlich ist.“³³ „Ich kann nur über etwas schreiben, was mich beunruhigt.“³⁴ Das sind zwei programmatische Sätze für die Autorin. Schreiben ist für Christa Wolf erklärtermaßen „ein Instrument zur Öffnung unbewusster Bereiche, der Weg zu dem Depot des Verbotenen; zu den Quellen des Traums, der Imagination und der Subjektivität“³⁵: „Die Literatur ist eine der Möglichkeiten, dieses Interesse des Menschen an sich selbst wachzuhalten oder wieder wachzurufen.“³⁶ In der schon zitierten *Wiener Rede* präzisiert die Autorin: „Die Kunst ist heute wohl der einzige Ort, zugleich beinahe das einzige Erprobungsfeld für die Vision von ganzheitlichen menschlichen Wesen.“³⁷

In einer Zeit, in der die Masse der Menschen sich einem oberflächlichen Leben hingibt, sich treiben lässt, sich dem Treiben der Zeit ausliefert,

versteht sich die Autorin einmal mehr als Mahnerin. Christa Wolf fordert vom Literaten, seiner Pflicht nachzukommen, den Menschen Mitteilung von Lebensalternativen zu machen. Mit Nachdruck proklamiert sie diese Aufgabe in einem Brief vom Oktober 1986 an den Leiter des Aufbau-Verlages, Elmar Faber:

Ja, ich will [sic] meine Sorge über die Hierarchie der Wertvorstellungen in unserer Zivilisation äußern, und ich finde, dass ich immer mehr Grund zu dieser Sorge habe; ich will damit also eine Meinung sagen, die nicht in unseren Zeitungen steht, und ich will diese Meinung so genau es mir möglich ist sagen und sie weder vergrößern noch verwischen lassen. Lieber Elmar Faber – welchen Sinn hätte schreiben heute sonst?³⁸

In *Sommerstück* bekennt die Autorin, selbst nicht immer frei von Zweifeln über den Sinn solchen Unternehmens zu sein. Sie fragt, und das ist keine rhetorische Geste, ob es überhaupt legitim sei, der Versuchung nachzugeben, sich Zeiten des Glücks, Zeiten wirklichen Lebens (literarisch) zu erinnern.³⁹ Noch auf derselben Seite des Textes hat sie sich für die Richtigkeit des Vorhabens dadurch entschieden, indem sie den Preis vorrechnet, den ein Schweigen mit sich brächte: „Was bleibt zu hoffen für eine Zeit, die vom Hohn auf Schönheit gekennzeichnet ist?“⁴⁰ Was bleibt zu hoffen von Zeiten, in denen das Gelächter der anderen allgegenwärtig ist?⁴¹ Die Antwort kennt man aus anderen Texten der Autorin – nichts Gutes: „Die Verwilderung wird zunehmen.“⁴²

Indes: Wer die Schönheit auf seine Fahnen geschrieben hat, wer der Utopie wirklichen, also sinnerfüllten Lebens nachhängt, hat einen hohen Preis zu zahlen – dieser Preis ist: das Grässliche, die Deformation des Menschen auf extreme Weise zu erfahren.⁴³ Christa Wolfs Hoffnung, Gehör zu finden, ist keineswegs grenzenlos, denn sie ist sich sicher, dass ihre mahnende Stimme durchaus nicht von all jenen verstanden wird, für die sie als Anwalt ein Mandat zu übernehmen sich anschickt. Sie weiß, dass der normale, durchschnittliche Mensch glaubt, andere Sorgen zu haben als ein Dichter⁴⁴; sie setzt sich des Vorwurfs aus, keine Ahnung vom Leben zu haben. Aber sie verteidigt ihr Mandat ohne Auftrag:

Keine Ahnung vom Leben, mag sein. Oder zuviel Ahnung von einer Art Leben, von der die unzähligen normalen Leben abgedrängt worden waren

und auf die die Gedichte weiter Kurs halten mussten, ungeachtet des Irrsinns, von dem die Person sich bedroht sieht...⁴⁵

In einem Interview von 1989 hat Christa Wolf erklärt, dass sie durchaus Menschen verstehen würde, die für das Lamentieren der Dichter nur ein Kopfschütteln übrig hätten:

die strikte, immer weiter gehende Arbeitsteilung seit dem Beginn des bürgerlichen, des Industriezeitalters, die die Mehrheit der Produzenten in frustrierende Arbeitsprozesse zwingt, erzeugt auch bei vielen eine Abwehrhaltung gegen jene wenigen, die eine nicht entfremdete Arbeit machen dürfen und deren Lebensverhältnisse stärker durch sie selbst bestimmt werden. Und die starke Subjektivität, ohne die keine Literatur entsteht, dieses Bestehen der Autoren darauf, sich auszudrücken, verletzt solche Menschen. Das ist mir nicht so unverständlich.⁴⁶

Aber ein Schriftsteller hat nun einmal, wie Martin Walser trefflich bemerkte, nichts als seine Subjektivität. „Und die hat er umso mehr, als er seiner Beschränktheit erlaubt, ihn ganz zu beherrschen.“⁴⁷

Ellen, die augenscheinlich autobiographische Züge Christa Wolfs trägt, bleibt im *Sommerstück* die Hoffnung, dass sich die Unlust am geschriebenen Wort zumindest auf Seiten der Dichter irgendwann doch wieder auflösen werde⁴⁸:

Wenn auch nicht Unbefangenheit, die für immer verscherzt war, wenigstens Erkenntnisfreude würde sich wieder einstellen, hoffte sie. Selbst dann, wenn sie sich gegen uns, gegen mich selber richten muss. Anscheinend haben die Götter vor die Selbstbeziehung eine Zone des Verstummens gelegt, des Schweigens.⁴⁹

Sommerstück reflektiert die schmerzliche Sehnsucht an die Tage und Nächte eines Sommers, der in der Erinnerung als einmalig erscheint.⁵⁰ Gleichsam beschworen wird der Zauber eines harmonischen Zusammenlebens, das freilich nur in der relativ abgeschlossenen Inselwelt eines Dorfes und – wie sich alsbald herausstellt – auch dort nur für kurze Zeit, eben einen Sommer lang, funktionierte. Es gibt, so müssen sich die Anwesenden eingestehen, den Ort nicht, wo auf Dauer ihr utopischer

Entwurf von Leben wirklich realisiert werden kann. Die Realität des Alltags lässt sich nicht aussperren. Fast, so hat es den Anschein, müssen jene, die sich zeitweilig dieser Illusion doch hingeben, letztlich einen noch höheren Tribut zahlen.

Sommerstück ist kein Plädoyer für Weltflucht. Die Autorin offenbart sich als Realistin, indem sie auf die Endlichkeit der Wunder hinweist und zugleich vom einzelnen als sittliche Pflicht fordert, sich selbst in für ihn schwierigen Zeiten nicht aufzugeben. Wer zur Selbstaufgabe neigt, verfehlt nicht nur den eigenen Anspruch, er macht sich nachgerade schuldig:

Die Unfähigkeit zu handeln als Schuld. Schuld, dass sie ihre Pläne, Entwürfe, da man sie ihnen mit mehr oder weniger Aufwand, mehr oder weniger plump abgeschmettert hatte, einen nach dem anderen zurückgezogen, beiseite gelegt hatten. Auf kleiner Flamme kochen, nannte man das wohl. Sich in eine Umgebung zurückziehn, die einem nicht mehr melden konnte, wie weit man sich durch Selbstaufgabe verfehlte.⁵¹

Christa Wolf schreibt – bei aller Melancholie, die *Sommerstück* durchzieht – gegen den allzu verständlichen Hang zur Entmutigung an, indem sie auffordert, sich des menschlichen Privilegs zu erinnern, Widerstand leisten zu können.⁵² Ellen reflektiert Momente, die von Resignation, weil von Anpassung dominiert werden:

Was schmerzt eigentlich. Dass ich mich gewöhnt habe, wie alle, niemals genau das zu tun, was ich tun will. Niemals genau das zu sagen, was ich sagen will. So dass ich wahrscheinlich, ohne es zu bemerken, auch nicht mehr denke, was ich denken will. Oder denken sollte. Vielleicht ist es das, was man Kapitulation nennt, und ganz so dramatisch, wie ich es mir früher vorgestellt habe, ist es nicht mal. Früher, als Kapitulation für mich nicht in Frage kam. Als ich ein anderer Mensch war, einer, den alle, mit denen ich jetzt lebe, nicht mehr kennen... Einer, den ich selbst fast vergessen habe.⁵³

In *Kein Ort. Nirgends* lässt Christa Wolf die Günderrode sagen: „Manche Kapitulation zeige doch nur die Größe des Widerstandes an. Es gebe Fälle, da ein Plan scheitern müsse, der gleichwohl seine Berechtigung habe.“⁵⁴

Die Dichtung wird in diesen Phasen zum Refugium. „Ja, sagt die Günderrode, das ist wohl verständlich, dass wir dem Zwang, dem wir

unterstellt sind, in Gedanken wenigstens zu entfliehen trachten. In der Wirklichkeit ist es uns nicht erlaubt.⁵⁵ Und Kleist, der sich des Vorwurfs der Unmoral ausgesetzt sieht, sagt: „Unmoral! Die wissen nicht, was das ist. Er weiß es. Dem Leben schuldig bleiben, was es fordert, den Lebenden, was sie fordern müssen; wahres Leben nur fühlen, indem man schreibt...“⁵⁶

Der Freiraum der Literatur kann freilich auf Dauer die in der Realität wahrgenommene massive Einschränkung der Freiheit nicht ersetzen. Kleist fordert die Günderröde zu einem Statement heraus: „Und Sie, Günderröde? Sie wollen sich einreden, dass Sie sich mit Ihrer eingeschränkten Existenz versöhnen könnten?“⁵⁷ Die Antwort auf diese provozierende Frage lässt nicht auf sich warten: „Auch eine eingeschränkte Existenz lässt sich dehnen bis zu ihren Rändern, die vorher unsichtbar sind. Nur das, wofür wir keine Sinne haben, ist uns verloren.“⁵⁸

Da klingt bei der Günderröde noch die Hoffnung an, das erzwungene, um den Preis der Selbstverleugnung zu führende Leben akzeptieren zu können. Für Kleist ist indes bereits sehr früh klar, dass die Alternative für ihn nur heißt, sich den realen Konventionen zu fügen oder einem irrationalen Traum zu folgen.

Er hat die Wahl – falls das eine Wahl zu nennen ist –, das verzehrende Ungenügen, sein bestes Teil, planvoll in sich abzutöten oder ihm freien Lauf zu lassen und am irdischen Elend zugrunde zu gehn. Sich Zeit und Ort nach eigener Notwendigkeit zu schaffen oder nach gewöhnlichem Zuschnitt zu vegetieren.⁵⁹

Mit Selbstverleugnung kann er die Tage noch überbrücken: „Wie mir zumute ist, geht keinen was an, mich selbst am wenigsten.“⁶⁰ Die Günderröde zeigt sich ohne Illusionen:

Sie kennt sich, sie kennt die Menschen, ist darauf eingestellt, vergessen zu werden. [...] Sie hat das Unglück, leidenschaftlich und stolz zu sein, also verkannt zu werden. So hält sie sich zurück, an Zügeln, die ins Fleisch schneiden. Gefährlich wird es, wenn sie sich hinreißen ließe, die Zügel zu lockern, loszugehen, und wenn sie dann, in heftigstem Lauf, gegen jenen Widerstand stieße, den die andern Wirklichkeit nennen und von dem sie sich, man wird es ihr vorwerfen, nicht den rechten Begriff macht.⁶¹

Beruhigend für Kleist bleibt allenfalls, dass er seinem Schicksal ein Ende bereiten kann:

Die Mächte, die ihn in ihren Klauen haben – durch Geringschätzung beleidigen sie ihn nicht. Das wird die einzige Genugtuung sein, die er in seinem Leben erfährt. Und er wird sich ebenbürtig zeigen. Kein anderer wird das Urteil an ihm vollstrecken als er selbst. [...] Wollüstig schaudert es ihn vor dem Blick in die innere Maschinerie der Seele.⁶²

Günter de Bruyn hat in einer feinsinnigen Analyse zusammengefasst:

In der Erzählung, in der die beiden, die sich in dieser Welt nicht zu helfen wissen, angesichts des Todes zu lachen beginnen, keimt Bitterkeit auf, gedeiht aber nicht. Es ist kein Lachen der Weltverachtung; denn die Freiheit, die die beiden vor sich zu haben meinen, ist die, die Menschen zu lieben und uns selbst nicht zu hassen'. Diese Freiheit aber gibt in einer menschenunwürdigen, ständig bedrohten Welt für Menschen, wie Christa Wolf sie darstellt, nur der Tod. Der Standort der Autorin ist jenseits aller Illusionen. Illusionslos sein aber heißt für sie nicht hoffnungslos sein. ‚Wenn wir zu hoffen aufhören, kommt, was wir befürchten bestimmt‘, lässt sie die Dichterin sagen...⁶³

Kleist wie Günderrode nehmen sich bekanntlich das Leben. Die „Nichtübereinstimmung mit ihrer Welt“ trieb sie beide in den Tod.⁶⁴ Davor ertragen sie die „Sehnsucht, aus der Ohnmacht, individuellen Vereinzelung, aus der Verwirrung der Gefühle und insgesamt der Unbehautheit einer sie erdrückenden Wirklichkeit auszubrechen“ (Wolfgang Heise).

Ein, vielleicht sogar das wichtigste Thema in den Büchern Christa Wolf ist die jeweils aus verschiedener Sicht gestellte Frage nach dem Sinn des Lebens, nach den notwendigen Voraussetzungen für sinnerfülltes Leben. Auch die Erzählung *Sommerstück* zeigt sich dieser Intention verpflichtet.

Mit *Sommerstück* offeriert Christa Wolf reflexiv angelegte Prosa. Sie berichtet von der Befindlichkeit einzelner Figuren und macht damit Mitteilung von Verhältnissen, von Welt. Das Buch ist ein Lamento über zivilisatorische Verhältnisse, die den einzelnen Menschen mehr oder minder stark ein Defizit an Selbstverwirklichung erfahren und ihn als defor-

miertes Wesen empfinden lassen. Die Autorin problematisiert Erfahrungen des Alltags, thematisiert Entfremdungstendenzen. Sie beklagt die für das sich mit seiner ganzen Produktivität einbringen wollende Individuum „unfruchtbaren Zeiten“⁶⁵, deren Ende nicht abzusehen sind.

Die Autorin spricht sich für Verhältnisse aus, in denen der einzelne Mensch das, was als produktive Möglichkeit in ihm angelegt ist und dem er sich nahe fühlt, auch realisieren kann. Christa Wolf plädiert für eine Eigenschaft des Menschen, die ihm in unserer vornehmlich auf Ratio orientierten Welt schon lange nicht mehr als Tugend angerechnet wird: zuweilen schwach zu sein. Sie ruft nachdrücklich ins Gedächtnis zurück, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse dem Menschen in seiner doppelten Existenz von gleichermaßen physischem wie psychischem Wesen Rechnung tragen müssen: Der Mensch hat eine Außen- und eine Innenwelt.⁶⁶ In *Sommerstück* wird beschrieben, wie der Innendruck ansteigt, wenn die Außenwelt jede Möglichkeit des Handelns blockiert.⁶⁷

Die Figuren in der Erzählung leiden an der gemachten Erfahrung, dass der Preis fürs (Über-)Leben Anpassung ist, also Selbstverleugnung. Der einzelne Mensch, so stellt es sich in Ellens bedrückendem Traumbild dar, ist gehalten, nahezu unsichtbar zu werden:

In einer engen Zementkammer stand sie an die Wand gedrückt, dicht vor ihr lief eine Art Schaufelrad, das diese Kammer wohl mit der Oberwelt verband, auf das sie aber nicht gelangen konnte, ohne zerquetscht zu werden. [...] Nach einer langen Zeit hielt man das Schaufelrad an. Jans Stimme [...] gab ihr die Anweisung, sich ganz dünn zu machen, dünn wie ein Blatt Papier, um sich durch einen winzigen Spalt nach oben durchzuzwängen. Fast unsichtbar werden: Das war der Preis für Überleben.⁶⁸

Die Gemeinsamkeit der Wahlverwandten auf dem Lande besteht zuvorderst in dem Gefühl, über einen niemals abgeforderten Vorrat zu verfügen, „ein Zuviel an Fähigkeiten und Eigenschaften, die sie für nützlich und brauchbar hielten, die eine Vergangenheit und, so hofften sie immer noch, eine Zukunft hatten, aber keine Gegenwart“⁶⁹. Schmerzhaft hatten sie erfahren müssen, mit ihrer Individualität nicht gebraucht zu werden. Resignativ sehen sie ihr Schicksal: „Es scheint uns nicht bestimmt zu sein, Konturen zu gewinnen.“⁷⁰

Unter solchen Ausgangsbedingungen wird die Zusammenkunft zum „Anfang von etwas, wir fühlten es stark, wir wussten nicht, wovon, und wir merkten, dass wir auf neue Anfänge nicht mehr gehofft hatten. Endlich wird der Schmerz zunichte...“⁷¹ Der Sommer, Synonym für unbeschwertes Zusammensein, wird damit zum grandiosen, fernerhin nicht wiederholbaren Erlebnis: „Einmal im Leben konnten wir teilnehmen am Ursprung der Legenden.“⁷²

Christa Wolf erzählt vom Zusammentreffen und Zusammenleben geistig und emotional Gleichgesinnter in einem mecklenburgischen Dorf zur Sommerzeit: „Wir wussten, wir wollten zusammen sein.“⁷³ Unter nichtigen Vorwänden suchen sie jeweils die Nähe der anderen, um sich für die aus ihrer Sicht zweifelsfrei kommende Zeit des Alleinseins einen „Vorrat an Gemeinsamkeit“ anzulegen⁷⁴, gleichsam ein Kraftreservoir für Zustände, in denen wieder die Bedrückung dominiert, gleichsam ein Kraftreservoir für Lebensphasen, in denen man wieder auf die Erinnerung angewiesen ist⁷⁵.

Die sich da in Ellens und Jans Haus zusammenfinden, sind durchaus in ihrer Mentalität, ihrem Denken über die Welt, verschieden. Die Unterschiede zeigen sich etwa bei dem „Versuch, eine Liste der Dinge aufzustellen, mit denen wir uns nie abfinden würden, unter keinen Umständen. Da hatten wir [...] Mühe, einige Posten zu finden, die auf jeden von uns zutrafen...“⁷⁶

Doch maßgeblich für die einvernehmliche Atmosphäre der Versammelten sind ja nicht deren Unterschiede, sondern deren Gemeinsamkeiten. Was sie eint, das zählt. Und es eint sie die Sehnsucht nach einem Ort, an dem man die nicht körperlichen Leiden heilen kann⁷⁷, es eint sie die resignative Phase, die existenzielle Krise, in der sie sich alle befinden. Alles Tun ist ihnen nunmehr von vermeintlicher Vergeblichkeit geprägt – folgerichtig drängt sich ihnen das Bild von Sisyphos auf⁷⁸. Den Zutritt zur Welt wählen sie, metaphorisch ausgedrückt, längst nicht mehr durch den blumenbekränzten Triumphbogen. Nur die Kinder ob ihrer Naivität vermögen noch diesen Weg zu gehen. Die Erwachsenen – wissend, was sie erwartet – meiden solchen Zugang längst.⁷⁹

Das Zusammenleben in der Gruppe wird faktisch von einer einzigen Prämisse reguliert, sie heißt: „Verletzbarkeit zu achten. Wer mit anderen Menschen ernsthaft zusammen leben will, muss ihn als Individuum respektieren.“ Die gegenseitige Achtung schließt Offenheit und Vertrauen

zueinander ein: „Niemand schien Lust darauf zu haben, die Schmerzpunkte der anderen mitwillig anzurühren.“⁸⁰

Aber obgleich in der Gruppe eine Stimmung herrscht, in der jeder einzelne über die Unzumutbarkeiten berichten kann, denen er seiner Seele ausgesetzt sieht, agieren schließlich alle immer noch wie „Puppen in einem Puppenhaus“⁸¹. Selbst in der Inselwelt können nicht alle ihre Befangenheit restlos ablegen, letztlich bedarf es dazu auch hier erst noch eines Spiels. Nur im Spiel ist allen Anwesenden möglich, jene Rolle zu übernehmen, sie sie auch im wirklichen Leben gerne innehätten. Und so lautet denn die wichtigste Regel des Spiels: „Und jeder spielt sich selbst.“⁸² Das Vorhaben findet ungeteilte Zustimmung. Für einige, so für Irene, stellen sich indes auch Zweifel ein, ob sie dieser Herausforderung, ihre eigene Rolle auszufüllen, gewachsen sind. Das so sehnlich Gewünschte, aber doch so Ungewohnte zu probieren, wird von ihnen skeptisch in Angriff genommen: „...im Spiel müsste es ihr doch einmal gelingen, ganz sie selbst zu sein. Neidfrei und selbstgewiss, und warum sollte sie nicht spielend hervorbringen, was sie sonst spielte: Glück. Glück haben. Glücklich sein.“⁸³

Was man als Spiel zu inszenieren trachtet, ist nichts anderes als Ungezwungenheit: „Wir wollten die alte Ungezwungenheit noch einmal erzwingen, [...] noch einmal sollte die Überzeugung, dass keiner dem anderen übel wollte, uns tragen.“⁸⁴

Anmerkungen

¹ Heinrich von Kleist in einem Brief vom 05. Februar 1801. In: Günzel, Klaus: *Kleist. Ein Lebensbild in Briefen und zeitgenössischen Berichten*. Berlin: Verlag der Nation, 1984, S. 129.

² Wolf, Christa: *Kein Ort. Nirgends*. Berlin – Weimar: Aufbau-Verlag, 1981, S. 41.

³ Ebda, S. 6.

⁴ Ebda

⁵ In einem für seine Verlobte, Wilhelmine Zenge, bestimmten *Aufsatz über die Aufklärung des Weibes* schreibt Kleist am 16. September 1800: „Deine Bestimmung, liebe Freundin, oder überhaupt die Bestimmung des Weibes ist wohl unzweifelhaft und unverkennbar; denn welche andere kann es sein, als diese, Mutter zu werden, und der Erde tugendhafte Menschen zu erziehen?/ Und wohl euch, dass eure

Bestimmung so einfach und beschränkt ist! Durch euch will die Natur nur ihre Zwecke erreichen, durch uns Männer auch der Staat noch die seinigen...“ Günzel [Anm. 1], S. 109.

⁶ Wolf [Anm. 2], S. 39.

⁷ Ebda, S. 145.

⁸ Wolf, Christa: Unruhe und Betroffenheit. Gespräch mit Joachim Walther. In: Dies.: *Die Dimension des Autors. Aufsätze, Essays, Gespräche, Reden*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1986, Bd. 2, S. 295.

⁹ Wolf, Christa: Gespräch mit Therese Hörnigk. In: *Sinn und Form*. Heft 2/1989, S. 267.

¹⁰ Vgl. Wolf, Christa, Lesen und Schreiben. In: Dies.: *Fortgesetzter Versuch. Aufsätze, Gespräche, Essays*. Leipzig: Reclam Verlag 1980, S. 9.

¹¹ Wolf, Christa: Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode – ein Entwurf. In: Dies.: *Ins Ungebundene gebet eine Sehnsucht. Gesprächsraum Romantik, Prosa und Essays*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1985, S. 212f.

¹² Vgl. de Bruyn, Günter: „Sie, Kleist, nehmen das Leben gefährlich ernst“. In: Drescher, Angela (Hg.): *Christa Wolf, Ein Arbeitsbuch. Studien-Dokumente-Bibliographie*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1989, S. 152.

¹³ Wolf [Anm. 2], S. 6.

¹⁴ Günter Drommer schreibt in einem Gutachten: „Offensichtliche Zitate oder Beinahe-Zitate [...] korrespondieren mit erfundenen Reaktionen. Literaturwissenschaftlich (jedenfalls teilweise) nachprüfbar Haltungen werden dargelegt und dichterisch frei erfunden weitergeführt.“ (Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (im folgenden: SAPMO-BArch), DR/1 2117a, Bl. 641.)

Das Ergebnis dieser Montage ist ein Text, der suggestive Kraft beim Leser zu entwickeln vermag, wie Günter de Bruyn feststellt: „Die Melodie ihrer gedankenschweren, manchmal lyrischen Prosa, deren Sätze, Halbsätze und Worte dauernd die Grenze zum Unsagbaren berühren, geht einem lange nach. Es ist eine suggestive Sprache, die das Bedürfnis zur Folge hat, sich des eignen Ichs zu versichern. Besonders der, dessen Weltsicht der Christa Wolfs ähnlich ist, hat Suggestion zu befürchten.“ de Bruyn [Anm. 12], S. 152.

¹⁵ Vgl. de Bruyn [Anm. 12], S. 153.

¹⁶ Wolf [Anm. 2], S. 5

¹⁷ Vgl. Müller, Volker: Dass sie die Zeit verkannte... In: *Berliner Zeitung*, 24. Januar 2009.

¹⁸ Lektor Dr. Tölpelmann im Gutachten. (SAPMO-BArch), DR1/ 2117a, Bl. 647.

¹⁹ Wolf, Christa: Projektionsraum Romantik. Ein Gespräch mit Frauke Meyer-

Gosau. In: Dies. [Anm. 11], S. 379.

²⁰ Vgl. ebda, S. 376.

²¹ Ebda. Im Vorfeld der Veröffentlichung dieser Textsammlung gab es erhebliche Bedenken seitens der DDR-Zensoren. Diese äußerten insbesondere Unbehagen an der Übernahme des zitierten Gesprächs, das Christa Wolf bereits 1982 Frauke Meyer-Gosau in *Alternative* (Berlin/West) gegeben hatte. In einem internen Schreiben des Ministerium wird „um kollektive Meinungsbildung“ gebeten: „Veröffentlichen wir im Nachhinein Texte, die für den Westen gemacht sind?“ (Vgl. SAPMO-BArch, DR 1/2133a, Blatt 366 Rückseite). In einer Notiz, die dem Druckgenehmigungsantrag des Aufbau-Verlages vom 22.11.1984 beigelegt wurde, setzt sich die Lektorin, Angela Drescher, nachdrücklich für die Einbeziehung dieses Gesprächs in die Publikation ein: „Es ist noch einmal hervorzuheben, dass dieses Interview, so ungewohnt und unbequem uns manche seiner direkten, unverstellten Äußerungen zunächst sein mögen, ähnlich wie die von Fühmann publizierten Gespräche zum Verständnis des Entwicklungsganges einer international bedeutend gewordenen Autorin sehr beiträgt.“ (SAPMO-BArch, DR 1/2133a, Blatt 380) Der „Oberzensor der DDR“, der stellvertretende Kulturminister Klaus Höpcke, war es schlussendlich, der per kleinem Zettel mit Datum vom 15.4.1985 erklärte: „Für ‚Ins Ungebundene geht [sic] eine Sehnsucht‘ kann DG [Druckgenehmigung] erteilt werden. K. Hö.“ (SAPMO-BArch, DR 1/ 2133a, Blatt 366 Rückseite)

Noch kontroverser als bei dieser Publikation ging es im Vorfeld der Veröffentlichung von Essays, Aufsätzen, Reden und Gesprächen unter dem Titel *Die Dimension des Autors* her – allein dazu die dokumentierten Materialien im Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR umfassen rund 60 Seiten und füllen faktisch einen kleinen Aktenordner. Die Sammlung mit Texten aus den Jahren 1959–1985 war bei den zuständigen Verantwortlichen im DDR-Kulturministerium ob der darin enthaltenen „problematischen Tendenzen“ („Verwischung von klassenmäßigen Konturen in Geschichte und Gegenwart“, „Denkkonstruktion, der zufolge hoher Leistungswille und hohe Menschlichkeit unausweichlich zueinander in Gegensatz geraten“) umstritten (siehe SAPMO-BArch, DR1/ 2135a, Bl. 595ff). In einer Hausmitteilung an den stellvertretenden Kulturminister verweist der Leiter der Abteilung Belletristik, Kunst- und Musikkultur auf „jene Wertungen und widersprüchlichen Auffassungen im Denken Christa Wolfs, die den wissenschaftlichen - und u.E. auch den politischen – Meinungsstreit herausfordern“ (SAPMO-BArch, DR1/ 2135a, Bl. 596)

²² Stefan Heym wurde in der DDR wegen dieser Handlung zu einer Geldstrafe verurteilt.

²³ Vgl. Wolf [Anm. 8], S. 298.

²⁴ Günther Drommer war externer Gutachter. SAPMO-BArch, DR 1/2117a, Bl. 641.

²⁵ Der Leiter des Aufbau-Verlages, Dr. Fritz-Georg Voigt, schrieb in einem Brief am 27.07.1978 an die Hauptverwaltung, in dem es unter anderem heißt: „Lieber Genosse Dahne...

Wenn Christa Wolf Anfang dieses Jahres dem Verlag die Erzählung ‚Kein Ort. Nirgends‘, die über 100 Seiten umfasst, übergeben hat, so ist es normal, dass der Titel 1979 erscheint. Wir bringen diese Erzählung nicht als bibliophile Ausgabe, sondern im Normalformat ohne Illustrationen. Das ist auch dem Luchterhand-Verlag bekannt, mit dem wir in Verhandlungen über eine Koproduktion stehen. Bei Abschluss des Vertrages über ‚Kein Ort. Nirgends‘ hat Christa Wolf gesagt, dass sie dem Aufbau-Verlag für diese Erzählung die Weltrechte gibt (und nicht nur für die DDR), um damit zu unterstreichen, dass sie keinen Schritt machen wolle, der zu Missdeutungen Anlass gibt.

Würden wir die Erzählung nicht als Einzelausgabe publizieren, so würde sie auf jeden Fall in der BRD einzeln erscheinen und zum 50. Geburtstag der Autorin hochgespielt werden. Es wäre auch möglich, dass die Autorin dann, da der Vertrag nicht eingehalten würde, ihre Auslandsrechte selbst wahrnimmt, woran uns nicht gelegen sein kann.“ (SAPMO-BArch, DR 1/2117a, Bl. 637)

Diese Passage wurde vom Adressaten per Füllfederhalter mit einem Vermerk versehen und wie folgt kommentiert: „Wir haben doch in keiner Weise etwas gegen diese Publikation gesagt oder genauer: i c h [Hervorhebung im Text] jedenfalls nicht.“ (SAPMO-BArch, DR 1/2117a, Bl. 637f.) Es ist also davon auszugehen, dass es auch im Vorfeld dieser Veröffentlichung wiederum zumindest einzelne Personen im Staats- und Parteiapparat der DDR gegeben hat, die einer Publikation kritisch gegenüberstanden.

²⁶ Wolf, Christa: *Der Schatten eines Traumes. Kaoline von Günderrode – Ein Entwurf*. In: Wolf [Anm. 21], S. 231f.

²⁷ Müller [Anm. 17].

²⁸ Wolf [Anm. 2], S. 173.

²⁹ Ebda, S. 148.

³⁰ Vgl. Wolf [Anm. 8], S. 305.

³¹ Vgl. ebda, S. 306.

³² Ministerium für Kultur, Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel. Berlin, 06. November 1986. In: SAPMO-BArch, DR 1/2135a, Bl. 588. Aufgrund dieses Vergleichs war die Veröffentlichung dieser, äußerst kurzen Rede in der DDR heftig

umstritten. Es gab, davon zeugen Dokumente im Archiv (siehe SAPMO-BArch, DR 1/2135a, Bl. 586ff.), sowohl seitens des Ministeriums für Kultur als auch von Verlagsseite mehrere Versuche, die Autorin zu einer Entschärfung dieser Passage zu bewegen. Nur widerwillig akzeptierte Christa Wolf schließlich einen von zwei Vorschlägen, die ihr vom Ministerium gemacht worden waren (vgl. SAPMO-BArch, DR 1/2135a, Bl. 588f.). In der gedruckten Fassung heißt es: „Die arbeitsteilig organisierten Industriegesellschaften müssen die Fähigkeiten, Strebungen und Wünsche ihrer Mitglieder nach dem Gesichtspunkt der Effektivität in ‚nützliche‘ oder ‚unnützliche‘ einteilen; mir fällt es schwer, mich der Assoziation an Zustände zu erwehren, die es zulassen, Menschen als ‚noch brauchbar‘ oder ‚lebensunwert‘ zu selektieren.“ (Wolf, Christa: *Wiener Rede*. In: Dies.: [Anm. 8], Bd. I, S. 77f.

³³ Wolf [Anm. 10], S. 31.

³⁴ Wolf, Christa: *Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann*. In: Dies.: [Anm. 8], S. 316.

³⁵ Vgl. Wolf, Christa: *Wiener Rede*. In: Dies. [Anm. 8], Bd. I, S. 78.

³⁶ Wolf [Anm. 8], S. 311.

³⁷ Wolf [Anm. 35], S. 79.

³⁸ Christa Wolf in einem Brief vom 04. Oktober 1986 an Elmar Faber. In: SAPMO-BArch, DR 1/2135a, Bl. 593.

³⁹ Vgl. Wolf, Christa: *Sommerstück*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1989, S. 11.

⁴⁰ Ebda, S. 11.

⁴¹ Vgl. Wolf [Anm. 2], S. 6.

⁴² Wolf, Christa: *Fortgesetzter Versuch. Aufsätze, Gespräche, Essays*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1980, S. 19.

⁴³ Vgl. Wolf [Anm. 39], S. 12.

⁴⁴ Vgl. ebda, S. 61.

⁴⁵ Ebda, S. 61.

⁴⁶ Wolf [Anm. 9], S. 265.

⁴⁷ Wälsler, Martin: *Vormittag eines Schriftstellers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag, 1994, S. 21.

⁴⁸ Vgl. Wolf [Anm. 39], S. 38.

⁴⁹ Ebda

⁵⁰ Vgl. ebda, S. 9.

⁵¹ Ebda, S. 86.

⁵² Vgl. ebda, S. 86.

⁵³ Ebda, S. 89.

⁵⁴ Wolf [Anm. 2], S. 164.

⁵⁵ Ebda, S. 126.

⁵⁶ Ebda, S. 27.

⁵⁷ Ebda, S. 150.

⁵⁸ Ebda, S. 151.

⁵⁹ Ebda, 43f.

⁶⁰ Ebda, S. 7.

⁶¹ Ebda, S. 12.

⁶² Ebda, S. 44.

⁶³ de Bruyn [Anm. 12], S. 153f.

⁶⁴ Vgl. ebda, S. 152. „Nichtübereinstimmung mit der Welt, in der zu leben man gezwungen ist, wird in besonderem Maße von dem als schmerzlich empfunden, der Übereinstimmung stark ersehnt.“ (Ebda, S. 151)

⁶⁵ Vgl. Wolf [Anm. 39], S. 36.

⁶⁶ Vgl. ebda, S. 48.

⁶⁷ Vgl. ebda, S. 129.

⁶⁸ Ebda, S. 124f.

⁶⁹ Vgl. ebda, S. 164f.

⁷⁰ Ebda, S. 177.

⁷¹ Ebda, S. 18.

⁷² Ebda, S. 41.

⁷³ Ebda, S. 9.

⁷⁴ Vgl. ebda, S. 11.

⁷⁵ Vgl. ebda, S. 9.

⁷⁶ Ebda, S. 164.

⁷⁷ Vgl. ebda, S. 76.

⁷⁸ Vgl. ebda, S. 143.

⁷⁹ Vgl. ebda, S. 156.

⁸⁰ Ebda, S. 65.

⁸¹ Vgl. ebda, S. 165.

⁸² Ebda, S. 126.

⁸³ Ebda, S. 126f.

⁸⁴ Ebda, S. 163.

Vera Adrienn Tóth (Budapest)

Kulturelle Identität im Spiegel der literarischen Erinnerungen

„Heute kommt man an einer Diskussion über nationale Identität nicht vorbei, auch und gerade, wenn man über eine kontinentale Identität wie die europäische nachdenkt.“ (Paul Michael Lützeler)¹

1. Einleitung

„Für ein harmonisches internationales Zusammenleben ist es wesentlich, daß einzelne, Gemeinschaften und Nationen den multikulturellen Charakter der Menschheit anerkennen und respektieren“.² Dieser Satz der *Erklärung von Prinzipien der Toleranz* der UNESCO-Mitgliedstaaten aus dem Jahre 1995 ist eine Art verschärftes Bekenntnis zur kulturellen Identität aber auch zur Identität durch Vielfalt.

Die Neudefinierung und Aufwertung der kulturellen Identität in den letzten Jahrzehnten ist eng mit dem Globalisierungs- und Interkulturalitätsdiskurs verbunden und deshalb aktuell. Die Literatur, als kritisches Medium, spielt in beiden Diskursen eine wichtige Rolle. Die wirtschaftliche, politische und kulturelle Botschaft, dass „wir einander brauchen“ und „ohne einander nicht auskommen können“, zieht trotzdem ein breites Spannungsfeld nach sich, insbesondere in Deutschland.

Die Deutschen sind heute von Problemen mehrfacher Art betroffen: Ein Problem für sie ist jene Belastung, die sich aus der historischen Vergangenheit des 20. Jahrhunderts ergibt und bis heute nicht vollständig verarbeitet werden konnte. *Andererseits* betrifft sie das allgemeinere, weltweit verbreitete Phänomen der Globalisierung, die eine politische und ansatzweise auch eine kulturelle Einheit anstrebt. Diesem Prozess steht die Identität der einzelnen Nationen – so auch die der Deutschen – sowie die spannungsvolle Frage der Bewahrung oder der Aufgabe der kulturellen und nationalen Identität gegenüber.

Die Vernetzungen und Verflechtungen im politischen wie im kulturellen Bereich reißen alte Wunden auf, statt Toleranz machen sich Grenzziehungen und Intoleranz breit. Dadurch, dass sie die Details der historischen Ereignisse wach hält, erinnert uns die Literatur an die Einzelheiten der Konflikte und der großen Traumata. Literatur kann gleichzeitig Medium und ästhetische Inszenierung von Erinnerung und Gedächtnis sein. Bei Letzterer treten die literarischen Texte mit Gedächtnisdiskursen ihrer Entstehungszeit in Dialog und veranschaulichen die Funktionsweisen, Prozesse und Probleme des Erinnerns mithilfe ästhetischer Mittel. Zugleich konstituiert sich Identität auf verschiedenen Ebenen – auf individueller, kollektiver sowie kultureller Ebene – als Ergebnis der literarischen Erinnerungen.

Das Referat setzt sich mit der Frage der Identitätsgestaltung auseinander. Dabei werden im ersten Teil Theorien und Begriffe der modernen Gedächtnis- und Erinnerungsforschung hauptsächlich nach Jan und Aleida Assmann beleuchtet. Die für den zweiten Teil als Illustration ausgewählten zeitgenössischen deutschen literarischen Werke zeugen davon, dass die Identitätsfrage auch heute aktuell ist. Die drei literarischen Beispiele nähern den Problembereich jeweils auf eigene Weise an und bringen zum Ausdruck, dass das Identitätsproblem durchaus nicht nur ein Problem der Vergangenheit, sondern auch das der Gegenwart und damit das der heutigen Generationen ist.

2. Kulturelle, kollektive und persönliche Identität

Kulturelle Identität bedeutet die Identifikation von Individuen mit einer Gesellschaft, einem bestimmten kulturellen Milieu oder eben mit einer Subkultur. Sie kommt in dem Zugehörigkeitsgefühl zu diesen Sphären zum Ausdruck und wird durch den Sozialisationsprozess beziehungsweise die Überlieferung von Generation zu Generation weitergegeben. Gleichzeitig ist jedoch nicht allein das Gefühl des Dazugehörens Identität stiftend, sondern auch die Vorstellung, das Bewusstsein, dass sich das jeweilige Individuum – aufgrund seiner kulturellen Identität – von anderen Individuen wie auch Gruppen unterscheidet. Dieser Unterschied manifestiert sich in gesellschaftlich oder auch historisch geprägten Aspekten wie Sprache, Religion, Nation, Wertvorstellungen, Sitten oder Gebräuche. Kulturelle Identität ist eine Folge und Funktion des so

genannten ‚kulturellen Gedächtnisses‘, ein Sammelbegriff für „ein kollektiv geteiltes Wissen, vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt“³, um ihre Identität zu bewahren und zu reproduzieren.

In der kulturellen Identitätsbildung spielt das Bild, die Vorstellung von dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Fremden‘ eine wichtige Rolle. Es ist ähnlich wie bei der Ausbildung der individuellen Identität: Auch dort lassen jene Merkmale das Individuum von anderen unterscheiden, die nur ihm eigen sind. Mithilfe dieser einzigartigen Merkmale kann das Individuum eine Ich-Identität ausbauen.

Zugleich ist der Mensch ein soziales Wesen, welches – unter normalen Umständen – in der Gesellschaft lebt und mit anderen Menschen kommuniziert, interagiert. Er übernimmt die Werte und Normen verschiedener, kleinerer oder größerer Gruppen oder Kollektiven. Auf diese Weise entstehen Merkmale, die nicht einzigartig, sondern eben mit einer mehr oder weniger großen Gruppe geteilt sind. In den einzelnen Gruppen entwickelt sich ein Wir-Gefühl und erfolgt die Ausbildung der Wir-Identität im Wechselspiel der Gefühle des ‚Dazugehörens‘ und des ‚Abgrenzens‘. Die Wir-Identität wird in der Forschung auch ‚kollektive Identität‘ genannt.

Die Existenz und Ausbildung der kollektiven Identität ist bis heute ein viel diskutierter, oft sogar in Frage gestellter Begriff. Nach Reinhard Kreckels – allerdings etwas älterer und polarisierter – Meinung können Kollektive wie Gruppen, Gesellschaften oder Nationen keine Identität haben. Einem Kollektiv eine Identität zuzuschreiben bedeutet oft eine von außen vorgenommene Vereinheitlichung von bestimmten Individuen. Diese Vereinheitlichung entbehrt meistens jede Rücksicht auf empirische Grundlagen, sie erscheint als normierende Verordnung oder Suggestion. Je größer die vereinheitlichte Gruppe ist, desto stärker stereotyp, erfahrungsarm, sogar erfahrungsleer wird ihr Identitätsbild. Diese von außen aufgezwungene Identität ist eigentlich eine Art Homogenisierung vieler Einzelner aus einer oft ideologisch oder strategisch operierenden Außenperspektive.⁴ Jan Assmann vertritt die Meinung, die heute als akzeptiert gilt, dass es kollektive Identität „an sich“ nicht gibt, „nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen.“⁵

3. Gedächtnis und Erinnerung

Bisher war die Rede von kultureller Identität sowie individueller und kollektiver Identität als die Vorstufen in der Herausbildung der Ersteren. Jan Assmann behauptet, dass Identität eigentlich eine Folge und Funktion des Gedächtnisses ist. Aleida und Jan Assmann unterscheiden auch innerhalb des Gedächtnisbegriffes ein individuelles, ein kollektives und ein kulturelles Gedächtnis.

Mithilfe des individuellen Gedächtnisses sind wir dazu fähig, subjektive Erlebnisse und Erfahrungen zu verarbeiten. Unsere menschliche Gedächtnisleistung ist komplex und umfangreich, zusammengesetzt von neuronalen, kognitiven und emotionalen Prozessen. Die Speicherfunktion des Gedächtnisses ermöglicht, dass wir Informationen aufnehmen und diese – für kürzere oder längere Zeit – behalten können. Gespeichert wird vor allem das, was für uns neu und relevant ist, weil unser Gedächtnis von unserer Aufmerksamkeit und Wachheit gesteuert wird. Aber oft werden auch solche Wahrnehmungen in unserem Gedächtnis festgehalten, die wir gar nicht einprägen wollten, oder die für uns nicht bewusst sind.

Wie die Identitätsbildung ein sozialer Prozess ist, so ist auch das individuelle Gedächtnis immer sozial, es bildet sich im zwischenmenschlichen Verkehr und in der Kommunikation aus. Aleida und Jan Assmann haben für den *sozialen* Aspekt des Gedächtnisses den Begriff ‚kommunikatives Gedächtnis‘ geprägt.⁶

Persönliche Erinnerungen existieren laut der Forscher in einem generationenspezifischen Zeithorizont. Das bedeutet, dass in einer ungefähr 80–100 Jahre umfassenden Periode in der Regel drei Generationen nebeneinander leben, freilich mit Verschiebungen sowie Überlappungen. Dadurch, dass unter diesen Generationen eine persönliche Kommunikation möglich ist, bilden sie eine „Erfahrungs-, Erinnerungs- und Erzählgemeinschaft“.⁷ Nachdem die 80–100 Jahre vergangen sind, hört auch das Drei-Generationen-Gedächtnis auf, als Rahmen für die persönlichen Erinnerungen zu funktionieren. Damit werden dem kommunikativen Gedächtnis und den persönlichen Erinnerungen mehr oder weniger feste, natürliche Grenzen gesetzt.

Das kollektive Gedächtnis ist ein soziales Langzeitgedächtnis. Wie auch die kollektive Identität nicht „an sich“ existiert, so *haben* Kollektive auch kein Gedächtnis, sondern *machen es, bauen es auf*. Für diesen Aufbau-

prozess ist oft eine Art inhaltlicher Minimalismus und symbolischer Reduktionismus charakteristisch: Das Kollektiv hebt aus einer vielschichtigen, komplexen Erfahrung wenige, eventuell sogar ein einziges Ereignis hervor und macht dieses für sich gedächtniswirksam.⁸ Diese einengende Erinnerungsweise ist in der Regel stark emotionsbeladen und verhindert, dass das Kollektiv die Ereignisse aus anderen, alternativen Perspektiven wahrnimmt.

Das kulturelle Gedächtnis befindet sich auf einer Ebene oberhalb des kollektiven Gedächtnisses. Seine Rolle ist ebenfalls die Ausbildung eines sozialen Langzeitgedächtnisses dadurch, dass es das Wissen und die Erfahrungen generationenübergreifend vermittelt, überliefert. Das kulturelle Gedächtnis kommuniziert in einer langfristigen historischen Perspektive. Dazu stützt es sich auf einen „komplexen Überlieferungsbestand“.⁹ Dieser komplexe Überlieferungsbestand wird auf externe Medien und Institutionen wie Texte, Bilder, Denkmäler, Architektur, Feste oder Rituale ausgelagert, die Bestandteile der so genannten Erinnerungskulturen sind. Das kulturelle Gedächtnis ist stark symbolisch, engt jedoch die Rahmen der Erinnerung nicht ein, sondern legt gerade auf deren Komplexität das Gewicht.

Untrennbar von der menschlichen Gedächtnisleistung ist die Fähigkeit zum Erinnern. Vieles, was wir wahrgenommen, erfahren oder gelernt haben, wird wieder gebraucht. Unsere Erinnerung ermöglicht diese Rekonstruktion. Sie reproduziert, was wir gelernt haben, verbindet das Erlebte mit dem Erzählten und holt die Vergangenheit in die Gegenwart zurück. Das, was früher im Gedächtnis gespeichert wurde, wird durch die Erinnerung aktualisiert, eventuell umgestaltet und als Erzählbares oder Erzählenswertes weitergegeben. Erinnern ist nicht fotografisch sondern selektiv, das heißt, Einiges wird hervorgehoben, andere Dinge werden in den Hintergrund gestellt.

Hier schließt sich der Bogen: Die Identität bestimmt, was ein Individuum, ein Kollektiv, eine Kultur als Erfahrung ins Gedächtnis aufnimmt beziehungsweise überhaupt aufnehmen kann, die Erinnerung selektiert diese Gedächtnisinhalte und diese Selektion wirkt auf die individuelle, kollektive und kulturelle Identität zurück. Anders gesagt wird die Identität nicht nur durch objektive Erfahrungen geprägt, sondern auch dadurch, was und wie erinnert werden will. Erinnerung schafft also Identität.

4. Literarische Illustrationen

Im Weiteren soll anhand der drei anfangs erwähnten literarischen Werken kurz dargestellt werden, wie in diesen die deutsche Erinnerungs- und Identitätsproblematik erscheint. Literatur ist dabei selbst ein Medium der Erinnerung, und zwar ein subjektives. Gerade durch das Subjektive und Persönliche ruft jedoch Literatur Emotionen hervor. Der Problembereich wird in den ausgewählten Beispielen eher verhalten behandelt, er bedarf des Nach- und Weiterdenkens des Lesers, um zur Geltung zu kommen.

In allen drei Werken erscheint die Perspektive des Interkulturellen. Bernhard Schlinks Erzählung *Die Beschneidung* beschreibt die Liebe eines deutschen Studenten und einer amerikanischen Jüdin. Bei der Begegnung der verschiedenen Kulturen werden Gegensätze lebendig, die sich aus der historischen Vergangenheit ergeben. Die jüdische Familie der jungen Amerikanerin betrachtet den deutschen Studenten aus einer Perspektive, die ihn als Deutschen und somit als Nazi stigmatisiert. Es bleibt ihm kein Ausweg aus dieser einseitigen Schachtel der Grenzziehung. Der kollektive Schuld-komplex der Deutschen belastet auch ihn, obwohl er zu einer Generation gehört, die nichts mehr mit dem Zweiten Weltkrieg zu tun hat und folglich nicht dafür zu verantworten ist. Seine nationale und kulturelle Identität steht aber als Barriere zwischen ihm und der jüdischen Familie. Er wird mit einer Nation beziehungsweise einer Kultur identifiziert und so als Mensch, als Person ganzheitlich aus einem anderen kulturellen Kontext, aus einem Wissen, das den Juden eigen ist, interpretiert. Selbst die Geste, sich beschneiden zu lassen – und damit eigentlich seine Identität aufzugeben –, ermöglicht ihm nicht, dieser Interpretation zu entkommen.

Das Aufgeben der eigenen Identität kann nicht die Lösung sein. Darauf macht den deutschen Andi sein Freund, der als Chirurg die Beschneidung durchführt, aufmerksam. Dass auch Andi darüber ernsthaft nachgedacht hat, zeigt das folgende Zitat aus Schlinks Erzählung:

Gibt es nur ein Entweder-Oder? Ist man entweder Mann oder Frau, Kind oder Erwachsener? Entweder Deutscher oder Amerikaner, Christ oder Jude? Hat das Reden keinen Zweck, weil es zwar hilft, den anderen zu verstehen, aber nicht, ihn zu ertragen, und weil das Entscheidende das Ertragen ist, nicht das Verstehen? Was aber das Ertragen angeht – erträgt man letztlich nur seinesgleichen?¹⁰

Diese Fragen erschrecken jedoch ihn selbst: Er sieht in ihnen die Gefahr, rassistisch oder fanatisch zu werden.

Die Erzählung macht implizit deutlich, dass Interkulturalität im Sinne von wechselseitigen kulturellen Beziehungen „ein Wissen über das Eigene als kulturelles Selbstbild sowie ein Wissen über den Anderen als Fremdkultur“ voraussetzt.¹¹ Zum Erwerben dieses gegenseitigen Wissens sind die Hauptfiguren durchaus bereit: Andi nimmt mit Interesse an den jüdischen Ritualen der Familie seiner Freundin teil, Sarah betrachtet ebenfalls mit Bewunderung das Heimatland des deutschen Jugendlichen. Ihre Familie verschließt sich jedoch jeglichem Kennenlernen der Welt Andis, und letztendlich scheint diese Haltung die Oberhand zu gewinnen: Der kulturelle Abstand zwischen den beiden Jugendlichen kann durch bloßes Interesse nicht überbrückt werden.

Wie die Vergangenheit in Bernhard Schlinks Erzählung bestimmend ist, so beherrschen die Erinnerungen das innere Leben auch von W.G. Sebalds Figuren in den vier langen Erzählungen *Die Ausgewanderten*. Sebald erzählt die Lebens- und zugleich Leidensgeschichte von vier Juden, die aus ihrer Heimat vertrieben wurden. Der Verlust der Heimat führt in jedem einzelnen Fall zum Verlust der Identität, der letztendlich in Selbstvernichtung endet. Der extremste Fall geistiger und körperlicher Vernichtung zeigt sich an Ambros Adelwarth, der Titelfigur der dritten Erzählung, der – in tiefe Depression verfallen – sich einer Schockbehandlung unterzieht. Das Versagen seines Erinnerungsvermögens als Folge der Schockbehandlung ist sowohl eine konkrete als auch eine symbolische Manifestation der Verstörung und Auslöschung der Persönlichkeit.

Der Wunschtraum der Hauptfiguren – die hoffnungsvolle Auswanderung – endet mit der Niederlegung des Lebens. Der Fall Ambros Adelwarths „repräsentiert die ‚Trauerlaufbahn‘ hunderttausender ausgewandeter Juden in ihrer schmerzlichsten Form“.¹² Die verschiedenen Gedächtnismetaphern, die Sebald verwendet – Bilder, Fotos, Fotoalben, Tagebücher und Orte –, sind dabei spezifische Mittel, die die Erinnerung unterstützen und damit Bestandteile der Erinnerungskultur sind. Ihre Rolle ist, Teile der Vergangenheit im Bewusstsein zu halten und gezielt zu vergegenwärtigen, insgesamt also Erinnerungen wach zu halten.

Das Durchblättern von Tagebüchern oder Fotoalben ermöglicht die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und dem Schicksal von Familienmitgliedern oder Bekannten des Erzählers, der – aufgrund von

bestimmten biografischen Momenten – mit dem *Autor* Sebald identisch zu sein scheint.

Auch Barbara Honigmanns Roman *Eine Liebe aus nichts* behandelt Themen wie deutsch-jüdische Identität, Identitätssuche, Auswanderung und Heimatlosigkeit. Wie bei Bernhard Schlink wirken auch hier die historischen Traumata der Vergangenheit trotz des Generationenwechsels nach. Die autobiografisch erzählende Honigmann erinnert sich an ihren Vater, der als Jude vor Hitler ins Exil flüchten musste. Auch Honigmann macht von Gedächtnismetaphern wie Briefen, Tagebucheinträgen sowie Orten Gebrauch. Die Ich-Erzählerin rekonstruiert daraus Schritt für Schritt das Leben ihrer Eltern und erinnert sich zugleich an ihr eigenes früheres Leben. Die Gedächtnismetaphern übernehmen hier die Rolle der Familiengespräche, die bei Sebald noch zum Teil – wenn auch nicht immer strikt in familiärem Kreis – zu finden sind.

Das dem Vater aufgezwungene Exil wird der späteren, freiwilligen Auswanderung der Ich-Erzählerin aus Ost-Berlin entgegengestellt, wobei sie von ihrer Entscheidung neue Entfaltungsmöglichkeiten und eine Art politische Befreiung aus den Schranken der DDR erwartet. Sie sucht nach Einzigartigkeit, spürt aber in der freiwillig gewählten Fremde zugleich Sehnsucht nach Zugehörigkeit. Dass sie die von ihr gewünschte entnationalisierte, unverbindliche Identität nicht finden kann, liegt möglicherweise daran, dass es eine solche Identität nicht gibt.

5. Schluss

Als Schluss soll der Literatur- und Kulturwissenschaftler Paul Michael Lützeler zitiert werden, dessen Aussage teilweise auch als Motto für den Abstract des Beitrags gewählt wurde:

Solange es Gemeinschaften gibt, mit denen sich Subjekte identifizieren, solange hat es auch Sinn, über die Identität solcher Gemeinschaften nachzudenken. Solange es Familien, Religionen [...], Nationen und Kontinente gibt, mit deren Selbstverständnis, Ideologie oder Zielsetzung sich Individuen identifizieren, solange ist es sinnvoll, sich auf die Bestimmung der betreffenden kollektiven Identitäten einzulassen. Heute kommt man an einer Diskussion über nationale Identität nicht vorbei, auch und gerade, wenn man über eine kontinentale Identität wie die europäische nachdenkt.¹³

Anmerkungen

¹ Lützel, Paul Michael: *Europäische Identität und Multikultur: Fallstudien zur deutschen Literatur seit der Romantik*. Tübingen: Stauffenburg, 1997.

² Deutsche UNESCO Kommission e.V.: *Erklärung von Prinzipien der Toleranz*. http://www.unesco.de/erklaerung_toleranz.html?&L=0 (Zugriff am 07.03.2009).

³ Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan – Hölscher, Tonio (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 15.

⁴ Vgl. dazu Straub, Jürg: Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs. In: Assmann, Aleida und Friese, Heidrun (Hg.): *Identitäten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, S. 100ff.

⁵ Assmann [Anm. 3], S. 132.

⁶ Assmann, Jan: *Religion und kulturelles Gedächtnis*. München: Verlag C.H. Beck, 2000, S. 13.

⁷ Assmann, Aleida: *Drei Formen von Gedächtnis*. In: Horváth, Andrea – Pabis, Eszter (Hg.): *Gedächtnis – Identität – Interkulturalität. Ein kulturwissenschaftliches Studienbuch*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, S. 17.

⁸ Vgl. ebda, S. 19.

⁹ Assmann [Anm. 7], S. 24.

¹⁰ Schlink, Bernhard: *Die Beschneidung*. In: Ders.: *Liebesfluchten*. Zürich: Diogenes Verlag AG, 2000, S. 229.

¹¹ Vancea, Georgeta: *Toleranz und Konflikt. Interkulturelle Dimensionen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2008, S. 19.

¹² Vancea [Anm. 11], S. 123.

¹³ Lützel, Paul Michael: *Europäische Identität und Multikultur: Fallstudien zur deutschen Literatur seit der Romantik*. Tübingen: Stauffenburg, 1997, S. 14.

Elisabeth Berger (*Iasi*)

Erinnerung als kriminalistische Suche: Ingeborg Bachmanns Erzählung *Das Gebell*¹ zwischen innerer Emigration und Verleugnung

Ingeborg Bachmann ist die erste Frau der Nachkriegsliteratur des deutschsprachigen Raumes, die mit radikal poetischen Mitteln das Weiterwirken des Krieges, der Folter, der Vernichtung in der Gesellschaft, in den Beziehungen zwischen Männern und Frauen beschrieben hat.² (Elfriede Jelinek)

- Warum muss Dr. Martin Ranner, zwei Jahre nach dem (vermutlichen) Selbstmord seiner Schwester Franziska eine unmäßig hohe Taxirechnung für eine ihm unbekannte, ebenfalls tote Frau bezahlen?
- Wer hatte Johannes denunziert und ihn womöglich damit ins KZ geschickt?
- Warum hat es ein international angesehener Psychiater nötig den falschen Mythos von seiner schweren Jugend zu errichten?
- Wie kommt es, dass Hunde eine Wahrheit verkünden, die die Protagonisten sorgsam verschweigen?

Mit solchen Fragen wird gemeiniglich ein Kriminalroman beworben oder im Klappentext eröffnet. Dem Leser soll mit möglichst verworrenen Fragen klargemacht werden, dass nur in dieser spannungsgeladenen *story* die Vereinigung derart kontrastreicher und weitauseinanderliegender Ereignisse zu einem harmonischen und den Leser mit tiefer Befriedigung erfüllenden Textkörper möglich ist: *suspense* ist die Losung. Das Sensationelle, Ungewöhnliche lockt den Leser, und dieser ist erwartungsgemäß neugierig, wie nun der Autor die gestellte Aufgabe löst oder vielmehr lösen lässt. In der Erzählung der österreichischen Autorin werden diese und andere Fragen aufgeworfen, womit der Rezipient zu akribischem Lesen aufgefordert wird, um analytisch den Erinnerungen einer alten Frau nachzugehen. Die Fabel ist schnell erzählt: Die alte Frau Jordan hat nach dem Tod ihres Mannes den gemeinsamen Sohn Leo allein unter

großen Mühen und Opfern aufgezogen, um ihm den Aufstieg aus den ärmlichen und kleinbürgerlichen Verhältnissen zu ermöglichen. Leo, dessen Studium durch den homosexuellen Cousin Johannes, der ob seiner Neigung auch einige Jahre im KZ inhaftiert war, finanziert wurde, macht Karriere. Statt seinen Unterstützern Dankbarkeit entgegen zu bringen, erweist sich Dr. Leo Jordan, Psychiater von internationalem Rang, der just seinen Ruhm durch eine Abhandlung über Psychosen bei ehemaligen KZ-Häftlingen begründet, als selbstsüchtig und rücksichtslos ehrgeizig, der auch über seine erste Frau, welche ihm sozial überlegen war, nur Schlechtes zu berichten weiß, wiewohl der Leser im Verlauf der Erzählung Gegenteiliges wahrnimmt. Franziska, seine zweite Frau, nach der Heirat ihrem Mann noch ganz in Liebe und Bewunderung ergeben, versucht dem vielbeschäftigten Mann seine familiäre Verpflichtung als Sohn abzunehmen und besucht die alte Frau regelmäßig, woraus sich für den Leser aus den Gesprächen und Erinnerungen der beiden Protagonistinnen ein Bild von *double-bind* ergibt: Das Gesagte ist nie das Gemeinte.

Ist es verwegen Ingeborg Bachmann in einem Atemzug mit Kriminal-literatur zu nennen?

Dass der Kriminalroman lange Zeit als mindere Gattung galt, ist nur so zu verstehen, dass seine Stärken, und ich spreche hier von literarisch anspruchsvollen Kriminalromanen, geradezu sträflich übersehen wurden. Nicht erst seit Friedrich Glauser wissen wir, dass der Kriminalroman, neben vielen anderen Vorzügen einen probaten Rahmen abgibt, die Gesellschaft zu beschreiben und ihre Spielregeln bloßzulegen. [...] Dort, wo diese in Frage gestellt ist, weil jemand gegen jene [*also die Spielregeln* – Anm. d. Verf.] verstoßen hat, dort wo die herrschende Ordnung gestört ist und wieder hergestellt werden muss, treten ihre Strukturen offen zutage [...] Aufgedeckt wird nicht ein Fall, sondern eine Sozietät, in der dieser Fall möglich war.³

Von diesem rezeptionsästhetischen Ansatz aus gehe ich also daran, auf Anleihen, die Ingeborg Bachmann bei der Krimiliteratur als einer analytischen Textsorte, gemacht haben könnte, einzugehen.

Der allgemeine Vorgang des Lesens verlangt vom Leser eine aktive Beteiligung, d.h. der Leser ist angehalten unentwegt Hypothesen über den Text und seinen Inhalt zu bilden. Der weitere Verlauf des Textes gibt dem Rezipienten Recht, bestätigt mithin die Hypothesen oder lenkt ihn

auf neue Pfade, indem die Hypothese verworfen werden muss. Der Genuss beim Lesen eines Krimis verlangt vom Leser die stillschweigende Übereinkunft mit dem Autor, den chimärenhaften Charakter des Textes zu übersehen und das artifizielle Lügegebäude unter der Prämisse „Wir tun so als ob“ hinzunehmen. Hier treffen sich also der Vorgang des Lesens und die letztlich konventionell-konservative Form des Krimis, der einer analytischen Erzählung ähnelt, weniger ob der psychischen und emotionalen Auslotung seiner Protagonisten, als viel mehr aus erzähltechnischen Gründen: größere Strecken des Romans werden in zeitlicher Umstellung erzählt, während sich die aktionistischen Elemente des Detektivs in die Zukunft bewegen: der Text baut eine *Zukunftsspannung* und eine *Geheimnis-Rätselspannung* auf. Analytisch ist vor allem der Mittelteil, in dem die Nachforschungen immer tiefer in die Vergangenheit führen: „immer Früheres wird immer später erzählt. [...] Die Komposition beruht auf dem Prinzip der zeitlichen Umstellung im Erzählvorgang: Vergangenheit und Gegenwart werden in umgekehrter Reihenfolge vermittelt.“⁴ Der Akt der Erinnerung ähnelt mithin der literarischen Komposition, die sukzessive aus Bruchstücken fügt, was den Blick auf Vergangenes ermöglicht.

Die Erzählung Ingeborg Bachmanns verwebt in ihrem Erzählduktus verschiedene Zeitstränge und lässt die Chronologie der Ereignisse alternierend fließen. Gekonnt streut sie quasi en passant Informationspartikel ein, die den Leser vorerst verunsichern müssen, sieht er sich doch gezwungen Hypothesen aufzustellen, die durch keine Anhaltspunkte gestützt sind, der Ierschen Leerstellen sind zu viele um den Text schon im ersten Ansatz entschlüsseln zu können. Erst in der verlangsamt Analyse und Rückschau auf Informationseinsprengsel enthüllt sich das wahre Ausmaß der katastrophalen Erzählung. In dieser Handlungsstruktur findet sich eine beachtliche Nähe zur Krimistruktur:

Formal trägt die Detektivliteratur wesentliche Kennzeichen der analytischen Erzählung. Die Handlung besteht aus Untersuchung und Verhören, also auch Reflexionen über bereits Geschehenes. Das Ziel des Erzählens ist rückwärts gerichtet, auf die Rekonstruktion der verbrecherischen Tatvorgangs, also einer bereits abgelaufenen Handlung, die am Schluss nach Überführung des Täters für den Leser meist kurz in chronologischer Folge zusammengefasst wird.⁵

Es gilt, den Krimi in seinem Aufbau näher zu untersuchen, um ihn literaturtheoretisch zu fassen, seine Nähe zur analytischen Erzählung zu benennen und ihn gegen andere literarische Genres abzugrenzen. Dabei stütze ich mich auf das Standardwerk von Nusser (2003³) *Der Kriminalroman*.

Terminologisch grenzt er Kriminalroman und Kriminalerzählung kaum ab, zumal die Kriminalliteratur per se zur Erzählung tendiert, indem sie in das Zentrum der Fabel, die geforderte *unerhörte Begebenheit* rückt, Setting und Personal sind relativ eng gefasst, die Handlung ist kompakt strukturiert und wird mit der Aufklärung geschlossen; ein offenes Ende ist vergleichsweise untypisch und auch für den Leser unbefriedigend. In diesen Strukturmomenten gründet sich auch die Kritik an diesem Genre, wobei die Beurteilung in krassem Gegensatz zur Popularität steht: Die klassische Form des Krimis ist konservativ und in seinen begrenzten Varianten vergleichsweise stereotyp, die Wiederholung des Immer-Gleichen macht den Krimi zur Massensliteratur, ein Umstand, der an sich noch nichts über die literarische Qualität aussagt.

Nusser schlüsselt die inhaltlichen Elemente des Kriminalromans in drei Schritte auf. Vorab stellt er das rätselhafte Verbrechen ins Zentrum des Plot, das selbst jedoch nur als Katalysator für die weitere Erforschung und Detektion dient. Das Ereignis soll beim Leser Neugier wecken, es sollte in seiner Ausführung durch Wahrscheinlichkeit überzeugen, nichtsdestoweniger aber kunstvoll konstruiert und kompliziert sein. Paradox verkehrt der Krimi die Forderung des Aristoteles und setzt auf die mimetische Abbildung höchst unwahrscheinlicher Ereignisse – der Leser möchte von Ungeheuerlichkeiten überzeugt werden. Das Verbrechen, die Untat stellt eine Störung der gesellschaftlichen Ordnung dar, weshalb es für den investigierenden Leser eine Herausforderung ist, das störende Element zu eliminieren und das Chaos zu ordnen. In der Erzählung *Das Gebell* steht die Untat nicht am Anfang des Textes, sondern erschließt sich dem Leser erst im Laufe der Lektüre, klar ist aber vom ersten Satz an:

Die alte Frau Jordan, die schon drei Jahrzehnte *die alte Frau Jordan* genannt wurde, weil es danach eine junge Frau Jordan gab und jetzt wieder eine junge Frau Jordan, wohnte zwar in Hietzing, aber in einer verlotterten Villa, in einer Einzimmerwohnung mit einer winzigen Küche und einem Bad, in dem es nur eine Sitzbadewanne gab.⁶

dass sich vor dem Leser eine Scheinidylle auftut, in der die Wirkung vor der Wahrheit steht. Der fehlende Dritte, Dr. Leo Jordan, vielbeschäftigt und desinteressiert am Leben seiner Mutter, wird just durch seine Abwesenheit suspekt. Es kann wohl kaum als alltägliche und folglich realistische Erfahrung gewertet werden, dass eine Mutter nicht wünscht, von ihrem Sohn besucht zu werden und stillschweigend, die Präsenz ihrer Schwiegermutter vorzieht: „An diesem Punkt entsteht ein Unbestimmtheitsbeitrag, der allen literarischen Texten eigen ist, denn sie lassen sich auf keine lebensweltliche Situation so weit zurückführen, dass sie in ihr aufgingen beziehungsweise mit ihr identisch würden.“⁷ Des Psychiaters sich steigernde *Verbrechen* reichen von beängstigender psychischer Grausamkeit, über Denunziation hin zum verschuldeten Selbstmord. In dieser ansteigenden Spannungskurve trifft sich die Erzählung mit der Kriminalerzählung. Wie Nusser weiter ausführt, folgt dem Verbrechen die Fahndung, die Rekonstruktion des Tathergangs und die Klärung der Tatmotive.⁸ Durch genaue Beobachtungen von vorgeblich unwichtigen Details und unscheinbaren Bemerkungen soll der Investigator, mithin auch der Leser, zur Entschlüsselung befähigt werden. Die Arbeitshypothesen ergeben sich aus dem Zusammenspiel von Normabweichungen, das Ungewöhnliche ist der Kontrapunkt zur reglementierten Ordnung, kleine Indizien sollen den Täter enttarnen. Häufig bedient sich der Autor falscher Alibis und lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf *red herrings*, um so eine Atmosphäre des Misstrauens aufzubauen. Der Leser kann nie sicher sein mit seiner Hypothese, notwendig bleibt er im Unklaren. *Das Gebell* weist uns auf einige Spuren (der Verlust der 10 Schilling, Johannes im KZ, die Abneigung der Hunde, etc), doch bleibt die Gestalt Dr. Jordans letztlich unscharf und schwankt zwischen Opfer (der ungeliebte Sohn) und Täter (der skrupellose Gewinner). Häufig zieht sich im Krimi der Detektiv kurz vor Schluss in sein Wissen zurück und verlässt vor dem letzten Showdown den Leser, benimmt ihn jeder Sicherheit. Die letzte Stufe im klassischen Krimi ist die Lösung des Falles und die anklagende Überführung des Täters, der seiner gerechten Strafe zugeführt wird. Der ermittelnde Protagonist präsentiert überraschend die Lösung, er lockt den Schuldigen in eine Falle um die Schuld zu beweisen. Dem Leser wird das Rätsel entdeckt: „Die Konkurrenz von planmäßiger Verdunklung und planmäßiger Erhellung des Rätsels ist das eigentliche Konstruktionsprinzip des Detektivromans.“⁹

Der Krimi bedarf also verstärkt einer wechselseitig eingehaltenen Konvention, soll der Text funktionieren: du, Leser, arbeitest aktiv am Text und seiner Entwicklung mit – ich, Autor, ermögliche durch Hinweise, Indizien und Andeutungen die schrittweise Entdeckung der Wahrheit und führe dich manchmal in die Irre um den Genuss des Forschers zu prolongieren. Dieses Prinzip macht sich auch die Erzählung zu Nutze. Das *In-Die-Irre-Führen* ist ein wesentliches Moment in der klassischen Detektivgeschichte, die *red-herrings* sollen den Leser vom wahren Sachverhalt wegführen und den Spannungsbogen nochmals ausdehnen. Auch Bachmann lässt den Leser ihres Textes lange im Unklaren, ständig oszillieren ihre Figuren zwischen schuldig und unschuldig, buhlen um die Gunst des Lesers, der sich immer mehr in die Fallstricke des Mitleids gezogen sieht – ist am Ende der vermeintliche Bösewicht eine zu bedauernde Figur? In Ingeborg Bachmanns Erzählung wird der Täter nicht zur Verantwortung gezogen, in einer letzten überraschenden Wendung kommt dem Bruder der verstorbenen Exfrau eine überfällige Taxirechnung zu, aus der Rückschau wird dem Leser klar, dass Dr. Jordan wohl sehr schlecht an seiner Frau gehandelt hat. Trotzdem erfährt er keine offizielle Anklage oder Strafe, die Untaten werden kommentarlos konstatiert, einer erlösenden Gerechtigkeit im moralischen Sinne wird hier nicht Rechnung getragen.

Im Krimi kommt der Leser durch ein Frage-Antwort-Spiel zwischen Detektiv, Verdächtigen und Täter zu seinen Informationen, es ist ein wesentliches Moment des analytischen Textes: aus den vielen offenen Fragen, die ein kaum überschaubares Chaos ergeben, sollen Antworten werden. Die vom Autor intendierte Mehrdeutigkeit und Lückenhaftigkeit verführt den Leser vorschnell zu urteilen, immer wieder ist er angehalten, sein Urteil zu revidieren. Doch ist ihm eine generelle Orientierung kaum möglich, zumal sich der enigmatische Text immer bruchstückhaft weiterentwickelt; er zeigt das Gesamtgeschehen nur disparat und diskontinuierlich, was der Funktionalität der Spannungssteigerung dienen soll, die Textökonomie dient der Aufklärung und soll nicht unnötig ausgeweitet werden. Die zentrale Frage ist *Whodunnit?*, Schilderungen von Umständen, die nicht der Antwort auf diese Frage im weitesten Sinne dienen, lassen die Spannung abfallen und überschreiten die Grenzen dieses Genres. Auch bei Ingeborg Bachmann lässt sich diese strenge Ökonomie nachvollziehen, scheinbar unwichtige Details erklären dem Leser in der Rückschau auch *Why*.

Was macht nun einen klassischen Krimiplot aus, wie wird die Spannung aufgebaut, mit welchen Mitteln treibt der Autor das *suspense* auf die Spitze? Die Forschungsliteratur zur Kriminalliteratur ist Legion¹⁰, weshalb ich mir erlaube aus dem Vollen zu schöpfen und die Elemente herauszugreifen, die mir am Wichtigsten und Schlüssigsten erscheinen, um sie mit der bachmannschen Erzählung engzuführen:

- 1) Im Zentrum steht das Aufdecken einer sorgsam gehüteten und verdeckten Wahrheit (eine Tat, oder besser wohl: eine Untat).
- 2) Diese Geheimnisse drehen sich oft um eine angedeutete dunkle Vergangenheit der Protagonisten.
- 3) Durch diesen Kniff verschwimmen gerne die Grenzen zwischen Opfer und Täter, die Unschärfe ist Kalkül.
- 4) Täuschungsmanöver und absichtsvolle Schlenker, das abrupte Abbrechen von Handlungssträngen im entscheidenden Moment, versteckte Hinweise und raunende Andeutungen fächern den Krimi rhizomatisch auf.
- 5) Genau diese Verästelungen werden notwendig bis zum Ende zusammengeführt; die Entschlüsselung der Rätsel gibt uns also Auskunft über die Motiviertheit der Fabel an sich und die sie konstruierenden Details.
- 6) Während also die Ereignisse ihren oft überraschenden Verlauf nehmen, bleiben die Figuren meist stehen – sie entwickeln sich nicht im Laufe der Narration, wohl aber oszillieren sie durch immer neu hinzutretende Aspekte in der Wahrnehmung der Leser.
- 7) Es scheint ein Merkmal der österreichischen Krimiliteratur zu sein, das Hauptaugenmerk nicht auf das Elend, die Schuld, die Brutalität des Mörders allein zu legen, sondern auf „die tristen Zustände der Welt im Allgemeinen: [...] Kleingeisterei jeder Provenienz, dämliche Modeerscheinungen aller Art, Xenophobie, Denkfaulheit, Sprachverschluderung [...]“¹¹, so die Wiener Germanistin Evelyn Polt-Heinzl im Dossier *Krimiliteratur* der Zeitschrift *Literatur und Kritik*.

Und genau beim letzten Punkt, der uns Kleingeisterei, Denkfaulheit und Sprachverschluderung nennt, möchte ich ansetzen:

Nach soviel Theorie stellt sich nämlich die Frage, was das alles mit Ingeborg Bachmann zu tun habe. Es ist wenig wahrscheinlich, dass sich die anerkannte Lyrikerin und von der Kritik weitgehend abgelehnte

Prosaschriftstellerin hingesetzt hat, in der festen Absicht einen knalligen kriminalistischen Text zu verfassen um damit ihrem zweiten und letzten Erzählband *Simultan* (1972) hohe Verkaufszahlen zu sichern. Und doch lässt sich eine erstaunliche Nähe zur Verbrechensliteratur, als *period piece*, also der Aufarbeitung von Geschichte ausmachen.¹²

Immer mehr spielen Verletzung und Bitterkeit die zentrale Rolle in Bachmanns Werk. Im groß angelegten geplanten Zyklus *Todesarten* geht es um subtile Tötungsarten, die Menschen erfahren. Man stirbt durch das, was einem angerichtet wird. Die gesamte Arbeit des Projekts gilt dem Versuch Verschwiegene zur Sprache zu bringen, Geschichten, die nicht bekannt werden, nicht bekannt werden sollen.

Das Gebell scheint in seiner Handlung und seinen Protagonisten dem Romanfragment *Der Fall Franzä* (1979), der Teil des Todesartenprojekts bilden sollte, entliehen. Der Wiener Psychiater Dr. Leo Jordan degradiert seine Frau Franzä zum *Fall*, treibt sie in den Tod (zuerst in die Abtreibung, dann in den Selbstmord), alles mit dem Folterwerkzeug der Intelligenz. *Das Gebell* variiert die angesprochenen Themen. Gewalt ist mithin nicht immer explizit physisch – die Macht der Worte oder eben des Nichtausgesprochenen kolonisieren die ausgehöhlte Frau, die mithin zum Vehikel männlicher Herrschaft wird. Als würden die weiblichen Protagonistinnen sich den Wittgensteinsatz aus der Vorrede zum *Tractatus logico-philosophicus* zum Motto nehmen: „Man könnte den Sinn des Buches etwas in die Worte fassen: Was sich überhaupt sagen lässt, lässt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen.“¹³ Die beiden Frauen sehen sich außer Standes, wahre Worte zu finden, so flüchten sie in ein beredtes Schweigen und konvertieren um die Wahrheit zu verdunkeln, auch um sich selbst einer *erinnerten*, aber eigentlich *imaginierten Erinnerung* zu versichern. Was aber treibt den männlichen Protagonisten an, was hat ihn zu dem gemacht, was er ist, ist der verabscheuungswürdige Täter vielleicht auch ein Opfer? Welche Empathie (oder sind es Schuldgefühle) bringen Mutter und Schwiegertochter dazu, den mutmaßlichen Aggressor, gefürchteten Sohn und Mann zu schützen und niemals mit einem Gespräch zu konfrontieren?

Wir, befasst mit der Sprache, haben erfahren, was Sprachlosigkeit und Stummheit sind – unsere, wenn man so will, reinsten Zustände! -, und sind

aus dem Niemandsland wiedergekehrt mit Sprache, die wir fortsetzen werden, solange Leben unsere Fortsetzung ist.¹⁴

So die Autorin selbst in den *Frankfurter Vorlesungen* als Motto für eine von ihr immer wieder geforderte Arbeit an der Erneuerung der Sprache und des Ausdrucks als einer Forderung nach Aufklärung und dem Ausgang aus der auch selbst verschuldeten Unmündigkeit. Des Weiteren fordert die Autorin auch, die Literatur als verantwortliches ethisches Medium einzusetzen. „Da Schreiben ein Benennen ist und Benennen Werten bedeutet, ist Literatur Beschreibung und Sinngebung zugleich, also Wirklichkeitsauffassung und Weltdeutung.“¹⁵ In *Das Gebell* sind jedoch die Frauen noch weit davon entfernt *wahre Sätze* zu finden, geschweige denn sie auszusprechen.

Im Verlauf der Erzählung wird dem Leser klar, dass Mutter und Schwiegertochter vor Dr. Leo Jordan Angst haben, ihn aber unablässig zum Gegenstand ihrer Unterhaltung machen, sich wechselseitig ihre Dankbarkeit und Liebe ihm gegenüber versichern. Bei soviel Beteuerung beschleicht den Leser ein Verdacht, der auch alsbald bestätigt wird: Der Bub Leo „war ein kompliziertes Kind, ein merkwürdiger Bub [...]“¹⁶, nicht zu vergleichen mit Kiki, ihrem Zögling aus griechischer Familie, bei der die Mutter in jungen Jahren Kindermädchen war. Wenn die Mutter von Kiki sprach, „[...] kam ein Glanz in ihre Augen, der niemals drin war, wenn sie von ihrem eigenen Kind sprach.“¹⁷ Es wird klar, dass „[...] dieser Kiki der alten Frau mehr bedeutet haben musste als Leo.“¹⁸ Deshalb also diese unentwegten Beteuerungen – hier mag eine Mutter ihren Sohn nicht besonders, kann nichts mit ihm anfangen und versucht diese Tatsache zu verleugnen. Sie flieht aus ihrer vorgeblichen Schuld in eine Haltung von Angst und demonstrativem Stolz, ja opfert sogar ihren geliebten Hund Nuri für ihren Sohn, da das Tier ihn unentwegt anbellt und fast eine Bedrohung für ihn darstellt. Aber wie alle unterdrückten Regungen und Lebenslügen irgendwann zurück kommen, so kommen auch die Hunde, zuvorderst Nuri, zurück, die mit ihrem Gebell, das nur von der alten Frau Jordan gehört wird, unablässig eines zum Ausdruck bringen. Man denke nur an die hingestreuten Indizien im Kriminalroman, die den Leser zum Ziehen von Rückschlüssen anregen sollen:

Man sagt, Hunde hätten ein sehr feines Sensorium für die Gefühle ihrer Besitzer. Wenn also der Hundebesitzer vorgeblich freundlich die Hand zum Gruße reicht, der Hund aber versucht sie abzubeißen, sollte man nicht viel auf die Freundschaft des Besitzers halten: *Das Gebell* der Hunde wiederholt unablässig eines: die Abneigung der alten Frau gegen ihren eigenen Sohn!

Im Laufe der Erzählung löst sich auch das Rätsel um die verschwundenen 10 Schilling. Als die alte Frau Jordan diese Münze vermisst, bezichtigt sie nicht nur die Putzfrau ungerechtfertigt des Diebstahls, sondern misst diesem Vorfall zu viel an Bedeutung bei, wie der Text unmissverständlich verdeutlicht. Nicht jedoch klärt er den Leser auf, vor welcher Matrix die Szenerie spielt. Der Leser ist in seiner Hypothese geneigt, diesen Umstand unter Altersgeiz und Demenz zu subsumieren. Gegen Ende der Erzählung, in einem Nebensatz erfährt der Leser um die tiefere Bedeutung eines 10-Schillingstückes: der schwierige Knabe Leo hat in Notzeiten die letzte Münze seiner Mutter gestohlen, leugnet aber beharrlich die Tat. Im Abstand der Jahre versucht die Mutter die Untaten Leos umzudeuten oder gar zu vergessen. Wo sie nicht vergessen kann, bedient sie sich einer anderen Taktik – sie schweigt. Doch gerade das Schweigen verrät die Wahrheit, eine Wahrheit, die ganz unbedingt auch für die alte Frau eine Handlungspostulat in sich tragen würde – sie müsste sich in der Folge mit weiteren unangenehmen Fragen auseinander setzen. Wer hat den homosexuellen Johannes denunziert und ihn damit ins Konzentrationslager geschickt? Sowohl Franziska als auch dem Leser drängt sich ein ungeheurer Verdacht auf: Der junge aufsteigende Arzt Leo Jordan hätte Probleme mit seiner Karriere gehabt, hätte man den Fall von Homosexualität in seiner unmittelbaren Verwandtschaft entdeckt. So war es dem Karrieristen nicht unlieb, dass Johannes aus seiner Umgebung verschwand, aber hat er ihn deswegen gleich denunziert? Die Frage wird nicht dezidiert beantwortet, doch lässt das beredte Schweigen der Mutter und ihr Versuch das Gespräch in andere Bahnen zu lenken, zumindest die Vermutung zu. Just also das Schweigen eröffnet die Wahrheit, die Sprache dient eher der Verdunklung, dazu, das Rätsel nicht aufzulösen und den enigmatischen Charakter des Textes zu bewahren.

Ein kleines Indiz über den Lebensverlauf der Protagonisten erfährt der Leser noch im letzten Absatz des Textes. Der Bruder der verstorbenen Franziska erhält nach dem Tod seiner Schwester eine Taxirechnung, die er

sich nicht zu erklären vermag. Anstandslos bezahlt er aber die Fahrten der alten Frau Jordan, zumal er mit seinem Schwager nie wieder ein Wort wechseln möchte, ihn nie wieder sehen möchte. Warum so rigoros, was ist passiert, dass einer seinen Schwager so tief hasst, wie er seine Schwester geliebt hat? Die Vermutung liegt nahe, dass sich Dr. Jordan Franziska gegenüber brutal benommen hat, weniger physisch, als viel mehr psychisch (der Text erwähnt öfter die Angst Franziskas vor ihrem Mann). Woran ist die junge und durchaus gesunde Frau gestorben? Hier liegt der Selbstmord gleichsam in der Atmosphäre der Erzählung und der Leser kommt nicht umhin, in Dr. Jordan zumindest einen Mitschuldigen zu sehen, der seine Frau durch seelische Grausamkeit in den Tod getrieben hat.

Erst die Indizien lassen den Leser die Erzählung komplettieren, die en passant verstreuten Informationen erschließen, einem Puzzle gleich, den Text durch den Leser:

Die Leerstellen in einem Text sind nun keineswegs, wie man vielleicht vermuten könnte, ein Manko, sondern bilden einen elementaren Ansatzpunkt für seine Wirkung. Der Leser wird sie in der Regel bei der Lektüre des Romans nicht eigens bemerken (...) Der Leser wird die Leerstellen dauernd auffüllen beziehungsweise beseitigen. Indem er sie beseitigt, nutzt er den Auslegungsspielraum und stellt selbst die nicht formulierten Beziehungen zwischen den einzelnen Ansichten her. (...) Erst die Leerstellen gewähren einen Anteil am Mitvollzug und an der Sinnkonstitution des Geschehens.¹⁹

Wenn Auden den Detektivroman der griechischen Tragödie parallel setzt²⁰, dann verweist er damit auf eine langsam sich zu einem ganzen Bild formende Entwicklung einer schuldhaften und Sühne einfordernden Handlung, in der der Täter wohl nicht freizusprechen ist, aber durch seine Vorbestimmtheit seinem eigenen tragischen Schicksal auch nicht zu entinnen vermag. Wenngleich weder Krimi noch die Erzählung *Das Gebell* eine mimetische Abbildung einer durchschnittlichen Lebenswirklichkeit darstellen, ist doch wie oft in der Literatur ein tieferer Wahrheitsgehalt auszumachen. Die Wahrscheinlichkeit des Erzählten darf durchaus grenzwertig sein, solange die Umstände noch irgend plausibel zu machen sind.

Daraus ergibt sich die Eigenart des literarischen Textes. Er ist durch eine eigentümliche Schwebelage charakterisiert, die zwischen der Welt realer

Gegenstände und der Erfahrungswelt des Lesers gleichsam hin und her pendelt. Jede Lektüre wird daher zu einem Akt, das oszillierende Gebilde des Textes an Bedeutungen festzumachen, die in der Regel im Lesevorgang selbst erzeugt werden.²¹

Wie der Akt des Lesens aus den Leerstellen Sinn konstruiert, so scheint es auch der Erinnerung immanent zu sein, da sie Gewesenes nicht treu widerspiegelt, sondern konstituiert und mithin auch desavouiert, wobei genau in den Momenten des Ungesagten eine Wahrheit aufblitzt, die sich dem Erkennen entzieht und einem Nebelstreif ähnlich nur Schemen ausmachen lässt. Wie der erste Schritt der Wahrnehmung schon flexibel und variierbar ist, folgt sie doch bewusst oder unbewusst dem Wollen eines wahrnehmenden Subjekts, so überschreitet die Erinnerung noch um vieles mehr die Grenzen einer quasi willkürlich gesetzten Grenze zwischen Schein und Sein. Wo aber der moderne Mensch an Sprachlosigkeit leidet, ist die Einführung Heideggers *Die Sprache ist das Haus des Seins*²² in einem pessimistischen Sinn logisch fortzuführen – bedeutet das *Nicht-Sprechen* das *Nicht-Sein*? Oder wäre diese Schlussfolgerung auf die Protagonistinnen eher dahingehend zu interpretieren, nicht in der Bedeutung von Nicht-Existenz, sondern viel mehr als ein Falsch-Sein? Wenn die Sprachlosigkeit eine existenzielle Verzweigung thematisiert, dann wird das ängstliche Verbergen zu einer Grundstörung des dargestellten Ich und die Zerstörung trägt sich nicht nach Außen zu den Verursachern, sondern destruiert ein Innen, das gegen eine gewusste, aber gefährliche Wahrheit kämpft. Die Verbannung der Opfer in die sie tötende Sprachlosigkeit ist ein unsichtbarer Prozess und mit Gesetzen nicht zu ahnden, wie die in Kriminalromanen unabdingbar ist, trotzdem bleibt die Gewissheit, dass in dieser Erzählung ein Verbrechen nicht gesühnt oder gestraft wurde.

Die Überlebensstrategien der Frauen führt von der Reduzierung ihrer Wahrnehmung, über den Rückzug in das eigene Ich zur Flucht in eine angestrebte Lebenslüge, die sie sukzessive absterben lässt, sie leben kümmerlich selbstentfremdet in einer ihnen fremden Welt bis sie zu inhaltsleeren Sprachhüllen reduziert, entweder in Wahnvorstellungen oder den Suizid fliehen.

Noch einmal die Autorin selbst in einem Essay zu Wittgenstein:

Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen, sagt er am Ende und meint eben diese Wirklichkeit, von der wir uns kein Bild machen können und dürfen. Oder folgert er auch, dass wir mit unserer Sprache verspielt haben, weil sie kein Wort enthält, auf das es ankommt?²³

Die selbstbestrafende Ausdruckslosigkeit der alten Frau Jordan, die aus ihren Schuldgefühlen resultieren, nimmt ein Ende mit dem triumphalen Gebell des ihrem Sohn zuliebe weggegeben Hundes Nuri. Der Leser dechiffriert diesen Umstand als Sichtbarwerden von Verdrängtem, Nichterinnertem. Indem Bachmann auf die Problematik von Sprache und Erinnerung (als einem kriminalistischen Indizienverfahren vergleichbar) rekurriert, dekonstruiert, ja zerschreibt sie vorgegebene Ordnungsmuster und desavouiert sie als patriarchalische Erzählkonventionen. Mit diesem Schreiben leistet sie implizit Widerstand gegen die Identitätslosigkeit der Frau, sie macht literarisch die Stummen reden und gibt ihnen eine Erinnerung zurück, wenngleich diese auch schmerzhaft langsam ins Bewusstsein der Erinnernden mündert.

Anmerkungen

¹ Bachmann, Ingeborg: *Das Gebell*. In: *Simultan. Erzählungen*. München/Zürich: Piper, 1972, S. 97–117. Im Folgenden: GE

² Jelinek, Elfriede: *Der Krieg mit anderen Mitteln (1984)* Zitiert nach: Koschel, Christine und von Weidenbaum, Inge (Hg): *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München/Zürich: Piper, 1989, S. 311–319, S. 312.

³ Rabl, Joe: Bilder aus einer archaischen Welt. Alfred Komareks Simon Polt Romane. In: *Text und Kritik*. S. 66–69. September 2007, S. 66.

⁴ Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart: Metzler, 2003, S. 31.

⁵ Ebda, S. 3.

⁶ GE, S. 97.

⁷ Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte (1970)* Zitiert nach: Warning, Rainer (Hg): *Rezeptionsästhetik* München: UTB, 1975, S. 228–252, S. 232.

⁸ Nusser [Anm.4], S. 24–28.

⁹ Nusser [Anm.4], S. 29.

¹⁰ Vgl. Bibliographische Angaben in Nusser [Anm.4].

¹¹ Polt-Heinzl, Evelyn: Starke Frauen. Heinrich Steinfests Cheng-Romane. In: *Text*

und *Kritik* 2007, S. 69–73, hier: S. 72.

¹² Einer dankenswerten Information von Dr. Esian zufolge, war Bachmann selbst Krimileserin.

¹³ Wittgenstein, Ludwig: *Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophico*. Zitiert nach: McGuinness, Brian – Schulte, Joachim: Wittgenstein, Ludwig (Hg.): *Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophico. Kritische Edition*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001, S. 2.

¹⁴ Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen. In: Koschel, Christine, von Weidenbaum, Inge und Münster, Clemens: *Ingeborg Bachmann: Werke*. Bd. IV. Piper Verlag, München/Zürich 1978, S. 60.

¹⁵ Beicken, Peter: *Ingeborg Bachmann*. München, Beck, 1992, S. 157.

¹⁶ GE S. 99.

¹⁷ GE S. 104.

¹⁸ GE S. 105.

¹⁹ Iser [Anm. 7], S. 235–236.

²⁰ Vgl. Nusser [Anm. 4], S. 12f.

²¹ Iser [Anm. 8], S. 234.

²² Heidegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache*. 9. Auflage. Stuttgart: Verlag Klett-Cotta, 2003.

²³ Bachmann, Ingeborg: *Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. München/Zürich: Piper, 1993⁴ (1978), *Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*. S. 12–23, hier: S. 23.

Ildikó Tóth (Budapest)

Krankheitsmetapher als Bewegungsraum von Literatur, Sprache, Psychologie und Medizin in Arthur Schnitzlers *Sterben* (1894)

Der vorliegende Beitrag setzt sich zum Ziel, sich mit der metaphorisch auch interessanten Krankheit *Lungentuberkulose*¹ in Arthur Schnitzlers Erzählung *Sterben* (1894)² auseinanderzusetzen. Durch die Analyse einerseits der Metaphorisation, andererseits der Bildkonstrukte werden nicht nur die gängigen Klischees über Krankheit und die psychologisierenden Theorien zur Sprache gebracht, sondern wird vor allem die unausgesprochene seelische Dimension der Geschichte selbst auch näher betrachtet. Die Untersuchung der die ganze Erzählung entlang vorhandenen Lichtmetaphorik, die vor allem in der Figurenkonstellation zu ertappen ist, möchte erkunden, inwiefern die Elemente der metaphorischen Denkart in dem angesprochenen Text von Schnitzler vorhanden sein könnten und davon ausgehend inwiefern über Metapher, beziehungsweise Krankheitsmetapher in diesem Falle die Rede sein könnte.

Metaphern sind keine bloßen Verzierungsmittel der Sprache, die vor allem im Dienste künstlerischer und ästhetischer Ziele stehen. Als erzähltes Bild lassen sie sich vielmehr an der Schnittfläche methodologisch grundverschiedenster Diskurse verorten.³ Die Metapher an und für sich und insbesondere die Krankheitsmetapher als interdiskursiver Bewegungsraum befindet sich demnach in einer speziellen Schwebesituation, wo sich nicht einmal ihre Konturen selbst herauskristallisieren können. Die ihre genuine Plastizität demonstrierende Metapher bildet nämlich mit der Erscheinung Krankheit ein solches Absorbens, das die Grundlagen des Begriffes selbst erschüttert und sie sogar sprengt.⁴

Die Schnitzler'sche Krankheitsmetapher im *Sterben* stellt das erzählte Bild der Lungentuberkulose dar, das mindestens vier Diskurstypen miteinander konfrontiert. Die sich im *Sterben* konstituierende Krankheitsmetapher ist vor allem ein literarisches Phänomen, das einerseits die kognitiven Richtlinien der Sprachwissenschaft und der Psychologie in Deckung zu bringen sucht, andererseits aber auch aus der Medizin sein eigenes Profit zieht.

Der Aufsatz möchte also die Übergänge bzw. Begegnungsräume in der Schnitzler'schen Krankheitsmetapher untersuchen, um den Erzählakt des Bildes in seiner eigenen Dynamik selbst ertappen zu können.

Zuerst wird hier dementsprechend Krankheitsmetapher als interdiskursiver Bewegungsraum betrachtet. Die Problematik der Krankheitsmetapher konfrontiert nämlich einen vor allem damit, dass man es mit einem aus vielen Gesichtspunkten fragwürdigen Thema zu tun hat. Seine Fragwürdigkeit erklärt sich schon aus der Tatsache, dass bereits die adäquate Erfassung der krankhaften Äußerungen der individuellen physischen bzw. psychischen Prozesse, der pathologischen Reaktionen und der Krankheiten sogar der Medizin Schwierigkeiten bereitet. Und nicht nur wegen des ersten Teiles des zusammengesetzten Wortes ist das angesprochene Phänomen problematisch, sondern der zweite Teil verbirgt auch – wie schon erwähnt – ernste definitorische Probleme vermehrt in sich.⁵

Die Krankheitsmetaphern insbesondere sind nämlich von einer Reihe von Mythen umwallt (und die metaphorischen Potenziale der Krankheiten ernähren sich von diesen) und diese Tatsache kann eigentlich als der Grund dafür betrachtet werden, dass diese an und für sich mit labilen und plastischen Begriffsgrenzen versehenen Phänomene immer fragwürdiger, wenn nicht undefinierbar werden. Die Ursache für die eventuelle Undefinierbarkeit dieser Erscheinungen steht vor allem aber mit den Wechselbeziehungen zwischen dem humanen Organismus und dem sozialen Milieu in Zusammenhang. Die Gesundheit und die Erkrankung im sowohl physischen als auch psychischen Sinne sind in erster Linie als Folge einer gesellschaftlichen Beurteilung aufzufassen und bewegen sich dementsprechend auf dem sozialen Erwartungshorizont. Es muss hier aber unbedingt hinzugefügt werden, dass die Kriterien der Beurteilung hauptsächlich mit den kulturellen Gegebenheiten der jeweiligen Gesellschaft zusammenhängen. Obwohl die Erkrankung als die Folge der entweder organischen oder nur funktionellen Störung der menschlichen Konstitution anzusehen ist, ist der Krank-Status den vorher Festgelegten entsprechend jedoch als ein vorwiegend gesellschaftlich bestimmtes Urteil zu werten. Diese Aussage kann mit dem Erlebnisdynamik der (– in diesem Falle nicht immer – transitorischen) Rolle des Menschen als Kranke erläutert werden.⁶

In einer Gesellschaft als krank angesehen zu werden ist nämlich einerseits eine soziale Tatsache, die das Ergebnis einer gesellschaftlichen

Beurteilung darstellt, verfügt andererseits aber gleichzeitig über eine status- und schichtendegradierende Bedeutsamkeit.⁷ Wenn man dementsprechend über Krankheit überhaupt und über die in den pathogenen Abweichungen implizierte Identitätsdiffusion sprechen möchte, sollte man sich demjenigen Stigmatisierungsprozess der Gesellschaft hinzuwenden, der die (jeweilige) Erkrankung legitimiert.⁸

Die Gesellschaft isoliert sich nämlich im Rahmen einer spezifischen so genannten Degradierungszeremonie von den Menschen, die im Sinne ihrer kulturellen Tradition und des von dieser letzteren vermittelten Weltwissens als Kranke angesehen werden. Diese zum negativ, böse, hässlich, deviant und physisch oder eben psychisch krankhaft abgestempelten Gruppen von Menschen werden dem Resultat eines sozialen Stigmatisierungsprozesses entsprechend abgewertet.⁹ Der sich zu einseitig verzerrte und dabei partial gewordene Kontakt des Individuums zu seiner Umwelt erhält in Arthur Schnitzlers *Sterben* auch eine besondere Akzentuierung.

Der in bequem finanziellen Verhältnissen lebende Held Felix erfährt – in ironischer Umkehrung der Bedeutung seines Namens –, daß er wegen seiner Lungentuberkulose nur noch ein Jahr zu leben hat. Nachdem er seinem Hausarzt und Freund bereits seit längerem misstraute, entlockt er diese, einem Todesurteil gleichkommende Diagnose dem spröden Kliniker Professor Bernard, dessen berühmter Namensvetter sich unter den Naturalisten mit seiner experimentellen Verfahrensweise einen Namen gemacht hat.¹⁰

Marie, die Geliebte von Felix macht gleich darauf den Schwur, der die düstere Grundspannung der Geschichte schafft und folgenderweise lautet: „Ohne dich werde ich keinen Tag leben, keine Stunde.“ (S. 102.) Mit dieser Art Schwur wird das „aus der literarischen Tradition übernommene [...] Klischee des Liebestodes“¹¹ zwar in Aussicht gestellt, trotzdem nicht ausgeführt. Der Schwur von Marie fungiert jedoch als ein Meilenstein in der Geschichte, nach dem die Geschehnisse nie wieder zu einem Ruhepunkt kommen können. Michaela Perlmann untersucht in ihrer Analyse von Schnitzlers *Sterben* auch diese emotionell überaus belastete Aussage und stellt diesbezüglich Folgendes fest:

Das [auf diese Art und Weise] heraufbeschworene romantische Liebesideal wird im Verlauf der Darstellung ebenso demontiert wie alle verklärenden Vorstellungen vom Tod. Nach diesem Schwur kommt es nie mehr zu einer wirklichen Harmonie. Die beiden Entwicklungslinien streben immer entschiedener auseinander.¹²

Die unterschwelligten Prozesse, denen das Paar in der skizzierten Notsituation entgegensehen soll, werden durch Licht-, Farb-, Ton- und Duffeffekte unterstützt. Die Erzählinstanz kennt alle Gedanken von den Figuren und die Leser können derart sogar die kleinsten Gefühlsregungen miterleben. Erzähltechnisch gesehen wird die erwähnte symbolische Distanzierung von Marie und Felix durch die Lichtmetaphorik gelöst, wobei ihre sich grundsätzlich verwandelnde Beziehung mit visuellen und akustischen Effekten veranschaulicht wird. Das ständige Schattenspiel mit dem Licht, in das sich dunkle Farbtöne vermischen, umnachtet das geahnte Liebesidyll gänzlich, was bereits seit dem ersten Satz der Erzählung eindeutig spürbar ist: „Die Dämmerung nahte schon, und Marie erhob sich von der Bank, auf der sie eine halbe Stunde lang gesessen hatte, anfangs in ihrem Buche lesend, dann aber den Blick auf den Eingang der Allee gerichtet, durch die Felix zu kommen pflegte.“ (S. 98.) Wie die durchaus präzise und systematisch verwendete Lichtmetaphorik auch darauf anspielt, ist die Liebe von Marie und Felix schon von Anfang an dem Untergang geweiht. Scheinbar leben sie zwar unter den gleichen zeitlich und räumlich bestimmten Verhältnissen, gefühlsmäßig befinden sie sich aber in zwei grundverschiedenen Dimensionen. Die angesprochene Lichtmetaphorik signalisiert eben dieses Klufterlebnis während der ganzen Geschichte, erreicht aber erst in der Salzburg-Szene und dann in der Szene mit der Zugfahrt von Salzburg nach Wien ihren fast dramatischen Höhepunkt:

Es dämmerte, und der Regen rieselte. Felix hatte das Bedürfnis, sich vollkommen klar zu werden; aber seine Gedanken wollten keine scharfen Umrisse gewinnen. Er überlegte. Also hier liegt ein schwerkranker Mensch [...]. Der war jetzt im Gebirge, weil dort die schwerkranken Menschen im Sommer hingehen [...] Und da ist seine Geliebte, und die hat ihn treu gepflegt, und nun ist sie müde davon... (S. 137f.)

Wie die zitierte Passage darauf hindeutet, wird Marie müde und in gewisser Hinsicht selber auch krank davon, dass sie nichts anderes hat, nur das Gefühl, dass sie den todeskranken Felix liebt. Aus diesem Gefühl gibt es aber keinen Ausweg mehr. Es ist der absolute Nullpunkt und wenn Marie an dieser Stelle – ein bisschen ironisch gesagt – die Todeskrankheit des Geliebten überleben möchte, sollte sie sich selbst rekonstruieren als Individuum. Obwohl es ihr gelingt, von der Dunkelheit zu entkommen, bleibt ihr weiteres Schicksal am Ende der Erzählung völlig in Schleier gehüllt, was zu der Zwilichtstimmung des ganzen Werkes entscheidend beiträgt.

Die Krankheitsmetapher von Schnitzler artikuliert sich also visuelle und akustische Effekte entlang, die eigentlich dazu berufen sind, die agonisierenden Gefühlsregungen der Figuren zu unterstützen und besser zum Ausdruck zu bringen. Parallel mit der Isolation von Felix verschlingt die Dunkelheit alles, aber ihn am Ende jedenfalls:

Er war, immer den Sessel vor sich herschiebend, bis zum Fenster gekommen. Da lag der Garten und drüber der bläuliche Glanz der schwülen Nacht. [...] Und er sah vom Gitter her, das tief in einem Abgrund zu liegen schien, eine weibliche Gestalt kommen, über den weißen, schimmernden Kiesweg, vom bläulichen Glanze des Mondes umhaucht. Wie sie schwebte, wie sie flog, und kam doch nicht näher! Marie! Marie! Und gleich hinter ihr ein Mann. Ein Mann mit Marie – ungeheuer groß –. Nun begann das Gitter zu tanzen und tanzte ihnen nach, und der schwarze Himmel dahinter auch, und alles, alles tanzte ihnen nach. Und ein Tönen und Klingen und Singen kam von ferne, so schön, so schön. Und es wurde dunkel.¹³

Mit diesen Zeilen endet die Erzählung, die wiederum die Düsterei und die Zwilichtstimmung der ganzen Geschichte betonen und sie verstärken.

In diesem Zusammenhang sollten hier noch einige Bemerkungen zum konkreten Krankheit Tuberkulose beziehungsweise zu ihrem Status in der Literatur gemacht werden.¹⁴

So ein heikles Thema wie Lungentuberkulose hatte die Phantasie des Menschen in jeder Zeit befruchtet. Tuberkulose sei immer eine Krankheit gewesen, die durch die Aura des Tabus umwallt war und eben deshalb auch in der Literatur als ein überaus populärer Krankheitskomplex fungierte.¹⁵ Tuberkulose ist eben deshalb metaphorisch interessant zu nen-

nen, weil sie bis Ende des 19. Jahrhunderts als unheilbar und in ihrer Ursache mysteriös galt. Als Krankheit der Lunge ist sie dem oberen, in gewisser Hinsicht spirituelleren Teil des Körpers zuzuordnen.¹⁶ Sie ist derart metaphorisch gesehen als die Krankheit der Seele aufzufassen. Einerseits können wir also eine durchästhetisierte, romantische Auffassung von Tuberkulose sehen, die sie mit einem spirituellen Mehr ergänzt, andererseits lässt sie sich aber in der Literatur als das Synonym für Todesurteil, eventuell für Tod verstehen. Selbst Franz Kafka bezeichnet in einem seiner Briefe an Max Brod vom Oktober 1917 Tuberkulose als keine spezielle Sucht, sondern als den „allgemeinen Todeskeim“:

Ich bin zu der Meinung gekommen, daß die Tuberkulose, so wie ich sie habe, keine besondere Krankheit, keine eines besonderen Namens werthe Krankheit ist, sondern nur eine ihrer Bedeutung nach vorläufig nicht einzuschätzende Verstärkung des allgemeinen Todeskeims.¹⁷

Bereits diese Formulierung lässt Tuberkulose als etwas Unerklärliches, sogar als etwas Mystisches erscheinen, obwohl zu dieser Zeit ihre Ursachen von der Medizin schon geklärt wurden. 1882 wurde nämlich entdeckt, dass diese Krankheit von einer bakteriellen Infektion ausgelöst wird. Parallel zu dieser Entdeckung kam es in der medizinischen Denkweise zu ersten Wandlungen. In der Kultur blieb trotz der rationalen Erklärung Tuberkulose noch Jahrzehnte lang metaphorisch interessant.¹⁸

Zum Schluss soll Schnitzlers Krankheitsmetapher mit diesen allgemeingültigen Aussagen über Tuberkulose konfrontiert werden, um ihren Status als interdisziplinärer Bewegungsraum betonen zu können.

Tuberkulose wird in der Literatur mit visuellen Techniken als Bild erzählt. Von den Phantasiebildern der Tuberkulose sind – so Sontag – diejenigen am ausdrucksvollsten, die auf der Sichtbarkeit der Krankheit, besser gesagt auf deren sichtbaren Symptomen basieren. Tuberkulose ist die Krankheit des langsamen Zerfalls sowohl im physischen als auch im psychischen Sinne des Wortes. „TB is disintegration, febrilization, dematerialization; it is the disease of liquids – the body turning to phlegm and mucus and sputum and, finally, blood – and of air, of the need for better air.“¹⁹ So formuliert es Susan Sontag und ihr letzterer Vergleich in diesem Zitat, Tuberkulose als Krankheit der Sehnsucht nach frischer Luft kommt in Arthur Schnitzlers *Sterben* in dem systematisch wiederkehrenden Motiv

des Fensters auch explizit zum Ausdruck. „Maries immer dringender werdende Gänge zum Fenster des Krankenzimmers und damit zur Pforte nach der Außenwelt der Lebenden hin [...]“²⁰ positionieren sie zum Reich des Lichtes und des Lebens. Demgegenüber wird Felix der Dunkelheit zugeordnet. Zusammenfassend lässt es sich festlegen, dass in Arthur Schnitzlers Erzählung *Sterben* Gesundheit und Krankheit parallel zu Helle und Dunkelheit eine konstitutive Rolle spielen und den grundlegenden Kontrast zwischen Felix und Marie auf visuelle Art und Weise, eigentlich als erzähltes Bild bzw. als Krankheitsmetapher zum Ausdruck bringen.

Anmerkungen

¹ Susan Sontag behandelt in ihrem Essay *Illness as Metaphor* zwei in der Literatur überaus als populär geltende Krankheitsformen, nämlich Tuberkulose und Krebs, die laut Gedankengang der Autorin über metaphorische Potenziale verfügen. Vgl. Sontag, Susan: *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. New York, London, Toronto, Sydney Auckland: Anchor Books Doubleday, 1990.

² Schnitzler, Arthur: *Sterben*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 1.: *Die Erzählenden Schriften*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1981, S. 98–175 (im laufenden Text zitiert mit Seitenzahlen in Klammern).

³ Seit Aristoteles bis heute steht die grundlegend sprachliche Erscheinung Metapher im Mittelpunkt des Interesses vieler Disziplinen. Die in dem angelsächsischen Sprachraum entstandene Kognitionswissenschaft verdient hier unbedingt eine Erwähnung. Sie hat nämlich ihre Wurzeln in dem grundlegend visuellen Charakter der Sprache, was die Metapherkonstrukte als erzählte Bilder fungieren lässt. Die Kognitivisten sehen ein durchaus enges Verhältnis zwischen Sprach- und Denkstrukturen bestehen. Die holistische, kognitive Sprachwissenschaft betrachtet Metapher nicht als eine sprachliche, sondern als mentale Erscheinung. Sie ist solch ein universelles Prinzip, das eine entscheidende Rolle in dem Entstehen der gedanklichen, d. h. konzeptuellen Strukturen spielt. Die kognitive Theorie der poetischen Metapherstrukturen stellt fest, dass sie von denselben konzeptuellen Quellen stammen, wie die Alltagsmetapher. Zu diesem Themenkreis siehe mehr: Lakoff, George – Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.; Kövecses, Zoltán: A metafora a kognitív nyelvészetben. In: Pléh, Csaba – Győri, Miklós: *A kognitív szemlélet és a nyelv kutatása*. Budapest: Pólya Kiadó, 1998, S. 50–82. und Kövecses, Zoltán: *A*

metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe. Budapest: Typotex, 2005.

⁴ Eben deshalb bleibt die Metapherdefinition unvermeidlich eine quasi offene Frage. Die Annäherung der Krankheitsmetapher ist dementsprechend einerseits in einem vielmehr größeren Spielraum zu denken, andererseits werden sich die Begriffsgrenzen selbst unumgänglich verwässern, was den jeweiligen Definitionsversuch besonders erschwert. Zu Krankheitsdefinitionsversuche vgl. Sontags Essay und Anz, Thomas: *Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur.* Stuttgart: Metzler, 1989 (Metzler Studienausgabe).

⁵ Zur spezifischen theoretischen Problematik der erzählten Metapher siehe Benyovszky, Krisztián: Az elbeszél metafora. In: *Világosság*, 2006/8–9–10, S. 137–144. <http://www.vilagosság.hu/pdf/20070507213815.pdf> (Zugriff am 17.12.2008) und Orosz, Magdolna: Fantasztkikus metaforák – metaforikus fantasztkikum. In: *Világosság*, 2006/8-9-10, S. 145–156. <http://www.vilagosság.hu/pdf/20070507213839.pdf> (Zugriff am 17.12.2008) und die dort angegebenen Quellen zur weiterführenden Literatur.

⁶ Zum Thema siehe mehr bei Karl Jaspers. Jaspers, Karl: *Allgemeine Psychopathologie.* 9. unveränderte Aufl. Berlin – Heidelberg – New York: Springer, 1973, insb. S. 101ff. und 230ff. und noch dazu siehe Juhász, Pál – Pethő, Bertalan: *Általános pszichiátria.* Bd. I.: *Pszichopatológia.* Budapest: Medicina, 1983, S. 15ff.

⁷ Ebda, S. 15ff.

⁸ Ebda, S. 15ff.

⁹ Ebda, S. 15ff.

¹⁰ Müller-Seidel, Walter (1985): *Moderne Literatur und Medizin. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers.* In: *Akten*, S. 60–92, S. 65. Zit. nach Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler.* Stuttgart: Metzler 1987 (SM 239), S. 137f.

¹¹ Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler.* Stuttgart: Metzler, 1987 (SM 239), S. 138.

¹² Ebda, S. 138.

¹³ Schnitzler [Anm. 2], S. 174f.

¹⁴ Zu dem hier kommenden Teil der Arbeit vgl. die bereits erwähnten Werke von Susan Sontag und Thomas Anz und die folgende Webseite auch: <http://www.soundlikepoetry.de/krankheit.htm> (Zugriff am 06.02.2009).

¹⁵ Siehe dazu Susan Sontags Essay.

¹⁶ „[...] TB takes on qualities assigned to the lungs, which are part of the upper, spiritualized body“. Sontag [Anm. 1], S. 17.

¹⁷ Kafka, Franz: *Briefe 1902–1924.* [Hg. v. Max Brod.] Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1989, S. 177.

¹⁸ Sontag [Anm. 1], S. 11.

¹⁹ Ebda, S. 13.

²⁰ Bittrich, Dietmar: Der Blick aus dem Fenster. Zu einem Motiv in Schnitzlers Sterben. In: *Philobiblon* 25, 2, 1981, S. 119–124. Zit. nach Perlmann [Anm. 11], S. 138.

Brigitta Szabó (Szeged)

Welttheatralische Ideen auf dem Weimarer Hoftheater während Goethes Theaterdirektorats

Goethes Welttheater ist ein Kosmos des Theaters, der theatralen Formen, der theatralen Gattungen und auch des theatralen Wandels. Wenn Kultur der Kosmos ist, den sich die Menschen im Laufe ihrer Geschichte geschaffen haben, dann reflektiert Goethes Welttheater den theatralen Kosmos, verwandelt ihn sich an, bewahrt ihn im Fundus theatraler Möglichkeiten, über die er souverän verfügt, und entwickelt ihn zugleich weiter¹

„Der Anfang ist an allen Sachen schwer“, wie es Goethe in seinem Prolog zu Ifflands „*Jägern*“ schreibt. Dieses Wort gilt für Goethes Theaterleitung aber ganz besonders in der Anwendung. Die Kunst seines Amtes – die Pluralität des Theaters im optimalen Gleichgewicht zu präsentieren – besteht darin, ein einheitliches Zusammenspiel im Theater herzustellen. 1791 betrat Goethe die Theaterleitung zuerst mit wenigen Illusionen, und äußerte sich abwechslungsreich bei seinen Zeitgenossen über die damaligen Theatertraditionen. Mit dem Landeskammerrat Kirms, dem Konzertmeister Franz und der Bellomo-Truppe zusammen übernahm er die theatralischen Tätigkeiten im herzoglichen Hof.

1. Die Situation des Theaters um 1790

Obwohl die politische und wirtschaftliche Lage, in der sich Weimar um 1790 befand, alles anders war als optimal, hatte das Theater jedoch eine lange Tradition. „1696 wurde unter Herzog Wilhelm Ernst ein Opernhaus errichtet und die erste Oper auf die Bühne gebracht, seit 1730 ließ Herzog Ernst August von Gymnasium Schauspiele und Opern öffentlich auffüh-

ren^{2c}. 1756 begründet Anna Amalia mit ihrem Gatten ein eigenes Hoftheater. Durch die braunschweigischen Opern- und Theatertradition, aus der Anna Amalia nach Weimar kam, wurden die Opern und Singspiele für das Hoftheater charakteristisch. Unter Anna Amalias Leitung begann das theatralische Leben seine Blütezeit zu leben. Zwischen 1759 und 1775 engagierte sie die erste feste Theatertruppe mit dem bekannten Schauspieler Carl Theophil Döbbelin. Vor allem wurde einen besonderen Wert auf die Aufführung musikalischer Werke gelegt, die auch in den späteren Jahren in der Truppe des Schauspielers Gottfried Heinrich Koch, und im Zeitraum zwischen 1771 und 1774 weiterführt wird. Das Singspiel wurde durch den Weimarschen Dichter Musäus und den Komponisten Wolff unterstützt. Ein Jahr nach dem Schlossbrand kam Goethe in Weimar an, der damals mit seinem Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* für Aufsehen sorgte. In den Jahren hatte Goethe ein theaternahes Verhältnis, in dem das Theater nicht das Unerreichbare domestiziert wurde. „[Obwohl] unter den Weimarer Zuschauern der Adel und sonstige hohen Herrschaften [...] in starken Maße vertreten [waren], [...] befanden sie sich aufs ganze hin durchaus in der Minderheit^{3c}. In diesem Sinne entsprechen den aufgeführten Stücken die Ansprüche des Publikums.

Als Goethe das Theater übernahm, war auf den deutschen Bühnen eine Art schauspielerischer Darstellung die herrschende: ein Naturalismus, der weniger auf bewussten Kunstprinzipien beruhte, als vielmehr seine Begründung in einer Tradition hatte, die das Hamburger Theater mit seinem Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schröder bekannt war. So entsprach der Spielplan des deutschen Theaters dem Geschmack eines überwiegend ungebildeten Publikums des 18-19. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt des Interesses standen Singspiele von französischer, italienischer, und spanischer Autoren, Komödien, sowie Opern und Schauspiele. Nach Angaben bildeten sie damit 95% des Spielplans aus. Dazu kamen noch die eigenen Stücke Goethes und Schillers. Unter den erfolgreichsten Bühnenautoren auf dem Weimarer Hoftheater waren August von Kotzebue, August Wilhelm Iffland und Schiller. Schillers *Wallensteins Lager* erlebte 52 Vorstellungen unter Goethes Leitung. Ifflands meist gespieltes Stück *Die Hagestolzen* wurde 40 Mal aufgeführt. Als beliebtester Schauspiellautor galt August von Kotzebue, dessen Lustspiel *Der Wildfang* 34 Aufführungen erlebte⁴. Der geringe Anteil der klassischen Dramatik am Repertoire ist die Entsprechung der damaligen Zeit. Immerhin

erblickte man klassische Stücke auf dem Spielplan, aber die Mischung aus Musik – durch die Singspiele – und aus Komödie – durch die Schauspiele – bedeutete immer größere Einnahmen für das Hoftheater. Wie es auch Goethe oft erläuterte: Volle Kassen waren von heiteren, volksnahen Bühnenstücken zu erwarten, und erst die Einnahmen mehrerer Abende mit solchen Stücken ermöglichten das Risiko der Inszenierung eines anspruchsvolleren Werkes. So blieb aus finanziellen Gründen die klassische Dramatik im Hintergrund. Das Musiktheater war jedoch ein wichtiger Bestandteil der Goetheschen Theaterpolitik. Johann Friedrich Kranz, der eine mehrjährige Bildungsreise hinter sich hatte, übernahm die musikalische Leitung an der Weimarer Bühne, so wurden vor allem italienischen Opern und Werke Joseph Haydns vertieft. Selbst Goethe schrieb Singspiele, wie *Erwin und Elmire*, *Claudine von Villa Bella*, *Die Fischerin* oder *Lila*.

Neben seinen Singspielen experimentierte Goethe in anderen Bereichen des Theaters. Er hielt Theaterreden, schrieb Prologe (zum Ifflands *Jäger* zur Eröffnung des Weimarer Theaters) und Festspiele (z.B.: *Des Epimenides Erwachen*, dessen Aufführung eine lange Verzögerung erleben musste). Und dazu als Ergänzung kam seine Vorliebe für Mozarts Opern (*Die Zauberflöte* und *Die Entführung aus dem Serail*), die mit Erfolg aufgeführt wurden. Während seines Theaterdirektorats war die intensive Arbeit an Dramen schon vorüber obwohl er sich in Eckermannschen Gesprächen und in Briefen an Reichardt eindeutig ausdrückt: „*Ich werde selbst einige Stücke schreiben, mich darinne einigermaßen dem Geschmack des Augenblicks nähern, und sehen, ob man sie nach und nach an gebundenes, kunstreicheres Spiel gewöhnen kann*“⁵⁴. Neben seinen amtlichen Angelegenheiten schafft er jedoch nur einige Dramen zu schreiben. Stattdessen wendet er sich an andere Gebiete des Theaters: er schreibt wieder Singspiele – „kleine fassliche Produktionen“, wie sie Goethe nennt – und arbeitet an Theaterbearbeitungen (*Mabomet* oder *Romeo und Julia*). Er greift an seine frühere Stücke – wie auf *Götz*, das als auf dem Theater schwer realisierbares Drama gilt und 1774 in Berlin uraufgeführt wurde – zurück, und bearbeitet sie neu für sein Theater. In der Weimarer Zeit vollendete er jedoch seine drei großen Dramen: *Iphigenie auf Tauris* (1779), *Egmont* (1787) und sein *Torquato Tasso* (1789).

2. Goethes theatralische Sendung

[Goethes] Tätigkeit war eine rein geistige, schöpferische, auch dort, wo er [...] lehrend und aneifernd eingriff. [Seine] Theaterleitung kann, von künstlerischen Punkte aus betrachtet, nicht verstanden werden, wenn man sie nicht einbezieht in seine übrigen Bestrebungen, den einzelnen Künsten neue Ziele, neue Ideale anzuweisen. Was er in Beziehung auf bildende Kunst nur theoretisch darzulegen vermochte, dem hat er auf seiner Bühne praktisch-lebendigen Ausdruck gegeben.

Goethes Theaterreform manifestiert sich in den folgenden Grundthesen: *Er versteht sein Theater nicht als Erziehungsinstitut*, wo es gelehrt und gebildet wird. Sein und später Schillers Ziel war die eindeutige Entfernung von dem Lessingschen Theatermodell. Seine Auffassung vom Theater wurde einerseits durch die Erfahrungen seiner italienischen Reise bestimmt, und andererseits durch seine naturwissenschaftlichen Erkenntnisse. In seinen Briefen berichtet er auswendig über das Zusammenstoß mit der Commedia dell'arte, die er als lebendiges Theater erlebte, bei dem nicht von Nachahmung der Natur die Rede war, sondern aus improvisiertem Text, akrobatischem Spiel und Teilnahme des Publikums, aus natürlicher Selbstverständlichkeit, ein neues Ganzes entstand. Andererseits wurden seine Gedanken von der Naturwissenschaft beeinflusst: von dem ihm erkannten Gesetzmäßigkeit der ‚Metamorphose der Pflanzen‘ aus dem Jahre 1790. Er ruft den Begriff „Welttheater“ ins Leben. Das deutsche Theater war ein Treffpunkt der Kulturen anderer Nationen. Selbst die Begegnung mit den Schauspielern fremder Nationen und Sprachen hatten einen großen Eindruck auf Goethe. Das Weimarer Hoftheater sollte als reine Aufbreitung fremder Dramen für das Weimarer Publikum verwirklicht werden. „Es ist artig, dass wir jetzt, bei dem engen Verkehr zwischen Franzosen, Engländern und Deutschen, in den Fall kommen, uns einander zu korrigieren.“⁶⁴ Die internationale Pluralität lässt sich unter den Schauspielern wieder erkennen. Aus Italien kam auch der Tenor Antonio Giovanni Brizzi, der zwischen den 20. und 30. März 1816 sein Gastspiel an dem Weimarer Hoftheater hatte. Frankreich hatte auch talentierte Schauspieler, wie z.B. der Schauspieler des kaiserlichen Hoftheaters, François Joseph Talma, der zuerst mit Napoleon 1808 nach Dresden und Erfurt kam, und 1813 nach Goethes Einladung in Weimar gastierte. Das

fremde Kultur erschien jedoch auf der Weimarer Bühne: Goethe experimentierte gern mit Formen der fremden Kultur. Seine Weimarer Bemühungen um ein Welttheater zu schaffen, hat er 5 exemplarische Teilbereiche des Repertoires als Muster dargelegt.

Künstlerische Auseinandersetzung mit dem Theater der Antike. Während seiner Italienischen Reise im Jahre 1786-88 manifestierten sich in Goethe die Gedanken der Antiken Kultur und deren mögliche Vorbild schaffende Funktion. Seine Vorstellung, die Antike für die eigene Nation bearbeitet auf die Bühne zu bringen, wurde endlich nur teilweise verwirklicht worden, denn die von Friedrich Rochlitz stammende Bühnenbearbeitung von *Antigone* war die einzige antike Tragödie, an die sich das Weimarer Theater wagt. Während der Zusammenarbeit mit Schiller versucht er in seiner Tragödie *Die Braut von Messina* mit den antiken Techniken mitzuarbeiten, und definiert die Funktion des Chors neu. „[Der Chor] sollte uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren⁷⁴“. Der Chor tritt in einer distanzschaffenden Funktion auf. Der Anteil der römisch-antike Komödien an der Weimarer Hoftheater verkörperte sich während Goethes Theaterdirektorats in insgesamt 5 Stücken: *Das Gespenst*, das einzige Stück von Plautus und vier Terenz-Stücke: *Die Brüder*, *Die Mabrin (Euruch)*, *Der Heantontimorumenos*, und *Das Mädchen aus Andros*.

Künstlerische Auseinandersetzung mit dem Theater Italiens. Die erste Begegnung durch Publikationen näher gebrachten römischen und palladianischen Baukunst, der Landschaft der venezianischen Terraferma, den Szenerien Venedigs, dem Tempel in Assisi, einem ersten Beispiel antiker Säulenarchitektur und der römischen Campagna zu dem Erlebnis von Rom, der Dimensionen der barocken und antiken Stadt und des Klassischen überhaupt, das Goethe an Tischbeins Seite zumal in der antiken Skulptur entdecken wird. Nach seiner Italienischen Reise wurden Goethes Vorstellungen über die mediterrane Kultur immer eindeutiger. Er sehnt nach originalen Stücken und Opern. Ihm gelangt es auf der Weimarer Bühne Oper und Singspiele in originaler italienischer Sprache aufzuführen, z.B.: das Singspiel *Agnese* von Fernando Paer, das am 30. Januar 1813 zum Geburtstag der Herzogin Louise in italienischer Sprache uraufgeführt wurde, und später mehrere erfolgreiche Aufführungen erlebte. Das Operstück *L'addio d'Ettore* (Ettore Triumfante) von Fernando Paer

und Peter von Winter in Originalsprache und im Rahmen eines Gastspiels von Antonio Giovanni Maria Brizzi.

Künstlerische Auseinandersetzung mit dem Theater Frankreichs: Mit gemischten Gefühlen ging Goethe an das französische Theater zu. Einerseits stellt er offensichtlich sein Theater dem französischen gegenüber, andererseits arbeitet er selbst mit französischen Stücken, und lobt die Aufführung des französischen Theaters, das 1808 mit Napoleon in Erfurt gastierte. In seinen Briefen an Zelter und an Schiller, und in den Gesprächen mit Eckermann stellt es sich offensichtlich heraus, was für eine Vorstellung Goethe von den Franzosen hatte. Mit der eindeutigen Aussage, dass im Theater nicht der Poet im Mittelpunkt steht, sondern „die Laufbahn“ zum Publikum, lehnte er eindeutige Lord Byrons Tätigkeit und die wichtigsten Vertreter des französischen Theaterlebens ab. Was die französischen Stücke betrifft, hatte selbst Goethe eigene Bühnenbearbeitungen, und Übersetzungen. Eine seiner bedeutendsten Bearbeitungen - Voltaires *Tancred* – wurde zum Geburtstag der Herzogin angefertigt, und erlebte mehrere Aufführungen.

Künstlerische Auseinandersetzung mit dem Theater Spaniens: Calderón zählte zu den spanischen Autoren, die Goethe gelesen und auf der Bühne verwirklicht hat. Seine Stücke, und die Calderón-Übersetzungen hat Goethe zusammen mit der Mittwochgesellschaft regelmäßig gefolgt. In der zweiten Hälfte seines Theaterdirektorats beschäftigte sich Goethe intensiv mit der spanischen Literatur. Für die Bearbeitungen und Übersetzungen beauftragte er August Wilhelm Schlegel, die Goethe zwei Übersetzungen übergab: *Über allen Zauber Liebe* und *Die Schärpe und die Blume*. *Die große Zenobia* wurde in der Griesischen Übersetzung erhalten, und 1813 dem Geburtstagsfeier der Herzogin gewidmet.

Künstlerische Auseinandersetzung mit dem Theater Englands: Die Shakespearesche Tradition bedeutete Goethe seit dem Sturm und Drang etwas Modernes, Rebellisches.

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 selbst⁸.

Zur Zeit seiner Shakespeare-Rede (*Zum Shakespeares Tag*) entdeckt der junge Goethe das Genie in Shakespeare, der sich von der Natur mit ihren revolutionären dramatischen Wandlungen als Opposition zu den französischen Klassikern präsentierte. Zur Zeit der Klassik wechselt Goethe seine Shakespeare-Begeisterung um eine objektivere Shakespeare-Betrachtung. In seinem Aufsatz *Shakespeare und kein Ende* bedeutet Shakespeare dem alten Goethe weiterhin den ‚Weltgeist‘, aber er konzentriert sich auf die Shakespearische Behandlungsart, dramatische Konstellationen und auf die mögliche Darstellungsart des Wunderbaren. Von den Shakespeareschen Stücken wurden *Romeo und Julia*, *Hamlet*, *Otello* *Macbeth* am Weimarer Hoftheater mit Erfolg mehrmals aufgeführt. Für die Übersetzungen und Bearbeitungen waren neben den schon bekannten Mitarbeitern selbst Goethe und Schiller verantwortlich.

Er spielte mit den Gedanken der *deutschen Commedia dell'arte*, worauf er in seinem Theaterroman *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* hindeutet. Das Welttheater, das durch die schon erwähnten Elemente entstanden wird, soll als entsprechender Vorläufer eines Nationaltheaters werden. Das als Zentrum fungierende Theater bilde am perfektesten das Urbild des Nationaltheaters, nach Goethe. Die eigene Identität wird so durch die verschiedenen fremden Kulturen und die eigenen kulturellen Theaterrevolutionen ein Gesamtwerk, ein Urbild des Theaters.

Als letztes Element erwähnt Goethe in seinen theoretischen Schriften die *Harmonie*, die das Wesen der Schönheit sei, und so auch die Seele des theatralischen Spiels. „Nur durch die Zusammenstimmung aller Theile kann ein schönes Ganze hervorgebracht werden⁹“. Die Harmonie ist ein ähnliches Material, wie das Tableau in seinem Werk *Regeln für Schauspieler*. Als wichtigste Komponente des Theaters nennt Goethe die Wahrheit der Darstellung und die Schönheit der Darstellung.

3. Bearbeitungen fremder Stücke am Hoftheater

Der Geburtstag der Herzogin Louise zählte immer zu den bedeutendsten Angelegenheiten der höfischen Repräsentation, zu dem Carl August Goethe und Schiller mehrfach aufforderte, fremdsprachige Vorlagen zu bearbeiten – woran auch Olaf Müller in seiner Studie¹⁰ hinweist.

Die einzelnen Stücke fremder Nationen kamen entweder durch Mitwirkende anderer Theatern, zum Beispiel bei Iffland oder Schröder,

oder durch die Einströmung fremden Adligen, Schauspieler, oder politische Personen. Und selbst die Schauspieler am Weimarer Hof hatten oft Gastspiele bei anderen Theatern oder sogar in fremden Ländern. Von den wichtigsten Kulturen werden im Rahmen dieses Beitrages die französischen und englischen Stücke und deren Übersetzungen hervorhebt.

3.1. Die französischen Stücke

1803 schrieb Schiller in einem Brief an Goethe: „[es haben ihn]die neuesten französischen Theatralia aus der Bibliothek beschäftigt, die der Herzog wollte, daß ich sie lesen sollte^{11c}. Es handelte sich um 66 Bände mit französischen Bühnenstücken, die Carl August hatte zusammentragen lassen. Jeder Band umfasst drei bis acht Stücke aus den Jahren 1794-1802. Goethe und Schiller konfrontierten sich oft mit den zwei extremen Geschmücken (mit dem Geschmack des Hofes, vor allem des Herzogs, und der Herzogin, und mit dem Geschmack des Publikums) während ihrer Zusammenarbeit. Bei den etwas komplizierteren Stücken spricht Schiller folgenderweise über die Förderungen ans Publikum: Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum bilden. / Aber daß wir auch hier nicht zu weit gehen – daß wir dem Publikum nicht die Fehler des Dichters zur Last legen¹².

Goethe erwähnt das Publikum in mehreren Schriften, z.B.: in seinen *Regeln für Schauspieler*, in dem er das Publikum als höchste Anregung erwähnt, denn um seines wegen dürfen die Schauspieler auf der Bühne stehen. Die französischen Stücke wurden am meisten zum Geburtstag der Herzogin Louise uraufgeführt. So wurde am 30. Januar 1800 Goethes Übersetzung von Voltaires *Mahomet* gegeben, ein Jahr später 1801 Goethes Übersetzung von Voltaires *Tancred*, 1802, 1804 und 1805 gab es drei Schiller-Bearbeitungen: zum ersten Mal Gozzis *Turandot*-Bearbeitung, danach die Bearbeitung der deutschen Übersetzung von Racines *Mithridate*, und schließlich seine Übersetzung von Racines *Phédre*.

Über seine *Turandot*-Übersetzung spricht Goethe in seinem *Theater und Schauspielkunst* folgenderweise:

Hier [im Stück *Turandot*] ist das Abenteuerliche verschlungner menschlicher Schicksale der Grund, auf dem die Handlung vorgeht. Umgestürzte Reiche, vertriebene Könige, irrende Prinzen, Slavinnen, sonst Prinzessinnen,

führt eine erzählende Exposition vor unserm Geist vorüber, und die auch hier am Orte im phantastischen Peking auf einen kühn verliebten Fremden wartende Gefahr wird uns vor Augen gestellt. [...] Es steht zu erwarten, wie dieses Stück in Deutschland aufgenommen werden kann. Es ist freilich ursprünglich für ein geistreiches Publicum geschrieben und hat Schwierigkeiten in der Ausführung, die wir, [...] noch nicht ganz überwunden haben“. Er deutet eindeutig an, dass das deutsche Theater welche Aufführungen braucht: „[...] Der Deutsche ist überhaupt ernsthafter Natur, und sein Ernst zeigt sich vorzüglich, wenn vom Spiele die Rede ist, besonders auch im Theater: [...] er verlangt Stücke, die eine gewisse einfache Gewalt über ihn ausüben, die ihn entweder zu herzlichem Lachen oder zu herzlicher Rührung bewegen. Zwar ist er durch eine gewisse Mittelgattung von Dramen gewöhnt worden, das Heitere neben dem Tristen zu sehen; allein beides ist alsdann nicht auf seinen höchsten Gipfel geführt, sondern zeigt sich mehr als eine Art von Amalgam. Auch ist der Zuschauer immer verdrießlich, wenn Lustiges und Trauriges ohne Mittelglieder auf einander folgt¹³.

3.2. Englische Bearbeitungen

Im Gegensatz zu den französischen Übersetzungen hatte Schiller immer eine übersetzte Vorlage, weil er Schwierigkeiten mit der englischen Sprache erlebte. Aus dem englischen Sprachgebiet bedeutete Shakespeare den Dichter, dessen Stücke als meist übersetzten und bearbeiteten galten. Goethe bearbeitete sein *Romeo und Julia*. Wie Hans Georg Heun in seiner Studie darauf hinwies, gehörte Goethe nicht in die Reihe der Übersetzer Shakespeares, da er nur als Bearbeiter des Schlegelschen Textes auftritt¹⁴. Goethe wollte keine Korrektur der Schlegelschen Übersetzungsversehen vornehmen, denn sein Anliegen ist zunächst rein dramaturgischer Natur. Das Stück spielte eine erhöhte Rolle, da er nach eigenen Vorstellungen bemüht war, die deutsche Bühne zu einer moralischen Anstalt zu machen. Die Weimarer Aufführung findet – wie es auch die zeitgenössischen Aufzeichnungen zeigen – bei den meisten Theaterbesuchern großen Beifall. In Berlin wird die Aufführung von der Berliner ‚weitmäuligen Kritik‘ gründlich mitgenommen. Neben der dramaturgischen Seite trägt auch die stilistische Seite Goethes Bearbeitung eine interessante Art von theatralischer Direktion: er hat es versucht, die voneinander so verschie-

denen Ausdrucksformen Shakespeares, Schlegels, Wielands und Eschenburgs in seiner eigenen Sprachgestaltung zu verschmelzen.

Selbst Schiller befand sich in einer schwierigen Situation, als ihn Goethe darum bat, Shakespeares *Macbeth* für das Weimarer Hoftheater zu übersetzen. 1800 fand die Uraufführung. Er benutzte eine eigene Übersetzungsstrategie, „[die] die Spielbarkeit des [Stückes] gemäß den Richtlinien [hatte], die sich aus der anfänglich dargelegten Shakespeare-Rezeption und den Sehgewohnheiten seines Publikums ergaben, zum Ziel^{15c}. Ihm ging es nicht um eine wortgetreue, historisch-wissenschaftliche Übersetzung, sondern darum, das Stück für seine lokalen Zuschauer zum Leben zu erwecken. Indirekt formte somit das Publikum die Übersetzung. Als Vorlage dienten die Eschenburgsche und Wielandsche Übersetzungen, Goethes Lexika und H.L. Wagners Bühnenbearbeitungen, obwohl darauf Schiller in keiner seinen Schriften eindeutig hindeutet. Unter den markantesten Veränderungen seiner Bearbeitung können die folgenden erwähnt werden: er verändert die Funktionen der einzelnen Protagonisten, und weist die Sprache von der Originalversion am meisten ab. Als Kuriosum zählten die Prosapassagen, die er zwischen den Versen eingebaut hatte (z.B.: Brief *Macbeths*). Die Zeitgenossen reagierten geteilt auf das Schillersche Ergebnis, Die Schlegel-Brüder reagieren darauf mit einem kleinen Gedicht, als Trost bei einer schwierigen Unternehmung:

Nur wenig Englisch weiß ich zwar,
Und Shakespeare ist mir gar nicht klar,
Doch hilft der treue Eschenburg
Wohl bei dem *Macbeth* mir hindurch¹⁶.

4. Konklusion

Während seines Theaterdirektorats arbeitete Goethe eine Theaterreform aus, zu den er mehrere welttheatralischen Ideen verknüpfte. Die Trivialdramatik- und theatralik der Zeit bildet den Hintergrund seiner Reform. Um 1790 war eine Art Naturalismus die herrschende Kunst, der weniger auf bewussten Kunstprinzipien beruhte. Eine bürgerliche Einfachheit einerseits und kraftgenialische Rohheit andererseits. Des Publikums Geschmack trennte sich vom Geschmack des herzoglichen Hofes eindeutig ab, so hatten die Lustspiele von Kotzebue und Stücke von

Iffland die größten Erfolge bei dem Weimarer Publikum. Goethe versuchte sich das Publikum von Schritt zu Schritt neben der Trivialdramatik an die klassischen Stücke zu gewöhnen.

Ein Teil dieses Strebens bedeuteten die fremden Stücke, die oft in Originalsprache aufgeführt wurden. Das Weimarer Hoftheater hatte sowohl direkte als auch indirekte Kontakte zu den fremden Kulturen, von denen die antike, italienische, französische, spanische und englische Kultur hervorheben sollte. Durch die einzelnen Dramenbearbeitungen und Übersetzungen gelingt es Goethe, ein absolutes Theater, das auf Kunstwahrheit zielt, nicht ein mimetisches, das sich in den Dienst des Naturwahren stellt, ins Leben zu rufen.

Das Theater ist eines der Geschäfte, die am wenigsten planmäßig behandelt werden können; man hängt durchaus von Zeit und Zeitgenossen in jedem Augenblicke ab; was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publikum sehen und hören will, dieses ist's, was die Direktionen tyrannisiert und wogegen ihnen fast kein eigener Wille übrig bleibt¹⁷.

Anmerkungen

¹ Manger, Klaus: Goethes Welttheater. In: Manger, Klaus (Hg.): *Goethe und die Weltkultur. Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Ästhetische Forschungen*. Bd.1. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003, S. 365.

² Müller-Harang, Ulrike: *Das Weimarer Theater zur Zeit Goethes*. Weimar: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur, 1991, S. 4.

³ Linder, Jutta: *Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater*. Bonn: Bouvier Verlag, 1990, S. 22–23.

⁴ Müller-Harang [Anm. 2], S. 21–22.

⁵ Goethe an Reichardt. In: Wahle, Julius: *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung*. Aus neuen Quellen bearbeitet. Weimar: Verlag der Goethe Gesellschaft, 1892, S. 37.

⁶ Goethe an Eckermann am 15. Juli 1827. In: Bergemann, Fritz (Hg.): *Eckermann: Gespräche mit Goethe*. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Taschenbuch, 1998.

⁷ Goethe an Reichardt. In: Wahle, Julius: *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung*. Aus neuen Quellen bearbeitet. Weimar: Verlag der Goethe Gesellschaft, 1892, S. 42.

⁸ Pascal, Roy: *Goethe und das Tragische. Die Wandlung von Goethes Shakespeare-Bild*. In: Keller, Werner (Hg.): *Goethe-Jahrbuch*. Bd. Weimar:Bochlaus, 1964, S. 38.

⁹ Wahle [Anm.5], S. 37.

¹⁰ Müller, Olaf: „Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden“. Zum Verhältnis von französischer und Weimarer Klassik in der theaterpolitischen Programmatik Schillers und des Weimarer Hofes um 1800. In: Weimarer Schillerverein / Deutsche Schillergesellschaft (Hg.): *Schiller und der Weimarer Hof*. Tübingen: Gulde Druck, 2008, S. 41.

¹¹ NA 15.2, 496.

¹² Schiller, Friedrich: *Über das gegenwärtige teutsche Theater*. In: Riedel, Wolfgang (Hg.): *Friedrich Schiller: Sämtliche Werke in 5 Bänden*. Band V: *Theoretische Schriften*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004, S. 813–814.

¹³ WA I 40, 82–83.

¹⁴ Heun, Hans Georg: Shakespeares und Goethes „Romeo und Julia“. Eine Stiluntersuchung. In: Binder, Wolfgang / Moser, Hugo (Hg.): *Philologische Studien und Quellen*. Heft 24. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965, S. 74.

¹⁵ Gamlin, Gordon-Senbastian: *Synergetische Sinnkonstitution und das Bild des Macbeth in Friedrich Schillers Einrichtung der gleichnamigen Tragödie von William Shakespeare am Weimarer Hoftheater am 14. Mai 1800 unter der Leitung von Johann von Goethe*. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 1995, S. 44.

¹⁶ Friedrich Schiller: *Trost bei einer schwierigen Unternehmung*

¹⁷ Goethe: *Weimarisches Hoftheater*. In: WA, I,40.

Literatur und Intermedialität

Andrea Benedek (Oradea)

Begegnungsräume zwischen Literatur und Musik. Von grundlegenden Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschieden

Seitdem es diese beiden Künste gibt, existiert auch das Problem der Beziehungen zwischen Literatur und Musik. Ausgangspunkt der kritischen Diskussionen zu diesem Thema ist die Einsicht über die Musikähnlichkeit der Sprache und Sprachähnlichkeit der Musik, die einzige Tatsache, die unbestritten bleibt.

Beim Nexus zwischen Literatur und Musik wird in den meisten Fällen vorgeschlagen, zunächst einmal die grundlegenden Ähnlichkeiten von Literatur und Musik im Vergleich von Sprache und Musik zu suchen, denn Literatur ist ein Subsystem des Kommunikationssystems Sprache, oder mit Lotman: sie stellt *ein sekundäres modellbildendes System*¹ dar. Musik kann hingegen keinem vergleichbaren Obersystem zugeordnet werden, so Albert Gier (1995)²:

Literatur, wie immer man sie auch definieren mag, ist ein Sonderfall des sprachlichen Handelns. Man kann darüber diskutieren, ob bestimmte Arten von Gebrauchstexten zur *Literatur* zählen; dagegen lässt sich schwerlich bestreiten, dass zwischen literarischer und nichtliterarischer Verwendung von Sprache ein Unterschied besteht. In der Musik gibt es eine solche Trennung nicht: Jede Form von Gebrauchsmusik ist immer noch Musik.³

Erst in einem zweiten Schritt wird bestimmt, wie Literatur sich an Musik bzw. – ebenso umgekehrt – wie Musik sich an Literatur annähern kann.

Ein kursorischer Blick auf die Genealogie der einzelnen Aspekte von Sprache und Musik ermöglicht bereits die Feststellung von grundlegenden Ähnlichkeiten: „*Mousiké*“, *Rhythmus*, *Oralität* und *leibhaftiges Verhältnis der Immanenz*.

Der Begriff „*Mousique*“, den Sabine Bayerl (2002)⁴ nicht mit dem Zweck der Wiederherstellung eines nostalgischen „*Urzustands*“, sondern im Kontext der Suche nach dem *A-Verbalen* anführt, wird von ihr als ein

wesentliches Indiz für ein immanentes Verhältnis von Sprache und Musik unterstrichen:

Mousike steht als Begriff für die materielle Einheit von Wort, Ton und Rhythmus, auch Tanz. [...] Zwar spaltete sich Mousike in verschiedene Techne auf, die zeitlich versetzt den Begriff dominierten: so die praktisch-musikalische Fertigkeit, die metrisch gebundene Dichtkunst und die Techne der pythagoreischen Harmoniker. Das Musikalische jedoch durchzieht als ein Charakteristikum den Wortgebrauch in der gesamten Antike.⁵

Die griechische „Mousique“⁶ bezog sich also in einer Epoche, vor der Verfestigung eines Kunstbegriffs und seiner Untergattungen auf eine materielle Einheit von Vers, Gesang, instrumentaler Begleitung und Tanz, welche im 6. bis 4. Jh. v. Chr. im griechischen Kulturraum eine spezifische Kunst-Praxis war.⁷

Eine weitere Verbindung zwischen Sprache und Musik wird der *Rhythmus* am häufigsten erwähnt, ein bedeutungsfreies, dennoch strukturierendes Element, das in Reingestalt, für sich genommen nicht existiert und dessen Qualitäten sich eher als negativ bestimmen lassen:

Rhythmus aber für sich genommen ist eine unberechtigte Abstraktion. Der Rhythmus ist nicht isolierbar; man darf ihn auch nicht hypostasieren. Rhythmus ist ein x, das erst in Wechselwirkung mit einer bestimmten geistigen Haltung, also – sei es auch nur mittelbar – mit einer Sprache, Sinn erhält. Außerhalb eines solchen Zusammenhangs erschließt er uns keinen Sinn. Der Rhythmus ‚ist‘ – für sich – nichts.⁸

Es bedarf des Mediums der Sprache/Musik, in dem er sich ausprägen kann. André Leroi-Gourhan (1984)⁹ stellt die Verbindung von Sprache, Musik und Rhythmus her, indem er feststellt, dass erst Rhythmen Raum und Zeit materialisieren und strukturieren und Sprache als Phänomen in der Zeit ebenso davon profitiert wie Musik:

Die Rhythmen sind die Schöpfer von Raum und Zeit, zumindest für das Subjekt; Raum und Zeit werden nur in dem Maße erlebt, wie sie in einer Hülle von Rhythmen materialisiert sind. Die Rhythmen sind zugleich Schöpfer der Formen.¹⁰

Die ersten Aufschreibesysteme, welche die Kopplung von Gravur – als frühe Form der Schrift – und Rhythmus als musikalisches Element implizieren, zeugen auf diese Weise von einer genuinen Zusammengehörigkeit der Sprache/Literatur und der Musik.

Vor der Literarisierung war die Überlieferung längerer Texte oder Stammes-Genealogien ohne Mnemotechnik oraler Kulturen kaum vorstellbar. Die *Oralität* der Sprache, eine weitere gemeinsame Kategorie, dominiert nach einigen Forschern auch die Schrift, weil die schriftlich fixierten Wörter lediglich durch das imaginativ Gehört –Werden ihre Bedeutung erhalten können. So stellt die Schrift beispielsweise für Walter J. Ong (1987)¹¹ im Gegensatz zu Derrida nur ein sekundär formendes Element dar: „Der mündliche Ausdruck kann ohne das Schreiben existieren (und ist ohne es ausgekommen), aber das Schreiben niemals ohne Oralität.“¹²

Sowohl Musik, als auch Sprache/Text inkarnieren sich nach Roland Barthes¹³ in den von ihnen affizierten Leibern und lassen auf einen belebten Körper schließen. Klang und Schrift kommen durch die physische Materialität des Körpers zustande und sie werden jeweils durch körperliche Prozesse Wahrgenommen. Sie überlappen sich im Physischen. Es handelt sich also in beiden Fällen um ein *leibhaftiges Verhältnis der Immanenz*.¹⁴

Die *Wechselseitigkeit* der beiden Künste ist als weitere Ähnlichkeit zu betrachten, wie es Zima (1995)¹⁵ treffend formuliert:

Die Geschichte der Symbiose von Dichtung und Musik, von Wort und Klang, die von der altgriechischen Lyrik und dem mittelalterlichen Minnesang bis zum romantischen Lied und dem modernen Chanson reicht, ist ebenso faszinierend, wie die Musik als Thema der Literatur.... Das Wort als phonetische Substanz ist mit dem Ton der Musik verwandt, und seine Vertonung legt Zeugnis ab von dieser Jahrtausendealten Verwandtschaft...¹⁶

Im Kontext der Berührungspunkte zwischen Literatur und Musik darf die Einteilung von Steven Paul Scher (1984)¹⁷, welche bis heute als Basis und Maßstab für die meisten vergleichenden und intermedialen Studien zwischen Literatur und Musik dient, nicht außer Acht gelassen werden. Was die vergleichenden Untersuchungen zwischen Literatur und Musik angeht, unterscheidet Scher zunächst zwischen drei von einander klar abgrenzbaren Hauptbereichen: *Musik und Literatur*, *Literatur in der Musik* und *Musik in der Literatur*.

Unter der Symbiose von *Musik und Literatur*, d.h. Kombinationsformen von Musik und Literatur versteht Scher,

daß beide Künste in irgendwelcher Form in ein und demselben Kunstwerk gemeinsam und gleichzeitig gegenwärtig sind; eine Kombination also von musikalischer Komposition und literarischem Text. Wort-Ton-Einheiten dieser Art sind unter der Sammelbezeichnung *Vokalmusik* bekannt. Die Oper, das Lied, das Oratorium und die Kantate erscheinen am häufigsten als typische Gattungsformen der Vokalmusik.¹⁸

Zur *Literatur in der Musik* gehören Formen der Umsetzung von Literatur in Musik, welche gewöhnlich als Programm-Musik bezeichnet werden. Es handelt sich hier um Musikwerke, die entweder eine direkte Inspiration durch ein bestimmtes literarisches Werk aufweisen¹⁹ oder in denen ein bestimmtes literarisches Modell mit musikalischen Mitteln nachgezeichnet wird²⁰.

Den dritten Bereich des Wechselverhältnisses nennt Scher die *Musik in der Literatur*, d.h. Literarische Darstellungen von Musik. Dies ist der einzige der drei Hauptbereiche, welcher ausschließlich das literarische Medium zum Forschungsgegenstand hat. Die jeweiligen Versuche um eine „Musikalisierung“ seitens der Literatur können in diesem Fall als literarische Leistungen rezipiert werden. Unter Musikalität wird hier also nicht das eigentlich Musikalische, sondern die Musikähnlichkeit verstanden. So Scher:

Das eigentlich Musikalische in diesen Werken ist einfach nicht vorhanden und kann auch durch sprachliche Mittel und literarische Techniken nur impliziert, evoziert, imitiert oder sonst mittelbar approximiert werden.²¹

Scher nennt folgende Beispiele für Berührungspunkte zwischen Literatur und Musik innerhalb dieses Bereichs: Literarische Nachahmungen musikalischer Ausdrucksformen welche dichterische Nachahmungsversuche der akustischen Qualität der Musik implizieren. „Wortmusik“²² oder „Sprachmusik“ werden zuerst genannt, wobei der Ton als Grundmaterial für beide Künste dient. Als Beispiele hierfür werden von Scher Klangmalerei / onomatopoeische Wörter oder Wortgruppen, rhythmische Gliederung, Rhythmus, Akzent, Tonhöhe (Intonation) und Tonfarbe (Timbre) aufgeführt. Als weiterer Berührungspunkt gilt für Scher die Literarische

Verwendung musikalischer Formprinzipien und Strukturierungsweisen²³. Hier dienen die Form- und Strukturparallelen als Grundmaterial für beide Künste. Neben der Nachahmung von Großformen nennt Scher folgende Beispiele für musikalische Techniken und kompositorische Strategien, die auf literarische Werke anwendbar sind: einfache Wiederholung und Variation, Ausgleichs- und Kontrastwirkungen, das Leitmotiv und der Kontrapunkt²⁴. „Verbal music“, die Darstellung fiktiver musikalischer Werke in der Literatur ist nach Scher die dritte häufigste Erscheinung, was die Berührungspunkte zwischen Musik und Literatur innerhalb des Bereichs Musik in der Literatur²⁵ betrifft. Darunter versteht er einen Sammelbegriff für literarische Texte, welche Musik als Thema haben: *any literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its theme.*²⁶ Es handelt sich hier also um transposition d'art im Sinne einer literarischen Nachahmung von Musik in Worten.

Schers bisher besprochene Typologie überschneidender Zusammenhänge der drei Hauptbereiche des musikliterarischen Studiums lässt sich durch folgende graphische Übersicht²⁷ zusammenfassend verdeutlichen:

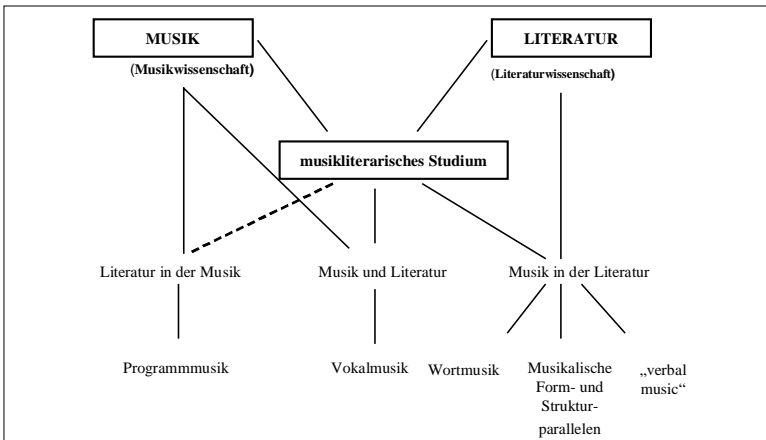


Abbildung 1: *Überschneidende Zusammenhänge der drei Hauptbereiche innerhalb des Musikliterarischen Studiums.* In: Scher, Steven Paul: [Hrsg.]: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets.* Berlin: Schmidt, 1984, S. 14.

Ferner seien noch zwei wesentliche Gemeinsamkeiten zwischen Sprache und Musik hervorgehoben: *Lautlichkeit* und *Zeitlichkeit*. In beiden Fällen handelt es sich um auditive Phänomene²⁸, die *in der Zeit artikuliert und wahrgenommen* werden. Mit anderen Worten dominiert hier das zeitliche Nacheinander im Gegensatz zum räumlichen Nebeneinander der bildenden Künste²⁹. Durch die *Lautlichkeit* der Sprache und der Musik existieren auch für ihre Wahrnehmung gemeinsame Kategorien, die ihre parallele Strukturierung ermöglichen: Organisierung von Schallvorgängen und ihre willkürliche Strukturierung in einem soziokulturellen System. Sprache und Musik als auditive Phänomene verfügen über weitere gemeinsame Elemente: Tonhöhe, Lautstärke, Betonung, Klangfarbe, Tempo.

Nicht nur als auch *zeitlich organisierter Zusammenhang von Lauten, welche der Logik verwandt ist*³⁰, sei Musik nach Adorno³¹ analog zur Rede, sondern in der Weise ihres *konkreten Gefüges*³². Die Sprachähnlichkeit von (traditioneller bis gemäßigt- moderner) Musik sieht Adorno im Hinweis auf die sprachliche Grammatikalität, Syntagmatik und Prosodie entlehene Begrifflichkeit aus der musikalischen Formenlehre, die *von Satz, Halbsatz, Periode, Interpunktion, Frage, Ausruf, Parenthese wisse, Nebensätze finden sich überall, Stimmen heben und senken sich, und in all dem ist der Gestus von Musik der Stimme entlehnt, die rede*³³.

Für diesen Bereich spricht auch Nikolaus Harnoncourt (1982)³⁴ in einem anderen Sinn als Adorno von *Musik als Klangrede: Notation, Artikulation, Zeitmaß und Klang* und nicht in letzter Reihe die Bedingung des Verständnisses im jeweiligen historischen Zusammenhang und dem Geist der Zeit, sind grundlegende Ähnlichkeiten.

Im ersten Teil der vorliegenden Untersuchungen haben wurden einige grundlegende Ähnlichkeiten zwischen Sprache/Literatur und Musik zusammengefasst. Diese Ähnlichkeiten sind aber keine Gleichheiten, so warnt uns Adorno:

Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall sind keine Metaphern. Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre³⁵.

Wenn man aus Zeichentheoretischer Sicht Sprache und Musik mit einander zu vergleichen versucht, erhebt sich als grundlegender Unterschied die

Problematik des **Denotats**. Musik lässt sich im Gegensatz zur Sprache als ein Lautsystem bestimmen, dessen semantische Ebene nicht definiert ist. Auch für Adorno bleibt die meinende Sprache ein bloßes Zeichensystem, wo sich das Gesagte von der Musik ablösen ließe.³⁶ Das Sagen und das Gesagte trennen sich in der Musik nicht. Mit Hilfe des musikalischen Lautsystems wird fast³⁷ keine Verständigung über Bereiche ermöglicht, die außerhalb des eigenen Systems liegen. In der Musik ist kein Denotat vorhanden oder allenfalls nur sekundär, wenn sie als Sendezeichen Erkennungsmelodie³⁸ verwendet wird. Doch in diesen Fällen kann man über keinen konventionellen Wert für eine größere Gruppe von Menschen sprechen. Während Wörter sich auf eine außersprachliche Realität (Denotat) beziehen und selbst über eine Inhaltsebene verfügen (Signifikat), wird der außermusikalische Inhalt weder durch das einzelne Motiv, noch durch das musikalische Werk als Ganzes bezeichnet.

Einen ersten Versuch der Bestimmung des Ortes der Bedeutung in der Musik liefert Faltin (1985)³⁹, der dies in einer durch musikalische Zeichen ausgedrückten *musikalischen Idee* sieht. *Musikalische Ideen* sind nach Faltin keine begrifflichen, sondern ästhetische Ideen: *Das musikalische Zeichen bezieht sich auf eine musikalische Idee, die in ihm artikuliert wird und seine eigentliche, d. h. musikalische Bedeutung bildet.*⁴⁰

In diesem Sinne fallen Signifikat und Signifikant im Körper der Musik zusammen. Gier⁴¹ definiert hingegen Musik in Anlehnung an Eco⁴², als ein semiotisches System, das rein syntaktisch ohne semantische Dichte sei. Die Ähnlichkeiten und Unterschiede stellt er durch das folgende Schema dar:

Sprachliche Zeichen	außersprachlicher Bereich	Musikalische Zeichen	Außermusikalischer Bereich
SIGNIFIKANS (Bezeichnung, Ausdruck)		„PRÄSENTES“ (akustisch Gegebenes)	
SIGNIFIKAT (Sinn, Bedeutung = semantische Valenz)	DENOTAT (Objekt, Sachverhalt d.außersprachl. Wirklichkeit)	„REPRÄSENTIERTES“ (Funktion = strukturelle, syntaktische Valenz)	∅

Abbildung 2: **Semiotische Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Sprache und Musik.** In: Zima, Peter: Vorwort. In: Ders. [Hg.]: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. 64.

Musik verfügt also über keine Referenzfunktion auf Vorstellungen, die außerhalb des eigenen Lautsystems liegen. Sie kann nur auf sich selbst und auf eigene Ordnungsstrukturen verweisen. Zwar gelingt es Faltin der Musik eine quasi semantische Ebene zuzuschreiben, doch sie ist für intermediale oder komparatistische Untersuchungen wenig brauchbar, da musikalische Zeichen nach ihm über eine primär und ausschließlich musikalische Bedeutung verfügen⁴³.

Was man unter der Aussage der Musik versteht, ist statt Möglichkeiten der Zuordnung denotativer Werte in ihrer *konnotativen Fähigkeit* zu suchen. Gemeinsam an Sprache und Musik ist – im Unterschied zur Denotation – die Funktion, Vorstellungen und Gefühle beim Leser oder Hörer auszulösen. Die konnotative Eigenschaft der Musik wird von Gruhn (1978)⁴⁴ folgenderweise beschrieben:

Komplexe musikalische Gestalten, aber auch einzelne, melodische, harmonische, dynamische oder klangliche Konstellationen können bestimmte, aber undifferenzierte Affekte und emotionale Zustände konnotieren (Freude, Angst, Erregung, Spannung, etc.) oder räumliche Verhältnisse (laut = nah, leise = entfernt, hoch = oben, tief = unten, etc.). Solche konnotative oder *suggestive* Bedeutungen gründen auf einen bestimmten kulturhistorischen Hintergrund musikalischen Denkens und Hörens und ergeben sich zu einem großen Teil aufgrund eines speziellen Verwendungsbereiches und einer besonderen Verwendungsweise [...] 'Trommelwirbel und das Tremolo tiefer Streicher kommen so zu ihrer Unheilverkündenden Bedeutung, das schmetternde Dreiklangs-Signal der Hörner konnotiert die Aura von Wald und Jagd, Pauken und Trompetenklänge verweisen auf Prunk und Festlichkeit.'⁴⁵

Die Zahl dieser Konnotationen in der Musik ist begrenzter als in der Sprache. Ihre Strukturierung ist schon deshalb schwierig, weil sie der Gefahr individuellen oder konventionalisierten Beobachtungen oder Empfindungen unterliegen und nur mit wenigen Ausnahmen kollektiv erfassbar sind.

Die bisher aufgezählten Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Literatur und Musik, bzw. Schers Systematisierung, beweisen die Komplexität dieser Berührungsräume: Sie bieten zugleich Anstöße für weitere Untersuchungen innerhalb der einzelnen Kategorien und Subkategorien, die anhand von konkreten literarischen und musikalischen Werken untersucht werden können.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. dazu: Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München, 1972, S. 22.
- ² Vgl. dazu: Gier, Albert: Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien. In: Zima, Peter (Hg.): *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt, 1995, S. 61–92.
- ³ Ebda, S. 61.
- ⁴ Vgl. dazu: Bayerl, Sabine: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002, S. 33.
- ⁵ Ebda, S. 33.
- ⁶ „musisch“, bzw. „auf die Musik bezogen“
- ⁷ Vgl. dazu: Bayerl, 2002 [Anm. 4], S. 33.
- ⁸ Georgiades, Thrasybulos G.: Kleine Schriften. In: *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Band 26*. Tutzing, 1977, S. 95. Zitiert in: Bayerl [Anm. 4], S. 31.
- ⁹ Vgl. dazu: Leroi-Gourhan, André: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.
- ¹⁰ Ebda, S. 384.
- ¹¹ Vgl. dazu: Ong, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Westdeutscher Verlag, Opladen, 1987.
- ¹² Ebda, S. 40
- ¹³ Vgl. dazu Roland Barthes` transdisziplinäre Körper-Theorie. In: Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- ¹⁴ Vgl. dazu: Bayerl [Anm. 4], S. 9.
- ¹⁵ Zima, Peter: *Vorwort*. In: Zima, 1995 [Anm. 2], S. VII–X.
- ¹⁶ Ebda, S. VII.
- ¹⁷ Scher, Steven Paul [Hg]: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: Schmidt, 1984.
- ¹⁸ Scher, Steven Paul: Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. In: Scher [Anm. 17], S. 11.
- ¹⁹ Meistens durch bloße Titelassoziationen wie z. B. Liszts „Faust-Symphonie“
- ²⁰ Z.B. Dukas` L'Apprenti sorcier nach Goethes Ballade „Der Zauberlehrling“
- ²¹ Scher [Anm. 18], S. 12.
- ²² Beispiel für Wortmusik sind: einige Gedichte von Brentano, Eichendorff, Edgar Allan Poe, Verlaine und Mallarmé wie auch Edith Sitwells „poésie pure“, die Lyrik der Dadaisten Hugo Ball, Hans Arp und Kurt Schwitters, die Lautgedichte Ernst Jandls und viele Prosastellen in Joyces Ulysses.

²³ Z.B.: Verwendung von „Leitmotiven“, Sonaten- und Fugenform

²⁴ Ein rein musikalisches Phänomen, dessen literarische Verwirklichung zwar letzten Endes unmöglich, doch immer wieder versucht worden ist (vor Joyce am glänzendsten in E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr*).

²⁵ Erwähnt werden noch bei Scher die Integration von Musik, Musikerfiguren, musikalischen Epochen, musikästhetischen Ideen und Urteilen in den literarischen Text oder das Phänomen der Doppebegabung (z.B.: E.T.A. Hoffmann, Berlioz, Nietzsche, Adorno, Wagner) als weitere Kategorien zur Musik in der Literatur, die bei den vorliegenden Untersuchungen keine Rolle spielen werden.

²⁶ Scher, Steven Paul: *Verbal Music in German Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 1968, S. 147.

²⁷ Scher [Anm. 18], S. 14.

²⁸ Anzumerken ist dabei die Tatsache, dass es sich zwar in beiden Fällen um Klangphänomene handelt, welche notwendigerweise der akustischen Übermittlung bedürfen, ist die Organisation von der Klangart in der Musik äußerst flexibel, während sie in der Sprache primär zum Informationsaustausch dient.

²⁹ Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima [Anm. 2], S. 62.

³⁰ Adorno, Theodor W.: Fragment über Musik und Sprache. In: Scher [Anm. 18], S. 138.

³¹ Vgl. dazu: ebda, S. 138–141.

³² Vgl. dazu: ebda, S. 138.

³³ Ebda, S. 138.

³⁴ Harnoncourt, Nikolaus: *Musik als Klangrede*. Salzburg und Wien: Residenz, 1982.

³⁵ Adorno, Theodor W.: Fragment über Musik und Sprache. In: Scher [Anm. 18], S. 138.

³⁶ Vgl. dazu: ebda.

³⁷ Vgl. dazu: Gruhn, W.: *Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung*. Frankfurt am Main – Berlin – München: Verlag Moritz Diesterweg, 1978, S. 55 ff., sowie Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima [Anm. 2], S. 62.

³⁸ Beispielsweise das Martinshorn der Polizei, Trompetensignale beim Militär und der Feuerwehr

³⁹ Vgl. dazu: Faltin, Peter: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Aachen: Rader, 1985, S. 45.

⁴⁰ Ebda

⁴¹ Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima [Anm. 2], S. 64.

⁴² Vgl. dazu: Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München:

Fink 1987, S. 31.

⁴³ Vgl. dazu: Faltin [Anm. 39], S. 74.

⁴⁴ Vgl. dazu: Gruhn [Anm. 37].

⁴⁵ Ebd., S. 58.

**Die Identität der Fotografien.
Eine bildrhetorische Annäherung
an W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*¹**

In Orhan Pamuks Roman *Rot ist mein Name* trifft man auf eine Szene, in der ein Miniaturblatt mit dem Bild eines Baumes darauf, darüber erzählt, wie es, dank vieler Abenteuer, aus einem Buch herausgerissen wurde und sich auf diese Weise nicht nur von den anderen Illustrationen, sondern auch von den beschrifteten Blättern trennen musste. Das lange Herumwandern und der mehrmalige Orts- und Besitzerwechsel haben einen Erinnerungsverlust und somit auch einen Identitätsverlust bewirkt. Das Miniaturblatt – oder genauer der abgebildete Baum – äußert in einer Klagerede seine Einsamkeit und seine verzweifelte Suche nach der Schrift, zu der es ursprünglich gehört hatte. Denn der „eigentliche Grund für meine Einsamkeit liegt darin, daß ich nicht weiß, zu welcher Erzählung ich gehöre. Ich sollte Teil einer Geschichte sein, doch bin ich wie ein Blatt vom Baum herabgefallen.“²

Ein ähnliches Problem scheint auch die Bemühungen der Sebald-Forschung immer wieder anzuspornen, die darauf ausgerichtet sind, die Fotografien in dem Sinne zu identifizieren, dass ihre inner- und außer-fiktionale Funktion und Referenz klar definiert wird. Weil nahezu keines der Fotos mit einer Unterschrift versehen ist, fühlt sich der Leser auf den Erzähltext angewiesen und erwartet von ihm, dass die Semantik der Bilder erhellt wird. Jedoch wird diese Erwartung selten oder kaum erfüllt, es fehlt der eindeutige Beweis, der eine deutliche Identifizierung ermöglichen würde. Die Klärungsarbeit wird noch komplizierter, wenn auf der Fotografie keine Gegenstände oder Personen, sondern verschiedene, auch unleserliche Schriftformen (Zeitungsausschnitt mit Bildern, Visitenkarte, Handschriften oder etwa ein Schulzimmerplan) abgebildet sind. Dieser mehrfache mediale Transfer und deren Verschränkung erschweren auch die Bemühung, die verschiedenen semantischen Ebenen zu separieren.

Die Parallele zur byzantinischen Miniaturmalerei ist auch in dem Sinne inspirierend, als dass sie in der islamischen Kultur die einzige tole-

rierte Darstellungsform von Menschen ist, weil sie keinen Selbstzweck darstellt, sondern den Charakter einer an einen Text gebundenen Illustration hat. Diese Malerei ist eine unpersönliche Kunstform, weil sie als das Produkt der kollektiven Arbeit von mehreren Autoren entsteht, denen verboten ist, ihren individuellen Stil oder ihre Unterschrift am Werk erkennen zu lassen. Der Leser ist der einzige, der es vermag, die verschiedenen Zusammenhänge und Text-Bild-Beziehungen zu überblicken. Die Illustratoren haben die Funktion eines Vermittlungsmediums, das etwas auf eine solche Weise in Erscheinung bringt, dass es selbst unsichtbar oder unerkennbar bleibt.

In meinem Beitrag werde ich die Rolle und Funktion der fotografischen Bilder anhand einiger Ansätze der bildrhetorischen Forschung erarbeiten. Es soll untersucht werden, in wie weit die beiden Medien aufeinander wirken und einander bedingen. Diese Wechselbeziehung zwischen dem Text und den im Buch abgebildeten Fotografien, die nicht selten in einer unpersönlichen oder nur in einer lediglich fiktional hergestellten Beziehung zueinander stehen, soll auf zwei fiktionsinternen Ebenen ermittelt werden, auf denen die Bilder ihre unverwechselbare Identität erlangen. Nicht zur Zielsetzung dieser Studie gehört die Erfassung außertextueller Referenzen der *Ausgewanderten*, da diese bereits Thema diverser Untersuchungen sind.

Die Fokussierung auf die Rhetorik des Bildes, so wie sie Roland Barthes in seiner gleichnamigen Studie interpretiert hat³, halte ich aus dem folgenden Grund für wichtig: Soweit ich die Forschung überblicke, lehnt sich die Mehrheit der Sebald-Analysen, wenn es sich um die Bewertung der Fotografien im Sinne von Barthes handelt, an seine *Bemerkungen zur Photographie*⁴ an, während sein Essay *La rhétorique de l'image* eher im Hintergrund bleibt. Folgt man der hier erarbeiteten Terminologie, muss man auch im Falle der Sebaldschen Fotografien – in Analogie zum sprachlichen Zeichen – zwischen einer nicht kodierten ikonischen (buchstäblichen) und einer kodierten ikonischen (symbolischen) Nachricht des Bildes unterscheiden. Man kann auch von einem denotierten und einem konnotierten ikonischen Sinn sprechen. Der Text als linguistische Nachricht lenkt auf der ersten Ebene die Identifikation, auf der zweiten Ebene die Interpretation des fotografischen Bildes. Durch das Aufeinanderwirken der beiden Ebenen entstehen verschiedene Lesarten – nicht nur des Textes sondern auch des Bildes –, die nach Barthes durch das jeweilige

kulturelle und ästhetische Wissen (Identität) des Lesers bestimmt werden. Im Lichte dieser theoretischen Überlegungen erweist es sich als eine spannende Aufgabe, die Techniken aufzuzeigen, derer sich Sebald bedient, um die möglichen Text- und Bildkonnotationen rhetorisch zu lenken.

Zu den „Techniken zur *Fixierung* der fluktuierenden Kette der Signifikate“⁴⁵ gehören nach Barthes die Verankerung und die Relaisfunktion. Erstere dient dazu, die Elemente einer Szene oder die Szene selbst denotierend zu identifizieren, die Relaisfunktion ist hingegen für die Erfassung der komplementären Beziehung zwischen Bild und Text auf der höheren Ebene der Diegese verantwortlich. Es handelt sich um einen intentional geleiteten semiologischen Akt, der nach Barthes einen „ideologischen“⁴⁶ Charakter hat. Mit Hilfe des Textes führt der Erzähler – im Falle der *Ausgewanderten* entweder der die Diegese kontrollierende Ich-Erzähler oder eine Figur, die die Erzählerrolle übernommen hat – den Leser durch die Signifikate des Bildes hindurch, von denen einige im Dunkeln gelassen, andere ihm zur Rezeption angeboten oder sogar aufgezwungen werden. Diese Intentionalität und die Kunst, „das bei jedem Gegenstand Glaubenerweckende“⁴⁷ zu erkennen und auch zu suggerieren, begründet den rhetorischen Charakter der Text- und Bildrelationen in Sebalds vier langen Erzählungen. Außerdem ergibt die mehrfache Verflechtung der Konnotationssignifikanten ein komplexes System, das nach Barthes unter dem Begriff der Rhetorik des Bildes zusammengefasst wird.

In den Erzählungen gibt es einige zerstreut, aber bewusst eingebaute Motive, die den Rezipienten auf das Vorhandensein eines semiologischen Spiels aufmerksam machen und ihn dafür sensibilisieren oder sogar zum Mitmachen einladen wollen. Von diesen möchte ich das Fenster- und mit ihm eng verknüpft das Spiegelmotiv hervorheben. Beide haben einen paradoxen Charakter: Sie lassen sich einerseits als Symbole der unendlichen Polysemie und Konnotationsfreiheit deuten, indem sie potentiell eine unendliche ikonische Assoziationskette ermöglichen. Andererseits – worauf bereits thesenartig hingewiesen wurde – scheinen die Erzählungen Modelle für die kontrollierte Betrachtung und Interpretation von Bildphänomenen darzustellen. Die Möglichkeit der potentiell uneingeschränkten Aufladung eines Bildes mit symbolischen Botschaften entfaltet sich in diesen Fällen entlang von Glasoberflächen, die ihre diaphane Eigenschaft den besonderen Lichtverhältnissen oder einem menschlichen Eingriff zu verdanken

haben, wodurch ihnen zugleich eine andere Medialität eingeprägt wird. Ein Beispiel dafür liefert gleich der Anfang der ersten Erzählung, *Dr. Henry Schwyn*:

Wir traten ein Stück weit zurück. Die Scheiben der zwölfmal unterteilten Fenster schienen alle aus dunklem Spiegelglas. (...) Und mir kam das Landhaus in der Charente in den Sinn, das ich von Angoulême aus einmal besucht hatte und vor dem zwei verrückte Brüder, der eine Deputierter, der andere Architekt, in jahrzehntelanger Planungs- und Konstruktionsarbeit die Vorderfront des Schlosses von Versailles errichtet hatten, eine ganz ganz und gar zwecklose, aus der Entfernung allerdings sehr eindrucksvolle Kulisse, deren Fenster geradeso glänzend und blind gewesen waren wie die des Hauses, vor welchem wir jetzt standen. (AW, 8f.)

Diese Geste wiederholt sich im *Ambros Adelwarth*, als der Ich-Erzähler das Sanatorium des Dr. Fahnstock bzw. später das seines Nachfolgers, Dr. Abramsky aufsucht: „So deutlich waren die Anzeichen des Zerfalls, so eigenartig blinkten die Scheiben im Sonnenlicht, dass ich nicht wagte, näher heranzutreten, und statt dessen zunächst in dem Park mich umsah“ (AW, 159). Diese lichtbrechenden medialen Flächen begegnen nicht nur dem Blick von Außen, sondern auch dem Blick von Innen, sei es, dass Zimmer oder Säle als Räume der ikonischen Assoziation inszeniert werden, sei es dass diese Flächen voreinander oder ineinander geschoben werden, umeinander zu überdecken oder um besondere Wahrnehmungsmodi zu ermöglichen: „An den Wänden hingen hohe, stellenweise blind gewordene Spiegel, die das Flackern des Feuers vervielfachten und unstete Bilder in sich erscheinen ließen.“ (AW, 21) „[...] und die auf einen Holzrahmen gespannte Leinwand [...] (wurde) vor den Spiegel gestellt.“ (AW, 26)

Neben der Lichtbrechung begegnet man in den ersten beiden Erzählungen auch visuellen Phänomenen der Lichtfilterung. Betrachtet man die sie begleitende Farbsymbolik, lässt sich feststellen, dass die, diesmal von einem durchsichtigen Medium vollzogene Erinnerungsfiltration von der weißen, in vielen Fällen schneeweißen Farbe getragen wird, die in einem Kontrastverhältnis zum Dunklen situiert wird: „Am Horizont aber war noch das westliche Licht und stand ein Wolkengebirge, dessen im Einnachten noch schneeweiße Formationen mich an die höchsten Massive der Alpen erinnerten.“ (AW, 22) Erinnerungsbilder können auch so ent-

stehen, dass verschiedene Medien der Brechung und Filterung ein komplexes Wechselspiel eingehen:

Im Davonfahren sah ich sie [d. i., Tante Fini – L. S.] im Rückspiegel, umwölkt von weißen Auspuffschwaden, kleiner und kleiner werden; und indem ich mich erinnere an dieses Rückspiegelbild, denke ich, wie seltsam es ist, daß mir seitlang niemand mehr mit einem Taschentuch zum Abschied gewunken hat. (AW, 152)

Die besondere Verwandtschaft zwischen den ersten beiden Erzählungen kommt nicht nur in der optisch leicht feststellbaren Eigenartigkeit, dass sie beide – im Unterschied zu den letzten beiden – mit einer Fotografie beginnen, zur Geltung, sondern auch darin, dass in den beiden interessante Parallelen und Kontraste zwischen Bild und Textinhalt zu erkennen sind. Die Erzählung über Henry Selwyn beginnt mit dem Bild eines Friedhofs, während der unten stehende Text von einem Neuanfang, vom Beginn eines neuen Lebens des Ich-Erzählers mit seiner Frau in Norwich berichtet. In der Exposition der Bereyter-Erzählung wird der Bogen einer in die Ferne führenden Bahnlinie gezeigt, während der Text mit der Nachricht über den Selbstmord des ehemaligen Lehrers des Ich-Erzählers, Paul Bereyter, erzählt. Auf diese Weise werden die Gleise als ein Ort der Erstarrung und nicht als ein Ort der Fortbewegung denotiert und fixiert. Diese Techniken der Kontrastierung und der, dem Erwartungshorizont entgegenlaufenden Fixierung machen den Rezipienten auf das ambivalente, sich stets verschiebende Verhältnis von Bild und Text aufmerksam und lassen somit auch die Möglichkeit des vollkommenen Vertrauens auf die eigene Denotation und Konnotation als fragwürdig erscheinen.

Ein zusätzlicher Verunsicherungs-, wenn nicht sogar Entfremdungsfaktor, bildet die Tatsache, dass das allererste Foto im Textteil gar nicht thematisiert wird, als bestünde die Absicht des Erzählers darin, im Leser den Wunsch nach der Identifizierung und damit im Zusammenhang auch seine Angewiesenheit auf den Erzähler als sinnstiftende Instanz bewusst zu machen. In dieser Hinsicht, vor allem angesichts der sich wiederholenden Gesten der symbolischen Interpretation der ikonischen Botschaften, erweist sich die Erzählung als eine Einübung in die Techniken der denotierenden wie auch der interpretierenden Verankerung und Fixierung der fluktuierenden Kette der Signifikate. Auch die

Interpretation der symbolischen Botschaft wird von Barthes als eine Form der Einschränkung und Fixierung aufgefasst. Die linguistische Nachricht, d. h. der fiktionale Text, erfüllt nach Barthes ihre einschränkende Funktion sowohl auf der nicht-kodierten, wie auch auf der kodierten, symbolischen Ebene der Bilder.

Deshalb ist es an dieser Stelle notwendig zu untersuchen, in wie weit der literarische Begleittext als eine „sprachliche Botschaft“⁸ im Sinne Barthes' aufgefasst werden kann. Eine Kategorie, bei der sich die Funktion der Schrift, die nicht-kodierte bildliche Botschaft zu artikulieren, in ihrer reinen Form exemplifizieren lässt, bilden die Familienfotografien, in denen sich die Figuren als Da-Gewesene⁹ erkennen und identifizieren. Für diese Textbotschaften ist ein einfaches Vokabular und der *stilus humile* charakteristisch, was im Dienste der reinen Informationsvermittlung steht. „Die Theres, Kasimir und ich“ (AW, 108); „Das hier bin ich“ – sagt Onkel Kasimir zum Foto mit dem Synagogendach (AW, 117); auch der Ich-Erzähler im *Ambros Adelwarth* identifiziert sich mit einer Person, die auf einem vom Onkel Kasimir auf der Landzunge vor der Küste von New Jersey gemachten Bild erscheint (AW, 129f.); – und die Reihe ließe sich noch fortsetzen. Noch ein Beispiel verdient die Aufmerksamkeit aus einem weiteren besonderen Grund:

Die nachstehende Fotografie zum Beispiel wurde im März 1939 in der Bronx gemacht. Ganz links sitzt die Lina neben dem Kasimir. Ganz rechts sitzt die Tante Theres. Die anderen Leute auf dem Kanapee kenne ich nicht, bis auf das kleine Kind mit der Brille. Das ist die Flossie [...]. Das Ölgemälde an der Wand stellt unseren Heimatort W. dar. (AW, 103f.)

Hier kann man zusätzlich eine Form von Interferenz zwischen traditionellen, im Sinne Walter Benjamins „auratischen“¹⁰ Gemälden und technisch erzeugten Bildern erkennen, wobei die Fotografie als Medium der Erinnerung das Weiterbestehen des Ölgemäldes sichert, das inzwischen – so zumindest die Behauptung des Erzählers – verschollen sei. Das Ölgemälde ist „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag“¹¹ nicht nur im ästhetisch-medientheoretischen Sinne, sondern auch in zeitlich-räumlicher Hinsicht. Die zeitliche Verschiebung zwischen fotografischer 'Gegenwart' und auratischer 'Vergangenheit' bestätigt die Identität der fotografisch abgebildeten Personen als Ausgewanderte.

Eine besondere Kategorie bilden die Fotografien über Zeitungsausschnitte, aber auch über Handskizzen und Entwürfe von Konstruktionen verschiedener Art, die sowohl ikonische wie auch sprachliche Elemente enthalten. Hier findet die Identifizierung nicht mittels des Erzähltextes, sondern bereits im ikonischen Raum statt. Der literarische Text übernimmt in diesen Fällen entweder eine bestätigende oder – wie z. B. im Fall des Zeitungsausschnittes über die Entdeckung der Leiche des vor 72 Jahren verschollenen Bergführers Johannes Naegeli – auch eine fiktionalisierende Rolle. Darunter soll soviel verstanden werden, dass die Möglichkeit einer echten dokumentarischen Außenreferenz nicht grundsätzlich ausschließt, das Zeitungsfragment als ein ästhetisiertes rhetorisches Argument zu bewerten, das zum Zweck der Veranschaulichung eines innerfiktionalen poetischen Motivs der Wiederkehr der Toten instrumentalisiert wird. „So also kehren sie wieder, die Toten“ (AW, 36), heißt es zum Schluss der ersten Erzählung. Im metaphorischen Sinne handelt es sich darum, was Barthes in Bezug auf die Fotografie die „Erfahrung des Ereignisses des Todes“, ein Objekt-Werden des Subjekts nennt. Die Fotografie als „eidolon“, als Spiegelbild und Trugbild, als zwischen Falschem und Wahrem „geteilte Halluzination“¹², macht gerade diese „direkte physikalische Ablösung von der Realität“¹³ sichtbar. Dasselbe Motiv kehrt auch in der zweiten Erzählung im Zusammenhang mit dem eigenhändig annotierten Fotoalbum Paul Bereyters wieder. Der Ich-Erzähler durchblättert es immer wieder, „weil es mir beim Betrachten der darin enthaltenen Bilder tatsächlich schien und nach wie vor scheint, als kehrten die Toten zurück“ (AW, 69).

Einen höheren Grad der poetisch-rhetorischen Instrumentalisierung von Fotografien erkennt man bezüglich der Postkarten. Die Funktion der denotierenden Verankerung seitens des Erzähltextes würde in eine Tautologie münden, deshalb wird die interpretierende Relaisfunktion des Textes aktiv. Ohne die hochgradige Personalisierung würden die Postkarten lediglich eine neutrale und nur illustrierende Rolle spielen. Dafür soll hier eine Textstelle aus der vierten Erzählung, *Max Ferber*, stehen, in der die im Süden an die Innenstadt sich anschließenden „Behausungen der Arbeiter“ beschrieben werden: Sie sind „niedergerissen worden, so dass, nach Abtransport der Bauschutts, nur mehr die rechtwinkligen Muster der Straßen darauf schließen ließen, dass hier einmal Tausende von Menschen ihr Leben gelebt haben“ (AW, 233). Diese kahlgeschlagenen Felder werden vom Erzähler „elysäisch“ (AW, 233) genannt.

Diese Technik der Personalisierung von Fotografien wiederholt sich mehrfach. Um das Phänomen in seiner Tiefe zu erfassen, muss man auf ein anderes Begriffspaar Barthescher Herkunft zurückgreifen. Es handelt sich um die Gegenüberstellung von *studium* und *punctum*.¹⁴ Diese beiden Begriffe beziehen sich sowohl auf Rezeptionsmodi wie auch auf die Art der Wirkung und die Gründe für diese Wirkung, die ein fotografisches Bild auf den Betrachter ausüben kann. Das *studium* ist eine Art allgemeine Beteiligung und ein höfliches Interesse, welches auf das Bild projiziert wird und durch das Erkennen der Intentionen des Produzenten einen „durchschnittlichen Affekt“¹⁵ im Betrachter hervorruft. Das *punctum* dagegen ist eine Wirkung, die vom Bild selbst ausgeht und eine Schockwirkung provoziert. Nach Barthes handelt es sich um etwas Unbenennbares, Nicht-Kodiertes, Zufälliges am Foto, das „wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor[schießt], um mich zu durchbohren“, ein Element, „das mich besticht“.¹⁶

So wird z. B. ein neutrales Foto, wie die Postkarte, die den Turm des Chrysler Buildings zeigt, mit besonderen persönlichen Bedeutungen aufgeladen. So erhält das Bild durch den Text, durch die linguistische Nachricht ein *punctum*.¹⁷ Aber nicht nur Fotografien, sondern auch Formen der sprachlichen Veranschaulichung können ein *punctum* aufweisen. Dies soll durch die Beschreibung des Aussehens von Dr. Abramsky exemplifiziert werden:

Er war an die sechzig Jahre alt, untersetzt, trug eine abgewetzte Hose und einen vielfach geflickten Kittel, aus dessen rechter Tasche ein Gänseflügel herausragte, wie man ihn früher einmal als Handfeger verwendet hat. Auf den ersten Blick auffallend an Dr. Abramsky war auch sein dichter, wie in größter Erregung ihm zu Berg stehender, feuerroter Haarschopf, der mich an die Flammenzungen über den Häuptern der in meinem ersten Katechismus abgebildeten Pfingstjünger erinnerte. (AW, 160)

Der Gänseflügel oder der rote Haarschopf haben dieselbe Funktion wie z. B. die Spangenschuhe, der riesige Schillerkragen oder der Verband am Finger des Mädchens auf den Fotografien. Diese Elemente werden von Barthes als besondere Formen dessen behandelt, wie das *punctum* in Erscheinung tritt.¹⁸

Als gemeinsames Merkmal dieser Verankerungsstrategien kann man die Geste festlegen, die auch Roland Barthes in seinen *Bemerkungen zur Photographie* geleitet hat: Die Suche nach dem Wesen der Identität seiner Mutter oder allgemein einer Person, einer Ortschaft, die auf den Fotos nicht erscheint. Diese Suche steht an der Wurzel der verschiedenen bildrhetorischen Verfahren der subjektiven Verankerung und der Begründung einer einzigen Interpretation. Diese Formen der Sinnstiftung und Sinnreduktion (oder Reduktion auf einen buchstäblichen und dann symbolischen Sinn) werden aus Legitimationszwecken in die Pose des Dokumentarischen gekleidet. Dies lässt sich eindrucksvoll durch die Einleitung zu *Paul Breyer* exemplifizieren. Die bereits angesprochene Fotografie mit den abbiegenden Gleisen wird mit Hilfe von Fantasiebildern „ausgemalt“, d. h., mit neuen ikonischen Elementen sowohl neu denotiert wie auch neu konnotiert:

Darum habe ich [...] versucht, mir auszumalen, wie er gelebt hat [...]. Ich sah ihn [...]. Ich sah ihn [...] und sah ihn hingestreckt auf dem Geleis. Er hatte, in meiner Vorstellung, die Brille abgenommen und zur Seite in den Schotter gelegt. Die glänzenden Stahlbänder, die Querbalken der Schwellen, das Fichtenwäldchen an der Altstädter Steige und der ihm so vertraute Gebirgsbogen waren vor seinen kurzsichtigen Augen verschwommen und ausgelöscht in der Dämmerung. Zuletzt, als das schlagende Geräusch sich näherte, sah er nur mehr ein dunkel Grau, mitten darin aber, gestochen scharf, das schneeweiße Nachbild des Kratzers, der Trettach und des Himmelschrofens. (AW, 44)

Um „solche Versuche der Vergegenwärtigung“ (AW, 44), um „gewisse Ausuferungen des Gefühls, wie sie mir unzuverlässig erscheinen“ (AW, 45) zu vermeiden, hat der Ich-Erzähler aufgeschrieben, was er weiß und erkunden konnte. Hier steht sogar die ganze Erzählung ausgesprochen im Dienste der Reduzierung von Konnotationen: Relais und Verankerung bilden gerade das Inzitantum des quasi-dokumentarischen Erzählerberichtes.

Auch die Reise nach Amerika in *Ambros Adelwarth* untersteht derselben Absicht. Hier bildet den Ausgangspunkt ein

Fotoalbum der Mutter [...], welches eine Reihe mir gänzlich unbekannter Aufnahmen unserer in der Weimarer Zeit ausgewanderten Verwandten enthält. Je länger ich die Fotografien studierte, desto nachdrücklicher begann sich in mir das Bedürfnis zu regen, mehr über die Lebensläufe der auf ihnen Abgebildeten in Erfahrung zu bringen. (AW, 103)

Die Genese der vier Erzählungen ähnelt dem Entstehungsprozess der Miniaturbücher. Das Buch *Die Ausgewanderten* setzt sich aus Erzählungen und Berichten von mehreren Zeugen zusammen, zu denen nicht nur die Menschen, sondern jede mediale Form der Speicherung und des Gedächtnisses zuzurechnen sind. Nicht zufällig heißt es irgendwo: „Die [...] Fotografien erzählten“ (AW, 69). Die Fäden laufen in der Hand des den anderen übergeordneten Ich-Erzählers, der – ähnlich zum Leser der Buchmalereien – den Überblick behält und den Stoff nicht nur nach ästhetisch-poetischen, sondern auch nach den rhetorischen Prinzipien der Angemessenheit, der Wahrscheinlichkeit und entlang des Glaubenerweckenden organisiert, zusammen. Die Frage, die sich dabei stellt, lautet, ob diese Zusammenschau auch dem realen Leser vermittelt wird oder ob er gezwungen ist, sich diese selbst zu verschaffen. Dass eher die letztere Variante die plausiblere ist, dafür sprechen nicht nur die bisherigen Erläuterungen, sondern auch eine weitere Beobachtung.

Die Fotografien – aber auch die sprachlich artikulierten Symbole, Sinnbilder oder Objekte der erzählten Welten – haben eine sich nicht nur auf die Einzelerzählung beschränkende innertextuelle Funktion, wie z. B. Gliederung des Textes oder Lenkung des Blicks. Sie schaffen zugleich besondere Korrespondenzverhältnisse auch zwischen den verschiedenen Erzählungen, die vom Leser erkannt werden müssen. Durch diese Korrespondenzen entsteht ein kompliziertes System von Querverweisen, die eine Metatextur begründen. Auf dieser, die vier Erzählungen ineinander führende Signifikationsebene soll zusätzliche Konnotationsarbeit geleistet werden, denn auf einer höheren Ebene ergeben sich weitere Bedeutungen. Zugleich handelt es sich hier um das Aktiv-Werden einer Relaisfunktion zweiten Grades. Die Relaisfunktion ersten Grades wird im Rahmen einer isoliert betrachteten Erzählung in dem Sinne wirksam, dass sich der übergeordnete Sinn ersten Grades erst aus dem Zusammenspiel von Text und Bild ergibt. Die einzelnen Erzählungen bilden bereits durch ihre intermediale Beschaffenheit eine spezifische Textur. Die Relaisfunktion zweiten

Grades schaltet sich erst ein, wenn die vier Texturen aufeinander bezogen werden, sich gegenseitig interpretieren und – wie es bereits erwähnt wurde – eine einzige Metatextur ergeben. Diese lässt sich u. a.¹⁹ gerade durch das Motiv des imaginierenden Sehens zeigen. Das bereits zitierte Fragment aus *Bereyter* integriert sich in eine anaphorische Kette von identischen Äußerungen. Eröffnet wird sie durch die lange verdrängten und kurz vor seinem Tode erneut wiederkehrenden Erinnerungen Dr. Selwyns:

Ich sehe [...] wie mir der Kinderlehrer im Cheder, den ich zwei Jahre schon besucht hatte, die Hand auf die Scheitel legt. Ich sehe die ausgeräumten Zimmer. Ich sehe mich zuoberst auf dem Wägelchen sitzen, sehe die Kruppe des Pferdes, das weite, braune Land, die Gänse im Morast der Bauernhöfe [...] und den Wartesaal des Bahnhofs von Grodno mit seinem frei im Raum stehenden, von einem Gitter umgebenen überheizten Ofen und den um ihn hergelagerten Auswandererfamilien. Ich sehe... (AW, 31)

Auch die dritte Erzählung, *Ambros Adelwarth*, setzt diese Reihe fort, sowohl in der Gestalt der krankhaften Halluzinationen Cosmos, der mehrfach so außer sich gerät, „dass er nicht einmal den Ambros zu erkennen vermochte. Hingegen behauptete er, in seinem Kopf wahrzunehmen was in Europa vor sich ging“ (AW, 139). Cosmo beunruhigt vor allem

eine Episode gegen Ende des Films, wo ein einarmiger Schausteller und Hypnotiseur namens Sandor Weltmann eine Art von kollektiver Halluzination [...] hervorruft. Aus dem Bühnenhintergrund tauchte [...] das Trugbild einer Oase auf. Eine Karawane kam aus einem Palmenhain hervor auf die Bühne und von dort in den Saal herunter, um mitten durch die [...] Zuschauer hindurchzuziehen und so spukhaft, wie sie erschienen war, wieder zu verschwinden. (AW, 141)

Dr. Abramsky, in dessen geerbtem Sanatorium der Onkel des Erzählers, Ambros Adelwarth die letzten Lebensjahre verbracht hatte, ist mit seinen, einen hermeneutischen Zirkel heraufbeschwörenden Träumen ebenfalls Teil dieser Kette:

Ich sehe das Sanatorium auf seinem erhobenen Platz, sehe alles zugleich, das Gebäude in seiner Gesamtheit sowohl als jede kleinste Einzelheit, und

ich weiß, daß das Fachwerk, das Dachstuhlgebälk, die Türstöcke und Paneele, die Böden, Dielen und Stiegen, die Geländer und Balustraden, Rahmungen und Gesimse unter der Oberfläche restlos bereits ausgehöhlt sind und daß jeden Augenblick [...] alles in sich zusammensinken wird. (AW, 165)

Schließlich ein Beispiel aus der vierten Erzählung, in der das vom „flimmernden, ungeheuer grellen Neonlicht“ durchstrahlte Café *Wadi Halfa* für den Erzähler zum Ort des imaginierenden Sehens wird:

und unter dieser erbarmungslosen, nicht den geringsten Schatten zulassenden Beleuchtung sehe ich Ferber [...] ein jedes Mal sitzen, stets auf demselben Platz, vor einem von unbekannter Hand gemalten Fresko, das eine Karawane zeigte, die aus der fernsten Tiefe des Bildes heraus und über ein Wellengebirge von Dünen hinweg direkt auf den Betrachter zu sich bewegte. (AW, 243)

Zwischen den letzten beiden Erzählungen vermittelt das Bild der Karawane bzw. der Wanderung in der Wüste: „Das Furchtbare sei, so habe Cosmo hinfort behauptet, dass er mit dieser Karawane den Saal verlassen habe und jetzt nicht mehr sagen könne, wo er sich befinde.“ (AW, 141) „Ferber bemerkte [...], dass er in seinen Tag- und Nachtträumen durch sämtliche Stein- und Sandwüsten der Erde bereits gezogen sei.“ (AW, 244) Zu diesen Variationen des paradoxen Motivs des Sichtbar-Werdens im Verschwinden oder umgekehrt wird noch die Erinnerung Ferbers an eine Zeitungsnotiz aus dem Archiv der Britischen Medizinischen Gesellschaft über einen Berufsfotografen hinzugefügt. Er erlitt eine Silbervergiftung, Infolge derer

[sein] Körper im Verlauf seiner langjährigen Berufspraxis derart viel Silber assimiliert hatte, daß er zu einer Art fotografischer Platte geworden war, was sich [...] daran zeigte, daß das Gesicht und die Hände dieses Laboranten bei starkem Lichteinfall blau anliefen, sich also sozusagen entwickelten. (AW, 244)

Dieses motivische Netzwerk thematisiert die fließenden Übergänge zwischen Realität und Halluzination, die auch eine Art Identitätsverlust und

die Annahme einer phantastischen Identität bewirken. Andererseits erscheint hier auch eine andere Form der Verflüssigung einer Grenze, nämlich der zwischen Medium, Botschaft und wahrnehmendem Subjekt. Der beschriebene Assimilationsprozess bedeutet die Selbstneutralisierung des Medienkonsumenten, der zum Träger von Merkmalen einer immer stärker werdenden Medialität – wie z. B. Fremdbestimmung, Neutralität und Durchsichtigkeit – wird. Wenn eine zentrale These des medientheoretischen Botenmodells stimmt, nach der das Medium im Gebrauchsprozess sozusagen verschwindet und unsichtbar bleibt²⁰, hat man in Falle der Reflexion über Träume und Halluzinationen, die mit ikonischen Erlebnissen (Kino, Traum, Fotografie) zusammenhängen, mit einer umgekehrten Entwicklung zu tun. Hier tritt das Mediale als ein Symbol des Unbeständigen und Unzuverlässigen in den Vordergrund, der den Medienbenutzer sozusagen aufsaugt und seiner Identität eine medial vermittelte Botschaft aufprägt.

Es ist u. a. auf dieses Hervortreten und auf diese Dominanz des Medialen zurückzuführen, dass der Versuch, die „Vergangenheit zurückzuerobern“ „in jeder Hinsicht gescheitert“ (AW, 140) ist. In der dritten Erzählung wird festgestellt, „daß der Adelwarth-Onkel zwar ein untrüglisches Gedächtnis besaß, aber kaum mehr eine mit diesem Gedächtnis ihn verbindende Erinnerungsfähigkeit.“ (AW, 146) Das *punctum*, das durch die Bindung eines (Gedächtnis-)Bildes an persönliche Erlebnisse entstehen müsste, kommt nicht immer zustande. Das reimt sich mit Barthes' Bemerkung, dass das Foto nicht die Vergangenheit ins Gedächtnis zurückrufe, es sei nicht die Wiederherstellung des durch die Zeit und die Entfernung Aufgehobenen.²¹ Die Fotografie bürgt für sich selbst, dies kann z. B. die Schrift nicht leisten. Die Sprache ist ihrem Wesen nach Erfindung, während die Fotografie nicht erfindet. Das Bildminimum der Lektüre (z. B. „ich sehe“) und das Bildmaximum des Fotos stehen einander gegenüber. Die Fotografie funktioniert wie eine Gegen-Erinnerung, denn sie kann nicht sagen, was sie zeigt; andererseits ist der fiktionale/poetische Text niemals „bis ins letzte“ glaubhaft. Das Foto lässt einen Gegenstand als Ganzen erkennen und beglaubigt die Existenz einer Person durch seine Evidenz. Wenn aber das Foto zugleich etwas Unsagbares hat, dann stellt sich die Frage, ob der Text bei der Artikulierung dieses Unsagbaren helfen kann? Nach Barthes Meinung wird das Objekt vom Text und von anderen Wahrnehmungsformen in undeutlicher,

anfechtbarer Weise dargeboten. Diese Wahrnehmungsformen enthalten zugleich die Aufforderung, dem zu misstrauen, was man zu sehen – und, so ließe sich die Bemerkung ergänzen, was man zu lesen – glaubt.²²

Wenn man also zusammenfassend die Frage beantworten müsste, was für ein Begriff der Erinnerung sich auf Grund der Lektüre der *Ausgewanderten* herauskristallisiert, so sollte die Definition folgendermaßen lauten: „Erinnerung“ ist eine Form des Sehens, die das Resultat eines im parergonalen²³ Grenzbereich von Bild und Text, von Wirklichkeit und Illusion vollzogenen „authentizitätsstiftenden wie artistisch-illusionierenden“²⁴ Verfahrens ist. Es ist eine in Raum und Zeit erfolgende, sie gleichzeitig transzendierende und durch intermediale Rekombination verfügbar gemachte Zusammenschau von Anwesendem und Abwesendem.

Diese Auffassung findet ihren literarischen Ausdruck in der ebenfalls mehrmals wiederkehrenden Metapher der Türme und Schlotte, die mit dem Panoramablick oder der Vogelperspektive assoziiert werden. Die Hochebene von Lasithi, „auf der [...] pagodenartige Turm- und Tempelbauten mit seltsam dreieckigen Fassaden aufragen“ (AW, 29), oder die „herausragenden Schlotte“ Manchesters, die für die Augen Max Ferbers „das Eindrucksvollste“ darstellen, wie auch die im mystischem Dunkel eingehüllte Panoramafotografie der heiligen Stadt stellen die magischen Räume dieser Erinnerung dar, „als blickte man nicht zurück durch die Fluchten der Zeit, sondern aus großer Höhe auf die Erde hinab von einem jener Türme, die sich im Himmel verlieren“. (AW, 215) Sie rufen nicht nur in den sie erlebenden Figuren, sondern auch im Leser das schwindelerregende Gefühl hervor, „am Ort [s] einer Bestimmung“ (AW, 251) angelangt zu sein.

Anmerkungen

¹ Sebald, Winfried G.: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt am Main: Eichborn, 1992. Aus dem Text wird des Weiteren im fortlaufenden Text durch die Sigle (AW, Seite) zitiert.

² Pamuk, Orhan: *Rot ist mein Name*. Aus dem Türkischen von Ingrid Iren. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2007, S. 69.

³ Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III. 11. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 28–46.

⁴ Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

⁵ Barthes [Anm. 3], S. 34. Mit der Kursivierung folge ich dem Originaltext.

⁶ Barthes [Anm. 3], S. 35.

⁷ Aristoteles. *Rhetorik*. Übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sieveke. München: UTB, 1993, I, 2.,1.

⁸ Vgl. besonders Barthes [Anm. 3], S. 33ff. (Der Begriff wird auch als „linguistische Nachricht“ übersetzt.)

⁹ Im Sinne von Barthes: „Der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE sei also: »*Es-ist-so-gewesem*« oder auch: das UNVERÄNDERLICHE. Im Lateinischen [...] hieße dies zweifellos: »*interfuit*«: das, was ich sehe, befand sich dort, an dem Ort [...]; es ist dagewesen und gleichwohl auf der Stelle abgesondert worden; es war ganz und gar, unwiderlegbar gegenwärtig und war doch bereits abgeschieden.“ Barthes [Anm. 4], S. 87. Mit der Kursivierung folge ich dem Originaltext.

¹⁰ Zum Begriff „Aura“ vgl. die Auswahl aus seinem Essay: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Pias, Claus u.a. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. 4. Aufl. Stuttgart: DVA, 2002, S. 18–33, hier S. 20f.

¹¹ Ebda, S. 30, Fußnote 7.

¹² Barthes [Anm. 4], S. 47. „So wird die PHOTOGRAPHIE für mich zu einem bizarren *Medium*, zu einer neuen Form der Halluzination: falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf der Ebene der Zeit: eine gemäßigte, in gewisser Weise bescheidene, *geteilte* Halluzination (auf der einen Seite »das ist nicht da«, auf der anderen »aber das ist sehr wohl dagewesen«): ein verrücktes, ein vom Wirklichen *abgeriebenes* Bild.“

¹³ <http://web.uni-frankfurt.de/fb09/kunstpaeid/indexweb/mv/te/Ikonofot.htm> (Stand vom 15.2.2009), Fußnote 47.

¹⁴ Barthes [Anm. 4], S. 33ff.

¹⁵ Ebda, S. 35.

¹⁶ Ebda, S. 36.

¹⁷ Vgl. auch das Foto des Spielcasinos in Monte Carlo, des Casinos in Heliopolis oder des Banff Springs Hotel.

¹⁸ Vgl. die Fotografien in: Barthes [Anm. 4], S. 55 und S. 60. Ein weiteres Beispiel dafür, wie das *punctum*, also die besondere Identität einer Fotografie sprachlich hervorgehoben wird: „Palatine Road Nr. 104“, dasselbe Haus, „in dem 1908, wie inzwischen durch verschiedene biographische Schriften allgemein bekannt geworden sei, der seinerzeit zwanzigjährige Student der Ingenieurwissenschaften Ludwig

Wittgenstein seine Wohnung gehabt habe.“ Dass „diese retrospektive Verbindung zu Wittgenstein rein illusionär“² (AW, 247f.) sei, ändert nichts an der Tatsache, dass durch diese Assoziation der vom Foto ausgelöste durchschnittliche Affekt „durchbrochen“ oder „skandiert“ (Barthes [Anm. 4], S. 35) wird.

¹⁹ Weitere Beispiele für die motivische Verflechtung der Erzählungen: Fritz als Koch in einem Hotel (Bereyter; AW, 49) und Adelwarth als Küchenmann im *Bairischen Hof*, dann Etagenkellner in Hotels (Ambros; AW, 112); Onkel Kasimir: „Tatsächlich habe ich, noch vor eine Woche verstrichen war, bereits an der Werkbank gestanden, und zwar in der Soda- und Seltzerfabrik Seckler & Margarethen“ (AW, 122) und Dr. Abramskys Vater: „Etwa um die gleiche Zeit ist mein Vater bei einer Kesselexplosion in einer Sodafabrik in der Lower East Side ums Leben gekommen.“ (AW, 168); „Es gibt jedoch ein Fotoporträt in arabischer Kostümierung von ihm aus der Jerusalemer Zeit.“ (AW, 137) und dann die „Bestätigung“ im Tagebuch Adelwarths, jedoch nicht als Zitat, sondern vermittelt in Konjunktiv durch die Stimme des Ich-Erzählers: „Am 27. November notiert Ambros, dass er in das fotografische Studio Raad in der Jaffa Road gegangen sei und entsprechend dem Wunsch Cosmos eine Aufnahme habe machen lassen von sich in seinem neuen gestreiften Araberleid.“ (AW, 207f.)

²⁰ Zum sog. Botenmodell in der Medientheorie vgl.: Krämer, Sybille: Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht. In: Münker, Stefan und Alexander Roesler (Hg): *Was ist ein Medium?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 65–90; Krämer, Sybille.: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

²¹ „Die PHOTOGRAPHIE ruft nicht die Vergangenheit ins Gedächtnis zurück (nichts Proustisches ist in einem Photo). Die Wirkung, die sie auf mich ausübt, besteht nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist.“ Barthes [Anm. 4], S. 92.

²² Vgl.: Ebd., 117.

²³ Unter „parergonal“ verstehe ich im Einklang mit J. Rebentisch, deren Deutung von Derridas diesbezüglichen Ausführungen inspiriert worden sind, folgendes: „Die spezifisch ästhetische Logik, nach der sich am Objekt die unbedeutende Nebensache, das unwesentliche Detail, so etwa das rahmende Beiwerk oder das räumliche Drumherum ins Zentrum ästhetischer Signifikanz zu falten vermag, um im nächsten Moment doch nichts anderes zu sein als eine Nebensache, ein Fenster in der Galerie, eine Unebenheit im Boden, ein Baum, Luft [...], diese Logik, die man mit Derrida auch als ‚parergonal‘ bezeichnen könnte, durchzieht mithin alle

Kunst.“ In: Rebentisch, Juliane: *Autonomie? Autonomie! Ästhetische Erfahrung heute*. Vgl.: http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaetze/rebentisch.pdf (Stand 14.2.2009). Vgl. auch: Derrida, Jaques: „Parergon“. In: Ders.: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien: Passagen, 1992, S. 31–176.

²⁴ Mit diesen Begriffen charakterisiert Natascha Adamowsky die von ihr so genannte „Ambivalenz des Medialen“, die sie am Beispiel des para- bzw. anormalen Mediums entwickelt: „Medien können konkretisieren, realisieren, objektivieren, sie können aber auch virtualisieren, simulieren, subjektivieren, und brisanterweise tun sie dies [...] wahrscheinlich auch noch zur gleichen Zeit. Das Ergebnis dieser Verkopplung authentizitätsstiftender wie artistisch-illusionierender Gestaltungsverfahren ist der Entwurf einer Natur wunderbarer Geschmeidigkeit: Winziges wird riesig, Entferntes anschaulich, Phantastisches greifbar.“ Vgl.: Adamowsky, Natascha: Eine Natur unbegrenzter Geschmeidigkeit. Medientheoretische Überlegungen zum Zusammenhang von Aisthesis, Performativität und Ereignishaftigkeit am Beispiel des Anormalen. In: Münker, Stefan und Alexander Roesler (Hg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 30–64, hier S. 52.

Erzsébet Szabó (Universität Szeged)

**Techniken der Defiktionalisierung.
Rainer Werner Fassbinders Literaturverfilmung
Fontane Effi Briest
im Lichte der Medientheorie von Käte Hamburger**

1. Zielsetzung

Thema des vorliegenden Beitrages bildet Rainer Werner Fassbinders Literaturverfilmung *Fontane Effi Briest*. Im ersten Teil des Beitrages werden Fassbinders Intention und die strukturbildenden medialen Praktiken bei der Verfilmung von Theodor Fontanes *Effi Briest* vorgestellt. Um das dominierende Element der filmischen Praxis – die filmische Darstellung des epischen Erzählens – zu erfassen, wird im zweiten Teil ein abstrakt-logisches Konzept, Käte Hamburgers Medienlogik erläutert. Diese transmediale Konzeption kann infolge ihrer Abstraktheit und Systematik die funktionellen Korrelationen unter den medialen Praktiken aufzeigen, die zum Verstehen der Verfilmung von Relevanz sind: unter den Techniken der epischen, der dramatischen und der filmischen Fiktionalisierung. Schließlich wird die filmische Erzählstrategie von Fassbinder mittels des vorgestellten Konzepts als Defiktionalisierung beschrieben und interpretiert.

2. Fassbinders *Fontane Effi Briest* (1972–1974)

2.1. Die Autorschaft eines Epikers

In einem Gespräch mit Christian Braad Thomsen aus dem Jahre 1974, das mit dem Untertitel *Zwischenbilanz nach zwanzig Filmen*¹ erschienen ist, hat Fassbinder behauptet, dass er es nicht bereue, den Fontane-Film nicht – wie geplant – als seinen allerersten gedreht zu haben. Damals – sagte er – „hätte ich wahrscheinlich die Geschichte nacherzählt, anstatt, wie heute, das Buch wirklich zu verfilmen.“² Was das bedeutet, ein Buch wirklich zu verfilmen, anstatt eine *Geschichte* nachzuerzählen, hat Fassbinder öfters erläutert, unter anderem auch schon in einem Interview, das er 1972, kurz

nach Beginn der Dreharbeiten des Fontane-Films der *Stuttgarter Zeitung* gegeben hat:

Ich meine, man soll an dem fertigen Film ganz klar merken, dass das ein Roman ist und dass an dem Roman nicht das Wichtige ist, dass er eine Geschichte erzählt, sondern *wie* er eine Geschichte erzählt. Die bisherigen EFFI BRIEST-Verfilmungen zeigen sehr wenig von der Zeit und von Fontanes Sicht dieser Zeit. Ich finde das verkehrt, es sollte immer spürbar sein, dass das eine von jemand erzählte Geschichte ist. Das Wie und Warum die Geschichte so erzählt worden ist, muss sich durch den Film übertragen.³

„Ich will, dass man diesen Film liest“ – so der Regisseur an einer anderen Stelle.⁴

Verfilmt man ein Buch wirklich, dann leistet man – so Fassbinder – dreierlei: Erstens bringt man mit den Mitteln des Filmes das Ursprungsmedium Buch zur Erscheinung. Zweitens stellt man das Wichtige am Buch dar, das im Falle des Fontane-Romans nicht die Geschichte, sondern der Erzähler und seine Narration sei. Drittens soll der Film auch erklären können, warum der Erzähler – den Fassbinder nicht als eine fiktive Instanz setzt, sondern mit dem historischen Autor identifiziert – die Geschichte so und nicht anders darstellt. Diesen letzten Aspekt präzisiert Fassbinder auch, indem er behauptet, dass die Wahl der Präsentationstechnik bei Fontane ideologische Implikationen hat: sie verweist auf die Haltung des Dichters zu der erzählten Gesellschaft, und somit – da der Roman die Gesellschaft der deutschen Gründerjahre abbildet⁵ – auf Fontanes Haltung zu seiner eigenen Zeit. Fassbinder formuliert das auch an einer anderen Stelle:

[es ist] ein Film über Fontane, über die Haltung eines Dichters zu einer Gesellschaft. Es ist kein Film, der eine Geschichte erzählt, sondern es ist ein Film, der eine Haltung nachvollzieht. Es ist die Haltung von einem, der die Fehler und Schwächen seiner Gesellschaft durchschaut und sie auch kritisiert, aber dennoch diese Gesellschaft als die für ihn gültige anerkennt.⁶

Auf diese Intention des Regisseurs weisen auch der Titel und der Untertitel des Filmes hin: *Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und Bedürfnissen und dennoch das herrschende System in*

ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen. Fassbinder hält diese Position, die Akzeptanz und Bestätigung eines als falsch erkannten sozialen (Normen)Systems für darstellenswert, da er meint, dass sie exemplarisch ist. Sie repräsentiert eine grundsätzliche soziale Disposition, die u.a. auch sein eigenes Verhältnis zum Sozium charakterisiert: „Und nichts anderes tue ich oder tun wir heute, mehr oder weniger bewusst“.⁷

Zieht man an diesem Punkt eine erste Zwischenbilanz, so kann zusammenfassend Folgendes festgehalten werden: Fassbinders Film *Fontane Effi Briest* ist ein *Modell* des Romans *Effi Briest*: 1) er modelliert das Buch *Effi Briest* und seine Lektüre (stellt einen bildsprachlichen Lesevorgang dar), 2) parallel dazu reflektiert er filmisch den erzählenden Autor und den Vorgang seiner Narration, 3) schließlich stellt er auch ein sozialpsychologisches Erklärungsmodell für die Erzählhaltung Fontanes dar.

Zu erkennen ist, dass Fassbinder damit das *Konzept des Autorenkinos* auf den Roman überträgt.⁸ Um die Autorschaft eines Epikers aufzuzeigen, greift er auf die klassischen Mittel des Autorenkinos zur Artikulierung der filmischen Autorschaft zurück und konzentriert sich auf die Reflexion der sprachlichen Hervorbringung der Geschichte *Effi Briest*: mit einem Anspruch auf Allgemeingültigkeit zeigt und erklärt er, wie sprachliches Erzählen bei Fontane funktioniert.

1.2. Die Autorschaft eines Filmemachers

Dieses mediale Transferkonzept – die filmische Offenlegung und Wahrnehmbarmachung der Autorschaft eines Epikers – wird durch zwei weitere Aspekte verkompliziert. (1) Zum einen dadurch, dass Fassbinder nicht einfach Text und Erzähltechnik Fontanes vor Augen führt. Er setzt sich zu ihnen in Beziehung und macht auch eine eigene ästhetische Strategie, *seine eigenen filmischen Sinnstiftungspraktiken* transparent. Die Differenz zwischen den zwei Strategien unterstreicht gleich die erste Filmsequenz: „Von Weiß“ – schreibt Fassbinder im Drehbuch –

blendet das Haus auf Total. Es darf keineswegs so aussehen wie das Haus, das der Erzähler beschreibt. Lediglich eine Ähnlichkeit sollte bleiben. Das Haus muß schon einen Moment im Bild sein, als der Erzähler beginnt.⁹

Ein Haus wurde schon durch die Kamera sichtbar gemacht, als eine Stimme aus dem *Off* mit dem Vorlesen des Romantextes ansetzt und mit den Mitteln der Sprache ein von dem präsentierten differentes Haus, das Herrenhaus des Romans heraufbeschwört. So ist der Film von Anfang an durch eine *Bipolarität* zwischen Verbalem und Visuellem, zwischen dem Romantext und den Filmbildern, zwischen Roman und Film gekennzeichnet.¹⁰ Er will „dezidiert keine Illustration geben, sondern zwei [...] divergierende Informationsstränge anbieten: den Text Fontanes, der fast Zitatcharakter behält und eine diesem Text gegenläufige optische Inszenierung.“¹¹

(2) Zu erkennen ist des Weiteren, dass sowohl Fontane, wie auch Fassbinder in ihren epischen bzw. filmischen Werken auf das Modell des *Theaters* zurückgreifen. Fontane bedient sich des Konzepts der Theatralität fiktionsintern, als Erklärungsmodell sowohl für die selbstinszenierende (und zumeist täuschende) Identitätsstiftung seiner Figuren, als auch für die Modellierung der sozialen Rollenangebote wie des theatralen Lebensstils des Adels.¹² Fassbinder macht es zum Teil ähnlich. Das gesellschaftliche Rollenspiel zeigt er auch vermittels dieses Modells. Außerdem verwendet er Theatralität auch zur Hervorkehrung des Spielcharakters des Mediums Film: durch das Aufzeigen des Mediums Theater im Film rückt er von jedem Ansatz eines (für die bundesdeutschen 60-er, 70-er Jahre so charakteristischen) mimetischen Illusionismus ab und macht den Zuschauer auf die filmische Illusion, auf die Bedingungen des Mediums Film aufmerksam.¹³

Betrachtet man die Fassbindersche Verfilmung des Romans *Effi Briest* in diesem weiteren Kontext, stößt man auf eine eigenartige und verwirrende Überkreuzung differenter medialer Sinnstiftungsstrategien. Innerhalb des Filmes wird eine *ambivalente narrative Doppelstruktur* etabliert: Zum einen wird die sprachliche Narration eines auf das Modell des *Theaters* zurückgreifenden Epikers filmisch präsentiert und expliziert (mimetisches Modell). Zum anderen wird aber auch die Selbständigkeit dieser Präsentation behauptet und das vom epischen Erzählen differente filmische Erzählen, seine spezifische, dem sprachlichen gleichgestellte Sinnstiftung (zum Teil vermittels des Konzepts des *Theaters*) offengelegt und reflektiert (antimimetisches Modell).

Um das Kernelement dieses intermedialen Konzepts, die filmische Präsentation und Erklärung epischer und filmischer Narration theoretisch adäquat erfassen zu können, wird im Folgenden von Käte Hamburgers

fiktionstheoretischem Konzept Gebrauch gemacht, das die differenzierenden Eigenschaften und Korrelationen der für das Verstehen der Verfilmung relevanten Medien (Buch, Film, Theater) innerhalb eines abstrakt-logischen Modells zu erfassen vermag.

2. Käte Hamburgers Medienlogik: die logische Struktur der Epik, des Dramas und des Films

Käte Hamburger hat in der *Logik der Dichtung* (1968) die logische Struktur der *fiktionalen Formen* der Epik, des Dramas und des Films zu erarbeiten versucht. Im ersten Teil des Werkes stellt sie ein Rahmenkonzept für ihre Differenzierungen vor: eine logische Strukturformel, die allen literarischen fiktionalen Formen gemeinsam ist. Von diesem fiktionslogischen Rahmenkonzept ausgehend begründet sie dann im zweiten Teil ihrer Schrift die logischen Unterschiede der einzelnen fiktionalen Formen.

Literarische Fiktion, so Hamburger, weise eine *Als-Struktur* auf, sie stelle eine Welt *als* Wirklichkeit dar, und nicht so, *als ob* sie Wirklichkeit wäre.¹⁴ Sie sei eine durch *Mimesis* erzeugte (und von der historischen Wirklichkeit unabhängige) *Schein-Wirklichkeit*.

Denn das Als-Ob enthält das Bedeutungsmoment der Täuschung, damit den Bezug auf eine Wirklichkeit, der eben deshalb in Konjunktiv irrealis formuliert ist, weil diese Als-Ob Wirklichkeit nicht die Wirklichkeit *ist*, die sie vorgibt zu sein. Die Als-Wirklichkeit aber ist Schein, Illusion von Wirklichkeit, und das heißt Nicht-Wirklichkeit oder Fiktion.¹⁵

Hamburger behauptet, dass *die raumzeitlichen Koordinaten* dieser neuen, von der historischen unabhängigen Wirklichkeit allein durch *fiktiv gestaltete Aussagesubjekte* abgesteckt werden können.¹⁶ Aussagesubjekte sind fiktiv gestaltet, wenn sie als ‚ich‘, ‚hier‘ und ‚jetzt‘ sagende *Ichpersonen* erzeugt werden, die die Verben des Fühlens und Denkens auf sich anwenden können. Sie besetzen somit die Origo eines möglichen *Jetzt-Hier-Ich-Systems*¹⁷ (oder wie Hamburger das noch benennt: *eines möglichen Wirklichkeitssystem*¹⁸), das sich – *dichtungslogisch gesehen*¹⁹ – unter bestimmten Bedingungen *eindeutig* als ein *fiktives* erweist.

Ob das auf diese Weise erzeugte Jetzt-Hier-Ich-System der fiktiven Gestalten fiktiv ist oder nicht, ist nämlich laut Hamburger keine Frage der

Gattungskonventionen oder der Leserentscheidungen (um nur einige potentielle Antworten der Literaturtheorie zu nennen)²⁰. Das ‚jetzt‘ und ‚hier‘ in den Aussagen der Gestalten bilden dichtungslologisch gesehen eindeutig die Origo eines von der Wirklichkeit unabhängigen, fiktiven Jetzt-Hier-Ich-Systems, wenn für die Gestalten auch eine Umwelt und ein Geschehen da ist, die *als das Jetzt und Hier* (als fiktive Gegenwärtigkeit) der fiktiven Ichpersonen erzeugt wurden. (Hamburger nennt diese Art des Kunstschaffens „Fiktionalisierung“ oder „Vergegenwärtigung“ und die auf diese Weise erzeugte Welt „Fiktionsfeld“.²¹)

Die Unterschiede in der logischen Struktur der einzelnen fiktionalen Gattungen ergeben sich laut Hamburger daraus, dass zur Umweltbildung und Fiktionalisierung in unterschiedlichen Gattungen unterschiedliche medientechnische Mittel verwendet werden: in der Epik die sprachliche *Erzählfunktion*, in der Dramatik die materielle *Funktion der szenischen Verkörperung*, in der Filmkunst die abbildende *Funktion der bewegten Bilder*.

(1) *Epische Fiktion*: Die Erzeugung des Fiktionsfeldes in der Epik erfolgt dadurch, dass der epische Dichter nicht als Aussagesubjekt (und raum-zeitliches Zentrum) seiner Aussagen auftritt. Er kann das nur so erreichen, wenn er sein Erzählen – wie etwa ein Maler die Pinsel – *funktional* einsetzt²²: „er erzählt nicht von Personen und Dingen, sondern er erzählt die Personen und Dinge“ in ihrer fiktiven Gegenwärtigkeit²³. So vermag er indes nicht nur die fiktive Umwelt als das Jetzt und Hier der fiktiven Ichpersonen zu erzeugen, sondern – und das ist das sprach- und erkenntnistheoretische Spezifikum der epischen Fiktion – auch die Subjektivität (die inneren Vorgänge) der Gestalten in Drittform darzustellen. Epische Mimesis weise somit logisch gesehen keine Aussage-, sondern eine *Funktionsstruktur* auf:²⁴ Das Erzählte erscheint als das Produkt der produzierenden und fluktuierenden Erzählfunktion.

(2) *Dramatische Fiktion*: Die Erzeugung des Fiktionsfeldes als das Jetzt und Hier der Figuren wird im Drama durch die *Funktion der szenischen Verkörperung* (die körper- und umwelterschaffende Funktion der Bühne mitsamt der Schauspieler) übernommen. Die Tatsache, dass im Drama die Erzählfunktion fehlt und die fiktiven Ichpersonen nur dialogisch gebildet sind, bringt ja die Möglichkeit mit sich, dass „die als redend und nur als redend gestalteten Personen [...] redend sich selbst darstellen“ können²⁵. Im logischen System des Dramas – so Hamburger – sei daher die Aufführbarkeit, die Möglichkeit des Übertritts der fiktiven Gestalten aus

dem Modus der Vorstellung in den Modus der Wahrnehmung (in den Modus des Körpers und der Theaterbühne) geradezu angelegt. Diese Anlage, d.h. die im Drama enthaltene Möglichkeit der „physischen Verwirklichung oder Verkörperung der Fiktion“²⁶ ist das, was laut Hamburger die logische Struktur dieser fiktionalen Form bestimmt. Dramatische Mimesis habe *eine logisch duale Struktur*: die fiktionale Welt des Dramas wird mittels der (auf Gestaltenbildung beschränkten) funktionalen Verwendung des Dialogs ab ovo unter der doppelten Optik der Dichtung und der physischen Wirklichkeit entworfen.²⁷ Aus dieser Doppelheit ergibt sich zum einen die duale (fiktiv-reale) Seinsform des Dramas²⁸, zum anderen sein Zwiespalt, „als Dichtung eine umfassende Wirklichkeit darstellen zu sollen und zugleich auf die wahrnehmbare Wirklichkeit [auf die begrenzte physische Wirklichkeit des Theaters und des Körpers der Schauspieler] an- und hingewiesen zu sein“.²⁹

(3) *Filmische Fiktion*: Die Struktur des (*Sprech*)*Films* ist nach Hamburger infolge des technisch-photographischen Faktors die komplizierteste im Bereich der fiktionalen Formen. Infolge der Spezifika seines fiktionsbildenden Mittels – des *bewegten photographischen Bildes* – sei der Film, so die Autorin, eine gemischte Gattung.³⁰ Er stelle sowohl episierte Dramatik wie auch dramatisierte Epik dar, wobei beide Faktoren zugleich erweitert und begrenzt sind.³¹ Das Bewegtsein des filmischen Bildes macht dieses zu einer Erzählfunktion³². „Die Bildfunktion fluktuert, erzählt den Raum, den Leib, die Rede, wie die epische Erzählfunktion es tut. Sie erzählt wie diese auch das Erinnern, den Traum, die Phantasie“³³. Auch das bewegte Bild ist indes noch ein *Bild*, das wir – wie ein Theaterstück – nur wahrnehmend, sehend und hörend, aufnehmen. Die Erzählfunktion des bewegten Bildes erweist sich somit durch seine physische Bedingtheit, den Modus der Wahrnehmbarkeit beschnitten, und wirft die Welt- und Menschengestaltung auf die dramatische Form zurück.³⁴

Hamburger betont also, dass epische, dramatische und filmische Werke dichtungslogisch gesehen zusammengehören. Epiker, Dramatiker und Filmemacher bringen Dichtung auf eine ähnliche Art und Weise hervor: durch ihre spezifisch-mimetischen Funktionen erzeugen sie Sprecher und eine Umwelt um sie herum – ein Fiktionsfeld von Ichpersonen, Dingen und Begebenheiten – als fiktive Gegenwärtigkeit. Die Unterschiede in der logischen Struktur der fiktiven Gattungen ergeben sich aus den technisch-medialen Möglichkeiten und Differenzen der

Erzeugungsfunktionen, die die Dichter zur Welt- und Gestaltenbildung verwenden.

3. Techniken der Defiktionalisierung, Techniken der Privation

Betrachtet man *Fontane Effi Briest* vor diesem theoretischen Hintergrund, so kann Folgendes festgehalten werden: Die Geschichtsdarstellung kann filmisch so *unterbunden* werden, dass der Filmautor sein genuin filmisches Gestaltungsmittel – das bewegte photographische Bild – um die Funktion des Erzählens entlastet. Das lässt sich so erreichen, dass *die Bewegung der Bilder abgebrochen, und die Bilder zum Stehen, bzw. zum Verschwinden gebracht werden*. Fassbinder tut das auf den zwei Ebenen des Filmes – auf der der Fabel und der des Discourses (der filmischen Fabelkomposition)³⁵ – auf unterschiedliche Art und Weise.

Auf der Ebene des Discourses erfolgt das Anhalten, bzw. die Streichung der Bilder entweder durch *Weiß- oder Schwarzblenden* oder durch *Schrift- oder Bildinserts*. Während die Weissblenden (53 an der Zahl) und Schriftinserts (13 in Fraktur gesetzte Texttafeln mit Zitaten aus dem Buch) das Medium Buch (das Umläutern) reproduzieren und den (alten) Romantext heraufbeschwören, gehören die 18 Schwarzblenden und die Photographien, die entweder Personen oder diverse Schriftstücke wie Telegramme, Briefe, Zeitungsausschnitte, eine Ernennungsurkunde etc. abbilden, zum Medium Film. Diese beiden medialen Verfahren unterbrechen das Kontinuum der Bilder. Sie bewirken Lücken in der Narration und führen zu einer starken Elliptisierung und Fragmentierung der Geschichte.

Auf der Ebene der Fabel erfolgt das Anhalten der Bewegungsbilder nur scheinbar, durch die Erstarrung der Bewegung der Handelnden. Dieses Verfahren manifestiert sich sowohl explizit als auch implizit und ist im ganzen Film durchgehend präsent. Bei der expliziten Manifestation erstarrt die Handlung zu *Standbildern*. Das Bewegungsverhalten der Agierenden wird starr, sodass sie in vielen Fällen regungslos stehenbleiben. Ihr Anblick, akzentuiert durch die langen, unbewegten Einstellungen, unterscheidet sich kaum von den Statuen und Gipsfiguren, die die Räume der dargestellten Welt dominieren. Die implizite Verwirklichung des Verfahrens ist komplizierter. Sie erfolgt entweder dadurch, dass die Handelnden ihre Bewegungen zwar nicht abbrechen, aber sich wie auf

alten *Photographien* oder *Gemälden* arrangieren („Effi und ihre Freundinnen haben sich arrangiert wie auf einem alten Foto“³⁶), oder dadurch, dass sie auf diverse Weise *gespiegelt* (Spiegelbilder) oder als „lebende Bilder“ *eingerahmt* werden. Fenster, Türen, Vorhänge, Stuhllehnen, Gitter und v.a. Spiegel funktionieren als Bildfeld verengende, bzw. „Bildfeld-verändernde Rahmenformen“³⁷.

Zu erkennen ist, dass Fassbinder auch die *sprachlich-dramatischen* Elemente filmischer Welt- und Gestaltenbildung auf ähnliche Weise einsetzt, und sie um ihre Erzählfunktion, bzw. die Funktion der Fiktionalisierung entlastet: Die Dialogführung wird unterminiert, die Handlungsräume werden als Bühne entlarvt. Ersteres erreicht Fassbinder dadurch, dass er *die Sprache von den Figuren abkoppelt*. Viele Aussagen werden – von ihrem Sprecher abgetrennt – durch die emotionslose Off-Stimme des Erzählers (Fassbinder selbst) gesprochen/vorgelesen oder als Schriftbild ohne jedweden Sprecherbezug sentenzhaft aufgeblendet (etwa „Freilich, ein Mann in seiner Stellung muß kalt sein. Woran scheitert man im Leben überhaupt? Immer nur an der Wärme.“). Auch in den Fällen, wo die Figuren ihre eigene Sprache zu sprechen scheinen, reden sie eigentlich mit fremden Stimmen. Bekanntlich wurden ja die meisten Sätze des Filmes in monoton-affektloser Sprechweise von Synchron-Schauspielern nachsynchronisiert:

So [wurde] Frau von Briest, die von Lilo Pempeit (der Mutter Fassbinders) gespielt wird, von Rosemarie Fendel eingesprochen, Wolfgang Hess leiht Uli Lommel [sic. orig.] seine Stimme, Kurt Raab seine Hark Bohm, Margit Carstensen spricht Irm Hermann ein. Hanna Schygulla spricht ihren Part selbst und kann dabei auf den für sie charakteristischen artifiziellen, extrem stilisierten Schauspielstil zurückgreifen.³⁸

Die Figuren ohne eigene Sprache arrangieren sich dann im Raum so, dass jedwede direkte *Dialogführung* unmöglich ist. Infolge der Abkehr der Personen voneinander³⁹, bzw. des abundanten Einsatzes der (wiederholten) Personenspiegelung in Gesprächen⁴⁰ sowie der sich daraus resultierenden Verdoppelung oder Vervielfachung der Personen im Spiegel kann zwischen den Gesprächspartnern kein direkter Kontakt aufgebaut werden.

Gespräche werden nicht in der üblichen Schuss- Gegenschuss-Technik gefilmt, vielmehr ist eines der Gesichter im Spiegel zu sehen, wodurch der Zuschauer den Eindruck gewinnt, dass aneinander vorbeigeredet wird oder der Sprechende in einen Dialog mit sich selbst verstrickt ist.⁴¹

Was die Bühnenhaftigkeit der Handlungsräume anbetrifft: die Tatsache, dass die Ausstattung der Innenräume, v.a. die Gipsfiguren wechselweise in unterschiedlichen Räumlichkeiten erscheinen, weist sie aus als Requisiten, als Kulissenausstattung. Die beiden Verfahren des Sprachverlusts und der Verbühnenlichung bewirken, dass der Zuschauer verunsichert wird. Es fällt ihm schwer, die wahre Situation, die wahren Identitäten zu durchschauen.

Dieses Verunsicherungsgefühl wird durch die ambivalente Zusammenführung bildlicher und sprachlicher Gestaltungsverfahren nur gesteigert. Verbales und Visuelles – so wurde das bereits im ersten Punkt festgestellt – stellen einander gegenseitig in Frage. Die Welt des Sichtbaren und die Welt des Hörbaren geben weder den Figuren, noch den Zuschauern sichere Anhaltspunkte.

Fassbinder hat öfters betont, dass er seinen Fontane-Film für den Kopf gemacht hat. Die diversen Techniken der Defiktionalisierung sollen die kritisch-reflektierende Haltung des Zuschauers erwecken, sie zum Nachdenken über den Film, über die sozialen Unterdrückungsmechanismen bringen. Andererseits soll indes auch festgehalten werden, dass die dargestellten Verfahren im wesentlichen Manifestationen des selben Konstruktionsprinzips, *des Prinzips der Privation* darstellen. Wie der Filmemacher seinen bewegten Bildern der Bewegung beraubt, so wird, auf einer anderen Ebene, den Figuren das selbständige Handeln, die eigene Sprache und die eigene Identität entzogen. Sie agieren als eingeeengte, leblose Rollenträger, als Träger fremder Sprachen und fremder Identitäten. Und jedes Mal, wenn sie sich im Spiegel anschauen und sich als Objekt anderer Blicke wahrnehmen, akzeptieren und bestätigen sie in ihrem Kopf das herrschende System, das ihnen durch ihre Mechanismen ihre Sprache, ihre Rollen und ihre Identität vorschreibt.

Anmerkungen

¹ „Seine Sensibilität, seine Angst und Aggressionen umsetzen in Film. Ein Gespräch mit Christian Braad Thomsen: Eine Zwischenbilanz nach zwanzig Filmen.“ In: Töteberg, Michael (Hg.): *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, S. 64–66, hier: S. 64.

² Ebda

³ *Rainer Werner Fassbinder über seinen Film FONTANE EFFI BRIEST*. Interview mit Corinna Brocher, 1. 12. 1972 *Stuttgarter Zeitung*. http://www.fassbinderfoundation.de/de/texte_detail.php?id=24&textid=119. (Zugriff am 28. Dezember 2008). Bis Fassbinders Film gab es drei Verfilmungen des Romans: Gustaf Gründgens *Der Schritt vom Wege* (1939), Rudolf Jugerts *Rosen im Herbst* (1955) und Wolfgang Lude-rers *Effi Briest* (1969). Die fünfte Verfilmung des Romans – Hermine Huntgeburth: *Effi* (2007) – kam vor kurzem in die Kinos.

⁴ Thomsen, Christian Braad: „Ich will, daß man diesen Film liest“. (1974). Rainer Werner Fassbinder über „Fontane Effi Briest“, über Anarchisten und Terroristen und über seine Frauen-Filme. In: Fischer, Robert (Hg.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004, S. 301–312, hier: S. 301.

⁵ Die Handlung spielt vom Sommer 1877 bis zum Ende September 1889 und führt somit direkt an die Entstehungszeit, an die 90-er Jahre heran. (Das Werk ist 1894 im Vorabdruck erschienen.)

⁶ Wetzel, Kraft: Bilder, die der Zuschauer mit seiner eigenen Phantasie füllen kann. Ein Gespräch mit Kraft Wetzel über „Fontane Effi Briest“. In: Töteberg, Michael (Hg.): *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, S. 53–63, hier: S. 54.

⁷ Vgl. etwa Brocher, Corinna: Rainer Werner Fassbinder über seinen Film FONTANE EFFI BRIEST. Interview mit Corinna Brocher. *Stuttgarter Zeitung* 1. 12. 1972. Hervorhebung von mir, E. Sz. http://www.fassbinderfoundation.de/de/texte_detail.php?id=24&textid=119 (Zugriff am 28. Dezember 2008)

⁸ Zum Konzept der Autorenschaft der Nouvelle Vague und von Fassbinder siehe Müller, Jürgen E.: Epilog. Historische Medienpragmatik und Intermedialität. Nouvelle Vague und Autorenschaft. In: Ders.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus Publikationen, 1996, S. 284–313. Naremore, James: Authorship. In: Toby Miller & Robert Stam (Hgg.): *A Companion to*

Film Theory. Oxford: Blackwell Publishing, 2003, S. 9–24. Walter, Klaus Peter: Das ‚cinéma des auteurs‘ und die Nouvelle Vague. In: Joachim-Felix & Leonhard, Ludwig & Hans-Werner & Schwarze, Dietrich & Strabner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Berlin / New York: Walter De Gruyter, 2001, S. 1228–1236.

⁹ „Effi Briest“. In: Töteberg Michael (Hg.): *Fassbinders Filme 3*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1990, S. 99–176, hier: S. 100.

¹⁰ Vgl. Rauh, Reinhold: Kommunikative und ästhetische Leistungen der Sprache im Film. In: Leonhard, Joachim Felix & Ludwig, Hans-Werner & Schwarze, Dietrich & Straßner, Erich (Hgg.): *Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2002, S. 1833–1836.

¹¹ Schmid, Eva M. J.: War Effi blond? Bildbeschreibungen und kritische Gedanken zu vier ‚Effi Briest‘-Verfilmungen. In: Gast, Wolfgang (Hg.): *Literaturverfilmung*. Bamberg: CC Buchner, 1993, S. 122–154, hier 126f.

¹² Auch das Soziale seiner eigenen Zeit beschreibt er vermittels dieses Modells. In einem Brief an seinen Mäzen Georg Friedländer formuliert er Folgendes: „Ich betrachte das Leben, und ganz besonders das Gesellschaftliche darin wie ein Theaterstück und folge jeder Szene mit einem künstlerischen Interesse wie von meinem Parkettplatz Nr. 23 aus.“ Vgl. Schreinert, Kurt (Hg.): *Theodor Fontane: Briefe an Georg Friedländer*. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1954, S. 40. Ähnlich in einem Brief an Friedländer vom 9. Dez. 1890. Ebda, S. 140.

¹³ Mehr dazu siehe Seibert, Peter: Rainer Werner Fassbinder: Film wie Theater – Theater wie Film. In: Inga Lemke (Hg.): *Theaterbühne – Fernsehsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen*. Anif/Salzburg, 1998, S. 103–118; bzw. Freybourg, Anne Marie: *Bilder lesen. Visionen von Liebe und Politik bei Godard und Fassbinder*. Wien: Passagen Verlag, 1994.

¹⁴ Hamburger disputiert hier bekanntlich mit Hans Vaihingers *Philosophie des Als-Ob* (1911) und Roman Ingardens Begriff des *Quasi-Urteils*, den dieser in seiner Schrift *Das literarische Kunstwerk* (1960) eingeführt hat.

¹⁵ Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987, S. 59f.

¹⁶ Der Schein des Lebens in der Kunst wird „allein durch die Person als einer lebenden, denkenden, fühlenden, sprechenden Ichperson erzeugt.“ Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987, S. 60.

¹⁷ Hamburger [Anm.15], S. 69. Hamburger spricht von den fiktiven Ichpersonen auch als *Bezugssysteme*, vgl. beispielsweise ebd. S. 72.

¹⁸ Hamburger [Anm.15], S. 103. Meines Erachtens begeht Hamburger hier einen

Fehler: im Weiteren setzt sie dieses Wirklichkeitssystem als wirklich und nicht als möglich.

¹⁹ Dichtungslogik wird bei Hamburger im aussagentheoretischen Sinne verstanden. Sie hat das Verhältnis der Dichtung zum allgemeinen Sprachsystem zum Gegenstand. Ebda, S. 10.

²⁰ Zu einem systematischen Überblick der Fiktionstheorien siehe Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001. Reicher, Maria E.: *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis-Verlag, 2007.

²¹ Hamburger [Anm.15], S. 90, bzw. S. 91, 98, oder 80, 134, 135 etc.

²² „Das Erzählen, so kann man auch sagen, ist eine Funktion, durch die das Erzählte erzeugt wird, die *Erzählfunktion*, die der erzählende Dichter handhabt wie etwa der Maler Pinsel und Farbe.“ Hamburger [Anm.15], S. 123.

²³ Ebda

²⁴ Die Darstellung der Welt und ihrer Bewohner in dem Jetzt und Hier ihres Lebens führt zum einen (a) zu einer Modifikation des Tempussystems der Sprache; zum anderen (b) zum „Verlust der deiktischen existentiellen Funktion von deiktischen Zeit- und Raumadverbien“. Vgl. Hamburger [Anm.15], S. 64–121. Siehe weiters Scheffel, Michael: Käte Hamburgers „Logik der Dichtung“ – ein Grundbuch der Fiktionalitäts- und Erzähltheorie? Versuch einer Re-Lektüre“. In: Johanna Bossinade und Angelika Schaser (Hg.): *Käte Hamburger. Zur Aktualität einer Klassikerin*. Göttingen: Wallstein, 2003, S. 140–155.

²⁵ Hamburger [Anm.15], S. 175.

²⁶ Hamburger [Anm.15], S. 178.

²⁷ Ebda

²⁸ Des fiktiven Wortes (gerichtet sowohl auf die fiktiven Gestalten, wie auf die Zuschauer), etc.

²⁹ Hamburger [Anm.15], S. 181.

³⁰ Gesa Dane weist in seinem Artikel nach, dass Hamburger die Kategorie des „Gemischten“ bewußt aus der gattungstheoretischen Diskussion des 18. Jahrhunderts entlehnte. Vgl. Dane, Gesa: Filmisches und episches Erzählen. Käte Hamburgers gattungstheoretische Überlegungen zum Film. In: Bossinade, Johanna & Schaser, Angelika: *Käte Hamburger. Zur Aktualität einer Klassikerin*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2003, S. 169–180.

³¹ Hamburger [Anm.15], S. 204. Hamburger betont, dass diese Struktur erst mit dem Sprechfilm entstand.

³² Hamburger [Anm.15], S. 198: „Das bewegte Bild hat eine Erzählfunktion; es

ersetzt das Wort der epischen Erzählfunktion. Dies ist der Grund dafür, daß wir im Film reine Milieus ohne Personen sehen können, während die Theaterbühne nicht ohne Personen gezeigt werden kann. Denn die Bühne hat keine selbständige Funktion innerhalb des Stückes, das auf ihr gespielt wird. Sie gehört nicht zum Stück selbst, ist kein Teil des dramatischen Werks.“

³³ Hamburger [Anm.15], S. 201.

³⁴ Hamburger Aufsatz *Zur Phänomenologie des Films* wiederholt ihre Hauptthesen zur filmischen Erzählfunktion. Hamburger, Käte: *Zur Phänomenologie des Films. Merkur* 10, 1956, S. 873–880.

³⁵ Die Termini *Diskours* und *Fabel* übernehme ich von David Bordwell, da seine Überlegungen meines Erachtens mit denen von Hamburger zu vereinbaren sind.. Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1987. In diesem Werk systematisiert Bordwell die Narration im Spielfilm.

³⁶ Siehe das Drehbuch des Filmes. Töteberg, Michael: *Fassbinders Filme*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1990, S. 101. Aber auch Effis erste Schaukelszene ist eine Anspielung auf Fragonards *Schaukel*. Effi schaukelt aus der linken Bildecke ins Bild hinein „und die Schaukelpfosten sind mit Efeu umwachsen, wie die Schaukelschnüre bei Fragonards schaukelnder Rokokodame.“ Schmid [Anm. 11], S. 126.

³⁷ Ebda, S. 128. Siehe auch Lohmeier und Villmar-Doebeling. Lohmeier, S. 229–241. Villmar-Doebeling, Marion: „Effi Briest“ (Theodor Fontane – Rainer Werner Fassbinder): zum filmischen Spiegel-Portrait des weiblichen Subjekts und deren Ausstreichung. In: Albersmeier, Franz-Josef & Roloff, Volker (Hg): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 136–144.

³⁸ Hartmann, Britta: „Etwas anfangen“ mit der Geschichte eines anderen. Modale Indikationen der fiktionalen Welt und des narrativen Diskurses am Anfang von Fassbinders „Fontane Effi Briest“. In: *Festschrift Thomas Kuchenbuch* <http://www.hdm-stuttgart.de/festschrift/Grusstexte/Hartmann/Grusstext/Hartmann.htm> (Zugriff am 12. Januar 2009)

³⁹ Effi und ihr Ehemann schauen sich in ihren Gesprächen fast nie an. Sie blicken immer in unterschiedliche Richtungen oder aneinander vorbei.

⁴⁰ „Nicht weniger als 34 Kameraeinstellungen beziehen sich auf Spiegel, zwanzig Minuten der gesamten Laufzeit bestreitet der Film mit diesem Motiv“. Vgl. Sches-tag, Uda: „Literaturverfilmung“ oder „literarischer Film“?: Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Film am Beispiel von Rainer Werner Fassbinders ‚Effi-Briest‘-Verfilmung. In: Adachi, Nobuhiko u.a. (Hg): *Das Verstehen von Hören und Sehen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1993, S. 148–166, hier: S. 153.

⁴¹ Arnold-de Simone, Silke: „Denn das Haus, was wir bewohnen, ... ist ein Spukhaus.“ Fontanes „Effi Briest“ und Fassbinders Verfilmung in der Tradition des Female Gothic. *The Germanic Review* 79, 2004, S. 83–114. hier: S. 106.

**Text und Kontext: Literatur und Wissenschaft
im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit**

György Orosz (Nyíregyháza)

**„Weinet nicht, meine geringsten Brüder,
armes Bettelvolk!“
Die Bettler als Arme Christi im ungarischen,
deutschen und russischen Kulturraum**

Nach den Lehren der Christlichen Kirche stehen die Armen und die Besitzlosen Christus näher, als die Besitzenden. Auch die Möglichkeit, selig zu werden, ist nicht in gleichem Maße für die Reichen und die Armen gegeben:

Selig sind die Armen im Geiste; denn ihrer ist das Himmelreich (Mt 5, 3);
Selig ihr Armen, denn euer ist das Gottesreich! (Lk 6, 20); Leichter ist es,
dass ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe, als dass ein Reicher in das Reich
Gottes eingehe! (Mk 10, 25)¹

Nach der Seligkeit können aber alle – Reiche und Arme – streben. Die Bettler-Pilger, die einerseits den Spuren Christi folgten, andererseits das Gelöbnis der freiwilligen Armut auf sich nahmen, gehorchten dem Ruf Christi:

Jesus aber blickte ihn [den reichen Jüngling – Gy. O.] liebevoll an und sprach zu ihm: Eines fehlt dir noch; geh hin, verkaufe alles, was du hast, und gib es den Armen, so wirst du einen Schatz im Himmel haben; dann komm, und folge mir nach. (Mk 10, 21)

Dieser maximalen Forderung konnten und können nur wenige, die Auserwählten, nachkommen. Für die Reichen, und im Vergleich mit den bettelarmen Pilgern galten alle Leute mehr oder minder als reich, musste ein Ausweg zur „*Rettung der Seele*“ gesichert werden: Die Lösung dieses Problems ist das *Almosengeben*. Ein geistlicher Volksgesang mit dem Titel *Von den zwölf Freitagen* (russ. O dvenadcati pjatnicach) formuliert es direkt: „*In das Himmelreich können wir durch das heilige Almosen gelangen.*“²

In der Existenz von Reichtum und Armut sah die Kirche – darauf weist Gurjewitsch hin –, eine wechselseitige Verbindung: Die reichen

Menschen sind für die Erlösung der Armen geschaffen und die Armen für die Erlösung der Reichen. Deshalb war das Armsein ein untrennbares Element der mittelalterlichen gesellschaftlichen Praxis. Die Herrscher und Feudalherren unterhielten gewöhnlich an ihren Höfen eine große Zahl von Bettlern, gaben ihnen Geld und verköstigten sie.³ So hielt z.B. der Zar Aleksej Michajlovič (1629–1676) eine ausgesuchte Gesellschaft von *singenden Bettlern* an seinem Hof.⁴ Es ist naheliegend, dass auch der genannte Zar zur Sicherung seines eigenen seelischen Friedens singende Bettler an seinem Hofe hielt. Sein Beispiel sollte keine individuelle Eigenbrötlererei gewesen sein. Gurjewitsch schreibt, dass einige Herrscher sogar vor der Opferung eines Teils des Staatseinkommens an die Bettler nicht haltmachten.⁵ Der mittelalterlichen Wohlätigkeit lag aber weniger die vom Christentum verkündete Nächstenliebe zugrunde, als die Sorge der Opfernden um die eigene Glückseligkeit. Mittels Almosen konnte der Reiche seine Seele retten. Da in dem kirchlichen Ideenkreis Bettler und Reiche einander gegenseitig bedingten, dachte niemand darüber nach, die Armut und das Betteln zu beseitigen. Auf der anderen Seite sahen auch die Bettler selbst in sich von Gott Erwählte und strebten überhaupt nicht danach, sich aus der Armut zu befreien.⁶

Diese materielle Notlage war für die Bettler seelisch gar nicht erniedrigend, denn „*sie taufte sich in Christus, kleidete sich in Christus*“. Daraus folgt: einen Bettler zu bewirten, einem Bettler Almosen zu geben, bedeutet Christus selbst zu bewirten, ihm selbst Almosen zu geben.

Eine berühmte Gestalt des katholischen Westens, *St. Martin von Tours* († 397), wurde von Jesus Christus einer Prüfung unterworfen. In seiner Legende können wir Folgendes lesen:

Es geschah an einem Wintertag, dass er ritt durch das Tor von Amiens, da begegnete ihm ein Bettler, der war nackt und hatte noch von niemandem ein Almosen empfangen. Da verstund Martinus, dass von ihm dem Armen sollte Hilfe kommen; und zog sein Schwert und schnitt den Mantel, der ihm allein noch übrig war, in zwei Teile, und gab die eine Hälfte dem Armen, und tat selber das andere Teil wieder um. Des Nachts darnach sah er Christum für ihn kommen, der war gekleidet mit dem Stücke seines Mantels, das er dem Armen hatte gegeben. Und der Herr sprach zu den Engeln, die um ihn stunden, »Martinus, der noch nicht getauft ist, hat mich mit diesem Kleide geklei-

det.« Davon ward aber der Heilige nicht hoffärtig, sondern er erkannte Gottes Güte; und ließ sich taufen, da er seines Alters war achtzehn Jahre. [...]»⁷

Diese Idee kam im altrussischen Staat auch in der bildenden Kunst zum Ausdruck. In der Kirche des Ortes *Volotovo* (nicht weit von Nowgorod) war vor den Zerstörungen des 2. Weltkrieges ein Freskogemälde aus dem Jahre 1363 zu sehen, zu welchem eine apokryphe Erzählung das Thema gab: *Von einem Abt, den Christus in der Gestalt eines Bettlers prüfte* (russ. *O nekoem igumene, jego že iskusi Christos v obraze niščago*). Christus wurde auf dieser Komposition als ein Bettler mit Bettelsack dargestellt; der Abt und die an dem klösterlichen Gelage teilnehmenden Reichen in den für die Entstehungszeit des Freskos charakteristischen Gewändern.⁸

Der schon verstorbene Akademiker Béla Gunda (1911–1994) bietet uns in seinem Aufsatz *Die Bettler in der Gesellschaft eines Dorfes*⁹ eine ausgezeichnete Darstellung des ungarischen Bettlervolkes. Die Bettler – schreibt er –, bildeten in Ungarn die ärmste Gesellschaftsschicht. Sie gingen von Haus zu Haus und fristeten ihr Leben von Tag zu Tag. So war es jedenfalls bei den Dorfbettlern, die in der Zwischenkriegszeit und einige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg zu den typischen Wandersleuten der ungarischen Dörfer gehörten. Seine volkskundliche Sammelarbeit führte Béla Gunda in die Dörfer der Komitate Fejér, Somogy und Baranya (Transdanubien) sowie Szabolcs-Szatmár, Békés, Csongrád, Hajdú-Bihar (Große Ungarische Tiefebene). Einige Angaben sind aus verschiedenen siebenbürgischen Gebieten. Er hat auch diverse ältere volkskundliche Mitteilungen in Betracht gezogen. Die Bettler sind größtenteils Männer, Bettlerinnen kamen in der Zwischenkriegszeit schon seltener vor. Die Bettlerin führte zumeist ihren blinden oder krüppelhaften Mann. Viele der Bettler waren körperlich behindert (einarmig, einbeinig, lahm, hinkend, buckelig, blind, stumm usw.) oder geisteskrank. Manche dieser verkrüppelten Figuren erinnerten an die Bettler, die wir auf den Kupferstichen von Hieronymos Bosch (1450–1516) sehen können.¹⁰ Eine aufschlussreiche Beschreibung der verkrüppelten ungarischen Bettler ist aus dem Jahr 1536 erhalten geblieben. Nicolas Oláh, Erzbischof von Gran, erzählt in einer Reisebeschreibung, im Dorf Simánd – im Zwischenstromgebiet der Maros und der Weißen Körös – lebe ein privilegiertes Bettlervolk, welches vollständige Steuerfreiheit genieße. Die Einwohner seien fast ausnahmslos

blind, lahm oder sonswie verkrüppelt. Die Kinder kämen aber nicht verkrüppelt auf die Welt, sondern würden von ihren Eltern absichtlich zu Krüppeln gemacht, indem sie sie blendeten, ihre Knochen verrenkten oder zerbrächen. Sie bedienten sich einer eigenen sogenannten Blindensprache, die von der Sprache der übrigen Einwohner vollständig abweiche und nur von ihnen verstanden werde. Sie hätten die Genehmigung, im ganzen Lande herumzuwandern und mit Bettelgesang ihr Brot zu verdienen. Ähnliche verkrüppelte Wanderbettler werden zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus der Ukraine erwähnt.¹¹ In Transsylvanien baten *rumänische Bettler* auch bei ungarischen Häusern um Almosen und rezitierten ein langes rumänisches Gebet, das von der Hausfrau selbstverständlich nicht verstanden, aber nach wiederholtem Zuhören dennoch gelernt wurde; auch ihre Kinder lernten den fremdsprachigen Text.¹²

In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg zogen verkrüppelte Bettler vielfach in einem zweirädrigen Karren (ung. *talyigás koldusok*) von Dorf zu Dorf, der von einem Esel oder einer Schindmähre gezogen wurde. Später konnte man nur zu Fuß wandernde Bettler sehen. Gewöhnlich wohnte der Bettler in einem auffälligen Grubenhaus am Dorfrand. Oft befand sich sein Heim zwischen den Hütten der Zigeunersiedlung. Dem kranken, marschunfähigen Bettler brachte eine gutherzige Frau der Umgebung Speise; sie nähte und wusch seine Kleider. Auch die Zigeuner waren gerne bereit, dem Bettler zu helfen.¹³

Der Bettler bewegte sich in einem Umkreis von 10–35 km von seinem Wohnort. Ein Kirchtag brachte ihn auch nach viel weiteren Ortschaften. Er organisierte seine Wanderung immer so, dass er am Sonntag (Jahrmärkte und Kirchweihfeste ausgenommen) daheim war. In den Städten und Dörfern wurde häufig eine Person mit der Kontrolle der Bettler und des Bettelns beauftragt – dies war der *Bettlerriecher*. In Hódmezővásárhely (Komitat Csongrád) trugen die örtlichen Bettler auf der Brust je eine nummerierte Kupferplatte mit der Aufschrift: Bettler aus Hódmezővásárhely. Die Bauern nannten sie deshalb *Kupferbettler* (ung. *rezes koldus*). Den behördlichen Verfügungen zufolge durften sie nur am Mittwoch und Sonnabend betteln. Am Sonntag warteten sie vor der Kirche auf die Geldspenden. Zu Allerseelen (2. November) und am Vorabend von Allerheiligen (31. Oktober) baten sie vor dem Friedhofstor um Almosen. Einige hielten einen langen Holzlöffel in der Hand, um die Gabe leichter empfangen zu können.¹⁴ Der lange Holzlöffel, als Bettelgerät,

ist auch auf den zuvor erwähnten Kupferstichen von Hieronymus Bosch zu sehen. Im Ormánság-Gebiet bekleidete ein örtlicher Bettler das Amt des Bettlerrichters und verjagte während der Arbeitszeit die hausierenden Zigeuner und sonstigen ortsfremden Bettler mit einem langen Stock. Dafür durfte er selbst von Zeit zu Zeit im Dorf betteln, wobei er einen Mehlsack auf den Schultern trug, Gebete hersagte und Lieder sang.¹⁵

Bei den römisch-katholischen Einwohnern des Komitats Békés und der Umgebung von Szeged wurde das Almosen zuerst geküsst und der Bettler ersucht, für die Familie, einen Kranken oder Toten, für das Vieh oder die Ernte ein Gebet zu sagen. In Szeged ließ man die Bettlerin tausend Ave Maria für das Seelenheil des Toten sagen.¹⁶ Das Almosen wurde dem Bettler jeweils von der Bäuerin oder einem anderen weiblichen Mitglied der Familie überreicht, aber niemals vom Bauern oder einem männlichen Familienmitglied; dieser bot dem Bettler höchstens etwas zum Rauchen an. Die Familie, die den Bettler nicht eintreten ließ, wurde von der Dorfbewölkerung als geizig betrachtet. An solche Leute wandten sich auch die Nachbarn ungern um Hilfe und borgten sich keine Wirtschaftsgeräte, Mehl oder Eier aus. Wenn jemand dem Bettler das Almosen verweigerte, wurde er – nach Meinung der Leute – nach dem Tod im Jenseits von Hunger gepeinigt und forderte dann seine Verwandten auf, den Bettler zu beschenken (Umgebung von Szeged). Die Familien, von denen der Bettler ständig mit Wurst und Speck bewirtet wurde, betrachtete man als Verschwender. Ebensowenig war es aber dem guten Ruf des Hauses zuträglich, wenn der Bettler mit folgenden Worten empfangen wurde: „*Bist du schon wieder da!*“ – „*Warum kommst du schon wieder, habe ich dir doch letzte Woche Mehl gegeben!*“ – „*Solltest lieber arbeiten, anstatt im Dorf herumzuschleichen.*“¹⁷ Manche Bettler sangen auf der Gasse Kirchenlieder und verkündeten so ihre Ankunft. Andere begrüßten die Hausbewohner mit einem stillen Gebet und baten anschließend um eine milde Gabe. Andere wiederum flehten weinend und beteten um Almosen, so dass die fromme Bäuerin selbst in Tränen ausbrach. Diesbezüglich bemerkt Béla Gunda, dass dies ein typischer Überrest des mittelalterlichen religiösen Lebens ist, von dem Jan Huizinga aufschlussreich schreibt: Die extreme religiöse Sensibilität offenbarte sich im häufigen Weinen.¹⁸ An Sonn- und Feiertagen (Ostern, Weihnachten) gingen die Bettler nicht betteln, sondern erwarteten vor der Kirche das Geschenk, das meistens in Form von Geld kam.¹⁹

Die Bettler pflegten Gräber, sagten Glückwünsche an Namenstagen. Sie wurden zum Schweineschlachtfest und zur Hochzeit als Gast eingeladen. Einige Familien wählten die Taufpaten ihrer Kinder unter den Bettlern (Umgebung von Szeged).²⁰

Den bisherigen Kenntnissen zufolge war auf von Ungarn besiedeltem Gebiet westlich von Siebenbürgen die Bewirtung der Bettler in verschiedenen Formen gebräuchlich: z.B. am Allerseelentag (2. November) vor der Kirche. Bei den Matyós war es noch am Ende des 19. Jahrhunderts gebräuchlich, am Sonntag nach dem Begräbnis oder am Todestag 6–8 Bettler einzuladen und zu bewirten.²¹ Ausführlich wird die Bewirtung der Bettler in der Gegend von Szeged durch Sándor Bálint beschrieben. Bei der Hochzeit wurde aus dem Kuchenteig zuerst für die Bettler ein kleiner Striezel gebacken. Auch zu Allerheiligen (1. November) pflegte man den Bettlern Kuchen zu backen, der am Eingang des Friedhofs verteilt wird.²² In Furta und den Dörfern der Umgebung (Komitat Hajdú-Bihar) wusste die Volksüberlieferung vom „*Bettlerfasching*“ zu berichten, der „irgendwo in Siebenbürgen“ stattfinden soll. Bei diesem Anlass versammelten sich die Bettler aus fernen Gegenden, aßen, tranken und tanzten. Auch die armen Leute des Dorfes wurden eingeladen, die zum „Ball“ maskiert erschienen. Ebenso gab es bei Kirchweihfesten Bettlerunterhaltungen, etwa im Wallfahrtsort Máriapócs (Komitat Szabolcs), wo sich in der Zwischenkriegszeit bis zu 100–150 Bettler versammelten.²³

Der Ranzen, der Hut oder der Filzmantel des Bettlers dienten auch als Heilmittel gegen gewisse Krankheiten. Verschiedene Glaubensvorstellungen sind mit dem Bettlerstab verknüpft. Laut Volksüberlieferung sollen einige Bettler die Ratten aus dem Haus verjagt haben. „*Der Bettler ging in den Stall und tat dort etwas, und in drei Tagen waren die Ratten fort*“, sagte einer der Gewährsleute. Die Bauern wussten auch von einem Bettler zu berichten, der von 100 zurückzählte und auf diese Weise die Ratten verjagte:

99 Ratten, fort mit euch,
98 Ratten, fort mit euch
.....
2 Ratten, fort mit euch,
1 Ratte, fort mit euch,
Keine Ratte soll dableiben!

Da schlug der Bettler mit seinem Stock an die vier Ecken des Stalles, stellte sich auf die Schwelle und winkte dreimal gegen Osten (Furta, Komitat Hajdú-Bihar).²⁴

Heute leben die erzählenden Bettler nur noch in der Erinnerung der Bauern. Wahrscheinlich kamen diese in früheren Zeiten auch in der Großen Ungarischen Tiefebene häufig vor. Die Texte und Melodien der Bettlerlieder sind uns noch weniger bekannt. Die überlieferten Lieder behandeln verschiedene kirchliche, geschichtliche und gesellschaftliche Geschehnisse und stammen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Die singenden Bettler waren typische Figuren der Jahrmärkte und Kirchweihfeste.²⁵

Béla Gunda schreibt in der Zusammenfassung seines genannten Aufsatzes Folgendes:

Zwischen den Bettlern und der religiösen Gesinnung sowie dem Totenkult der Dorfbewölkerung bestand eine enge Verbindung (Bewirtung der Bettler, Beten für den Toten). In der Bauernfamilie war die Erscheinung des Bettlers ein motivierender Faktor der moralischen Erziehung. Im vergangenen Jahrhundert dürften sich die Bettler auch am Märchenerzählen aktiver beteiligt haben. In Bettlerliedern sind literarische Denkmäler aus dem 17.–18. Jahrhundert erhalten geblieben. Von einigen behördlichen Verfügungen abgesehen ist uns nicht bekannt, doch zeigen uns die westeuropäischen und vor allem deutschen volkskundlichen Forschungen, dass die Lebensform der ungarischen Bettler und die Analogien der mit ihnen verbundenen Glaubensvorstellungen auch in West- und Mitteleuropa bekannt sind und dort auf lange Jahrhunderte zurückgreifen. Noch vor drei, vier Jahrzehnten [vor 1972 – Gy. O.] waren auch die ungarischen Bettler mit ihrem alltäglichen Leben und den mit ihnen verbundenen kultischen Bräuchen die erhalten gebliebenen Repräsentanten einer mittelalterlichen Lebensform, die ihren Fortbestand in nicht geringem Maße der religiösen Gesinnung des Volkes, der Organisation von Jahrmärkten und Kirchweihfesten und dem Mangel an entsprechenden sozialen Maßnahmen zu verdanken hatte. Heutzutage sind Dorfbettler nur äußerst selten zu sehen; Jahrmärkte und Kirchweihfeste finden ohne Bettler statt. Mit Bettlern verbundene Glaubensvorstellungen und die verschiedenen Bettlertraditionen leben ohne jegliche Funktion nur mehr eine kurze Weile im Gedächtnis der Dorfbewölkerung. Die noch lebenden Bettler verbringen ihren Lebensabend in den staatlichen Altersheimen. [...]²⁶

Ich meine, dass die Ursachen der Verblässung und der Erlöschung der reichen Bettlertradition die stufenweise Säkularisation durch den Liberalismus sowohl im katholischen Westen als auch im orthodoxen Osten, aber auch die kommunistisch-sozialistische Ideologie sind. In den ehemaligen sozialistischen Ostblockländern und im Mutterland des Kommunismus, also in der Sowjetunion, war die Armut mit dem kommunistischen und sozialistischen Ideensystem unvereinbar. Deshalb wurde hier und dort das Betteln staatlich verboten und die Bettler von den Behörden mit Zwangsmitteln beiseite geschaffen.

Der Akademiker Béla Gunda gab uns in seinem Aufsatz *Die Bettler in der Gesellschaft eines Dorfes* eine vielfältige und ausführliche Beschreibung des Bettlerwesens in Ungarn. Er hatte auch bestimmte Ahnungen von der Verbindung des Bettelns mit der christlichen religiösen Gesinnung der Menschen, aber er verstand im Grunde genommen nicht, dass der Bettlerberuf eine sakrale Begründung in der christlichen Religion hat. Deshalb war der genannte Ethnograph wissenschaftlich sehr überrascht und hoch erfreut, als er meine erste Monographie²⁷ im Jahre 1993 von mir geschenkt bekommen hat. Darin erörterte ich mit Verwendung von kulturphilosophischen Forschungsmethoden die Entstehung des sakralen Bettlerberufs bei den im Jahre 988/989 zum Christentum bekehrten ostslawischen Stämmen und die Kernfragen des Bettelns von der Zeit der Kiewer Rus, also des ersten russischen Staates mit dem Fürstensitz in Kiew bis zu unserer Zeit. Béla Gunda schrieb auch eine Würdigung von dieser meinen Monographie, in der er sie ein Werk akademischen Ranges nannte.²⁸

Jetzt wenden wir uns aber dem deutschen Kulturkreis zu und versuchen einen – wenn auch nur bescheidenen – Einblick durch Gustav Freytag (1816–1895)²⁹ ins Leben des Bettelvolkes im mittelalterlichen Deutschland zu gewinnen. Gustav Freytag war ein deutscher Schriftsteller. Er wurde seinerzeit zum Inbegriff des deutschen Liberalen. Zwischen 1859 und 1867 entstand sein kulturgeschichtliches Hauptwerk *Bilder aus der deutschen Vergangenheit*³⁰ in vier Bänden. Freytag schildert darin die Geschichte des deutschen Volkes am Beispiel ausgewählter Quellentexte. Das Werk, das im Salomon Hirzel Verlag in Leipzig erschien, erfuhr bis 1909 je nach Band zwischen 27 und 32 Auflagen und gehört damit zu den beliebtesten deutschen Geschichtswerken überhaupt.³¹ Gustav Freytag als verworfener Liberaler schildert das mittelalterliche Bettlerwesen in

Deutschland kirchen- und christenfeindlich mit ausgesprochen negativen Zügen. Er weiß nichts und will auch nicht wissen von der sakralen Begründung des Bettlerberufs. Freytag tadelt sogar die Christliche Kirche wegen des massenhaften Bettlerwesens, welches – wie er schreibt –, „die Werkheiligkeit der alten Kirche, ein unvernünftiges Almosenverteilen überall in der Christenheit großgezogen hätte“. Ich zitiere im weiteren Freytags diesbezüglichen Worte, die wie eine Anklagerede gegen Christentum und Christenheit klingen:

Die gewöhnliche Form, in welcher der Sesshafte geplündert wurde, war die des Bettelns. Die Werkheiligkeit der alten Kirche, ein unvernünftiges Almosenverteilen, hatte überall in der Christenheit massenhaftes Bettlerwesen großgezogen, schon in den ersten Jahrhunderten des deutschen Christentums ist es Klage frommer Geistlicher. Auf Kirchhöfen und öffentlichen Plätzen lagen die Armen, greuliche Wunden entblößend, welche oft künstlich gemacht waren; sie zogen nackt mit einer Keule, später in Kleidern mit mancherlei Waffen durch das Land und sammelten vor jedem Hof für ihre Kinder, ihrem Heiligen zu Ehren, als gerettete Galeerensklaven der Türken, für ein Gelübde, nur bis sie ein Pfund Wachs, ein silbernes Kreuz und ein Messgewand zusammen hatten. Sie betteln zum Aufbau einer Kirche, weisen Brief und Siegel vor, ihnen liegen besonders Handtücher für ihren Priester, Garn zum Altartuch und Bruchsilber zu einem Kelch am Herzen; sie schweifen als Epileptische umher und halten Seifenschaum im Mund oder nehmen als Priester in eine fromme Bruderschaft auf, wieder gegen Bruchsilber; ebenso wandern die Weiber: falsche Kindbeterinnen, solche, die ein Ungeheuer geboren haben, z.B. eine Kröte, die in Einsiedeln als Wundergeschöpf lebe und täglich ein Pfund Fleisch haben müsse. Wo ein großes Fest gefeiert wurde, strömten auch sie in Scharen zusammen. Es war eine gefährliche Genossenschaft, nicht immer vermochte die eiserne Härte der alten Zeit sie zu bändigen. Basel scheint einer ihrer geheimen Sammelplätze gewesen zu sein, sie hatten dort eine Gerichtsstätte, auch das berühmte „*Liber vagantorum*“ mag in der Nähe entstanden sein. Dies Buch, von einem unbekanntem um 1500 geschrieben, enthält in Gaunersprache eine sorgfältige Aufzählung der Gaunerklassen und ihrer Kunstgriffe, am Schluss ein kleines Wörterbuch des Jargons. Oft gedruckt, von dem Basler Pamphilus Gengenbach in Reime gebracht, gefiel es Luther so wohl, dass auch er das kluge Büchlein nach einem der ältesten Drucke von neuem herausgab. [...]³²

Wie gesagt, war Gustav Freytag ein Liberaler. Ob er dazu auch noch gottlos war, kann ich nicht sagen. Eines ist sicher: Er war gar nicht bibelfest oder verleugnet absichtlich sein biblisches Wissen im Zusammenhang mit dem Kulturphänomen des Bettlerwesens. Er macht zwischen den sakralen und den „Pseudobettlern“ keinen Unterschied. Trotzdem sind die durch ihn mitgeteilten Angaben für die Forscher dieses Themas von großer Wichtigkeit. Die religionslosen Interpretationsversuche des Bettlerberufs durch Gustav Freytag gelten heute schon als überholt und unzureichend. Das beweist auch der zu Freytags Aufsatz *Die fahrenden Leute* hinzugefügte Kommentar von Heinrich Pleticha, dem Herausgeber Freytags Werkes *Bilder aus der deutschen Vergangenheit* in drei Bänden. Heinrich Pleticha schreibt als Kritik und Ergänzung zum Thema Folgendes:

Zu kurz ist im Gesamtzusammenhang Freytags Hinweis auf die Bettler, die das ganze Mittelalter hindurch vorwiegend in den Städten ein ernstes soziales Problem darstellten. Ihre Scharen fanden immer neuen Zulauf durch heruntergekommene besitzlose Bauern oder Handwerker, aber auch aus den Reihen der Fahrenden blieb den Arbeitsunfähigen, Kranken und Krüppeln nur der Raub oder der Bettel. Wer sollte unter der großen Schar dieser Bettler noch zwischen echter, unverschuldeter Not und betrügerischem Spekulieren auf christliche Barmherzigkeit unterscheiden? Das von Freytag ganz am Rande erwähnte „*Liber Vagantium*“, das Bettlerbuch, das gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Basel erschien, gibt ausgezeichnete Einblicke in die Praktiken der Bettler, indem es die verschiedenen Gruppen und ihre Kunstgriffe aufzählt, mit denen die häufig verunsicherten Bürger betrogen wurden. Vor den Mauern mancher Städte entstanden ganze Bettlerkolonien. Eigene Bettelvögte beaufsichtigten sie, sorgten für eine gewisse Ordnung und erhielten dafür von jedem Bettler und jeder Bettlerin ein kleines Entgelt. [...] ³³

Ich betreibe seit langer Zeit wissenschaftliche Forschungen betreffs der russischen Pilger-Bettler und der von ihnen dargestellten geistlichen Volksgesänge. Meine vier Monographien³⁴ und zahlreiche Essays³⁵ werfen Schlaglichter auf das gesamtchristliche Phänomen des Bettlerberufs und –wesens, und beweisen mit genügender Wissenschaftlichkeit, dass der Bettlerberuf in der christlichen Religion sakral begründet ist. Im Folgenden führe ich kurz meine diesbezüglichen wissenschaftlichen Feststellungen an.

Zur Herausbildung der neuen, christlichen Weltanschauung bei den Kiewer Russen hat – ähnlich wie bei anderen europäischen Völkern – nicht nur die übersetzte kanonisierte Kirchenliteratur beigetragen, sondern auch die Apokryphen, die zu breiten sozialen Schichten einen starken Zugang fanden. Die von Byzanz und Bulgarien transplantierten apokryphen Erzählungen wurden, nachdem sie spezifische lokale Elemente in sich aufgenommen hatten, recht bald russifiziert. Die apokryphen Schriften nahmen in der altrussischen Literatur eine bedeutende Stelle ein. Ihr Einfluss erstreckte sich auch auf die Folklore und auf deren wichtigste Gattung, die *geistlichen Volksesänge* (duchovnye stichi).

Die einstigen Träger dieses heiligen Liedguts, die der kirchlichen Jurisdiktion unterlagen, wurden mit den folgenden Namen bezeichnet: kalika/kaleka, palomnik, strannik/storonnik, piligrim. Der Kern der Bedeutung dieser Wörter ist 'Wanderer, Wallfahrer'. Die Darsteller der geistlichen Volksesänge aus späteren Zeiten, die singenden Wanderbettler, welche vor der bolschewistischen Oktoberrevolution (1917) noch überall in Russland zu sehen waren, können nicht ohne weiteres den ursprünglichen Trägern dieser Liedtradition gleichgesetzt werden.

Die Pilgerbettler der Kiewer Periode und die singenden Wanderbettler der späteren Zeit hatten einen sakralen Beruf. Sie nahmen das Gelöbnis der Armut auf sich, das entweder nur für die Dauer der Wallfahrt oder für immer gültig war. Im Zeichen der Imitation Christi folgten sie auf Erden den Spuren des Erlösers. Diese „Christus-Ikonen“ baten bei den Mitchristen um Almosen. Auf solche Weise boten sie den Reichen – und im Vergleich mit ihnen galten alle Leute als reich – eine Möglichkeit zum Seligwerden. Die pilgernden Bettler hielten ihren Beruf für gar nicht beschämend. Sie lebten mit dem Bewusstsein, dass sie von Christus berufen sind. Das ausgewählte Bettelvolk des Erlösers mahnte die Mitmenschen zur Nächstenliebe und ermöglichte die ständige Reinigung des Gewissens durch das Spenden von Almosen. Die singenden Wanderbettler der späteren Zeit (kaliki perechožie) setzten die Tätigkeit der bettelnden Pilger der altrussischen Periode fort. Sie alle waren notleidende, meist blinde oder verkrüppelte Leute.

Sowohl die bettelnden, singenden Pilger der altrussischen Periode als auch die wandernden, um Almosen bittenden, singenden Bettler der späteren Zeit waren im streng religiösen Sinne gesehen bettelnde Wallfahrer. Sie alle waren die Armen Christi, welche ihm folgten, ihm, der in vollkom-

mener Armut lebte, nichts besaß. Ihre Lebensweise gründete sich auf die Anweisungen des Evangeliums.

Durch die geistlichen Volksesänge *Von der Himmelfahrt Jesu Christi* (Pro Voznesenie Iisusa Christa)³⁶ erfahren wir, dass die sakralen Bettler zu diesem geheiligten Leben durch den besonderen Ruf Christi gelangt sind. Sie waren die wandernden Ikonen von Christus, was aus dem ikonischen Prinzip der altrussischen Kultur folgt.

Ich schreibe noch ein paar Worte von einem sehr großen religiösen Erlebnis meiner Kindheit: von meinen Wallfahrten zur ungarischen griechisch-katholischen Gnadenkirche in Máriapócs (Komitat Szabolcs-Szatmár-Bereg), in welcher sich die wundertätige Ikone der Tränenden Heiligen Jungfrau Maria befindet. Vor einigen Jahrzehnten pilgerten die Wallfahrer auch aus fern liegenden Ortschaften zu Fuß zum Gnadenort. Ich fuhr als Kind mehrmals mit meinen Verwandten und Bekannten mit dem Zug dorthin. Am Gnadenort übernachteten wir. Die Pilger verursachten im Leben der Einwohner von Máriapócs in gewissem Maße einen materiellen Aufschwung. Es gab dort zwei Übernachtungsmöglichkeiten: entweder auf dem mit Stroh bestreuten Fußboden der Wohnzimmer, ohne Decke unter und über uns – das kostete 10 Forint, oder im frisch gemachten Bett, was aber 30 Forint kostete. Wir wählten natürlich, nicht wegen der kleineren Geldausgabe, die Lagerstätte mit Stroh. Das Christkindchen lag seinerzeit im Stall zu Bethlehem auch auf Stroh in der Krippe. Am nächsten Tag standen wir in aller Herrgottsfrühe auf, um zu verrichten, was man am Gnadenort zu tun pflegt: Beichte, Kommunion in der Heiligen Messe, die Berührung der wundertätigen Ikone mit unseren Lippen, Kaufen von Wallfahrtsgeschenken für die zu Hause gebliebenen Familienmitglieder.

Auf den beiden Seiten der Straße vom Bahnhof zur Gnadenkirche saßen viele Bettler. Sie waren elende Arme, meist verkrüppelt. Einige von ihnen baten einfach nur um Almosen, andere dagegen sangen außerdem religiöse Volksesänge. Am Straßenrand konnte man auch aufgestellte Heiligenbilder sehen.

Mein Vater erzählte mir einst folgende Geschichte, die am Gnadenort Máriapócs passierte. Es war einmal, dass zwei Bettler während einer Kirmes miteinander in Zank gerieten. Der eine Bettler rief dem anderen großtuerisch zu: „*Was nicht noch! Wie wagst du dich dicke zu tun?! Auch mein Vater war schon ein Kärrnerbettler.*“ Fürwahr gab es auch unter den Bettlern

eine Vermögensschichtung: Die mehr wohlhabenden von ihnen fuhren zu den Kirmessen auf zweirädrigen Karren, die von einem Esel oder einer Schindmähre gezogen wurden.

Nach einmaligem Zuhören kann es unglaublich scheinen, aber mein wissenschaftlicher Fortschritt ist in einem gewissen Maße meinen Wallfahrten nach Máriapócs zu verdanken, wo ich von der Welt der sakralen singenden Bettler gefesselt wurde. In meiner Seele und meinem Bewusstsein, die voller Glaube und Reinheit waren, wurde ein Thema im Keime empfangen, das sich in meinem Erwachsenenalter zu einer PhD-Dissertation weiterentwickelte. Deren Titel ist: *Zarándokok, énekes vándor koldusok, orosz vallásos népénekek* (Pilger, singende Wanderbettler, russische geistliche Volksgesänge).³⁷ Das Hauptgebiet meiner wissenschaftlichen Forschungsarbeit sind auch heute die christlichen gesitlichen Volksesänge und die Welt deren einstigen Träger, der Wanderbettler.

Zum Schluss führe ich zur Veranschaulichung der im Aufsatz entwickelten Gedanken eine Textvariante der geistlichen Volksesänge mit dem Titel *Von der Himmelfahrt Jesu Christi* an. Bei der Übersetzung des Gesangs aus dem Russischen ins Deutsche strebte ich nach einer wortgetreuen, inhaltlich genauen Wiedergabe des Textes.

Von der Himmelfahrt Jesu Christi³⁸

Nach der glorreichen Auferstehung Christi,
In der sechsten Woche
Ist das Fest der Himmelfahrt.
Jesus Christus fuhr in den Himmel auf,
5 Mit den Engeln, mit den Erzengeln,
Mit der ganzen himmlischen Heerschar.
Die geringsten Brüder brechen in Weinen aus,
Das arme Bettelvolk:
– Ach du, himmlischer Jesus Christus!
10 Wo gehst du nun hin?
Wem überlässt du uns?
Wer wird uns nun tränken, speisen?
Wer wird uns beschuhen, bekleiden? –

Der himmlische Jesus Christus sagt:
15 – Weinete nicht, meine geringsten Brüder,
Armes Bettelvolk!
Ihr werdet gespeist und getränkt,
Ihr werdet beschuht, bekleidet,
Ihr werdet euch auch wärmen;
20 Ich gebe euch ja einen Goldberg,
Ich gebe euch einen Honigfluss,
Ich gebe euch Weingärten,
Ich gebe euch ja himmlisches Manna. –
Johannes der Täufer sagt:
25 – Ach du, himmlischer Jesus Christus!
Gestatte mir, mit Christus Worte zu wechseln,
Gestatte mir, mit dem Herrn zu sprechen!
Gib ihnen keinen Goldberg,
Gib ihnen keinen Honigfluss,
30 Gib ihnen keine Weingärten,
Gib ihnen auch kein himmlisches Manna:
Jenen Goldberg können sie nicht verteilen,
Jenen Honigfluss können sie nicht besitzen,
Jene Weintrauben können sie nicht abpflücken,
35 Jenes Manna können sie nicht verschlingen;
An jenem Berg wird es Mord geben,
An jenem Fluss wird es Blutvergießen geben.
Wenn die Fürsten, die Bojaren es erfahren,
Und die mächtigen, gewaltigen Leute,
40 Den Goldberg nehmen sie ihnen weg,
Den Honigfluss nehmen sie ihnen weg,
Die Weingärten nehmen sie ihnen weg,
Das himmlische Manna nehmen sie ihnen weg.
Gib ihnen das Wort Christi:
45 Sie werden in die Welt betteln gehen,
Sie werden dich, Christus, lobpreisen,
Sie werden gespeist und getränkt,
Sie werden beschuht, bekleidet,
Sie werden sich auch wärmen. –
50 Der himmlische Jesus Christus sagt:

– Ach du, Johannes der Täufer!
Mit Christus konntest du kluge Worte wechseln,
Mit Christus konntest du ja klug sprechen.
Von nun an sei du Goldmund genannt,
55 Von nun an sei du oft gefeiert. –

Anmerkungen

¹ *Das Neue Testament*. Für das katholische Volk übersetzt. Mit Approbation des hochwürdigsten Bischofs von Rottenburg. Stuttgart, 1915. Auch bei weiteren Zitate aus der Bibel liegt dieselbe Textversion zugrunde.

² Bessonov, P. A.: *Kaleki perechožie. Sbornik stichov i issledovanie*. Moskva, 1861–1864: Bd. II/6, S. 143, № 584.

³ Gurjewitsch, Aaron J.: *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*. München, 1982, S. 277–278.

⁴ Bessonov [Anm. 2], Bd. II/4, S. XXVII.

⁵ Gurjewitsch [Anm. 3], S. 277.

⁶ Ebda, S. 278.

⁷ *Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz. Heidelberg, 1979: http://www.heiligenlexikon.de/Legenda_Aurea/Martin.htm (Zugriff: 5.10. 2008)

⁸ Lichačev, D. S.: Drevnejšee izobraženie skomorocha i jeho značenie dlja istorii skomorošestva. In: *Problemy sravnitel'noj filologii. Sbornik statej k 70-letiju V. M. Žirmunskogo*. Moskva–Leningrad, 1964, S. 465; Alpatov, M. V.: Freski chrama Uspenija na Volotovom pole. In: *Pamjatniki iskusstva, razrušennye nemeckimi zachvatčikami v SSSR. Sbornik statej pod redakciej J. Grabarja*. Moskva–Leningrad, 1948, S. 118–121. Das Buch von Alpatov, M. V. (*Freski chrama Uspenija na Volotovom pole*. Moskva, 1977) enthält die Reproduktionen der Freskobilder. № 16: Christus in der Gestalt eines Bettlers (Christos v obraze niščego); № 17: Gelage im Kloster (Pir v monastyre); № 18: Zwei Teilnehmer des Gelages (Dvoe pirujuščich); № 19: Der Abt (Igumen); № 21: Der Abt erkennt Christus (Igumen uznačt Christa).

⁹ Gunda, Béla: Die Bettler in der Gesellschaft eines Dorfes. In: *Festschrift Matthias Zender*. Herausgegeben von Edith Ennen und Günther Wiegelmann. Bonn, 1972, Bd. 2, S. 625–634.

¹⁰ Hampe, Th.: *Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit*. Jena, 1924, S. 60. In: Gunda [Anm. 9], S. 625.

- 11 Sztripszky, H.: Igriczek – énekes koldusok. In: *Ethnographia*, 19 (1908), S. 346–347; Szamota, J.: *Régi utazások Magyarországon és a Balkán-félszigeten*. Budapest, 1891, S. 554. In: Gunda [Anm. 9], S. 625.
- 12 Gunda [Anm. 9], S. 628.
- 13 Ebda, S. 628, 633.
- 14 Ebda, S. 633–634.
- 15 Kiss, G.: *Ormánysági szótár*. Budapest, 1952, S. 312. In: Gunda [Anm. 9], S. 634.
- 16 Bálint, S.: *Szegedi szótár*. Szeged, 1957, Bd. 1, S. 797. In: Gunda [Anm. 9], S. 627.
- 17 Gunda [Anm. 9], S. 631–632.
- 18 Huizinga, Jan: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden*. Leipzig, 1930, S. 274–291. In: Gunda [Anm. 9], S. 627.
- 19 Gunda [Anm. 9], S. 627.
- 20 Ebda, S. 632.
- 21 Istvánffy, Gy.: A borsodi matyó nép élete. In: *Ethnographia* 7 (1896), S. 454. In: Gunda [Anm. 9], S. 629.
- 22 Bálint [Anm. 16], S. 798. In: Gunda [Anm. 9], S. 630.
- 23 Vajkai, A.: A csatkaí búcsú. In: *Ethnographia* 51 (1941), S. 83. In: Gunda [Anm. 9], S. 630.
- 24 Gunda, Béla: Gypsy Medical Folklore in Hungary. In: *Journal of American Folklore*. Richmond, Virg., Bd. 75, S. 140–141. In: Gunda [Anm. 9], S. 631.
- 25 Harsányi, J.: Két koldusének forrása. In: *Ethnographia* 26 (1915), S. 138–139. Vgl. noch: Takács, L.: *Históriások, históriák*. Budapest, 1938. In: Gunda [Anm. 9], S. 632.
- 26 Gunda [Anm. 9], S. 634. Vgl.: Hampe [Anm. 10], S. 52, 68, 82–83; Schömer, R.: Bettler. In: Hoffmann-Krayer, E. – Bächtold-Stäubli, H.: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Berlin–Leipzig, 1927, Bd. I, Sp. 1191–1196; Dubler, Anne-Marie: Armen- und Bettlerwesen in der Gemeinen Herrschaft „Freie Ämter“ (16. bis 18. Jahrhundert). *Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde*, Basel, 1970, Bd. 50. In: Gunda [Anm. 9], S. 634.
- 27 Orosz, György: A pogány-keresztény vallási szinkretizmus kérdései a nagyorosz egyházi népelemek tükrében. Nyíregyháza: Bessenyei György Könyvkiadó, 1993.
- 28 Gunda, Béla: A pogány-keresztény vallási szinkretizmus kérdései a nagyorosz egyházi népelemek tükrében. Ismertetés. In: *Ethnographia* 105/2 (1994), S. 689–690.
- 29 Von seinem Leben und Werk s.: http://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Freytag (Zugriff: 5.10. 2008).
- 30 Ebda
- 31 Ebda

³² Freytag, Gustav: *Bilder aus der deutschen Vergangenheit*. Bd. 3/II. Reformationszeit und Dreißigjähriger Krieg. München: Orbis Verlag, 1987, S. 59, 62–63. (Kapitel II: Die fahrenden Leute)

³³ Ebda, S. 64.

³⁴ Orosz, György: *A pogány-keresztény vallási szinkretizmus kérdései a nagyorosz egyházi népelemek tükrében*. Nyíregyháza: Bessenyei György Könyvkiadó, 1993; –: *Nézzetek rám szemetekkel, hallgassatok fületekkel* (Orosz vallásos népelemek kétnyelvű tára). Nyíregyháza, 1996; –: *Égi levelek. Isten és a pápák üzenete*. Nyíregyháza: Bessenyei György Könyvkiadó, 1997; –: *Aranyhegyet ne adj te nékik. Krisztus legkisebb testvérei a régi Oroszországban*. Nyíregyháza: Bessenyei György Könyvkiadó, 2003.

³⁵ Orosz, György: Pravoslavno-jazyčeskij religioznyj sinkretizm v Kievskoj Rusi. In: *Studia Russica XIII*, 1989, S. 151–172; –: Pilger, singende Wanderbettler im altrussischen Statt. In: *Acta Ethnographica Hungarica 39/3–4*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994, S. 381–393; –: „Csodálatos álmod láttam...” A „Legszentebb Isten-szülő álma” című nagyorosz egyházi népelekekről. In: *Eksztázis, álom, látomás. Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben. Tanulmányok a transzcendensről I*. Budapest: Balassi Kiadó, 1998, S. 433–453; –: A „Mélységek könyve” című orosz egyházi népelekekről. In: *Mikrokozmosz – makrokozmosz. Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben. Tanulmányok a transzcendensről III*. Budapest: Balassi Kiadó, 2002, S. 78–89; –: Énekes vándor koldusok a régi Oroszországban. In: *Imádságos asszony. Erdélyi Zsuzsanna köszöntése*. Budapest: Gondolat Kiadói Kör – Európai Folklor Intézet, 2003, S. 217–240; –: „Koldus képében Krisztus jár miköztünk.” A koldusmesterség szakrális megalapozottsága a keresztény vallásban. In: *A debreceni Déri Múzeum Évkönyve. A debreceni Déri Múzeum Kiadványai LXXIX*. Debrecen, 2007, S. 95–100; –: „Régi idők, megannyi történet.” Orosz apokrifek, vallásos népelemek ősi kultúrák metszéspontján. In: *Démonok, látók, szentek. Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben. Tanulmányok a transzcendensről VI*. Budapest: Balassi Kiadó, 2008, S. 190–203; –: „In der Gestalt von Bettlern wandelt Christus selbst mitten unter uns herum.” Die sakrale Begründung des Bettelberufs in der christlichen Religion. In: *Studia Slavica Hungarica 53/2*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2008, S. 441–452.

³⁶ Textvarianten: Varenov, V.: *Sbornik russkich duchovnyh stichov*. Sankt-Peterburg, 1860, S. 59–66, № 14–17; Bessonov [Anm. 2], Bd. I/1, S. 1–7, № 1–3; Bd. II/5, S. 25–27, № 420–421.

³⁷ Orosz, György: *Zarándokok, énekes vándor koldusok, orosz vallásos népelemek*. Kézirat. Nyíregyháza, 1994. Fundort: Eötvös Loránd Tudományegyetem.

³⁸ Varenov [Anm. 36], S. 62–64, № 16.

András István Hegedűs (Szeged)

Das Symbol des goldenen Zahns in der deutschsprachigen Literatur der Frühen Neuzeit

Die Genese einer Wundergeschichte anhand der Berichte von Jakob Horst

8. Juli 1593. In Weigelsdorf, einem kleinen, heute vergessenen, verschlafenen Dorf in Schlesien machte ein Pfarrer eine unglaubliche Entdeckung: ein offenbar natürlich gewachsener Goldzahn im Munde eines Siebenjährigen: ein Knabe mit einem goldenen Zahn! Dieser Fall rief die ganze europäische Gelehrtenwelt auf den Plan. Handelte es sich um ein natürliches, erklärbares Phänomen oder um ein übernatürliches Wunder?

Im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit interessierten sich insbesondere die Gelehrten für wundersame Phänomene. Sie bemühten sich, die zahllosen Wunderberichte nicht nur zu verifizieren, sondern dies auch in das gängige naturphilosophische und religiöse Weltbild einzufügen. Dieser merkwürdige Vorfall hätte sicherlich einen anderen Verlauf genommen, wenn zur selben Zeit nicht angesichts der Bedrohung des christlichen Abendlandes durch die Türken der Wunderglaube Hochkonjunktur gehabt und man nicht allenthalben günstigen Vorzeichen Anschauung gehalten hätte¹.

Zu den wenigen wundersamen Geschichten aus der Frühen Neuzeit, die sich über viele Jahrhunderte erhalten und im Laufe der Zeit unterschiedliche Funktionen erfüllt haben, gehört die unerhörte Begebenheit im Schlesien im Jahre 1593, die im Mittelpunkt meines Beitrags steht. Sie ist eine der Wundergeschichten, die sich durch die Jahrhunderte zieht und die sich bis in die heutige Zeit verfolgen lassen. An ihr lassen sich entscheidende Mechanismen der Konzeption von Glaubwürdigkeit und dem Wandel der Wahrnehmung bis heute erkennen.

Der Helmstedter Medizinprofessor Jakob Horst (1537–1600) hat dazu entscheidend beigetragen, dass die Geschichte vom Jungen mit dem goldenen Zahn weit über die Grenzen Schlesiens hinaus bekannt wurde, und zwar schon ein Jahr nach der denkwürdigen Vorstellung, deren Augenzeuge 1593 der Lampersdorfer Pfarrer Johannes Schilling und sein Rosenbacher Amtskollege Martin Ameis geworden waren².

Horst, der aus Torgau stammte und eine Zeitlang in Schweidnitz, also ganz in der Nähe von Weigelsdorf, als Arzt praktiziert hatte, war 1594 vom Grafen Friedrich von Gelhorn zur Behandlung seines Sohnes angefordert worden. Bei dieser Gelegenheit hatte er wohl von dieser wunderbaren Geschichte erfahren. Er stellte vor Ort Nachforschungen an und nahm den Knaben in Reichenbach in Augenschein.³

Der Helmstedter Arzt schildert das Zusammentreffen wie folgt:

Als er dahin kommen / hab ich in beysein etlicher Ratsherrn / in meines Verwandten Melchior / so allda das Stadtschreiber ampt verwaltet / behausung / vor tische zwey mal des knaben güldenen zahn besehen / begriffen / auch ob ich schon hin vnd wieder fülete / ihn dennoch gantz fest vnd starck befunden / auch das goldt sein schimmernde vnnnd leuchtende / zugleich das er der letzte backenzahn auff der lincken vntersten reihen der zeene sey / gesehen / das er auch an der dicke etwas grösser als andere backenzäne / an der lenge aber / höhe vnd gestalt gantz gleich vnd das er mit einem schönen / rothen / frischem vnd gesunden zahnfleisch vmb vnd vmbgeben.“ Horst verschaffte sich außerdem einen sinnlichen Eindruck von der gesamten Erscheinung des Knaben, wie es damals bei einer medizinischen Untersuchung üblich war: „Endlich betrachte ich auch des knabens complexion / vnd befinde / das er warmer vnd truckner natur sey / geschlang von leibe / doch darneben wolgestalt / eines gechickten kopffs / so nicht vbel zu ziehen / vnd gar from / das er auch danebe gute lust zum studieren / wie er denn auchzwey bücher von mir begeret vnd bekommen.

Die Erhebung dieser, das Temperament des Jungen betreffenden Fakten, bildete die Grundlage für spätere Spekulationen auf der Basis der antiken Viersäftelehre, ob es sich bei dem goldenen Zahn um ein natürliches oder übernatürliches Phänomen handelt.⁴

Als der Helmstedter Medizinprofessor Jakob Horst im Jahr 1594 erstmals von dem wundersamen goldenen Zahn hörte, war es für ihn klar, dass es sich um ein göttliches Vorzeichen handeln musste, wenn die Geschichte stimmte. Nachdem er sich wie vom Wahrheitsgehalt der Berichte überzeugt hatte, machte sich Horst an die Ausdeutung. Als Anhaltspunkte dienten ihm dabei die Heilige Schrift sowie die natürlichen Umstände dieses wundersamen Falles. Er ging dabei Punkt für Punkt vor.⁵

Zunächst stellte er sich die Frage, was es zu bedeuten hatte, dass dieses Wunderzeichen sich an einem menschlichen Zahn und nicht an einem anderen Körperteil manifestierte. Horst kam zu dem Schluss: „Dann in der heiligen Schrift wird bißweilen durch das wörtlein Zahn grosse gewalt / bißweilen Könige vnd mechtige reiche verstanden.“ Er verwies in diesem Zusammenhang auf das Buch Daniel (7:5), wo der Prophet in seinem Traum ein großes Tier sieht, das einem Bären ähnelt und das zwischen den Zähnen drei Rippen trägt. Die Rippen symbolisieren nach der traditionellen Auslegung dieses apokalyptischen Texts drei Monarchien, die dem Untergang geweiht sind. Dass der goldene Zahn an die Stelle eines ausgefallenen Milchzahns getreten ist, also auf Körperwachstum verweist, bedeutet nach Horst entweder einen Zuwachs an Ehre oder an Gütern, und zwar immer mit Blick auf den deutschen Kaiser, dem er bekanntlich seine Schrift über den Goldenen Zahn gewidmet hatte. Eine andere Interpretation wollte er aber ebenfalls nicht ausschließen. So bedeutet das Ausfallen von Zähnen normalerweise Unglück, das Nachwachsen eines Zahnes müsse dagegen die gegenteilige Bedeutung haben.⁶

Sogar die Position des Zahnes im Gebiss wurde von Horst allegorisch interpretiert:

Doch sollen wir dieses auch nicht vnuermeldet lassen / das dieser güldener zahn der letzte backzahn sey in dem lincken untersten kihnbacken / auff welchem dann alle speis / so nicht leicht zuzermahlen / endlich ermahlen wird / welches dann warlich guts / sondern viel blutige scharmützel vnd andere straffen / welche wir unsern sünden verdienet / andeuten möchte / so von uns zuuor auszustehen / ehe die rechte bedeutung solches güldenen zahns / nemlich des heiligen Römischen Reichs aufnehmung / durch vieler newer reich herschung erfolget.

Der Backenzahn stand also für die Macht, die Gott dem christlichen Herrscher verleihen würde, um die Feinde der Christenheit (in diesem Falle also die Türken) zu zermahlen. Und selbst die Endposition des goldenen Zahns im Unterkiefer maß man noch eine besondere Bedeutung zu. Horst glaubte daraus ersehen zu können, dass das seiner Meinung letztendlich siegreiche Heilige Römische Reich nicht nur ein friedliches, sondern auch „das letzte vor dem ende der welt sein werde.“⁶⁷

Doch das eigentlich Besondere an dem Zahn war dessen Farbe. Das gab zu naheliegenden Spekulationen Anlass. So bedeutete das Gold, wie Horst ausführt „nach deß Propheten Danielis außlegung / das beste vnd herrlichste Reich.“ Horst bezieht sich dabei auf die Deutung Nebukadnezars Traum von den Weltreichen durch Propheten Daniel. Jenet hatte bekanntlich von einem gewaltigen Standbild geträumt, dessen Haupt aus reinem Gold und dessen Hüfte aus Bronze, Brust und Arme aber aus Silber waren, die Beine dagegen teils aus Eisen, teils aus Ton. Wie Daniel dem babylonischen Herrscher erläuterte, verweist das Gold auf dessen eigenes, mächtiges Reich, schließlich sei er der König der Könige. Und der Prophet fährt weiter fort: „Nach dir kommt ein anderes Reich, geringer als deines; dann ein drittes von Bronze, das die ganze Erde beherrschen wird. Ein viertes endlich wird hart wie Eisen sein; Eisen zerschlägt und zermalmt ja alles.“ (Daniel 2:39–40). Horst zitiert in diesem Zusammenhang zustimmend die Meinung eines anderen zeitgenössischen Gelehrten, wonach „nemlich solcher güldener zahn / ein güldene zeit bedeuten solle / vnd das kein andere güldene zeit zuhoffen sey / allein das ewige künfftige leben.“ Dieser Gelehrte dürfte der Breslauer Arzt Sigmund Woysllius (1542–1607) gewesen sein, von dem Horst an anderer Stelle seines Traktats über den goldenen Zahn berichtet, dass er in seinem Beisein und in der Gegenwart anderer Gelehrter Leute die Äußerung getan habe, dass der goldene Zahn auf ein „new gülden Reich“ hinweise.⁸

Wenngleich die apokalyptischen Deutungen des goldenen Zahns unter den Zeitgenossen überwogen, so gab es auch einige Stimmen, die die goldene Farbe anders auslegten. Die einen sahen darin, wie Horst berichtet, eine Warnung an den Leibherrn des schlesischen Knaben wegen dessen angeblicher Goldgier. Andere vermuteten, dass Gott damit einen zukünftigen Mangel an Gold oder eine kommende Teuerung und Hungersnot andeuten wollte. Wiederum andere sahen dagegen das Wunder als ein positives Vorzeichen, und zwar als Fingerzeig Gottes auf die goldhaltigen Berge Schlesiens. Und schließlich gab es noch die Alchimisten, die wie bereits erwähnt, den goldenen Zahn im Sinne ihrer Transmutationslehre deuteten.

Keine dieser Exegesen fand jedoch die gleiche Resonanz, auf welche gerade die eschatologische Deutung des goldenen Zahnes als Beginn eines neuen goldenen und nunmehr ewig währenden Zeitalters bei den Zeitgenossen stieß. Wie richtig diese landläufige Interpretation war, glaub-

te Horst daran festmachen zu können, dass nach Bekanntwerden jener wundersamen Geschichte das kaiserliche Heer mehrere Schlachten gegen die Türken gewonnen hatte.

Als schließlich die Berichte sich häuften, dass die goldene Färbung des Zahnes im Laufe der Zeit schwächer geworden sei, weckte das bei Horst keinesfalls Zweifel an dem Wahrheitsgehalt der Geschichte. Im Gegenteil: Er sah in der Abnahme des Goldgehaltes, den seine Gewährleute mittels Proberstein inzwischen festgestellt hatten, ein Zeichen dafür, dass das „Römische Reich vnd die letzte Monarchia noch vor dem ende der welt endlich bleiben“ werden. Und selbst als der Pfarrer von Lampersdorf, unter dessen Obhut sich der Knabe eine Zeitlang befand, eigentlich zur Einsicht hätte kommen müssen, dass es sich lediglich um eine künstliche Goldkrone handelte, sah der Geistliche nur das, was er sehen wollte und was in sein christliches Deutungsschema passte. Er hielt im Kirchenbuch fest, dass der Zahn mittlerweile eher grünlich schimmere und sich an der Kaufläche ein „ein tieff eingedrucktes Creutzlein“ zeigte:

Was Gott damit gemeynt / ist ihme allein bewußt. Aber weil verschiedener Zeit der Türck die Vestung Erla eingenommen / und die Ungrische Berg-Städte nicht weit davon gelegen / derer Gott Schutz-Herr seyn wolle / die Christen in Ungarn / und uns alle für diesem Feinde beschützten / die wohlverdiente Straffe unsrer Sünden gnädlich um Jesu Christi Verdienst abwenden und lindern wolle / wie wir keinen andern Trost als das Creutz Christi haben.

Jetzt war es also nicht mehr die Farbe, sondern die Kreuzform, die zu heilsgeschichtlich motivierten Spekulationen über den erhofften Endsieg über die Türken Anlass gab.⁹

Um die Mitte der 1590er Jahre wollten die Menschen vor allem eines wissen: Würde das türkische Reich besiegt oder zumindest der erneute Vorstoß der Türken nach Westen aufgehalten werden können? So überrascht es nicht, dass Propheten und Sterndeuter damals Hochkonjunktur hatten und eine Fülle von Werken auf den Buchmarkt kam, die das baldige Ende der Türkenherrschaft prophezeiten. Wie man sieht, gaben solche Prophezeiungen, die sich auf Vorzeichen stützten, zahlreichen Menschen Mut in einer Zeit, als viele den Untergang des Abendlandes befürchteten und in dem türkischen Sultan den angekündigten Anti-Christ sahen.

Sigismund Báthori als Hoffnungsträger der Christenheit

Am 14. Mai 1596 las Johannes Jacobus seinem Onkel, dem berühmten Tübinger Gelehrten Martin Crusius (1526–1607) aus einem Buch vor, das uns bereits bekannt ist, nämlich Jakob Horsts lateinische Abhandlung über den Jungen mit dem goldenen Zahn. Dieser Bericht fesselte ihn offenbar so stark, dass er sich gleich an eine Auslegung wagte.¹⁰

Auch für Crusius stand am Anfang an fest, dass das Phänomen eines goldenen Zahnes ein von Gott gesandtes Zeichen sei, welches den Sieg über die Türken (die als Nachfolger der „Goldenen Horde“ galten) ankündigte. Gottes Werkzeug war seiner Ansicht nach niemand anders als der siebenbürgische Fürst Sigismund Báthori (1572–1613). Dieser hatte bekanntlich Anfang des Jahres 1595 mit Kaiser Rudolf II. ein Bündnis gegen die Türken geschlossen. Auf ihm ruhte damals die Hoffnung der Christenheit. Und noch ein Detail sprach nach Crusius dafür, dass nur Sigismund Báthori gemeint sein konnte, nämlich die Übereinstimmung zwischen dem Vornamen des besagten Fürsten und dem Ort, an dem normalerweise Zähne wachsen: „Sigis-mund“ deutet der Tübinger Professorin seinem Tagebucheintrag vom 14. Mai 1596 wie folgt: „Er wirt mit dem mund sigen.“¹¹ Auch der Tatsache, dass der Zahn dem Jungen im Alter von sieben Jahren gewachsen war, maß er heilsgeschichtliche Bedeutung bei.

Crusius war von seiner Deutung dieser wunderbaren Geschichte so überzeugt, dass er sie nicht für sich behalten wollte, sondern sie gleich in seinem Freundes- und Bekanntenkreis verbreitete. So erzählte er wenige Tage später bei einem Spaziergang zwei ihm nahestehenden Kollegen davon, nämlich Michael Maestlin (1550–1631) sowie dem Theologen und Hebraisten Georg Weiganmeier (1555–1599?). Letzterer zeigte sich keinesfalls überrascht und berichtete seinerseits, was er jüngst über die Ereignisse auf dem kroatischen Kriegsschauplatz gelesen hatte.¹²

Nach diesem Gespräch fühlte sich Crusius offenbar in seiner Meinung bestärkt; denn er zog sich sogleich in seine Studierstube zurück und verfasste einen Brief an Sigismund Báthori, der von dem durch ein Wunderzeichen angekündigten Sieg über die Türken und der dem Empfänger dieses Schreibens dabei zgedachten Rolle handelt. Nach einer etwas umständlichen Einleitung, die nicht mit Lob auf den Adressaten und guten Wünschen für die Zukunft spart, kommt Crusius

zu seinem eigentlichen Anliegen. Er berichtet von der wundersamen Begebenheit, die sich in Schlesien ereignet hat und erwähnt sogar den Namen des Jungen, dem angeblich ein goldener Zahn gewachsen ist. Der Tübinger Gelehrte lässt keinen Zweifel daran, dass er vom Wahrheitsgehalt dieser Geschichte überzeugt ist und nennt als seinen Gewährsmann Jakob Horst, dessen Büchlein über den goldenen Zahn er nachweislich besaß.¹³

Bei der Auslegung geht Crusius Schritt für Schritt vor. Zunächst lässt er sich über die Bedeutung der Zahl sieben aus, denn der schlesische Wunderknabe hatte ja bekanntlich den goldenen Zahn im Alter von sieben Jahren bekommen. Die Zahl verweist für ihn ganz eindeutig auf das Heilige Römische Reich Deutscher Nation, an dessen Spitze sieben Kurfürsten standen. Die Tatsache, dass dem Jungen bereits einige Milchzähne ausgefallen und neue nachgewachsen waren, sieht er als einen Hinweis darauf, dass der Krieg gegen die Türken bereits zahlreiche Opfer gefordert hatte. Dass der Knabe inzwischen wieder genügend gesunde und feste Zähne vorzeigen konnte, ist für Crusius dagegen ein untrügliches Zeichen, dass das Reich für den weiteren Kampf gegen den Erzfeind gewappnet ist. Selbst dem Ort, an dem sich die Zähne im Körper befinden, misst er eine Bedeutung zu; denn lat. *os* bedeutet bekanntlich nicht nur Mund, sondern auch Mündung oder Quelle, kann sich also auch auf einen Fluss beziehen. Gemeint ist in diesem Falle, wie Crusius erläutert, die Donau, an deren Flussverlauf entlang sich das osmanische Reich seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts immer weiter nach Westen ausdehnte. Siebenbürgen befindet sich flussabwärts gesehen links der Donau. Da es sich bei dem goldenen Zahn bekanntlich um einen Backenzahn im linken Unterkiefer handelte, lag für Crusius die Gleichsetzung mit dem damaligen Herrscher über Siebenbürgen nahe.¹⁴

Um 1596 galt Sigismund Báthori als Hoffnungsträger der Christenheit. So lag es für Crusius auf der Hand, dass der goldene Zahn niemand anderen als den siegreichen siebenbürgischen Fürsten symbolisieren konnte. Bestärkt fühlte sich Crusius in seiner Deutung durch einen namenkundlichen Exkurs. Er zerlegte den deutschen Vornamen Báthoris in seine beiden Bestandteile und gelangte auf diese Weise zu dem Schluss, dass die hervorstechenden Eigenschaften des Feldherrn, nämlich Siegeswillen und Klugheit, bereits im Namen enthalten seien.

Und noch eine weitere Parallele sah Crusius. Er weist darauf hin, dass man ungefähr zur selben Zeit (1594) erstmals sowohl etwas von dem

Jungen mit dem goldenen Zahn als auch von Sigismund Báthori vernommen habe. Weiterhin sieht der Professor für Griechisch in der von Horst und anderen medizinischen Experten beschriebenen Vitalität des goldenen Zahns einen Fingerzeig auf die Unterstützung, die Sigismund vom römischen Kaiser und der ganzen Christenheit in seinem Kampf gegen den Feind bekam.¹⁵

Bei einem gemeinsamen Frühstück im Kollegenkreis nutzte Crusius die Gelegenheit, über die Sache zu reden, die ihn in jenen Tagen wohl am meisten beschäftigte. Seine Gesprächspartner waren der Theologie-Professor Stephan Gerlach und Johann Gussmann. Keinem der anwesenden Herren missfiel offenbar der Deutungsversuch ihres geschätzten Kollegen und Gastgebers. Im Gegenteil: Ihnen kamen bei dieser Geschichte sogar noch weitere allegorische Bezüge in den Sinn. So machte Professor Gerlach die Herrenrunde darauf aufmerksam, dass seines Wissens das Wappen Sigismund Báthoris drei Elefantenzähne als heraldisches Emblem enthalte. Und von Johann Gussmann kam der Hinweis auf den goldenen Zweig, der in Vergils Aeneis (VI, 136–148) die Unterwelt erschließen hilft.

Am 7. Juni erhielt Crusius einen Brief von Johannes Kepler. Daraus geht hervor, dass der berühmte Mathematiker ebenfalls Kenntnis von dem Schreiben seines Tübinger Mentors an Sigismund Báthori hatte.¹⁶

Am 9. Juni antwortete Crusius auf das Schreiben Keplers. Im Zentrum seiner Antwort steht nur ein Thema: die Verkörperung des *chrysolodus*, wie der berühmte Gräzist, den goldenen Zahn auf Griechisch bezeichnet, durch den Fürsten von Siebenbürgen. Außerdem brachte er seine Freude darüber zum Ausdruck, dass ihn der damals erst am Anfang seiner Karriere stehende Mathematiker und Astronom wegen der religiös-politischen Deutung des Wunderzeichens, das sich in Schlesien ereignet hatte, nicht getadelt, sondern sogar in seiner Interpretation bestärkt hatte. Er bat Kepler ferner um ein Urteil darüber, ob es wahr sei, dass Sigismund Báthori in seinem Wappen drei Elefantenzähne führte. Darüber Gewissheit zu haben, sei für ihn bedeutsam; denn sein reitender Bote Stephan Ruef habe den Brief an den siebenbürgischen Fürsten leider allzu vielen Menschen ohne sein Wissen zur Kenntnis gebracht.¹⁷

Am 13. Juni 1596 hielt Crusius bereits das Antwortschreiben Keplers in den Händen. Es enthält die gewünschte Information über das Wappen Sigismund Báthoris, das, so Kepler, in der Tat drei Zähne in waagerechter

Position aufweise. Außerdem berichtete er seinem Tübinger Korrespondenzpartner, dass der Kaiser offenbar vorhabe, den siebenbürgischen Fürsten mit dem Herzogtum Schlesiens zu belohnen, wenn dieser die Türken vertreiben sollte. Zwei Tage später findet sich in Crusius' Tagebuch der Vermerk, dass der *dens aureus*, der Fürst Siebenbürgens, wie er in Klammern hinzufügt, die Tartaren bei Temesvar geschlagen habe, wie ihm von einem befreundeten Pfarrer brieflich mitgeteilt worden sei. Am selben Tag (15. Juni) erhielt Crusius von Kepler durch Boten eine Münze mit dem Porträt Sigismund Báthoris. Auf der Rückseite befand sich das Wappen des Fürsten mit den besagten drei Zähnen. Wie wichtig dem Tübinger Gelehrten diese Bestätigung seiner Theorie war, zeigt auch der Umstand, dass er eine Skizze der Münze für sein Tagebuch anfertigte.¹⁸

Am 17. Juni 1596 liefert Crusius in einem Brief an den Tübinger Theologen Jacob Hettler, der sich damals als Feldprediger bei dem nach Ungarn gesandten Schwäbischen Truppenteil befand, eine vollständige Hermeneutik des Wunderzeichens, das in dem Goldenen Zahn des schlesischen Knaben Gestalt angenommen hatte. Neben den uns bereits bekannten Deutung enthält die synoptische Auflistung auch erstmals den Hinweis auf die Zähne im Wappen Sigismund Báthoris, da Crusius dieses Detail in der Zwischenzeit nachgeprüft hatte.¹⁹ Noch eine weitere Übereinstimmung war Crusius mittlerweile aufgefallen: Den Familiennamen des Jungen (Müller) deutete er als gutes Vorzeichen dafür, dass es dem siebenbürgischen Fürsten gelingen werde, die Feinde der Christenheit wie ein Mühlstein zu zermalmen. Und als er einige Monate später das Prognostikon des Greifswalder Arztes und Mathematikers David Herlitz, in dem der Untergang des osmanischen Reiches aus der Bibel und anderen Schriften hergeleitet wurde, in seine Hände bekam, fühlte Crusius sich in seiner Auslegung des schlesischen Wunderzeichens voll bestätigt.²⁰

Der Tübinger Gelehrte ahnte damals noch nicht, dass die Herrschaft Sigismund Báthoris bald ein Ende finden würde. Bereits 1599 übergab dieser die Regierung an seinen Neffen, den Kardinal Andreas (II.) Báthori, der zwei Jahre später ermordet wurde. Vergeblich bemühte sich Sigismund um eine Wiedereinsetzung in das Herrscheramt. Er lebte fortan in Böhmen und musste sich bis zu seinem frühen Tod mit einem Jahressalär, das ihm der Kaiser zahlte, zufriedengeben.

Anmerkungen

¹ Jütte, Robert: „*Ein Wunder wie der goldene Zahn*“. *Eine unerhörte Begebenheit aus dem Jahre 1593 macht Geschichte(n)*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2004, S. 7–9.

² Ebda, S. 18.

³ Ebda, S. 20.

⁴ Horst, Jakob: *Von dem güldenen Zahn*. Leipzig: Voegelin, 1596, S. 63.

⁵ Jütte [Anm. 1], S. 34.

⁶ Horst [Anm. 4], S. 63.

⁷ Ebda, S. 65.

⁸ Ebda, S. 68.

⁹ Jütte [Anm. 1], S. 35–36.

¹⁰ Ebda, S. 58.

¹¹ Crusius, Martin: *Diarium*. Hg. v. Wilhelm Göz, Ernst Conrad, Reinhold Steinecker, Eugen Staiger. Bd. 1. Tübingen: Fink, 1927, S. 93.

¹² Ebda, S. 95.

¹³ Jütte [Anm. 1], S. 59.

¹⁴ Ebda, S. 60.

¹⁵ Ebda, S. 62–65.

¹⁶ Kepler, Johannes: *Gesammelte Werke*. Bd. 13. München: Fink, 1945, S. 88.

¹⁷ Crusius [Anm. 11], S. 110.

¹⁸ Ebda, S. 112.

¹⁹ Ebda, S. 113.

²⁰ Ebda, S. 197.

Veróke Attila (Eger)

**Universitäten als Begegnungsräume
in der Frühen Neuzeit.
Ergebnisse einer Hungarica-Forschung
aus interkultureller Sicht***

In der frühen Neuzeit dienten die Hochschulinstitutionen als Treffpunkt für die akademische Jugend. Im Mittelpunkt der sog. Kavaliertouren von adeligen Leuten stand fast immer der Besuch ausländischer Universitäten. Die Peregrinanten aus niedrigeren Gesellschaftsschichten immatrikulierten sich während ihrer Auslandsaufenthalte an mehreren Gymnasien oder Universitäten, um immer die besten Professoren hören und die Welt (meist Europa) bereisen zu können. Sie haben mittlerweile nützliche Erfahrungen zum alltäglichen und beruflichen Leben in der Heimat oder in der Ferne erworben, neue Auffassungen, Ideen, Gebrauchsgegenstände, Manuskripte und gedruckte Bücher mit nach Hause gebracht. Dafür aber auch ihre materiellen und geistigen Spuren vor Ort hinterlassen. Sie waren beispielsweise im Bereich Medizin, Unterrichtswesen, Politik usw. tätig, als sie sich noch im Ausland aufhielten. Viele blieben weit weg von ihrer Heimat, viele kehrten aber zurück oder kamen Ausländer statt der Abwesenden. Im Rahmen dieses wechselseitigen Prozesses zirkulierten stetig Menschen und Ideen in ganz Europa.

In der vorliegenden Studie habe ich vor, anhand der Ergebnisse eines langen Hungarica-Erschließungsprojektes in den historischen Sammlungen der Franckeschen Stiftungen zu Halle an der Saale (Deutschland) einen kurzen Einblick in die Geschichte der kulturellen Beziehung zwischen dem Donau-Karpatenraum und Deutschland zu geben und zu untersuchen, welche Kenntnisse und Informationen in Deutschland über Ostmitteleuropa bekannt und präsent waren. Da der Konferenzband in Rumänien veröffentlicht wird, nütze ich die Lage aus, und werde konkret nur über die Sachen mit Bezug zu Siebenbürgen und dem Landesteil Partium schreiben. Dabei werden die genannten Gebiete betreffenden Andenken in alten Büchern in Halle aus dem Zeitraum vor 1800 unter die Lupe genommen.

Vorhergehende Bemerkungen

Vor gründlicherer Vertiefung ins Thema „Siebenbürgen betreffende Andenken in alten Büchern in Halle aus dem Zeitraum vor 1800“ möchte ich einige Bemerkungen vorausschicken. Wegen Vermeidung von Missverständnissen erachte ich für notwendig, zu allen wichtigen Worten der Themenbezeichnung eine kurze Erläuterung zu geben.

Erstens nehmen wir den geografischen Begriff *Siebenbürgen*. In dieser Studie mache ich dem Leser nicht nur die Angaben mit Bezug zu dem im Mittelalter herauskristallisierten und bis zum 19. Jahrhundert als administrative und rechtliche Einheit bestandenen historischen Siebenbürgen vor, sondern ziehe auch eine größere geografische Einheit, die etwa zweimal größer als Siebenbürgen ist, zwischen den Karpaten und den heutigen ungarischen bzw. serbischen Grenzen liegt und den östlichen Streifen der Großen Ungarischen Tiefebene, den einst zum historischen Ungarn und heute teilweise zu Rumänien gehörenden Teil des Banat sowie den Landesteil Partium und Maramuresch einbegreift, zum Kreis meiner Forschungen heran. Die Bezeichnung Siebenbürgen wird also nicht im historischen, sondern im von dem allgemeinen Bewusstsein bekannten, gemeinsprachlichen Sinn verwendet. Die Ausdehnung des Gebietes hielt ich für wichtig und begründet, weil neben den im vorliegenden Schriftwerk vorgeführten und überwiegend das historische Siebenbürgen betreffenden Daten – wohl in winziger Anzahl – auch sporadische Erwähnungen und Angaben von den genannten Gebieten vorkommen. Diese wollte ich auf keinen Fall verloren gehen lassen, da sie in sich keine kritische Masse zum Schreiben einer groß angelegten Zusammenfassung bilden, das heißt, sie könnten leicht vergessen werden, so aber können uns zur Vorstellung dieser im weitesten Sinne genommenen Region aus interkultureller und kulturgeschichtlicher Sicht einen nutzbringenden Beitrag leisten.

Das Wort *Andenken* wird hier im verengernden Sinne verwendet. Im Laufe der Forschung kamen mehrere tausende Angaben und Dokumente mit Siebenbürgenbezug ans Tageslicht, aber die Aufschlüsselung der einzelnen Datensätze würde die Rahmen dieser Schrift auseinander drücken. Daher beschränke ich mich hier auf eine Auslese von nicht mehr als nur einigen Daten.

Den Begriff (*altes*) *Buch* betrachte ich als zusammenfassende Bezeichnung für Druckwerke verschiedener Art. Dabei handelt es sich

nämlich um gestochene Porträts, historische Landkarten und Ansichten, ferner um alte Drucke, die ein allgemeines und gemeinsames Merkmal haben: Ihre Provenienz ist hauptsächlich mit alten Büchern zu tun. Eine genauere Bestimmung bereite ich doch in den einschlägigen Kapiteln.

Die Bezeichnung *Halle* hat hier wieder eine limitative Bedeutung. Die Unterrichts- und Kultureinrichtungen der ostdeutschen Stadt Halle an der Saale spielen seit der frühen Neuzeit auch in der Kulturgeschichte Ungarns eine wichtige Rolle. Da befindet sich nämlich beispielsweise der Rechtsnachfolger des für die Hochburg des Pietismus gehaltenen, von August Hermann Francke (1663–1727) im Jahre 1698 ins Leben gerufenen Waisenhauses, d. h. ein kulturelles Institutions- und Gebäudekomplex unter dem Namen Franckesche Stiftungen, wo sich in der etwa hunderttausend alte Bücher enthaltenden Hauptbibliothek Tausende von Drucken mit Ungarnbezug verstecken. In dieser Stadt funktioniert außerdem seit 1694 auch die hochberühmte, mit der Wittenberger Universität 1817 zusammengelegte und von Napoleon nach Halle versetzte Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, die vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und seitdem fortlaufend bei den Peregrinanten aus dem Karpatenbecken in großer Anzahl als ein zeitweiliger Aufenthaltsort galt. Im Leben dieser Studenten war die Stadt an der Saale, die kulturell eine bedeutende Ausstrahlungskraft auf den geistigen Horizont der Intelligenz aus dem historischen Ungarn und dem – im Rahmen der vorliegenden Studie in den Vordergrund gerückten Gebiet – Siebenbürgen entfaltete, ein bestimmendes Element. Da ich meine Forschungen seit 2001 in den historischen Beständen der Franckeschen Stiftungen führe, stelle daher jetzt ausschließlich die in deren Bibliothek und Archiv aufbewahrten Dokumente vor.

Letztens ein Satz zur Jahreszahl 1800. Der Grund dafür klingt ziemlich einfach: Das Abschlussdatum meines Hungarica-Erschließungsvorhabens endet am 31. Dezember 1800, so lag es auf der Hand, diese Jahreszahl als Ende einer Zeitperiode auch im gegenwärtigen Fall zu wählen.

Die hallisch-ungarischen Beziehungen

Die hallisch-ungarischen¹ oder noch konkreter die hallisch-siebenbürgischen Beziehungen² im Allgemeinen wurden schon in der Fachliteratur einigermaßen behandelt, sogar hat man schon einige Abhandlungen, in

denen es um ein engeres, spezielles Thema geht, geschrieben.³ Ohne sie bis in die Einzelheiten darzulegen, versuche ich hier nur die wichtigsten Tendenzen zu veranschaulichen. Da die Beziehungen sich anhand der Migration und weitverzweigten Tätigkeit der Universitäten besuchenden Studentenschaft entwickelten, so scheint es unentbehrlich zu sein, auch die einschlägige faktografische⁴ und analysierend-statistische Fachliteratur⁵ bekannt zu machen. Auf Grund dessen kann das folgende schematische Bild in Verbindung mit Halle in Sachsen-Anhalt dargestellt werden:

Die Einwohner Ungarns in der frühen Neuzeit kamen sehr schnell mit den Lehren der lutherischen Reformation und den Institutionen der zu damaliger Zeit entstandenen Kirche in Berührung. Ein bedeutender Anteil der ungarländischen Bevölkerung bekannte sich bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zu irgendeiner protestantischen Konfession. Das inländische protestantische Grund- und Mittelschulsystem konnte die zunehmenden Ansprüche auf die kulturellen Kenntnisse noch mit relativer Sicherheit befriedigen, aber der Mangel an dauernden Hochschuleinrichtungen galt als eine schwere Last für die zeitgenössischen Kulturverhältnisse im Karpatenbecken – im Vaterland bis 1635 und in Siebenbürgen bis zum Jahre 1872. Der Besuch ausländischer Universitäten von ungarländischen Jugendlichen blieb jedoch bis zum ersten Weltkrieg ein charakteristisches Phänomen.

Die dem Karpatenbecken nahe liegenden, eben deshalb verhältnismäßig schnell und – im Vergleich mit den fern liegenden Universitäten – zu günstigerem Preis zugänglichen (Hoch-)Schulen auf sächsischen Gebieten spielten seit 1522 bei der Bildung der Intelligenzschicht aus Ungarn ohne Universität eine bedeutende Rolle. Im Bereich Hochschulunterricht von Akademiten galt zwischen 1522 bis Ende des 16. Jahrhunderts bei den ungarländischen Peregrinanten eindeutig Wittenberg als die gefragteste Universität auf deutschem Boden.⁶ Selbst wenn die Anziehungskraft dieser Universität im 17. Jahrhundert nachließ, die mitteldeutschen Gebiete zogen die Intelligenz aus dem Donau-Karpatenraum nach wie vor in großer Zahl an – nach Wichtigkeit: Jena (Gründung 1548), Halle (Gründung 1694) und Leipzig (Gründung 1409). Diese Universitäten erfreuten sich vom Ende des 17. Jahrhunderts bis Mitte des 19. Jahrhunderts allgemeiner Beliebtheit in der Reihe der Studienorte der heimischen akademischen Jugend. Nach Forschungen von Miklós Szabó und László Szögi wird klar, dass zwischen 1701 und

1849 insgesamt 5.385 sicher identifizierbare Peregrinanten siebenbürgischer Herkunft an 69 verschiedenen europäischen Hochschuleinrichtungen studiert haben, davon 805 Studenten in Wittenberg, Halle und Leipzig bzw. 1.669 Personen in Jena. Die Mehrheit der Peregrinanten aus Ungarn an diesen Orten bilden eindeutig die Siebenbürger Sachsen. Dieser Tatsache hält aber augenfällig eine andere das Gegengewicht: Auch bei den bald vorzustellenden, vorwiegend in alten Drucken auffindbaren Andenken (keine Porträts, keine Landkarten oder Ansichten) kann ohne Zweifel festgestellt werden, dass auch das ungarische Ethnikum Siebenbürgens ein reichhaltiges, im Verhältnis mit den Kulturschätzen der Sachsen übereinstimmendes, sogar bei gewissen Dokumententypen noch zahlenmäßigeres geistiges Erbe hinterlassen hat.

Aus den oben gesagten stellt es sich heraus und auch die lokalen Matrikeln bestätigen es sehr wohl, dass die hier hervorzuhebende Stadt Halle die Studentenschaft mit ungarischer bzw. deutscher Muttersprache in stattlicher Anzahl aus den Regionen des historischen Ungarn anlockte.⁷ Überdies kann – aus buch- und bibliotheksgeschichtlicher Sicht – mitgeteilt werden, dass die Hauptbibliothek der Franckeschen Stiftungen zu Halle mit Schwerpunkt historischer Buchbestände nicht bloß eine der zahlreichen Bibliotheken Deutschlands ist. Vom Gesichtspunkt der Materialien mit Bezug zu Ungarn aus zählt sie zu einer der wichtigsten Büchersammlungen der Welt. In der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt soll die größte ungarische Bibliothek außerhalb der Grenzen Ungarns zu finden sein.⁸ Eine andere wertvolle Büchersammlung von gleichem Rang (und – nach neuesten Forschungen – von größerem Umfang!) stellt die Hauptbibliothek der 1698 von Francke gegründeten Franckeschen Stiftungen dar.⁹ In deren Bestand von etwa hunderttausend alten Büchern vor 1800 sind nämlich beinahe fünftausend Dokumente mit Ungarnbezug vorhanden, die durch die Hungarica-Erschließungsprojekte der letzten neun Jahre ans Tageslicht gebracht worden sind.¹⁰ Auf Grund der Bedeutung beider Institutionen und der hiesigen Universität für die ungarländische *peregrinatio academica* und anhand der wichtigen Rolle der Franckeschen Stiftungen als Zentrum des Pietismus in der Geschichte der geistigen Strömungen des Karpatenbeckens kann behauptet werden, dass die Stadt an der Saale mit Recht auf die Aufmerksamkeit der Humanforscher Ungarns, insbesondere aber auf die der Experten der Disziplin Buch-, Kultur- und Religionsgeschichte rech-

nen kann. Auch der Verfasser der vorliegenden Abhandlung entschied sich früher dafür, mit Hungarica-Erschließung in den historischen Beständen der Franckeschen Stiftungen anzufangen. Und in diesem Konferenzband werden die ersten Teilergebnisse in deutscher Sprache publiziert.

Historische Porträts

Das erste, im Druck erschienene Produkt der schon öfters erwähnten Hungarica-Forschungen stellt der Katalog dar, der gemäß des zwischen der Nationalbibliothek Széchényi zu Budapest und den Franckeschen Stiftungen zu Halle im Jahre 2000 abgeschlossenen Kooperationsvertrags entstanden ist.¹¹ Der Katalog enthält die Darstellungen mit Ungarnbezug, die aus der systematisch zusammengetragenen, 12895 Stück betragenden, hauptsächlich aus Kupfer- (ca. 89 %) und Holzschnitten (ca. 6 %) bestehenden Sammlung des ehemaligen Inspektors der Waisenhausbuchhandlung in Halle, Jacob Gottfried Bötticher (1692–1762), stammen. Die Bilder wurden meist aus alten Büchern ausgeschnitten, auf Blattpapier oder Karton aufgeklebt und die dargestellten Personen in vierzeiligen Reimversen bewertet.¹² Der kulturgeschichtliche Wert der ganzen Sammlung wird gerade dadurch gesichert, dass man da nicht nur auf die Porträts historischer Persönlichkeiten aus der frühen Neuzeit stoßen kann, sondern gleichzeitig auch eine markige Hoch- oder Unterschätzung des Lebenswerkes bzw. der Tätigkeit der Porträtierten – zudem durch das Auge und mit der Authentizität des Zeitgenossen.¹³ Von der Geltung dieser Feststellung bilden selbstverständlich auch die Stiche mit Bezug zu Ungarn keine Ausnahme.

Im Katalog wurden Bilder aufgenommen, die – im weitesten Sinne des Begriffs Hungarica aufgefasst – den folgenden Kriterien entsprechen:¹⁴

1. Personen, die im Gebiet des Karpatenbeckens geboren wurden und gelebt haben bzw. Personen, die dort geboren wurden, später aber anderswo tätig waren. Diese Personengruppe kann in zwei Untergruppen aufgeteilt werden: gebürtige Ungarn als Porträtierte und gebürtige Ungarn als Porträtisten (Maler und Kupferstecher).
2. Ungar(länd)ische Herrscher (Könige und Fürsten Siebenbürgens), von denen nur von einigen gesagt werden kann, dass sie in Ungarn

geboren wurden und nur da (eventuell in Böhmen) als Herrscher gewirkt haben, während die anderen als römisch-deutsche Kaiser in der Reihe der ungarischen Könige vorkommen.

3. In Ungarn lebende Ausländer, die sich im Gebiet des Karpatenbeckens nur vorübergehend aufgehalten haben und dort ihrer Arbeit bzw. ihrem Dienst nachgegangen sind, wohingegen sich der größte Teil ihres Lebens und Wirkens in anderen Ländern abspielte. Dazu gehören zwei Untergruppen wie Zivilisten (Pfarrer, Lehrer, Gelehrte, Ärzte, Reisende, Politiker und Diplomaten) und Soldaten (Feldherren, Gouverneure).

4. Sonstige Personen, die den erwähnten Gruppen nicht zuzurechnen sind, aber von dem Sammler Bötticher in den handschriftlichen, deutschsprachigen Sprüchen, die er unter viele Porträts geschrieben hat, mit Ungarn in Verbindung gebracht worden sind.

Nach der Typologie eine kurze statistische Analyse. Aus Porträtsammlung von 12.895 Blättern können 198 Porträts (1,54 %) zu den „Hungarica“ gezählt werden.¹⁵ Unter den 6.739 dargestellten Personen der Sammlung befinden sich 95 (1,41 %) dargestellte „ungarische“ Personen und 4 ungarische Künstler, die insgesamt zehn Bilder gestochen haben.¹⁶ Auf Grund der oben skizzierten Gruppeneinteilung verteilen sich die 99 Personen wie folgt: 36 gebürtige Ungarn (mit den bereits genannten Herrschern und Künstlern zusammen 36,36 %), 16 Herrscher (ohne die fünf „ungarische“ Herrscher 16,16 %), 47 in Ungarn tätige Ausländer (47,48 %),¹⁷ wovon 27 Personen der Zivilbevölkerung (27,27 %) angehörten und 18 Personen (18,18 %) Soldaten waren. In der Gruppe der sonstigen Personen sind zwei Namen (2,02 %) zu lesen.

Werden die Porträtierten aus chronologischer Sicht betrachtet, kann die Folgerung geschlossen werden, dass sowohl in der ganzen Sammlung als auch im „ungarischen“ Teil die Persönlichkeiten aus dem 17. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dominieren. Die Porträts mit Ungarnbezug gehörten folgenden Jahrhunderten an: 3 Personen lebten im 14. und 15. Jahrhundert (3,03 %), 2 im 15. Jahrhundert (2,02 %), 4 Personen an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert (4,04 %), 11 Personen im 16. Jahrhundert (11,11 %), 27 an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert (27,28 %), 22 im 17. Jahrhundert (22,22 %), 25 an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert (25,25 %), 4 im 18. Jahrhundert (4,04 %) und eine Person im 19. Jahrhundert (1,01 %).¹⁸

Ordnet man die dargestellten Personen nach ihrem Beruf bzw. ihrer gesellschaftlichen Stellung, dann gehören 34 Personen (35,79 %) ¹⁹ dem Bereich der weltlichen Verwaltung (Regierung, Politik, Diplomatie) und 20 Personen dem kirchlichen Bereich an (21,06 %); 18 Porträtierte (18,15 %) sind Soldaten, 13 Gelehrte und Lehrer (13,68 %) und 8 der dargestellten Personen (8,42 %) sind Ärzte. Auf den zwei verbleibenden Porträts (2,10 %) sind ein Mitglied des Johanniterordens und ein Komponist dargestellt.

Unter den dargestellten Personen befindet sich nur eine Frau, nämlich die Kaiserin Maria Theresia. Auf dem Gruppenbild, auf dem immerhin 61 Persönlichkeiten vorgestellt sind, ist noch das Bildnis der Königin Maria (1382–1385), so dass der Anteil der Frauenporträts bei nur 1,40 % liegt. Dieses Verhältnis ist charakteristisch für die gesamte Sammlung, in der es nur 243 Frauenporträts (1,88 %) gibt.

Jetzt fassen wir die Personen, die mit Siebenbürgen in Verbindung stehen und in der Porträtsammlung der Franckeschen Stiftungen auf gestochenen Bildern dargestellt sind, ins Auge. ²⁰ Im Hungarica-Katalog können unter den vier Hauptkriterien in den ersten drei auch Transylvanica-Porträts identifiziert werden.

Die Bilder werden in der Reihenfolge der Haupt- und Untergruppen der Typologie aufgelistet. Aus dem oben Gesagten folgend machen die größte Einheit aus der ersten und zweiten Gruppe die Personen, die aus Ungarn stammen und einen bedeutenden Teil ihres Lebens im Karpatenbecken geführt haben, aus. ²¹ Dazu gehören die Darstellungen von Herrschern wie *Matthias Hunyadi* (1443–1490), ²² der in Klausenburg (rum. Cluj-Napoca, ung. Kolozsvár) geboren wurde, dem Fürsten *Gabriel Bethlen* (1580–1629) ²³ aus Elienmarkt/Iliendorf (rum. Ilia, und. Marosillye), dem Fürsten *Georg Rákóczi II.* (1621–1660) ²⁴ aus Potok (ung. Sárospatak) und dem Fürsten *Michael Apafi I.* (1632–1690), ²⁵ der in Elisabethstadt (rum. Dumbrăveni, ung. Erzsébetváros) zur Welt gekommen ist. Dieser Gruppe sind auch die Bildnisse des aus Desch (rum. Dej, ung. Dés) stammenden ungarischen Schriftstellers, Arztes und Polyhistor, *Franz Pápai Páriz* (1649–1716) ²⁶ und des Arztes, Bergingenieurs, Staatsmannes und Polyhistor *Samuel Köleséri d. J.* (1663–1732) ²⁷ aus Siebenbürgen zuzuordnen.

Die zweite Einheit der ersten Gruppe bilden nur vier Künstler ungarischer Abstammung im gesamten Katalog. Von ihnen sind drei Personen, die irgendwie einen Bezug zu Siebenbürgen aufweisen können: der in Oberungarn gebürtige, mehr als tausend Bilder hinterlassene *Johann*

Kupeczky (1667–1740), der vor allem Mitglieder Aristokraten- und Herrscherfamilien malende *Adam Mányoki* (1673–1757) und der Ein-Bild-Künstler Matthäus Skaricza (1544–1591). Obwohl keiner von ihnen in Siebenbürgen geboren wurde, gibt es einige Punkte in ihrem Leben, die mit Siebenbürgen zu tun sind. *Kupeczky* hat nämlich auch ein Bild über Franz Rákóczi II. (1676–1735) gefertigt, *Mányoki* war zwischen 1708 und 1712 als Hofmaler von Franz Rákóczi II. tätig und hat zahlreiche Porträts über den Fürsten und viele ungarische Aristokraten gemalt. Der aus Ratzenmarkt (ung. Ráckeve) kommende Matthäus Skaricza kann nicht nur in der Liste stehen, weil er seine Schulen in Klausenburg besuchte, sondern denn in der Porträtsammlung der Franckeschen Stiftungen nur ein einziges Bild (das Bildnis von Stephan Szegedi Kiss) von ihm zu finden ist, wo gerade eine Person siebenbürgischer Herkunft dargestellt ist.²⁸

Zur zweiten großen Gruppe können zwei Darstellungen eingegliedert werden. Auf der einen ist der Sohn von Franz Rákóczi II., der Fürst Siebenbürgens *Joseph Rákóczi* (1700–1738) zu sehen.²⁹ Im Jahre 1734 hat er den Titel Herzog von Munkatsch (ukr. Munkačevo, ung. Munkács) bekommen, aber nach der Einkerkung seines Vaters geriet er unter die Aufsicht des Wiener Hofes. Noch in demselben Jahr floh er aus Wien, erst nach Rom, dann 1735 nach Neapel, Paris und Madrid. Nach dem Tode seines Vaters ging er 1736 nach Rodosto (türk. Tekirdag), wo er durch das Osmanische Reich zum Fürsten Siebenbürgens ernannt wurde. So nahm er 1737–1738 als Thronbewerber am Feldzug gegen das kaiserliche Heer teil. Er regierte nie in Siebenbürgen. Die andere Person von bewegtem Schicksal ist *Emerich Thököly* (1657–1705)³⁰ aus Käsmarkt (slow. Kešmarok, ung. Késmárk), der einen Teil seiner Mittelschuljahren in Straßburg am Mieresch (rum. Aiud, ung. Nagyenyed) verbracht hatte. Nach der Verschwörung von Wesselényi (1671) floh er aus Árva, nach Likava, dann nach Hust, schließlich nach Siebenbürgen. 1678 wurde er zum Anführer der Landflüchtlingen und 1680 zum Oberbefehlshaber der Kurutzentruppen gewählt. Zehn Jahre später wurde er für kurze Zeit (22. September 1690 bis Oktober 1690) Fürst von Siebenbürgen. Danach blieb er noch mit seiner Familie in Siebenbürgen, das sie erst 1699 endgültig verließen, und zogen nach Konstantinopel, später nach Nikomedia.

Die dritte Gruppe wird selbstverständlich von mehreren Personen vertreten. Zur Untergruppe der Zivilisten gehören Persönlichkeiten wie der auf Ruf des siebenbürgischen Fürsten Gabriel Bethlen von der

Herborner Universität nach Weißenburg (rum. Alba Iulia, ung. Gyulafehérvár) kommende und bis zu seinem Tode dort gebliebene reformierte Theologe und Philosoph *Johann Heinrich Alsted* (1588–1638).³¹ Der Humanistengelehrte, Theologe und Diplomat *Andreas Dudith* (1533–1589)³² aus Ofen kam zwischen 1563 und 1565 als Bischof von Tschanad (ung. Csanád) mit dem kirchlichen Leben Siebenbürgens in Berührung. Der Freidenker und Unitarier *Christian Francken* (1549–1595)³³ aus Gardelegen (Altmark) fungierte zwischen 1584 und 1585 als Rektor des Unitarier-Kollegiums in Klausenburg. Nach einiger, im Ausland verbrachten Jahren kehrte er 1588 nach Siebenbürgen zurück, wo er bis 1591 tätig war. Ein ganz anderes Leben führte der ehemalige Gouverneur Siebenbürgens *Luigi Gritti* (1480–1534)³⁴ venezianischer Abstammung, der 1534 auf Grund von Geldhinterziehung und anderen Eigenmächtigkeiten in Mediasch (rum. Mediaş, ung. Medgyes) getötet wurde. Im Leben seines Zeitgenossen, des ungarischen Kirchenschriftstellers und Superintendenten *Stephan Szegedi Kiss* (1505–1572)³⁵ hängen mehr Punkte an Siebenbürgen: das Gymnasium besuchte er in Szeged, später in Lippa (rum. Lipova, ung. Lippa) und Julau (ung. Gyula). In den 1540-er Jahren war er Rektor in Tschanad bzw. Lehrer und Rektor des Gymnasiums in Temeschwar (rum. Timișoara, ung. Temesvár). Am Ende der Reihe steht der Theologe und Prediger *Christoph Nicolaus Voigt* (1678–1732),³⁶ der im Geist des hallischen Pietismus und nach dem Muster der Franckeschen Stiftungen zu Halle ein Schulkomplex in Hermannstadt (rum. Sibiu, ung. Nagyszeben) gründen wollte, aber nach seinem Rektorat am hiesigen Gymnasium wurde er wegen Anklage des Pietismus Ende 1713 aus Siebenbürgen vertrieben.

Die zweite Untergruppe bilden die militärische Tätigkeit ausübenden Personen. Unter ihnen kann den Name von Herzog *Eugen von Savoyen-Carignan* (1663–1736)³⁷ hervorgehoben werden, der für seine siegreichen Feldzüge gegen die Türken bei Peterwardein (serb. Petrovaradin, ung. Pétervárad) oder Temeschwar (rum. Timișoara, ung. Temesvár) bekannt ist. Überdies galt er als ein Soldat von hohem Rang, der Ende 1703 mit dem Auftrag nach Ungarn kam, den Kampf gegen die Rebellen um den Fürsten Siebenbürgens Franz Rákóczi II. zu organisieren. Kronologisch viel früher war der in den ungarländischen Gebieten oft Kampf führende Feldherr *Christoph von Teuffenbach-Mayrbofen* (?–1598)³⁸ tätig, der in den 1590-er Jahren der Türken die Festung Maria-Theresianopel (serb.

Subotica, ung. Szabadka) im Strum einnahm und 1596 als Oberbefehlshaber der Reservetruppen in der Schlacht bei Mezőkeresztes fungierte, dann auch in Siebenbürgen militärische Aufgaben hatte.

In Zusammenhang mit den Porträts mit Bezug zu Siebenbürgen kann festgestellt werden, dass es innerhalb der aus 198/258 Bildern stehenden Hungarica-Porträtsammlung der Franckeschen Stiftungen 31 Stück Kupferstiche – darunter etliche Mal bis jetzt unbekannte oder nur in abweichenden Varianten bekannte Darstellungen – gibt, die im weitesten Sinne des Wortes mit den siebenbürgischen Gebieten in Verbindung stehen. Dieser Anteil scheint ziemlich geringfügig zu sein, aber wenn beachtet wird, dass der Sammler Bötticher die Bilder mit Ungarn- bzw. Siebenbürgenbezug nicht systematisch gesammelt hat, kann behauptet werden: Nach ihrer Wichtigkeit sammelten sich Materialien von genügendem Maße an, um die Interessenten der Zeit sich in der öffentlichen Sammlung aus ikonografischer Sicht über die ungarländischen bzw. siebenbürgischen Geschehnisse treibenden Personen informieren zu können. Neben den Porträts stand ihnen selbstverständlich eine ganze Menge von Landkarten, Ansichten und alten Drucken zur Verfügung, so konnten sich die Leser komplexe Kenntnisse über die östliche Region des Karpatenbeckens verschaffen. Das ans Tageslicht gekommene Material gibt aber auch dem Forscher eine Genugtuung: Es gereicht mir nämlich zur großen Freude, dass es mir – die gesamte Hungarica-Porträtsammlung betrachtet – gelungen ist, meinen Forscherkollegen und der Öffentlichkeit durch mehr als ein Dutzend, bisher unbekannte Darstellungen, meist Bildnisse protestantischer Prediger und Lehrer Freude zu bereiten und damit neue Beiträge zur ungarischen Kulturgeschichte zu leisten.

Historische Landkarten und Ansichten

Obwohl die historische Kartensammlung der Franckeschen Stiftungen neben der Porträtsammlung von etwa 13 tausend Stück verschwindet, da sie nur beinahe aus zweitausend Landkarten besteht, kann die Anzahl der Landkarten und Ansichten mit Ungarn- oder Siebenbürgenbezug trotzdem für bedeutend erklärt werden. Der Grund dafür ist, dass im Laufe der Forschung, wobei erzielt wurde, die alten Drucke mit Anspruch auf die Vollständigkeit zu erschließen, in Büchern mehr Dutzende Landkarten sowie mehr als zweihundert Ansichten entdeckt worden sind, die mit den

separaten Kartenblättern zusammen in einem schön ausgestatteten Katalogband vor kurzem veröffentlicht wurden.³⁹

Unter Weglassen der Darlegung des Entstehungs- und Wandlungsgeschichte der Ungarnkarten komme ich gleich – wie bei den Porträts – auf die Frage der Typologie, dann bringe konkret die Landkarten und Ansichten mit Bezug zu Siebenbürgen zusammen. Es muss aber kurz auf die Tatsache hingedeutet werden, dass die Liste der Karten ursprünglich den Band über die alten Drucke ergänzen sollten, aber kamen so viele Darstellungen zu Tage, dass es sinnvoll erschien, die einschlägigen Bilder und Beschreibungen in einer eigenen Publikation zu versammeln. Während der Erschließungsarbeiten wurden mittlerweile neben kartografischen Werken auch Ansichten berücksichtigt, da eine genaue Abgrenzung, insbesondere bei der Darstellung von Städten und militärischen Ereignissen, nicht immer möglich war. So finden sich neben reinen Landkarten und Ansichten auch Übergangsgattungen wie Landkarten mit Ansichten und Ansichten mit Ausschnitten von Landkarten (Bilder aus Vogelperspektive).

Aufgrund dieser Problematik war es in einigen Fällen notwendig, die strikte Unterscheidung in Landkarten und Ansichten aufzuheben. Demnach erhält der erste Teil des Kartenkatalogs Landkarten sowie Landkarten mit Ansichten. Der zweite Teil beinhaltet ausschließlich Ansichten, wobei hier auch Abbildungen ohne geografische Darstellungen berücksichtigt wurden, um die Hungarica-Sammlung der historischen Bibliothek der Franckeschen Stiftungen zu Halle vollständig aufnehmen zu können (z. B. Inbrandsetzung der Brücke in Essek (kroat. Osijek, ung. Eszék), Hinrichtung des Verrats beschuldigter Burghauptleute, Schaubilder über Schlachten, Krönung des ungarischen Königs).

Ein anderes Problem stellte die Definition des Begriffs „Hungarica“ dar. Üblicherweise werden dem Sammelbegriff „Hungarica“ alle Landkarten zugeordnet, die

1. das historische Ungarn oder dessen Landesteile darstellen,
2. in Ungarn gefertigt wurden,
3. auf einen ungarischen Hersteller (Stecher, Zeichner usw.) zurückgehen bzw.
4. eine Inschrift in ungarischer Sprache enthalten.

In den Katalog wurden darüber hinaus aufgenommen:

5. die Landkarten von Kroatien, das über lange Zeit dem ungarischen Königreich angeschlossen war,

6. die Karten zum Verlauf der Donau,
7. Karten, die Ungarn und den Balkan abbilden,
8. Karten, die Ungarn und Polen veranschaulichen und
9. Karten, die die Gebiete im Altertum (Pannonien, Dacien, Illyrien und Moesien) darstellen.

In der Bibliothek der Franckeschen Stiftungen wurden 152 Landkarten und 292 Ansichten mit Bezug zu Ungarn (insgesamt 444 Stück) ermittelt. Die Funde verteilen sich auf 33 Atlanten bzw. Kartensammelbände und 72 Bücher mit geografischem, chronologischem und historischem Gegenstand; nur fünf Landkarten lagen als Einzelblätter vor. Die Erschließung brachte zwei handschriftliche Landkarten⁴⁰ und vier weitere Werke zum Vorschein, die in der ungarischen Fachliteratur unbekannt sind⁴¹ (ausgenommen die Karten mit Darstellungen aus dem Altertum, weil die Bearbeitung dieser Thematik in Ungarn bis heute nicht stattfand). Die folgende Tabelle zeigt den Inhalt der Karten entsprechend der geografischen Verteilung:

Ungarn	40 Stücke
Siebenbürgen	21 Stücke
Kroatien/Slawonien/Bosnien	12 Stücke
Komitate und andere Landesteile	7 Stücke
Siedlungen	28 Stücke
Ungarn/Balkan/Polen	8 Stücke
Donau	8 Stücke
Österreich/österreichisch-ungarische Monarchie	2 Stücke
Altertumsgeschichtliche Landkarten (Pannonien, Dacien, Illyrien, Moesien)	26 Stücke
Insgesamt	152 Stücke

Unter den 292 Ansichten befinden sich 52 Blätter, die in der Fachliteratur gar nicht oder nur in abweichenden Varianten bekannt sind. Handschriftliches Material ist hier nicht vorhanden. Eine chronologische Übersicht der Karten und Ansichten findet sich in der folgenden Tabelle:

Epoche	Karten	Ansichten
16. Jh.	19 Stücke (12,5 %)	5 Stücke (1,7 %)
17. Jh.	93 Stücke (61,2 %)	274 Stücke (93,8 %)
18. Jh.	33 Stücke (21,7 %)	13 Stücke (4,5 %)
19. Jh.	7 Stücke (4,6 %)	0 Stücke (0 %)
Insgesamt:	152 Stücke	292 Stücke

Aus den 444 Stücken Landkarten oder Ansichten zeigen 64 Stücke (14,4 %) Siebenbürgen im Ganzen, je eine Region da oder einzelne siebenbürgische Siedlungen. (Hier wurden die 42 Stück Ungarn- oder Österreich-Karten nicht berücksichtigt, wobei auch das Gebiet Siebenbürgen ohne Ausnahme immer dasteht. Dadurch würde die Zahl der Karten mit Bezug zu Siebenbürgen auf eine Summe von 106 Stücken (24 %) zunehmen.) Ein merkwürdiges, weitere Forschungen erforderndes Rohstoff steht also den Fachleuten ab jetzt zur Verfügung, insbesondere wenn wieder vor Auge gehalten wird, dass die Sammlungen der Franckeschen Stiftungen durch Materialien mit Ungarnbezug nicht systematisch vermehrt worden sind. Dieses Phänomen ist aber in Halle nicht ungewöhnlich. Würden andere Forscher aus europäischen Nationen gleicher Größe und Bevölkerungszahl wie Ungarn in der frühen Neuzeit nach Materialien ihres Landes suchen, sollten sie Materialien in verhältnismäßig signifikanter Menge zu ihrer Kulturgeschichte in den Schatzkammern der im Geist des Pietismus ins Leben gerufenen Franckeschen Stiftungen finden.

Die zahlreichen Darstellungen betreffen die folgenden Gebiete: Bistritz zu Nösen (rum. Bistrița, und. Beszterce) (1 Stk),⁴² Bozovici (ung. Bozovics) (1 Stk),⁴³ Kronstadt (rum. Brașov, ung. Brassó) (1 Stk),⁴⁴ Dacien (11 Stk),⁴⁵ Dognecea (ung. Dognácska) (2 Stk),⁴⁶ Siebenbürgen (21 Stk),⁴⁷ Klausenburg (rum. Cluj-Napoca, ung. Kolozsvár) (2 Stk),⁴⁸ Mediasch (rum. Mediaș, ung. Medgyes) (1 Stk),⁴⁹ Carei (ung. Nagykaroly) (1 Stk),⁵⁰ Hermannstadt (rum. Sibiu, ung. Nagyszeben) (2 Stk),⁵¹ Großwardein (rum. Oradea, ung. Nagyvárad) (8 Stk),⁵² Schäßburg (rum. Sighișoara, ung. Segesvár) (1 Stk),⁵³ Mühlenbach (rum. Sebeș, ung. Szászsebes) (1 Stk),⁵⁴ Sathmar (rum. Satu Mare, ung. Szatmárnémeti) (3 Stk),⁵⁵ Târgoviște (1 Stk),⁵⁶ Temeschwar (rum. Timișoara, ung. Temesvár) (6 Stk)⁵⁷ und Thorenburg (rum. Turda, ung. Torda) (1 Stk).⁵⁸ Aus dem reichhaltigen Quellenmaterial hebe ich wegen Schönheit, Besonderheit oder

Unbekanntheit der Darstellung nur einige hervor. Auf einem Bild ist die Ansicht von Klausenburg mit Neuserinwar (ung. Zrínyi-Újvár oder Órtilos) aus der Vogelperspektive und das Porträt des Grafen Nikolaus Zrínyi zu sehen.⁵⁹ Der Kupferstich wurde in einem Druck aus dem Jahre 1664 herausgegeben und durch seine jetztige Entdeckung vor der Öffentlichkeit bekannt. Auf einer anderen Ansicht in einem Druck aus dem Jahre 1665 wurde die Stadt Großwardein dargestellt und zeichnet sich durch eine schöne Detailarbeit aus.⁶⁰ Auf einem dekorativen Stich kommt gleichfalls die Fernansicht von Großwardein vor, die in einem deutschsprachigen Buch aus dem Jahre 1719 veröffentlicht wurde.⁶¹ Von den Siebenbürgen-Karten möchte ich eine schöne, 1566 durch Johann Zsámboky in Wien schon herausgegebene, aber im vorliegenden Katalog durch ein Antwerpener Plantin-Exemplar aus dem Jahre 1595 vertretene Landkarte als Beispiel nehmen, die den Betrachter neben ihren schönen Farben durch Ordnung und Übersichtlichkeit überwältigt.⁶² Ähnliches kann auch von einer Janssonius-Ausgabe aus dem Jahre 1658 gesagt werden.⁶³ Endlich aber nicht zuletzt erwähne ich einen schwarz-weißen Kupferstich über Temeschwar aus dem Jahre 1688, wobei der Stecher ein sehr schönes, nur auf das Wesentliche konzentrierendes, fast idyllisches Bild gefertigt hat.⁶⁴

Meines Erachtens sprechen die Zahlen auch hier für sich selbst. Dem Leser der Zeit stand ein Quellenmaterial von ausreichender Menge in der Bibliothek der Franckeschen Stiftungen zur Verfügung, wenn er nach bildlichen Kenntnissen gesucht hat. Der heutige Forscher wird außer des vorherigen Ausspruchs auch durch die Tatsache beruhigt, dass er nicht umsonst mit der endlos scheinenden Erschließungs- und Registrierungsarbeit angefangen hat. Es kamen nämlich zahlreiche, bis heute unbekannt Bildquellen zum Vorschein, die der Nuancierung des kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Bildes über das Karpatenbecken in der frühen Neuzeit und über die Ethnien da einen Vorschub leisten können.

Gelegenheitsgedichte in alten Drucken

Die etwa hunderttausend alte Bücher, das heißt, beinahe eine Million Werke enthaltende Bibliothek der Franckeschen Stiftungen hält den ungarischen Forschungskreisen, die sich mit alten Büchern beschäftigen, noch viele Überraschungen bereit. Wie erwähnt, die Durchforschung sämtlicher

Drucke aus Anlass der Erschließung von Hungarica-Materialien ist in den letzten acht Jahren mit Anspruch auf die Vollständigkeit abgelaufen, die Bearbeitung der gesammelten Funde wird zurzeit durchgeführt. Während der Forschung häufte sich ein Quellenmaterial von stattlicher Menge an: etwa fünftausend Katalognummern (mit über fünfzehntausend Erwähnungen mit Ungarnbezug), von denen schon in der gegenwärtigen Phase der Identifizierung viele unbekannte alte Drucke vor 1800 zu Tage kamen. Da die fachgerechte Bearbeitung und Druckvorbereitung des ganzen Materials noch etwa ein Jahr in Anspruch nehmen, kann ich noch in diesem Bereich – im Gegensatz zu den Porträts, Karten und Ansichten – keine genauen Angaben und Prozentzahlen angeben. Die Vorführung der statistischen Angaben werde ich in der einleitenden Studie des hoffentlich Ende 2010 erscheinenden zweibändigen Katalogs über die alten Drucke tun. In diesem Aufsatz beschränke ich mich ausschließlich darauf, ein wohl umfassendes Segment der weitverzweigten Gattungspalette der Hungarica-Dokumente kurz zu präsentieren. Ich habe dabei vor, eine kleine Gruppe von Personen siebenbürgischer Abstammung zur Schau zu stellen, die Gelegenheitsdrucke hinterlassen haben.

Zuerst aber – wie in der anderen zwei Kapiteln oben – versuche ich eine Typologie zu geben, damit sichtbar wird, wie komplex die Erschließung der Drucke mit Bezug zu Ungarn sein kann. In der folgenden Aufzählung kommen die Aspekte vor, auf Grund derer die Dokumente in den Katalog – auch beim Auftreten eines einzigen Kriteriums – aufgenommen wurden:

1. das Dokument wurde im Ganzen oder nur teilweise in ungarischer Sprache gedruckt,
2. der Druckort des Dokuments befindet sich im Gebiet des historischen Ungarns,
3. der Verfasser des Druckes ist eine Person mit Hungarus-Bewusstsein,
4. mindestens ein geistiger Mitwirkender des Druckes (Drucker, Verleger, Illustrator, Autor des Vor- oder Nachwortes usw.) ist eine Person mit Hungarus-Bewusstsein,
5. bei Dissertationen oder Disputationen ist entweder der Präses oder der Respondent eine Person mit Hungarus-Bewusstsein,
6. das Dokument hat einen Inhalt mit Ungarnbezug:
 - das ganze Werk – meist auch im Titel angedeutet – behandelt ein Thema mit Bezug zu Ungarn,

- nur je ein Kapitel im Werk handelt sich von einem Thema mit Bezug zu Ungarn (diese Tatsache kann auch im Titel des werkes vorkommen),
- im Werk finden sich zerstreut Hinweise mit Bezug zu Ungarn (die kritische Menge hängt von der Zeitperiode ab),
- 7. im Druck gibt es Porträts, Landkarten, Ansichten, Zeichnungen usw. mit Bezug zu Ungarn,
- 8. der Druck beinhaltet eine Rezension/Rezensionen zu Werken von Personen mit Hungarus-Bewusstsein oder eine Rezension/Rezensionen zu Werken mit Ungarnbezug, die nicht von ungarländischen Verfassern geschrieben wurden (meist bei Gelegenzeitungen),
- 9. der Druck gehörte einst einem Ungarn (das kann meist anhand eines Besitzereintrages, eines Exlibris, eines Supralibros usw. bewiesen werden),
- 10. im Druck befinden sich handschriftliche Einträge von Personen mit Hungarus-Bewusstsein (z. B. im Falle von Büchern wie *album amicorum*),
- 11. der Druck enthält handschriftliche Einträge, die auf ungarländische Personen hinweisen,
- 12. im Druck gibt es sonstige Anknüpfungspunkte, die sich außer des Geltungsbereichs der oben aufgelisteten Punkte befinden und einen Ungarnbezug aufweisen (beispielsweise eine handschriftliche, ungarischsprachige Inhaltsangabe; ein handschriftlicher Hinweis als Vermerk auf ein Werk einer Person mit Hungarus-Bewusstsein, eigentlich eine Reminiszenz; in den Einträgen oder Anmerkungen, die auf das Schicksal des Druckes hinweisen, taucht mindestens eine Angabe mit Bezug zu Ungarn auf usw.)

Es könnte eine Reihe von Beispielen fast zu sämtlichen oben erwähnten Gesichtspunkten aufgezählt werden, die einen Bezug zu Siebenbürgen aufweisen, aber ich nehme hier ausschließlich die siebenbürgischen Verfasser von gedruckten Gelegenheitsschriften kurz unter die Lupe. Da aber diese Kategorie immer noch zu komplex ist, deshalb werden hier die von ihnen verfassten Grabschriften, Einträge in gedruckten Büchern wie *album amicorum*, Verseinlagen in Widmungstexten von Büchern, Elogien nach Vorworten in Büchern usw. nicht berücksichtigt. So versuche ich nur die bis Ende des 18. Jahrhunderts veröffentlichten Gruß-, Lob-, Gedenk-, Gratulations- und Beileidsschriften, die in Universitätsdisputationen oder

-dissertationen bzw. anderen Drucken aus dem universitären Bereich erhalten geblieben sind und von Autoren aus Siebenbürgen stammen, zu überblicken. Grund für die Wahl dieser speziellen Gruppe war, dass ihre Bearbeitung in der ungarischen Fachliteratur noch zu den ziemlich vernachlässigten Gebieten zählt. Im vorliegenden Aufsatz wähle ich nur einige Beispiele *ad hoc* aus und gebe bloß den Standort der Gedichte an. Die Konkordanzen werden bald im Katalog, der gerade in Vorbereitung ist, aufgezählt.

Dank der oben skizzierten ausschließenden Voraussetzungen wurde der Kreis der jetzt zu untersuchenden gedruckten Texte ganz eng: Beinahe zweihundert Gelegenheitsgedichte kommen in Frage. Bei denen können etwa die Hälfte mit Personen siebenbürgischer Abstammung in Verbindung gebracht werden, wobei ungefähr die Hälfte auf dem Königsboden (Land der Sachsen) zur Welt gekommen sind. In den Drucken aus dem 17. bis 18. Jahrhundert kommen als Verfasser lateinischsprachiger Gedichte die folgenden siebenbürgisch-sächsischen Personen vor – ohne Anspruch auf die Vollständigkeit: der Kronstädter Arzt *Andreas Ziegler* (1579–1632),⁶⁵ der mehrere Universitäten in Europa (Wittenberg, Basel, Frankfurt an der Oder) besucht hat und als Pfarrer in Tartlau (rum. Prejmer, ung. Prázmár) versorben ist; der Student an den Universitäten zu Leiden und Marburg und während seines Auslandsaufenthalts jung entschlafene „Saxo Transylvanus“, *Matthias Medgyesi* (1653/1654–1682);⁶⁶ der Schäßburger *Georgius Lysthenius* (?–um 1612),⁶⁷ der in Wittenberg studiert hat, dann als Pfarrer in Schäßburg und Bodendorf (rum. Bunești, ung. Szászbuda) fungierte; der Rektor der Schule in Mediasch (rum. Mediaș, ung. Medgyes) und später Pfarrer in Kleinschelken (rum. Șeica Mică, ung. Kisselyk) *Stephanus Adami* (1669–1709),⁶⁸ der in Königsberg und Wittenberg studierende *Petrus Bordan* (?–1668) aus Hermannstadt,⁶⁹ der als Kantor und Lehrer des Hermannstädter Gymnasiums, später als Prediger und Pfarrer in Kastenholz (rum. Cașolț, ung. Szászhermány) und Schellenberg (rum. Șelimbăr, ung. Sellenberk) tätig war; der aus Baaßen (rum. Bazna, ung. Felsőbajom) kommende, an der Universität zu Königsberg studierende *Johann Orth* (?–1683),⁷⁰ der Prediger zu Mediasch, später Pfarrer in Waldhütten (rum. Valchid, ung. Válthid) und Keisd (rum. Saschiz, ung. Szászkézd) war; der in Kronstadt gebürtige, an den Universitäten Königsberg und Greifswald studierende, als Pfarrer zu Neudorf bei Kronstadt (rum. Satu Nou, ung. Barcăuifalu), dann zu Streitfort (rum.

Mercheaşa, ung. Mikvásár) tätige Pfarrer *Johann Croner* (?–1667),⁷¹ der am Lebensende einem Raubüberfall zum Opfer gefallen ist oder der nach Studienjahre in Halle und Leipzig am Gymnasium seiner Geburtsstadt als Lehrer, später Rektor fungierende *Johann Füllstich* (1684–1743)⁷² aus Kronstadt, der für seine Geschichtsforschungen bekannt wurde.

Aus gleicher Zeitspanne können hier auch siebenbürgische Personen ungarischer Abstammung aufgelistet werden, die auch lateinischsprachige (seltener hebräische) Gedichte geschrieben haben. Eine kurze Auswahl aus den Namen: der im Ausland (England, Leiden, Groningen, Franeker) Arzt *Valentin Köpeczj* (1631/1632–?)⁷³ aus dem Szeklerland, der später Rektor des Kollegiums zu Sárospatak und reformierter Prediger zu Miskolc wurde; der in Neumarkt am Mieresch (rum. Târgu Mureş, ung. Marosvásárhely) gebürtige, an den Universitäten zu Frankfurt an der Oder, Marburg und Heidelberg studierende, in Bihar (rum. Bihor) als reformierte Pfarrer tätige *Georg M. Vásárhelyi* (?–nach 1681);⁷⁴ der nach Peregrination an den Universitäten zu Franeker und Groningen nach Siebenbürgen zurückkehrende *Valentin Lészfalvi* (17/18. Jh.),⁷⁵ der in Aranyosgerend (rum. Luncani) als reformierter Pfarrer arbeitete; der bei den Porträts schon erwähnte *Samuel Köleséri d. J.* kann auch als Gedichtschreiber sehr fruchtbar genannt werden;⁷⁶ der für sein *album amicorum* bekannte Baron *Paul Teleki* (1677–1731)⁷⁷ aus Siebenbürgen und sein Erzieher und Reisegefährte während der Studienreise in Europa *Balthasar Zalányi* (17/18. Jh.);⁷⁸ der in Siebenbürgen gebürtige, an den Universitäten zu Groningen und Leiden studierende, nach seiner Heimkehr als Pfarrer in Straßburg am Mieresch (rum. Aiud, ung. Nagyenyed) und Kisakna (rum. Ocnişoara) tätige *Paul Hunyadi* (1642/1643–1685);⁷⁹ der im rumänisch-illyrischen Grenzgebiet, vermutlich in Karansebesch (rum. Caransebeş, ung. Karánsebes) zur Welt gekommene *Johann K. Fogarasi* (1646–1671),⁸⁰ der sein Studium in Utrecht, Franeker und vielleicht in England geführt hat und als junger Rektor der Schule in Neustadt (rum. Baia Mare, ung. Nagybánya) verstorben ist; der wohl bekannte reformierte Kirchenschriftsteller, an mehreren europäischen Universitäten wie Franeker, Leiden oder Frankfurt an der Oder studierende, in Klausenburg orientalische Sprachen und Philosophie unterrichtende *Michael Csepregi Turkovics d. J.* (1663–1704)⁸¹ oder der bei den Porträts schon erwähnte Arzt, Schriftsteller und Lehrer *Franz Pápai Párizs*⁸² und sein Gefährte in der Peregrination *Georg Polgári* (17/18. Jh.).⁸³

In meinem Aufsatz habe ich eine kleine „Kostprobe“ zur europäisch-hallisch-ungarischen Beziehungsgeschichte in der frühen Neuzeit angeboten. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die historischen Sammlungen der Franckeschen Stiftungen zu Halle als eine der reichhaltigsten Fundstellen der Welt für frühneuzeitliche Dokumente mit Bezug zu Ungarn gelten. Da standen (und stehen heute noch) den Lesern aus dem Karpatenbecken oder anderen Ländern vom Ende des 17. Jahrhunderts bis heute unter den Drucken und handschriftlichen, ikonografischen und kartografischen Quellen zahlreiche Materialien zur Verfügung, die mit Geschichte, Kultur und Bevölkerung des historischen Ungarn und insbesondere Siebenbürgens in Verbindung stehen. Das Forschungsvorhaben der letzten Jahre hat viele unbekannte geistige Produkte zu Tage gebracht, die unser jetziges Bild über die hallisch-ungarischen Beziehungen und kulturgeschichtlichen Verhältnisse in Ungarn mehr bereichern und dazu bewegen, Forschungen bzw. Erschließungsarbeiten von ähnlichem Charakter im Ausland ungebrochen fortzusetzen oder eigentlich anzufangen.

Anmerkungen

* Die Erschließung der Ungarn betreffenden Andenken konnte ich während beinahe 16 Forschungsmonate, die mir durch das deutsche Fritz Thyssen-Stipendium (2001) und das ungarische staatliche Kunó-Klebelberg-Stipendium (2002–2007) zur Verfügung gestellt worden sind, durchführen. Kürzere Aufenthalte konnte ich mit Unterstützung der Nationalbibliothek zu Budapest bzw. der Károly-Eszterházy-Hochschule zu Eger verwirklichen. Die Erstellung dieser Studie wurde durch die Unterstützung des János-Bolyai-Forschungsstipendiums der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ermöglicht.

¹ Statt Aufwicklung der Forschungsgeschichte und der ganzen Fachliteratur erwähne ich nur die aktuellste Fachliteratur zur Geschichte der hallisch-ungarischen Beziehungen. In den aufgelisteten Werken findet der interessierte Leser weitere Lektüren zur Vertiefung im Thema. Die allgemeinen Beziehungen überblickende neueste Zusammenfassung erschien vor sieben Jahren: Monok, István: Aktuelle Forschungen und historische Quellen zu den kulturellen Beziehungen zwischen Halle und Ungarn. In: *Die Hungarica-Sammlung der Franckeschen Stiftungen zu Halle. Teil 1: Porträts*. Herausgegeben von Brigitte Klosterberg und István Monok, bearbeitet von Attila Verók und György Rózsa. Tübingen: Verlag der Franckeschen

Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag, 2003, (Hallesche Quellenpublikationen und Repertorien; Bd. 7), S. IX–XIII.

² Zum Problemkreis gibt einen grundlegenden Überblick Jakó Zsigmond: A XVIII. század eleji román művelődési élet és a korai német felvilágosodás kapcsolatai Köleséri Sámuel levelzésének tükrében. Kapcsolattörténeti kutatásaink módszertani kérdéseikhez [Die Beziehungen des rumänischen Kulturlebens am Anfang des XVIII. Jahrhunderts und der deutschen Frühaufklärung im Spiegel der Korrespondenz von Samuel Köleséri. Zu den methodischen Fragen unserer beziehungsgeschichtlichen Forschungen]. In: ders.: *Társadalom, egyház, művelődés. Tanulmányok Erdély történelméhez* [Gesellschaft, Kirche, Kultur. Studien zur Geschichte Siebenbürgens]. Budapest: Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 1997, (METEM Könyvek 18.), S. 391–401. Aus der Feder der anderen Expertin Zsuzsa Font sind in der letzten Zeit mehrere Schriften erschienen: Font, Zsuzsana: Ungarische reformierte Studenten in Halle bis etwa 1733. In: *Halle und Osteuropa. Zur europäischen Ausstrahlung des hallischen Pietismus*. Herausgegeben von Johannes Wallmann und Udo Sträter. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag, 1998. [fortan: *Halle und Osteuropa* 1998], (Hallesche Forschungen; Bd. 1), S. 283–298. Eine groß angelegte Interpretation des Themas als Dissertation zur Erlangung der Kandidatwürde der Akademie: Font Zsuzsa: *Erdélyiek Halle és a radikális pietizmus vonzásában* [Siebenbürger und Halle beeinflusst durch den radikalen Pietismus]. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Régi magyar irodalom tanszék, 2001, S. 246.

³ Von der Verbreitung des hallischen Pietismus in Halle siehe Font Zsuzsa: Andreas Teutsch és köre. Johann Wilhelm Petersen erdélyi követői [Andreas Teutsch und sein Kreis. Anhänger Johann Wilhelm Petersens in Siebenbürgen]. In: *Művelődési törekvések a korai újkorban. Tanulmányok Keserű Bálint tiszteletére* [Kulturelle Bestrebungen in der frühen Neuzeit. Studien zu Ehre Bálint Keserűs]. Szeged: József Attila Tudományegyetem Régi magyar irodalom tanszék, 1997, (Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez; 35), S. 77–92. Ein kirchengeschichtlicher Überblick zu den Anfängen der in dieser Studie behandelten Epoche: Fabiny, Tibor: Kirchengeschichtliche Beziehungen zwischen Halle und Ungarn zur Zeit des Rákóczi-Aufstandes (1703–1711). In: *Halle und Osteuropa* 1998, S. 263–273.

⁴ Szabó Miklós – Tonk Sándor: *Erdélyiek egyetemjárása a korai újkorban 1521–1700* [Universitätsbesuch von Siebenbürgern in der frühen Neuzeit]. Szeged: József Attila Tudományegyetem, 1992, (Fontes rerum scholasticarum; IV.), S. 392. [fortan: Szabó–Tonk 1992]; Szabó Miklós – Szögi László: *Erdélyi peregrinusok. Erdélyi diákok európai egyetemeken 1701–1849* [Peregrinanten aus Siebenbürgen. Siebenbürgische

Studenten an europäischen Universitäten 1701–1849]. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 1998. S: 604 [7], [fortan: Szabó–Szögi 1998]; Wagner, Ernst: *Die Pfarrer und Lehrer der evangelischen Kirche A. B. in Siebenbürgen*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 1998. (Schriften zur Landeskunde Siebenbürgens. Ergänzungsreihe zum Siebenbürgischen Archiv; Bd. 22/1), XVII, 439 S. [fortan: Wagner 1998].

⁵ Außer der einleitenden Studien der im vorangehenden Fußnote erwähnten Namenverzeichnisse siehe noch andere Schriften mit weiterführender Literatur: Tonk Sándor – Szabó Miklós: Erdélyiek egyetemjárása a középkor és a koraujkor folyamán [Universitätsbesuch von Siebenbürgern im Laufe des Mittelalters und der frühen Neuzeit]. In: *Régi és új peregrináció. Magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon II. A III. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson – Szeged, 1991. augusztus 12–16. – elhangzott előadások [Alte und neue Peregrination. Ungarn im Ausland, Ausländer in Ungarn II. Auf dem III. Internationalen Hungarologischen Kongress – Szeged, 12.–16. August 1991 – vorgelesene Vorträge]*. Budapest – Szeged: Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság; Scriptum Kft., 1993, S. 491–500.; Szabó Miklós: Erdélyi diákok külföldi egyetemjárása a XVI–XVIII. században [Ausländische Universitätsbesuche siebenbürgischer Studenten im XVI.–XVIII. Jahrhundert]. In: Ders.: *Művelődés és gazdálkodás az újkori Erdélyben. Erdélyi értelmiség, városfejlődés és paraszti gazdálkodás a XVI–XIX. században [Kultur und Wirtschaftsführung im frühneuzeitlichen Siebenbürgen. Siebenbürgische Intelligenz, Stadtentwicklung und bäuerliche Wirtschaftsführung im XVI.–XIX. Jahrhundert]*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2003. S. 27–50.; Fata, Márta – Schindling, Anton: Studenten aus Ungarn an deutschen und österreichischen Hochschulen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. In: *Peregrinatio Hungarica. Studenten aus Ungarn an deutschen und österreichischen Hochschulen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Hg. v. Márta Fata, Gyula Kurucz und Anton Schindling, unter Mitarbeit von Alfred Lutz und Ingomar Senz. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006. (Contubernium. Tübinger Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte; Bd. 64) [fortan: *Peregrinatio Hungarica* 2006], S. 3–35., Szögi, László: Studenten aus Ungarn und Siebenbürgen an den deutschen Universitäten 1789–1919. In: *Peregrinatio Hungarica* 2006, S. 387–408. Mit dem – meist an der Universität Halle geführten – Studium einer speziellen Gesellschaftsgruppe, nämlich der Ärzte aus Siebenbürgen beschäftigt sich die folgende hervorragende Studie: Robert Offner: Deutsche Universitäten als Ausbildungsstätten siebenbürgischer Mediziner von den Anfängen bis zum Jahr 1850. In: *Peregrinatio Hungarica* 2006, S. 287–343. – Eine eingehendere Beschreibung der genannten Studie und des ganzen Bandes im Allgemeinen siehe Verók, Attila: *Peregrinatio Hungarica. Studenten aus Ungarn an deutschen und österreichischen Hochschulen*

vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. In: *Magyar Könyvszemle* 125 (2009), Heft 2, Budapest: Argumentum, 2009, S. 255–258 und Verók, Attila: *Peregrinatio Hungarica. Studenten aus Ungarn an deutschen und österreichischen Hochschulen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. In: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* 32 (103) Jahrgang (2009), Heft 1, Köln–Weimar–Wien: Böhlau, 2009, S. 101–103.

⁶ Zur Erörterung dieser Frage siehe neuerdings Szabó, András: Die Universität Wittenberg als zentraler Studienort im 16. Jahrhundert. In: *Peregrinatio Hungarica* 2006, S. 55–63.

⁷ Vgl. *Album Academiae Vitebergensis. Jüngere Reihe Teil 2 (1660–1710)*. Bearbeitet von Fritz Juntke. Halle: Universitäts- und Landesbibliothek, 1952. (Arbeiten aus der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle a. d. Saale; Bd. 1); *Matrikel der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1 (1690–1730)*. Unter Mitwirkung von Dr. Franz Zimmermann bearbeitet von Fritz Juntke. Halle: Universitäts- und Landesbibliothek, 1960. (Arbeiten aus der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle a. d. Saale; Bd. 2); *Matrikel der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2 (1730–1741)*. Bearbeitet von Charlotte Lydia Preuß. Halle: Universitäts- und Landesbibliothek, 1994. (Arbeiten aus der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle a. d. Saale; Bd. 40).

⁸ Ihre unlängst veröffentlichte Geschichte und ihren Katalog siehe *Bibliotheca Nationis Hungariae. Die Ungarische Nationalbibliothek in der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle. Der Katalog aus dem Jahr 1755. Textausgabe der Handschrift der Széchényi Nationalbibliothek Budapest*. Hg. v. Ildikó Gábor unter Mitwirkung von Silke Trojahn mit Beiträgen von István Monok und Dorothea Sommer. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2005. – Ihre bis jetzt einzige Würdigung in Ungarn siehe Verók, Attila: *Bibliotheca Nationis Hungariae. Die Ungarische Nationalbibliothek in der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle. Der Katalog aus dem Jahr 1755. Textausgabe der Handschrift der Széchényi Nationalbibliothek Budapest: Catalogus Librorum, Dissertationum, et Manuscriptorum Variorum ad Rem Hungaricam praecipue facientium ex Bibliotheca, quae Vitebergae est, Hungarorum congestus ab Adamo Latsny Turotzensi. Vitebergae Saxonum die XV. Nov. A.R.S.M.DCC.LV*. Hg. v. Ildikó Gábor unter Mitwirkung von Silke Trojahn mit Beiträgen von István Monok und Dorothea Sommer. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2005, 272 S. In: *Iskolakultúra. Pedagógusok szakmai-tudományos folyóirata*, 19 (2009), Heft 3–4, Veszprém–Budapest: Pannon Egyetem; Gondolat Kiadó, 2009, S. 166–168.

⁹ In der jüngsten Vergangenheit ist die erste groß angelegte, mit Absicht des Mangelersatzes erstellte Zusammenfassung über die wichtigsten wissenswerten Sachen

aus der Feder der gegenwärtigen Direktorin der Bibliothek erschienen. Siehe Klosterberg, Brigitte: *Die Bibliothek der Franckeschen Stiftungen. Fotografien von Klaus E. Göltz*. Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen, 2007. – Zwei nagelneue Besprechungen dazu: Verók Attila: Klosterberg, Brigitte: Die Bibliothek der Franckeschen Stiftungen. Fotografien von Klaus E. Göltz. Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen, 2007, 116 S. In: *Magyar Könyvszemle* 125 (2009), Heft 2, Budapest: Argumentum, 2009, S. 262–266 und Verók, Attila: Brigitte Klosterberg: Die Bibliothek der Franckeschen Stiftungen. Fotografien von Klaus E. Göltz. Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen, 2007, 116 S. In: *Bibliothek Forschung und Praxis* 33 (2009), Nr. 3., S. 400–403.

¹⁰ Nur zum Vergleich: In der Wolfenbütteler Herzog August Bibliothek mit ungefähr dreimal so großem Altbücherbestand wurde bei einer gleichen Forschung alles in allem 2359 Hungarica-Dokumente registriert. Vgl. *Ungarische Drucke und Hungarica 1480–1720. Katalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*. Teil I–III. Bearb. von S. Katalin Németh. München–New York–London–Paris: K. G. Saur, 1993.

¹¹ *Die Hungarica-Sammlung der Franckeschen Stiftungen zu Halle. Teil 1: Porträts*. Hg. v. Brigitte Klosterberg und István Monok, bearbeitet von Attila Verók und György Rózsa. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag, 2003. (Hallesche Quellenpublikationen und Repertorien; Bd. 7), XXX, 269 S. [fortan: *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*].

¹² Ganz am Anfang möchte ich feststellen, dass der Katalog mit Hungarica-Porträts ausschließlich die in der Bötticherschen Porträtsammlung befindlichen Darstellungen in sich hält. Da der Porträtband ziemlich schnell nach dem Starten der Hungarica-Erschließung veröffentlicht worden ist und die Bearbeitung des Altbücherbestandes noch partiell und mangelhaft war, bestand die Möglichkeit – wie beim Kartenkatalog (Erscheinungsjahr 2009, siehe im nächsten Unterkapitel) – noch nicht, jede historische Sammlung der Franckeschen Stiftungen, wo Porträts vielleicht auftauchen können (außer der Porträtsammlung noch in der Bibliothek und im Archiv) eine, auf Autopsie beruhende Hungarica-Erschließung unter den Dokumenten vollzuziehen. Mittlerweile hat sich die Erschließungsphase der Forschung geschlossen, die Durchschau der Bibliotheksmaterialien ist fertig, was das Resultat hatte: Zahlreiche Bilder, die im Porträtkatalog nicht zu sehen sind, kamen aus den alten Drucken zum Vorschein. Ihre Standorte und Beschreibungen werden im nächsten Katalog unter dem Titel *Die Hungarica-Sammlung der Franckeschen Stiftungen zu Halle. Alte Drucke* angegeben. Aller Wahrscheinlichkeit nach erscheint der Katalog mit etwa fünftausend Titelaufnahmen Ende 2010. So wird die ungarische Porträtsammlung in Halle hoffentlich vollständig. Bei den Karten besteht dieses

Problem nicht mehr, da hier verwirklicht werden konnte, die Landkarten und Ansichten sowohl aus der unabhängigen Kartensammlung als auch aus den alten Büchern in einem Katalogband zusammenzutragen. So kann diese Sammlung für komplett erklärt werden. Um der Vollständigkeit und Kompatibilität willen kommen im oben genannten neuen Katalog auch die Signaturen und Standorte der Landkarten und Ansichten vor – mit Verweisen auf die Nummern des Kartenkatalogs versehen, wo die fachkundlichen Beschreibungen und die Fotos von ausgezeichneter Qualität zu betrachten sind.

¹³ Vgl. die Studie, die die Geschichte, Zusammensetzung und Bedeutung des Bestandes der Bötticherschen Porträtsammlung ausführlich überblickt: Klosterberg, Brigitte: Die Böttichersche Porträtsammlung in der Bibliothek der Franckeschen Stiftungen. In: *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, S. XIV–XIX. – Auch der folgende Aufsatz bringt bezüglich der grafischen Technik und der Stecher oder Künstler interessante Daten und Fakten: Rózsa, György – Klosterberg, Brigitte: Hungarica in der Bötticherschen Porträtsammlung: Graphische Technik, Künstler. In: *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, S. XXVI–XXX.

¹⁴ Eine eingehendere Erörterung des Themas siehe Verók, Attila: Porträts ungarischer Personen in der Bötticherschen Porträtsammlung. In: *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, S. XX–XXV.

¹⁵ Rechnet man die 61 ungarischen Herrscher, die auf einem Gruppenbild (Kat. Nr. 181) vorkommen, hinzu und behandelt man ihre Bildnisse wie ein Einzelporträt, steigt das Gesamtvolumen der „ungarischen“ Porträts auf 258 Stück (2 %).

¹⁶ Rechnet man wiederum die ungarischen Herrscher auf dem Gruppenbild hinzu, erhöht sich die Anzahl der dargestellten Personen auf 143 (2,12 %).

¹⁷ In einer Rezension zum Porträtband macht uns Zsuzsa Font – mit Recht – darauf aufmerksam, dass das Porträt eines in Ungarn tätigen Ausländers unter den Porträtierten ausgeblieben ist. Hier geht es um den Wittenberger Professor Samuel Pomarius (1624–1683), der zwischen 1667 und 1673 am protestantischen Gymnasium in Eperjes (slow. Prešov, ung. Eperjes) unterrichtet hatte (Signatur des Porträts: FrSt/Bött B 4071). Ich bedanke mich herzlich bei Zsuzsa Font für die Ergänzung. (Das Porträt von Pomarius wurde jetzt zu den oben angegebenen statistischen Zahlen nicht hinzurechnet.) – Die Rezension siehe: Font, Zsuzsa: Die Hungarica-Sammlung der Franckeschen Stiftungen zu Halle. Teil 1: Porträts. Hg. v. Brigitte Klosterberg u. István Monok, bearb. v. Attila Verók u. György Rózsa. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag 2003 (Hallesche Quellenpublikationen und Repertorien, 7). – XXX, 269 S.; Abb. In: *Pietismus und Neuzeit* 33 (2007), S. 247–250.

¹⁸ Letzteres ist ein Porträt von Franz Liszt (1811–1886). Das Stahlstichbild kam 1879 nachträglich in die Böttichersche Sammlung (vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 92).

¹⁹ Rechnet man noch Personen hinzu, die sich auf dem Gruppenbild befinden, so erhöht sich die Anzahl der Personen, die dem Bereich der weltlichen Verwaltung zuzuordnen sind, auf 82 Personen (57, 34 %).

²⁰ Dem oben erwähnten Kriterium tut eine einzige Person, nämlich Johann Sartorius, nicht Genüge. Sein Porträt steht daher im Katalog nicht. Als kurze Begründung kann gesagt werden, dass Bötticher bei ihm einen Fehler beging, als er unter das Porträt des Amsterdamer Theologen Johann Sartorius (um 1500–1566) einen Spruch mit Bezug zu Ungarn geschrieben hat, obwohl der Dargestellte keine nachweisbaren Beziehungen zu Ungarn hatte. Auch der Inhalt des unter seinem Bildnis stehenden Verses wäre in Zusammenhang mit ihm ein Anachronismus, da sich der Text wahrscheinlich auf die Vertreibung der Protestanten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Karpatenbecken bezieht. (Vgl. den Text des Verses: „*Aus Ungarn wurdest du in andres Land versetzt, / Man hat dich jedes Orts so lieb als werth geschätzt / Und wie die beste Frucht versetzte Bäume tragen; / So weis man überall von dir viel guts zu sagen.*“ – Siehe unter Signatur FrSt/Bött B 4513.) Da es aber mehrere Personen mit dem Namen Johann Sartorius in der ungarischen Geschichte bekannt sind, die entweder in Oberungarn oder in Siebenbürgen als lutherische Pfarrer, Lehrer bzw. Kirchenschriftsteller tätig waren, kann die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, dass der gewisse Sartorius eben die Reihe der Andenken mit Bezug zu Siebenbürgen vermehren könnte, die in der vorliegenden Publikation im Mittelpunkt stehen. Dies ist aber nicht zu beweisen, deshalb wird er in die Untersuchung nicht einbezogen. Das Problem wurde nur angedeutet.

²¹ Als ich die Katalognummern angebe, mache noch in Klammern eine Ergänzung, ob sie in der größten ungarischen Poträtsammlung (Magyar Nemzeti Múzeum Magyar Történeti Képcsarnoka (fortan: MTKcs), d. h. in der Historischen Bildergalerie des Ungarischen Nationalmuseums) vorhanden sind. Das Zeichen „+“ steht für Vorhandensein, das Zeichen „-“ für Fehlen des Bildes. Wo das Zeichen „-“ angegeben wird, da wurde noch ein weiteres Kriterium hinzugefügt, ob die Darstellung in der Fachliteratur schon bekannt ist, obwohl davon in der MTKcs kein Exemplar vorliegt. Dabei wird auch die Form „Fachliteratur +“ oder „Fachliteratur -“ verwendet. Auf Grund dessen kann der Neuheitwert der Sammlung hochgeschätzt werden.

²² Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 100 (MTKcs +), Nr. 181 (MTKcs -, Fachliteratur +).

- 23 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 44 (MTKcs +), Nr. 45 (MTKcs -, Fachliteratur -), Nr. 46 (MTKcs -, Fachliteratur -).
- 24 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 47 (MTKcs +).
- 25 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 102 (MTKcs +), Nr. 103 (MTKcs -, Fachliteratur -).
- 26 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 111 (MTKcs -, Fachliteratur +).
- 27 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 76 (MTKcs -, Fachliteratur +).
- 28 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 156 (MTKcs +). – Nähere Informationen zu Stephan Szegedi Kiss siehe unten in der vorliegenden Studie.
- 29 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 66 (MTKcs +).
- 30 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 160 (MTKcs -, Fachliteratur +), Nr. 161 (MTKcs +), Nr. 162 (MTKcs -, Fachliteratur +).
- 31 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 2 (MTKcs +), Nr. 3 (MTKcs -, Fachliteratur -).
- 32 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 25 (MTKcs -, Fachliteratur +).
- 33 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 42 (MTKcs -, Fachliteratur +).
- 34 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 50 (MTKcs -, Fachliteratur +).
- 35 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 155 (MTKcs -, Fachliteratur +), Nr. 156 (MTKcs +).
- 36 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 168 (MTKcs +).
- 37 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 131 (MTKcs -, Fachliteratur +), Nr. 132 (MTKcs -, Fachliteratur -), Nr. 133 (MTKcs -, Fachliteratur +), Nr. 134 (MTKcs -, Fachliteratur -), Nr. 135 (MTKcs -, Fachliteratur +), Nr. 136 (MTKcs -, Fachliteratur -), Nr. 137 (MTKcs -, Fachliteratur -).
- 38 Vgl. *Die Hungarica-Sammlung ... Porträts*, Nr. 157 (MTKcs -, Fachliteratur -), Nr. 158 (MTKcs -, Fachliteratur -).
- 39 *Die Hungarica Sammlung der Franckeschen Stiftungen zu Halle. Historische Karten und Ansichten*. Herausgegeben von Brigitte Klosterberg und István Monok. Bearbeitet von László Pászti und Attila Verók. Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen, 2009. (Kataloge der Franckeschen Stiftungen; Bd. 22). 103 S. [fortan: *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*].
- 40 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 78 und Nr. 113. Die durch Tinte gezeichnete, wahrscheinlich 1712 gefertigte Karte unter Nr. 78 gilt als ein Unikum und stellt Siebenbürgen dar. Sie kam aus einer Sammelmappe des berühmten Slawisten Heinrich Milde (1676–1739) aus Halle zu Tage. Die andere einzigartige handschriftliche Karte von gleichen Parametern bildet Ungarn ab (dabei auch Siebenbürgen).

- 41 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 39 (Ungarn mit Siebenbürgen), Nr. 43 (Ungarn mit Siebenbürgen), Nr. 65 (Ödenburg und seine Umgebung) und Nr. 123. Die letztere wurde in einem Druck aus dem Jahre 1612 ermittelt und stellt ausschließlich Siebenbürgen dar.
- 42 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 315.
- 43 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 135.
- 44 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 242.
- 45 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 10–15, Nr. 82, Nr. 108, Nr. 110, Nr. 148–149.
- 46 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 28–29.
- 47 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 42, Nr. 62, Nr. 73, Nr. 78, Nr. 96, Nr. 107, Nr. 118–133.
- 48 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 293, Nr. 309.
- 49 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 299.
- 50 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 257.
- 51 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 288–289.
- 52 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 250, Nr. 276, Nr. 280–281, Nr. 428, Nr. 435–437.
- 53 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 364.
- 54 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 300.
- 55 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 160, Nr. 401, Nr. 441.
- 56 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 175.
- 57 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 73, Nr. 237, Nr. 386–389.
- 58 *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 88.
- 59 Vgl. *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 309.
- 60 Vgl. *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 281.
- 61 Vgl. *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 435.
- 62 Vgl. *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 120.
- 63 Vgl. *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 128.
- 64 Vgl. *Die Hungarica Sammlung ... Historische Karten*, Nr. 388.
- 65 Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 105; Wagner 1998, Nr. 3666; Wix Györgyné: *Régi magyarországi szerzők (RMSz) I. A kezdetektől 1700-ig* [Alte ungarländische Verfasser I. Von den Anfängen bis 1700]. Szerkesztette és befejezte: P. Vásárhelyi Judit. A szerkesztő munkatársai: Kis Elemérné és Kovács Zsuzsanna. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 2008. [fortan: Wix 2008], S. 921. – Das Gedicht ist im folgenden Druck zu finden: *Gratulationes In Lauream Poeticam M. Petri Mederi Saxonis Transylvani, que ei Rostochii in aedibus Doct. Pet. Laurenbergii Anno 1638. 25. Aprilis, St. Vet.*

est collata. Rostochii, literis Nicolai Kiliï, 1638. [12] fol., 12°, fol. 10r–12v.

⁶⁶ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 1861; Wix 2008, S. 529. – Fundort des Gedichts: *Peregrinum feretum Aeviternae Nomini Memoria Egregii ac Doctissimi Juvenis D. Petri Kovasznai Admodum Reverendi, ac Celeberrimi ... ac variis virtutibus ... Matronae D. Judithae Putnoki ... Relictae*. Lugb. Batav. Daniel à Gaesbeeck, 1680. [10] fol., 4°, fol. 8r.

⁶⁷ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 703; Wagner 1998, Nr. 2528. – Das Gedicht steht im folgenden Druck: Martini, Jacob (Praes.) – Cressius, Briccus (Resp.): *Partis primae theorematum physicorum specialim exercitatio tertia de stellis in specie*. Witebergae, Johann Faber, 1604. [6] fol., 4°, fol. 6v.

⁶⁸ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 2693; Wagner 1998, Nr. 1183, Wix 2008, 31. – Das Gedicht stellt eines der sechs Gelegenheitschriften im folgenden Druck dar: Röschel, Johann Baptist (Praes.) – Hegyfalusi, Georg (Resp.): *Dissertatio Moralis, De Constientia*. Witembergae, Praelo Widuae Matthaei Henckeli, s. a. [1692?]. [26] fol., 4°, fol. 26r.

⁶⁹ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 2355; Wagner 1998, Nr. 1414, Wix 2008, 107. – Fundort des Gedichtes: Schnitzler, Jacob (Praes.) – Thann, Andreas (Resp.): *Dissertatio politico-mathematica ex architectura militari de praemunitioibus fortalitiorem*. Wittebergae, Literis Johannis Haken, s. a. [1659?]. [9] fol., 4°, fol. 9r.

⁷⁰ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 1256; Wagner 1998, Nr. 2786. – In: Stempel, Johann Georg: *Biblisches Ehren-Gedächtniß Aus den schönen und trost-reichen Worten: Ich will dich nicht verlassen / noch verseumen / geschrieben in der Epistel an die Ebreer am 13. Cap. vers. 5. ... Dem ... Mann / Hn. Huldarico Schönbergero*. s. l.: Johann Reusner, s. a. [1649?]. [2], 1–77, [51] S., 4°, S. [114].

⁷¹ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 1267; Wagner 1998, Nr. 1500. – Das Gedicht wurde im Druck in der Fußnote 70 veröffentlicht. Die bibliografischen Angaben siehe da mit der Änderung: S. [115].

⁷² Vgl. Szabó–Szögi 1998, Nr. 1149. – Das Gedicht wurde zu Ehre von Matthias Bél (1684–1749) verfasst, siehe: Breithaupt, Joachim Justus (Praes.) – Bél, Matthias (Resp.): *[héber, görög] sive, forma sanorum verborum*. Halae, Typis Orphanotrophi, s. a. [1707?]. [9], 2–50, [28] S., 4°, S. [64].

⁷³ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 2828; Wix 2008, 453. – Das lateinischsprachige Gedicht wurde für den siebenbürgischen Erzieher berühmter Männer wie Franz Rákóczi I. (1645–1676) und Nikolaus Bethlen (1642–1716), namens Paul Jászberényi (1630 k.–1678) gewidmet, siehe: Jászberényi, Paul: *Examen doctrinae Ariano-Societianae à quodam Anonymo sub hoc titulo evulgatae*. Londini, Sumptibus Samuelis Broun, 1662. [20], 1–108, [4], 109–214, [2] S., 8°, S. [20].

⁷⁴ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 830; Wix 2008, 873. – Fundort des lateinischsprach-

chigen Gedichts: Miegius, Johann Friedrich (Praes.) – Eperjesi, Michael (Resp.): *[béber] Disputatio theologica inauguralis De Nomine super omne Nomen, quod Christo donatum*. Heidelbergae, sumpt. Wilhelmi Walteri, s. a. [1673?]. [4] fol., 4°, fol. 4 v.

⁷⁵ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 2836; Wix 2008, 487. – Das lateinischsprachige Gedicht wurde anlässlich der Veröffentlichung der Dissertation seines Landsmanns Georg P. Batai (1662–1698) geschrieben, siehe: Rhenferdius, Jacob (Praes.) – Batai, Georgius (Resp.): *Dissertationis philologico theologicae tripertitae de Agno Paschali vero Christi typo. Pars tertia*. Franecqverae, Apud Johannem Gyselaar, 1689. [2], 69–102 S., 4°, S. 101–102.

⁷⁶ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 2421; Wix 2008, 452. – In den folgenden Drucken befinden sich lateinischsprachige Gedichte von ihm: Schelken, Sebastian (Praes.) – Boot, Matthias (Resp.): *Disputatio theologica inauguralis exhibens Causam Dei occasione loci Psalm. XIV. 1*. Franecqverae, Excudit Johannes Gyselaar, 1682. [12] fol., 4°, fol. 12v; Schotanus à Sterringa, Johannes (Praes.) – Curicke, Johannes (Resp.): *Exercitatio philosophica continens Quaestiones nonnullas, quarum genuinus sensus juxta mentem R. Cartesii candidè & sinarè investigatur & explicatur. Disp. I*. Franecqverae, Ex officina Johannis Gyselaer, 1682. [2], 1–29, [5] S., 4°, S. [32–33]; Schotanus à Sterringa, Johannes (Praes.) – Waeyen, Jacobus Vander (Resp.): *Exercitatio philosophica Continens Quaestiones nonnullas, quarum genuinus sensus juxta mentem R. Cartesii candidè & sinarè investigatur & explicatur. Disp. II*. Franecqverae, Ex Officina Johannis Gyselaer, 1682. [2], 3–35, [5] S., 4°, S. [36–38];

⁷⁷ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 2258; Wix 2008, 817. – Das Gedicht wurde zu Ehre seines Studentenkameraden gefasst; siehe: Strimesius, Samuel (Praes.) – Schwartzmeier, Johann Christoph (Resp.): *Dissertatio philosophica, Discutiens Quaestionem Moralem: Num homo agendo suam ipsius felicitatem, citra peccatum in humilitatem commissum, intendere possit*. Francofurti ad Viadrum, literis Christophori Zeitleri, s. a. [1696?]. [9], 2–54, [2] S., 4°, S. [55–56].

⁷⁸ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 252; Wix 2008, 914. – Der Fundort des Gedichts stimmt mit dem Gedicht in der Fußnote 77 überein, mit Änderung der Seitenzahl: S. [56].

⁷⁹ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 2236; Wix 2008, 363. – Das Gedicht wurde aus Anlass der Verteidigung seines Landmanns aus Oberungarn geschmiedet; siehe: Valckenier, Johann (Praes.) – Szoboszlai N., Samuel (Resp.): *Dissertatio theologica prima & secunda de Justificatione Homini coram Deo*. Lvgydni Batavorum, Apud Viduam & Haeredes Johannis Elsevirii, 1669. [29] fol., 4°, fol. [28]r.

⁸⁰ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 1363; Wix 2008, 252. – Das hebräischsprachige Gedicht ist im Druck in der Fußnote 79 auf fol. [29]r zu lesen.

⁸¹ Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 2057; Wix 2008, 159. – Fundort des hebräischsprachigen Gedichts siehe: Vitringa, Campegius (Praes.) – Batai, Georgius (Resp.): *Dissertationis philologico theologiae tripertitae de Agno Paschali vero Christi typo. Pars secunda. Franeqverae, Apud Johannem Gyselaar, 1689. [2], 35–66, [2] S., 4°, S. [68].*

⁸² Vgl. Szabó–Tonk 1992, Nr. 568; Wix 2008, 601. – Das lateinischsprachige Gedicht wurde für seinen berühmten Landsmann und Schulgefährten gwidmet; siehe: Vitringa, Campegius (Praes.) – Köleséri, Samuel (Resp.): *Dissertationis Philologicae-Theologicae, De Sacrificiis. Pars ultima. Franeqverae, Ex Officina Johannis Gyselaar, 1683. [2], 97–140, [4] S., 4°, S. [141–142].*

⁸³ Vgl. Wix 2008, 638. – Das lateinischsprachige Gedicht ist im Werk in der Fußnote 82 zu finden, mit kleiner Änderung in den bibliographischen Angaben: S. [143].

Gabriella Lakfalvi-Szögedi (Debrecen)

**Die Liebe, die Reise und der stoische Weise:
die Begegnung der Gelegenheits-
und der Erlebnispoesie bei Paul Fleming
anhand des Gedichtes *Entsagung***

Dieser Aufsatz betrachtet anhand der Interpretation der poetischen Ich-Instanzen in der Ode *Entsagung* (Oden, V. 17.)¹ den speziellen Begegnungsraum der Gelegenheits- und der Erlebnisdichtung bei dem frühbarocken Opitz Nachfolger Paul Fleming, dessen Dichtung in jüngster Zeit wieder ins Blickfeld der literaturwissenschaftlichen Forschung rückt.²

Die ältere literaturgeschichtliche Forschung betrachtete den früh verstorbenen Dichter – gemeinsam mit Johann Christian Günther – als den Vorläufer der Goethe'schen Erlebnislyrik, einer Poesie, in deren Text ein Zustand des Sprecher-Ich in einer Umwelt dargestellt wird, die den Eindruck einer individuellen Erfahrung erweckt und die nicht sozial kodiert zu sein scheint. So gründete sich nach Hans Pyritz die Ausnahmestellung Flemings auf dem persönlichen, eigenen Ton, d.h. auf der Überwindung der Tradition und der Konvention³, so dass seine Gedichte als Teile einer poetischen Autobiographie interpretiert wurden. Demgegenüber wies ihm die neuere Barockforschung keine besondere Stelle in der deutschen Lyrikgeschichte zu, sie behandelt ihn als einen Dichter der Gelehrtenpoesie des 17. Jahrhunderts, der nach den Opitz'schen poetischen Regeln und der humanistischen Tradition dichtete, wonach es eigentlich schwer ist, den innovativen Charakter seiner Dichtung erfassen zu können. Dabei vertritt Hans-Georg Kempers Standpunkt einen wichtigen und gültigen Aspekt, indem er die unkonventionelle Weise, in der der Dichter die poetischen Konventionen nutzte, als Beweis der Ausnahmestellung von Fleming darzustellen versucht.⁴

Flemings Gedichte sind Gelegenheitsgedichte: Sie sind größtenteils nach dem engeren Sinne des Begriffes adressatenorientierte Gedichte, die sich in gebundener Rede auf besondere Gelegenheiten des menschlichen Lebens von öffentlicher Relevanz beziehen. Dazu sind unter anderem Geburtstags-, Hochzeits- und Leichbegängnisgedichte zu zählen. Diese Oden, Sonette und Epigramme sind rhetorisch fundierte, okkasional

bestimmte und intentional ausgerichtete Texte, in denen die Ich-Sprechsituationen als Sprechsituationen eines typisch-exemplarischen Ich sind, wobei das Ich eine kulturell kodierte Rolle darstellt. Diese Gedichte sind „kein Ausdruck lyrischer Subjektivität, da sich das Ich hier noch nicht als Individuum versteht, als freie Individualität, die sich im Gegensatz zur Macht objektiver Gegebenheiten, sei es Natur oder tradierte Norm, setzt“⁵, worauf Hiltrud Gnüg in Bezug auf die Barockdichtung hinweist. Trotz der typischen Merkmale der Gelegenheitsdichtung, trotz der Verwendung der Konventionen humanistischer Casualtopik und der aus den Poetiken bekannten Stilfiguren weist Flemings Poesie Aspekte auf, nach denen einige Gedichte gar nicht konkret einer *occasio* zugeschrieben werden können und – im weiteren Sinne des Gelegenheitsbegriffs – für Gelegenheiten von individuellen Lebensaugenblicken geschaffen sind.

Fleming verbrachte sechs Jahre seines kurzen Lebens auf einer holsteinischen diplomatischen Gesandtschaftsreise nach Russland und Persien, was zum einen als eine Flucht aus Angst vor der Verwüstung des 30jährigen Krieges, zum anderen als eine Bildungsreise aufgefasst wurde. Er war offiziell Hofjunker und Mundschenk und schließlich wurde er als Reisepoet eingestellt, dessen Gedichte zu bedeutsamen Ereignissen in die *Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscovitischen und Persischen Reise* (1656) von Adam Olearius einfließen. Nach Hans-Georg Kemper bereicherte Fleming mit diesen Reisegeleitgedichten die Lyrikgeschichte um den Ton eines erlebten und erlebend reflektierenden Ichs.⁶ Diese Reise förderte die bei Fleming stark dominierende Tendenz der Selbstreflexion, die sich mit Sinn- und Orientierungssuche verknüpfte. Ins Zentrum meiner früheren Untersuchungen habe ich eine anthropologische Dimension, eine Grundgegebenheit des Erfahrungs- und Lebenszusammenhangs menschlichen Daseins, eine „menschliche Elementarerfahrung“⁷, wie es Karl Kaser formuliert, gelegt: die Erfahrung der Liebe (der Geschlechterliebe und der Freundschaftsliebe) als Bestandteil der *conditio humana*. Flemings Auseinandersetzung mit den tradierten Topoi der Liebe und der Freundschaft, mit der neuplatonischen, neustozistischen Philosophie und der christlichen Religion führt im Kontext der Liebe – der Freundschaftsliebe, der erotischen Liebe und der Gottesliebe – zu einer Ich-Bildung im Poetischen, die ein durch die philosophischen und religiösen Maximen vermitteltes und kulturell bzw. textuell geformtes Selbstbild zustande bringt, das seine Beständigkeit in der Relation zum Außen-Ich sucht. So

formt sich ein Ich, das seine Identität in seiner Person selber findet, in der Person, die sich im Mittelpunkt der tradierten philosophischen Positionen als der möglichen Methoden der Selbstverwirklichung synkretisch herausbildet. Die verschiedenen Arten der Liebe sind die Zustände, in denen und mit deren Hilfe der Mensch zum Guten gelangen kann, sie sind die Ziele des Lebens, ohne die man sich nicht verwirklichen kann und zugleich sind sie die Wege, die man gehen soll. Daher sind sie Tugenden, die Halt geben und dadurch werden sie in ihrem Vollzug zum Habitus des Menschen, sie werden als Teile des Ich angesehen. In Flemings Darstellung wird daneben parallel eine sich doppelt ausrichtende Beständigkeit des Ich gezeichnet, die einerseits auf die göttliche Fügung und andererseits auf die eigene Beständigkeit vertraut. Das Vertrauen in die christliche Geborgenheit und die Hinnahme der Vanitas können mit dem Anspruch auf eine innerweltliche menschliche Autonomie vereinbart werden, das Rezept liegt in der Person selbst, die mit Weisheit liebt und so eigentlich durch die Affekte zur Glückseligkeit und zu einer sittlichen Vervollkommnung gelangen kann. Diesen Gedankengang illustriert das folgende Zitat aus dem zu Beginn angekündigten Liebesgedicht (*Entsagung*, Oden, V. 17.), das den alle Grundformen der Liebe (eros, philia, agape) betreffenden Rat konstitutiv zusammenfasst: „Wer sich der Weisheit ganz ergebenet, der liebet recht und wird geliebet.“⁸ (Verse 101–102).

Neben der semantischen Struktur des Gedichtstextes lässt sich eine mit aufrichtiger Eloquentia aufgebaute Textur erschließen, was ermöglicht, die Besonderheit und die Ausnahmestellung der Frage nach einer speziellen Begegnung der Gelegenheits- und der Erlebnisdichtung bei Paul Fleming zu erfassen. Die Analyse der Sprechsituation und der Sprech- bzw. Ich-Instanzen des Textes eröffnet die Möglichkeit, nach dem erlebnishaften Charakter der Fleming'schen Sprache zu fragen. Zur Untersuchung der im Gedicht verwendeten Sprechakte nehme ich Heinz Schlaffers Grundthese, der die Sprechakte als konstitutives Element der Lyrik behandelt, zur Hilfe.⁹ Heinz Schlaffer zählt unter den lyrischen Sprechakten die Sprechakte Preisen, Grüßen, Segnen, Widmen, Willkommen heißen, Abschied nehmen, Hochleben lassen, Geloben, Sich weihen, Beten, Bitten, Glück wünschen, Beschwören, Klagen, Verkündigen, Danken, Gedenken, Mahnen, Verbannen, Entsagen und Verfluchen auf, denen er jeweils ein oder zwei Zitate aus der deutschen Lyrik beilegt.¹⁰ Durch die Untersuchung von Sprechakten in ausgewählten Gedichten

stellt er die Hierarchie der Elokution, der Illokution und der Perlokution dar.¹¹

Das Gelegenheitsgedicht *Entsagung* wurde vom Dichter selbst in das fünfte Buch der Oden, unter die Oden von Liebesgesängen eingeteilt und wurde später vom Herausgeber der Gedichte betitelt. Der Zustand des Betrugs und der Verlassenheit ist die Gelegenheit, in der das lyrische Sprechen zustande kommt. Der Referenzpunkt der Sprechsituation ist das Ich, das sich selbst anredet, genauer genommen, seine Synekdoche, seinen Sinn:

Und soll es nun nicht anders gehen,
ich muß von ihr gehasset sein?
So laß die eiteln Sachen stehen,
mein Sin, und gieb dich nur daren! (V. 1–4.)¹²

Diese Selbstanrede setzt zwei verschiedene Ichs voraus: das angesprochene Ich, das auch grammatisch im aufgeförderten „Sinn“-Begriff (V. 4.) bzw. in den später vorkommenden Personal- und Possessivpronomina „du“, „dich“ und „dein“ manifest ist, und das sprechende Ich, das als die logische Voraussetzung des performativen Aktes der Anrede implizit vorhanden ist. Während die ersten Verse von einem verzweifelten, unsicheren und nach Fragen suchenden Ich gesagt werden, werden die letzten Verse von einem selbstsicheren und selbstbewussten sprechenden Ich formuliert.

Ich habe gute Nacht gegeben
der Eitelkeiten schnödem Lauf.
Sie sei nun, wie sie will, alleine!
Auch ich bin Niemand's mehr als meine. (V. 105–108.)¹³

Diese Selbstgewissheit und die Sicherheit im eigenen Selbst ergeben sich daraus, dass das sprechende Ich einem anderen Ich, dem angesprochenen Du den sicheren Rat geben kann. Dieses Du soll diese Mitteilung beanspruchen, dieser Anspruch unterscheidet das angesprochene Ich von dem sprechenden Ich. Das sprechende Ich verteilt sich auf diese Weise in mehrere Stimmen, die die verschiedenen Aufgaben des Klagens, des Entsagens, des Bittens und des Verkündigens übernehmen. Dieses Gelegenheitsgedicht operiert nicht mit einem einzigen Sprechakt, die ver-

schiedenen Sprechakte zeichnen einen Bogen von dem Klagen bis zum optimistischen Verkündigen.

Am Anfang des Gedichtes spricht das klagende und der Geliebten entsagende Ich:

Zwar ofte werd' ich seufzen müssen,
wenn ich erwäge jene Zeit,
da ich den schönen Mund zu küssen
mit gutem Fuge war befreit, (V. 13–16.)¹⁴
[...]
Was aber? Soll mich etwas kränken,
das nichts ist als ein bloßer Wahn?
Ich will vielmehr mich dahin lenken,
wohin mich Dapferkeit weist an
und den vergällten Süßigkeiten
mit großem Herzen widerstreiten. (V. 19–24.)¹⁵

Am Ende des lyrischen Sprechens stehen die anscheinend standhaften Verkündigungen:

Nein! Sie hat einen Sinn erkiest,
dem fester Stahl nicht zu vergleichen
und harte Diamanten weichen. (V. 82–84.)¹⁶
[...]
Ich kan, Gott Lob! ohn' sie wol leben.
Wer sie ist, weiß ich, dass ich bin. (V. 87–88.)¹⁷
[...]
Forthin so dien' ich nur der Tugend. (V. 99.)¹⁸

Diese sprachliche Intention kulminiert mit dem Sprechakt des Bittens ergänzend und verstärkt in der endgültigen Behauptung des selbstsicheren und selbstbewussten Ich:

Komm, güldne Freiheit, komm, mein Leben,
und setze mir dein Hütlein auf!
Ich habe gute Nacht gegeben
der Eitelkeiten schnödem Lauf.

Sie sei nun, wie sie will, alleine!

Auch ich bin Niemand mehr als meine. (V. 103–108.)¹⁹

Durch die Entfaltung der Ermutigung und des guten Rates im Hauptteil des Textes erscheint noch eine Sprechinstanz, ein Er, der anscheinend aus den Reihen der ehemaligen Weisen stammt, so dass das angesprochene Du an ihm Beispiel nehmend den besten Ausweg wählen kann. Er ist der stoische Weise, der neben dem Sprechenden und dem angesprochenen Ich die dritte Erscheinungsform des poetischen Ich ist, das ideale Ich, von dem geredet wird. Dieses superiore und weise Ich artikuliert sich schon in den ersten Zeilen der Selbstanrede, es gestaltet sich aus dem Zwiegesang des Sprechenden und des erzählten, erwünschten Ich. Das Sprechende Ich versucht das als Du angesprochene Ich auf die Weise zu beraten, indem es ihm die Welt durchdringende Unbeständigkeit, das *theatrum mundi* schildert, das auch auf die Phänomene der Liebe und der Frauenwelt projiziert wird. Mit der Aussage im Vers 25 „Das hab’ ich wol gedenken können“²⁰ wird die deliberative Redeweise eingeführt.

Wer klug ist, baut nicht auf den Sand.

Wer sucht Trost bei leichten Sinnen,

bei Unbeständigkeit Bestand,

bei Schatten Licht, bei Tode Leben? (V. 26–29.)²¹

Es wird ein Bogen mit starker Antithetik von den Naturerscheinungen über die Venus- und Amor-Geschichten bis zu der menschlichen Hinfälligkeit dargestellt. Eine solche Argumentation bzw. eine solche Invention kann nur von einem den Makro- und Mikrokosmos gleichermaßen durchschauenden Weisen vollbracht werden. Mit stoischer Weisheit erklärt das leidende Ich, wie man sich während des Wechsels aller Sachen verhalten sollte, wenn der Referenzpunkt zu existieren aufhört, zu dem das Ich in Relation stehend früher Gewissheit und Sicherheit gefunden hat. In dem Falle, wenn sich die Treue der Geliebten zur Untreue verändert, soll man sich als ein starker Felsen erweisen und mit einem größeren Anspruch einen sicheren Halt finden und noch bewusster „nur der Tugend“ (V. 99.) dienen. Das Ich soll die Liebeserfahrung als Affekt mit sittlicher Gleichgültigkeit betrachten, um sich selbst zu vergnügen, d.h. mit sich selbst genug zu haben, und um den Zustand erreichen zu können,

der im letzten Vers der Ode beschrieben wird: „Auch ich bin Niemand mehr als meine“ (V. 108.). Die Bewahrung der aufgestellten Maximen kann aber nur mit einer Einschränkung gelten: die vergangene Liebe als eine elementare Menschenerfahrung bedeutet dennoch einen Anhaltspunkt und gleichzeitig eine neue Antriebskraft, von der Geliebten befreit nach der eigenen Freiheit zu suchen.

Diese Selbstanrede als Gelegenheitsgedicht wurde vom Herausgeber der Fleming'schen Gedichte mit dem Terminus eines Sprechaktes betitelt: Entsagung. Nach der Darstellung der kommunikativen Struktur des Gedichtes ist leicht einzusehen, dass die drei Sprechinstanzen und die vier Sprechakte ein vielstimmiges und vielseitiges poetisches Ich schaffen, so dass die von den Ich-Stimmen vertretenen Intentionen als reale und individuelle Stimmungen wirken und scheinbar ein erlebend reflektierendes Ich einer Erlebnisdichtung schildern. Neben den in der Rat gebenden Redeweise formulierten Aussagesätzen dominieren in diesem lyrischen Sprechen die Frage- und Ausrufesätze, die nur formal Fragen und Ausrufe sind und im Poetischen als Behauptungen eines anfangs verwirrten – wie z.B. in den Versen 1–4 – und letztens selbstsicheren – wie z.B. in den Versen 97–98, 103–104 oder 107 – Ich interpretiert werden können. Die Sprechakte des Klagens, des Entsagens, des Bittens und des Verkündigens vollziehen sich sowohl in Form von Frage- und Ausrufesätzen, als auch in Form von performativen Ausdrücken der Aussagesätze (z.B. V. 108.). Die expliziten und impliziten Performativa dienen dem illokutionären Aspekt des lyrischen Sprechens und erzeugen im ausgesprochenen Wort den Schein der intendierten Handlung.

Während die Okkasionalität – in diesem Falle der Zustand des Betrugs und der Verlassenheit – eine begrenzte Sprechsituation impliziert, verweist die deliberative Sprechweise auf die Verletzbarkeit des Gesagten und der dahinter verborgenen Behauptung. Durch die kommunikative Struktur der Ich-Instanzen und der verschiedenen Stimmen des sprechenden Ich konstruiert sich das poetische Ich, das durch den inszenierten performativen Akt des Sprechens, in Folge der performativen Tätigkeit des sprechenden Ich zustande kommt. Die Selbstständigkeit und das In-Sich-Stehen des Ich ist nur eine poetische Reflexion, eine Reflexion, die ex negativo gelesen ein unsicheres und desorientiertes Ich entlarvt. Durch die bewusste Anwendung des rhetorischen Apparats, die als Mittel der Selbstverstärkung und der Selbstgewissheit dient, wird der Status des ein-

heitlichen kulturellen Ich in Frage gestellt. In der den rhetorischen und poetischen Normen anscheinend entsprechenden Textur erscheint ein Ich, das sich ex negativo gelesen definiert: ein Ich, das seiner Selbstgewissheit entbehrt.

Anmerkungen

¹ Paul Flemings *deutsche Gedichte*. Hg. von J.M. Lappenberg. 2 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, S. 407–410.

² Bauer, Barbara: Naturverständnis und Subjektkonstitution aus der Perspektive der frühneuzeitlichen Rhetorik und Poetik. In: Laufhütte, Hartmut (Hg): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2000 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 35.), S. 69–132.; Schmidt, Jochen: „Du selbst bist dir die Welt“. Die Reise nach Utopia als Fahrt zum stoisch verfassten Ich. Paul Flemings Gedicht „In groß Neugart der Reussen“. In: *Daphnis* 31 (2002), S. 215–233.; Neymeyr, Barbara: Das autonome Subjekt in der Auseinandersetzung mit Fatum und Fortuna. Zum stoischen Ethos in Paul Flemings Sonett „An sich“. In: *Daphnis* 31 (2002), S. 235–254.; Fliedl, Konstanze: Das Gedicht an sich. Paul Flemings Trostsonett. In: *MLN*, 117 (2002), S. 634–649.; Borgstedt, Thomas: Paul Flemings stoizistische Liebesdichtung und die Latenz des Subjekts in der Frühen Neuzeit. In: Benthien, Claudia – Martus, Steffen (Hg): *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 2006, S. 279–295.

³ Pyritz, Hans: *Paul Flemings Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarkismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1963 (Palaestra, Bd. 234), S. 262–287.

⁴ Kemper, Hans-Georg: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Barock-Humanismus: Liebeslyrik*. Tübingen: Niemeyer, 2006, S. 109–145.

⁵ Gnüg, Hiltrud: *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*. Stuttgart: Metzler, 1983, S. 3.

⁶ Kemper, Hans-Georg: „Denkt, dass in der Barbarei / alles nicht barbarisch sei!“ Zur Muscovitischen und persischen Reise von Adam Olearius und Paul Fleming. In: Ertzdorff, Xenja von (Hg): *Beschreibung der Welt. Zur Poetik der Reise- und Länderberichte*. Amsterdam: Rodopi, 2000 (Chloe, Bd. 31.), S. 315–344.

⁷ Kaser, Karl: Menschliche Grunderfahrungen – der Blick der Historischen Anthropologie. In: *Grundlagen der Kulturwissenschaften. Interdisziplinäre Kulturstudien*. Tübingen – Basel: Francke, 2004, S. 457–475.

⁸ Lappenberg [Anm. 1], S. 410.

⁹ Schlaffer, Heinz: Die Aneignung von Gedichten. In: *Poetica* 1995/1–2, S. 38–57.; Ders.: Orientierung in Gedichten. In: *Poetica* 2004/1–2, S. 1–24.; Ders.: Sprechakte der Lyrik. In: *Poetica* 2008/1–2, S. 21–42.

¹⁰ Schlaffer, Heinz: Sprechakte der Lyrik. In: *Poetica* 2008/1–2, S. 21–23.

¹¹ Ebda, S. 26–42.

¹² Lappenberg [Anm. 1], S. 407.

¹³ Ebda, S. 410.

¹⁴ Ebda, S. 408.

¹⁵ Ebda

¹⁶ Ebda, S. 409.

¹⁷ Ebda, S. 410.

¹⁸ Ebda

¹⁹ Ebda

²⁰ Ebda, S. 408.

²¹ Ebda

Lesestoffe in/über Siebenbürgen und Ungarn

Die Rolle der Stammbücher als Medien der Literaturrezeption

Im Falle des stark situationsbezogenen Sammelmediums Stammbuch, das sich in der langen Zeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert vielfältig entwickelt hatte, wurden Halter und Einträger grundsätzlich bewegt, einen besonderen Moment, eine außerordentliche Begegnung oder eben einen bewegenden Abschied festzuhalten. Aus der Perspektive des Halters betrachtet geht es dabei insbesondere in den Anfangsphasen der Albumsitte um das Sammeln von Autographen. Im Laufe der Zeit gesellt sich dazu die Motivation, die durchaus auch von der Einträgerseite her zu berücksichtigen ist, nämlich durch die gegenseitige Geste, jemanden um eine Inskription zu bitten und dieser Bitte nachzukommen, das Andenken von Person und Begegnung aufrechtzuerhalten. Die Memorialfunktion wird dabei durch die vergegenwärtigende Kraft des Eintrags gewährleistet, die in Schrift und (gegebenenfalls) Bild sozusagen die Aura des Inskribenden evoziert. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen oder Bewusstseinsgruppe wie z. B. derjenigen, die auf Freundschaft basiert, wird gegenseitig und nachhaltig bezeugt, und zwar auch durch die im Laufe der Zeit entstandene Konventionalität der Zeichen, die an sich den Tatbestand, und zwar das Bestehen der Freundschaft suggeriert, ohne sie von Zeit zu Zeit neu versichern zu müssen.

In Anbetracht dessen, dass die sukzessiv eintretende, dafür aber über lange Zeit maßgebliche Strukturiertheit der Einträge über die konkreten, in Worte gefassten Aussagen hinaus auch durch deren Anordnung plakativ etwas mitteilen wollten, sollten die Einträge mit Anspruch auf ganzheitliche Wahrnehmung behandelt werden. Dies bedeutet, dass man sich bei der Untersuchung von Stammbüchern selbstverständlich vor allem auf den jeweiligen Eintrag konzentrieren muss, das Augenmerk sollte man aber gleichzeitig immer auch auf die formale Gestaltung des Eintrags sowie auf deren Unterbringung im Stammbuch richten. Das heißt also, dass neben dem Verbal-Inhaltlichen auch die visuelle Anordnung der einzelnen Segmente sowie die Platzierung in dieser speziellen Sammelform¹ berücksichtigt werden muss.

Im Folgenden werde ich mich in meinen Ausführungen auf zwei Stammbücher aus dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts beziehen, die in der Datenbank *Inscriptiones alborum amicorum* (IAA) im Internet zugänglich sind. (<http://iaa.jgypk.hu/iaa/>) Über Intention sowie Beschaffenheit der Datenbank sprach ich bereits bei der ersten Internationalen Germanistentagung hier in Großwardein, daher will ich nun auf die detaillierte Darstellung derselben verzichten. Daran möchte ich aber auch diesmal erinnern, dass wir uns bei unserer Sammelarbeit auf so genannte Hungarica-Einträge konzentrieren, die auf den verschiedensten Ebenen mit dem Ungarn des 16.–18. Jahrhunderts in Bezug gesetzt werden können. Von dem überaus reichen und vielfältigen Korpus erhoffen wir uns ein repräsentatives Bild von personengeschichtlichen Zusammenhängen des Donau-Karpatenraums mit den umliegenden Gebieten sowie mit den Zielländern der Gelehrtenschicht. Auf dieser Basis werden sich unserer Ansicht nach bemerkenswerte Ressourcen für verschiedene Disziplinen wie z. B. die Mentalitätsgeschichte, den Transfer von Ideen und (literarischem) Geschmack usw. erschließen lassen, die einen exklusiven Blick auf die besagten Bereiche ermöglichen.

Mein Anliegen ist, das Stammbuch als Dokument für verhältnismäßig frühe Rezeption von deutschsprachiger Literatur in Ungarn im 18. Jahrhundert sowie als einen möglichen Weg darzustellen, der durch eigenartige Beschaffenheit und Intention auf seine Weise zur Kanonisierung bestimmter literarischer Texte beitrug. Die Frage, ob es gut und angebracht ist, nach einem Kanon zu streben, sollte jetzt außer Acht gelassen werden, und als Ausgangspunkt meiner weiteren Ausführungen vielmehr seine Funktionalität hinsichtlich der Orientierung und Identifizierung in Betracht gezogen werden – zumal gerade in diesen Punkten das hier zu erörternde Medium Stammbuch und das ideelle Konstrukt Kanon eine gemeinsame Sinnebene bilden.

Beide Stammbücher, die hier zur Debatte stehen, werden in der Széchényi Nationalbibliothek Budapest aufbewahrt und wurden in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts geführt. Die zwei Alben habe ich ausgewählt, weil sie geeignet sind, der Frage auf den Grund zu gehen, wie die deutsche Literatur in den darin vertretenen zwei sozialen Gruppen repräsentiert wird. In dem einen sehen wir einen Bekanntenkreis vor uns, in dem vornehmlich Männer und Frauen aus adeligen Familien sowie Schulfreunde des Halters vertreten, während im anderen ausschließlich

Männer erscheinen, von denen die meisten sich als Mitglieder einer gewissen „Gesellschaft der L'ami“ bezeichnen. Zwei Gruppen von Menschen, die fast zeitgleich in dieser ihrer Eigenschaft existierten, und sowohl in der geschlechtlichen Zusammensetzung, als auch im Intentionellen auf unterschiedlicher Basis bestehen. Das einzige Bindeglied ist aber das Medium, das sie uns überliefert.

Im Folgenden werde ich jene Einträge, die in ihrem Wortlaut und wohl auch ihrer Intention vollkommen in der eher formelhaften Konvention der Stammbuchseite stehen, unberücksichtigt lassen. So zum Beispiel werden Inskriptionen wie:

Sie bathen mich, das ich mich in Ihr Stambuch schriebe, Drum schreib ich
Ihnen die vier Regeln ein.
Des Morgens denken Sie an Ihren Gott,
Des Mittags essen Sie vergnügt Ihr Brodt
Des Abends denken Sie an Ihren Tod,
Des Nachts verschlaffen Sie all Ihre Noth.²

wegen der sentenziellen Aussage mit Hinblick auf eine fromme Lebensführung, oder Inskriptionen mit einem eindeutig persönlich-individuellen Bezug zum Halter wie:

Bemerkt zu werden - von Gewicht zu seyn.
Darauf geht bei Ihnen alles hinaus.³

oder Einträge, die in Gemeinplätzen z. B. die Freundschaft thematisieren, wie:

Die Freundschaft ist ein vestes Band,
Das uns beseelt – verbindet!
Ich gehe in ein fernes Land,
Wo man Gelehrte findet,
Da wird auch eine Stelle seyn,
Dem Freund ein Denkmal gern zu weihn,
Das zeigen wird, wie gut er ist,
Der Freund, – den man zum Abschied küsst!⁴

gerade wegen der nicht immer eindeutig zu ergründenden situativen Beschaffenheit nicht weiter behandelt und hier nur am Rande und als Illustration erwähnt.

Worauf ich aufmerksam machen möchte, sind jene Inskriptionen, die sich, entweder in Form von wortwörtlicher Übernahme oder eben auf die jeweilige Situation angewandt, zeitgenössischer deutscher literarischer Texte bedienen. Bemerkenswert ist dabei zu beobachten, welche eigenartig lebendige Form der Literaturrezeption wir dadurch vor uns haben. Interessanterweise wird in Reiseberichten⁵ über Ungarn zwar ab und an von einem gewissen Anteil an moderner Kultur, wie sich auch im geselligen Leben zeigt, berichtet – so zum Beispiel als der sächsische Graf Hofmannsegg von seinem Theaterbesuch in Pest oder einem Abend bei der Grafenfamilie Zichy erzählt, wo sich nicht nur die Gastgeber durch ein außerordentliches Interesse für schöne Opern auszeichneten, sondern auch von einem nicht näher genannten jungen Mann die Rede ist, der am Klavier aus der *Zauberflöte* vorspielte –,⁶ dass man aber bei Gelegenheit auch mal aus dem Libretto der gleichen Oper zitierte, wenn es darum ging, die Verbundenheit zu bestätigen, wird als etwas Selbstverständliches betrachtet und nicht für wichtig gehalten, reflektiert zu werden. Dafür soll hier ein Beispiel aus dem Album Oct. Germ. 555. stehen:

Da wandeln wir an Freundes Hand
vergnügt und froh ins bessere Land.⁷

Nun einige Angaben zu den Alben: Der Halter des einen⁸ war ein gewisser Paul Sponer, Mitglied einer angesehenen und wohlhabenden Patrizierfamilie aus Käsmark, der auch als Rechtsanwalt in der Stadt nachweisbar ist. Den Halter des anderen Albums⁹ kennen wir leider nicht. Ich schließe nicht aus, dass er herauszufinden ist, es bedarf jedoch noch weiterer Untersuchungen.

Zunächst einige Angaben zum Sponer-Album: Es enthält 54 Einträge aus den Jahren 1797–1799. Der Halter bewegte sich in der besagten Zeit in dem von Käsmark, Leutschau und Tarcal umgrenzten Gebiet. Knapp die Hälfte der Einträge stammt von Frauen, oft von verschiedenen weiblichen Mitgliedern einer Familie. Von Eintragenden, die sich nur mit einem Monogramm bezeichnen, könnten unter Umständen einige auch weiblich sein, dies ist aber nicht immer festzustellen. Im besagten Album

wurden folgende Autoren aus dem 18. Jahrhundert zitiert: François de La Rochefoucauld (in Friedrich Schulzes Übersetzung aus dem Jahre 1793), Johann Martin Miller (1750–1814), Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769), Johann Peter Uz (1720–1796), Johann Gottfried Herder (1744–1803), Friedrich von Hagedorn (1708–1754), Albrecht von Haller (1708–1777), Christian Ewald von Kleist (1715–1759), Johann Jakob Dusch (1725–1787), Johann Job oder Johann Friedrich Tiede, Christoph Martin Wieland (1733–1813), Ephraim Moses Kuh (1731–1790).

Gellert ist in diesem Album durch sechs verschiedene Zitate aus seinen folgenden Werken vertreten: *Selinde* (1769), *Der Kampf der Tugend* (1757), *Reichtum und Ehre* (1756)¹⁰, *Der Tanzbär* (1646–1648). Hagedorn taucht zweimal auf: *An die heutigen Enkratiten*, *Die Thiere* (An Herrn C. L. Liscow), ebenfalls zweimal der Naturwissenschaftler und Mediziner Albrecht von Haller aus der Schweiz: *Die Tugend*, *Die Falschheit menschlicher Tugenden*.

Das Album mit dem unbekanntem Halter enthält Einträge aus der Zeitspanne 1799–1800, die diesmal im Dreieck Pest–Prag–Wien entstanden sind. 19 der insgesamt 26 Einträge wurden in Pest datiert, 4 in Prag, und ein einziger in Wien. In diesem Fall können wir ausschließlich von männlichen Einträgern sprechen.¹¹ In sechs Einträgen war bisher festzustellen, aus welcher literarischen Quelle geschöpft wurde. Diese sind: Friedrich von Hagedorn (1708–1754), Christoph Georg Ludwig Meister (1738–1811), Emanuel Schikaneder (1751–1812), Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776), Johann Gottfried Seume (1763–1810), Johann Christian Günther (1695–1723) und Christian Ewald von Kleist (1715–1759).

Die Zitate richtig auszulegen wäre äußerst schwierig wegen der aus der Eigenart der Stammbuchsitte folgenden unbedingten Kontextualisierung, die im Einzelnen schwierig nachzuvollziehen ist. Von Belang in diesem Zusammenhang kann etwa die Angabe des Autors oder der Quelle sein. Dafür finden sich lediglich in einem der zu behandelnden Stammbücher Beispiele, und zwar in jenem von Paul Sponer.¹² Bemerkenswert ist dies im Vergleich mit dem Stammbuch des namenlosen Besitzers, dessen Einträge zum Großteil in Pest datiert sind. Die Relation Pest=Quasi-Hauptstadt und Provinz=Käsmark-Leutschau wirft ein interessantes Licht auf das Vorhandensein oder eben Nichtvorhandensein von Bedingungen für die Entfaltung der wissenschaftlichen wie literari-

schen Öffentlichkeit zu dieser Zeit. Neben den literarischen Zentren in Pest-Buda rief man auch in einigen größeren Städten wie Ödenburg (Sopron), Kaschau (Kassa, Košice) oder Hermannstadt (Nagyszeben, Sibiu) und Kronstadt (Brassó, Braşov) Kreise des geistigen Lebens auf dem Lande ins Leben.

Als mögliche Quellen, aus denen die Textkenntnisse bezogen wurden, sind, außer natürlich den Büchern, auch die Periodika wie zum Beispiel die Magazine zu nennen, die besonders ab den 60er-70er Jahren eine wichtige literaturvermittelnde Rolle einnehmen.¹³ Das Bedürfnis, durch das regelmäßige Lesen von Zeitungen und Zeitschriften bestens informiert zu sein, wurde schon im 17. Jahrhundert durch Comenius in den Schulordnungen in Ungarn angeregt, auch wenn dieses Vorhaben anfangs vor allem Blätter mit Inhalten bevorzugte, die sich die Stabilisierung der Moral sowie die Verbreitung merkantiler Ideen zum Ziel gesetzt haben. Im Laufe des 18. Jahrhunderts schlossen sich dieser Einstellung auch die Pietisten an, die außer den lateinsprachigen Zeitungen nunmehr auch die deutschsprachigen Blätter in den Schulunterricht (und damit zugleich wohl auch in den Lesealltag ihrer Schüler) miteinbezogen haben, und indirekt die Verbreitung der modernen historischen, geographischen, staatskundlichen und anderen aufklärerischen Ideen förderten.¹⁴

Es ist hier nicht der Ort, auf Auswahl und Angebot der Periodika im auslaufenden 18. Jahrhundert einzugehen, es soll aber daran erinnert werden, dass diese verhältnismäßig modernen Medien ein immer breiter gefächertes Lesepublikum avisierten. Einen wichtigen Anteil an diesem Markt nahmen Rezensionsorgane ein, die das deklarierte Ziel verfolgten, deutschsprachige Literatur (oder zumindest die Information darüber) an den Leser zu bringen. Eine Zeitschrift, wie der *Literarische Anzeiger für Ungarn*¹⁵ zum Beispiel (um nur eine zu nennen) dürfte wesentlich zu dieser Unternehmung beigetragen haben. Sie erschien in den Jahren 1798–1799 unter der Herausgeberschaft von Ludwig Schedius, der der Ansicht war, die deutsche Sprache sei die Sprache der ungarischen Intelligenz und wesentlich entwickelter als die ungarische.

Zeitschriften dienten aber nicht nur als unmittelbare Zugangsmöglichkeit zu den Texten. Sie fungierten nicht selten auch als detaillierte Verlagskataloge (z. B.(.) der stark aulisch gesinnten Trattnerschen Verlagsbuchhandlung), wie dies am Beispiel der ersten beständigen gelehrten Zeitschrift Österreichs *Wienerische gelehrte Nachrichten*¹⁶ des deut-

schen Ludwig J. Heyden ersichtlich wird. Die darin enthaltenen Informationen über Neuerscheinungen in Medizin, Pädagogik, Sprachlehre oder eben schöner Literatur hatten die Intention, über das Erscheinen des „guten Geschmacks“ zu referieren und somit diesen auch nachhaltig zu gestalten. Förderlich für diese Unternehmung waren die bekannten Zentralisierungsbestrebungen des Wiener Hofes, die sich auch im Bereich von Sprache und Kultur niederschlugen.¹⁷ (Die Auffassung der Aufklärung, die Entwicklung sowie Reinheit der Sprache würden zum Denken und dem angemessenen Ausdruck der Gedanken beitragen, hatten in einem anderen Zusammenhang freilich eine Wirkung in der ungarischen Spracherneuerung, auf die hier nicht einzugehen ist.)

Die Bildung von Mann und Frau ist ein grundlegendes Bedürfnis und zugleich Ziel der Aufklärung. Im aufgeklärten Absolutismus wurde alles daran gesetzt, die Leser und Leserinnen dieser Medien darin zu unterweisen, wie man sich optimal verhält. Meiner Ansicht nach sind die Stammbücher auch als nicht wegzudenkende „Organe“ der Vermittlung von Literatur zu betrachten, die obendrein auch noch ein zusätzliches Signal der Rezeption in sich bergen: Sie reflektieren nämlich auf individuelle Weise Kenntnis und Instrumentalisierung literarischer Inhalte und Formen. Nicht von oben gesteuert, sondern auf der persönlichen Ebene zeugen sie von der Lebendigkeit von Literatur, wenn man bedenkt, dass man bei der Eintragung eines Zitats entweder den Text vor sich hat oder aber ihn auswendig kennt. Die spezielle Art von Kanonisierung literarischer Texte ist also in meiner Auffassung nicht so sehr in dem Sinne ausschlaggebend, wie sie in der Literaturwissenschaft vertreten wird, sondern im Sinne von Identitätsbildung. Der besondere Umgang mit den ausgewählten Texten, die Verinnerlichung der Inhalte haben durch ihren affirmativen Charakter eine starke kulturprägende Wirkung im weitesten Sinne. Das polyvalente Medium Stammbuch kommt als solches seinen Funktionen auch im ausgehenden 18. Jahrhundert vollständig nach, indem es als Informationsträger sowie Bewahrer von *memoria* akzeptiert und gehandhabt wird.

Anmerkungen

¹ Vgl. Schnabel, Werner Wilhelm: *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer 2003.

² IAA 5205. Tarcal, 03. 11. 1799, Eintrag von Babette Doloviczényi.

³ IAA 5208. Késmárk, 22. 07. 1797, Eintrag Lisette Asbóth.

⁴ IAA 5225. Késmárk, 21. 07. 1797, Eintrag von Michael Theil.

⁵ Vgl. *Die Reise des Grafen Hoffmannsegg über Ungarn im J. 1793 und 1794*. Budapest: Franklin 1887. (Im Weiteren: Hofmannsegg)

⁶ Hofmannsegg, 74. Es darf der Musik ihre vermittelnde Rolle nicht abgesprochen werden, wenn man bedenkt, welch zentralen Status sie im geselligen Leben einnahm. Vertonte Gedichte erreichten auch auf diesem Weg das Publikum. Im Album von Paul Sponer finden sich gleich zwei Einträge aus vertonten Texten: 1. Johann Martin Miller: *Was frag ich viel*, unter anderen auch von Mozart vertont (IAA 5206); 2. Christian Fürchtegott Gellert: *Der Kampf der Tugend*, vertont von Carl Philipp Emanuel Bach (IAA 5222).

⁷ IAA 5277. Pest, 1799. 04. 27. Flantsch, Johann Andreas, aus der „Gesellschaft der L' Ami“.

⁸ OSZK, Oct. Germ. 446.

⁹ OSZK, Oct. Germ. 555.

¹⁰ Aus diesem Gedicht gibt es gleich drei angeführte Stellen: Katharina Fischer (IAA 5246) und Klara Kraus (IAA 5268) schreiben am gleichen Tag (den 15. Oktober 1799) ins Album. Das dritte Zitat aus demselben Text stammt von einem/einer gewissen L. W. (IAA 5237). Nichts spricht gegen die Annahme, dass auch dieser Eintrag zeitgleich mit den vorherigen entstanden war. Die ausgewählten Stellen aus dem Gedicht sind die folgenden: *Gönn jedem gern sein Glück,/ Lern vortheilhaft Empfinden/ Und in der andern Glück./ Ein Theil von Deinem finden* (V. 129–130.) ... *O, lehr, was Du nicht brauchst, meiden,/ Und was Du hast, geniss./ Die Welt ist reich an Freuden.* (V. 225–226.) ... *Suche solche Freunde auf,/ die still Dein Herz beseelen,/ Und wenn Du sie gefühlt,/ Dich nicht mit Reue quällen.* (V. 241–242.) In der Praxis der Stammbuchsitte ist es keineswegs ungewöhnlich, dass Eintragende in ihren Inskriptionen aufeinander reagieren.

¹¹ Die Gesellschaft 'der Freund' wird keine weiblichen Mitglieder gehabt haben. Die einzige, etwas frivole (und namenlose) Inskription lässt auch darauf schließen, dass das Stammbuch nur Männern vorgelegt worden sein wird. *Als ich einst ein Mahler war,/ Wollt ich meine Schöne mahlen./ Ich mahlt sie voll Zärtlichkeit,/ Die Augen*

voller Strahlen,/ Kopf, Hals und Brust mit wahrer Lust,/ Kurz alles ohne Flecken,/ Und als ich in die Mitte kam,/ Blieb mir der Pinsel stecken. (IAA 5297)

¹² In diesem Kreis hatte man offenbar Wert darauf gelegt, den zitierten Autor beim Namen zu nennen. Angeführt wurden Herder, Hagedorn, Palingenus sowie Horaz.

¹³ Seidler, Andrea: *Frauen als Lesepublikum im achtzehnten Jahrhundert*. Szeged: Scriptum, 1999; Seidler, Wolfram: *Buchmarkt und Zeitschriften in Wien 1760–1785*. Szeged: Scriptum, 1994.

¹⁴ Vgl. Fehér, Katalin: Iskolai újságolvasás Magyarországon a 18. században. In: *Magyar Könyvszemle* 120/2 (2004), S. 131–150.

¹⁵ Seidler, Andrea – Seidler, Wolfram: *Das Zeitschriftenwesen im Donauraum zwischen 1740 und 1809. Kommentierte Bibliographie der deutschen und ungarischen Zeitschriften in Wien, Preßburg und Pest-Buda*. Wien–Köln–Graz: Böhlau 1988, Nr. 116.

¹⁶ Ebda, 13.

¹⁷ Vgl. Benda, Kálmán: *Emberbarát vagy hazafi? Tanulmányok a felvilágosodás korának magyarországi történetéből*. [Menschenfreund oder Patriot? Studien zur Geschichte der Aufklärung in Ungarn.] Budapest: Gondolat 1978, S. 38–42.

Eszter Szabó (Oradea)

Die Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde als Ratgeber der heimischen Kultur, Geschichte und Literatur in Siebenbürgen

1. Einleitendes zur deutschsprachigen Publizistik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts werden in der Geschichtsschreibung als „stille Jahre“ im geistigen Leben des siebenbürgischen Deutschtums bezeichnet. Sein schöngeistiges Schrifttum erreichte um die Jahrhundertwende kein besonders hohes Niveau, dennoch bildeten sich Lesegesellschaften (z. B. die Hermannstädter Lesegesellschaft, gefördert durch Samuel von Brukenthal), und es entstanden auch Buchhandlungen und Büchereien.¹

Die beiden einflussreichsten und bekanntesten Periodika erschienen damals in Hermannstadt und Kronstadt, sie wurden gleichsam zu Wegweisern für die deutschsprachige Publizistik in Siebenbürgen.² Die erste siebenbürgisch-deutsche Zeitung war der *Siebenbürger Bote*, der seit 1789 in Hermannstadt herausgegeben wurde; er war es auch, der den publizistischen Kontakt zu Deutschland herstellte. Dieses Blatt wurde schnell zum meinungsbildenden Organ der Hermannstädter und der Siebenbürger Sachsen. Es existierte auch nach der 1848–1849er Revolution weiter und erschien ab 1863 mit einem veränderten Titel als *Hermannstädter Zeitung vereinigt mit dem Siebenbürger Boten*. In dieser Form kam es bis 1907 heraus. Der *Siebenbürger Bote* war eine Veröffentlichung des Verlags und der Druckerei Martin von Hochmeisters (1767–1837) und wurde später von dessen Erben auf Theodor Steinhaussen übertragen.

Das zweite führende Organ war das 1837 in Kronstadt herausgegebene *Siebenbürger Wochenblatt*, das 1849 in *Kronstädter Zeitung* umbenannt wurde. „Diese beiden Publikationen wirkten besonders in sozialen, politischen und wirtschaftlichen Bereichen als Richtschnur und sind auch für die kulturell-geistigen Verhältnisse jener Zeit von Einfluss gewesen.“³

Nicht nur die Zeitung selbst, auch die zu ihr gehörenden Beiblätter sind bedeutsam geworden. Sie trugen die Überschrift *Blätter für Geist*,

Gemüth und Vaterlandskunde und nahmen aufgrund ihrer Bedeutung bei der Vermittlung der deutschen Kultur- und Literaturgeschichte in Siebenbürgen einen herausragenden Platz ein.

2. Die Entstehung der *Kronstädter Zeitung* und ihrer kulturellen Beiblätter

Das *Siebenbürger Wochenblatt* (später *Kronstädter Zeitung*) wurde – wie schon erwähnt – im Jahre 1837 ins Leben gerufen und entwickelte sich zur wichtigsten deutschsprachigen Zeitung Siebenbürgens. Sie ist mit dem Namen des Verlegers und Buchdruckers Johann Gött (1810–1888) verbunden.

Als Stephan Ludwig Roth⁴ – der ebenfalls regelmäßig in der Zeitung publizierte – wegen seiner Schrift *Sprachkampf in Siebenbürgen* im Jahre 1842 von den Vertretern der magyarischen Revolutionsregierung zum Tode verurteilt und erschossen wurde, änderten sich sowohl der Inhalt als auch der Titel des Blattes. Das von J. Gött redigierte Wochenblatt wird 1849 von der *Kronstädter Zeitung* abgelöst. Es wurde zwischen 1845–1855 zu einer Macht im Sachsenlande, einem Organ der genialsten und aufrichtigsten Volks- und Vaterlandsfreunde.

Das Tage- bzw. das Wochenblatt beschäftigten sich mit politischen und gesellschaftlichen Fragen und kennzeichneten die Hauptlinie der Burzenländer Publizistik.⁵ Die Beilagen der Zeitung hatten die bedeutsame Aufgabe, den deutschen Geist im siebenbürgisch-sächsischen Herzen durch Beiträge zu Kultur und Kunst zu fördern. 1837, im Erscheinungsjahr des *Siebenbürger Wochenblattes*, trug die Beilage die Überschrift *Unterhaltungsblatt für Geist, Gemüth und Publizität*. Im folgenden Jahr wurde sie in *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde* umbenannt. „Die Blätter waren für die Entfaltung der heimischen Belletristik, für die Entwicklung der Lesekultur in Siebenbürgen von großer Bedeutung, boten sie doch den Verfassern von schöngeistiger Literatur eine adäquate Publikationsmöglichkeit und dem Kunstrichter ein Forum zur Beurteilung schriftstellerischer Produktionen.“⁶

Obwohl politische Fragen und Fragen der Soziologie ebenfalls zu den von der Zeitung behandelten Themenbereichen gehörten, standen im Zentrum der Blätter kultur- und literaturhistorische Fragen. Mein Beitrag unternimmt den Versuch, die Rolle der Literatur und Kultur in der Geschichte der Beiblätter in der Periode zwischen 1855 und 1858 näher

zu bestimmen und die vermittelnde Funktion der Literatur zwischen den Siebenbürger Sachsen und den anderen Völkern des Königreichs Ungarn darzustellen.

3. Die *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde* als publizistisches Instrument der siebenbürgisch-sächsischen Kultur und Literatur

3.1. Ziele und Aufgaben der Beilage

Wie schon erwähnt, haben die Blätter zur Entfaltung und Entwicklung der heimischen Belletristik im hohen Maß beigetragen. Einerseits sollten sie den deutschen Geist, die deutsche Wissenschaftlichkeit in Siebenbürgen fördern, andererseits aber auch dem Volk eine Stimme geben, also alles frei aussprechen, was es denkt, „was in seinem Gemüth, treibt und gärt“. Auf der ersten Seite der ersten Nummer aus dem Jahre 1855 findet man eine lange Aufzählung, die sich darauf bezieht, welche Ziele das Blatt verfolgt und wie die Beiblätter diese gemeinsam mit dem Volk erreichen können. Ich zitiere einige dieser Zielsetzungen:

Sie sollen es verstehen, im Herzen des Volks zu lesen, seine Bedürfnisse geltend zu machen wissen, auf die Befriedigung derselben dringen, sie sollen, was in der Masse nur als Ahnung, ihr selbst unbewusst lebt, ihr klar zu machen und in Worte zu fassen wissen. Sie sollen Stimmen sein, durch welche die einzelnen Kreise zu einander und zu den Organen der Regierung sprechen, sie sollen frei und offen, natürlich mit Maß und Ziel das Wort für die öffentliche Meinung führen, der Mund des Volkes sein, sie sollen aussprechen, was alle wünschen und verlangen, was alle drückt und plagt.⁷

Es wird auch eine Frage gestellt, die nicht unbeantwortet bleibt: Was sollen wir tun, um diese Ziele zu erfüllen? Die Antwort lautet folgendermaßen: „so müssen sich unsere besten Kräfte vereinigen zu gemeinsamen Streben [sic!] nach diesem Ziel, zu gemeinsamer Arbeit in dieser Richtung“. Ähnliches ist auch in der 3. Nummer des XIV. Jahrgangs aus dem Jahre 1856 zu lesen: „Der Glaube an ein ewiges Dasein, die Pflicht dieses Dasein zu erhalten, ist für ein Volk der erste Artikel seiner Glaubens- und Rechtslehre. Nil desperandum!“⁸

In der 1. Nummer des XV. Jahrgangs aus dem Jahre 1857 ist ein weiteres Ziel formuliert, es wird darauf hingewiesen, welche Inhalte die Blätter nach der gescheiterten Revolution thematisieren sollen. Sie sollen sich noch stärker als bisher mit der eigenen Kultur und Geschichte beschäftigen:

Die Kronstädter Zeitung muss, wenn sie mehr als ein Nachhall der Wiener Blätter sein und nicht bloß vom Nachdruck leben will, das Organ unserer Kirche und Schule, ein Rathgeber der heimischen Gewerbe, der Landwirtschaft und des Handels werden, und den Anbau des reichen Feldes der vaterländischen Geschichte im weitesten Sinne (Kultur und Literaturgeschichte) das Volk in der Liebe und Treue für Fürst und Vaterland erhalten und fördern.⁹

Es wäre nützlich – steht im Blatt am Anfang des Jahres 1857 zu lesen – wenn eine übersichtliche Darstellung des Vaterlandes erfolgen könnte. Wie diese Darstellung der sächsischen Heimat in den Blättern der Beilage aussah, darüber berichte ich im Weiteren unter inhaltlichen Aspekten.

Wie wir sehen, zeugen diese Formulierungen der Zielsetzungen von einer patriotischen Tendenz, ebenso die Texte, die in der Beilage erscheinen. Die Erklärung dafür, warum diese patriotische Tendenz in der Mitte des 19. Jahrhunderts relevant war, finden wir in den geschichtlichen Ereignissen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts markiert die Revolution von 1848/1849 eine entscheidende Zäsur in der siebenbürgisch-sächsischen Geschichte. Sie veränderte in vielfältiger Hinsicht das Gesicht Siebenbürgens und das nationale Bewusstsein seiner Völkerschaften. Nachdem die Revolution von 1848/49 niedergeschlagen worden war, wurde das absolutistische Regime restauriert, das bis Anfang des Jahres 1860 Bestand hatte. Fortschrittliche Bestrebungen aller Art wurden unterdrückt, die Freiheit des Bürgers für Meinungsäußerungen wurde drastisch eingeschränkt. Die Rumänen erlebten in ihrem Kampf um politische Rechte eine weitere Enttäuschung. Die Gruppe der Sachsen erkannte ihre Stärken im kulturellen und ökonomischen Bereich als grundlegende Überlebenschance und baute diese gezielt aus. Die Revolution der Jahre 1848–1849 markierte sowohl den Höhepunkt als auch den Ausklang der freiheitlichen Erneuerungsbestrebungen, die das geistige und künstlerisch-literarische Leben der Vormärzzeit geprägt haben.¹⁰

Die literarischen Texte, die in der Beilage publiziert werden, spiegeln diese Idee wider, indem sie siebenbürgisch-sächsische Helden und geschichtliche Sagen heraufbeschwören.

3.2. Inhalt und Struktur der Blätter

Die vierziger Jahre waren eine Zeit der Vereinsgründungen unter den Siebenbürger Sachsen. Es entstanden wirtschaftliche, wissenschaftliche und gesellige Verbände, Schulen, Zeitungen, Zeitschriften. Für das Schrifttum ist besonders der *Verein für siebenbürgische Landeskunde* (gegründet 1840) bedeutungsvoll geworden. Er hat das gesamte Volksleben befruchtet. Ihm „war es zu danken, dass der Gedanke einer gemeinsamen Vergangenheit zu einer Quelle der Stärke in der Gegenwart wurde, dass aus den gemeinsamen Kämpfen und Leiden alter Tage das Bewusstsein der Kultureinheit, der untrennbaren Zusammengehörigkeit als eine neue Lebenskraft stieg.“¹¹ Es erschienen Artikel und Schriften von G. D. Teutsch, die siebenbürgisch-sächsische Geschichte zum Gegenstand hatten. Johann Karl Schuller (1794–1865), der bedeutendste sächsische Gelehrte dieses Zeitabschnitts, war nicht nur als Geschichts- und Kulturgeschichtsforscher tätig, sondern er hat auch die sächsische Sprachgeschichte und Herkunftsforschung durch zahlreiche Beiträge bereichert.

Die Autoren der Blätter waren meist jüngere Intellektuelle, die „mit der freisinnigen Bewegung Westeuropas in Berührung gekommen waren“¹², so der Schäßburger Carl Gooß, Georg Daniel Teutsch, der Pfarrer Stephan Ludwig Roth, der Schulrektor J. F. Geltch, Michael Adolf Schuster, der Mediascher Gymnasiallehrer Andreas Gräser, der Herausgeber Anton Kurz. *Die Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde* erschienen regelmäßig wöchentlich einmal, jeweils am Mittwoch. Das Blatt bestand aus acht, neun, höchstens zehn Seiten. Die erste Seite enthielt entweder eine aktuelle Nachricht, wie z. B. eine Verordnung des Ministeriums für Cultus, oder sie begann gleich mit einem literarischen Text. Auf der 2. und 3. Seite konnte man die Fortsetzung des Textes von der ersten Seite finden. Die 4. und die 5. Seite waren einem anderen Thema gewidmet, so z. B. dem Schul- und Kirchenleben. Die 6. und die 7. Seite enthielten politische Nachrichten, eventuell Mitteilungen oder Korrespondenzen aus dem In- und Ausland. Auf die letzte Seite gehörte stets ein Gedicht, oder es wurden einfach die Nachrichten aus der Politik fortgesetzt; hier wurden auch die

Wiener Börsenkurse angegeben. Für meinen Beitrag habe ich vier Jahrgänge aus dieser Reihe ausgewählt und gesichtet. Der XIII. Jahrgang aus dem Jahre 1855 besteht aus 19 Nummern, der XIV. Jahrgang aus 39, der XV. Jahrgang aus 52 Nummern.

Die Themen der Artikel sind äußerst unterschiedlich, sie bezogen sich auf das Schul- und Kirchenleben, stellten die neue Schule für österreichische Geschichtsforschung vor oder handelten z. B. vom Turnen des weiblichen Geschlechts. Unter den literarischen Texten findet man historische Novellen, Erzählungen sowie lyrische Texte aus der heimischen Literatur. Viele Gedichte und Erzählungen sind ungezeichnet oder nur mit heute kaum mehr entschlüsselbaren Initialen versehen. Dennoch enthalten die Seiten der Kronstädter Beilage auch zahlreiche lyrische und epische Texte, die von heimischen Autoren als ihr geistiges Eigentum ausgewiesen sind.¹³ Zu den am häufigsten vertretenen Autoren gehört Josef Löffelmann, von dem 1856 und 1857 zwei historische Novellen, *Batoris Liebe* und *Albrecht Huetts Jugendliebe* publiziert worden sind. Weiterhin sind J. F. Gelth mit Gedichten und Aufsätzen sowie Gustav Nieritz mit einer Erzählung *Der todtte Gast* vertreten.

In der Rubrik *Aus dem Schul- und Kirchenleben*, die in fast allen Nummern präsent war, werden auch heute noch aktuelle Themen aufgeworfen. Diese Rubrik soll Nachrichten und Besprechungen aus dem Schul- und Kirchenleben des Vaterlandes übermitteln. „Unsere Zeit ist krank, sehr krank“ steht in der ersten Nummer des XIII. Jahrgangs. Dem Leser stellt sich die Frage warum, woran denkt denkt der Verfasser des Beitrags? Aber wir bekommen im Text auch sofort die Antwort:

Unsere Zeit ist krank, sehr krank – sie ist kein leerer, sentimentaler Jammer: die zunehmende Genusssucht, Unfügsamkeit der Jugend, die große Teilnahmslosigkeit, und fast gelähmte Tatkraft der Männer, der Mangel an Weisheit, Gleichgültigkeit und Untreue in den Familien, die wachsende Scheu vor dem heiligen Bunde der Ehe, Verfall des Gemeindelebens, zunehmende betrügerische Schlaueit und Untreue im Handel, schlechte Arbeiter, die stehlen; habsüchtige Arbeitgeber; Druck und Willkür von Oben; das maßlose Drängen von Unten, dass alle Regierung, Gesetz und Ordnung und alle Errungenschaften einer jahrhundert langen Kultur in Trümmer zu werfen und über diesen Trümmern den Thron einer ungebändigten Selbsucht und Verwirrung aufzurichten versucht.¹⁴

Die Konsequenzen, die aus diesem Befund gezogen werden, lauten: die kranke Zeit könne nur durch die Erziehung eines besseren Geschlechts gründlich geheilt werden, und die Erziehung dieses besseren Geschlechts wiederum erreiche man nur durch die Bekanntmachung der eigenen heimischen Kultur- und Literaturgeschichte.

Den anderen konstanten Teil der Beilage bildeten die literarischen Texte. Die oben an erster Stelle genannte historische Novelle *Batoris Liebe* von Josef Löffelmann beschäftigt sich mit dem Fürsten Andreas Batori und mit dessen Ermordung. Der Ort, an dem die Novelle spielt, ist Siebenbürgen, die Handlungszeit ist Mitte Juni des Jahres 1583. Es wird von Batoris mystischer Liebe in der Wildnis erzählt. Die Ereignisse des Mordes an ihm und seine Beerdigung werden erst am Ende der Novelle dargestellt. Auch die zweite historische Novelle *Albrecht Huettts Jugendliebe*, die im Jahre 1856 publiziert wurde, stammt von Josef Löffelmann. Die Hauptfigur ist Albrecht Huett (1537–1607), ein

gewesener Königsrichter von Hermannstadt, der als ein Glanzgestirn in der Geschichte des Sachsenvolkes leuchtet, und nebst dem ihm an Heroismus und Seelengröße gleichen Zeitgenossen Michael Weiß, Bürgermeister von Kronstadt, unvergänglich als Vorbild edler und aufopfernder Vaterlandsliebe fortleben wird.¹⁵

Die Erzählung behandelt ein Abenteuer aus Huettts Jugend, zentrale Themen sind dabei sowohl die Liebe als auch der Frieden zwischen den Völkern. Beim letzten Zusammentreffen spricht die Geliebte, die italienischer Herkunft ist, vom friedlichen Zusammenleben der Völker:

ich übergebe Euch den Becher, aus dem wir oft glücklich und selig bei der verborgenen Felsenquelle gemeinschaftlich getrunken. Möge Eure wie unsere Partei einmal eben so friedlich und ruhig aus dem ewigen Quell des Lichtes, aus dem erfrischenden Borne des Christentums gemeinschaftlich trinken und sich stärken!¹⁶

Albrecht Huett war der Letzte in der Reihe der großen Sachsengrafen jener Zeit; das 17. Jahrhundert hat bis auf Sachs von Harteneck keinen einzigen Mann aufzuweisen, der, wie er, für die Rechte seines Volkes unerschrocken und energisch kämpfte.

Was die Lyrik anbelangt, wurden in der Rubrik *Literarische Anzeige* Gedichte von Franz Wilhelm Schuster, August Palme und von ungenannten Autoren vorgestellt. Die Themen, die in den Gedichten vorkommen, sind Liebe, religiöse Feste, oder auch sächsische intellektuelle Persönlichkeiten, wie z.B. Georg Daniel Teutsch, dem ein Preislied gewidmet ist.

Weitere Themen in den *Blättern für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde* sind geographische Beschreibungen von Landschaften Siebenbürgens, Fragen des siebenbürgisch-sächsischen Dialekts, die Geschichte der sieben größten Städte Siebenbürgens. Es gab Beiträge über den deutschen Namen des Landes Siebenbürgen, zur siebenbürgischen Geschichte, Lügenmärchen (ungarische Volksmärchen), geschichtliche Sagen, ungarische Musik und Zigeuner.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass diese Beilagen entscheidend zur Förderung der deutschen Kultur und Erziehung des besseren Geschlechts in Kronstadt und Siebenbürgen beigetragen haben. Neben den siebenbürgisch-sächsischen wurden weiterhin auch ungarische Themen und allgemein europäische Probleme angesprochen. Die Zielsetzungen, die am Anfang formuliert wurden, fanden in der Wirklichkeit ihren Widerhall: die verschiedenen literarischen Texte haben die Lesekultur der Siebenbürger Sachsen entwickelt, und schließlich bedeuteten diese Beiblätter für die jungen Autoren eine Entfaltungsmöglichkeit.

Anmerkungen

¹ Klein, Karl Kurt: *Deutsches Schrifttum in Siebenbürgen. Seine Entwicklung von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Dresden: Deutscher Buch- und Kunstverlag William Berger, 1930, S. 36–42.

² Die Darstellung erfolgt auf der Grundlage von: Wittstock, Joachim – Stefan Sienerth (Hg.): *Die deutsche Literatur Siebenbürgens. Von den Anfängen bis 1848*. Bd. 2. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 1999, S. 185.

³ Ebd., S. 185.

⁴ Stephan Ludwig Roth (1796–1849) war Erzieher, Theologe. Alle seine Schriften zeugen von einer Gedankentiefe, die ihn zu einem klassischen Prosaschriftsteller der siebenbürgisch-sächsischen Literatur machte.

⁵ Das Burzenland (rumänisch *Tara Bârsei*, ungarisch *Barcaság*) ist ein historisches

Gebiet im Südosten Siebenbürgens mit Braşov (dt. *Kronstadt*, ung. *Brassó*) als wichtigster Stadt.

⁶ Wittstock–Sienerth [Anm. 2], S. 188.

⁷ *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde. Beilage zur Kronstädter Zeitung*. XIII. Jahrgang, 1855, Nr. 1., S. 2.

⁸ Nil desperandum! (lat. Verzweifle nie!) Ebda, XIV. Jahrgang, 1856, Nr. 3.

⁹ Ebda, XV. Jahrgang, 1857, Nr. 1.

¹⁰ Göllner, Carl – Wittstock, Joachim (Hg.): *Beiträge zur Geschichte der rumäniendeutschen Dichtung. Die Literatur der Siebenbürgen Sachsen in den Jahren 1849–1918*. Bukarest: Kriterion Verlag, 1979, S. 10.

¹¹ Die Worte von G. D. Teutsch. Zit. nach Klein [Anm. 1], S. 39.

¹² Wittstock–Sienerth [Anm. 2], S. 188.

¹³ Wittstock–Sienerth [Anm. 2], S. 189.

¹⁴ *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde. Beilage zur Kronstädter Zeitung*. XIII. Jahrgang, 1855, Nr. 1., S. 5.

¹⁵ Ebda, 1856, Nr. 31.

¹⁶ Ebda, 1856, Nr. 37.

Hedvig Ujvári (Budapest)

Mór Jókais Rezeption im Pester Lloyd zwischen 1867 und 1876

1. Problemstellung »Literaturvermittlung«

Der Name Mór Jókai (1825–1904) ist eindeutig mit der ungarischen Literaturgeschichte verknüpft, sein Werk ist an *eine* Sprache gebunden, sein *Svre* wird der Literatur der Originalsprache zugeordnet. Falls aber die nationale literarische Produktion des 19. Jahrhunderts als Teil des gesamten Literatur- bzw. Kulturbetriebs der Monarchie betrachtet wird, in dem neben Autor, Werk und Publikum auch andere Institutionen – und nicht zuletzt deren Bedürfnisse – wie z. B. Theater und Zeitungen eine Rolle zukommt, müssen für ein komplexeres Jókai-Bild auch die Übersetzungen bzw. die Literaturvermittlung in Betracht gezogen werden. Letzteres bedeutet auch eine grenzüberschreitende Rezeption und gleichzeitig den Versuch, der ungarischen Literatur den Weg für eine breitere Öffentlichkeit zu bahnen. Als Vermittlungssprache kam in erster Linie Deutsch in Frage, „die aus historischen Gründen in Ostmitteleuropa Jahrhunderte lang das allgemein gekannte Vermittlungsmedium war, und die auch in Westeuropa von den führenden Intellektuellen mindestens gelesen wurde“.¹

Das Interesse für die ungarische Literatur reicht bis ins 18. Jahrhundert zurück, als viele ungarische Studenten an deutsche Universitäten (Göttingen, Halle, Jena) studierten. 1806 wurde an der Wiener Universität bereits Ungarisch unterrichtet, und in dieser Zeit fehlte es auch nicht an Vermittlern der ungarischen Dichtung, erwähnt sei nur der Name von Johann Graf Mailáth.² In den 1830er Jahren edierten immer mehr Pester Verlage (Heckenast, Hartleben) ungarische Romane (u. a. Jósika: *Abafi*, Eötvös: *Der Dorfnotar*) in deutschen Übersetzungen, und diese Werke wurden auch auf dem deutschen Büchermarkt publiziert.³ Die erste deutschsprachige Auswahl von Petőfis Gedichten ist 1846 in Wien erschienen, bis 1860 belief sich die Zahl der deutschsprachigen Ausgaben seiner Werke auf neun.⁴ Die Liste ließe sich beliebig ergänzen und bis ins 20. Jahrhundert hinein fortsetzen. Jüngste Forschungen bestreiten allerdings die These vom „Siegeszug in die Weltliteratur“ (József Turóczi-Trostler)

und bewerten den Prozess als „Bestrebungen und Produkte deutschsprachiger Literaten aus Ungarn selber“, wobei es sich vor allem „um die deutsch-regionale Rezeption der Literatur der ungarländischen Titularnation – der »Magyaren«, vor allem für eigenen Gebrauch“, handelt.⁵ Das hier kurz skizzierte Thema ist weitverzweigt und komplex, bedarf noch breit gefächerter Studien sowohl zum literatursoziologischen Umfeld als auch zahlreicher detaillierter Teilstudien zu den Vermittlerpersonen. Vorliegender Beitrag zielt lediglich auf ein bislang nicht untersuchtes Segment, auf die erste Bestandsaufnahme von Mór Jókais Werken in der wichtigsten ungarländischen deutschsprachigen Tageszeitung, im *Pester Lloyd* zwischen 1867 und 1876.

2. Zur Jókai-Rezeption im *Pester Lloyd* (1867-1876)

Betrachtet man die Erzählliteratur Ungarns nach 1850, fällt vor allem die große Aufnahmefähigkeit des Publikums für Unterhaltungsliteratur ins Auge. Allerdings machen Übersetzungen, vor allem aus dem Französischen, aber auch aus dem Englischen, den Großteil der in Ungarn erschienenen belletristischen Werke aus. Die beträchtliche Menge des importierten Lesestoffes lässt auch auf die geistigen Bedürfnisse sowie auf den literarischen Geschmack des Pester Publikums schließen. Vermutlich lag die Anziehungskraft dieser Werke nicht an ihrem ästhetischen Wert, sondern eher daran, dass bis dahin nicht für romanfähig gehaltene soziale Schichten und Typen Einzug in die Literatur fanden.⁶

Diese Hinwendung in der Literatur zu den Abenteuern, Wundern und zum Phantastischen, ja Schauerlichen begünstigte auch die Aufnahme der Werke von Mór Jókai. Seinen Werken fehlte es nicht an Erfindungsgebe, an meisterhaft gezeichneten Charakteren sowie an straffer Komposition. Auch der Umstand muss genannt werden, dass infolge der nationalen Erweckungsbewegung die meisten ungarischen epischen Werke, insbesondere die eines Autors von Jókais Format, sofort ins Deutsche übertragen wurden.⁷ In Pest fanden diese deutschen Übertragungen u. a. Aufnahme in Gustav Emichs *Belletristisches Lese-Cabinet der magyarischen Literatur*, das mit dem Ziel ins Leben gerufen wurde, dem stets wachsenden Interesse für französische und englische Unterhaltungsliteratur entgegenzuwirken, sowie in die Sammlung *Ungarische Bücher für das Volk*, herausgegeben von Emerich Bartalits.⁸ Auch auf dem deutschen Buchmarkt

stießen diese Übertragungen dank der Mitwirkung binnendeutscher Verleger wie dem Berliner Otto Janke und dem Leipziger Philipp Reclam auf Absatz. Nicht minder ist von Bedeutung, dass zahlreiche Werke Jókais bereits als Fortsetzungsromane in ungarischen und zur selben Zeit (oder wegen der Übersetzung einige Monate später) auch in den ungarländischen deutschsprachigen Organen zur Veröffentlichung gelangten. Vor allem ist es dem *Pester Lloyd* und seinem 1867 eingesetzten Chefredakteur, Max Falk (1828–1908), als großes Verdienst anzurechnen, dass das Blatt den Werken der ungarischen Literatur Zugang im Ausland verschaffte. Das Lesepublikum wurde durch den *Pester Lloyd* u.a. mit Werken von Mór Jókai, Paul Gyulai, János Arany, Joseph Freiherr von Eötvös und Sándor Petőfi vertraut gemacht. Besonders ein Großteil der Romane von Jókai wurde in guter, oft in autorisierter Übersetzung gedruckt. In der untersuchten Dekade handelt es sich um acht Romane, angefangen 1868 mit dem Werk *Die Narren der Liebe* bis hin zu dem 1875/76 erschienenen *Die Komödianten des Lebens*.

Als Jókais neuester Roman *Die Narren der Liebe* im Blatt erscheinen sollte, kam es vorher zu einer großen Ankündigung, aus der durchaus ersichtlich wird, welche Rolle noch der Übersetzungsliteratur, im konkreten Fall der französischen, zukam:

Zwei neue Romane! Jókai und Jules Janin!

Jókai's neuester Roman! Am 1. April beginnen wir im Abendblatte des »Pester Lloyd« die Veröffentlichung des neuesten Romans von Móriz Jókai »Die Narren der Liebe«. [...] Der Roman wird im Originale erst binnen einigen Monaten vollständig erschienen sein; der Verfasser hat uns nicht nur das ausschließliche Uebersetzungsrecht überlassen, sondern es wird auch die Uebersetzung unter seiner Kontrolle veranstaltet werden. Es harret unserer Leser somit eine Lektüre, wie sie genußreicher nicht von einem Journale geboten werden kann.

Gleichzeitig veröffentlichen wir von heute an im Morgenblatte einen neuen Roman: »Circe« von Jules Janin.⁹

Man kann aber nicht davon sprechen, dass beide Romane ausgewogen präsentiert wurden, denn immerhin wurde der Fortsetzungsroman von Jules Janin (1804–1874) im Morgenblatt platziert, und Jókai musste in das Abendblatt weichen. Nach drei Monaten erschien eine Ankündigung, aus

der hervorging, dass Jókais bisher erschienene Kapitel in einer Separatausgabe „jedem neu eintretenden Abonnenten auf dessen Verlangen gratis“ zugesandt würden.¹⁰ Jókais vollständigen Roman erhielten die Neuabonnenten am Jahresende gratis.¹¹ Am Ende desselben Jahres kam es zur Ankündigung des Werkes *Die Söhne des Mannes mit dem versteinerten Herzen*, der ab Januar 1869 angefangen veröffentlicht wurde, allerdings gleichzeitig auch im *A Hon* [Die Heimat] erschien.¹² Als es so weit war, kam es zu einer kleinen Verzögerung, die im Blatt folgenderweise bekannt gegeben wurde:

Der neue fünfbandige Roman Moriz Jókai's »Die Söhne des Mannes mit dem versteinerten Herzen« beginnt in der zweiten Hälfte dieses Monats, damit der Herr Verfasser einen kleinen Vorsprung gewinne, und dann die Veröffentlichung in unserem Blatte ohne Unterbrechung erfolgen könne.¹³

Ende 1870 kam es zur Ankündigung mehrerer Fortsetzungsromane aus der Weltliteratur und von Jókais *E pur si muove!* (*Und sie bewegt sich doch!*). An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass der *Pester Lloyd* auch ein kurzlebiges Beiblatt namens *Ungarische Illustrierte Zeitung* hatte, in der 1871 die Novelle *Die Edelsteine*¹⁴ publiziert wurde. Jókais nächster Roman *Der Goldmann* gelangte 1872 zum Abdruck. Der 20. Jahrgang des Blattes begann mit der Veröffentlichung von Jókais Werk *Der Roman des künftigen Jahrhunderts*. 1874 war Jókai mit kürzeren Beiträgen vertreten: *Eine mit Pulver ladene Visite* wurde seinem Witzblatt *Üstökös* [Komet] entnommen,¹⁵ sein *Ein Mensch, der Alles weiß* endete nach zwei Monaten. Das Jahr 1875 erwies sich unter literarhistorischem Aspekt äußerst ertragreich für Jókai, denn gleich zwei Romane erschienen von ihm. Zu Jahresbeginn kam es zur Veröffentlichung seines Werkes *Bis an den Nordpol oder Was ist mit dem Tegetthoff weiter geschehen? Roman nach den Aufzeichnungen eines am Schiffe zurückgebliebenen Matrosen, nach den Anleitungen Jules Verne's ans Lichte gebracht von Martinus Gallus (Moriz Jókai)*, ab Juli erschien *Die Komödianten des Lebens* in autorisierter Übersetzung von Karl Geist. Da der Autor im Jahre 1875 seinen 50. Geburtstag beging, wurde er auch in den Spalten des Blattes geehrt.¹⁶

Das ist also die quantitative Bilanz, die nach Einsicht in das Tageblatt erstellt werden konnte. Als nächstes soll der Frage nachgegangen werden, wie Jókais Werke seitens der Kritik aufgenommen wurden. Als zwei

Fallbeispiele sollen die im *Pester Lloyd* gefundenen Rezensionen zu den Romanen *Und sie bewegt sich doch* sowie *Mein, dein, sein* herangezogen werden. Zum Vergleich dienen zwei weitere Feuilletons zum selben Thema, veröffentlicht im kurzlebigen *Ungarischen Lloyd*¹⁷. Die Beiträge stammen von Adolf Dux (1822–1881) und Albert Sturm (1851–1909), beide bekannt als Übersetzer und geschätzte Feuilletonautoren.

Sowohl im *Pester Lloyd* als auch in *A Hon* endete die Veröffentlichung des Romans *E pur si muove* (*Und sie bewegt sich doch*) bereits Ende 1871, bald darauf ist das ganze Werk beim Athenaeum Verlag in Pest als Buch erschienen. Die erste Rezension wurde von Adolf Dux im *Ungarischen Lloyd* veröffentlicht.¹⁸ Um es vorwegzunehmen: Obwohl Dux selbst mehrere Werke von Jókai übersetzte und auch rezensierte, ist seine Kritik vernichtend. Als Kardinalfehler von Jókai wird die verfehlt kulturgeschichtliche Auffassung des Romans herausgestellt. Der Ausdruck Galiläis »Und sie bewegt sich doch« ist nämlich signifikant für die gesamte Entwicklung, die das ungarische literarische Leben zu Beginn des 19. Jahrhunderts charakterisiert; die still stehende Erde, also Ungarn im Kulturstillstand, konnte nun dank „dem ganzen Körper der Nation innewohnenden Potenz“ in Bewegung gesetzt werden. Jókai dagegen betnt, dass sich dieser Fortschritt anstelle des Kollektivs durch einen einzigen Helden in Bewegung setzen lässt. Lob gebührt den Ausführungen, der Schilderung mancher Nebencharaktere, wobei diese weniger der Realität als der dichterischen Phantasie entsprungen seien. Auch wenn der Grundgedanke des Romans zwar verfehlt sei, könne dasselbe vom Helden nicht behauptet werden, denn durch seine ehrlichen innigen Gefühle gewinne er zurecht die Sympathie der Leser. Allerdings kann Dux nicht umhin, den Dichter Jenöy lediglich „Flickwerk“ zu bezeichnen, der keinen eigenständigen Charakter besitze. Er sei ein buntes Gemisch aus Sándor Kisfaludy, Károly Kisfaludy sowie aus Imre Madách. Jókai habe versäumt, den Zeitgeist durch einen selbständig erschaffenen Haupthelden darzustellen, anstelle dessen habe er eine Mischung aus drei solchen Dichtern, die eigenständige Charaktere für sich sind, und die zusammengenommen nie ein einheitliches Ganzes ausmachen würden. Dazu komme noch, das als Hauptwerk des Helden, wenn auch nur in Andeutungen, der *Bánk bán* bezeichnet wird. In dem Sinne sei Jenöy mit József Katona gleichzusetzen, was durchaus irreführend für die zeitgenössischen Leser sein könne, weil die Lebensgeschichte des Helden keinerlei Bezüge zu Katona habe.

Weiterhin wird bemängelt, wie dieses Hauptwerk, eine Tragödie, ohne Vorstudien zu Stande kommen konnte, wenn der Verfasser tagsüber seinen Geschäften nachging und ihn noch Liebeskummer plagte.

Der eingeborene Leser aber wird jedenfalls eine Ahnung davon haben, daß der Geist der Tragödie »Bánk Bán« aus der Stimmung der Zeit hervorgegangen, und die, wenn auch vielfach noch unbeholfene Form durch Shakespeare beeinflußt ist. Die Abstraktionen eines derartigen kritischen Nachweises müßte der Dichter eines kulturhistorischen Romans plastisch hinstellen. Und selbst eine eigentliche kritische Abhandlung könnte einem solchen Roman eingefügt werden, wie es z. B. in Bezug auf »Hamlet« im »Wilhelm Meister« geschieht.

Die Liste von Jókais Mängeln wird aber noch fortgesetzt. Jenöys Werk stoße beim zeitgenössischen Publikum auf Unverständnis. Auf Anraten eines Schusters greift er zu Themen aus dem Volksleben und schon wird ihm Dichterehre zuteil. Von inneren Wandlungen, Erlebnissen, Einflüssen, Anregungen keine Spur. Fazit des Rezensenten: „So schreibt man nicht einen Roman, der eine Literaturperiode in ihrem innersten Wesen erfassen soll!“

Auch bei der Darstellung der menschlichen Züge Jenöys hat Dux vieles auszusetzen. In einer Szene begleitet Jenöy eine Schauspielerin nach Hause, wobei sie das kaum zugefrorene Eis der Donau überqueren müssen. Ohne triftigen Grund, lediglich wegen einer Soirée, macht sich der Hauptheld gleich auf den Heimweg. Sollte das Eis wirklich so gefährlich gewesen sein, wie das Jókai schildert, dann ist Jenöy ein Narr, „oder die Geschichte war nicht so gefährlich, und dann hat der Verfasser geflunkert, und seinen Helden mit erlogem Heldenthum aufgeputzt.“ Als ein weiteres negatives Beispiel wird angeführt, wie der lungenkranke Held kurz vor seinem Dahinscheiden anstatt sein Werk zu vollenden täglich mehrere Stunden unterwegs ist, um den entsprechenden Platz zu finden, wo er begraben werden möchte. Dux kann dafür weder physisch noch moralisch Verständnis aufbringen. Ebenso empfindet er jene Szene als eine Taktlosigkeit gegenüber den Empfindungen des Lesers, in der ein Freund Jenöys, gerade aus Asien zurückgekehrt, ihn nunmehr auf der Totenbahre findet. Infolge einer Epidemie flüchtet jeder aus der Stadt und Jenöy wird das letzte Geleit lediglich von seinem Freund Barkó, der auch die Aufgaben des Priesters übernimmt, und seinem Schuster gegeben.

Da taucht aber plötzlich eine Fratze auf, um den ganzen, mühsam erzielten Eindruck zu zerstören. Barko, der Charakter; Barko, der Freund, der um den Freund trauert; Barko, der Priester – muß auch da der Orientalist sein, um in der schauerlich ernsten Situation als ein Narr zu erscheinen. Er betet das Vaterunser erst ungarisch, dann persisch, dann arabisch, dann tartarisch, und zuletzt in der Sanskritsprache! Das sieht aus, wie wenn der Verfasser zeigen wollte, daß er von der Existenz dieser Sprachen wisse!

Dux' Kritik endet mit der Schlussfolgerung:

Doch genug. Wir wollen damit schließen, daß ein Schriftsteller von solchem Rang und Ruf, wie Jókai, mit mehr Kritik und Ueberlegung zu Werke gehen sollte, um nicht seinen Lesern nebst echten Blumen so viel Unkraut mit in den Kauf zu geben. Ein Roman, wie dieser, der weniger auf einer poetischen Konzeption, als auf gelehrten Voraussetzungen beruht, erheischt die sorgfältigen Vorstudien und die ernsteste Ueberlegung, ehe er in die Welt geschickt werden darf!

Für den *Pester Lloyd* wurde der Roman erst zwei Monate später von dem kaum 20-jährigen Albert Sturm rezensiert.¹⁹ Auch er sieht gewisse Mängel des Romans, aber seine Kritik fällt wesentlich milder aus. Die Zielsetzung des Werkes sieht er vor allem in der Erweckung bzw. Erhaltung des Nationalgeistes, es ist „eine Verherrlichung all' jener edlen Geister, welche untergingen, damit die Nation lebe“, „ein glühender Dithyrambus der Vaterlandsliebe“. Der Rezensent sieht im Roman viel mehr eine Dichtung als einen Roman, eine Dichtung, in der die Phantasie anstatt des Verstands vom Herz genährt wird. Die wahren Helden seien keine Personen, sondern Gedanken; der Held sei nicht Jenöy, sondern das unglückliche Vaterland, die ungarische Nation, Hungaria, die im Traum von Jenöy erscheint. Um diese wahre Heldin kreise das ganze Geschehen, Jenöy diene lediglich als Mittel zur Ausführung des Vaterlandsgedankens. Aber gleichzeitig lägen in dieser patriotischen Idee auch die gravierenden Mängel des Romans. Dux ähnlich bezeichnet auch Sturm den Roman als verfehlt, falls er als Zeitgemälde gedacht konzipiert sei. Das Zeitalter der Anfänge der ungarischen Dichtkunst würde im Roman in einer Person, in Jenöy, vereinigt, der in einer Person – wie bereits von Dux angedeutet – József Katona, die Kisfaludys und Maler wie Orlay und Markó verkörpe-

re. Für die historische Glaubwürdigkeit hätte aber Jókai wesentlich mehr Personen anführen sollen, das habe er aber versäumt. Darüber hinaus würden die Anfänge der ungarischen Kunst und Literatur viel zu düster dargestellt. Der Erzählung fehle es an Glaubwürdigkeit: Der Held sei anfangs glücklich, reich, geehrt, talentiert, hat einen starken Charakter, und ohne Grund stürzt er plötzlich aus eigenem Willen in den größten Abgrund. Der Märtyrertod würde einiges erklären, aber die Verhältnisse und die Personen umso weniger; der Logik nach müsste ein so willensstarker und begabter Mann wie Jenöy alle Hürden besiegen. Für Sturm ist das kein Idealismus mehr, sondern „Marotte“, aber Jókai habe für seine Idee einen Märtyrer benötigt, wenn dabei die natürliche Konsequenz der Handlung auch verletzt wurde“. Auch die anderen Charaktere des Romans seien nicht konsequent, viel eher widersprüchlich gezeichnet. Sturm findet zwar Jókais Fehler „haarsträubend groß“, aber gleichzeitig „anziehend“, da der Autor als Erzähler seine Leser in die Pracht, in die Welt der arabischen Märchen versetze, lediglich Feen und die Zauberer seien nicht vorhanden. Jókai biete also eine märchenhafte Atmosphäre in ungarischer Staffage, und in diesen Rahmen würden Hungaria sowie die einzelnen sozialen Klassen eingebettet.

Sturm bewertet den Roman als ein Stück Selbstbiographie von Jókai, als ein dichterisches und patriotisches Glaubensbekenntnis, „der das Vermächtnis Galileis auf Ungarn anwendet: »Und sie bewegt sich doch«, und der den Spruch Széchenyi's in Poesie übersetzt: »Ungarn ist nicht, sondern wird sein.«“ Die Literaturkritik würde noch einiges an dem Roman auszusetzen haben, aber für die Zeitgenossen sei die aus dem Werk strömende Vaterlandsliebe offensichtlich, und in Anbetracht der in Gang gesetzten Blüte des Landes seien sie gerne bereit, ein Auge zuzudrücken.

Im Falle des Romans *Mein, dein, sein*²⁰ vertreten die beiden Kritiker unterschiedliche Meinungen. Auch die Rollenverteilung ist umgekehrt: Dux rezensiert das Werk für den *Pester Lloyd*, und Albert Sturm ist für die Kritik im *Ungarischen Lloyd* zuständig. Der vorhin äußerst kritische Adolf Dux veröffentlicht keine klassische Kritik, sondern eher eine ergiebige Inhaltsangabe, da das Werk dem Publikum als Fortsetzungsroman in deutscher Übersetzung nicht zugänglich war. Seine Stellungnahme ist eindeutig: Trotz kleinerer Beanstandungen wegen ungenauer Zitate und Quellenangaben sieht er im Roman „die bestdurchdachte und am stramm-

stern komponierte Schöpfung des Dichters“, der es an poetischer Schönheit und nationaler Bedeutung nicht fehlt.²¹ Albert Sturm dagegen macht Jókai den Vorwurf, er solle das Terrain der nationalen Literatur nicht verlassen.²² Trotz der unerschöpflichen Phantasie des Dichtersfürsten findet er Unebenheiten in der Struktur des Romans. Bevor er sich zum konkreten Werk äußert, liefert er eine allgemeine Charakteristik der Jókai'schen Romane. In seiner feinen Kritik hebt er das Schaffensvermögen des Dichters hervor, das sich jährlich dank der unerschöpflichen, jedoch nicht immer im Zaun gehaltenen Phantasie des Autors in einem neuen Roman kundgibt. Auch kann Jókai die glühende Vaterlandsliebe nicht abgesprochen werden, wobei über die heimischen Verhältnisse mal idealistisch, mal in exzessiv satirischem Ton geschrieben würde. Als eine weitere Gemeinsamkeit sei das Fehlen der künstlerischen Einheit, des organischen Aufbaus zu betrachten. „Wir sehen großartige Marmor- oder Goldblöcke zusammengeworfen.“ Alles das sei wertvolles Material, von Künstlerhand bearbeitet, aber die einzelnen Teile bildeten keine harmonische Einheit. Was das Publikum beeindruckt, sei viel mehr „das Glänzen des Goldes und des Schimmern des Marmors [...] selten aber der bizarre und kühne Aufbau des geschriebenen Kunstwerkes“.

Der aktuelle Roman sei reich an guten Schilderungen und an Phantasie, es fehle ihm aber an Stärke der Komposition sowie an psychologischer Wahrheit. Es handle sich um einen Doppelroman, der Hauptheld sei in beiden Teilen des Werkes identisch, aber ihre Natur, ihr Charakter stehe in krassem Widerspruch zueinander. Die Metamorphose von Áldorfai grenze schon an eine Verletzung des ethischen Gefühls der Leser, beleidige den „Glauben an das Ideale, an das Ewig-Menschliche und die peinlichen Empfindungen, die uns die Metamorphose Áldorfai's in Áldorfay [...] hätte uns der Dichter füglich ersparen können“. Auch am Titel des Werkes sei manches auszusetzen, wesentlich ausdrucksvoller wäre der Titel „Des Mannes Geschick ist das Weib“ gewesen. Sturm rundet seine Kritik mit folgendem Fazit ab: Jókai möge „auf dem Gebiete, auf welchem er sich bisher hochverdient gemacht hat“, bleiben. „Und dies Gebiet ist die nationale Dichtung, die Beleuchtung heimischer Verhältnisse mit der strahlenden Doppel-Leuchte der Poesie und der Vaterlandsliebe.“

Anhang

Erste ungarische Ausgabe (Buch + Zeitung ²³)	Auf Deutsch im <i>Pester Lloyd</i>	Erste deutsche Buchausgabe
<p><i>Szerellem bolondjai</i> Pest: Athenaeum, 1869.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>A Hon</i>, 1. Januar 1868 – 12. August 1868 	<p><i>Die Narren der Liebe</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>PL</i>, 1. April 1868 (A) – 2. Oktober 1868 (A) ▪ Übersetzer: Eduard Glatz 	<p><i>Die Narren der Liebe</i> Pest: Pester Lloyd, 1868.</p> <p>Ü: Eduard Glatz</p>
<p><i>A kőszívű ember fiai</i> Pest: Athenaeum, 1869.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>A Hon</i>, 1. Januar 1869 – 10. Oktober 1869 	<p><i>Die Söhne des Mannes mit dem versteinerten Herzen</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>PL</i>, 27. Januar 1869 (A) – 28. Oktober 1869 (A) ▪ Ü: keine Angabe 	<p><i>Der Mann mit dem steinernen Herzen.</i> Berlin: Janke, 1875.</p> <p>Ü: k. A.</p>
<p><i>Eppur si muove.</i> <i>És mégis mozog a föld</i> Pest: Athenaeum, 1872.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>A Hon</i>, 14. Dezember 1870 – 11. November 1871 	<p><i>E pur si muove (Und sie bewegt sich doch.)</i>²⁴</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>PL</i>, 2. Januar 1871 (A) – 29. Dezember 1871 ▪ Ü: [verm. Max Nordau] 	<p><i>Wir bewegen die Erde!</i> Berlin: Janke, 1875.</p> <p>Ü: [verm. Max Nordau]</p>
<p><i>Az arany ember</i> Pest: Athenaeum, 1872.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>A Hon</i>, 1. Januar 1872 – 22. September 1872 	<p><i>Der Goldmann</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>PL</i>, 1. Juli 1872 (A) – 31. Dezember 1872 (A) ▪ Ü: Karl Maria Kertbeny 	<p><i>Ein Goldmensch</i> Berlin: Janke, 1873.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Ü: [verm. Karl Maria Kertbeny]
<p><i>A jövő század regénye</i> Pest: Athenaeum, 1872-1874.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>A Hon</i>, 3. November 1872 – 11. Februar 1874 	<p><i>Der Roman des künftigen Jahrhunderts</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>PL</i>, 1. Jänner 1873 (A) – 31. Dezember 1873 ▪ Ü: k. A. 	<p><i>Der Roman des künftigen Jahrhunderts</i> Preßburg, Leipzig: Stampfel, 1879.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Ü: k. A.

<p><i>Egy ember, aki mindent tud. Egy darab regény</i> Budapest: Athenaeum, 1874.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Üstökös, 2. Mai – 18. Juli 1874 	<p><i>Ein Mensch, der Alles weiß</i> Ein Stückchen Roman von Moriz Jókai</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ PL, 3. Mai 1874 – 19. Juli 1874 ▪ Ü: k. A. 	<p><i>Ein moderner Cagliostro</i> Berlin: Janke, 1890.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Ü: Ludwig Wechsler
<p><i>Egész az északi pólusig! vagy: mi lett tovább a Tegethoffal?</i> Regény. Egy hátramaradt matróz feljegyzései után. Budapest: Athenaeum, 1876.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Üstökös, 2. Januar 1875 – 19. Juni 187 	<p><i>Bis an den Nordpol, oder Was ist mit dem Tegethof weiter geschehen? Roman nach den Aufzeichnungen eines am Schiffe zurückgebliebenen Matrosen, und den Anleitungen Jules Verne's ans Licht gebracht von Martinus Gallus (Moriz Jókai).</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ PL, 3. Januar 1875 – 22. Juli 1875 ▪ Ü: k. A. 	<p><i>20.000 Jahre unter dem Eise</i> Berlin: Janke, o. J. [1891]</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Ü: Ludwig Wechsler
<p><i>Az élet komédiásai</i> Budapest: Athenaeum, 1876.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ A Hon, 1. April 1875 – 30. Januar 1876 	<p><i>Die Komödianten des Lebens</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ PL, Juli 1875 – 24. Feber 1876²⁵ ▪ Ü: Karl Geist 	<p><i>Die Komödianten des Lebens</i> Berlin: Janke, 1876. ▪ Ü: [verm. auch Karl Geist]</p>

Anmerkungen

¹ Szász, Ferenc: Der Weg der ungarischen Literatur in die »Weltliteratur« oder ihre Aufnahme im deutschen Sprachraum. *Studia Caroliensia* 2004/1, S. 152–170, hier: S. 153.

² Ujvári, Hedvig: Abriss der deutschsprachigen Presselandschaft in Ungarn im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts. *Eszterházy Károly Főiskola tudományos közleményei. Germanistische Studien*, Bd. 7. Hg. v. Mihály Harsányi und René Kegelmann. Eger, 2009, S. 63–76.

³ Zu Heckenasts Verlagspolitik siehe Ujvári, Hedvig: Vom autodidaktischen Anfang zum Verleger europäischen Formats. Verlagspolitik und politische Stellung Gustav Heckenasts. *Jahrbuch Adalbert-Stifter Institut des Landes Oberösterreich*. Band 15, 2008, S. 46–57.

⁴ Zur umfangreichsten Darstellung der Kulturkontakte und bibliographischen Hinweise siehe Szász, Ferenc: *Vielfalt und Beständigkeit. Studien zu den deutsch-ungarischen Literaturbeziehungen*. Pécs: Jelenkor, 1999.

⁵ Komáromi, Sándor: Die ungarische Literatur zwischen dem Vormärz und der Jahrhundertwende im Spiegel der ungarndeutschen Kultur. Ein Beitrag zum Identitätswandel einiger Vermittlergenerationen. In: Biechele, Werner – Balogh, András F.: *Wer mag wohl die junge, schwarzüngige Dame seyn? Zuordnungsfragen, Darstellungsprinzipien, Bewertungskriterien der deutsch(sprachigen) Literatur in Ostmittel- und Südosteuropa*. Budapest, 2002 (= *Budapester Beiträge zur Germanistik*, 41), S. 114–126.

⁶ Außerhalb der nicht deutschsprachigen literarischen Werke war die französische Literatur in den Sparten des *Pester Lloyd* am häufigsten vertreten. Vor allem waren die Romane von Jules Verne gefragt; zwischen 1869 und 1873 erschienen von ihm sechs Werke in guter Übersetzung. Fortsetzungsromane von Ernest Daudet, Casimir Golomb, Jules-Gabriel Janin, Ponson du Terrail sowie André Theuriet gelangten ebenfalls zur Veröffentlichung. Ausführlicher siehe Ujvári, Hedvig: Die Geschichte des *Pester Lloyd* zwischen 1854–1875. Teil 2. *Magyar Könyvszemle*, 117 (2001/3), S. 318–331. <http://epa.oszk.hu/00000/00021/00030/0005-24e.html>

⁷ *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*. Nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler herausgegeben von Eduard Castle. Wien, o. J. [1935], Band 3 (1848–1890), S. 568 ff. Die Vermittlung von Jókais Werken nahm sofort nach der Niederlage des Freiheitskampfes ihren Anfang. Die *Schlachtenbilder und Szenen aus Ungarns Revolution 1848 und 1849 / Forradalmi és csataképek a magyar szabadságharcból* erschienen bereits 1850 sowohl bei Georg Wiegand in Leipzig als auch bei Heckenast in Pest. Zu weiteren Angaben siehe: Fazekas, Tibor: *Bibliographie der in selbständigen Bänden erschienenen Werke der ungarischen Literatur in deutscher Übersetzung (1774–1999)*. Hamburg: Eigenverlag des Verfassers, 1999.

⁸ Ebda, S. 570.

⁹ PL Nr. 72 v. 25. März 1868. Des Weiteren die Abkürzung PL für *Pester Lloyd*.

¹⁰ PL Nr. 150 v. 24. 6. 1868. Wiederholt in Nr. 152, 153 und 155.

¹¹ „Alle mit 1. Oktober neu eintretenden Abonnenten erhalten gratis den mit so außerordentlichem Beifalle aufgenommenen, in diesem Monat zu Ende gehenden Roman: »Die Narren der Liebe« von Moritz Jókai. Vollständig in zwei Oktavbänden.“ PL Nr. 256 v. 2. 10. 1868. Die Scheibweise des Vornamens von Jókai ist nicht einheitlich (Móriz, Moriz, Moritz). Der Roman erschien sofort als Buch beim *Pester Lloyd* Verlag. Der Übersetzer war Eduard Glatz. Zu seiner Person siehe: Ertl, Karl Hans: *Eduard Glatz (1812–1889). Beiträge zu den Anfängen der deutschen*

Bewegung in Ungarn. München: Schick, 1940.

¹² PL Nr. 306 v. 22. 12. 1868. Zu weiteren Fakten, Ergänzungen und Vergleichen siehe die tabellarische Übersicht am Ende der Studie.

¹³ PL (A) Nr. 3 v. 5. 1. 1869.

¹⁴ *A nikodémiai kövek*. Eigentlich ein Kapitel aus Jókais *Egy bujdosó naplója*. Zur Geschichte des Organs siehe: Ujvári, Hedvig: Ein Beiblatt des Pester Lloyd: Die Ungarische Illustrierte Zeitung. *Magyar Könyvszemle*, 121(2005/1), S. 80–91.

¹⁵ PL (A) Nr. 14 v. 19. 1. 1874.

¹⁶ L. H-i [Ludwig Hevesi]: Moriz Jókai. Zu seinem fünfzigsten Geburtstage. *PL* Nr. 41 v. 20. 2. 1875; [N. N.]: Das Jókai-Banket. *PL* Nr. 42 v. 21. 2. 1875, S. 2.

¹⁷ Zum Verhältnis der beiden Organe zueinander sowie zur Geschichte des Blattes siehe: Von Lloyd zu Lloyd. Die pressehistorische Verortung des Ungarischen Lloyd (1867–1876) im deutschsprachigen Pressewesen Ungarns. *Jahrbuch der Ungarischen Germanistik*, 2006, S. 42–68.

¹⁸ A[dolf]. D[ux]: „Und sie bewegt sich doch.“ *Ungarischer Lloyd*, Nr. 87 v. 13. April 1872.

¹⁹ A[lbert]. S[turm]: „Und sie bewegt sich doch.“ *Pester Lloyd*, Nr. 144 v. 22. Juni 1872.

²⁰ *Enyim, tied övé*. Budapest: Athenaeum 1875.

²¹ Dr. Adolf Dux: Ungarische Literaturbriefe. (Mein, dein, sein. Roman von Moriz Jókai.) *Pester Lloyd*, Nr. 68 v. 23. März 1875.

²² Albert Sturm: Jókai's jüngster Roman. *Ungarischer Lloyd*, Nr. 71 v. 28. März 1875.

²³ Falls vorhanden.

²⁴ Unterschiedliche Schreibweisen: *E pur si muòve* oder *Eppur sie muóve*.

²⁵ Der genaue Beginn konnte wegen fehlender Zeitungsexemplare bislang nicht ermittelt werden.

Márta Gaál (Szeged)

Mittelalterliches Ungarnbild in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*

1. Hinwendung zum Mittelalter

Novalis plante einen Romanzyklus in sieben Teilen zu schreiben, wobei die einzelnen Teile je ein bestimmtes Thema bearbeitet, aber an und für sich ein Ganzes, und zusammen zugleich 'ein Buch' gebildet hätten. Da Novalis früh verstorben ist, hat er nur mit der Ausführung des Plans begonnen: er hat einen Roman über die Natur - *Die Lehrlinge zu Sais*, sowie einen über die Geschichte - *Heinrich von Ofterdingen*, geschrieben; beide sind Fragmente geblieben. Im Rahmen des Vortrags möchte ich Novalis' Geschichtsauffassung, sowie das durch Repräsentanten angedeutete Ungarnbild skizzieren.

Eine Hinwendung zur Vergangenheit ist von Anfang an typisch für die deutsche Frühromantik: in Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* wird die italienische Renaissance-Malerei, sowie die alte deutsche Malerei, vor allem Dürer, und auch die Musik, neu bewertet. Ganz in diesem Sinne schreibt Tieck seinen Roman *Franz Sternbalds Wanderungen*, in dem eine fiktive Malerfigur Dürers Schüler ist und somit die Handlung in die Vergangenheit versetzt wird. Novalis wendet sich mit seinem Roman von der bildenden Kunst und Musik der Poesie zu. Er verlegt die Zeit der Handlung an die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert, in die Blütezeit der mittelalterlichen deutschen Poesie und einem seiner Vertreter, Heinrich von Ofterdingen,¹ der damals, im 18. Jahrhundert als historisch reale Persönlichkeit betrachtet wurde. Dieser Dichter wird nämlich in den Chroniken als einer der Teilnehmer des Sängerkrieges auf der Wartburg erwähnt, genauso wie Klingsohr, der Magier und Dichterkönig aus Ungarn, genauer gesagt aus Siebenbürgen, der als Schiedsrichter von ihm herbeigerufen wird. Novalis versetzt also seinen Leser mit den zwei repräsentativen Persönlichkeiten der höfischen Kultur in das Hochmittelalter zurück, stellt aber nicht den aus Chroniken bekannten Sängerkrieg dar, sondern „die Vorgeschichte, die in den Chroniken nicht bearbeitet wird.“² Sein Hauptanliegen ist es also nicht historische Fakten

darzustellen, sondern die Möglichkeiten der deutschen Poesie in ihren Anfängen als Beispiel für die zeitgenössische Dichtung, sowie als mögliche Entwicklungstendenz für die Zukunft zu skizzieren.

Es ist zu bemerken, dass Novalis zwei Dichterpersönlichkeiten in seinem Roman erscheinen lässt, die sich später als fiktiv – als historisch nicht belegbar – erweisen. Nicht die Abbildung der durch Raum und Zeit bedingten historischen Wirklichkeit ist also sein Ziel mit diesem Roman, sondern die Erneuerung des Seins, die 'Romantisierung' des Zeitalters. Diese Auffassung ist eindeutig zukunftsorientiert. Es stellt sich die Frage, wie diese betonte Zukunftsorientiertheit mit dem Blick in die Vergangenheit, mit der Erinnerung an das historisch Vergangene zusammenhängt, was für eine Geschichtsauffassung sie voraussetzt.

2. Der Roman als „freye Geschichte“ als „Mythologie der Geschichte“

Das 9. Kapitel von Aristoteles' *Poetik* stellt fest, dass solange sich die Geschichtsschreibung mit dem wirklich Geschehenen beschäftigt, sich die Poesie dem Möglichen, dem Wahrscheinlichen zuwendet. Diese Unterscheidung von Aristoteles wird von den Poetiken der Aufklärung wieder wahrgenommen, wobei sie durch Verbindung von Geist und Buchstabe den Geschichtsschreiber zur Wahrheitssuche, den Dichter aber zur Wahrscheinlichkeitssuche anspornen. Novalis, als Vertreter der Frühromantik, schöpft einerseits aus den Traditionen der Aufklärung, andererseits aber betrachtet er diese kritisch, strebt nach Synthese, die für ihn Ausarbeitung der „Poësie der Geschichte“ bedeutet.³ Die Geschichte „betrachtet alles isolirt“,⁴ deshalb befriedigt sie ihn nicht. Der Historiker soll den „Weg v[om] Einzelnen aufs Ganze – vom Schein auf die Wahrheit“ gehen, sie soll geformt werden, so wird sie „bedeutend“.⁵ Diese 'Bedeutung' aber eröffnet eine neue Zeitperspektive für Novalis, die Geschichte kann dementsprechend nicht allein als Erschließung der Vergangenheit betrachtet werden, sondern muss zugleich auf die Zukunft gerichtet sein, erst dann kann sie nämlich „bedeutend“ werden.

Die isolierten Elemente sollen zusammengefügt und geformt werden. Mit Novalis gesprochen: „Die Data der Geschichte sind die Masse, der der Geschichtsschreiber Form giebt, durch Belebung.“⁶ Dadurch nähert sich seine Tätigkeit der des Dichters. Wie im *Allgemeinen Brouillon*

formuliert wird: „Mit der Zeit muß d[ie] Gesch[ichte] Märchen werden – sie wird wieder, wie sie anfieng.“⁴⁷ Den Zusammenhang von Geschichte und Roman deutet der Romantiker folgendermaßen: „Der Roman ist aus Mangel der Geschichte entstanden.“⁴⁸ Der Mangel der Geschichte besteht in ihrer Unvollständigkeit, die durch Sinnggebung vervollständigt werden soll. Demnach ist „der Roman [...] gleichsam die freye Geschichte – gleichsam die Mythologie der Geschichte. Mythol[ogie] hier in meinem Sinn, als freye poëtische Erfindung.“⁴⁹

3. *Heinrich von Ofterdingen* als Lebens- und Weltgeschichte

Der Roman von Novalis entspricht den oben skizzierten Gestaltungsprinzipien: er bildet nicht die einzelnen Spuren des Zeitalters ab, sondern bringt eine Mythologie des Mittelalters hervor. Nicht die einzelnen Elemente der Epoche sollen demnach wirklichkeitsgetreu nachgeahmt werden, sondern ihr Ideengehalt, ihre Mentalität, ihre Offenheit für das Ideale als „bedeutend“ sollen in ihm symbolisch angedeutet werden. Aus den Einzelheiten des Romantextes wird klar, dass die durch die Fiktion vertretene ‚Möglichkeit‘ und ‚Wahrscheinlichkeit‘ des Goldenen Zeitalters in der geschilderten Phase der Geschichte, im Mittelalter, sich nicht vollständig verwirklicht hat, trotzdem dient gerade diese ‚mögliche‘, fiktionale Welt als Maßstab für die Erzählgegenwart.

Novalis betrachtet das Mittelalter in seinem Roman als eine Übergangszeit, als ein Mittel-Alter: „...so hat sich auch zwischen den rohen Zeiten der Barbarey und dem kunstreichen, vielwissenden und begüterten Weltalter eine tiefsinnige und romantische Zeit niedergelassen, die unter schlichtem Kleid eine höhere Gestalt verbirgt.“⁴¹⁰ Das stille, einfache Leben, die „liebliche Armuth“ sind Kennzeichen der Epoche,⁴¹¹ die mit dem Christentum, mit ihrer ursprünglichen, katholischen Form in Verbindung zu setzen sind, wie es aus der Rede *Die Christenheit oder Europa* hervorgeht. Das Ziel dieses Aufsatzes, der als Vorarbeit zu dem Roman gilt, – ist nach Schwering „die Diagnose und Kritik der politisch-sozialen Gegenwart und die aus ihnen abgeleitete Prognose künftiger Entwicklungen.“⁴¹²

Vergangenheit und Zukunft wirken nach Novalis deshalb so stark auf den Leser, und unterscheiden sich deshalb genauso von der „Alltäglichkeit der Gegenwart“, weil sie aufgrund der schöpferischen Einbildungskraft des Ichs als Produkt der Aufeinanderbezogenheit des

Notwendigen und Willkürlichen, d.h. des Freien wirksam werden.¹³ Dementsprechend erscheinen gewisse Epochen der Vergangenheit, sowie historische Persönlichkeiten im Roman nicht durch Schilderung der aus Chroniken und Gedichten bekannten historischen Ereignisse, im Gegenteil: der Hauptakzent wird auf das innere Geschehen des Helden gelegt. Nach Käte Hamburgers *Logik der Dichtung* fungiert die historische Person im Roman als Bestandteil eines Fiktionssystems: Sie wird „nicht als Objekt, sondern als Subjekt, in ihrer fiktiven Ich-Originalität dargestellt.“ Die Geschichte des Subjekts ist aber – so Novalis – zugleich die symbolische Geschichte der Menschheit: „Partielle Geschichten sind durchaus nicht möglich – Jede Geschichte muß Weltgeschichte seyn, und nur in Beziehung auf die ganze Geschichte ist historische Behandlung eines einzelnen Stoffs möglich“¹⁴ – behauptet er. Da Lebensgeschichte und Weltgeschichte sich im romantischen historischen Roman gegenseitig repräsentieren, da die Erschließung der Vergangenheit aus der kritischen Betrachtung der Gegenwart hervorgeht und sich mit dem Anspruch eines Zukunftsbildes paart, bleibt dieser Romantyp – nach Eberhard Lämmert – unbedingt ein Fragment, denn das zukünftige Goldene Zeitalter kann nur als Tendenz angedeutet werden.¹⁵

Nach Novalis trägt das Mittelalter noch Spuren der mythischen Einheit der Welt, nicht die Isolierung, die Verfremdung sind die wichtigsten Kennzeichen des Weltzustandes, die später die historische Krisensituation des ausgehenden 18. Jahrhunderts charakterisieren. In den *Vorarbeiten 1798* formuliert dies der Autor folgendermaßen:

Alles, was wir erfahren ist eine Mittheilung. So ist die Welt in der That eine Mittheilung – Offenbarung des Geistes. Die Zeit ist nicht mehr, wo der Geist Gottes verständlich war. Der Sinn der Welt ist verlohren gegangen. Wir sind beym Buchstaben stehn geblieben. Wir haben das Erscheinende über der Erscheinung verlohren.¹⁶

Die Gegenwart, die im Roman als „künstreiches, vielwissendes und begütertes Weltalter“ charakterisiert wird,¹⁷ legt den Akzent auf die Erscheinung, auf die äußeren Werte der materiellen Welt, die kontemplative Verhaltensweise, die Offenbarungen des Geistes lässt sie außer Acht.

Die Entwicklung des Romanhelden zum Dichter geschieht im Sinne des Offenseins für die Wahrheit von fremden Geschichten. Diese

Geschichten lassen den Zuhörer seine eigene Vergangenheit, sowie die historische Vergangenheit reflektieren, während die Vergangenheit aus der Perspektive der Gegenwart „bedeutend“, d.h. zukunftsbildend wird. In Übergangsphasen der Geschichte nämlich, in denen die 'Bedeutung' verlorengegangen ist, kann nur die magische Kraft des dichterischen Wortes die Vergangenheit wachrufen, bzw. ein prophetisches Zukunftsbild skizzieren. Dieses Wort hat noch die ursprüngliche Musikalität der Sprache inne, seine magische Wirkungskraft hängt damit zusammen. Dementsprechend gilt nicht die historische Tat, nicht die Aktion, sondern die Re-aktion als strukturbildendes Prinzip im ersten Teil des Romans. Die schöpferische Tat ist hier mit der Aussprache der gefundenen Worte identisch. Die Verknüpfung von Heldentum und Dichtertum, die Herausforderung des Sängerkrieges auf Leben und Tod sollten erst als Themen des zweiten Teiles fungieren. Die Begegnungen und die damit verbundenen Erzählungen des ersten Teiles (mit den Kaufleuten, den Kreuzrittern, dem morgenländischen Mädchen, dem Bergmann, dem Einsiedler, dem Dichturfürsten Klingsohr und der Geliebten Mathilde) vertiefen die Selbst- und Weltkenntnisse des jungen Heinrich, nuancieren das Mittelalterbild des Romans, und tragen letzten Endes zur Gegenwartskritik bei.

4. Ungarische Bezüge des Romans

Der Name Heinrich von Ofterdingen/Afterdingen taucht zuerst im Spruchgedicht eines unbekanntes mittelhochdeutschen Dichters im Kontext mit dem Wartburger Sängerkrieg auf.¹⁸ A. W. und Fr. Schlegel haben die Aufmerksamkeit Hardenbergs auf Bodmers und Breitingers Ausgabe *Der Großen Heidelberger Liederhandschrift* gelenkt, in der das Gedicht den Titel *Klingsor von Ungerlant* trägt.¹⁹ Im Sängewettstreit ging es einerseits um ein Fürstenlob, andererseits um ein Rätselspiel. Der Herausforderer im Wettkampf ist Ofterdingen, der am Hofe des thüringischen Landgrafen Hermann dem österreichischen Herzog Leopold VI. Lob singt, aber im Wettstreit – gemäß dem Urteil der Schiedsrichter – verliert. Die vorab vereinbarte Strafe des Verlierers wäre der Tod, aber er flüchtet zu der Landgräfin Sophia, die ihm gestattet, Klingsohr aus Ungarn zu seiner Verteidigung herbeizuholen.

Novalis folgt mit seinem Roman *Heinrich von Ofterdingen* diesen Traditionen, die auch in Chroniken festgehalten sind. In diesem Sinne ist

Klingsohr auch bei ihm ungarischer Herkunft, von hohem Ansehen als Dichterstürst und Wegweiser für Ofterdingen. Die ungarischen Bezüge der Geschehnisse des Sangerwettstreits, die an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert zu datieren sind, sind durch die recht populäre Legende der Hl. Elisabeth verstärkt worden. Dementsprechend erzählen z. B. der Bergmann, sowie Mathilde, die in Heinrichs Lebensgeschichte eine bedeutende Rolle spielen, über ihre Erlebnisse in Ungarn.

Novalis lernte die Geschichte des Wartburger Sangerkrieges zuerst in Johannes Rothes Bearbeitung kennen, die im 2. Band des Sammelwerkes *Scriptores rerum Germanicarum* in der Ausgabe des Leipziger Geschichtsprofessors Johann Burkhard Mencke von 1728 bis 1730 erschienen ist, und den Titel *Chronicon Thuringiae* trägt und in der auch die Vita S. Elisabethae von Rothe zu finden ist.²⁰ Bei dem Rittmeister und Historiker Funck in Arten hat Novalis das Werk zuerst gesehen,²¹ vielleicht auch ausgeliehen.²²

Rothe hat die zwei Legenden miteinander verknüpft, wobei er die Geschichte des Sangerkrieges der Legende der Hl. Elisabeth untergeordnet hat. Das geht auf Traditionen des 13. Jahrhunderts zurück, wo in Legenden das Thema des Sangerwettstreites deshalb bearbeitet wird, damit Klingsohr in Wartburg ankommt, um dort die Geburt von Elisabeth, ihre Ankunft auf der Wartburg prophezeien zu können. Durch den aus Siebenbürgen stammenden Ungarn Klingsohr ist nämlich eine Verbindung zwischen den zwei Legenden entstanden.²³ Rothe beschreibt Klingsohr als einen gelehrten Mann, der in den sieben Künsten, sowie in der Sterndeutung bewandert ist. Als Schwarzknstler gehorchen ihm die Geister, zugleich aber wird er auch durch 'Gottesgelehrsamkeit' charakterisiert. Eine widersprüchliche Persönlichkeit also, die aber am Hof des ungarischen Königs Andreas des II. hohes Ansehen erworben hat. Somit erscheint er als ein würdiger Mann, die Geburt der – später große Achtung erwerbenden – Heiligen vorherzusagen, wodurch er auch beim Landgrafen Hermann zu großer Ehre gelangt und so gelingt es ihm, indem er im Ratselspiel siegt, Ofterdingen zu retten.

Der oben skizzierten Geschichtsauffassung von Novalis nach ist *Heinrich von Ofterdingen* kein historischer Roman im üblichen Sinne geworden, sein Ziel war nicht, historische, oder als solche anerkannte, Personen zu schildern. Die Hl. Elisabeth, der in den Quellen eine zentrale Rolle zukommt, wird dementsprechend nur indirekt, durch die Sänger Ofterdingen und Klingsohr angedeutet. Ihre Ideen werden durch den auf

innere Werte orientierten Bergmann, sowie durch eine Reihe von weiblichen Figuren, vor allem durch die Mutterfigur in Klingsohrs Märchen, sowie durch die die Astralwelt versinnbildlichende göttliche Sophia vertreten. Keine einzige weibliche Figur trägt konkret im Roman die Charakterzüge der ungarischen Königstochter, aber durch Werte: wie Opferbereitschaft sowie Liebe, die das eigene Leben als Dienst am Anderen auffasst, wodurch sich die im Werk voneinander abgegrenzten Welten zusammenfügen und zu höherem Leben erweckt werden, wird die Figur der Heiligen heraufbeschworen. Klingsohr weist eine ähnliche Funktion auf: sein mythisches Märchen mit seinem welterklärenden, in die Zukunft weisen Charakter deutet die Möglichkeit einer kosmischen Einheit an.

Durch Ofterdingens Figur wird im ersten, abgeschlossenen Teil des Romans die mögliche Verwirklichung des ideellen Rittertums angedeutet, die im zweiten Teil realisiert werden sollte.

Zusammenfassend können wir feststellen, dass das Mittel-Alder im Sinne Novalis' es ermöglicht, dass die die positiven Werte der Epoche in sich vereinigende (historische) Figur von Klingsohrs Schüler Ofterdingen sich zu einem magischen poetischen Menschen, zu einer weltformenden, 'romantisierenden' Persönlichkeit entwickelt. Ungarn als Träger der positiven Werte der Epoche, die durch die Elisabeth-Legende, bzw. durch das damit verbundene Thema des Sängers erscheint, ist für Novalis zu gleicher Zeit exotisch wie auch anziehend; einerseits fremd, andererseits aber bekannt und naheliegend. Deren mehrfache Erwähnung wirft die Idee der möglichen Annäherung von Osten und Westen, die Idee einer europäischen Einheit auf.

Anmerkungen

¹ Novalis verwendet die alte Schreibweise, die von den Herausgebern L. Tieck und Fr. Schlegel nach seinem Tod verändert wurde (1802). In seinem Brief an Fr. Schlegel vom 31. 1. 1800 verwendet der Autor die alte Variante: „Das Neueste von mir ist ein bald fertiger Roman – *Heinrich von Aferdingen*.“ Novalis: *Werke, Tagebücher, und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel. Bd. 1–3. München–Wien: C. Hansen Verl., 1978–1987. Bd. 1, S. 727.

² Vietor, Sophia: *Astralis von Novalis: Handschrift, Text, Werk*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2001, S. 157.

- ³ Novalis [Anm. 1], Bd. 2, S. 843.
⁴ Ebda, S. 707.
⁵ Ebda, S. 808.
⁶ Ebda, S. 271.
⁷ Ebda, S. 514.
⁸ Ebda, S. 829.
⁹ Ebda, S. 830.
¹⁰ Novalis [Anm. 1], Bd. 1, S. 249.
¹¹ Ebda
¹² Schwering, Markus: Romantische Geschichtsauffassung – Mittelalterbild und Europagedanke. In: *Romantik-Handbuch*. Hg. von Helmut Schanze. Stuttgart: Kröner, 1994, S. 542.
¹³ Novalis [Anm. 1], Bd. 2, S. 207.
¹⁴ Ebda, S. 763.
¹⁵ Lämmert, Eberhard: Geschichten von der Geschichte: Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman. In: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 1985/17, S. 234.
¹⁶ Novalis [Anm. 1], Bd. 2, S. 383.
¹⁷ Novalis [Anm. 1], Bd. 1, S. 249.
¹⁸ Vgl.: Kasperovski, Ira: *Mittelalterrezektion im Werk des Novalis*. Tübingen: Niemeyer, 1994, S. 136.
¹⁹ Ebda, S. 137.
²⁰ Ebda, S. 142.
²¹ In den Tagebüchern werden im Sommer 1799 „Beschäftigungen in Artern“, später auch Funcks Name erwähnt. Novalis [Anm. 1], Bd. 1, S. 482.
²² Novalis [Anm. 1], Bd. 2, S. 838; Bd. 1, S. 491.
²³ Vgl. Kasperovski [Anm. 18], S. 143.

**Literaturlandschaften
der Österreich-Ungarischen Monarchie**

Die k. u. k. Armee in der literarischen Darstellung

1. Problemstellung

Im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes möchte ich die literarische Darstellung der k. u. k. Armee der Österreichisch-Ungarischen Monarchie anhand der Werke von Joseph Roth, Gyula Krúdy und Arthur Schnitzler skizzieren. In Form einer vergleichenden Analyse der Duellscenen des Romans *Radetzky* und der Novellen *Die letzte Zigarre bei der Kneipe Arabs Szürke*, *Der Journalist und der Tod* und *Leutnant Gustl* wird die Frage erläutert werden, wie die veralteten Regeln des Militärkodex, die Tradition des Duells und die Moralvorstellungen der k. u. k. Standesgesellschaft das Leben der jungen Offiziere und der zivilen Personen am Ende des 19. Jahrhunderts zerstört haben. In meinem Aufsatz wird auch die Frage näher betrachtet werden, inwieweit der moralische Zerfall der Armee zum Symbol des Untergangs der Österreichisch-Ungarischen Monarchie in der deutschsprachig-ungarischen Literatur wurde.

2. Die historische k. u. k. Armee

1867 entstand die Österreichisch-Ungarische Monarchie als Kompromiss zwischen dem Hause Habsburg und Ungarn, die im Jahre 1918 nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg aufgelöst wurde. Während des Bestands des Reiches war die k. u. k. Armee neben der Bürokratie und der katholischen Kirche eine der wichtigsten Säulen der Doppelmonarchie. Franz Joseph I. war als Oberbefehlshaber der Armee eine Symbolfigur für seine Soldaten, d.h. er verkörperte die Einheit seines mitteleuropäischen Vielvölkerstaates. Die multinationale Zusammensetzung der Gesellschaft der Monarchie spiegelte sich auch im Aufbau der Armee wieder. Die Soldaten kamen aus den verschiedensten Regionen und Volksgruppen des Reiches, mit verschiedenen religiösen Traditionen. Im positiven Sinne wurde auf nationale und religiöse Unterschiede in der k. u. k. Armee immer Rücksicht genommen. Trotz der Unterschiede verliehen die Uniform, die gemeinsame Kommandosprache und die väterliche Figur des Kaisers der Armee

eine gewisse Einheitlichkeit. Innerhalb der Armee war die Nationalitätsfrage nicht so bedeutend und der Nationalismus, eine der gefährlichsten Krankheiten der Monarchie schien im Kreise der k. u. k. Soldaten nicht besonders ausgeprägt zu sein. Diese Behauptung kann auch durch die aus den Geschichtsbüchern allgemein bekannte Tatsache unterstützt werden, dass auch die slawischen Offiziere bis zum Ende des Krieges mitgekämpft haben. In den Augen der meisten k. u. k. Offiziere war die Politik ein schmutziges Geschäft. „Die unpolitische Haltung der kaiserlichen Offiziere stellte in Wirklichkeit ein dezidiertes politisches Bekenntnis zur Dynastie und in der von ihr vertretenen Reichsauffassung auf.“⁴¹ Innerhalb der Armee gab es eine feste Hierarchie, die durch strenge militärische Regeln untermauert wurde. Die Offiziere stammten vor allem aus dem so genannten Dienstadel, die Soldaten aus den unteren Schichten der Gesellschaft. Die Offiziere, die vor allem in der Militärakademie in Wiener Neustadt oder Mödling ausgebildet wurden, bildeten die geistige Elite des Heeres. Was die Besoldung der k. u. k. Offiziere betraf, so war „der österreichisch-ungarische Offizier der schlechtest bezahlte aller Armeen“⁴² und der Spruch „Schulden wie ein Stabsoffizier“ war zur Zeit der Monarchie ein geflügeltes Wort. Aus diesem Grund bildeten die oben geschilderten finanziellen Umstände für den Hochadel keinerlei Anreiz, den Offiziersberuf zu wählen. Am Vorabend des Unterganges der Monarchie gab es innerhalb der Armee nicht nur finanzielle sondern auch moralische Probleme. Die alten moralischen Vorschriften und Traditionen hatten am Anfang des 20. Jahrhunderts im Kreis der Offiziere ihre Geltung verloren. „Was die Frauen, das Spiel und den Alkohol betraf, konnte man ein Auge zudrücken, wenn daraus kein Skandal entstand.“⁴³ Eine uralte Tradition lebte jedoch fort, die Tradition des Duells. Das Duell war ein freiwilliger Zweikampf mit gleichen Waffen, der von den Beteiligten vereinbart wurde, um eine Ehrenstreitigkeit auszutragen. Die Wurzeln des Duellwesens gehen bis zu den Anfängen der menschlichen Geschichte zurück. „Die moderne Form des Duells ist germanischen Ursprungs und stammt von dem Brauch, die Schuld oder Unschuld eines Angeklagten in einem gerichtlichen Kampf durch ein Gottesurteil festzustellen“⁴⁴ Im Mittelalter diente das Duell der Konfliktbewältigung der Ritter. Nach dem Untergang der ritterlichen Kultur entstand im 16. und 17. Jahrhundert das neuzeitliche Duell, wobei jedoch die Tradition des blutigen Duells in den politisch liberal eingestellten Ländern schon in

den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts abgeschafft wurde, während es sich in Mitteleuropa bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges gehalten hat. Diese Erscheinung hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass die meisten mitteleuropäischen Länder eine absolutistische Monarchie als Staatsform hatten und das Duellwesen als eine der wichtigsten Traditionen der Standesgesellschaft galt. Die ideologische Grundlage des Duellwesens war nämlich die Vorstellung der waffentragenden mutigen Männer, die nicht nur ihre persönliche Ehre sondern auch die Ehre ihres eigenen gesellschaftlichen Standes zu verteidigen hatten. Nach den streng festgelegten gesellschaftlichen Regeln war nicht jedermann dazu berechtigt, an einem Duell teilzunehmen. Nur Männer, die das Recht zum Tragen von Waffen hatten d.h. Adlige, Offiziere oder Studenten galten als satisfaktionsfähig. Wegen des wirtschaftlichen und politischen Aufstieges des Bürgertums im 19. Jahrhundert wurden auch Bürgerliche aus besseren Kreisen als satisfaktionsfähig anerkannt. Das Duell galt in den meisten mitteleuropäischen Ländern vor allem als ein wichtiges Ausdrucksmittel des elitären Standesdenkens. Die Duellanten duellierten sich aufgrund einer wirklichen oder vermeintlichen Beleidigung und wollten Genugtuung erhalten bzw. geben.

3. Die Donaumonarchie in der deutschsprachigen und ungarischen Literatur

Die Donaumonarchie endete 1918 mit der Niederlage der k. u. k. Truppen, aber sie wirkte im Geiste noch lange weiter. Die Literaturen in den Nachfolgestaaten reagierten natürlich ziemlich intensiv auf den Zerfall. Joseph Roth, Robert Musil, Gyula Krúdy, Arthur Schnitzler, Dezső Kosztolányi oder Sándor Márai erinnerten sich in ihren literarischen Werken an die franzisko-josephinische Zeit. Es gab zwei verschiedene Sichtweisen gegenüber der Habsburgermonarchie. Die kaiserliche und königliche Welt wurde entweder nostalgisch dargestellt oder völlig abgelehnt. Von einer objektiven Darstellung der Vergangenheit konnte man direkt nach der Auflösung der Doppelmonarchie kaum sprechen. Die Schriftsteller, deren literarische Tätigkeit ich im Zusammenhang mit dem Duellwesen untersuche, weisen auch zwei verschiedene Sichtweisen auf. Gyula Krúdy und Joseph Roth gehörten zu der Gruppe von Schriftstellern, die der Monarchie sehr stark nachtrauerten. Arthur

Schnitzler hingegen übte in seinen Werken, eine starke Kritik an der k. u. k. Standesgesellschaft aus.

4. Die k. u. k. Armee in der Literatur

In der so genannten Monarchie-Literatur war die k. u. k. Armee ein gängiges Motiv. „Nach Péter Kende symbolisieren die Kasernen zusammen mit den Gebäuden der Hauptbahnhöfe und Gerichtshöfe, die in einem einheitlichen Stil gebaut worden sind die Einheitlichkeit des Vielvölkerstaates.“⁵ In den literarischen Werken wird das Militär mit moralischen Werten verknüpft und Begriffe wie Moral, Ehre, Ehrenmann mit dem Duellwesen eng verbunden. Vor der Auflösung des alten politischen Systems war das Duell wegen seines dramatischen Charakters ein beliebtes Thema in den europäischen Literaturen. Die Österreichisch-Ungarische Monarchie war einer der wichtigsten Schauplätze des Duellwesens. Aus diesem Grund ist es möglich in der deutschsprachigen und ungarischen Literatur Werke näher betrachten zu können, die das Duellwesen als zentrales Thema behandeln.

4.1 Gyula Krúdy und seine k. u. k. Novellen

Gyula Krúdy, der berühmte ungarische Schriftsteller, der sowohl in Oradea als auch in Debrecen als Journalist tätig war, hat in seiner Prosadichtung der franzisko-josephinischen Zeit innig nachgetrauert. „Anna Fábri macht uns in einer ihrer Studien darauf aufmerksam, dass sich Krúdy ebenso wenig wie seine Helden in ihren Gesprächen in den Kneipen von der k. u. k. Welt loslösen konnte.“⁶

Seine Zuwendung zur Monarchie ist damit zu erklären, dass sich die ungarische Literatur nach der Auflösung der Monarchie nur schwer erholen konnte. Viele Schriftsteller mussten ins Exil gehen, und die Daheimgebliebenen litten unter Repressalien des neuen politischen Systems der 20er Jahre. So entstand im ungarischen literarischen Leben eine starke Nostalgie nach der Monarchie. „Die Novellen *Die letzte Zigarre bei der Arabs Szürke* und *Der Journalist und der Tod* stammen aus der Spätphase von Krúdy und erschienen 1931 im Band *Das Leben ist ein Traum*.“⁷ In diesen Zwillingsnovellen hat Krúdy den zeitlichen Abstand zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben und die Leser kön-

nen sich so in die alte k. u. k. Welt hineinversetzen. Die oben genannten Erzählungen verwenden das Duellwesen als zentrales Thema und durch die Darstellung dieser anachronistischen Erscheinung des 19. Jahrhunderts wird die Welt der Monarchie wieder lebendig. Das Duell zwischen dem Obersten P.E.G. und dem Journalisten Titusz Szépkalki wird in den Novellen nicht konkret dargestellt. Gyula Krúdy konzentriert sich vor allem auf die Beschreibung der seelischen Vorgänge der Duellanten und der Hinweis auf die k. u. k. Welt kommt durch die Verwendung von Metaphern zur Geltung. Den Ausgangspunkt der Zwillingsnovellen bildet die Beschreibung der Umstände des Duells. Der Journalist Titusz Széplaki hat das Offizierskasino in seinem Artikel beleidigt und das Kasino hat den Obersten der Reserve P.E.G. beauftragt den Journalisten zu töten. Schon in der ersten Szene macht uns Krúdy durch die Darstellung des Schauplatzes des Militärgerichts die Unsinnigkeit, die Absurdität des Duellwesens deutlich, denn das Kasino hat Titusz Széplaki in einem Zimmer zum Tode verurteilt, in dem vor Jahren auf dem Empfang des Prinzen von Wales eine skandalöse Prügelei ausgebrochen war, und welches dann von den Mitgliedern des Offizierskasinos zum Zimmer der Ehre bestimmt wurde. Krúdy nennt den einen Duellanten, den Offizier der Reserve nicht beim Namen, sondern gibt nur die Anfangsbuchstaben seines Namens an. Dadurch will Krúdy betonen, dass nur die gesellschaftliche Funktion in dem feudalistischen Gesellschaftssystem der Monarchie von Bedeutung war. Der Reserve-Offizier P.E.G. ist ein Musterbeispiel der k. u. k. Offiziere der untergehenden Monarchie. Er ist Mitglied der satisfaktionsfähigen oberen Gesellschaftsschicht und verachtet das Bürgertum und dessen Elend. Diese hochmütige Verhaltensweise der k. u. k. Offiziere gegenüber dem Bürgertum spiegelt sich auch darin wieder, dass Oberst P.E.G. seinen Gegner einen Tintenverschwender genannt hat und damit den Journalisten seiner Verachtung preisgegeben hat. Der Oberst als Mitglied des Offizierskasinos interpretiert das Duell als selbstverständliche Pflicht eines Ehrenmannes und hat vor diesem Duell keine Angst. Trotzdem benimmt er sich am Vorabend des Duells merkwürdig und will sich in die Rolle seines Gegners versetzen. Aus diesem Grund geht er zur Kneipe Arabs Szürke und versucht das alltägliche Leben seines Gegners zu rekonstruieren. Der Oberst lüftet aber seine Identität nicht, was darauf hinweist, dass er einerseits ziemlich hochmütig ist und die Begegnung mit den einfachen Gesellschaftsschichten als demütigend

empfindet, andererseits zeigt dies an, dass das Gesetz im 19. Jahrhundert das Duellwesen schon verboten hatte. „Während die Ehrennotwehr nur vom bürgerlichen Strafgesetz verboten war, war das Duell auch vom Militärstrafgesetz untersagt.“⁴⁸ Man kann sein Verhalten am Vorabend des Duells als Vergnügen oder als ein psychisches Experiment interpretieren. Er hatte an der Lebensweise eines Menschen Interesse, der aus einer anderen Gesellschaftsschicht stammte als er. Ähnlich benimmt sich auch sein Gegner. Titusz Széplaki, der arme Journalist will am Vorabend des Duells als Gentleman das Leben genießen. Die Duellanten wollen ihre Rolle, ihren gesellschaftlichen Stand für eine Nacht wechseln und sich in die Rolle des anderen versetzen. Titusz Széplaki gehört zum Bürgertum und er wurde durch sein Studium satisfaktionsfähig. Was die seelischen Vorgänge des Journalisten am Vorabend des Duells betrifft, weist er eine ziemlich zweiseitige Verhaltensweise auf. Einerseits hat er als junger Zivilist vor dem Duell eine tödliche Angst und er spielt mehrmals mit den Gedanken, aus der Stadt zu fliehen, obwohl er weiß, dass diese Flucht ihn satisfaktionsunfähig machen würde. Andererseits sieht er in dem kommenden Tod seine Erlösung. Der Tod bietet ihm die Möglichkeit vor seinen Gläubigern fliehen zu können. Titusz Széplaki ist eine typische Verkörperung der bohemen dekadenten jungen intellektuellen Männer der Jahrhundertwende, der jedoch aus Mannesstolz das Angebot von Andor Aranyosi ablehnt. Er will nicht zum Söldlingschriftsteller der Aristokratie und des Offizierskasinos werden und damit sein Leben retten. Krúdys Zwillingenovellen nehmen am Ende eine unerwartete Wendung und der militärisch unerfahrene Journalist tötet den Oberst P.E.G. Meiner Meinung nach ist in diesen Novellen von Krúdy nicht der Ausgang der Geschichte das Wesentliche, sondern die viele Anspielungen auf die k. u. k. Welt. In dieser Hinsicht ist z.B. das letzte Abendessen des jungen Journalisten erwähnenswert, welches aus einem Tafelspitz, also der Liebblingsspeise des alten Kaisers Franz Joseph I besteht. An einer anderen Stelle des Textes vergleicht Krúdy die Inkognitoreisen des Kronprinzen Rudolf mit der Identitätsverschleierung des Obersten P.E.G. Diese Anspielungen auf die Welt der Monarchie erwecken bei den Lesern das Gefühl, dass man sich mit Hilfe der Novellen in die von Krúdy mit Nostalgie, Humor und feiner Ironie dargestellte gemütliche Zeit der Doppelmonarchie zurückversetzen kann.

4.2 Arthur Schnitzler und die Novelle *Leutnant Gustl*

Arthur Schnitzler bietet hingegen in seiner Novelle *Leutnant Gustl* eine ziemlich kritische Darstellung der Doppelmonarchie und der k. u. k. Armee. Schnitzler hat seine Novelle 1900 veröffentlicht. In diesem Jahr wurde auch Sigmund Freuds *Traumdeutung* publiziert, dessen Psychoanalyse einen großen Einfluss auf Schnitzler hatte. Die Novelle *Leutnant Gustl* ist das erste Werk in der deutschsprachigen Literatur, das aus einem einzigen inneren Monolog besteht. Die Leser können das Unbewusste, die Gedanken eines jungen k. u. k. Offiziers kennen lernen. Die Ausgangssituation des Werkes ist eine mündliche Beleidigung des Leutnants Gustl. Nach einem Konzert kommt es an der Garderobe zum üblichen Gedränge. Dabei gerät Leutnant Gustl mit einem Bäckermeister aneinander. Der Bäckermeister droht den Säbel des Leutnants zu zerbrechen und nennt den jungen Offizier einen dummen Buben. Er achtet dabei aber darauf, dass diese Äußerung von niemandem wahrgenommen wird. Der Säbel symbolisiert die ständische Zugehörigkeit des Leutnants und fungiert als militärisches Machtsymbol. Der Entzug dieses militärischen Machtsymbols und die mündliche Beleidigung dienen als Ursache zu einer Duellaufforderung. Eine Forderung zum Duell ist aber wegen der Satisfaktionsunfähigkeit des Bäckermeisters unmöglich. Aus diesem Grund müsste der Leutnant nach den Regeln des Militärkodex Selbstmord begehen, um seine Ehre zu retten. Der junge Offizier fühlt sich in seiner falsch verstandenen Ehre verletzt, weshalb er glaubt, dass sein Tod unvermeidlich sei. An dieser Stelle des Aufsatzes stellt sich die Frage, was ich unter dem Begriff „falsch verstandene Ehre“ verstehe? Es ist Leutnant Gustl unmöglich, zwischen seinem eigenen Leben und seiner gesellschaftlichen Position einen Unterschied zu erkennen. Die Beleidigung macht ihn satisfaktionsunfähig und lässt ihm nach den Regeln des Militärkodex keinen anderen Ausweg als den Selbstmord. Er identifiziert sich völlig mit seiner eigenen Gesellschaftsschicht und übernimmt deren Wertesysteme und Weltvorstellungen. Er ist wie eine willenlose Marionette und benimmt sich als typischer österreichisch-ungarischer Offizier d.h. Leutnant Gustl hatte Schulden wie alle anderen Offiziere und behandelt die Frauen als reine Sexualobjekte, worauf seine Aussage über Steffi hinweist. „Ob so ein Mensch Steffi oder Kunigunde heißt, bleibt sich gleich.“⁶⁹ Er verhält sich der Obrigkeit gegenüber untertänig, verachtet

aber andere Soldaten. Leutnant Gustl richtet sich nach den Vorschriften und Erwartungen seines Standes, trotzdem kann er sich mit den Regeln und Vorschriften des Militärkodex nicht richtig auseinandersetzen. Der Selbstmordgedanke ist eine mechanische Reaktion auf die Erwartungen des Militärkodex. Leutnant Gustl leidet an starken Isolationsgefühlen und fühlt sich einsam und wertlos. In dieser Hinsicht ist auch seine Bemerkung in Bezug auf seinen künftigen Tod aussagekräftig. „Viel wert bist du ja nie gewesen“¹⁰ In seinen zwischenmenschlichen Beziehungen verlässt er sich immer nur auf das Aussehen seiner Mitmenschen und formuliert oberflächliche Vorurteile den anderen gegenüber. Diese Oberflächlichkeit ist auch für seinen Antisemitismus charakteristisch, der auch in seiner Aussage über Steffis Begleiter zur Geltung kommt. „Muß übrigens ein Jud sein. Freilich, in einer Bank ist er und der schwarze Schnurrbart.“¹¹ Leutnant Gustl erwartet auch von den anderen, dass sie ihn nach seinem Aussehen und gesellschaftlichem Stand beurteilen und als Offizier der k. u. k. Monarchie akzeptieren. Sein Selbstverständnis ist völlig von dem Elitebewusstsein der Offiziere geprägt. Leutnant Gustl versucht seine Minderwertigkeitsgefühle und Schwäche durch ein aggressives Verhalten zu unterdrücken und zu verdecken. Schnitzler hat seine Figur Leutnant Gustl als unmoralischen, verwirrten, dummen jungen Mann dargestellt, der ein charakteristischer Typ seines Offizierstandes ist. Es ist bemerkenswert, dass der Schriftsteller neben der lächerlichen und unmoralischen Figur des jungen k. u. k. Offiziers in seinem Werk auch darauf hingewiesen hat, dass die Offiziere auch mit schlechten Schulleistungen und antisemitischen Ansichten in der Armee eine Karriere machen konnten. Schnitzler hat auch die peinliche Situation, dass die k. u. k. Offiziere ihre Ehre nur dann verlieren, wenn jemand über den Ehrverlust Bescheid weiß, in seiner Novelle offengelegt. Er hat sich über den Militärkodex lustig gemacht und hat seine Novelle als Satire des k. u. k. Militärkodex geschrieben. In seiner Novelle erscheint das Duell als unernstes Spiel der k. u. k. Offiziere, denen die wahre Herausforderung d.h. der Krieg fehlt. Die große Aufregung, die diese Novelle um 1900 in der k. u. k. Welt verursacht hat, ist damit zu erklären, dass Schnitzler mit seiner Novelle gezielt auf die vertuschten Fehler und moralischen Probleme der k. u. k. Armee eingegangen ist und sich das Militär in der Schilderung des unmoralischen, unselbstständigen, feigen und hochmütigen Soldaten erkannt hat.

4.3 Joseph Roth und die Duellszene im Roman *Radetzky*

Auch in Joseph Roths Roman *Radetzky* ist eine Duellszene zu finden. Die Duellanten sind Dr. Max Demant und Rittmeister Tattenbach, Carl Joseph Trottas Regimentskameraden. Der Tod ist den Soldaten der k. u. k. Armee keineswegs vertraut, wie Joseph Roth vor der Duellszene berichtet. „Im Frieden sind sie geboren und in friedlichen Manövern und Exerzierübungen Offiziere geworden“¹² Die Ausgangssituation des Duells ist ein Missverständnis zwischen dem Regimentsarzt Demant und Rittmeister Tattenbach. Demant wird danach von seinem betrunkenen Kameraden öffentlich beleidigt und

gemäß den ritualisierten Verhaltenserwartungen des Ehrenkodex muss er sich duellieren, obwohl er von der Absurdität des Ehrenbegriffes überzeugt ist, und obwohl eine solche auf physischer Gewalt beruhende Rechtsvorstellung im Gegensatz zu seinem inneren Moralkodex steht.¹³

Max Demant entstammt einer jüdischen Familie und in der jüdischen Religion gilt die Beteiligung an einem Duell als Verstoß gegen das göttliche Gesetz. „Wer die Hand gegen seinesgleichen erhebt, ist ein Mörder.“¹⁴ Roth stellt in seinem Werk den Vorabend des Duells und die Vorbereitungen ausführlicher dar als das Duell selbst. Im Mittelpunkt der Darstellung stehen die seelischen Vorgänge des jüdischen Regimentsarztes. In der Nacht unmittelbar vor dem Duell ist der Regimentsarzt verzweifelt, fühlt sich hilflos und denkt über sein sinnloses Leben nach. „In seinem Kopf jagten nur Fetzen von Gedanken und Vorstellungen. Er wusste nicht genau, was zu tun ist.“¹⁵ Der sonst so nüchterne Regimentsarzt gerät am Vorabend seines Duells unter dem Einfluss des Alkohols in einen ziemlich schwankenden Gefühlszustand. Der Alkohol macht den Arzt leicht und veranlasst ihn dazu, seinen eigenen Tod als gesetzmäßiger Abschluss seiner sinnlosen irdischen Laufbahn zu sehen. Abgesehen davon, dass Max Demant das Duellwesen, diese sinnlose gesellschaftliche Tradition innerlich ablehnt, fühlt er sich in der Welt unnötig. Seine Frau hat ihn mehrmals betrogen und der Arzt hat auch seine jüdischen Wurzeln und die Kraft seiner Väter schon längst verloren. Was die seelischen Vorgänge seines Gegners betrifft, ist nicht viel zu berichten. Roth stellt den Rittmeister als typischen jungen dekadenten k. u. k. Offizier dar, der am

Vorabend seines Todes im Bordell der Frau Resi trinkt und beschäftigt sich kaum mit dem Duell. Was die Kameraden der Duellanten betrifft, beherrscht die Ratlosigkeit die Atmosphäre des Offizierskasinos. Sie wollten eine Lösung finden, um das Duell vermeiden zu können, und haben nach allem Wahnsinn gegriffen, der vielleicht die Umstände hätte ändern können. „Es war Tattenbachs Namenstag... Aber dann ist alles gut, Situation total verändert. Namenstag hat er gehabt. Es war äußerst töricht, was der Sternberg vor sich gab.“¹⁶

Im Duell finden dann sowohl Rittmeister Tattenbach als auch Doktor Demant den Soldatentod und sie werden nach den vorgeschriebenen militärischen Riten begraben. Max Demant stirbt mit der Waffe in der Hand nach dem Ehrenkodex als Held, aber ganz gegen seine eigene Überzeugung und gegen die Gesetze seiner jüdischen Vorfahren und im Gegensatz zum Haupthelden Carl Joseph, dessen Jugendtraum es war für die Heimat, für die Ehre und für den Kaiser mit der Waffe in der Hand den Heldentod zu finden. Carl Joseph und Max Demant sind schwache Enkel ihrer Großväter. Am Beispiel des Duellmotivs wird der Konflikt zwischen der Standesgesellschaft der untergehenden Monarchie und dem Individuum veranschaulicht. „Unsere Großväter haben uns nicht viel Kraft hinterlassen, wenig Kraft zum Leben, gerade noch, um unsinnig zu sterben.“¹⁷ Der Hauptheld des Romans und Max Demant sind trotz ihrer unterschiedlichen sozialen Verhältnisse und geistigen Beschaffenheit verwandte Figuren. Im Roman von Roth funktioniert die Duellszene als eine Vorausdeutung des kommenden Todes von Carl Joseph und des Untergangs der Monarchie und der Schriftsteller verwendet die Charakterisierung des Arztes zur Erweiterung der Charakterisierung des Haupthelden Carl Joseph Trotta.

5. Zusammenfassung

Gyula Krúdy, Arthur Schnitzler und Joseph Roth beschäftigten sich vor allem mit den seelischen Vorgängen der Duellanten in ihren Werken. Die sterbende Monarchie bildete den historischen Hintergrund des moralischen Zerfalls des Individuums. Das Duell wird in den Romanen und Novellen der oben genannten Schriftsteller als anachronistische Erscheinung des 19. Jahrhunderts dargestellt und fungiert als Vorausdeutung auf den Untergang der Österreichisch-Ungarischen Monarchie.

Anmerkungen

- ¹ Urbanitsch, Peter – Wandruska, Adam: *Die Habsburgermonarchie. 1848–1918*. Wien: Verlag Akademie der Wissenschaften, 1987. S. 107.
- ² Ebda, S. 101.
- ³ Ebda, S. 105.
- ⁴ Mader, Hubert: *Duellwesen und altösterreichisches Offiziersethos*. Zitiert nach Deák, István: *Der K. (u.)K. Offizier*. Wien: Böhlau, 1991. S. 160.
- ⁵ Kende, Péter: Mi maradt Közép-Europa Habsburg világából? *Limes* 11, 1999/3–4, S. 10.
- ⁶ Fábry, Anna: *Ciprus és jegenye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*. Budapest: Magvető, 1978. S. 341.
- ⁷ Székely, Endre: *Krúdy álomvilága* <http://www.forrasfolyoirat.hu/0310/szeker.html> (Zugriff am 11.12. 2008.)
- ⁸ Deák, István: *Der K. (u.)K. Offizier*. Wien: Böhlau, 1991. S. 159.
- ⁹ Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl*. Berlin: Aufbau, 1981. S. 6.
- ¹⁰ Ebda, S. 30.
- ¹¹ Ebda, S. 7.
- ¹² Roth, Joseph: *Radetzky marsch*. Köln: KiWi, 1989. S. 90.
- ¹³ Curling, Maud: *Joseph Roths „Radetzky marsch“: eine psychosozialogische Interpretation*. Frankfurt: Peter Lang, 1981. S. 102.
- ¹⁴ Roth [Anm. 12], S. 101.
- ¹⁵ Ebda, S. 106.
- ¹⁶ Roth [Anm. 12], S. 92.
- ¹⁷ Ebda, S. 100.

Rita Iványi-Szabó (Budapest)

Wiener Briefe an *The Dial* – Hugo von Hofmannsthal und Amerika

„Jede Nation ist [...] eine *Imagi-Nation* [...]“¹

Amerika kommt in der Gedankenwelt der europäischen Menschen oft als ein Zauberland vor. Simone Beauvoir schrieb am Anfang ihres Amerika-Reiseberichtes², als sie von oben, aus dem Flugzeug, Amerika, und zwar die beleuchtete Stadt New York erblickte, schienen die märchenhaften, nur im Traum gesehenen Schätze der *Tausendundeinen Nacht* vor ihren Augen aufzuglänzen. Zwei voneinander entfernte Kontinente scheinen hier verglichen zu sein, und noch viel mehr, die Landschaft von Amerika und die Landschaft der Träume und Märchen. Amerika ist das Land, das man nie gesehen, aber trotzdem kennen gelernt hat, wie die Welt der *Tausendundeinen Nacht*. Das Beispiel zeigt genau, wie schwer (oder gar unmöglich) die Wahrnehmung eines Landes sein kann, und die Situation ist nicht viel einfacher, wenn das Land eben das Heimatland ist. In den Essays von Hugo von Hofmannsthal, die er für die amerikanische Zeitschrift *The Dial* verfasst hat, kommt diese Unbegreiflichkeit sowohl des Heimatlandes als auch des „fremden“ Landes deutlich zum Vorschein.

Die Identität kann vor allem als Unterschied von etwas aufgefasst werden³, deshalb funktioniert Amerika in den Hofmannsthal'schen Essays eher als ein Bezugspunkt, als eine zu erkennende (aber niemals völlig erkennbare) Entität. Obwohl in den Zwischenkriegsjahren eine gewisse anti-amerikanische Haltung in Österreich wahrzunehmen war⁴, die Kritik entschleiert eher die Stereotypen, die einerseits von Amerika selbst vermittelt, andererseits von den Österreicher selbst hergestellt werden.⁵ Es wäre empfehlenswert, einige Elemente zu untersuchen, aus denen sich die Kritik gegenüber Amerika gebildet hat. Der Verlust der eigenen nationalen Identität kommt als Gefahr häufig zur Erwähnung: „Stefan Zweig bedauerte in den Spalten der *Neuen Freien Presse* den allmählichen Sieg der US-amerikanischen Massenkultur über das altehrwürdige europäische Kulturerbe.“⁶ Felix Salten hob in Zusammenhang mit der Debatte in sei-

ner Antwort hervor, dass die neuen Medien die Identität nicht verwischen, sondern Gleichzeitigkeit und damit Identität schaffen: „Salten stellt ein Idealbild einer pluralistischen technisierten Kulturvermittlung vor, die statt dumpfer Monotonisierung eine vielfältig geistige und politische Einigung schaffen soll.“⁷ Es soll laut Salten anstatt einer einseitigen Beeinflussung eher eine – auch kulturelle – Wechselwirkung zwischen den USA und Europa entstehen.⁸ Die Kultur spielte bereits um die Jahrhundertwende bezüglich der nationalen Identität Österreichs eine wichtige Rolle, aber besonders nach dem Zerfall der Monarchie, als eine neue Identität Österreichs mithilfe der Tradition und der Kultur geschaffen werden sollte.⁹

Unter den publizistischen Schriften Hofmannsthals wurden seine an die Zeitschrift *The Dial* gerichteten Briefe in der Sekundärliteratur fast völlig außer Acht gelassen¹⁰, obwohl in den Briefen interessantes Streben nach der Konstruktion der verlorenen Identität Österreichs entdeckt werden kann. Die amerikanische Zeitschrift *The Dial* existierte von 1840 bis 1929. In den zwanziger Jahren galt sie als Vermittlerin der „modernen“ Literatur.¹¹ Die Zeitschrift veröffentlichte neben den Schriften von amerikanischen Autoren auch Essays und Gedichte von europäischen Schriftstellern und berichtete über das kulturelle Leben der europäischen Hauptstädte. Hofmannsthals fünf kurze Texte (*Wiener Brief*, *Zweiter Brief aus Wien*, *Dritter Brief aus Wien*, *Vierter Brief an „The Dial“* und *Fünfter Brief an „The Dial“*) entstanden in Wien, im Zeitraum zwischen April 1922 und März 1924, also zu einer Zeit, als sich in den Spalten der *Neuen Freien Presse* die oben erwähnte heftige Amerika-Debatte entfaltete.

Nach dem Zerfall der Doppelmonarchie 1918 wurde die Beständigkeit eines politischen Reiches zerstört. Dieser Bruch führte zur Erschütterung der Identität des Landes. Anhand der Hofmannsthal'schen Briefe wird in dieser Arbeit erörtert, wie diese Texte als Raum der Identitätsbildung fungieren, und welche Rolle die Interkulturalität in diesen Briefen spielt.

Wie können Hofmannsthals Briefe im Rahmen dieser misstrauischen Haltung der zwanziger Jahre gegenüber Amerika interpretiert werden? Sie scheinen eindeutige kulturelle Berichte zu sein, mit Hilfe deren die kulturellen Ereignisse in Wien dem amerikanischen Publikum mitgeteilt werden könnten. Hofmannsthals eigentliche Absicht ist, nach dem Zerfall der Monarchie, die Identität des Staates zu begründen, indem er das Land einem „fremden“ Volk darzustellen versucht, und dabei die eigenen

Besonderheiten hervorhebt. Hofmannsthals Interpretation der von ihm geschilderten Personen und Ereignisse zielt also die Neu-Konstituierung der verlorenen Identität Österreichs ab, indem er die Gegenwart an die Vergangenheit knüpft, die Tradition vergegenwärtigt und Spezifisches und allgemein Menschliches im Charakter von Österreich aufweist.¹²

Diese Tendenzen sind schon im ersten Text, mit dem Titel *Wiener Brief* (April 1922, Wien) gut nachvollziehbar. Die gesellige und musikalische Begabung¹³ der Österreicher seien genuine österreichische Eigenschaften, die Wiener Operette, die sich aufgrund dieser Eigenschaften entfaltet hat, sei aber etwas allgemein Menschliches. Einheitliches und Spezifisches, beide sollen hervorgehoben werden, um eine neue Identität schaffen zu können. Aus dieser Hinsicht wird die literarische Produktion von Schnitzler analysiert, die einerseits auf den europäischen Traditionen des Theaters beruht, andererseits spezifische wienerische Züge aufweist. Das Wiener Theater ist ein volkstümliches und allgemeines (internationales) Theater zugleich. Dieses allgemein Menschliche ermöglicht die Wirkung der Wiener Kultur auf Amerika, wie den Erfolg von Max Reinhardt auf den Bühnen in der Übersee, der laut Hofmannsthal der *par excellence* „interkulturelle“ Mensch sei. Reinhardt war zuerst 1927 anlässlich eines Ensemblegastspiels in New York, aber er wurde bis dahin Teil der europäischen Theatergeschichte, und Lehrstoff an den amerikanischen Universitäten. Reinhardt war schon in den zehnten Jahren, „in der Zeit seiner gesamteuropäischen Erfolge [bereit], seine künstlerische Tätigkeit bevorzugt auf Amerika auszudehnen“.¹⁴ Dieses hin und her Pendeln zwischen Allgemeinem und Spezifischem ermöglicht eigentlich die Stabilisierung der Identität.

Der zweite Brief steht im Gegensatz zum ersten: während der erste Brief die auch in Amerika bekannten, berühmten Personen und Eigenschaften Österreichs darstellt, kommen im zweiten Brief versteckte Züge zum Vorschein, die sich aber an der Identitätsbildung Österreichs gleichermaßen beteiligen. Die im zweiten Brief erwähnten Personen gehören nicht zu den kanonisierten Künstlern und Wissenschaftlern, wie der Orientalist Karl Eugen Neumann und der Philosoph Rudolf Kassner, aber sie weisen ebenso wie Schnitzler und Reinhardt allgemeinere und spezifische österreichische Züge auf. Die Absicht Hofmannsthals ist es, die von ihm für bedeutend gehaltenen österreichischen Persönlichkeiten in die internationalen Strömungen einzuschalten, ohne dass sie ihre

Identität und Eigenheit verlieren. Die Identitätsbildung Österreichs hängt an diesem Punkt mit der Identitätsbildung der eigenen Persönlichkeit zusammen, da Kassner auf die ästhetischen Ansichten Hofmannsthals eine wichtige Wirkung ausgeübt hat.¹⁵

Hofmannsthal weist oft als Beispiele auf Persönlichkeiten oder andere Sachverhalte der angelsächsischen Kultur hin. Das Fremde ist nämlich einfacher zu verstehen, wenn es mit etwas Bekanntem verglichen wird¹⁶, das *Große Welttheater* wird z.B. mit Hilfe eines Dramas von Eugene O'Neill (*The Hairy Ape*) dargestellt oder in Bezug auf Hölderlin William Blake erwähnt. Von Kassner stellt er seine früheren Essays über die englischen Dichter vor, deren interkulturelle Wirkung er nicht zu betonen vergisst: „Es war der Grundriss zu einer ganz neuen universalen Ästhetik, ein starkes Glied in der Kette der intereuropäischen Verständigung und wechselweisen Anziehung“.¹⁷

Die Schlussfolgerung Hofmannsthals wäre, dass die erwähnten Persönlichkeiten anderswo als Wien ihre Tätigkeit in diesem Ausmaß nicht entfaltet hätten: „Ich finde es nicht zufällig, dass K. E. Neumann sein unbeachtetes Leben hier führte und beschloss, denn Wien ist die alte porta Orientis für Europa.“¹⁸ Diese viel zitierte Feststellung kann einerseits als Definition Wiens aufgefasst werden, andererseits bleibt die Frage offen, was für Amerika Wien bedeuten könnte. Wien ist eine Grenze, ein Tor, das Osten und Westen miteinander verknüpft, also einen interkulturellen Raum darstellt, der aber von der eigenen Tradition sehr stark beeinflusst ist und eine eigene Individualität hat. Amerika, als Zauberland, als die Landschaft der *Tausendundeine Nacht* laut Beauvoir, und Wien als die „porta Orientis“, als die orientalische Stadt in der Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht*: Die Ortschaften sind nicht mehr in ihrer geografischen Existenz erfassbar. Wien, Amerika und das Orient: Die Bezeichnungen weisen nicht auf die Landkarte hin, sondern auf das Vorstellungsfeld bezüglich dieser Ortschaften. Und weiter: „Wien ist die Stadt der europäischen Musik: sie ist die porta Orientis auch für jenen geheimnisvollen inneren Orient, das Reich der Unbewussten.“¹⁹ Orient bedeutet also etwas Fremdes, Unbekanntes, mit dem das Unbewusste des Menschen und der fremde Kontinent Amerika ebenso in Verbindung gestellt werden kann.

Der *Dritte Brief aus Wien* berichtet über die Salzburger Festspiele²⁰, und über Hofmannsthals Drama *Das Salzburger große Welttheater*. Bei der Hofmannsthal'schen Selbstinterpretation des Dramas ist nicht die

Interkulturalität allein betont, sondern andere Inter-Zwischen-Lagen werden ebenso dargestellt. Die Konstruierung der Identität kann aber ebenso als Antwort auf die amerikanische Wirkung aufgefasst werden. Im letzten Teil des zweiten Briefes behandelt Hofmannsthal in Anlehnung an Freud das Problem des Individuums und der Masse. Chaos und Ordnung werden im Drama *Das Salzburger große Welttheater* gegenübergestellt und diese Dichotomie kann als Gegenüberstellung der alten traditionellen Weltordnung und der neuen zerstörerischen Macht Amerikas aufgefasst werden. Die Zerstörung wurde durch die Weisheit, die mit der hohen, gott-ähnlichen Seite des Menschen gleichgesetzt werden kann, verhindert. Der Darsteller des Chaos, der Bettler, wurde am Ende des Stückes ein Weiser oder ein Christ, geht in den Wald und kommt nach einer Weile als heiliger Eremit zurück, der erstaunlicherweise: „dem Gesicht von Walt Whitman auf seinen letzten Photographien“²¹ gleich ist. Die alte Figur der Mysterienspiele mit dem Dichter Whitman zu vergleichen, bedeutet, den Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu verwischen, wie auch das Stück ein Grenzgebiet zwischen dem Alten und dem Neuen (zwischen traditioneller Ordnung und Masse) bildet, also es befindet sich in einer internen Position. Dementsprechend war auch die Zuhörerschaft von internationalem Charakter, die österreichischen und deutschen Elemente waren sozial sehr bunt gemischt, aber die Inszenierung von Reinhardt bildete aus diesem vielfältigen Publikum eine einheitliche Zuhörerschaft. Kein Wunder, dass Reinhardt als Beispiel für den interkulturellen Menschen dargestellt wird.

Im vierten *Brief an The Dial* betont Hofmannsthal, dass er zwar „der deutschen Sprach- und Geistesgemeinschaft angehört, ohne aber jener im Jahre 1871 begründeten und im Weltkriege gedemütigten großen politischen Entität, dem Deutschen Reich, zuzuhören.“²² Er achtet darauf, die Österreicher von den Deutschen zu unterscheiden und damit die eigene Identität Österreichs mehr zu betonen. In seinem Essay *Wir Österreicher und die Deutschen* hebt er hervor, dass die Deutschen die Österreicher überhaupt nicht kennen, weil sie den Österreicher mit ihrem eigenen Volk identifizieren oder das Volk als etwas schon seit langem Bekanntes postulieren, was eine genauere Erkenntnis überflüssig machen würde. Österreich könne dadurch von den Deutschen richtig erfasst werden, dass man die österreichische Tradition als etwas Lebendiges erfasst:

Aber zugleich ist in unserem Volkstum, dem deutschen wie dem slawischen, unmeßbar viel Junges und Unverbrauchtes, und hier wieder klingt der Begriff eines europäischen Amerika an. Im besondersten Sinne schreibe sich der deutsche Geist, der kühn und erobernd ist, zu Taten erwacht und doch an alten Träumen hängend, über jedes Tor, das nach Österreich führt: „Hier oder nirgends ist Amerika?“.23

Der Begriff „europäisches Amerika“ könnte bedeuten, dass in Österreich der Gegensatz „altes Europa“ vs. „junges Amerika“ aufgelöst wird, die Unterschiede zwischen Ferne und Nahe, Bekanntem und Unbekanntem, Alt und Neu verwischen werden, also Österreich als das Prototyp des interkulturellen Landes aufgefasst werden könnte.

Am Anfang dieses Briefes erscheinen die gewohnten Stereotypen: Die Amerikaner interessieren sich nicht für Europa, nur für den eigenen Kontinent, sie leben in der Gegenwart, haben keine Vergangenheit, deshalb sind da die Verhältnisse viel einfacher als in Europa. Die Voraussetzung der interkulturellen Kommunikation scheint hier nach Hofmannsthal die Verschmelzung der Epochen zu sein, der Amerikaner solle verstehen, dass die Vergangenheit Europas eine lebendige und wirkende Tradition sei, Teil der Gegenwart, und diese geistige Gegenwart wird Amerikas Zukunft sein. Die europäische Phantasie wirke auf Amerika, deshalb werden die wichtigsten europäischen Intellektuellen nach Amerika gezogen. Diese Situation vergleicht Hofmannsthal mit der Wirkung der griechischen Kunst und Wissenschaft auf das junge römische Reich. Mit Hilfe dieses Vergleichs erfolgt die von ihm erwähnte Verschmelzung der Epochen. Das römische Reich wird mit dem jungen Amerika identifiziert, das allmählich von dieser römisch-griechischen-germanischen Kultur angesteckt wird.²⁴ Im Einverständnis mit Hofmannsthal stellt Edgar Ansel Mowrer 1928 fest, dass die Amerikaner die Erben der europäischen Kultur seien. Seines Erachtens hat Amerika keine organische Kultur, deshalb sei es imstande, „[...] seine Massennormen und Vergnügen, seinen materiellen Enthusiasmus, die vollkommene Hingabe an technische Dinge, seine durch Geld unterstützten Meinungen, ändern reifen Völkern aufzuzwingen.“²⁵

Hofmannsthal betont eher die Wirkung Europas auf Amerika, anstatt einen umgekehrten Einfluss zu befürchten. Die Zeitalter vermischen sich, die Geschichte wiederholt sich ständig. Nach dem Weltkrieg

gebe es im „deutschen Volk“ zwei Strömungen des Denkens und des Fühlens: eine christliche oder mystische und eine orientalisch-heidnische, und diese zwei Richtungen würden ineinander übergehen, wie vor zweitausend Jahren. Und die junge Generation rufe einen toten Dichter als Erlöser ins Leben, nämlich Hölderlin.²⁶ Die Rezeption eines Künstlers ändert sich entsprechend der Zeit, die Tradition kann immer erweckt, belebt und verändert werden. Die Amerikaner haben nach Hofmannsthal keine Tradition, sie beharren immer auf das Gegenwärtige. Hölderlins großes Verdienst sei, dass er eine Synthese der großen historischen Vergangenheit zustande gebracht, also die zeitlichen Grenzen verwischt, und Christentum und Griechentum miteinander vereinigt hätte. Hölderlin könne deshalb als Vorbild der Zeit nach dem I. Weltkrieg aufgefasst werden. Hier geht es also einerseits um die Verschmelzung der Epochen, andererseits um die Verschmelzung des Griechentums und des Christentums, der Basis der wichtigsten menschlichen Werte.

Der *Fünfter Brief an ‚The Dial‘*, (Wien, im März 1924) beschäftigt sich vor allem mit der Theatergründung Reinhardts in der Josephstadt. Zu den fünf Hofmannsthal'schen Briefen schließen sich noch zwei weitere Texte an, in deren Mittelpunkt der Regisseur Max Reinhardt steht. Nach Hofmannsthal ist Reinhardt:

heute eine durchaus internationale Figur; und ich glaube, diese Internationalität des Ruhmes und der Wirkung hat ihre Wurzel darin, dass er aus dem österreichisch-deutschen Theaterwesen hervorgegangen ist. Denn dies ruht auf einer Internationalität, einer allseitigen Empfänglichkeit, welche das direkte Erbe des universal-europäischen Geistes der drei vergangenen Jahrhunderte ist.²⁷

Reinhardt ist fähig dazu, die Tradition wiederzubeleben, alle Stücke, unabhängig von der Zeit und der Nation, als Teil der Gegenwart und des Lebens anzusehen, und auf diese Weise eine kulturelle Beständigkeit zu verwirklichen. Hofmannsthal setzte sich lebenslang mit der Aufgabe auseinander, die Tradition in seinen Werken organisch zu verwenden.²⁸

Die *Wiener Briefe* sind einerseits interessante kulturelle Berichte, andererseits aber ernstzunehmende Versuche zur Festigung der erschütterten Identität von Österreich, verdienen jedenfalls eine größere Aufmerksamkeit seitens der Hofmannsthal-Forschung. Diese Identitätsbildung gründet

auf die Versöhnung der Gegensätze, die Grenzen zwischen verschiedenen Ländern und Kulturen soll überbrückt werden: Wien kann sowohl mit dem „alten“ Orient, als auch mit dem „jungen“ Amerika identifiziert werden. Es ist weniger gefährlich, die eigene identitätsstiftende Kultur als interkulturell postulieren, als die Wirkung von fremden Kulturen zulassen. Die Grenzüberbrückung ist aber nicht von Widersprüchen: im Jahre 1922 in einem Brief an Burckhardt schrieb Hofmannsthal folgendes: „Wir unglückselige *Deutsche* sind doch beständig auf der Suche nach unserer eigenen Nation.“²⁹

Anmerkungen

¹ Rásky, Béla: Österreich – Ein Landstrich, von dem die Geschichte Abschied genommen hat? In: Rásky, Béla – Kóth, Markus (Hg.): *Österreichische Identität und Kultur*. Szeged: JATE Press, Wien: Praesens Verlag, 2007, (Österreich-Studien Szeged 1.), S. 53. (Hervorhebung im Original)

² Beauvoir war 1947 in New York für vier Monate, ihr Reisebericht erschien 1956 in Paris, Originaltitel: *L'Amérique au jour le jour*. Beauvoir, Simone de: *Amerikai útinaapló*. [übers. Nagy, Péter.] Budapest: Európa, 1960, S. 9.

³ Laut Saussure können die sprachlichen Zeichen erst in ihrer Differenz begriffen werden, und die (nationale) Identität ist ebenso von sprachlichem Charakter. Vgl.: „Benedict Anderson betrachtet in seiner bahnbrechenden Studie zur Theorie der Nation und des Nationalismus den medialen Wechsel in der Neuzeit, die Verbreitung der Schriftlichkeit infolge der Erfindung des Buchdrucks, als eine der wesentlichsten Voraussetzungen für die Entstehung einer europäischen Nation. [...] Die räumlich und zeitlich weit ausgedehnte Nation ist *face-to-face* nicht erfahrbar; sie existiert als unpersönliche, undurchschaubare, vorgestellte Gemeinschaft in der Vorstellung ihrer Mitglieder.“ Pabis, Eszter: Nationenbildung in der Schweiz. Über Medien, Narrationsstrategien und Wandlungen der nationalen Identitätskonstruktion von 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In: Orosz, Magdolna – Albrecht, Terrence (Hg.): *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*. Budapest: Gesellschaft Ungarischer Germanisten, Bonn: DAAD, 2004, S. 13. (Hervorhebung im Original) Homi K. Bhabha lehnt sich an Foucault an, als er feststellt, dass die Nation ein diskursives Gebilde sei, das nur mithilfe des Diskurses entstehen könne. Vgl.: Bhabha, Homi K.: DisszemiNáció. A modern nemzet ideje, története és határai. In: N. Kovács, Tímea (Hg.): *A kultúra narratívái*. Budapest: Argumentum, 1999, S. 85-118.

⁴ Schwabe, Klaus: Deutscher Anti-Amerikanismus in den Zwanzigerjahren. In: Stamm-Kuhlmann, Thomas – Elvert, Jürgen – Aschmann, Brigit (Hg.): *Geschichtsbilder. Festschrift für Michael Salewski zum 65. Geburtstag*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 2003. S. 106-119.

⁵ In einem Artikel mit dem Titel *Kritik des Amerikanats* wird z.B. festgestellt, dass der Amerikaner nicht zu entdecken sei: „[...] der Amerikaner nur in Europa vorkomme; auch der ethnographische Amerikaner entsteht in europäischen Ländern. [...] Der Amerikaner? Wer ist denn dieser Amerikaner, was ist er also, und wo steckt er denn?“ Robert Müller: *Kritik des Amerikanats*. *Das Forum* VI, 1912/21, S. 413–416. Ein anderer zeitgenössischer Artikel thematisiert die kritische Haltung gegenüber des amerikanischen Frau-Ideals und entschleierte die Scheinbilder, also die falschen Stereotypen, die die Amerikaner über sich vermitteln: *Adagio: Amerika, du hast es besser...!* *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* XXVI, 1909/26, S. 3. [Ich schulde Dr. Katalin Teller Dank, weil sie mich auf diese zwei Artikel aufmerksam gemacht hat.]

⁶ Vgl. Robert McFarland: *Amerika in Wien, Wien in Amerika*. Felix Saltens Antwort auf Stefan Zweigs „Monotonisierung der Welt“. In: Mattl, Siegfried – Schwarz, Werner-Michael (Hg.): *Felix Salten. Schriftsteller – Journalist – Exilant*. Wien: Holzhausen, 2006, S. 151.

⁷ Ebda, S. 153.

⁸ Ebda, S. 154.

⁹ Die Anmerkungen von Emil Brix beziehen sich zwar auf die heutige Situation Österreichs, aber können auch als in der Vergangenheit gültige Thesen aufgefasst werden: „Österreich identifiziert sich sehr stark mit Kultur und kultureller Vergangenheit, weil das als der entscheidende Punkt gesehen wird, um das Selbstverständnis, die Identität Österreichs zu formulieren.“ Brix, Emil: „Volk begnadet für das Schöne“. *Anmerkungen zur österreichischen Kulturpolitik*. In: Rásky [Anm. 1], S. 42.

¹⁰ Heinz Hiebler wendet zwar Aufmerksamkeit der Briefe zu, aber vor allem aus mediengeschichtlicher Hinsicht. Vgl.: Hiebler, Heinz: *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 167-169.

¹¹ <http://virtual.clemson.edu/groups/dial/dialhist.htm> (Zugriff am 15. 06. 2009)

¹² Diese Identitätsbildung hängt mit der Herausgebertätigkeit von Hofmannsthal eng zusammen, er möchte einen literarischen Kanon für Österreich herauszubilden, obwohl in diesen Versuchen die gesamtdeutsche Literatur vorkommt. Z.B.: die Anthologien *Österreichische Bibliothek* (1915-17), *Deutsches Lesebuch* (1922-23).

¹³ Emil Brix stellt die Frage in seinem zitierten Aufsatz, warum Österreich ein Musikland sei. Seine Antwort lautet folgenderweise: „[...] es eine späte Wirkung

dieser Kulturpolitik des 18. Jahrhunderts ist, als man ganz klar gesagt hat, dass gemeinsame emotionale Verbindungen nur erzeugt werden können, indem ein Medium der Kultur gefördert wird, dass für alle verständlich ist.“ Brix [Anm. 9], S. 44. Die Musik galt also schon während der Zeit des Habsburgerreichs als identität- und einheitsstiftendes Mittel.

¹⁴ Furich-Leisler, Edda; Prossnitz, Gisela: *Max Reinhardt in Amerika. Text- und Bilddokumente*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1976, S. 5–6.

¹⁵ Kassners Typologisierung bezüglich der europäischen und indischen Menschen erinnert stark an Hofmannsthal's Tabelle, die die Eigenschaften der Österreicher und der Preuße schildert. Vgl.: Rudolf Kassner: *Der indische Gedanke* (1913), zitiert nach: Pott, Sandra: *Poetiken: poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Berlin–New York: Walter de Gruyter, 2004, S. 351.

¹⁶ Der Vorgang verläuft ähnlicherweise, aber in eine umgekehrte Richtung, wie z.B. bei den Reiseberichten. Vgl. dazu: Maurer, Michael: Reisen interdisziplinär. Ein Forschungsbericht in kulturgeschichtlicher Perspektive. In: Ders. (Hg.): *Neue Impulse der Reiseforschung*. Berlin: Akademie-Verlag, 1999, S. 287–404.

¹⁷ Hofmannsthal, Hugo von: Zweiter Brief aus Wien. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Aufzeichnungen*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1973, S. 285–286.

¹⁸ Ebda, S. 293.

¹⁹ Ebda, S. 293.

²⁰ Die identitätsstiftende Funktion der Salzburger Festspiele kann hier aus Platzgründen nicht näher erörtert werden.

²¹ Hofmannsthal, Hugo von: Dritter Brief aus Wien. In: Ders. [Anm. 17], *Aufzeichnungen*. S. 298.

²² Hofmannsthal, Hugo von: Vierter Brief an 'The Dial'. In: Ders. [Anm. 17] *Aufzeichnungen*. S. 305.

²³ Hofmannsthal, Hugo von: Wir Österreicher und Deutschland In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa III*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1977, S. 231.

²⁴ In diesem Text spielt nicht der Unterschied zwischen Deutschland und Österreich (und Amerika), sondern zwischen Europa und Amerika die Hauptrolle.

²⁵ Mowrer, Edgar Ansel: *Amerika: Vorbild und Warnung*. [übers. Horschitz, Anne-marie] Berlin: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1928, S. 26–27.

²⁶ Vgl.: Hofmannsthal: Dritter Brief. [Anm. 21.], S. 310–312.

²⁷ Hofmannsthal, Hugo von: Reinhardt bei der Arbeit. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Aufzeichnungen*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1973, S. 333.

²⁸ Vgl. Le Rider, Jacques: *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der*

Literatur der Jahrhundertwende. Wien: Böhlau, 1997. (Nachbarschaften Humanwissenschaftliche Studien 6), S. 13–59.

²⁹ Zitiert nach: Volke, Werner: „Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon...“ Herausgeben als Aufgabe des Dichters. In: Neumann, Gerhard – Renner, Ursula – Schnitzler, Günter – Wunberg, Gotthart (Hg.): *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne 6*. Freiburg: Rombach, 1998, S. 200.

Harald D. Gröller (Debrecen)

Die Rezeption des Wiener Bürgermeisters Karl Lueger in unterschiedlichen Begegnungsräumen

Ein Titelschlagwort der diesjährigen Konferenz aufgreifend werden in diesem Artikel einige Begegnungsräume thematisierten, denen man im Zusammenhang mit dem Personenkult um Dr. Karl Lueger¹ (* Wien, 24. 10. 1844, + Wien, 10. 3. 1910) begegnet. Dabei werden an dieser Stelle unter „Begegnungsräumen“ die unterschiedlichen Erinnerungsbereiche und –formen verstanden, gewissermaßen die „Rezeptionsarten“ Luegers, der als populistischer Volkstribun, mit dem „Erdgeruch der Politik“² behaftet, die Massen polarisiert(e) und das politische und gesellschaftliche Leben seiner Zeit und darüber hinaus sowohl positiv als auch negativ prägte. Gerade in seiner Person treffen visionäre Kommunalpolitik³ und totaler Einsatz für „seine“ WienerInnen einerseits, scharfe Parteipolitik⁴ und unhumaner Antisemitismus andererseits aufeinander, weswegen auch die Erinnerung an ihn von einer Sakralisierung bis zum apage Satanas reicht.

Zum einen finden sich zur Person Lueger die „üblichen“ Devotionalien, wie Teeschalen, Kaffeehäferl, Teller⁵, Spazierstöcke, Pfeifenköpfe, Postkarten, Lesezeichen, Münzen⁶, Abzeichen,⁷ Medaillen⁸, Vignetten⁹ u.s.w., es gab sogar ein eigenes Lueger-Banner¹⁰, wobei man anmerken muss, dass er bzw. die christlich-soziale Partei (die ihn noch im Jahr 1923 als Schutzpatron vom Himmel aus über Wien wachend auf einem Wahlplakat abbildete¹¹), die Lueger-Bünde¹² und verschiedenen Vereine¹³ schon zu Lebzeiten das betrieben haben, was man heute als PR-Arbeit und Merchandising bezeichnen würde,¹⁴ was damals aber – in der Form und vor allem in dem Umfang - ein Novum war.¹⁵ Des weiteren wurden verschiedene Gemälde¹⁶, Reliefs¹⁷, Büsten¹⁸, Denkmäler¹⁹ und Gedenktafeln²⁰ zu Ehren Luegers geschaffen, Lueger-Gedächtnisveranstaltungen wie Vorträge,²¹ Feste²², Messen²³, Kranzniederlegungen²⁴ u.ä.m. abgehalten, Lueger-Stüberln²⁵ in Gasthäusern eingerichtet sowie einige öffentliche Einrichtungen nach ihm benannt,²⁶ wobei besonders die Umbenennung des Wiener Rathausplatzes in Dr.-Karl-Lueger-Platz²⁷ anlässlich seines 10jährigen Bürgermeisterjubiläums am 16. April 1907 – also noch zu seinen Lebzeiten²⁸ - zu nennen ist.

Lueger, der Führer einer der römisch-katholischen Kirche nahestehenden christlich-sozialen Partei und persönlicher Freund von Papst Leo XIII.²⁹, der schon zu seinen Lebzeiten die Fronleichnamsprozession zu einer Machtdemonstration der christlich-sozialen Partei umgewidmet hatte,³⁰ neue Kirchen errichtete und in den Volksschulen Wiens das Gebet wieder einführen ließ, weist aber auch sakrale Komponenten in der Erinnerungskultur an ihn auf. So wurde dem „Herrgott von Wien“, wie Lueger auch genannt wurde,³¹ die Karl-Lueger-Gedächtniskirche³² auf dem Wiener Zentralfriedhof gewidmet, in welcher er mit seinen Eltern und seinen Schwestern auch bestattet wurde.³³ Das Altarbild dieser Kirche („Das jüngste Gericht“) beinhaltet zudem eine Darstellung von Lueger im Totenhemd. Weitere Altarbilder, auf denen Lueger verewigt wurde, befinden sich in der Kirche St. Karl Borromäus im Geriatriezentrum Am Wienerwald³⁴ und in der Krankenhauskapelle im Krankenhaus Hietzing³⁵ (beide werden vom Orden der Kamillianer geführt). Alle diese Altarbilder stammen im übrigen von Hans Zatzka, dessen Bruder Ludwig, selbst ausgebildeter Architekt, Wiener Stadtbaumeister im Kabinett Luegers war. Zudem finden sich auch pseudoreligiöse Seltsamkeiten wie beispielsweise ein antisemitisches Lueger-Glaubensbekenntnis u.ä.m.

Auch im Bereich der Musik wurde das Gedenken an Lueger, dem etliche Musikstücke – in freundlicher³⁶ und feindlicher³⁷ Gesinnung – gewidmet waren, nachhaltig verankert. Zwei seien an dieser Stelle genannt: Zum einen der 1893 von Eduard Nerradt komponierte *Lueger-Marsch*³⁸, der schon zu Lebzeiten Luegers oftmals gespielt wurde,³⁹ zum anderen ein, in der Interpretation von Hans Moser berühmt gewordenes Wienerlied mit dem Titel *Der Dr. Lueger hat mir einmal die Hand gereicht*.⁴⁰

Selbst im Filmsektor finden sich Reminiszenzen an Karl Lueger; passenderweise kommt der Verführer der Massen in zwei Propagandafilmen vor. Dabei ist zum einen der NS-Propagandafilm *Wien 1910* zu nennen, der 1942/43 in den Wiener Rosenhügelstudios entstanden ist. Dieser Film zeigt in verkürzter Weise die letzten drei Tage im Leben des Karl Lueger (gespielt von Rudolf Forster, das Drehbuch stammt von Gerhard Menzel, Regie führte Emerich Josef Wojtek Emo), der dabei als eher weinerlicher Judenhasser, etwas im Schatten Georg Ritter von Schönerers (gespielt von Heinrich George) stehend als Hitler-Vorläufer dargestellt wird. Dazu sei angemerkt, dass Adolf Hitler Lueger in *Mein Kampf* „unverhohlene Bewunderung“⁴¹ zollte und ihn, den „wahrhaft genialen“⁴², dort als „den

gewaltigsten deutschen Bürgermeister aller Zeiten“⁴³ bezeichnete.⁴⁴ Der Film wurde auf Befehl aus Berlin produziert und sollte die schlechte Stimmung einerseits in der Ostmark allgemein, aufgrund des für die Nationalsozialisten zunehmend ungünstigeren Kriegsverlaufs, in Wien im Speziellen, aufgrund der Unzufriedenheit der Bevölkerung mit den exorbitant viele hohe Positionen besetzenden, als arrogant empfundenen „Reichdeutschen“ wieder verbessern. *Wien 1910* wurde übrigens nach seiner Fertigstellung 1943 zwar im Reich, in Wien selbst in der NS-Zeit grotesker weise aber nie gezeigt.⁴⁵

Der zweite Propagandafilm, allerdings einer ganz anderer Art, ist *1. April 2000*, der, 1952 gedreht (Regie führte Wolfgang Liebeneiner), bei den alliierten Besatzungsmächten für einen baldigen Abschluss des österreichischen Staatsvertrags Stimmung machen sollte. In diesem Film tritt (wenn auch nur für ein paar Sekunden) ein Schauspieler als Lueger verkleidet auf, kommt aber nicht zum Einsatz und wird, wie auch ein als Kaiser Franz Joseph verkleideter Schauspieler, mit dem doppeldeutigen Hinweis, dass er nicht mehr gebraucht werde, weggeschickt.⁴⁶

Auch im Bereich des Theaters hat die Erinnerung an Lueger Spuren hinterlassen, denn am 27. November 1934 fand am im Deutschen Volkstheater in Wien die Uraufführung des Volksstücks *Lueger, der große Österreicher*⁴⁷ von Hans Naderer statt, welches in acht Bildern das politische Wirken Luegers (dargestellt von Hans Homma) in Szene setzte.

Die nach Wissensstand des Verfassers letzte Beschäftigung mit Lueger – abgesehen von diversen Gedächtnisveranstaltungen und den immer wiederkehrenden Forderungen nach der Umbenennung des Dr.-Karl-Lueger-Ringes, zuletzt anlässlich des Todes des Wiener Altbürgermeisters Dr. Helmut Zilk im Jahr 2008⁴⁸ – fand im Rahmen des Projektes *The Vienna Mirror - das starke und verwundbare Herz der Demokratie* von Bernd Fasching statt, wobei in einer ersten Phase des Projektes im Jahr 2003 das Lueger-Denkmal⁴⁹ an der Wiener Ringstraße durch eine Umgestaltung in einen neuen Kontext eingeordnet wurde.⁵⁰ Was die online angekündigte zweite Projektphase beinhaltet, entzieht sich leider der Kenntnis des Verfassers.

Die Erinnerung an Lueger ist aber natürlich auch Teil verschiedenster literarischer Genres,⁵¹ sei es in den Sozialreportagen Max Winters,⁵² in der *Fackel* Karl Kraus⁵³, in den Lebenserinnerungen von Zeitgenossen⁵⁴, darunter auch etlichen Literaten wie Arthur Schnitzler, Stefan Zweig,

Anton Kuh, Hermann Bahr⁵⁵ u.a.m. Des weiteren wurden ihm eine Vielzahl von Gedichten und Essays,⁵⁶ wie jenem in Felix Saltens *Das österreichische Antlitz*⁵⁷ gewidmet bzw. tritt er als Nebenfigur in etlichen literarischen Werken auf, wie beispielsweise in Hugo Bettauers *Die Stadt ohne Juden*⁵⁸ als Bürgermeister Karl Maria Laberl oder in Stefan Grossmanns *Die Partei*⁵⁹ als Dr. Franz Wisgrill. Auch in Robert Aschers Roman *Der Schuhmeister*⁶⁰ nimmt Lueger als einer der Antagonisten zu Franz Schuhmeier breiten Raum ein. Als zentrale Figur der Handlung erscheint Karl Lueger außerdem in Andreas Eckharts antisemitischem Science Fiction-Werk *Lueger und Bebel auf der Düne zu Helgoland. Ein politisches Märchen für Große*⁶¹ (1907), in Karl Conte Scapinellis Roman *Phäaken*⁶² (1907), in Edmund Daniels *An der schönen blauen Donau. Ein Wiener Roman aus der Zeit des Volksbürgermeisters Dr. Karl Lueger*⁶³ (1920) und in Theodor Heinrich Mayers *Die letzten Bürger*⁶⁴ (1927).

Ausführlicher sei an dieser Stelle auf die Lueger-Romane von Johann Ferch eingegangen. Johann Ferch wurde am 3. Juni 1879 in Wien geboren, stammte aus einer Arbeiterfamilie, diente als Soldat im Ersten Weltkrieg und arbeitete danach als Beamter und Schriftsteller. Zudem war er Mitglied der SdAPÖ und einer Freimaurerloge in Wien. Er verfasste neben seinen Romanen und Schauspielen auch zahlreiche Aufklärungs- und gesellschaftskritische Schriften mit zum Teil antisemitischen Tendenzen. Ferch, der während der NS-Zeit von der Gestapo verfolgt wurde, war auch noch in der Nachkriegszeit schriftstellerisch tätig, fand aber wohl auch aufgrund seiner opportunistischen Schriften während der NS-Zeit keine Akzeptanz mehr innerhalb der SPÖ, so dass von Ferch nach dessen Tod am 30. Jänner 1954 in einem Nachruf in der sozialdemokratischen *Arbeiter-Zeitung* zu lesen war: „Seit vielen Jahren war es um Ferch still geworden: erst die Todesnachricht erinnert wieder an den fast Vergessenen, der einst ein leidenschaftlicher, von echtem Gefühl bewegter Kämpfer für die Sache der Unterdrückten und Rechtlosen gewesen ist.“⁶⁵ Ferch kann man hinsichtlich der Mehrzahl seiner Romane, von denen er weit über 100 geschrieben hat, wohl mit Fug und Recht als Trivialautor bezeichnen. Bemerkenswert sind meines Erachtens vor allem seine Lueger-Romane, deren er zwei publiziert hat. Bemerkenswert nicht aufgrund ihres Inhalts, denn auch hier findet sich eine wenig kunstvolle Wiedergabe von Luegers Leben und Wirken in Form eines historischen Romans, sondern aufgrund der geänderten Prioritäten des Autors in den

einzelnen Fassungen. Ferch hatte sich laut eigenen Angaben schon im Jahr 1912, also relativ kurz nach Luegers Tod, mit der Materie auseinanderzusetzen begonnen.⁶⁶ Sein erster Lueger-Roman *Der Herr Bürgermeister*⁶⁷ erschien jedoch erst 1917. Also in der Zeit, kurz nach dem Tod Kaiser Franz Josefs I., der Endphase des Vielvölkerstaates der Habsburger-Monarchie und noch zu Lebzeiten des Einigers der österreichischen Sozialdemokratie, des greisen jüdischen Parteiführers Dr. Victor Adler. Dementsprechend werden vom treuen sozialdemokratischen Parteimitglied Ferch neben den Leistungen Luegers auch jene der Partei Victor Adlers innerhalb des Vielvölkerstaates anerkannt. Des weiteren werden weder das Staatengebilde an sich, noch das Herrscherhaus Habsburg-Lothringen bzw. Kaiser Karl I. in Frage gestellt. Den Luegerschen Antisemitismus, den man bei einem Roman, der auf der Grundlage der Biographie Luegers basiert, wohl schwer außer Acht lassen kann, verniedlicht Ferch, indem er den Kampf gegen das Judentum als „volkstümlich“⁶⁸ charakterisiert. Diese Verharmlosung des Luegerschen Antisemitismus – teilweise auch unter dem Eindruck des wesentlich radikaleren der Nationalsozialisten – findet man im übrigen sowohl bei Arthur Schnitzler als auch bei Stefan Grossmann und Stefan Zweig. Schnitzler sah in Lueger einen rein populistischen, und keinen „von Herzen überzeugten“ Antisemiten, weil er ja auch mit Juden tarockierte. Dazu fügte er allerdings hinzu: „Mir galt das immer als der stärkste Beweis seiner moralischen Fragwürdigkeit.“⁶⁹ Auch Stefan Grossmann spricht im Zusammenhang mit Luegers Judenfeindlichkeit von einer „antisemitischen Komödie“, die Lueger im Alter nicht mehr fortführte, weil er „so sehr Liebling der Wiener geworden [war], dass er es nicht mehr nötig hatte, politisches Theater zu spielen.“⁷⁰ Und selbst Stefan Zweig war in seinen Erinnerungen milde in seinem Urteil über Lueger.⁷¹ Um zu unterstreichen, dass man persönlich – sowohl als Mitglied eine Partei mit einem jüdischen Parteivorsitzenden, als auch als Verfasser eines historischen Romans, dessen realhistorische Vorlage des Protagonisten sich selbst privat oft mit Juden getroffen hat – nichts gegen Juden hat, lässt Ferch eine nicht unwichtige und durchaus positiv besetzte Nebenfigur seines Romans, Max Ellinger, aus dem Judentum entstammen. Zudem wird Luegers Bruch mit den Deutschnationalen explizit betont.⁷²

Anders sieht es bei Ferchs zweitem Lueger-Roman aus, der den Titel *Der Herrgott von Wien*⁷³ trägt. Dieser erschien in einer ersten Auflage im

Jahre 1940, also in einem gänzlich anderen politischen und gesellschaftlichen Umfeld als sein Vorläufer, nämlich zwei Jahre nach dem „Anschluss“ Österreichs an das nunmehrige Großdeutsche Reich Adolf Hitlers. Dieser zweite Lueger-Roman wurde von Ferch wohl nicht nur aus einer bloßen Laune heraus unter dem Pseudonym Johann Freiner veröffentlicht. Im *Herrgott von Wien* finden sich über weite Strecken Passagen, die beinahe wortwörtlich aus Ferchs erstem Lueger-Roman *Der Herr Bürgermeister* stammen. Der größere Umfang des zweiten Romans – er ist mit 523 Seiten um 220 Seiten länger als der erste – erklärt sich größtenteils aus einer umfangreicheren Vorgeschichte, d.h. der erste Roman setzt mit dem politischen Wirken Luegers 1882 ein, der zweite wurde um die Schilderung der familiären Abstammung Luegers, die mit einer entsprechenden Milieu-Skizze des Lebens von Karl Luegers Großeltern im Jahr 1838 beginnt, erweitert. Außerdem enthält *Der Herrgott von Wien* neben 16 Kunstdrucken (des Wiener Städtischen Museums und der Österreichischen Lichtbildstelle in Wien) noch ein Nachwort. Auch wenn der zweite Lueger-Roman über weite Strecken eine Abschrift des ersten ist, so weist er doch signifikante Unterschiede auf, denn es wurden den Passagen aus *Der Herr Bürgermeister* klar antisemitische Elemente hinzugefügt. So finden sich zynische Sätze wie jenen, den Ferch Lueger selbst sagen lässt: „Ich habe die innere Überzeugung, dass das Judentum die Jahrhundertfeier des Jahres 1848 bei uns nicht mehr wird begehen können.“⁷⁴ Dies zieht für diesen Roman u.a. als Konsequenz nach sich, dass zuvor erwähnter und jetzt auch wieder vorkommender, positiv besetzter Ellinger nun nicht mehr aus dem Judentum stammt. Die stillschweigende Akzeptanz des Vielvölkerstaates wird von Ausführungen zur Überlegenheit der deutschen Rasse abgelöst und auch die Habsburger werden nun mehrmals als „Hofkamarilla“ denunziert. Des weiteren ist im Zusammenhang mit der sozialdemokratischen Partei nicht mehr von einer Partei des jüdischen Parteigründers Victor Adler, der – was doch sehr bemerkenswert ist – überhaupt nicht mehr genannt wird, sondern der des deutschnational orientierten Engelbert Pernerstorfers die Rede, die dann – zur „jüdischen Schutztruppe verkommen“⁷⁵ – zwangsläufig untergehen musste. „Natürlich“ wird auch der Bruch Luegers mit Georg Ritter von Schönerer in der zweiten Fassung nicht überbetont, wird letzterer doch neben Lueger als zweites Vorbild des jungen Hitlers von diesem in *Mein Kampf* genannt. Apropos *Mein Kampf*: Ferch legt einer Figur prophetisch die schon zuvor

zitierten Hitler-Worte in den Mund, indem er sie sagen lässt, dass „die Späteren [...] ihn [Lueger] als einen der größten deutschen Bürgermeister bezeichnen [werden].“⁴⁷⁶ Auch der katholische Klerikalismus gerät in der Version von 1940 ins Hintertreffen, ja der Autor hält es sogar für notwendig, sich im Roman in Form einer Fußnote zu Wort zu melden, um zu betonen, dass er die „Schläge, die er für Schönerer und Wolf [zwei stramm deutschnationale Reichsratsabgeordnete] [als junger nationaler Turner] bei Sprengungen von Versammlungen durch die Klerikalen erh[alten hat], [...] ehrlich zurückgegeben [hat].“⁴⁷⁷ Während der Roman von 1917 mit der Nachricht des Todes von Lueger endet, enthält der Roman von 1940 noch den Zusatz, dass Lueger als „Herrgott von Wien“ in seinen Schöpfungen fortlebt,⁷⁸ und dies am besten – daran lässt das Nachwort keinen Zweifel – als Teil der deutschen Volksgemeinschaft.⁷⁹ Mit diesen zwei Lueger-Romanen bietet Ferch ein anschauliches Beispiel über den auch im Umfeld der SdAPÖ stets mehr oder weniger latent vorhandenen Antisemitismus, der es Etlichen nicht schwer fallen ließ, von der Sozialdemokratie nach deren Verbot zum Nationalsozialismus (und nach dem Krieg vielfach wieder zurück) zu wechseln.

Der Verfasser hofft mit diesem kurzen Überblick über die verschiedenen Erinnerungsbereiche und –formen im Zusammenhang mit Karl Lueger, der keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, die Vielfältigkeit der Thematik, mit der man konfrontiert wird, illustriert zu haben.

Anmerkungen

¹ Zu seiner Biographie vgl. die entsprechenden Werke in der Literaturlauswahl.

² Hanisch, Ernst: 1890-1990: *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Wien: Ueberreuter, 1994. (= Österreichische Geschichte), S. 225.

³ „Für seine vielerlei besonderen Verdienste um die Stadt“ wurde am 3. Juli 1900 auch zum Ehrenbürger Wiens ernannt. Jäger-Sunstenau, Hanns: *Die Ehrenbürger und Bürger ehrenhalber der Stadt Wien*. Wien: Deuticke, 1992, S. 65. Im Jahr 1908 wurde Lueger noch von Kaiser Franz Joseph zum „Wirklichen Geheimrat“ ernannt und durfte den Titel „Exzellenz“ führen. Vgl. Berger, Günther: *Bürgermeister Dr. Karl Lueger und seine Beziehungen zur Kunst*. Wien [u. a.]: Lang, 1998, S. 83. Siehe dazu auch Wiener Stadt- und Landesarchiv, Seitz, Sig. A1/1/1/65f.,

zitiert in: Gröller, Harald Dionys: *Karl Seitz – Ein Leben an Bruchlinien*. Phil. Diss. Graz, 2003, S. 43f. Des weiteren war er Ehrenpräsident bzw. Ehrenmitglied verschiedener Vereine, Innungen etc. Vgl. dazu die Auflistung bei: Berger, S. 272f. Zu seiner bevorstehenden Bestätigung wurden am 19. April 1897 in Wien die Häuser beflaggt und die Fenster illuminiert. Vgl. Ebda, S. 61f.

⁴ Ein „schönes“ Beispiel der Polemisierung findet sich in „Lueger und die Arbeiter“, in: *Arbeiter-Zeitung*, 23. 10. 1904, zitiert in: Braunthal, Julius (Hg.): *Austerlitz spricht. Ausgewählte Aufsätze und Reden von Friedrich Austerlitz*. Wien: Volksbuchhandlung, 1931, S. 219-222., bzw. „Luegers Tod“, in: *Arbeiter-Zeitung*, 11. 3. 1910, zitiert in: Braunthal, S. 222-228.

⁵ Diese wurden schon von Lueger selbst zum Zwecke politischer Agitation eingesetzt: „Beispielsweise wurden die Teilnehmer der Wahlversammlungen mit Würsteln bewirtet, die auf bronzierten Pappendeckel - 'Luegertellern' serviert wurden. Berger, S. 246.

⁶ Anlässlich des 25. Todestages von Lueger im Jahr 1935 wurde eine 2-Schilling-Münze mit seinem Konterfei in einer Auflage von 500 000 Stück geprägt. Vgl. *Austria Netto Katalog. Österreich*. 33. Aufl. Münzkatalog 2006. Wien: Steyrer, 2007, S. 100.

⁷ Wie jenes vom Lueger-Bund 1894 oder zur Enthüllung des Lueger-Denkmal am 19. 9. 1926.

⁸ Es erschienen Erinnerungsmedaillen anlässlich Luegers Wahlsieg 1895, fünfter Wahl zum Bürgermeister 1897, Bestätigung zum Bürgermeister 1897, 60. Geburtstag 1904, 10 jährigem Bürgermeisterjubiläum 1907, Tod 1910.

⁹ Wobei anzumerken ist, dass die österreichische Post nie eine offizielle Briefmarke gewidmet hat, Anm. d. Verf.

¹⁰ Vgl. Spitzer, Rudolf: *Des Bürgermeisters Lueger Lumpen und Steuerträger*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1988, S. 11.

¹¹ Das Plakat mit dem Slogan „Rettet Wien. Wählet Christlichsozial“ stammt von Fritz Schönplflug.

¹² Die Lueger-Bünde, die auch noch in der Ersten Republik existierten, waren katholisch und monarchietreu. Einer der ersten wurde bereits 1894 gegründet, Anm. d. Verf.

¹³ Dabei sind vor allem die christlich-sozialen Frauenvereine (von Lueger selbst laut Marianne Beskiba als „sein Harem“ Beskiba, Maria: *Aus meinen Erinnerungen an Dr. Karl Lueger*. Wien: Selbstverlag, 1911, S. 25, von Kielmansegg als „Luegersche Amazonenkorps“ Kielmansegg, Erich [Graf]: *Kaiserhaus, Staatsmänner und Politiker*. Wien/München: Oldenbourg, 1966, S. 386, von der *Arbeiter-Zeitung* als „Lueger-

Greteln“ *Arbeiter-Zeitung*, zitiert nach: Spitzer, S. 127 und von Johann Hawlik als „Lueger-Garde“ Hawlik, Johannes: *Der Bürgerkaiser. Karl Lueger und seine Zeit*. Wien: Herold, 1985, S. 180 bezeichnet) zu nennen. Da Karl Lueger unverheiratet blieb, umgab ihn ein gewisser Nimbus und der „schöne Karl“ galt nicht zuletzt deswegen als Schwarm vieler Frauen, was seine Popularität zusätzlich steigerte. Dies führte allerdings auch dazu, dass Luegers Freundinnen, wie z.B. die Schauspielerin Valerie Grey-Stipek, vor allem aber seine Langzeitfreundin und Verlobte, die Porträtmalerin Marianne Beskiba - ihr Erinnerungsbuch an Lueger, welches sie 1911 im Selbstverlag herausgegeben hatte, musste eingestampft werden, vgl. Hawlik, S. 182 -, die nach ihrem Tod nur ein Armengrab der Gemeinde Wien erhielt, „[v]on der Lueger-Literatur und der Lueger-Verehrung [...] totgeschwiegen [wurden], als ob es sie nie gegeben hätte.“ Spitzer, S. 116. Spitzer meint diesbezüglich auch, dass Rudolf Kuppe, einer der wichtigsten Lueger-Biografen, durch seine ausführlichen, aber unkritisch verehrenden Darstellungen viel zur Schaffung und Aufrechterhaltung des Lueger-Kults beigetragen hat. Vgl. Ebda, S. 212. Vgl. auch Berger, S. 171. Prolongiert wurden aus Luegers näheren Umgebung eher Anekdoten politischer Weggefährten oder seines böhmischen Kammerdieners Wenzel Anton Pumera.

¹⁴ „In Luegers allerletzten Jahren aber hatte Bibl für sich und seine Präsidialkollegen sogar eine Luegersche Hofuniform, bestehend aus einem grünen Frack mit schwarzen Samtaufschlägen und gelben Wappenknöpfen, erfunden, die im Gefolge des Bürgermeisters bei allen festlichen Anlässen getragen wurden.“ Kielmansegg, S. 390. Diese Uniform wurde allerdings von Luegers Nachfolger als Bürgermeister, Dr. Josef Neumayer, wieder abgeschafft und Bibl seines Amtes enthoben. Vgl. Ebda, S. 391. Auch der „Lueger-Bart“ wurde damals zur Mode. Vgl. Berger, S. 57. Zur Symbolik der weißen Nelke vgl. Diem, Peter: *Die Symbole Österreichs. Zeit und Geschichte in Zeichen*. Wien: Kremayr & Scheriau, 1995, S. 399f.

¹⁵ Johannes Hawlik schreibt dazu: „Bereits zu Lebzeiten Luegers betrieben seine Verehrer einen eigenen Kult mit seinem Namen und seiner Person und legten damit nicht nur den Grundstein für seine legendäre Popularität, sondern sorgten auch für umfangreiches Material für Archive und Antiquitätenhändler: Lueger-Kitsch aller Art, Gedichte, Musikstücke, die Lueger gewidmet sind, ersetzen teilweise jenes PR-Instrumentarium, das damals noch nicht entwickelt war.“ Hawlik, S. 215. So war z.B. selbst am „Ball der Stadt Wien“ 1909 auf einer der 12 Tafeln der ledergebundenen Damenspende Luegers Bildnis enthalten. Vgl. Berger (1998), S. 84. Außerdem wurde „[d]em Profil Bürgermeister Dr. Karl Luegers [...] eine der vier Vignetten der Vorsatzblätter der Schülerfestschrift 1908 [Wien seit 60 Jahren.

Zur Erinnerung an die Feier der 60jährigen Regierung Seiner Majestät des Kaiser Franz Josef I. der Jugend Wiens gewidmet vom Gemeinderate ihrer Vaterstadt] gewidmet.“ Ebda, S. 83.

Johnston schreibt: „Dreizehn Jahre lang regierte der ‘schöne Karl’ unter Einsatz seiner bekannten Leutseligkeit als ungekrönter König von Wien, bejubelt, wo er hinkam.“ Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848-1938*. 3. Aufl. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1992. (= Forschungen zur Geschichte des Donauraums. Bd. 1.), S. 79.

¹⁶ Z.B. ein von Ignaz Eigner gemaltes Jugendbildnis, mehrere von Marianne Beskiba gemalte Bilder, das Gemälde „Auffahrt Bürgermeister Luegers vor St. Stephan zum Fronleichnamfest“ von Franz Witte, zwei Porträts (aus den Jahren 1906 und 1907, sie befinden sich im Sitzungssaal und in der Antichambre der Bezirksvorstehung im Alten Rathaus) von Adolf Mayerhofer, zwei Gemälde von Wilhelm Gause: „Bürgermeister Dr. Karl Lueger auf dem Ball der Stadt Wien im Festsaal des Rathauses“ (1904) und „Der Blumenkorso im Prater“ (1904) und das Bild des Wiener Malers Duschek „Marienbad. König Eduard von England inmitten einer Gruppe im Hotel Monty“ Vgl. Anonym: *Edward VII*. <http://pohledy-ml.wz.cz/velke/edward09.jpg>, (16. 1. 2009). Lueger wurde auch von Gustav Klimt auf einer Gouache im alten Burgtheater am Michaelerplatz verewigt. Auf der im Zuschauerraum angebrachten Darstellung von Persönlichkeiten der Wiener Gesellschaft und Theaterstammgästen musste Lueger nachträglich eingefügt werden. Vgl. Berger, S. 134.

Zu erwähnen wären auch die Bilder kurz vor und nach Luegers Tod, die von „seinem“ Künstler Josef Anton Engelhart (vgl. Berger, S. 332-335) angefertigt wurden, der ihm im Übrigen ein sicheres Gespür für Kunst attestierte. Vgl. Engelhart, Josef: *Ein Wiener Maler erzählt – Mein Leben und meine Modelle*. Wien: Andermann, 1943, S. 207.

Lueger äußerte sich bezüglich der Malerei gegenüber Marianne Beskiba, die ihm vorwarf, davon nichts zu verstehen: „Weißt Mariannscherl, was schön is, g’fällt mir schon, aber die Sezession – tjejer! – Das is do a Verständnis, musst zugeben.“ Beskiba, S. 27.

¹⁷ Z.B. auf dem Siebenbrunnen in Wien: „Der Siebenbrunnen am gleichnamigen Platz in Margareten zeigt die Vindobona, darunter ein Reliefbild Karl Luegers [von Richard Kauffungen], dem zu Ehren der Brunnen 1904 errichtet [und am 22. 10. 1904 enthüllt] wurde, und schließlich die Wappen der sieben ehemaligen Vorstädte Margaretens - von links: Matzleinsdorf, Laurenzergrund, Hungelbrunn, Margareten, Hundsturm, Reinprechtsdorf und Nikolsdorf.“ Flickr: *Wien*,

Siebenbrunnen(platz), Pt. 1. <http://www.flickr.com/photos/wienschau/2281573473/>, (16. 1. 2009). Ein weiterer Brunnen zu Ehren Lueger steht auf dem Borromäus-Platz. Dieser Karl-Borromäus-Brunnen wurde zu Luegers 60. Geburtstag begonnen (Grundsteinlegung) und wurde von Josef Engelhart und Josef Plečnik geschaffen. Auch über dem Eingang der Karl-Borromäus-Versorgungsheimkirche befindet sich an der Zweiturmfassade ein Porträtkopf Luegers. Vgl. Berger, S. 160. 1910 wurde an der Volksschule in der Graf Starhemberg-Gasse 8-10 ein Relief von Emmerich Alexius Swoboda – „Bürgermeister Dr. Karl Lueger hält Knaben unter einer Kaiserbüste eine Ansprache“ - angebracht. Luegers Totenmaske dürfte Moritz Schrotz abgenommen haben. Vgl. Berger, S. 88. Heute besitzt diese der Maler Arnulf Rainer, der sie für seine übermalte Totenmaskenserie fotografieren ließ. Vgl. Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.): *Bilder vom Tod. 168. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien*. [Katalog] Wien: Selbstverlag, 1993, S. 44, 47, 173.

¹⁸ Neben den diversen kleinen Büsten existieren noch z.B. die am 2. 11. 1915 enthüllte, von Fritz Zerritsch geschaffenen Lueger-Büste auf dem Cobenzl oder die Lueger-Herme, die am 25. 7. 1912 in der Säulenhalle des Abgeordnetenhauses enthüllt wurde. Des weiteren existiert eine Büste über dem Eingang des 1896 erbauten Luegerhofs in der Selzergasse 20-22.

¹⁹ Z.B. das Lueger-Denkmal am Stubenring oder der von Theodor Franz Maria Khuen geschaffene Lueger-Denkmal (enthüllt am 8. 9. 1906) vor dem Pavillon XIV des Länzer Versorgungsheimes. 1913 wurde vor dem Pavillon IV ein 4,5m hoher Brunnen enthüllt, dessen in der Mitte stehender von Josef Heu geschaffene überlebensgroße Roland die Gesichtszüge Luegers trägt. Am 2. 12. 1906 wurde beim Kaiserin Elisabeth-Westbahnhof ein Granitobelisk aufgestellt (der sich heute an der Kreuzung Mariahilferstraße/Gürtel befindet), der auch dem Andenken Luegers gewidmet ist. Die Inschrift findet sich bei: Berger, S. 162. Außerdem wurde 1906 noch ein Naturdenkmal, eine Eiche, im Rathauspark gepflanzt.

²⁰ Z.B. auf dem Haus des ehem. k.k. Polytechnischen Instituts [Luegers Geburtshaus] am 24. 10. 1944, der Hamburger Straße 9 [Luegers Wohnung von 1892-97, der Text findet sich bei Berger, S. 209] von Adolf Wagner von der Mühl, am Hannovermarkt [zur Erinnerung an die Verhandlungen zwischen Lueger und GR Lorenz Müller], der Penzinger Straße 72 [Luegers letzte Wahlrede, gehalten am 18. 10. 1909] und eine Hinweistafel am Berghof [das ehem. Löffel-Lehen von Luegers Großvater Josef] bei Neustadt. Ob sich auch eine Gedenktafel auf Luegers Haus in der Neugasse 59 in Baden bei Wien, welches direkt nach seinem Tod 1910 von einem Konditor gekauft wurde (vgl. Berger, S. 243), entzieht sich der Kenntnis des

Verf. Otto Wagner plante für das 1912 auf der Schmelz vorgesehene Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum eine Gedenkzimmer für Lueger (63 qm). Vgl. Berger, S. 95. Das dortige Areal sollte den Namen „Luegerstadt“ erhalten. Vgl. Hawlik, S. 214.

²¹ Neben rund 400 Briefe u.ä.m von und an Karl Lueger in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek befinden sich dort auch einige Plakate zu Themenabenden über Lueger. Im Februar 1983 gab es eine kleine Ausstellung mit dem Titel „Dr. Karl Lueger 1844-1910“, am 10. 6. 1985 (anlässlich der Präsentation von Johannes Hawliks Lueger-Biographie) eine Lueger-Ausstellung im Cafe Central, am 6. 3. 1990 veranstaltete Rainer Stepan in der Springervilla einen Vortragsabend, am 24. 10. 1994 fand in der Theresianischen Akademie eine Veranstaltung statt. Vgl. Berger, S. 98f.

²² Beispielsweise das „Namensfest des neugewählten Bürgermeisters der Stadt Wien Dr. Carl Lueger“ am 4. 11. 1895 im Gasthaus Wimberger am Neubaugürtel. Vgl. Ebda, S. 55.

²³ Beispielsweise fand am 10. März 1920 anlässlich des 10. Todestages in der Wiener Votivkirche eine Lueger-Messe statt.

²⁴ Z.B. am 11. 3. 1985 durch Dr. Helmut Zilk.

²⁵ Z.B. in Wien im Gasthaus Eßlbauer, Ecke Grüngasse/Rüdigerasse und im Gasthaus Topol, Dunklergasse 5. Vgl. Berger, S. 101, 299.

²⁶ In Österreich sind folgende öffentliche Einrichtungen nach Karl Lueger benannt (SKZ Straßename OKZ Ortschaftsname PLZ): In Wien: 910163 Dr.-Karl-Lueger-Brücke 17236 Wien, Penzing 1140 [Die Brücke wurde am 23. 7. 1955 von Stadtrat Thaller im Namen der Gemeinde Wien dem öffentlichen Verkehr übergeben. Vgl. Stadt Wien: Wien im Rückblick, online: www.wien.gv.at/ma53/45jahre/1955/0755.htm, 12. 1. 2009.]; 900867 Dr.-Karl-Lueger-Platz 17223 Wien, Innere Stadt 1010; 900868 Dr.-Karl-Lueger-Ring 17223 Wien, Innere Stadt 1010. In Vorarlberg: 044516 Luegerstraße 17187 Feldkirch 6800. In der Steiermark: 034585 Dr.-Lueger-Straße 14353 Bruck an der Mur 8600; 033294 Dr.-Karl-Lueger-Straße 17465 Graz, 13.Bez.: Gösting 8051; 034881 Dr. Karl Lueger-Gasse 14393 Mariazell 8630. In Salzburg: 032647 Lueger-Waldweg 13874 Sankt Gilgen 5340; 032677 Luegerstraße 13874 Sankt Gilgen 5340. In Niederösterreich: 013913 Luegerring 03933 Eggenburg 3730; 046213 Luegerbichl 03303 Rotte Wühr 3333; 012869 Dr. Lueger-Platz 03566 Strasshof an der Nordbahn 2231. In Kärnten: 004701 Luegerstraße 17296 Klagenfurt, 12.Bez.: St. Martin 9020. Vgl. Statistik Austria: *Straßenverzeichnis*. <http://www.statistik.at/strasse/suchmaske.jsp>, (14. 5. 2007). Des weiteren existiert in Wien das Dr. Karl Lueger-Institut. Ob der 1907 vom Bukarester Bürgermeister Fürst Cantacuzene seinem Gemeinderat

unterbreitete Vorschlag, einen Straßenzug nach Lueger zu benennen (vgl. Berger, S. 76f.), umgesetzt wurde, entzieht sich der Kenntnis des Verf.

²⁷ Der Rathausplatz wurde 1907 in Dr.-Karl-Lueger-Platz umbenannt, ab 1926 hieß er wieder Rathausplatz, von 1938 bis 1945 Adolf-Hitler-Platz, dann wieder Rathausplatz. Vgl. Spitzer, S. 211.

Kurz zuvor erfolgte ein Beschluss des Wiener Gemeinderates, „dass in Hinkunft keine Straßen und kein Platz den Namen eines lebenden Mitbürgers erhalten dürfe. Nur für Lueger und Kaiser Wilhelm (!) wurden Ausnahmen gemacht.“ Kiemannsegg, S. 391.

²⁸ Der niederösterreichische Statthalter Erich Graf Kielmansegg meinte in diesem Zusammenhang: „Überall war sein Bild zu finden, überall sein Name: Gebaut – errichtet – renoviert unter Bürgermeister Karl Lueger. Als in Schönbrunn ein kleiner Elefant zur Welt kam, hatte es der Wiener Witz bald entdeckt: Geworfen unter Bürgermeister Dr. Karl Lueger.“ Ebda, S. 391, zitiert nach Spitzer, S. 11f. Der Athener Bürgermeister Dr. Merkuris sprach im Zusammenhang mit Wien von der „Luegerstadt“. Vgl. Berger, S. 171.

²⁹ Papst Leo XIII. legitimierte Luegers christlich-sozialen Partei und teilte ihm mit, er „möge wissen, dass er im Papst einen wahren Freund besitze.“ Zitiert nach: Spitzer, S. 20.

³⁰ Vgl. Johnston, S. 72. Die Fronleichnamsprozessionen bildeten ein Gegenstück zu den 1.-Mai-Aufmärschen. Schilderungen davon finden sich z. B. bei Friedlaender, Otto: *Letzter Glanz der Märchenstadt. Bilder aus dem Wiener Leben um die Jahrhundertwende 1890-1914*. Wien: Ring, o. J., S. 33-44.

³¹ Weitere Spitznamen waren: „Der schönen Karl“ und „Herr von Wien“.

Als Lueger vom Kaiser nicht bestätigt wurde, bildete ihn das Satire-Blatt *Kikeriki* mit einer Dornenkrone ab. *Kikeriki*, 14. 11. 1895, zitiert nach Berger, S. 57.

³² Diese wurde 1908–1911 von Max Hegele erbaut. „Auf Wunsch des Bürgermeisters Dr. Karl Lueger wurde diese Friedhofskirche seinem Namenspatron, dem hl. Karl Borromäus, geweiht und so sollte sie die ‚Karlskirche‘ am Zentralfriedhof sein. In Anlehnung an Kaiser Franz Josef, der zu seinem fünfzigsten Kaiserjubiläum, die ‚Kaiser-Franz-Josef-Jubiläumskirche‘ am Mexikoplatz erbauen ließ, hat die Gemeinde Wien nach dem Tod des Bürgermeisters Lueger [...] diese Friedhofskirche die ‚Dr.-Karl-Lueger-Gedächtniskirche‘ benannt.“ Vgl. Wagner, Karl: *Luegerkirche. Geschichte*. <http://www.luegerkirche.at/geschichte.html>, (16. 1. 2009). Siehe auch Wagner, Karl: *Gesamtkunstwerk Luegerkirche. Friedhofskirche zum Heiligen Karl Borromäus am Wiener Zentralfriedhof*. Wien: Eigenverlag, 2008. Schon während Luegers Erkrankung wurden Bittgottesdienste und –wallfahrten

abgehalten. Vgl. Berger, S. 86. Es gibt auch noch eine Dr. Karl Lueger-Kapelle in Berghof bei Neustadt, die 1937 von der Gemeinde Wien und der Stadtgruppe Wien des Österreichischen Gewerbebundes errichtet wurde. Vgl. Ebda, S. 97.

³³ Das Begräbnis von Karl Luegers fand am 14. März 1910 statt, bei dem rund 40 000 Mann das Gesamtspalier bis zum Zentralfriedhof bildeten und schätzungsweise über eine halbe Million Zuschauer die Straßen umsäumten. Selbst Kaiser Franz Josef I. war bei der Einsegnung im Dom zu St. Stephan anwesend. Dies war das einzige Mal, dass der Kaiser einem „gewöhnlichen Sterblichen“ diese Ehre zuteil werden ließ. Auf dem Zentralfriedhof wurde Karl Lueger zunächst im Grab seiner Mutter provisorisch beigesetzt, da die unter seiner Regierung begonnene monumentale Karl-Lueger-Gedächtniskirche (die Einweihung fand erst am 16. Juni 1911 statt) noch nicht fertig war. Erst am 21. Oktober 1910 wurde er seinem Wunsch gemäß in der dortigen sogenannten „Bürgermeistergruft“ zwischen seinen Eltern [Vater Leopold (* Wien, 11. 11. 1806, + Wien, 28. 10. 1866), Mutter Juliane geb. Schuhmayer (* Wien, 26. 1. 1812, + Wien, 12. 12. 1888)] endgültig zur letzten Ruhe bestattet. Später wurden dort auch noch seine Schwestern Rosa (* Wien, 1849, + Wien, 24. 9. 1920, beigesetzt am 27. September 1920, vgl. *Neue Freie Presse*, 26. 9. 1920, S. 9) und Hildegard (* Wien, 17. 9. 1847, + Wien, 21. 5. 1938, beigesetzt am 25. Mai 1938, vgl. *Reichspost*, 26. 5. 1938, S. 11) bestattet. Während von Rosas Tod kaum Notiz genommen wurde, nützte die nationalsozialistische Verwaltung Wien unter Bürgermeister Ing. Dr. Hermann Neubacher, der sich beim Begräbnis von Präsidentenrat Dr. Schutovits vertreten ließ, Hildegards Beerdigung für eine nationalsozialistische Kundgebung.

³⁴ „Bürgermeister Lueger setzte seiner Familie in den Glasfenstern der Apsis mit den Bildern ihrer Namenspatrone ein Denkmal. Er selbst wurde [1904] von Hans Zatzka im rechten Flügel des dreiteiligen Hochaltarbildes als Stifter mit dem Bauplan der Anlage in der Hand kniend dargestellt.“ Kamillianer: 2. *Die Kirche St. Karl Borromäus im Geriatriezentrum Am Wienerwald (GZW)*. <http://www.kamillianer.at/oesterr/stkb.htm>, (16. 1. 2009).

³⁵ „Das dreiteilige Altarbild ist eine Spende des Malers Hans Zatzka [aus dem Jahr 1913], vom dem auch der Altar in der Versorgungsheimkirche stammt. Das Mittelbild zeigt den Heiland als Tröster der Kranken. Der sterbende Mann trägt die Gesichtszüge des damaligen Wiener Bürgermeister Karl Lueger, der auch in anderen Gestalten der Altarbilder wiederzuerkennen ist und mit Recht auf die gute Pflege in diesem modernsten Krankenhaus Wien stolz war.“ Kamillianer: 3. *Die Krankenhauskapelle im Krankenhaus Hietzing*. <http://www.kamillianer.at/oesterr/hietzing.htm>, (16. 1. 2009).

Ein weiteres Lueger-Altarbild von Hans Zatzka soll sich Pfarrkirche St. Anna-Baumgarten befinden. Vgl. Berger, S. 153.

³⁶ Ein christlich-soziales Kampflied findet sich z.B. bei Pammer, Leo: *Hitlers Vorbilder – Dr. Karl Lueger*. <http://www.antifa.co.at/antifa/PAMMER2.PDF>, (13. 12. 2008). (Dort finden sich auch (teilweise problematische, weil vereinfachte) Anmerkungen zum Einfluss Luegers auf Hitler.)

³⁷ Vgl. z.B. Bernauer, Hans: *Lueger-Ständchen. Hoch Lueger! Ein bescheidenes Scherflein zu seinem 60. Geburtstag*. Wien: o.V., 1904.

³⁸ Der Text, dessen Verfasser nicht bekannt ist, findet sich bei Schnee, Heinrich: *Karl Lueger. Leben und Wirken eines großen Sozial- und Kommunalpolitikers. Umriss einer politischen Biographie*. Berlin: Duncker & Humboldt, 1960, S. 55, Berger, S. 243f.

³⁹ Z.B. im Zusammenhang mit den Bürgermeisterwahlen am 1. 11. 1895, am 8. 4. 1897.

⁴⁰ Der Chanson stammt aus der Operette „Essig und Öl“ (1932) von Siegfried Geyer und Paul Frank, die Musik stammt von Robert Katscher, wurde in der Interpretation von Hans Moser als ein schaurig-schönes Wienerlied berühmt und lautete: „Der Doktor Lueger hat mir einmal die Hand gereicht/Er hat gesagt: Mein lieber Freund, mein braver Steuerträger/Ich fürchte nicht für diese Stadt/solang sie solche Bürger hat./Dann hat er mir die Hand gereicht, der Doktor Lueger.“ Der Sänger, ein alter Lebensmittelhändler („Greißler“) namens Seiberl, der sich in einer recht aussichtslosen Situation befindet, wird vom Bürgermeister als „braver Steuerträger“ angesprochen, d. h., er zählte zu Zeiten des Zensuswahlrechts wohl zu jenen Privilegierten, die – eine entsprechende Steuerleistung vorausgesetzt - das Wahlrecht besessen haben. Das Lied bringt das damalige Verhältnis zum Ausdruck: die Aufgabe der Regierenden war das erteilen von Befehle bzw. das Spenden von Lob, des Untertanen Pflicht hingegen war Gehorsam und Dankbarkeit

⁴¹ Hitler, Adolf: *Mein Kampf*. Zwei Bände in einem Band. München: Eher, 1937, S. 78.

⁴² Ebda

⁴³ Ebda, S. 59.

⁴⁴ Ebda, S. 78, 59. Hitler hatte in seiner Wiener Zeit ab 1908 persönlich einige Reden Luegers gehört und an dessen Begräbnis (vgl. Ebda, S. 132f.; siehe auch S. 58f., 78, 106-110) teilgenommen.

⁴⁵ Der Film, in dem auch Lil Dagover, O. W. Fischer, Rosa Albach-Retty und Erik Frey mitwirkten, wurde erst im Jahre 1970 im Schönbrunn-Kino und im Bellaria-Kino gezeigt, was zu Protestaktionen und zu Strafanzeigen führte. Vgl. *Kurier*, 3. 12. 1970, S. 14, zitiert nach: Berger, S. 297.

⁴⁶ 1. April 2000, 01:02:25-01:02:34.

Vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate: *Scherz, Sexismus, Sciencefiction. 1. April 2000 – ein Staat inszeniert Geschichte*, S. 191f.

http://www.boehlau.at/periodicals/addons/samples/xxxxxxxxx36xxxxxx152108_xxxxxxxxxx2xxxxxx153113.pdf, (13. 12. 2008).

⁴⁷ Vgl. Trautzl, Viktor: Luegerhistorie im Deutschen Volkstheater. In: *Reichspost*, 29. 11. 1934, S. 12.

⁴⁸ „Als der Wiener Altbürgermeister Helmut Zilk zu Grabe getragen war, schlug der ‚Kurier‘ in Form einer Glosse vor, doch den Dr.-Karl-Lueger-Ring in Dr.-Helmut-Zilk-Ring umzubenennen – und löste damit eine Debatte unter den Lesern und eine politische Diskussion aus. Lueger, [...] nach dem der Ring zwischen Rathaus und Universität benannt ist, war und ist kein Unumstrittener. ‚Wir haben alle Jahre zig Anträge auf Umbenennung wegen Lueger‘, sagt Franz Schuller vom Referat für Verkehrsflächenbenennungen im Magistrat Wien. An Luegers antisemitischen Äußerungen stoßen sich viele [...]. Für Wiens ÖVP-Klubobmann Matthias Tschirf sind das wenig nachvollziehbare Gründe, er klinkte sich gestern in die Umbenennungs-Debatte als vehementer Gegner ein: ‚Mit links-linkem Gedankengut wird versucht, einen – und ich wage zu behaupten den bedeutendsten – Wiener Stadtvater zu verunglimpfen.‘ Und: Lueger habe Wien in die Zeit der Moderne geführt.“ Hauff, Uta: Ein weiter Weg zur eigenen Straße. In: *Der Kurier*, 10. 11. 2008. <http://www.kurier.at/nachrichten/wien/261635.php>, (12. 12. 2008).

⁴⁹ „Die am Stubenring gelegene Grünfläche wird vom Denkmal für Bürgermeister Dr. Karl Lueger beherrscht. Nach Luegers Tod im Jahre 1910 wandte sich Vizebürgermeister Hierhammer in einem Aufruf an die Freunde des Verstorbenen mit der Bitte für eine monumentale Anlage vor dem Rathaus zu spenden. Der Auftrag hiefür fiel an Josef Müllner, der sich als Vorlage einen Salonrock, Kragen, Binder und Schuhe Luegers erbat. Maske und Hand stellte man ihm als galvanoplastische Abgüsse zur Verfügung, ein Ratsdiener lieh einen Gehrock, den er als persönliches Andenken verwahrt hatte. Für die Vollendung der Statue spendeten Politiker, Priester, Gastwirte, Fuhrwerksbesitzer und viele einfache Leute aus dem Volk, obwohl Lueger vielfach als ‚Feind‘ des kapitalistischen Bürgertums in Erscheinung getreten war, was auf dem Standbild durch ‚die Hand auf der Brieftasche‘ symbolisiert wird. Das Denkmal war bereits von 1913-1916 entstanden, aber aufgrund der Umstände des 1. Weltkrieges und wegen Diskussionen über den Aufstellungsort [verzögerte sich die Realisierung]. Es sollte ursprünglich vor dem Rathaus stehen, der Platz davor hieß schon seit 1907 Dr. Karl Lueger

Platz. Mit der Aufstellung an seinem heutigen Platz wurde auch der Platzname transferiert, seit 1926 hieß der Platz vor dem Rathaus dann Rathausplatz (später umbenannt in Adolf-Hitler-Platz, dann wieder Rathausplatz). Das Denkmal zeigt die stehende Figur des Bürgermeisters auf einem achtkantigen Sockel über einem dreistufigen Podest. An den Ecken des oberen Sockelteils befinden sich vier überlebensgroße Figuren, die auf die Leistungen aus seiner Amtszeit hinweisen: Junger Arbeiter mit Gasrohr (Kommunalisierung der Gaswerke), befürsorger Greis (Bau des Versorgungsheims Lainz), trauernde Frau mit Kindern (Schaffung der Witwen- und Waisenfürsorge), jugendlicher Landarbeiter (Schaffung des Wald- und Wiesengürtels). Der Sockel ist mit 4 Hochreliefs geziert, deren Darstellungen sich auf das Werk Luegers beziehen.“ Tourismusamt Wien: *Kunst und Kultur in Wien*. http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_lueger.htm, (12. 12. 2008). Vgl. auch Berger, S. 90-95. Es gab auch Diskussionen um die verschiedenen Entwürfe für das Denkmal. A.R. (ev. Arthur Roessler) schrieb dazu in der *Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe*. „Die Tauben vom Rathhausturm und die Spatzen aus dem Rathauspark werden sich nicht wenig freuen, wenn man ihnen dieses barocke Durcheinander zum Nestbau hinstellt“. Zitiert nach Hawlik, S. 217.

⁵⁰ Vgl. Fasching, Bernd: *The Vienna Mirror*. www.berndfasching.com/vienna_mirror.html, (15. 1. 2009).

⁵¹ Es kam im übrigen zu keiner Herausgabe von Luegers „Gesammelten Werken“, da seine Reden zwar rhetorisch meisterhaft und mitreißend, aber ohne geistige Substanz waren. Vgl. Spitzer, S. 15f.

Lueger selbst berichtete Mariane Beskiba, dass er einmal ein Gedicht verfasst habe. Vgl. Beskiba, S. 55. Kraus schrieb zu etwaigen literarischen Ambitionen Luegers einmal in der *Fackel*: „Ich mache das Publikum darauf aufmerksam, dass an den authentischen Äußerungen der bekannten Persönlichkeiten bloß deren Unterschrift glaubhaft sein könnten und vielleicht nicht einmal in jedem Falle diese. Manchmal setzt der Belästigte seine Unterschrift unter das fertige Manuskript, das ihm der Reporterinhält; gelesen hat er es nicht immer, geschrieben fast nie. Das Publikum hat nur ein einfaches Mittel, die Sache zu überprüfen. Wenn etwa Männer wie Bernhard Baumeister und Dr. Karl Lueger mit literarischen Arbeiten in der Wiener Presse vertreten sind und plötzlich versichern, dass sie ‘an’ etwas vergessen haben, dann kann das Publikum überzeugt sein, dass die literarischen Arbeiten in der Redaktion entstanden sind. Das ist ein untrügliches Mittel.“ Kraus, Karl: *Die Fackel*. H. 269, 31. 12. 1908, S. 21f.

⁵² Vgl. z.B. Winter, Max: *Im dunkelsten Wien. Ströttgänge*. Wien: Wiener Verlag, 1904. Winter, Max: *Das schwarze Wienerherz. Sozialreportagen aus dem frühen 20. Jahrhundert*.

Hg. v. Strutzmann, H. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1982. Überraschend wenig kommt Lueger im übrigen bei Egon Erwin Kisch vor. Vgl. Kisch, Egon Erwin: *Marktplatz der Sensationen*. Berlin: Aufbau, 1953.

⁵³ Vgl. Kraus, Karl: *Die Fackel*. Hg. v. der Österreichische Akademie der Wissenschaften. <http://corpus1.aac.ac.at/fackel/>, (12. 4. 2008).

Darin wirft Kraus auch einmal Rudolf Hans Bartsch vor, seine antisemitische Seite zu verbergen und um die Gunst des Judentums zu buhlen, wobei er „sogar so gewissenhaft [war], in seinem Buche ‚Wien, das grüne‘ den Hymnus auf den Bürgermeister Lueger wegzulassen, der in der ersten Publikation in ‚Velhagen und Klasings Monatsheften‘ enthalten war“. Kraus, Karl: *Die Fackel*. H. 381-383, 19. 9. 1913, S. 28 (siehe auch 26-32).

⁵⁴ Erwähnt sei an dieser Stelle das Lueger gewidmete Drama *Das Fremdvolk* (Wien/Leipzig: Braumüller, 1904), welches von seinem politischen Wegbegleiter Albert Geßmann stammt.

⁵⁵ Lueger empfand im übrigen Hermann Bahrs *Wien* wenig schmeichelhaft, weswegen er es 1906 konfiszieren ließ. Vgl. Johnston, S. 65. Die Beschlagnahme wurde 1907 durch einen Appell an den Reichsrat durch Josef Redlich, welchem von Bahr das Buch gewidmet war, aufgehoben. Vgl. Ebda

⁵⁶ Die *Reichspost* vermeldete kurz nach Luegers Tod unter dem Titel „Dichterische Trauerwidmungen“: Der Redaktion der Reichspost ist in den letzten Tagen aus allen Gegenden des Reiches und auch aus dem Auslande eine außerordentlich große Anzahl von Luegergedichten zugegangen und jeder Tag bringt neue Sendungen. Die Verfasser sind Leute aus den verschiedensten Berufen, Studenten, Arbeiter, Bahnwächter, Schriftsteller usw. Es ist unmöglich, alle diese Dichtungen zu veröffentlichen. Nicht nur, weil bei einigen die Form etwas zu wünschen übrig lässt, sondern weil der Abdruck einen ganz ansehnlichen Band von Gedichten ausmachen müsste. Eine Zeitung ist aber nicht der Platz für die Veröffentlichung von Gedichtsammlungen. Gewiss werden diese Einsendungen jedoch von uns als liebevolle Zeichen inniger Anhänglichkeit tiefempfindender Gemüter geschätzt.“ *Reichspost*, 20. 3. 1910, S. 6. Auch der Arbeiterdichter Alfons Petzold soll Lueger ein – nicht erhaltenes – Lobgedicht geschrieben haben. Vgl. Berger, S. 149.

⁵⁷ Salten Felix: Lueger. In: *Das österreichische Antlitz. Essays*. Berlin: S. Fischer, 1910, S. 129-142.

Siehe auch den Lueger-Artikel Saltens 16 Jahre später. Salten, Felix: Lueger. In: *Neue Freie Presse*, 20. 9. 1926, S. 1. Salten wurde daraufhin von Sigmund Freud zu diesem Artikel beglückwünscht. Dieser Brief Freuds ist nachzulesen bei Tögel, Christfried/Pouh, Liselotte: *Sigmund Freud, Felix Salten und Karl Lueger. Ein neuent-*

decketer Brief Sigmund Freuds. <http://www.freud-biographik.de/salten.htm>, (13. 12. 2008). Dort finden sich auch Belege zu weiteren Äußerungen Freuds über Lueger.

⁵⁸ Bettauer, Hugo: *Die Stadt ohne Juden. Ein Roman von übermorgen*. Wien/Leipzig: Löwit, 1926.

⁵⁹ Grossmann, Stefan: *Die Partei*. Berlin/Wien: Ullstein, 1919. Im Roman entspricht wohl Gustav Schiller Stefan Grossmann, Dr. Karl Schauer ist Dr. Victor Adler und Dr. Franz Wisgrill entspricht Dr. Karl Lueger, wiewohl er auch Züge von Dr. Engelbert Pernerstorfer aufweist.

Grossmann erwähnt Lueger auch in seiner Autobiographie *Ich war begeistert* im Rahmen der Schilderung des reichen kulturellen und geistigen Lebens im Wien der Jahrhundertwende. Vgl. die Schilderungen von Lueger im Kapitel „Wiener Figuren“, in: Grossmann, Stefan: *Ich war begeistert. Eine Lebensgeschichte*. Mit einem Vorwort von Egon Schwarz und einem Nachwort von Carel ter Haar (S. 323-339). [Nachdruck]. Königsstein/Ts: Scriptor, 1979. (= Reihe Q. Quellentexte zur Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 7.), S. 119-122.

⁶⁰ Ascher, Robert: *Der Schubmeier. Roman*. Wien: Freiheit, 1933. Vgl. dazu Gröller, Harald Dionys: *Im Spannungsfeld von Klio und Kalliope – Der Schubmeier-Roman von Robert Ascher*. Phil. Diss. Debrecen, 2008.

⁶¹ Anonym [Eckhart, Andreas]: *Lueger und Bebel auf der Düne zu Helgoland. Ein politisches Märchen für Große*. Wien: Kirsch, 1907. Dieses „gibt in der Hauptsache ein Bild, wie es [1925] aussehen würde, wenn die Staatsverwaltung nach der christlichen und wie, wenn sie nach der sozialdemokratischen Meinung eingerichtet wäre“ (Ebda, S. 1). In diesem vor Antisemitismus nur so strotzenden Werk lässt der Autor Lueger – über weite Stecken im Dialog mit August Bebel - als Verfechter des katholischen Glaubens und Kämpfer gegen das Judentum auftreten.

⁶² Scapinelli, Karl Conte: *Phäaken*. Leipzig: Staackmann, 1907. Dieses Werk erschien zunächst als Fortsetzungsroman in der Sonntagsbeilage der *Neuen Freien Presse*, wo er in 36 Folgen im Zeitraum zwischen dem 3. März und dem 13. Oktober 1907 erschienen ist (vgl. Beilage der *Neuen Freien Presse*, 3. 3. 1907-13. 10. 1907, jeweils S. 31f.), ehe er anschließend in Buchform publiziert wurde. Der Roman schildert (getreu dem Titel, der sowohl das als besonders glücklich geltende Volk der Phäaken in der griechischen Sage, als auch eine Gemeinschaft sorgloser Genießer bezeichnet) das träge, selbstzufriedene und -gefällige Milieu Wiens. Die Handlung ist simpel: Es geht um den aus eigener Kraft bewerkstelligten Aufstieg eines aus einfachen Verhältnissen stammenden jungen Visionärs, des Lueger nachempfundenen Franz Kastners, der es bis zum Rechtsanwalt bringt,

sich für das Wohl der Allgemeinheit einsetzt und der dafür seine Gesundheit opfert und sogar auf sein privates Glück verzichtet. Dr. Kastner gründet in der Folge dann zwar eine Mittelstandspartei und zieht in den Wiener Gemeinderat ein, im Roman wird er aber nicht Bürgermeister. Ein privates Glück wird Kastner erst am Ende des Buches in Aussicht gestellt; als seine Mutter stirbt und er damit seiner Fürsorgepflicht ihr gegenüber enthoben wird, erscheint eine Heirat mit seiner Langzeitfreundin Toni Salinger - der Marianne Beskiba als Vorlage diente - möglich. Dies ist wohl eine Anspielung auf das Versprechen, welches Lueger seiner Mutter am Totenbett gegeben haben soll, nämlich unverheiratet zu bleiben, um sich um seine zwei Schwestern zu kümmern. Karl Kraus „kritisiertere“ seinerzeit das Übersehen von Scapinelli durch die Literaturgeschichte. Beim Aufzeigen von Mängeln eines Literaturlexikons durch die *Reichspost* heißt es in der *Fackel* u.a.: „Von reichsdeutschen Autoren fehlen u. a. Witkop und Scapinelli.“ Kraus meinte dazu damals ironisch: „s ist halt schwer.“ Kraus, Karl: *Die Fackel*, H. 400-403, 10. 7. 1914, S. 77, zitiert nach: Österreichische Akademie der Wissenschaft: *Die Fackel*. <http://corpus1.aac.ac.at/fackel/>, (12. 4. 2008)

⁶³ Daniek, Edmund: *An der schönen blauen Donau. Ein Wiener Roman aus der Zeit des Volksbürgermeisters Dr. Karl Lueger*. Wien: Christlichsoziale Nachrichtenkorrespondenz, 1920.

Daniek hat darin seine Handlung in das Wien der Jahrhundertwende einbettet. Lueger, der im Roman das Schicksal einer Familie Schwertberger begleitet, wird dabei bei seinem richtigen Namen genannt, wobei auch Daniek dessen Leistungen auf dem Gebiet der Kommunalpolitik und seinen Antisemitismus – als positive Eigenschaft – hervorhebt. Auch Daniek betont den Verzicht Luegers auf ein privates Glück und die Aufopferung seiner Gesundheit zugunsten seiner „Braut Vindobona“

⁶⁴ Mayer, Theodor Heinrich: *Die letzten Bürger. Roman*. Leipzig: Staackmann, 1927. Der Roman *Die letzten Bürger* ist der erste Teil einer „Wien“-Romantrilogie (Zu dieser gehören noch *und Menschen in Gärten*), zu dem es im Umschlagblatt heißt: „Viele Jahrhunderte lang hat das Bürgertum die geistige und wohl auch geschäftliche Auslese der Nation gebildet. Bis die Zeit der Maschinen kam, die an die Stelle der einzelnen Schaffenden das Schaffen der Hundertausende setzten. Dadurch trat ein tragischer Umschwung ein, und diese Epoche in der Entwicklung des Bürgertums behandelt Theodor Heinrich Mayer in dem vorliegenden Roman. In genialem Wurf, mit eindringlicher Plastik des Geschehens, schildert er den Aufstieg seiner Vaterstadt Wien, als sie im Zeichen ihres größten Politikers Dr. Karl Lueger [der im Roman Dr. Leopold Brunner heißt] stand, lässt immer deut-

licher die Tragik aufscheinen, die das Wirken dieses Mannes enthalten mußte. Denn immer unbeugsamer reckt sich neben ihm der auf, der einst ihm folgen wird, der Führer der Unzählbaren, der dunkle, hassheischende Heiland der Massen [damit ist der Vorsitzende der SdAP Dr. Victor Adler gemeint, der im Roman Dr. Felix Geyer genannt wird]. Die Szenen zwischen dem letzten großen Bürger und dem in unbeirrbarer Kraft vordrängenden Führer der Arbeiter gehören zu den bedeutsamsten Gestaltungen, in man je die sozialen Probleme unserer Zeit zu fassen versuchte. Um diese beiden Hauptgestalten gruppiert sich eine ganze Reihe nicht minder prächtig charakterisierter Typen, deren jede bis zum Strotzen mit Leben erfüllt ist; mit gleicher Frische wird auch das kulturelle, künstlerische, politische und aristokratische Wien von 1880-1910 geschildert. Hier, wo es ihm um den Ruhmesschild seiner Stadt geht, findet Theodor Heinrich Mayer glühende Worte, die überall in deutschen Landen gehört und beherzigt werden sollten.“ (Mayer, Klappentext)

⁶⁵ *Arbeiter-Zeitung*, 30. 1. 1954, S. 4.

⁶⁶ Vgl. Freiner, Johann [d. i. Ferch, Johann]: *Der Herrgott von Wien*. Roman. Dresden: Wodni & Lindecke, 1940, S. 249.

⁶⁷ Ferch, Johann: *Der Herr Bürgermeister*. Roman. Leipzig: Rabinowitz, 1917.

⁶⁸ Ebd., S. 53.

⁶⁹ Schnitzler, Arthur: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Hg. v. Nickl, Therese/Schnitzler, Heinrich. Frankfurt/M.: Fischer, 1992, S. 142.

Schnitzler notierte am 10. März 1910 in sein Tagebuch: „Heut früh starb Bürgermeister Lueger. Vor etwa 30 Jahren war ich bei meinem Onkel [Ignaz] Mandl oder bei Dr. Ferdinand Mandl (Louis Vater) mit ihm zusammen – er spielte Tarock. Vor etwa 5 Jahren am Semmering im Schnee fuhr er an mir vorüber. [Schnitzler notierte damals, am 10. Jänner 1904, in sein Tagebuch: „Lueger und andre im Schlitten überfahren uns beinah.“ Schnitzler, Arthur: *Tagebuch 1879-1931*. Bd. 3: 1903-1908. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1991, S. 56f.] Sonst sah ich ihn nie nahe.“ Schnitzler, Arthur: *Tagebuch 1879-1931*. Bd. 4: 1909-1912. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1981, S. 132. Lueger könnte auch Schnitzler zur Erstellung seines „Professor Bernardi“ (1912) mitveranlasst haben. Vgl. dazu das Zitat bei: Berger, S. 238.

⁷⁰ Grossmann, S. 122.

⁷¹ Vgl. Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. 36. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2007, S. 41, 82f.

Bertha von Suttner und ihr Mann Arthur, die Luegers „antisemitisches Rohheitsregiment“ beklagten, gründeten 1891 einen „Verein zur Abwehr des

Antisemitismus“, dem auch Marie von Ebner-Eschenbach und ihr Ehemann Moritz, Karl von Hasenauer, Ferdinand Fellner, Hermann Helmer, Peter Rosegger (der aber auch mit Lueger in Briefkontakt stand, vgl. Berger, S. 144f., 148f.), Ludwig Ganghofer, Johann Strauß, Eduard Sueß, Hermann Nothnagel und Richard Krafft-Ebing beitraten. Vgl. Berger, S. 115.

⁷² Vgl. Ferch, S. 102.

⁷³ Freiner, Johann [d. i. Ferch, Johann]: *Der Herrgott von Wien. Roman*. Dresden: Wodni & Lindecke, 1940.

Es sind im selben Verlag noch zwei weitere Auflagen (erste Auflage: 1-7 Tsd.) in den Jahren 1941 (7-12 Tsd.) und 1943 (12-17 Tsd.) erschienen.

Im *Kleinen österreichischen Literaturlexikon*, im *Deutschen Literatur-Lexikon* und im *Online-Österreichlexikon* wird auch, aber vermutlich fälschlicherweise, ein Erscheinungsjahr 1933 angegeben. Vgl. Giebisch, H./Pichler, L./Vancsa, K. (Hg.): *Kleines österreichisches Literaturlexikon*. Wien: Hollinek (1948). (=Österreichische Heimat. Bd. 8), S. 97. bzw. *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch*. 3., völlig neu bearb. Aufl. 4. Bd.: Eichenhorst - Filchner. Hg. v. Rupp, Heinz/Gaede, Friedrich/Steffen, Detlef. Bern/München: Francke, 1972, Sp. 924. bzw. TU Graz: *aeion. Österreich Lexikon : Ferch, Johann*. <http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclopf/f232914.htm>, (5. 3. 2008).

⁷⁴ Freiner, S. 495.

⁷⁵ Ebda, S. 522.

⁷⁶ Ebda, S. 417.

⁷⁷ Ebda, S. 512.

⁷⁸ Vgl. ebda, S. 518.

⁷⁹ Vgl. ebda, S. 523.

Literatur(en) am Schnittpunkt der Kulturen

Carmen Elisabeth Puchianu (Braşov)

Der (sozialistische) Alltag und seine Inszenierung in der rumäniendeutschen Lyrik der 80er Jahre am Beispiel der Anthologie *Der zweite Horizont*

Präambel

Im Zuge der politischen Vereinnahmung sämtlicher Lebens- und Tätigkeitsbereiche auf Grund drastischer Vorgaben der Kommunistischen Partei konnte das Anvisieren der totalen Unterwerfung von Künstlern und Schriftstellern nicht ausbleiben. Die u. E. schwerwiegendste Folge davon war keineswegs die Tatsache, dass man nicht schreiben konnte, was man wollte, sondern dass man nicht veröffentlichen konnte, was man schrieb oder schreiben wollte. Manchmal reichte das Wort Weihnacht in einem Gedichttext aus und schon konnte der Text nicht veröffentlicht werden.

Jüngeren Autoren wurde der Weg an die Öffentlichkeit nicht leicht gemacht. Man hatte sich zahlreicher Einschränkungen und Vorschriften unterzuordnen, ehe man Hoffnung auf einen Eigenband hegen konnte. Im Klartext hatten junge Autoren und Autorinnen am Ende der 80er Jahre kaum eine Chance auf einen individuellen Debütband. Der Einstieg in die literarische Öffentlichkeit führte in jenen Jahren über die Möglichkeiten, die ihnen vor allem die deutschsprachige Literaturzeitschrift des Schriftstellerverbandes der SRR, *Neue Literatur*, sowie die Kultur- und Literaturseiten einiger deutschsprachiger Wochenschriften boten, zu einem gemeinschaftlichen Debüt in Form von Sammelbänden oder Anthologien.

Die Aufnahme in eine Debütanthologie verlief weder einfach und reibungslos, noch auf Grund einmaliger Veröffentlichungen oder sporadischer Auftritte im Rahmen von Gruppenlesungen¹. Man wurde auf Grund bereits mehrfach nachgewiesener literarischer Qualitäten für die Aufnahme in eine derartige Anthologie ausgewählt und war man so weit, entschied nicht zuletzt die Bereitschaft der Autoren selbst, den minimalen aber notwendigen Kompromiss einzugehen, mindestens einige wenige patriotisch angehauchte, militante Friedens- oder Naturgedichte zu verfassen, der end-

gültigen Druckgenehmigung willen. Diese bestellten Gedichte standen dann am Anfang der jeweiligen Aufstellungen wohl als Rechtfertigung vor den Augen der gestrengen Zensoren. Was sich heute anekdotisch oder verwerflich anhört, konnte in der zweiten Hälfte der 80er Jahre über Erscheinen und vor allem Nichterscheinen eines ganzen Bandes entscheiden.

Man akzeptierte solches, zumal man es gewohnt war, da die Redaktion der *Neuen Literatur* in Bukarest ähnliche Tricks anzuwenden pflegte. Als mitarbeitender Autor hatte man auch damit zu rechnen, dass man mit eigenen Texten in sogenannten Festaussgaben der *Neuen Literatur* vertreten war, die wichtigen politischen Jahrestagen o. Ä. gewidmet wurden. Damit würde man leben können, dachte man sich damals, denn es gehörte zu den gängigen Spielregeln.

1988, vermutlich in der zweiten Jahreshälfte brachte Franz Hodjak in seiner Eigenschaft als deutschsprachiger Verlagslektor die Debüthanthologie *Der zweite Horizont* im Klausenburger Dacia Verlag heraus.² Die Anthologie umfasst rund 150 Gedichttexte von damals jungen Autoren: Es handelt sich um Texte von Hella Bara, Hanna Böhlen, Helmut Britz, Juliana Modoi und Carmen Puchianu, die „dem Leser einen interessanten, thematisch zusammenhängenden Überblick über ihr Schaffen“³ bieten. „Indem diese Auswahl die neueren Tendenzen zur Geltung bringt, eröffnet sie andere Perspektiven nicht nur dem Germanisten, sondern auch allen, die mit dieser neulich entdeckten, talentvollen Generation von Dichtern vertraut werden wollen.“⁴, heißt es in der Einleitung der bis heute einzigen Rezension zu der Anthologie.

Dass hier von einer „neulich entdeckten“ Generation von Dichtern gesprochen wird, mag einen – damals wie heute – etwas überraschen: Immerhin handelte es sich um AutorInnen, die bereits am Ende der 70er Jahre auf Grund ihrer Schul- und Hochschulbildung produktiv mit Literatur in Kontakt gekommen waren und die spätestens seit den frühen 80ern vor allem in der Zeitschrift *Neue Literatur* regelmäßig mit eigenen Texten vertreten waren, sich an Gruppenlesungen und Lesereisen beteiligt und mehrfach bemerkbar gemacht hatten. Auch standen sie mit ihren Gedichten nicht für sich allein, sozusagen in einem luftleeren Raum da, sondern knüpften zum einen an die Gegebenheiten der 60er und 70er Jahre an, zum andern erhoben sie einen berechtigten Anspruch auf „neuere Tendenzen“ und eigene Wege, sowohl inhaltlich als auch sprachstilistisch und formal.

**Der zweite Horizont im literaturgeschichtlichen Kontext
rumäniendeutscher Lyrik der 80er Jahren**

Nachdem man sich in den Endsechzigern in den siebenbürgischen und banater Dichterkreisen an dem Brechtschen Modell orientiert hatte, da dieses für den rumäniendeutschen Lebensraum deutlich besser geeignet war als ähnlich gesellschaftskritische Modelle der bundesrepublikanischen Dichtung⁵, verschrieb man sich in den siebziger Jahren zunehmend einer Poesie realistischer Konkretheit und nüchterner Objektivität, indem man auf jegliche Gefühlsduselei verzichtete. Worauf es grundsätzlich ankam, formulierte Bernd Kolf wie folgt:

Im ganzen Komplex rumäniendeutscher Probleme und schwankender Fragestellungen ist eines doch klar: wir wollen mit unseren Texten keine Genussmittel produzieren! Grundsätzlich ergibt sich daraus: Aktion kommt vor Gefühl. Das kann man nachher, wenn man Zeit hat, haben.⁶

Man setzte sich eher lakonisch mit Fragen der Vergangenheit sowie des Dialogs mit der Gegenwart auseinander, man tendierte oft zu einem analytisch aufklärenden Diskurs als Ausdruck „konstruktiver Unzufriedenheit“⁷ und machte sich die Technik der Reduktion zueigen, um „Alltagssituationen blitzartig erhellen, mit einem Minimum an Sprachaufwand auskommen und einem unerwarteten ‚Aufschluß‘ zusteuern“⁸ zu können.

Schon am Ende der 70er Jahre wussten die meisten Autoren, dass sie in ihrer Dichtung „in stärkerem Maße als bisher von einer verifizierbaren Erfahrungsgrundlage und von den eigenen Befindlichkeiten auszugehen“ hatten. Peter Motzan zeigt in seiner 1980 veröffentlichten Studie schließlich wesentliche Paradigmenwechsel in der Lyrik auf, für die eine ganze Reihe von Schlagworten in Umlauf gebracht worden waren. Am brauchbarsten von allen erwies sich das von Walter Fromm gefundene Etikett *engagierte Subjektivität*, darin sowohl „Verbindendes mit dem polemisch-präskriptiven Engagement“ als auch Unterscheidendes signalisiert wurde.⁹

Die Idee der engagierten Subjektivität kam den jungen AutorInnen der 80er durchaus entgegen. Zum poetologischen Grundsatz erhoben, ermöglichte sie ihnen, das Ich und seine intime, persönliche Befindlichkeit in den Mittelpunkt der poetischen Aussage zu rücken, wobei weder eine ausgesprochen eskapistische Poesie¹⁰ resultierte, noch der Eindruck

unzeitgemäßer poetischer Äußerung entstand. Das Ergebnis war eine Poesie der Alltagsrealität, darin Beobachtung, Erinnerung, Emotion und kritische Rationalität auf unterschiedlichste Weise verdichtet werden konnten. So knüpften die rumäniendeutschen Lyriker und Lyrikerinnen des zweiten Horizonts sozusagen an vorhandene Tendenzen und Traditionen innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur an und hielten gleichzeitig Schritt mit den Tendenzen der rumänischen (postmodernen) Literatur der 80er Jahre, selbst wenn einige der Autoren in einem Zustand von räumlicher und/oder charakterlich bedingter Isolation sowohl den eigenen als auch den rumänischen Kreisen gegenüber lebten und schrieben.

Die Anthologie *Der zweite Horizont* erschien zu dem Zeitpunkt, als die meisten repräsentativen rumäniendeutschen AutorInnen bereits ausgewandert oder im Begriff waren auszuwandern¹¹. Ihr Erscheinen stellt Ende der 80er Jahre u. E. eine letzte Veröffentlichung dieser Art in Rumänien dar und widerlegt zunächst die pessimistische Feststellung von Peter Motzan, dass sich um 1980 „das Auftreten einer durchschlagskräftigen, neuen Generation“ verzögern und dass „schüchterne gegenläufige Tendenzen [...] eher Rückfälle als Neuansätze“ dokumentieren würden.¹² In diesem Sinn kann die Anthologie durchaus als repräsentativ bezeichnet werden.

Der programmatisch anmutende Titel der Anthologie platziert die fünf DichterInnen in den Kontext der Lyrik, die sich eine realitätsnahe Wiedergabe von Alltagserfahrungen zum Ziel gesetzt hatte. Darüber hinaus sollte, um den kulturpolitisch festgelegten Richtlinien gerecht zu werden, jegliche Form der Verdichtung ebenso auf ein klar umrissenes erzieherisches Ziel ausgerichtet sein. Nur zur Erinnerung: Es ging in den 80er Jahren in Rumänien um das Mitgestalten und Festigen einer neuen Stufe der sozialistischen Gesellschaftsordnung und des ihr entsprechenden Menschenbildes. Diesem programmatischen Grundsatz vermochte sich die Literatur der mitwohnenden Nationalitäten ebenso wenig zu entziehen wie die rumänische. Aus dieser Perspektive gelesen, bot die Titelmetapher der damals jungen Dichtergeneration den notwendigen „Deckmantel“ um vor Vorwürfen des Nichtkonformem verschont zu bleiben. Gestattet man sich jedoch einen Blick hinter das unmittelbar Vordergründige, erschließen sich einem die tieferen Bedeutungen dieser Metapher: Die DichterInnen, die hier zu Wort kommen, sind zwar auf Grund ihrer Biografien auf das engste mit der sozialistischen Gesellschaftsordnung verbunden, entbehren jedoch den Enthusiasmus der Anfangsgenerationen sowie den

Glauben an die mobilisierende Funktion der Literatur im Sinne des offiziell vertretenen sozialistischen Ethos. Daher schreiben sie aus der Perspektive des Zweifels am System, in das sie hineingeboren, in dem sie erzogen worden sind und dessen schizophrens Wesen sie dichterisch zu durchleuchten bemüht waren. So gesehen, vertreten sie in der Tat einen zweiten Horizont und zwar im Sinne des bewussten Abdriftens von den offiziellen Richtlinien, weg von den Belangen der Kollektivität und hin zu den Ängsten, Frustrationen, Leidenschaften und sogar der Rebellion des Einzelnen.

Inszenierungen sozialistischen Alltags in der Anthologie *Der zweite Horizont*

Vergegenwärtigen wir uns doch noch ein Mal die Situation in Rumänien während der 80er Jahre: Die sozialistische Planwirtschaft wird in rasantem Tempo vorangetrieben, mit dem Ergebnis, dass die Bevölkerung rationierte Lebensmittelkarten ausgeteilt bekommt, abends stundenlangen Stromsperren ausgesetzt ist und in den Wohnblocks die Heizkörper in Decken gewickelt werden müssen, damit sie weniger Kälte ausstrahlen. Im Kontext einer dramatischen Zuspitzung der sozial politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse, nimmt das ganze öffentliche Leben die Form einer einzigartigen Inszenierung an, die mit der Verherrlichung der Partei unter weiser Führung von Nicolae Ceaușescu beginnt und mit den von Größenwahn geprägten Machtinszenierungen des Diktators vor den Volksmassen endet. Ein Riesenspektakel, dem sich Künstler und Literaten nur schwer hätten entziehen können.

Man machte sich den Mechanismus der Inszenierung zu eigen, man nahm sich sozusagen die künstlerische Freiheit, sich selbst, den Alltag und daraus resultierende Erfahrungen und Emotionen unter Annahme unterschiedlicher Rollen in Szene zu setzen und in diesen zu agieren. So wird an der Oberfläche jeglichen poetischen Diskurses scheinbar die erwartete Huldigung des bestehenden Systems inszeniert, um das Erscheinen von Texten und ganzen Büchern überhaupt möglich zu machen; auf der Ebene des Tiefendiskurses allerdings wird dem Text die Inszenierung dessen, was eigentlich gemeint ist, untergelegt. Daraus entsteht eine eklatante Doppelbödigkeit der poetischen Aussage, wie im Folgenden an einigen Beispielen zu zeigen sein wird.

Oliveira gesteht der Anthologie *Der zweite Horizont* sowohl Kohärenz als auch Abwechslungsreichtum zu¹³. Dem ist u. E. vor allem auf der Ebene der intendierten Auseinandersetzung mit und Inszenierung von Alltagsrealität auf Grund konkreter Erfahrung zuzustimmen, da allen fünf Autoren die Absicht, eine bestimmte Rolle anzunehmen und aus deren Perspektive zu agieren, eigen ist.

Worauf es ihnen ankommt, ist das Registrieren und Herausgreifen von mehr oder weniger belanglosen Vorfällen oder Details aus dem unmittelbaren Erfahrungsumkreis: Das lyrische Ich empfindet den (sozialistischen) Alltag als aufgezungen und bedrückend. Er wird als mechanische Abfolge vorherbestimmter Abläufe wahrgenommen, wie etwa das monotone Sich Drehen auf einem Karussell – die Titelmetapher kommt sowohl bei Hella Bara¹⁴ als auch bei Carmen Puchianu¹⁵ vor, eine Friedensdemonstration¹⁶ oder eine Fahrt aufs rumänische Land zu den Verwandten der Freundin¹⁷. Man inszeniert sich meist als scheinbar unimplizierter Beobachter, der die Rolle eines objektiven Kritikers annimmt. In herausforderndem Ton werden Sätze gefällt, Werte in Frage gestellt und ernsthafte (Selbst)Zweifel geäußert.

Am Beispiel folgenden Textes kann man nachvollziehen, in wie weit der poetische Diskurs sich die inszenierte Rhetorik ideologischen Vorschreibens aneignet, um sich dann am Ende – kritisch oder auch nicht – davon zu distanzieren.

Provokation

Geh,
und laß die sieben Burgen hier,
die Berge und Wälder,
die Bauernhöfe und moosbewachsenen Brunnen;
vergiß,
dass der Frühling so mühsam schön
herkommt, wie eben ein Übergang,
dass auch das Gras hier
a n d e r s
wächst, grüner, und daß
hier nur
der Mondschein so wolkenmilchig sein kann.

Belüge
die Pflastersteine, die dich getragen,
die Treppen, die dich geführt,
Häuser, die dich geschützt;
laß dir Kindheit und Vergangenes rauben,
vielleicht reißen Seidenfäden;
häng Steine an deine Worte und laß sie,
bevor sie den Grund erreichen,
in deinen trüben Wassern versinken,
setz Minderheit mit Minder-Wertigkeit gleich,
aber laß unsre vielen Sprachen hier,
verbum, vorbã, vagy Wort oder Zeit-Wort.
Geh, vergeh, –
weder Schauspieler noch Zuschauer, –
Br e t t e r können Welt bedeuten,
nie aber die blinde Jagd nach
gemütlichem Wohlsein,
nach Ausreden und Auswegen,
nach fertig gedeckten Tischen,
die jede Freude der Erwartung verweigern.
Deine Freunde – gesteh, du hast keine,
da du selbst nie fremd warst;
deine Bekannten – so viele hast du,
dass du dich selbst nicht kannst;
der Alltag – du hast seine beruhigende
Kraft nicht erfahren, selbst Gewohnheit
hält dich nicht;
hast Reden überhört, Fragen nicht mehr beantwortet.
Und die Dinge um dich – auch sie
wollen ihren Anteil, sonst bleiben
unsre eignen Wohnungen fremd.
Geh, pack deine sieben Sachen
in schwere Koffer – Heimat
ist schwerer;
ubi bene, ubi patria
Geh doch,
w i r haben zu tun:

Nirgends, als innen,
wird Ordnung sein.¹⁸

Der Text von Bara setzt mit der direkten Anrede in imperativer Form ein und wird bis zu seinem Schluss diese fordernde Rhetorik beibehalten. Hinter der beinahe barschen Aufforderung „Geh, / und laß die sieben Burgen hier, / die Berge und Wälder, / die Bauernhöfe und moosbewachsenen Brunnen“ verbirgt sich die Betroffenheit des lyrischen Ich, das mit dem Zerfall bestehender Werte und Welten konfrontiert wird. Das lässt sich bereits dem Rilkevers entnehmen, der dem Gedicht vorangestellt wurde¹⁹. Was hier rhetorisch inszeniert wird, ist die Aufforderung an einen Gesprächspartner, sich von Vertrautem zu trennen. Das lyrische Du wird an den Rand gedrängt, ausgegrenzt, so dass der Text in deutlicher Anspielung auf Adolf Meschendörfers *Siebenbürgische Elegie* die Verwurzelung des lyrischen Sprechers mit seiner angestammten Topographie sowie dessen Auseinandersetzung mit Auswanderung als ein Teil des damaligen sozialistischen Alltags thematisiert. Der Text kann sich einem als regelrechtes Antiauswanderungsmanifest der Dichterin erschließen: Der als Motto zitierte Rilkevers erfährt am Ende des Gedichts dadurch eine überraschende Umdeutung, dass die Autorin der Rhetorik agitatorischer Politpoesie verfällt und im Namen eines Wir spricht, das sich bewusst von dem bisher angesprochenen Du distanziert:

Geh, pack deine sieben Sachen
in schwere Koffer – Heimat
ist schwerer;[...]
w i r haben zu tun:
Nirgends, als innen,
wird Ordnung sein.

Bara greift zwar die gängige Rhetorik der systemkonformen Poesie auf, behandelt aber ein überaus heikles Thema und optiert dann ganz zum Schluss für den Rückzug nach innen, in die einzig mögliche (Narren)Freiheit, die die Dichterin sich erschreibt: jene des künstlerischen Artefakts.

An einem solchen Beispiel lässt sich die weiter oben angesprochene Doppelbödigkeit jeglicher Inszenierung im poetischen Text nachvollziehen: Das Brechtsche Bekenntnis zu einer mobilisierenden Kollektivität

garantiert ein gewisses Maß an politischem Engagement und ebensolchen Bewusstseins; andererseits gestehen wir der dialektischen Auslegung dieser Zeilen gern auch eine ironische Absicht zu, die die Autorin möglicherweise bereits im Titel des Gedichtes mitgemeint haben mochte. Eine vergleichbare Situation finden wir im Gedicht *Straße* von Hanna Böhlen, *Biserica neagră Schwarze Kirche Black Church* von Helmut Britz, *Im Zeitalter der Erfüllung* von Juliana Modoi, *Tagesablauf* oder *Der Mann in Schwarz* von Carmen Puchianu.

Der Rückgriff auf den Alltag dient den DichterInnen nicht allein dazu sich regelkonform in Szene zu setzen, sondern er macht es grundsätzlich möglich sich den herrschenden Regeln und Anforderungen zu entziehen. Dafür spricht der nur an der Oberfläche elegisch anmutende Ton der Erzählgedichte von Helmut Britz, hinter denen sich ironischer Zynismus verbirgt, ebenso die Sehnsucht nach metaphysischer Jenseitigkeit in den stilistisch eher kargen Gedichten von Juliana Modoi oder die distanziert ironische Reflexion über sinnlose (Zeit)abläufe in jenen von Puchianu. Man konfrontiert den Leser gern mit intertextuellen Querverbindungen und Anspielungen, darin Shakespeares Welttheatermetapher mehrfach zum Tragen kommt (vgl. Puchianu, Modoi, Böhlen), man knüpft ein dichtes Netz aus Symbolen und Mythen, die zu durchschauen dem Leser nicht immer leicht fällt (vgl. Böhlen und Modoi), man konstruiert ein eigenes Weltgebilde aus Mosaikstückchen belangloser Vorkommnisse (vgl. Bara, Britz, Puchianu). Nur so konnte man sich am Ende der 80er Jahre dichterisch behaupten – übrigens nicht ohne einen erheblichen Aufwand von Selbstzensur; nur so ließ sich dichterisch einem aggressiven und einschränkenden Staats- und Politsystem gegenüber Stellung beziehen.

Fazit

Für die Anthologie gilt, was unserer Einschätzung nach auf die gesamte Lyrik der 80er Jahre zutrifft:

Man legt sein Ich offen, man geht schonungslos um mit der eigenen Identität [...] Das eigene Ich wird verfremdet und selbstironisch betrachtet [...] Und doch steht das Ich in den meisten Fällen schutzlos und exponiert der Welt gegenüber, oder es verbirgt sich im Kokon der eigenen Lyrik. So lässt sich

abermals die große Ambiguität der Zeit erkennen Ich und Welt werden analytisch offengelegt und zugleich sind sie Zufluchtsort und Metapher. [...] Belanglose Situationen, [...] der Arbeitsalltag, einfach alles, was das Ich umgibt, kann verdichtet werden. Es gibt so gut wie keine thematischen Tabus in der Lyrik, allerdings geht es dabei nicht wirklich um den Lob des Sozialismus/Kommunismus sondern darum, hinter dem Alltäglichen verschlüsselt Ängste und Psychosen darzustellen, die nicht nur das Individuum sondern die ganze Gesellschaft heimsuchten.²⁰

Bemerkenswert ist, dass in Folge der Veränderungen innerhalb der rumäniendeutschen Literaturszene am Ende der 80er und umso mehr am Anfang der 90er dieser Anthologie eine gewisse Singularität anhafte: Sie markiert einen Endpunkt, wenn man die nach 1990 notwendigerweise entstandenen Paradigmenwechsel im Thematischen wie im Formalen berücksichtigt. Zum andern gehören einige AutorInnen der Anthologie zu den Bodenständigen, d.h. zu den wenigen aus Rumänien nicht Ausgewanderten.

Gemeinsam mit den anderen Autoren des Bandes bricht Carmen Puchianu einer neuen Dichtung Bahn, die das Unbehagen der Literatur der siebziger Jahre und ihre forcierte Nachahmung weit hinter sich lässt, die zugleich zweifelt und bejaht, und echte, äußerst persönliche Poesie ist, neue deutsche Dichtung aus Rumänien – sie überschreitet diese Grenzen.²¹

So gesehen, kann der Band als eine Art Meilenstein der in Rumänien gebliebenen deutschen Literatur der Gegenwart aufgefasst werden. Er fordert berechtigter Weise dazu auf, seine AutorInnen in den weiteren Kontext der rumänischen Postmoderne einzubeziehen und weitere Forschungen in diesem Sinn anzuregen.

Anmerkungen

¹ Die Bukarester Zeitschrift *Neue Literatur* veranstaltete regelmäßig Gruppenlesungen an Schulen und in Kulturhäusern banater und/oder siebenbürgischer Dörfer. Dabei wurden neben bereits anerkannten Schriftstellern und Dichtern immer auch Nachwuchsautoren gefördert und vorgestellt.

² *Der zweite Horizont*. Cluj-Napoca: Dacia Verlag, 1988.

³ Oliveira, Claire de: „...sie überschreitet diese Grenzen.“ Zu: Hella Bara, Hanna Böhlen, Helmut Britz, Juliana Modoi, Carmen Puchianu: *Der zweite Horizont*. Dacia Verlag, 1988. In: *NL* 2, 1989, S.80. Vgl. auch *La poésie allemande de Roumanie: Entre hétéronomie et dissidence (1944-1990)* Berno: Peter Lang 1995.

⁴ Ebda, S. 80.

⁵ Vgl. Motzan, Peter: *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944. Problemanfriß und historischer Überblick*. Cluj-Napoca: Dacia 1980, S.141f.

⁶ Kolf, Bernd: Zeitgemäße Betrachtungen bei der Lektüre von Bertolt Brechts Gesammelten Werken (II). In: *Neue Literatur* 5, 1974, S. 88, nach Motzan [Anm. 5], S.141–142.

⁷ Motzan [Anm. 5], S. 147.

⁸ Ebda, S. 148.

⁹ Motzan verweist auf einige „importierte“ binnendeutsche Trendetiketten (Anm. 72, S.152) und auf Walter Fromms Formulierung in „Vom Gebrauchswert zur Besinnlichkeit. Pro & Contra“. In: *Woche*, 580/26.01.1979 (Anm. 73, S. 152)

¹⁰ Motzan nennt sie „Fluchtpoesie“. Vgl. Motzan [Anm. 5], S. 152.

¹¹ Rolf Bossert war 1985 ausgewandert und hatte sich kurz darauf das Leben genommen, Herta Müller und Richard Wagner waren 1987 ausgewandert, um nur einige zu nennen.

¹² Motzan [Anm. 5], S. 157.

¹³ Vgl. Oliveira [Anm. 3], S. 80.

¹⁴ Vgl. *Der zweite Horizont* [Anm. 2], S. 13.

¹⁵ Vgl. ebda, S. 122.

¹⁶ Vgl. ebda, S. 31.

¹⁷ Vgl. ebda, S.47ff.

¹⁸ Ebda, *Provokation*, S. 11–12.

¹⁹ „Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen.“

²⁰ Puchianu, Carmen Elisabeth: Zwischen Linientreue und Opposition, Bemerkungen zur rumäniendeutschen Lyrik der 80er Jahre in der Zeitschrift *Neue Literatur*. In: *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*. Hg. von Carmen Elisabeth Puchianu. Band VII. Kronstadt: Aldus Verlag, 2005, S. 50–51.

²¹ Oliveira [Anm. 3], S. 82.

Dieter Michelbach (Karlsruhe)

**Rumäniendeutsche Literatur
zwischen Rezeption und Inszenierung.
Fallbeispiel: Herta Müller**

Die letzten Opfer des stblockzusammenbruchs sind die Dissidenten. Ihre Arbeitgeber, die Ostblockdiktaturen, sind gestorben, und in der westlichen Demokratie gibt's für sie kein Westdissidententum, nur weiterhin ihr überlebtes Ostdissidententum, das sie zu Zombies, zu lebenden Protestleichen macht.¹

Einführung

Sie ist die in den westlichen literaturwissenschaftlichen Fachkreisen meist-rezipierte rumäniendeutsche Autorin und gilt in ihrem Bereich als virtuos-sprachbegabte und die prominenteste Schriftsteller-Ikone aus Osteuropa. Ihre literarischen Leistungen wurden mit zahlreichen Preisen bedacht und dennoch muss Herta Müller kurz vorgestellt werden da ihre Vita, insbesondere ihre Biographie² während ihres Aufenthaltes in Rumänien bis auf einige teils widersprüchliche Eckdaten nahezu unbekannt ist: Sie ist am 17. August 1953 in Nitzkydorf/Nițchidorf Kreis Temeswar im Banat als rumänische Staatsbürgerin geboren worden und gehört der deutschsprachigen Minderheit Rumäniens – genauer: der seinerzeit zahlenmäßig zweitgrößten deutschsprachigen Minderheit – der Banater Deutschen an. Von 1960-1968 besuchte sie die Schule in Nitzkydorf in der bis auf das Fach Rumänisch in Deutscher Sprache unterrichtet wurde. In ihrer Schulzeit verfasste sie erste Gedichte. 1969-1971 war sie Schülerin am Theoretischen Lyceums Nr. 10 in der Temeswarer Josefstadt – 1969 debütierte³ sie in der in Temeswar erscheinenden deutschsprachigen Tageszeitung *Neue Banater Zeitung*⁴ – und 1971-1972 am deutschsprachigen Lyceum Nikolaus-Lenau. In diese Zeit fielen Förderungsbestrebungen zur Entdeckung des literarischen Nachwuchses bei denen Redakteure der in

Bukarest erscheinenden Literaturzeitschrift *Neue Literatur* (NL) nach einer Rundreise durch Banater Lyzeen im Februar 1971 ein NL-Sonderheft mit Schüler-Texten veröffentlichten.⁵ Herta Müllers Text – sie besuchte die 9. Schulklasse – „So sind wir das, was wir sind“⁶ findet sich auch in der Zeitschrift des Schriftstellerverbandes der Sozialistischen Republik Rumänien *Neue Literatur* unter der Überschrift „Versuche“, zusammen mit denen der Zwölfklässler Richard Wagner⁷ und Ernst⁸ Wichner⁹. 1972 erscheinen zwei Lyrik-Arbeiten¹⁰ in der Anthologie „Wortmeldungen“. Von 1973-1976 studiert sie Germanistik und Rumänistik an der Universität Temeswar. 1974 heiratet sie Herbert Karl. Die Autorin zeichnet unter dem Namen: Herta Müller-Karl¹¹ – die Ehe wird 1980 geschieden. 1976 schließt sie das Studium mit der Staatsexamensarbeit ab zum Thema „Die Naturlyrik Wolf Aichelburgs. Sprachliche und formale Mittel.“ Ab 1976 arbeitet sie als Übersetzerin in der Firma „Tehnometal“ in Temeswar. Von 1979-1983¹² ist sie Deutschlehrerin in Temeswar und anschließend arbeitet sie zeitweise in einem Kindergarten und gibt Deutschnachhilfestunden für Schüler¹³. [Ab 1976 bis zu ihrer Ausreise 1987 sind die biographischen Daten vage und teils widersprüchlich aufgezeichnet. Beispielsweise ist aus Quellen zu entnehmen, dass sie aus dem Schuldienst¹⁴ und als Übersetzerin¹⁵ entlassen wurde mit der gleichen Begründung einer von Herta Müller verweigerten Zusammenarbeit mit dem rumänischen Geheimdienst Securitate.] 1982 erscheint ihre erste Buchveröffentlichung „Niederungen“ im Bukarester Kriterion-Verlag¹⁶. Viele Texte aus dieser Prosasammlung wurden bereits in mehreren Folgen der Literaturzeitschrift *Neue Literatur* (NL) abgedruckt. 1983 lädt das Goethe-Institut in Bukarest den Autor Friedrich Christian Delius aus der Bundesrepublik Deutschland nach Rumänien ein. Im April kommt er bei einer Leserreise in Temeswar in Kontakt mit dem „Adam Müller Literaturkreis“ und der Autorin Herta Müller. Über die Verbindungen zum Berliner „Rotbuch-Verlag“ aus Delius’ vorhergehender Tätigkeit als Lektor erscheint ein Jahr später „Niederungen“ in der Bundesrepublik Deutschland¹⁷. Ab 1984 ist Herta Müller „freischaffende Schriftstellerin“. Im Oktober reist Herta Müller in die Bundesrepublik. Insgesamt kann sie bei vier Westreisen Rumänien als Touristin verlassen bis sie 1987 in die Bundesrepublik Deutschland mit ihrem Lebenspartner, dem Schriftsteller Richard Wagner, aus Rumänien aussiedelt. Im Westen arbeitet sie als Schriftstellerin und hat neben diverser Stipendien Lehraufträge als „Writer in residence“ an Universitäten im

In- und Ausland. Verknüpft wird in vielen Quellen die Vita der Autorin in Rumänien Schlagwortartig mit den Stichworten Verfolgung durch den rumänischen Geheimdienst Securitate, Arbeitsplatzverlust, Repressalien in der Ceaușescu-Diktatur und der literarischen Zensur wiedergegeben. Der Text auf der Verleihungsurkunde des Ricarda-Huch-Preises 1987 an Herta Müller bestätigt dies:

Sie würdigt damit eine Schriftstellerin, die in Wort und Schrift gegen die Unterdrückungspraktiken eines totalitären Regimes gekämpft hat und damit selbst Mißachtung und Verfolgungen ausgesetzt war, die mit einer kraftvollen und unverbrauchten Sprache für Freiheit, Gerechtigkeit und Menschenwürde eintritt¹⁸.

Herta Müller ist ebenso als Autorin bekannt, die im Westen als auch in ihrer Rumänischen Heimat ambivalent aufgenommen wird; die Pole reichen von zahlreichen Literaturpreisen und Anerkennungen sowie der nahezu alljährlichen Nominierung für den Literaturnobelpreis bis zur Aufforderung ihrer Kritiker, sie möge alle ihre für ihre Dissidenz im Ceaușescu-Rumänien erhaltenen Preise zurückgeben, da sie eine systemloyale¹⁹ Schriftstellerin gewesen sein soll. Diese Polarität, zum einen literarisch über die Landesgrenzen weit hinausreichende anerkannte Texte zu schreiben, andererseits damit bei einigen Rezipienten im Ceaușescu-Rumänien und dem westlichen Ausland Protest hervorzurufen, charakterisiert die Aura der Autorin. Ein Grund des Protestes liegt im „fiktionalbiographischen Realismus“, den Herta Müller in ihrer Texterstellung nutzt. Die Texte enthalten Figuren und Handlungsstränge die sehr stark an die Biographie der Autorin, d.h. an die Realität angelehnt sind, letztendlich jedoch eine fiktionale Bearbeitung der Realität darstellen. Textbegleitende Aussagen der Autorin versuchen Realität zu suggerieren, obwohl die literarischen Werke nicht im Dokumentarischen zu verorten sind. Man könnte Herta Müllers Vorgehensweise als Inszenierung auffassen, die bewusst oder unbewusst Realitätsbezüge aufgreift, um sprachlich versiert zu polarisieren. Damit erhalten Ihre Texte eine zusätzliche „realitätsnahe“ Bedeutungsebene, die jedoch nur durch die Überspitzung des Tonfalls von Bedeutung ist fernab dokumentarischer Relevanz. Belegbar ist die Inszenierung etwa durch Aussagen wie die Gemeinde Nitzkydorf als „Arsch der Welt“²⁰ zu bezeichnen. Die Inszenierung und die Rezeption

sollen anhand der drei literarischen Beispiele beschrieben werden: *Das schwäbische Bad*²¹, *Niederungen*²², *Protest-Leserbrief*²³.

Das schwäbische Bad

Der rumäniendeutsche Schriftsteller Richard Wagner, hat den Text als Veröffentlichung gekennzeichnet mit der Herta Müller ihren literarischen Durchbruch geschafft und dadurch nicht nur in Rumänien einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht hat. Erinnert man sich, dass Richard Wagner Kopf und Wortführer der Vereinigung von Literaten war, die unter der Bezeichnung „Aktionsgruppe Banat“ auftraten und darüber hinaus familiär mit Herta Müller verbunden war – es ist ihr Ex-Partner – so könnte man Wagner und Müller als das Banater Schriftstellerependant zu Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir bezeichnen. Auf literarischer Ebene verfolgten beide die gesellschaftliche Auseinandersetzung²⁴ in Rumänien. Die *Neue Banater Zeitung* (NBZ) druckt die Satire der Autorin in der das Selbstverständnis der Banater Schwaben literarisch in einer Badszene verarbeitet ist. Eine Leserbriefwelle mit Protesten und Zustimmungen zur Satire in der NBZ entfachte eine Debatte die ihre Wellen bis in die Bundesrepublik Deutschland geschlagen hat. Müller trifft mit ihrer Satire die Identität der Banater Schwaben. Ein literarischer Chronist vermerkt dazu:

Vor allem die Erzählung *Das schwäbische Bad*, die das Sauberkeitsstreben der Banater Schwaben mit dem schwäbischen Schlüsselschimpfwort ‚dreckiger Wallach‘ verknüpft, löst 1981 im Banat einen regionalen (Generations-) Konflikt aus. In der BRD greifen 1984 einige ‚Kritiker‘ erneut den Streit auf und verknüpfen die damaligen Argumentationsstrukturen mit politischen Anschuldigungen. Dabei steht nicht die literarische Qualität der Texte, sondern die Person der Autorin im Mittelpunkt des Medieninteresses.²⁵

Die Satire hatte jedoch einen realen Hintergrund, denn Müller und Wagner sind auch Chronisten die ihre Gemeinschaft kritisch-literarisch reflektieren. Wagner vermerkt in einer Laudatio auf Herta Müller:

Als ich, als wir, auch die Schriftstellerin Herta Müller, zur Welt kamen, waren die Deutschen schon da. Sie nannten sich Landsleute und lebten in Dörfern,

die ihnen ein bisschen zu gross geraten waren. So fand sich in diesen Dörfern auch Platz für andere, die keine Deutschen waren, und das forderte diese Deutschen zum, na ja, Vergleich heraus. [...] Wir sagten, mitten in diesem kleinen Volk, aus dem ständig Leute fortgehen und uns ihre Generationsprobleme hinterlassen, mitten in diesem Volk sagten wir: Schaut euch doch mal selbst an!²⁶

„Auflösungserscheinungen“ machen sich in der Banater Gemeinschaft der 1980er-Jahre in Rumänien bemerkbar und Müller bewertet die Situation der in Rumänien verbliebenen Banater mit den folgenden Worten:

Die ständige Angst vor dem Assimiliertwerden des ‚kleinen Häufchens‘, wie sich die Schwaben so gern bezeichnen, ist nichts als eine Rechtfertigung für ihren Ethnozentrismus. Der Kult, den sie aus den imaginären Werten: Ordnung, Fleiss und Sauberkeit machen, Werte, die ihnen und nur ihnen zugeschrieben werden dürfen, ist nichts als eine fadenscheinige Rechtfertigung für ihre Intoleranz. Meine Verstörung ist das Produkt dieser ethnozentristischen, imaginären Werte, auch wenn die Schwaben sich dagegen wehren dass ich das sage.²⁷

Müllers Schreibimpuls fußt demnach auf ihrem Bedürfnis gegen die Intoleranz und den Ethnozentrismus der Banater Schwaben anzukämpfen. Betrachtet man das Medienecho auf die Autorin, so erkennt man, dass gleichermaßen anerkennende als auch kritische Texte in der NBZ veröffentlicht werden. Zumindest was eine etwaige „mediale Intoleranz“ angeht, so erscheinen die Banatschwäbischen Medien ausgewogener, bieten sie doch der Autorin ein Forum für ihre kritischen Einwürfe.

Niederungen

Der Debütband Herta Müllers im Kriterion-Verlag wurde mit großem Medieninteresse aufgenommen.²⁸ Selbst als zwei Jahre darauf in Westberlin der Band in einer veränderten Fassung erschien, druckte die NL in Rumänien bundesdeutsche Rezensionen ab.²⁹ In der Bundesrepublik wurde der Prosaband *Niederungen* von der Literaturkritik gelobt und die Autorin wurde als Entdeckerin der „literarische Provinz“ des Banats gefeiert.³⁰ Aus dem Werk Müllers deutete man die Antiidylle in der totali-

tären Diktatur.³¹ Neben dem Lob wurde die Autorin auch als Nestbeschmutzerin³² attackiert.³³ Bemerkenswert ist die von der Autorin geförderte mediale Inszenierung um die beiden „Niederungen“- Fassungen von etwaiger Zensur und „Verstümmelung“ des Originaltextes bis hin zum abenteuerlichen Manuskriptschmuggel in den Westen reicht die Bandbreite der außerliterarische Diskussion. Gemäß unterschiedlicher Verlags- und Vermarktungsstrategien wurden bestimmte Lesarten von Müllers Texten als politisch instrumentalisierte Interpretationen³⁴ in verschiedenen westlichen Ländern der Rezeption angeboten. Außenstehenden gelingt es oftmals nicht zwischen vom Westen aufgesetzten folklorisierendem Dracula-Mythos und Vorurteilen zu unterscheiden. Die literarische Fiktionalisierung in Form einer Selbstinszenierung hat Auswirkung auf die Gesellschaft und beinhaltet politische Einflussnahme womit an das dritte Textbeispiel angenähert werden kann.

Protest-Leserbrief

Herta Müller trat immer wieder medienwirksam durch ihr couragiertes Einmischen gegen gesellschaftliche Missstände auf: „kollektiven Gedächtnisschwund“³⁵ attestierte sie Rumänien angesichts der Aufarbeitung der rumänischen Diktatur. Sie bemängelte die unzugänglichen Geheimdienstarchive und die Korruption in Rumänien und forderte auf die Verantwortlichen auf, die „Morde an ‚Staatsfeinden‘ im Land und im Exil, auch die als Suizide und Verkehrsunfälle inszenierten Morde“ aufzuklären.³⁶ Mit diesen Forderungen unterstreicht die Autorin ihr gesellschaftliches Engagement und gilt schon jetzt als gefragter Ansprechpartner für Expertenwissen und exklusiver Vertretung rumäniendeutscher Belange. In einem offenen Brief an Horia Patapievici dem Leiter des rumänischen Kulturinstituts „Titu Maiorescu“ in Berlin kritisierte sie die Einladung zweier rumänischer Wissenschaftler als Referenten der „Somerschule“, die vom 19. bis 25. Juli 2008 stattfand, da diese „in der Zeit der Diktatur mit dem rumänischen Geheimdienst“ als „ehemalige inoffizielle Mitarbeiter“ zusammengearbeitet haben sollen.³⁷ Um die beiden Betroffenen Andrei Corbea Hoişie³⁸ und Sorin Antohi³⁹ entfachte sich eine über einen Monat andauernde Diskussion in den Deutschsprachigen und Rumänischen Medien um Denunziantentum, Schuld, kriminelle Taten und moralischen Maßstäben.

Alle drei Beispiele zeigten eine große Resonanz in der Rezeption, die in ihrer jeweiligen Präsenz Anzeichen von Inszenierungen tragen. Ob jedoch „Ost-Dissidenten“ zu „Protestleichen“ mutieren, wie im Aphorismus des Vorwortes angekündigt, wird die zeitliche Distanz zeigen.

Anmerkungen

¹ Brantsch, Ingmar: *Inkorrektes über die Political Correctness*. Aphorismen und Essays. Vechta-Langförden: Geest 2009, S. 85.

² Welchen Problemen einem begegnen können, der nach biographische Ansätzen forscht, zeigt nicht nur das folgende Beispiel: Schaefer, Martin: *Piranbas im Biografenteich. Hart recherchierte Biografien werden immer seltener: Anwälte drohen den Verlagen schon im Vorfeld mit juristischen Schritten*. In: *Financial Times* (28.3.2006), S. 35: „Der Buchautor muss lediglich die Persönlichkeitsrechte der in der Biografie dargestellten Person beachten, also nichts Unwahres schreiben und auch nicht die Privatbeziehungsweise Intimsphäre ohne Zustimmung des Betroffenen oder seiner Erben verletzen“.

³ Vgl.: Schneider, Eduard: *Literatur und Literaturreflexion in der rumänischen Presse der Nachkriegszeit. Die ‚Neue Banater Zeitung‘ (Temeswar) und ihr Beitrag zur Förderung der literarischen Nachwuchsgeneration (1969-1975)*, S. 315–392. In: Motzan, Peter – Miladinovi Zalaznik, Mira – Sienerth, Stefan (Hg.): *Benachrichtigen und vermitteln. Deutschsprachige Presse und Literatur in Ostmittel- und Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert*. München: IKGS, 2007, S. 336, 362, 367.

⁴ Vgl.: Schneider, Eduard (Hg.): *Wortmeldungen. Eine Anthologie junger Lyrik aus dem Banat*. Temeswar: Facla, 1972, S. 144–145: „Müller, Hertha, geb. 1953 in Nitzkydorf, Absolventin des Nikolaus-Lenau-Lyzeums, debütierte 1969 in der *Neuen Banater Zeitung*, wurde außerdem in der *Neuen Literatur* und in rumänischer Übersetzung in der Temeswarer Zeitschrift ‚Orizont‘ veröffentlicht. Germanistik-Studium in Temeswar. Vorzugsautoren: Hermann Hesse, Bert Brecht, Rainer Maria Rilke, Lucian Blaga.“

⁵ Vgl.: Schneider, Eduard: *Die Meldung des Herausgebers*. S. 5–11. In: Schneider: *Wortmeldungen*. [Anm. 4], S. 6.

⁶ Vgl.: Müller, Herta: *So sind wir das. Was wir sind*. In: *Neue Literatur* 22, 1971/2, S. 47. Unter dem Text ist in Klammer vermerkt: „Temeswar, Lyzeum Nr. 10 – 9. Klasse“.

⁷ Vgl.: Wagner, Richard: „Dialektik“, S. 48; „Krebsgedicht“, „Trotzdem“, S. 49. In: *Neue Literatur*, 22, 1971/2.

⁸ Der Autor schrieb später seinen Vornamen mit einem zusätzlichen „e“: Ernst.

⁹ Vgl.: Wichner, Ernst: „Besuche“. In: *Neue Literatur*, 22, 1971/2, S. 52: Unter dem Text steht der Vermerk: Ernst Wichner (Temesvar, Nikolaus-Lenau-Lyzeum – 12. Klasse).

¹⁰ Müller, Hertha: *Am Schwengelbrunnen*, S. 53 und *Legende*, S. 89. In: Schneider (Hg.) [Anm. 4].

¹¹ Vgl.: Müller-Karl, Hertha: *Harmonie und Sensibilität der Farben. Zu Eugenia Dumitraşcus Ausstellung in der Temeswarer Kunstgalerie*. In: *Neue Banater Zeitung* (2.11.1976), S. 3.

Vgl.: Müller-Karl, Herta: *Arbeiter und Hochschüler. Fünf Jahre seit der Gründung des Instituts für Betriebsingenieure*. In: *Neue Banater Zeitung* (26.11.1976); S. 3.

¹² Vgl.: Herta Müller deutsch-rumänische Schriftstellerin. *Munzinger-Archiv/Internat*. Biograph. Archiv 33/94, K 018507-3, Mu-Me 1-2, hier 1: „Den Berufsweg begann sie als [sic] 1976 als Übersetzerin. 1979-1983 arbeitete sie als Deutschlehrerin in Temeschwar. Sie wurde aus dem Schuldienst entlassen, weil sie eine Zusammenarbeit mit der rumänischen Geheimpolizei ablehnte. Anschließend war H. M. als Kindergärtnerin beschäftigt.“

Vgl.: Herta Müller deutsch-rumänische Schriftstellerin. *Munzinger-Archiv/Internat*. Biograph. Archiv 52/05, K 018507-4, Mu-Me 1-4, hier 1: „Die Berufslaufbahn begann M. 1976 als Übersetzerin in einer Maschinenbaufabrik. Weil sie eine Zusammenarbeit mit dem rumänischen Geheimdienst Securitate ablehnte, wurde sie entlassen. Anschließend war sie nur zeitweilig als Lehrerin und Kindergärtnerin beschäftigt.“

¹³ Jakobs, Karl-Heinz: *Im Gespräch mit Herta Müller. Das Wort ‚Heimat‘ beanspruche ich nicht für mich*. In: *Neues Deutschland* 293 (15.12.1990), S. 14: „[...] nach der Hochschule arbeitete ich zuerst als Übersetzerin in einem Maschinenbaubetrieb, und als ich mich weigerte, Spitzeldienste für die Securitate zu leisten, flog ich da raus. Danach bekam ich nie wieder eine feste Anstellung, sondern konnte lediglich mal hier und mal da ein Jahr oder ein halbes als Lehrerin arbeiten“.

¹⁴ Vgl. Ackermann, Ulrike: *Ich glaube, Sprache gibt es nicht. Die Dichterin Herta Müller über Heimat, Diktatur, Dazugehören und den fremden Blick*. Herta Müller Interview mit Ulrike Ackermann. In: *DIE WELT* (23.6.2004) online unter: <http://www.welt.de/data/2004/06/23/295141.html> (Zugriff am 27.2.2008)

¹⁵ Vgl.: *Zeittafel in der Dokumentation zur Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung am 16.5.2004*. In: Rütther, Günther (Hg.): *Dokumentation im Auftrag der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V. Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V. an Herta Müller. Weimar, 16. Mai 2004*. Sankt Augustin/Bornheim 2004, S. 31.

¹⁶ Der Debütband wurde auf der ersten Seite der NBZ angekündigt. In: *Neue Banater Zeitung* 5939 (13.1.1982), S. 1: „**Prosalesung Herta Müllers.** [...] **Herta Müller**, 28, liest Prosaarbeiten. Der Debütband der aus Nitzkydorf stammenden, in Temeswar als Deutschlehrerin tätigen Autorin soll in Kürze im Bukarester Kriterion Verlag in der Reihe ‚Kriterion-Hefte‘ unter dem Titel *Niederungen* (Prosa) erscheinen [...]“

¹⁷ Vgl.: Krause, Thomas: *„Die Fremde rast durchs Gehirn, das Nichts...“ Deutschlandbilder in den texten der Banater Autorengruppe (1969-1991)*. Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1998, S. 146. (Studien zur Reiseliteratur und Imagologieforschung; Bd. 3; Zugl.: Chemnitz, Zwickau, Techn. Univ.; Diss., 1997)

¹⁸ Magistrat der Stadt Darmstadt (Hg.): *Ricarda-Huch-Preis. Reden zur Preis-Verleihung am 17. Juni 1987 an Herta Müller*. Darmstadt: Justus von Liebling, 2007, S. 19.

¹⁹ Gibson, Carl: *Symphonie der Freiheit. Widerstand gegen die Ceausescu-Diktatur. Chronik und Testimonium einer tragischen Menschenrechtsbewegung in literarischen Skizzen, Essays, Bekenntnissen und Reflexionen*. Dettelbach: J. H. Röhl, 2008, S. 390. [Der Kritiker Gibson erwähnt in seinem Buch die Autorin (oder in Anspielung auf sie in Klammern) auf mehreren Seiten: 131, 221, 237, (249), (266), (273), 310-311, (328), 333, 345, 359, 363-365, 366, 369, 373, 375, 390. Erneuert hat Gibson seine Kritik mehrfach unter anderem auch in einem Interview: Bruss, Siegbert: *Carl Gibson: Legitimer Protest gegen Ceausescu-Diktatur*. In: *Siebenbürgische Zeitung* (20.3.2009) <http://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/drucken/index.php?id=8708> (Zugriff am 27.5.2009)]

²⁰ Müller, Annett: *Ich werde jetzt zappeln bis ich sie habe. Die Schriftstellerin Herta Müller drängt darauf, ihre Securitate-Akte einsehen zu können*. In: *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien* (6.3.2004):

„[...] Ich schau mir das Ganze noch einmal an. Mein Mann war noch nie da. Also werde ich mit ihm hinfahren, schon um ihm zu zeigen, wie der Arsch der Welt aussieht.“

²¹ Müller, Herta: *Das schwäbische Bad*. In: *Neue Banater Zeitung* 5741 (24.5.1981), S. 4.

²² Müller, Herta: *Niederungen*. Kriterion: Bukarest, 1982.

²³ Müller, Herta: *Rumänisches Kulturinstitut. Spitzel in der Sommerakademie. Offener Brief an Horia Patapievici*. In: *Frankfurter Rundschau* 165 (17.7.2008), S. 29, online unter: www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=1368607 (Zugriff am 8.9.2008)

²⁴ Richard Wagner übte Gesellschaftskritik zusammen mit William Totok, Werner Söllner Rolf Bossert und Johann Lippert, vgl.: Wittstock, Joachim: *Die Neue Schuldlosigkeit. Bemerkungen zur rumäniendeutschen Literatur unserer Zeit*. S. 261-280, hier S.

265-267. In: Gottzmann, Carola L. (Hg.): *Unerkannt und (un)bekannt. Deutsche Literatur in Mittel- und Osteuropa*. Tübingen: Francke, 1991. (Edition Orpheus; Beiträge zur deutschen und vergleichenden Literaturwissenschaft 5; herausgegeben von Joseph P. Strelka).

²⁵ Krause, Thomas: *Literatur der deutschsprachigen Minderheit Rumäniens*. S. 177-193.

In: Chielino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000, S. 180.

²⁶ Wagner, Richard: *Laudatio zur Verleihung des Adam-Müller-Guttenbrunn-Förderpreises 1981 an Herta Müller (Prosa) des Temeswarer Literaturkreises Adam-Müller-Guttenbrunn*. In: *Neue Banater Zeitung* 5753 (7.6.1981), S. 2.

²⁷ Müller, Herta: *Dankrede zur Verleihung des Adam-Müller-Guttenbrunn-Förderpreises 1981 (Prosa) des Temeswarer Literaturkreises Adam-Müller-Guttenbrunn*. In: *Neue Banater Zeitung* 5753 (7.6.1981), S. 2.

²⁸ Motzan, Peter: ‚Und wo man etwas berührt, wird man verwundet‘. Zu: Herta Müller: *Niederungen*. Prosa, Kriterion Verlag, Bukarest 1982. In: *Neue Literatur*, 34, 1983/3, S. 67-72.

Herbert, Rudolf: *Die Einsamkeit der Sätze*. Zu: Herta Müller: *Niederungen*. Prosa, Kriterion Verlag, Bukarest 1982. In: *Neue Literatur*, 34, 1983/4, S. 67-72.

Seiler, Hellmut: *Sachlich, aber phantasievoll*. Zu Herta Müllers Prosaband ‚Niederungen‘, Kriterion Verlag, Bukarest. In: *Karpatenrundschau* 45 (12.11.1982), S. 4-5.

Schuller, Annemarie: ‚Und ist der Ort, wo wir leben‘. Schreiben aus Unzufriedenheit. Gespräch mit der Schriftstellerin Herta Müller. In: *Die Woche* 747 (9.4.1982), S. 5.

Schuller, Annemarie: *Ihre Mittel: arm und reich zugleich*. Zur Prosa von Herta Müller. In: *Karpatenrundschau* (14.6.1985), S. 4-5.

²⁹ Henke, Gebhard: Poetischer Ausbruch aus dem engen Banat. In: *Süddeutsche Zeitung* (12.4.1984), S. 77-78 sowie Wittstock, Uwe: Hundert Beete voll Mohn im Gedächtnis. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17.4.1984), S. 78-79. In: *Neue Literatur*, 35, 1984/7, S. 67-72.

³⁰ Zierden, Josef: *Schreiben gegen Provinz und Diktatur*. Herta Müllers poetische Erinnerungsarbeit. In: Abret, Helga – Nagelschmidt, Ilse (Hg.): *Zwischen Distanz und Nähe. Eine Autorengeneration in den 80er Jahren*. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang, 2000², S. 75-85. (Convergences; Bd. 6)

³¹ Ebda, S. 75.

³² Jakobs, Karl-Heinz: *Im Gespräch mit Herta Müller. Das Wort ‚Heimat‘ beanspruche ich nicht für mich*. In: *Neues Deutschland* 293 (15.12.1990), S. 14: „[...] Die gingen sogar so weit, daß sie mir vorwarfen, das Buch im Auftrag der Ceausescu-Partei geschrieben zu haben, um die Rumänien-Deutschen zu verleumdern“.

- ³³ Schneider, H.: *Eine Apotheose des Hässlichen und Abstoßenden. Anmerkungen zu Herta Müllers ‚Niederungen‘*. In: *Banater Post* 23/24 (Dezember 1984), S. 19–21.
- Hammer, J.: *Ketzerei oder totale Verantwortungslosigkeit? In den rumäniendeutschen Dörfern lebte nie eine ‚grauenvolle Gesellschaft‘!* In: *Der Donauschwabe* 38 (16.9.1984), S. 1–2.
- ³⁴ Sievers, Wiebke: *Von der rumäniendeutschen Anti-Heimat zum Inbild kommunistischen Grauens: Die Rezeption. Herta Müllers in der BRD, in Großbritannien und in den USA*. In: Oppen, Karoline von/ Rechten Renate (Hrsg.): *Local Globality, Global Locality: Imagining Local Self and Global Other*. Amsterdam: Rodopi, 2007, S. 299–316.
- ³⁵ Müller, Herta: *Kollektiver Gedächtnisschwund. Das neue Mitglied Rumänien hat viele Bedingungen der EU erfüllt – nur die Diktatur hat es nicht bewältigt*. In: *Frankfurter Rundschau* 1 (2.1.2007), S. 1.
- ³⁶ Ebda
- ³⁷ Müller [Anm. 23].
- ³⁸ Corbea Hoişie, Andrei: *În legătură cu istoria vieţii mele un răspuns*. (Zu meiner Lebensgeschichte. Eine Entgegnung) In: *Observer Cultural* 436 (14.8.2008) www.observercultural.ro/In-legatura-cu-istoria-vietii-mele-un-raspuns*articleID_20267-articles_details.html (Zugriff am 8.9.2008)
- ³⁹ Müller, Annett: *„Mein Opfer-Anteil ist größer als mein Henker-Element“*. *Der Historiker Sorin Antohi über das Lustrationsgesetz und seine Securitate-Vergangenheit*. In: *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien* (16.8.2007), S. 3.

Robert G. Elekes (Braşov)

Der postmoderne „Mischling“ und die Lyrik: Rumäniendeutsche und rumänische Lyrik der 80er Jahre zwischen „Aisthanesthai“ und Ästhetisierung am Beispiel Carmen Elisabeth Puchianus

Was ist ein *Begegnungsraum*? Benennung einer physikalischen Entität oder räumlicher Ausdruck kulturell-medialer Verhältnisse? Es ist beides, denn diese beiden Aspekte zu trennen würde bedeuten, die Funktionsbeziehung zwischen physikalischer Welt und Kultur zu verneinen. Solch ein Ansatz wäre nicht nur unzeitgemäß sondern auch reine Utopie.

Der Terminus *Begegnungsraum* ist ein mehrdeutiger Begriff, und es liegt in unserem Interesse als Wissenschaftler Klarheit in die Verschwommenheit zu bringen. Der einfachste Weg den Terminus *Begegnungsraum* zu definieren und zu kategorisieren führt über eine Thematisierung von Beschaffenheit der Beziehung zwischen physikalischer Welt und Kultur. Mit anderen Worten, was uns interessiert, ist nicht die Gestalt, sondern die Gestaltung eines Begegnungsraumes.

Diesem Ansatz folgend unterscheide ich zwischen heterotopischen und hyperreal-heterotopischen Begegnungsräumen.

Die beste Möglichkeit um Foucaults Theorie der so genannten *Heterotopien*¹ zu verstehen ist seine Spiegelanalogie. Der Spiegel ist ein ortloser Ort, eine Illusion von Räumlichkeit. Der Spiegel verwandelt das Subjekt ins Objekt, den Betrachter ins Betrachtete und das wiederum in einen Raum der Unwirklichkeit. Da im Moment des Schauens das Spiegelbild vom Gehirn als Richtwert anerkannt wird, gestaltet dieses die Wirklichkeit um. Der Mensch wird also im Moment des In-den-Spiegel-Schauens von seinem Spiegelbild neu geschaffen. Das Konzept der Heterotopie basiert auf das gleiche Prinzip. Heterotopien sind demnach Spiegelbilder der Gesellschaft, wirkliche Orte, die nur Rahmen eines widergespiegelten gesellschaftlichen Phänomens sind. Solche Heterotopien sind zum Beispiel Kirchen, Irrenanstalten, Friedhöfe.

Als *heterotopische Begegnungsräume* kann man Schlachtfelder, Stadions, die antiken Gymnasien, Bordelle oder Kneipen identifizieren. Reale Plät-

ze also deren Essenz nicht durch ihre physikalische Materialität, sondern durch die Idee der Interaktion, die dahinter steckt, ausgedrückt wird.

Hyperreal-heterotopischen Begegnungsräume sind heterotopische Begegnungsräume, die jedwede physikalische Materialität abgelegt haben. Das Einzige, was diese von Utopien unterscheidet, ist die Idee der Perfektion, die dem Begriff der Utopie zugrunde liegt. Es sind unwirkliche Plätze, die eine gesellschaftliche und kulturelle Wirklichkeit ausdrücken. Sie können als hyperreal bezeichnet werden, weil sie *heterotopischen Räumen* nacheifern, sie sind abstrakte Versionen dieser Räume. Ein solcher *hyperreal-heterotopischer Begegnungsraum* ist zum Beispiel Walhalla, der Treffpunkt der nordischen Helden nach dem Tode, der Himmel, die Hölle, das Universum ist auch so ein Platz, da niemand diese absolute Ganzheit des Ganzen auf einmal wahrnehmen kann. Das Internet ist der hyperreal-heterotopische Begegnungsraum schlechthin. Literatur und Kultur sind auch Summen von solchen imaginären Landschaften. Aber auch die Themen dieser Tagung, kulturelle, sprachliche und literarische Begegnungsräume, können als hyperreal-heterotopisch bezeichnet werden. Sie sind psychosemiotische Ausdrücke einer Interaktion, die sich einer räumlichen Morphologie unterordnen.

Wozu soll uns aber diese Abgrenzung des Begriffs *Begegnungsräume* nützlich sein? Ist der Begriff jetzt weniger schwammig?

Nehmen wir das Beispiel des literarischen Begegnungsraumes Rumänien. Ein literarisch heterogener Raum, wo Literatur in rumänischer, ungarischer und deutscher Sprache geschrieben wird.

Die Beziehung zwischen diesen drei Literaturen wird in der Literaturwissenschaft stark unterschätzt und kaum bis gar nicht thematisiert. Es herrscht ein stiller Konsensus unter den Literaturwissenschaftlern, eine Gewissheit, oder besser eine Voreingenommenheit, die besagt, dass die drei Literaturen nicht viel mit einander zu tun haben, da die Barriere der Sprache und der ethnischen Identität zu groß sei.

Ein solcher Ansatz reduziert die Interaktion zwischen Literaturen auf eine unmittelbar stilistische Beeinflussung oder auf einen direkten Austausch zwischen Autoren. Wie können wir aber etwas Abstraktes durch etwas Dingliches erläutern? Wie können wir der abstrakten literarischen Interaktion unterstellen, dass sie ausschließlich die Muster einer konkreten, menschlichen Interaktion anwendet? Wir überschätzen dadurch die Macht der kulturellen, sprachlichen und ethnischen Identität in einem Zeitalter der Multikulturalität, der Multilingualität und der Globalisierung.

Der postmoderne Autor ist m. E. ein Mischling: Dies bezeugt auch die rumäniendeutsche Schriftstellerin Carmen Elisabeth Puchianu, wenn sie schreibt:

Von Haus aus bin ich ein Mischling. Oder anders: eine nicht ganz reinrassige Nachfahrin, eine, die Ende und Neubeginn von sippenhaftem Stammesdenken signalisiert. Eine, die von jedem etwas mitbekommen hat, ohne eindeutig dem einen oder dem anderen wirklich zuzuordnen wäre. [...] Was entsteht, ist wohl-tuende Auffrischung des Stammes, denn dieser war - so hart das auch klingen mag - längst dem schleichenden Degenerationsprozess unterworfen.²

Diese Vorstellung des Menschen als „Mischling“, als jemand der „von jedem etwas mitbekommen hat, ohne eindeutig dem einen oder dem anderen wirklich zuzuordnen wäre“ ist die Quintessenz der postmodernen Identität.

Der Schatten, den die ethnische Barriere auf die Literatur einer Region wirft, verblasst im Zeitalter der Postmoderne. Der Schriftsteller ist heute ein soziokultureller Hybrid, und das spiegelt sich auch in seinem Werk wieder.

Was also, wenn die Beziehung zwischen der rumäniendeutschen, rumänienungarischen und rumänischen Literatur doch eine Wechselbeziehung ist? Nicht im Sinne, dass es zahlreiche, direkte und dynamische Wechselwirkungen gibt, sondern ausgehend von der Tatsache, dass alle drei Literaturen die gleiche gemeinsam gelebte Wirklichkeit als Nährboden ihres ästhetischen Ausdruckes benützen und mit diesem ästhetischen Ausdruck diese Wirklichkeit ihrerseits beeinflussen.

Der hyperreal heterotopische Charakter der Literatur wird uns klar, wenn wir sie durch Foucaults Spiegelanalogie erläutern. Die Gesellschaft identifiziert im Spiegel eine Projektion ihrer selbst, die Literatur. Dieses Spiegelbild wird wiederum zum Richtwert und beeinflusst ihrerseits die Selbstwahrnehmung der Gesellschaft. Der Begegnungsraum von Literaturen wird dann eine Begegnung zwischen zwei Spiegelbildern der Gesellschaft sein. Eine Begegnung, die in der physikalischen Welt nicht passieren kann, bringt in ihrem metaphorischen Sinn die Wesenheit des Begegnungsraumes zwischen Literaturen zum Vorschein. Die beiden Spiegelbilder werden sich gegenseitig widerspiegeln und somit werden sie zu einem unlösbaren, homogenen Ausdruck der Wirklichkeit.

Wenn dies wahr ist, dann müssen die Barrieren der Sprache und der ethnischen Identität nicht mehr zählen und die drei oben erwähnten Literaturen müssen als verschiedensprachige Ausdrücke der Deutung der gleichen soziologischen, kulturellen und existenziellen Wirklichkeit aufgefasst werden.

1983 veröffentlicht Gheorghe Crăciun eine meiner Meinung nach sehr innovative Abhandlung unter dem Titel „Trup și Litera“. Er identifiziert hier das Binom *Litteratura/Aestetica*:

Din punct de vedere al sensurilor lor primare Litteratura și Aestetica se întălesc și se întrepătrund ca substanțe nu numai în corpul textului, ci și în conștiința scrisului, formând un binom tot atât de fundamental pentru matematica sensibilității ca și binomul lui Newton în poezia algebrei³

Crăciun plädiert hier für eine Rehabilitierung, eine Emanzipation der *Aestetica*, des Erkenntnisvermögens der Sinne, von dem Stempel der *Gnoseologia inferior*⁴ dem ihn die Logozentriker und Idealisten der Vergangenheit aufgedruckt haben. Somit legt er die Grundlagen einer Neuschreibung der Geschichte der Literatur aus dem Blickpunkt des Körpers, des Sinneseindruckes und nicht wie bisher aus dem des Geistes.

Dacă dezvoltarea literaturii constă, așa cum ne asigură Viktor Sklovski în studiile sale asupra prozei, într-o continuă achiziționare intensivă și extensivă a imaginilor realității, atunci se poate afirma că această tentație a cunoașterii și modelării este determinată de cele mai multe ori de fascinația materiei, de pasiunea unei diseminări corporale.⁵

Der Körper, wie Crăciun es ausdrückt, ist ein Impuls, eine Prämisse, ein Katalysator des Schreibens⁶ und in genau dieser Auffassung besteht die Grundlage einer Ästhetik der Existenz, einer somatischen, voralphabetischen Kreativität, deren Nährboden der ewige Zusammenstoß zwischen Objekt und Subjekt ist.

Der Begriff *Ästhetik* wird hier in seiner vollkommenen semantischen Bipolarität benutzt: Das lateinische *Aisthanesthai* versteht man als Sinneseindruck, Wahrnehmung, Realitätsbild und Ästhetik/Ästhetisierung denotiert in der Literaturwissenschaft eine Stilisierung, eine Literarisierung der Wirklichkeit. Wenn wir also die Wechselbeziehung zwischen der ety-

mologischen Bedeutung und der literaturwissenschaftlichen Bedeutung des Terminus in Betracht ziehen, wird das Wort zum Beispiel seines eigenen semantischen Wirkungsprinzips.

Wir haben hier einen der wichtigsten Schriftsteller und Theoretiker der *Generația 80* zitiert, der die Idee der Innerlichkeit neu definiert. Die postmodernistische Abwendung vom Idealismus des Modernismus, und die Rückkehr der Körperlichkeit in die Literatur widerspiegelt sich in Crăciuns Worten. Es ist eine Innerlichkeit, die nicht von Abstammung, Sippe, Sprache, Nationalität geprägt ist, sondern von ihrer eigenen somatischen Wirklichkeit.

In den achtziger Jahren drang langsam die Postmoderne in die rumänische Kultur ein, aber eher als eine literarische Stilrichtung als eine soziologisch-politische Wirklichkeit. Die neue Welle von jungen Schriftstellern, die so genannte *Generația 80* wird als Avantgarde des Postmodernismus angesehen. Mircea Cărtărescu, einer der führenden Figuren dieser Generation von Schriftstellern, erläutert die Wesenheit der neuen Lyrik:

Fiecare poem tinde să devină o lume în care se întâmplă cât mai multe lucruri, în care se văd, se miros, se pipăie cât mai multe obiecte, în care se scot cât mai multe întrebări, în care se scot cât mai multe efecte speciale, în care se trec în revistă cât mai multe istorii: geologice, biologice, literare, în care se concentrează într-o fabuloasă opulență cât mai multă substanță, și cât mai mult spirit; circ, melodramă, cinema, sală de concert și desen animat, din când în când catedrală și din când în când cartier de locuințe confort II [...] O poezie totală, care să reflecte cât mai mult din miracolul existenței în acest univers și care să adauge cât mai mult miraculos acestui univers.⁷

Der rumänische Postmodernismus ist - genau wie der französische und der englische - von Realitätsnähe, der Suche nach Authentizität, dem Biografismus und der Demokratisierung der Themen geprägt. Es gibt aber eine ganz spezifische Komponente, die den Postmodernismus im rumänischen Raum (aber auch im ganz Osteuropa) so einzigartig macht und zwar die ironisch ausgedrückte Hassliebe zur kommunistischen Wirklichkeit. Denn Realitätsnähe heißt tief greifende Beschäftigung und vor allem Konfrontation mit der Wirklichkeit, die einen umgibt. Ironie und Zynismus werden zum Leitmotiv, zum Katalysator der neuen Lyrik.

Sie verleihen den Gedichten Authentizität und einen rebellischen Experimentalismus. Die Realität wird in ihre Einzelteile zerlegt und jeder Splitter wird ironisiert und persifliert, bis die Wahrnehmung endlich ihre Freiheit von der kommunistischen Gehirnwäsche feiern kann.

Dieses ironische Spiel des zynischen Schriftstellers, diese Hassliebe aber auch verdrängte Nostalgie zur rumänischen Realität der 80-90 Jahre spüren wir auch in Carmen Elisabeth Puchianus Lyrik. Der rumänische Alltag ist nicht nur ein Thema ihrer Lyrik, er ist auch ein Reiz, ein Ansporn für Meinungsäußerung. Eine subversive Lyrik entsteht:

*Fliegenumworen häufen sich
Mulltonnen vor den Toren
und brechen Löcher in den Asphalt.
Darauf winden sich viele Passanten aneinander vorbei
und tragen ihr wurmstichiges Hirn in den Schädeln.
Dann fallen sie in die schwarzen Löcher
der Straße.⁸*

Ihre Lyrik scheint ein ästhetisiertes Spiegelbild der Realität zu sein. Es ist, als ob ihre Sinneseindrücke (Aisthanesthai), ihr Körper, die physikalische Welt überschwemmen würde:

*Die Kakophonie des Lebens
Von der Straße dringt ins foye
unserer Herzen, sprengt Brustkorb
und Rippen, schwemmt über Lippen
den Abfluss der Straße. [...]
Gefühle hängen an der Leine dieser Tage
zwischen Unterhosen und alten Hemden.⁹*

Aisthanesthai und Ästhetisierung vermischen sich hier, sie werden zu einer Einheit die authentische, realitätsnahe Lyrik hervorbringt. Die Grenzen zwischen Wahrnehmung und Ästhetisierung, zwischen Kunst und Wirklichkeit verblassen. Die Wirklichkeit ist ein Text und die Kunst ihr Metatext.

Puchianu sagt in einem ihrer Essays:

Als unsteter Pendler erlebte und verdichtete ich ebenso den abscheulichen und tristen Alltag in meinem rumänischen Kaff, wie die umständliche und beschwerliche Heimreise an jedem Wochenende.¹⁰

Dieser „abscheuliche und triste Alltag“ ist aber genau das, was sie am meisten beeinflusst hat. Egal, ob sie in deutscher, rumänischer oder englischer Sprache schreibt, der Nährboden ihres ästhetischen Ausdruckes ist ihre Aisthanesthai, der Sinneseindruck der gelebten Wirklichkeit des damaligen Rumänien.

Die obsessive Beschäftigung mit der Realität, mit der Wirklichkeit, die einen einengt mit Regeln und Kleidern und Trolleybussen. Der einzige Fluchtort vor diesen Ketten des Alltages ist die Lyrik. Es ist eine Ironisierung der Realität, aber zugleich eine Auflehnung gegen sie, und auch eine Verarbeitung.

In einer Analyse der rumäniendeutschen Lyrik der 80-er Jahre identifiziert Puchianu folgende Charakteristiken:

Man legt sein Ich offen, man geht schonungslos um mit der eigenen Identität [...] Das eigene Ich wird verfremdet und selbstironisch betrachtet [...] Und doch steht das Ich in den meisten Fällen schutzlos und exponiert der Welt gegenüber, oder es verbirgt sich im Kokon der eigenen Lyrik. So lässt sich abermals die große Ambiguität der Zeit erkennen: Ich und Welt werden analytisch offengelegt und zugleich sind sie Zufluchtsort und Metapher¹¹

Vergleichen wir Puchianus Beschreibung mit einer meiner Meinung nach besten Darstellung der Poetik der *Generatia 80*. Diese Schilderung macht Magda Cârneci schon im Jahre 1979.

S-a observat deja (și s-au clasat în concepte) reificarea realului și a discursului acestei poezii, prozaismul ei căutat, anexarea celor mai diverse și contradictorii domenii ale imanentului și imaginarului, fără nici o limitare fără nici o pudor[...] o asumare „la sânge“ a lumii și implicit o angajare mult mai profundă, mult mai subtilă, mai nuanțată, dar prezentă întodeauna, în condiția ei.¹²

Puchianu lebt in den Achtzigern die Wirklichkeit der rumänischen Großstadt: Straßen, Räume, Menschen und Teetassen werden zu ihren Inspirationsquellen. Ștefan Stoenescus Worte klingen hier nach. „Der postmo-

derne Dichter stürzt sich wieder auf die Straßen, eine Geste, durch die er seine Existenz als solche annimmt und die Rüstung der Unpersönlichkeit abwirft“.¹³

In ihrer Lyrik spiegelt sich der Pulsschlag eines lebendigen Körpers wieder, der sich seiner Existenz in höchstem Maße bewusst ist. Eine gesteigerte Empfindsamkeit ist das Ergebnis, der Mensch entdeckt die Magie des Alltags, er kommt dem unendlichen Kosmos, der in den Dingen schlummert, auf die Spur. Virgil Podoabă nennt diese postmoderne Dichtung „poezia experientei revelatoare“¹⁴, eine Lyrik der offenbarenden Erfahrung. Also eine Poesie, die sich direkt aus der Erfahrung der Wirklichkeit offenbart und nicht vorgibt, eine andere, alternative Realität schaffen zu müssen, dessen Werte offenbarend wirken. Carmen Elisabeth Puchianu sagte bei einer Lesung in Kronstadt, dass sie im Literarischen keine Erfinderin, sondern eine Finderin sei. Sie findet Inspiration in ihrer eigenen Begegnung mit der Welt, in der sie sich bewegt.

Inspiration wird nicht mehr wie im Modernismus aus abstrakten Ideen geschöpft, sondern aus Neonreklamen, Taxis, Regenschirmen, Mülltonnen, Bussen, Gesichtern und Schritten. Wir haben es hier nicht mit einer „Entregelung aller Sinne“ zu tun, um es mit Rimbauds Worten auszudrücken, sondern im Gegenteil mit einer Schärfung aller Sinne.

Der Begegnungsraum zwischen Literaturen ist demnach nicht nur eine abstrakte Repräsentation direkter Interaktion zwischen Autoren und deren Werken. Die menschliche Wahrnehmung kann auch als Begegnungsraum der Literatur verstanden werden. Ein Raum, in dem sich mannigfaltige Ideen, Konzepte, Sinneseindrücke tummeln und darauf warten, ihren Ausdruck zu finden.

Anmerkungen

¹ Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 1990. S. 34–46.

² Puchianu, Carmen Elisabeth: *Dichten und Deuten im mehrsprachigen Gelände*. In: Josef Țigla – Erwin und Liebhardt, Hans (Hg.): *Deutsche Literaturtage in Reschütz*. Bukarest: ADZ Verlag, 2006, S. 114.

³ Crăciun, Gheorghe: *Trup și literă*. In: Crăciun, Gheorghe (Hg.): *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*. Pitești: Paralela 45, 1999, S. 273.

⁴ Ebda

⁵ Ebda, S. 276.

⁶ Ebda, S. 280.

⁷ Cărtărescu, Mircea: *Răspuns la ancheta revistei Echinox*. In: Crăciun, Gheorghe (Hg.): *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*. Pitești: Paralela 45, 1999, S. 95.

⁸ Puchianu, Carmen: *Das aufschieben der zwölften stunde auf die dreizehnte*. Cluj: Dacia, 1991. S. 73.

⁹ Ebd. S.54.

¹⁰ Puchianu, Carmen Elisabeth: *Heimat und weite Welt als Gegenstand dichterischer Betrachtung mit Berücksichtigung des eigenen Werkes*. Echo der Vortragsreihe. Deutsche Vortragsreihe Reschitza, 64, 2007. S. 24.

¹¹ Puchianu, Carmen Elisabeth: *Zwischen Linientreue und Opposition, Bemerkungen zur rumäniendeutschen Lyrik der 80er Jahre in der Zeitschrift Neue Literatur*. In: Puchianu, Carmen Elisabeth (Hg.): *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*. Band VII. Kronstadt: Aldus Verlag, 2000, S. 50–51.

¹² Crăciun, Gheorghe: *Poezia tranzițivă*. In: Bodiș Andrei – Dobrescu Caius (Hg.) *Poezia română postbelică*. Brașov: Editura Universității „Transilvania“, 2005, S. 47.

¹³ O'Hara, Frank: *Meditații în imponderabil*. București: Univers, 1980, S. 5. (deutsche Übersetzung von R.E.)

¹⁴ Podoabă, Virgil. *Poezia experienței revelatoare*. In: Bodiș Andrei – Dobrescu Caius (Hg.) *Poezia română postbelică*. Brașov: Editura Universității „Transilvania“, 2005, S. 157.

Delia Cotârlea (Braşov)

**„Das Amerikanische
für den osteuropäischen Verstand“
– Amerika-Eindrücke der Dichterin Anemone Latzina**

Die rumäniendeutsche Autorin Anemone Latzina ist nicht nur durch ihre Lyrik bekannt geworden, sondern auch durch Übersetzungen, Reisebeschreibungen und Reportagen. Diese Texte, wenn auch in geringerer Anzahl, bilden einen wichtigen Teil des Werkes von Latzina und schaffen interkulturelle Begegnungsräume. Von jeder Reise, die Latzina unternahm, entstanden Aufzeichnungen. Einige Eindrücke wurden von der Autorin für die Veröffentlichung verarbeitet und erschienen in der Zeitschrift *Neue Literatur*, der Großteil der Reiseimpressionen befindet sich jedoch im unveröffentlichten Tagebuch.

1968 erschien zum ersten Mal in der NL ein Text über die Kunstgalerien aus Paris. 1969 veröffentlichte die Autorin eine verarbeitete Fassung einiger Aufenthalte in Wien und Paris in Form eines angeblichen Reise- und Tagebuchs. 1973 publizierte die NL Latzinas *Briefe aus den USA*, in denen eine Begegnung der amerikanischen und osteuropäischen Kultur und Lebensweise stattfindet.

Anemone Latzina hatte 1972–1973 mehrere Monate in der amerikanischen Stadt Iowa City im Rahmen eines internationalen Schriftstellerprogramms verbracht. Die Autorin bearbeitete den Kulturkontakt mit den Vereinigten Staaten in Form postalischen Ausdrucks, um dann im Frühjahr des Jahres 1973 veröffentlicht zu werden. Die Reiseaufzeichnungen erfolgten in persönlicher, äußerst subjektiver Weise und versuchten stets die Unterschiede zwischen der amerikanischen und osteuropäischen Welt zu markieren. Als Beobachterin befand sich die Dichterin zwischen den Kulturen, was sie als Berichterstatterin auch vermitteln wollte. Die Texte wollten dem sogenannten amerikanischen Imperialismus und Wirtschaftswunder eine osteuropäische Betrachtungsperspektive gegenüberstellen. Die damalige Gesellschaft des sozialistischen Ostblocks war vom Kollektivismus, hier als kulturelle Dimension verstanden, geprägt. Das bedeutete, dass die Prioritätensetzung innerhalb der sozialistischen Gesellschaft auf die Gruppe und nicht auf das Individuum fiel. Die ame-

rikanische Gesellschaft war und ist individualistisch ausgeprägt, so stand gewiss das Individuum im Vordergrund auch in den 70er Jahren. Wie Stephen Dahl behauptete, „Nicht umsonst proklamierte der Amerikaner Frank Sinatra ‚I did it my way!‘“.¹

Die Dichotomie Kollektivismus versus Individualismus wird in Latzinas Reise-Eindrücken deutlich hervorgehoben. Die Perspektive der kollektivistisch ausgeprägten Gesellschaft, die die Gruppe als Gesamtheit hervorhebt, spiegelt sich in den Amerika-Aufzeichnungen wider, wobei Geld als Machtsymbol, so wie Konsum in Frage gestellt und kritisch betrachtet werden.

Die Autorin Latzina hatte sich 1971 zu einem gesellschaftlichen Engagement in Bezug auf den realsozialistischen Alltag bekannt, behauptete zugleich, kein poetisches Programm entwickelt zu haben, Texte könnten einem auch beim Geschirrspülen einfallen. In einem Gespräch mit Bernd Kolf sprach die Dichterin über eine *Traumtechnik*, unter der sie das Dichten als *Einfall* verstand:

Das gleiche: arbeiten, ins Kino gehen, Menschen begegnen, Autobus fahren, schlafen, immer wieder umdenken, lieben und lesen, lesen, lesen und manchmal Gedichte schreiben als Minimalprogramm, als Warnung und Lebenshilfe.²

Latzina hatte Bertolt Brecht entdeckt, seine Äußerungen über den Formalismus, über Realismus und Logik in der Lyrik, über Politik und Gesellschaft, jeden Text verstand sie als ein sprachliches Verhältnis zur Realität, sie suchte das *Nabe-Nächstliegende* zu thematisieren. Anemone Latzina war eine Vertreterin der engagierten, wirklichkeitsnahen Schreibweise. In der engagierten Poesie von Latzina fungierten subjektive und individuelle Aufnahme als Filter der erfahrenen Realität. Wortspiele und Stilfiguren in den Gedichten erfuhren ihre ästhetische Finalität erst durch die pointierten Schlussfolgerungen. Die Reiseaufzeichnungen sind von der gleichen Ästhetik geprägt, legen den Schwerpunkt auf eine zusammenhängende inhaltliche Darstellung, wobei eine kritische Auseinandersetzung zum besprochenen Thema ebenfalls erfolgt.

Die Amerika-Eindrücke stehen im Zeichen der kritischen Betrachtung der sogenannten „Fremdenerfahrung“. Fremd, so Corinna Albrecht, hat folgende Bedeutungen: aus einem anderen Land, Volk, Ort, Gegend, sowie nicht bekannt, vertraut, andersgeartet, neu, wie auch fremdartig,

seltsam.³ Bei Anemone Latzina ist die Begegnung mit der Fremde weder negativ geprägt, noch mit Misstrauen oder Angst verbunden. Latzina baute konsequent eine Brücke zwischen dem Fremden und dem Eigenen, versuchte die Stereotypenbildung zu überwinden.

Schon im ersten Brief wurde ausführlich berichtet, wie schwierig es sei, das „Spezifikum“ des Amerikanischen ausfindig zu machen. Jegliche Versuche, einfache Zustände, Dinge, Personen unüberlegt und klischeehaft als amerikanisch einzustufen, scheiterten: der „erste amerikanische Mond“, ein fantastischer Ausflug mit „echten Amerikanern“, „auf dem es „jedenfalls sehr amerikanisch“ war. Das Dilemma vertiefte sich, denn „was wir bisher als ‚erstes Amerikanisches‘ getroffen haben, war es ganz und gar nicht“.⁴ Die Feststellung klingt nüchtern, jedoch nicht voreingenommen. Danach folgte eine eigene, subjektive Interpretation nach dem Zusammentreffen mit der amerikanischen Gesellschaft:

Der „erste amerikanische“ Mensch in Washington [...] hieß Topalsky und seine Mutter stammt aus der Bukowina, der „erste amerikanische“ Dichter [...] Pauker und ist in Budapest geboren, das „erste amerikanische“ Restaurant, in dem wir mit diesem Menschen waren, hieß „Csikos“, die Kellner haben fehlerlos ungarisch gesprochen, und der „erste amerikanische“ Wein war ein „Badaconyi kéknyelü“ vom Balaton. Der erste „amerikanische Professor“, in dessen Vorlesung wir waren, ist ein Grieche und in Tulcea geboren usw., usw. ⁵

Das Wort „amerikanisch“ wurde absichtlich in Anführungszeichen gesetzt, das kann sowohl auf Ironie hinausdeuten, als auch auf eine Distanzierung von einer anfänglichen, starren Interpretation eines möglichen Spezifikums der amerikanischen Kultur und Lebensweise. Die Aussagen heben die Tatsache, dass die Staaten ein Einwanderungsland seien, deutlich hervor, folgerichtig scheiterte jeglicher Versuch einer einfachen, stereotypenhaften Interpretation von vornherein. Amerika offenbarte sich als ein komplexes Land der Kontraste.

Die Multikulturalität sowie Interkulturalität des amerikanischen Alltags wurden durch zahlreiche Teilaspekte des Alltags aufgezeigt – im Kino aus Iowa City liefen Filme, die Latzina schon 1968 in Paris gesehen hatte, im Fernsehen gab es Serien, die man auch in Rumänien sendete (Forsythe Saga); Bücher, die man als Geschenke bekam, waren Kafka,

Miller, die man im Übrigen auch in Rumänien lesen konnte. Im Radio hörte man Beatles und Mozart, die Erdbeeren kamen aus Israel, der Whisky aus Schottland, man ging in den „Kindergarten“ und beim Niesen sagte man das deutsche Wort „Gesundheit“. So ist es nachvollziehbar, dass sich die Berichterstatterin entmutigt fragte, „ob ich das wohl herauskriegen werd, warum und vor allem, wie alles anders ist?“⁶.

Nach längerem Reflektieren kam eine überlegte Aussage in Bezug auf die Andersartigkeit: „Das Natürliche ist anders. Alles, was materielle Kultur ist, ist irgendwie vertraut.“ Die wahrgenommene Andersartigkeit bezog sich auf die Menschen: „sie lachen bei Dingen, die wir plump, einfalls- und geschmacklos finden, und verstehen Dinge, die für uns ganz normal sind, einfach nicht. Und nicht nur der Sprache wegen.“⁷ Es war keine Sprachbarriere, die das Verstehen erschwerte, sondern eine Kulturbarriere. Worin sich diese Schwierigkeit der Aufnahme von Andersartigkeit konkretisierte, war sich die Berichterstatterin ebenso nicht sicher: „Vielleicht ist es auch ganz anders, ich weiß eigentlich noch nichts Genaueres. Jeder Tag bringt einen anderen Eindruck, einen anderen Gesamteindruck. Und ‚was man so weiß über Amerika‘ wird mal bestätigt, mal total umgeworfen.“⁸ Eine vereinfachte Bearbeitung der Sachverhalte wurde unterlassen, unreflektierte Bedeutungen und Interpretationsmuster wurden den Erfahrungen nicht zugeschrieben.

In den weiteren Briefen thematisierte die Autorin konkrete Aspekte des amerikanischen Lebens, wobei die Amerika-Erfahrungen gleichermaßen „jeden Tag ein anderes Gesicht“⁹ hatten. Amerika hatte sich der Dichterin in ihren Kontrasten offenbart:

Mal war es sehr offen und liberal, mal stickig kleinbürgerlich (hier heißt das middle class), mal sehr national, dann wieder kosmopolitisch, mal jung und aufgeschlossen, dann wieder sehr traditionalistisch, je nachdem, was wir zu sehen bekamen, mit welcher Art von Menschen wir Kontakt hatten.¹⁰

Die Emotionen und Bewertungen, die an die Amerika-Erfahrung anknüpften, sind weder als objektiv und neutral einzustufen, noch erheben sie den Anspruch auf Allgemeingültigkeit, jedoch versuchen sie die Fremdheit und Andersartigkeit bewusst aufzunehmen und in ihrer Ambivalenz zu veranschaulichen. Als Gegenpol des Eigenen verkörperte Amerika weder das Feindliche, noch das Böse, zumal man überlegt, dass

die Autorin aus einem sozialistischen Staat kam und nun im angeblich feindlichen kapitalistischen Imperialismus lebte. Anemone Latzina versuchte sich ein *adäquates* Wissen über den Verhaltensstandard der amerikanischen Kultur zu verschaffen.

In der Betrachtung der konkreten Situationen aus dem amerikanischen Leben wurde bewusst ein Vergleich Amerika-Osteuropa bzw. zu Hause, also Rumänien, angestrebt. Man kann behaupten, dass Latzina in den Vergleichen nebensächliche Aspekte thematisierte, wie zum Beispiel das Studium. Aus dem Vergleich ist die individuelle Dimension der amerikanischen Gesellschaft erkennbar, der die kollektive Dimension der rumänischen Gesellschaft entgegengesetzt wurde: in den USA konnten die Studenten die Fächer selber wählen, es gab keine Pflichtfächer, wobei die Autorin schlussfolgerte, dass die Studierenden „in Spezialfächer sehr bewandert [waren], können die Dinge aber nicht in ihrer Entwicklung überblicken.“¹¹ Hingegen plädierte Latzina für das System, das einen Gesamtüberblick lieferte, also ein eher kollektivistisches.

Der Reichtum und die Logistik der Universitätsbibliothek wurden geschätzt. Alles war mit neuester Technologie versehen, und, so Latzina, war es „nicht leicht für unseren osteuropäischen Verstand, all diese Sachen zu begreifen.“¹² Die Begeisterung spiegelte sich in der genauen Beschreibung der Funktionsweise der dortigen Bibliothek wider.

Das unmittelbare Treffen zwischen der Autorin und dem kapitalistischen Imperialismus fand während des Aufenthaltes auch statt, und zwar besuchten die Stipendiaten die Förderer des Programms. Das waren die Besitzer einer berühmten Versicherungsgesellschaft, „also Millionäre“, „vielleicht sogar Multimillionäre“¹³, wie Latzina behauptete. Die Autorin äußerte sich ironisch bezüglich des Firmengebäudes, das so konzipiert und gebaut gewesen sei, um den Anspruch auf absolute Funktionalität erheben zu können. Im Haus befand sich auch eine bedeutende Ausstellung hauptsächlich amerikanischer Kunst.

Die Kombination von Kunst und Elektronik ist phantastisch. Die Angestellten sitzen zusammen in großen Räumen, je $\frac{3}{4}$ einer Etage, jeder an einem Tisch mit Schreibmaschine, Rechenmaschine, Fernsehschirm, (das Haus hat eine eigene vollständige Fernsehanlage), und an den Wänden ringsum hängen diese schönen Sachen. (Die schönsten im 8. Stock, dort hat die Leitung ihre Büros.) Ohne die Bilder wäre das Gebäude in seiner techni-

schen und funktionellen Perfektion ein Albtraum, die Kunst humanisiert es irgendwie.¹⁴

Der Stellenwert des Geldes innerhalb der amerikanischen Welt wurde aus Latzinas linker Perspektive beleuchtet. Geld und Reichtum bedeuten Macht in einer kapitalistischen Gesellschaft, kostbare Kunstobjekte und Malereien deuten auf Macht und soziale Position – „Denn was wäre Kunst, wär sie nicht so schön teuer?“¹⁵ Auf Besuch bei einer großzügigen Förderin des Stipendiatenprogramms entdeckte Latzina einen „kleinen Picasso“. Des Weiteren flüsterte ein Herr, ebenfalls Gast im Haus von Frau X, ein bestimmtes Bild in seinem Haus sei nicht so groß wie das von Frau X. Darauf behauptete Latzina – „er war richtig erleichtert, als ich ihn bat, doch bitte keine Komplexe zu haben. Denn ich, zum Beispiel, hab nichts als meinen Kopf und keine Komplexe deshalb.“¹⁶

Die individuelle Dimension der amerikanischen Gesellschaft prägte ebenso einen gewissen Isolationsgrad, den Latzina aus der Sicht einer kollektivistischen Gesellschaft registrierte.

Was aber ist es dann, wenn nicht die Kultur, was die Menschen einander bringen könnte? Der technische Fortschritt geht in allen seinen Erscheinungen dahin, sie voneinander abzukapseln, sie zu isolieren, zu trennen. Man geht nicht mehr aus dem Haus, außer um seine Arbeitskraft zu reproduzieren. Zu arbeiten, einzukaufen. Ich hab hier keine Spaziergänger gesehen.“¹⁷

Die engagierte Einstellung Latzinas sollte erneut zum Ausdruck kommen – die wachsende Tendenz zur Isolation, zum Konsum einerseits, andererseits Schwerpunktlegung innerhalb der Gesellschaft auf das Geld ließen Fragen bezüglich des realen sozialen Engagements aufkommen:

Von den eigentlichen Fragen dringt auch nicht die kleinste Spur durch. Vietnam? Ja, in den Nachrichten 1-2 Minuten. Rassenfrage? Überhaupt nichts. Arbeitslosigkeit, Slums, Schulsystem, Kapitalkonzentration usw. – nicht im Fernsehen. Was noch in der Welt geschieht? Höchstens ein Brand in Rom, ein Flugzeugunglück auf Mallorca, [...]. Dafür aber ausführlich über den Bau von Schwimmbädern, über verlorene Katzen, Bösennachrichten, Sport und das Wetter. [...] Literatur, Kultur, Musik, davon hab ich in diesen drei Monaten kein Wort im Fernsehen gehört.¹⁸

Die Lyrik und kritischen Texte Latzinas bekennen sich zum subjektiven, engagierten Blick, die Reisebeschreibungen verstehen sich als Tagebuchaufzeichnungen und Briefe, was ebenfalls sehr individuelle und subjektive Züge erlaubt. Anemone Latzina schaffte in ihrem schmalen Werk Platz für interkulturelle Begegnungsräume, sei es in der Lyrik oder in den Reiseaufzeichnungen. Abschließend sollen zwei Gedichte zitiert werden, die während des Amerika-Aufenthaltes entstanden und auf textueller Ebene einen Begegnungsraum zwischen Osteuropa und den USA schaffen.

16. IV. 1973

Aus weiter Ferne wünsch ich uns
die Sachsen und die Schwaben
soll niemals trennen so ein Fluß
der dieses Tal gegraben.
[Grand Canyon Flughafen]
Das schreibt dir endlich ohne
Böswilligkeit
die Mone
Mit ungarischem Pathos
schließt sich mir an
der János

(Tagebücher – 2. Tagebuchheft 1972–73. Unveröffentlicht in einem Gedichtband, veröffentlicht in Cotârlea, Delia: *Schreiben unter der Diktatur. Die Lyrik von Anemone Latzina*. Frankfurt 2008.)

*Ein Vorschlag zur Lösung der Rassenfrage in den Vereinigten Staaten*¹⁹

Man baue
Links vom weißen Haus
Ein schwarzes Haus
(Veröffentlicht in der NL NL 4/1973)

Anmerkungen

¹ Dahl, Stephan: *Einführung in die Interkulturelle Kommunikation*. In: <http://www.intercultural-network.de/einfuehrung/individualismus.shtml>. (Zugriff am 15.03.2010).

² Kolf, Bernd: „*Gedichte als Minimalprogramm*“. *Gespräch mit Anemone Latzina*. In: KR 41/15/10/1971.

³ Albrecht, Corinna: Fremdheit. In: *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Hg. von Wierlacher, Alois – Bogner, Andreea. Stuttgart 2003, S. 232–238.

⁴ Latzina, Anemone: *Briefe aus den USA*. In: NL 4/1973, S. 12.

⁵ Ebda

⁶ Ebda, S. 12.

⁷ Ebda

⁸ Ebda

⁹ Ebda, S. 14.

¹⁰ Ebda

¹¹ Ebda, S. 14.

¹² Ebda, S. 15.

¹³ Ebda

¹⁴ Ebda, S. 16.

¹⁵ Ebda

¹⁶ Ebda

¹⁷ Ebda, S. 17.

¹⁸ Ebda, S. 19.

¹⁹ Latzina, Anemone: *Ein Vorschlag zur Lösung der Rassenfrage in den Vereinigten Staaten; Wenn; Klagefragen nach allem was ich an dieser weiten Welt verloren*. In: NL 4/1973, S. 22.

Gábor Kerekes (Budapest)

Deutsche Elemente im Roman *Rampe* von György Somlyó

1. Einleitung

Der Roman *Rampe* [ung. *Rámpa*] von György Somlyó erschien das erste Mal im Jahre 1984 in Ungarn beim Verlag *Szépirodalmi Könyvkiadó*.¹ Eine zweite Auflage kam 1995 beim Verlag *Ab Ovo* heraus² und 2005 die dritte Auflage zusammen in einem Band mit dem das erste Mal 1977 veröffentlichten Roman *Schattenspiel* [*Árnyjáték*] bei *Helikon Kiadó*.³ Weiterhin gab es 1988 eine Übersetzung ins Deutsche von Peter Scharfe mit dem Titel *Die Rampe*, die in der DDR beim Verlag *Volk und Welt* in Berlin herauskam, welche durchaus eine eigenständige Betrachtung verdienen würde⁴. Die Beschaffenheit der Übersetzung sowie der Umstand der Veröffentlichung im Osten Deutschlands und dies in einer Zeit, in der das allgemeine Interesse sich dem offenkundig inzwischen morschen politischen DDR-System zugewandt hatte, dürften mit eine Rolle dabei gespielt haben, dass Somlyós Roman im deutschsprachigen Raum so gut wie sang und klanglos „untergegangen“ ist, von ihm kaum Notiz genommen wurde. Sicherlich besitzt der Roman aber an sich auch Züge und Eigenschaften, die einem großen literarischen Erfolg im Wege stehen. Auch von diesen soll im Weiteren die Rede sein.

2. Der Autor – György Somlyó

György Somlyó (1920–2006) war ein angesehener ungarischer Dichter, Schriftsteller und Essayist. Er wurde in Balatonboglár – also in der Nähe des Plattensees – geboren, sein Vater war Handwerker. Somlyó kam 1930 nach Budapest, wo er die Schule(n) bis zu seinem Abitur besuchte. Das literarische Interesse und die eigenen Schreibversuche erfolgten früh. Sein erstes Gedicht – auf den Tod des kurz vorher, unter bis heute nicht eindeutigen Umständen verstorbenen Dichters Attila József – erschien im Januar 1938, ein Jahr später veröffentlichte Somlyó seinen ersten Gedichtband. Als junger Dichter war er fest in das ungarische literarische

Leben integriert, die großen Namen der ungarischen Literatur dieser Epoche gehörten zu seinem Bekanntenkreis. Zwar dichtete Somlyó kontinuierlich, doch – selbstverständlich nicht freiwillig – erst nach dem Weltkrieg war er ab 1949 beinahe jedes Jahr mit einer eigenständigen Buchpublikation hervorgetreten.

Auf Grund seiner jüdischen Herkunft war Somlyó den antisemitischen Diskriminierungen und Repressalien seiner Zeit in Ungarn ausgesetzt.⁵ Zwischen dem 1. Oktober und dem 31. Dezember 1941 wurde er für drei Monate zum so genannten „Arbeitsdienst“ („munkaszolgálat“) einberufen, danach bis 1944 wiederholte sich dies noch mehrere Male.⁶

Hierüber äußerte sich Somlyó in einem Interview im Jahre 2006:

Erstaunlicherweise war ich nur sehr wenig im Arbeitsdienst. 39 noch nicht wegen meines Judentums, sondern weil als Einberufener der Arzt mich nicht für geeignet hielt, ich kam für drei Monate in ein Arbeitslager. Das nächste Mal wurde ich erst 44 einberufen, als die Deutschen 'reinkamen. Bis dahin hat man mich in Ruhe gelassen. Es war blindes Glück.⁷

1943 konnte Somlyó noch einen Band mit Gedichtübertragungen beim Verlag *Officina* veröffentlichen und zwischen 1940 und 1943 an der Budapester *Péter Pázmány Universität* studieren, bevor die Lebenssituation der Juden in Ungarn sich dramatisch weiter verschlechterte. So fand sich Somlyó etwa in dem Autorenverzeichnis zu Mihály Kolozsváry-Borcás 1943 erschienenem Buch, übrigens einem „Klassiker“ – wenn diese Wortwahl nicht als zu frivol erscheint – des ungarischen Antisemitismus, *Die ungarische Literatur der Judenfrage* [*A zsidókérdés magyarországi irodalma* Stádium: Budapest; Reprint: Budapest: Gede testvérek 1999] in der denunziatorischen Namensliste der jüdischen Autoren, die natürlich mit der Absicht der Einschüchterung zusammengestellt worden war, als „György Somlyó. 1920. Gedichtschreiber“ („Somlyó György. 1920. Versíró.“) wieder.⁸

Unter welchen Umständen er das Kriegsende erlebte, darüber berichtet auch sein Roman *Rámpa*.

Nach dem Krieg studierte er 1945–1946 weitere 3 Semester in Budapest, dann 1946–1948 an der Sorbonne in Paris, wo er in erster Linie Veranstaltungen zur französischen sowie ungarischen Literatur und zur Philosophie und Folklore besuchte. Der Kontakt zu Frankreich bleibt ihm danach sein Leben lang wichtig.⁹

Somlyó hatte in den Jahrzehnten nach dem Weltkrieg in Ungarn kaum Probleme mit der kulturpolitischen Führung der „Volksrepublik“. Er hatte Anstellungen beim Schriftstellerverband, beim Nationaltheater, beim Film und ähnliche Posten, war Herausgeber verschiedener Literaturzeitschriften. Auslandsstipendien u. a. nach Frankreich, Italien und die USA wurden ihm gewährt – und er durfte sie auch antreten –, zahlreiche hochrangige ungarische und ausländische Auszeichnungen wurden ihm verliehen – und er durfte die ausländischen auch annehmen. Er publizierte im Ausland, veröffentlichte eine mehrsprachige Literaturzeitschrift und mit seinem Namen ist die erste ungarische Ausgabe der Werke Rimbauds verbunden.

1988 ging Somlyó in Rente, am 8. Mai 2006 verstarb er.

3. Das Buch – *Rampe*

3.1. Persönliche Erlebnisgrundlage und Handlung

In dem bereits zitierten Interview sprach Somlyó auch über das Ereignis, das die Grundlage für seinen Roman *Rampe* darstellt. Auf die Frage

Aus Deinem Roman *Rampe* weiß man, dass Du beim Einwaggonieren vor einem Schreibtisch auf dem Josefstädter [Josefstadt = Józsefváros, ein Stadtteil Budapests – G.K.] Bahnhof standest, und auf Wallenbergs Liste befand sich ein Name, der den Deinigem ähnelte, dies hat Dir das Leben gerettet.

antwortete Somlyó

Der Zug fuhr nach Auschwitz, und Wallenberg hat es aus der ungarischen Gendarmerie herausgeschlagen, dass sie jene, die über einen schwedischen Schutzpass verfügen, hier lassen. Jene, die über einen solchen verfügten, durften aus der Schlange heraustreten. Mir hatte jemand noch am gleichen Morgen in dem Gebäude, wo sie uns eingesammelt hatten, einen Schutzbrief in die Hand gedrückt. Ich habe diesen Menschen niemals zuvor und auch seitdem nicht gesehen. Ich sah, dass ich nur meinen Namen eintragen musste. Ja, aber auf der Liste stand ich nicht drauf. Zum Glück stießen sie auf einen ähnlichen Namen. Ein Gendarmerieoberst und der Mann Wallenbergs

sahen gemeinsam die Liste durch, sie diskutierten ein bisschen miteinander, Wallenberg selbst nahm ihnen das Papier aus der Hand, er sagte, das sei in Ordnung, und auf diese Weise haben sie mich nicht nach Auschwitz gebracht.¹⁰

Dieses eigene Erlebnis Somlyós bildet den Kern des Romans, denn das Werk konzentriert sich zunächst auf einen Tag, ja eigentlich auf den einen Nachmittag, als die namentlich nicht genannte zentrale Figur des Werkes – die aber deutliche Züge von Somlyó selbst trägt: er ist ein junger Mann, ein Dichter, etc. – auf dem Bahnhof in der Budapester Josefstadt in einer Schlange von Juden vor der Rampe steht, die in den Tod führen kann, je nach dem, auf welche Seite man von den die Kontrolle der Papiere durchführenden ungarischen Gendarmen geschickt wird. Die Hauptfigur verfügt lediglich über gefälschte Papiere, die sie kurz zuvor erhalten hat.

Über 14 Kapitel des Werkes wird die Schlange der Kontrollierten immer kürzer, die Hauptfigur kommt dem Schreibtisch der Kontrollierenden immer näher. Dabei weitet sich die Perspektive der unregelmäßig abwechselnd in der Ich-Form bzw. der dritten Person erzählten Kapitel zeitlich in die Vergangenheit und die Zukunft aus. Teilweise im Bewusstseinsstrom erzählt erfährt der Leser nicht nur die Vorgeschichte des jungen Mannes, die Wochen und Monate vor dem deutschen Einmarsch 1944 nach Ungarn, sondern erhält auch einen Blick auf die Zeit unmittelbar nachdem die Sowjets im Stadtteil Buda erschienen waren. Dabei erfolgt die Darstellung des Erlebnisses der Befreiung, die zeitlich nach dem Nachmittag in der Josefstadt liegt, bereits in Kapitel 13, während erst im folgenden 14. Kapitel das glückliche Entkommen der Hauptfigur, Wallenbergs Einsatz für sie auf dem Josefstädter Bahnhof beschrieben wird. Allerdings gibt es auch schon in früheren Kapiteln Verweise darauf, dass die Hauptfigur der Deportation und dem Tod entkommen war bzw. wird, weshalb man als Leser nicht erst jetzt von diesem Faktum überrascht wird.

Insgesamt lässt der Roman unerwartete Wendungen vermissen und daraus resultierend eine besonders auf den Ausgang der Geschichte fixierte Lesespannung kaum aufkommen – allerdings war dies offensichtlich auch nicht die Absicht des Verfassers.

3.2. Perspektive einer Geschichte der Rettung sowie das Deutsche und die Deutschen

Der Roman ist also grundsätzlich die Geschichte einer Rettung, die Lager selbst, die auf die an der erwähnten Rampe Nichtentlassenen warteten, werden nicht dargestellt. Es gibt zwar mehr oder verschlüsselte Hinweise auf die KZs, doch sind sie kein direktes Thema. Verwiesen wird auf sie etwa als es um Tante Adela geht, die noch vor den Deportationen der Budapester Juden wahnsinnig wird:

Tante Adela war gleichzeitig bereit und in der Lage; sie brach die Verschwörung des Schweigens. Sie sprach. Sie sagte all das, was weder der Papst noch der Erzbischof von Canterbury noch die Führer des Judenrates noch Eichmann gesagt hatten. Dabei wussten es jene, sie konnte es aber nicht wissen. Sie ist sicherlich verrückt geworden. Von einem Tag zum anderen. Und gerade an dem Tag, der nicht nur ihr und das Schicksal der Ihren, sondern auch das ihrer gesamten Nation (ja, *ihrer* Nation) besiegelte. Sie war verrückt. Weshalb war sie verrückt? [...] War sie verrückt, *weil* sie die Wahrheit gesagt hatte? oder trotz *dessen*, dass sie die Wahrheit sprach?¹¹

Aus dieser Passage geht auch die Grundüberzeugung hervor, nach der das Judentum in Ungarn ein ungarisches Judentum, Teil der ungarischen Nation sei. Diese Haltung wird auch im Weiteren des Romans nicht in Frage gestellt und die Umstände des Verbleibens der Hauptgestalt wie auch überhaupt der überlebenden ungarischen Juden nach dem Kriegsende in Ungarn werden als kein brennendes Problem angesehen. Die Verfolgung der Täter erscheint nicht als unabdingbare Maßnahme, als Vorbedingung für ein weiteres Zusammenleben. Vielmehr beschreiben mehrere Passagen, wie die Hauptfigur nach dem Kriegsende in einem der Budapester Antiquariate auf eben den ehemaligen nichtjüdischen Schulkameraden trifft, der ihn im Jahre 1944 durch ein Armband ausgewiesen als Angehöriger der Nazimiliz im Budapester Ghetto während einer Ausweiskontrolle mit der Waffe bedroht, dann allerdings aber unter erniedrigenden Bedingungen entkommen lassen hatte. Die jüdische Hauptfigur lässt nun nach dem Krieg ihrerseits den ehemaligen Schulkameraden trotz aller vorgefallenen Dinge entkommen. Rache, Vergeltung wird ebenso nicht gefordert wie Sühne und Einsicht.

Das Hauptthema des Romans ist weitgehend die eigene Gefühls- und Gedankenwelt der Hauptfigur, die eine intellektuelle Person ist, was sich schon allein an den Namen der Philosophen und Künstler ablesen lässt, auf die sich die Hauptfigur bezieht, deren Werke einen Einfluss auf sie haben. So finden wir im Romantext die Namen von Sophokles, Aischylos, Platon, Michelangelo, Goya, Beaumarchais und Whistler mit seinem sicherlich bekanntesten Bild *Arrangement in black and gray*. Proust und Joyce – letzterer im Zusammenhang mit den Begriffen *parodia sacra* sowie *friendly mistakes* – werden beide an prominenter Stelle erwähnt, was geradezu als eine Verbeugung vor den Vorbildern des im Roman befolgten literarischen Verfahrens angesehen werden kann. Auffällig ist, dass in einer über die Zahl der genannten ungarischen Denker und Künstler (erwähnt werden die Dichter Arany sowie Jókai und der Komponist Bartók) hinausgehenden Menge Dichter und Denker aus dem deutschsprachigen Raum für die Hauptfigur in Somlyós Roman von großer Bedeutung sind. Die Figur bezieht sich im Laufe des Romans mehrmals auf die Namen von Kant, Goethe, Nietzsche, Freud, Heidegger, Fritz Kahn (einem Verfasser von medizinischen und Aufklärungsbüchern), Alfred Kerr, Wittgenstein, Adorno, und Hanna Arendt. Damit wird offensichtlich, dass sich die Hauptgestalt nicht allein auf jüdische Denker aus dem deutschsprachigen Raum bezieht, sondern sich auch nicht von den durch die Nazis missbrauchten Denkern abwendet und sich insgesamt trotz der in deutschem Namen verübten Verbrechen nicht zu einem blinden Hass auf Deutschland und alles Deutsche sowie Deutschsprachige verleiten lässt, sondern offenkundig zwischen dem Land der Dichter und Denker einerseits, und dem der Richter und Henker andererseits zu unterscheiden weiß.

Durch die ständige Beschäftigung mit Philosophie und Literatur stellt sich die Hauptfigur der Entwertung des einzelnen Menschen, insbesondere der Juden durch die Nazidiktatur entgegen. Zugleich hat die als sehr umsichtig analysierend vorgehend beschriebene Gestalt vermutlich für einen durchschnittlichen Leser nicht das Identifizierungspotenzial wie eine ausgelieferte, ihrem Schicksal überfordert gegenüberstehende Gestalt, die viel deutlicher als Opfer erscheint.

Die besondere Bedeutung des Deutschen für die Hauptgestalt und der oben bereits angedeutete Unterschied, den sie macht, zeigen sich auch darin, dass bei weitem unter den fremdsprachigen Wörtern und Zitaten jene aus dem Deutschen überwiegen. So liest man auf Deutsch im unga-

risschsprachigen Romantext unter anderem: *Transzendente und praktische Freiheit*¹²; *Arbeit macht frei*¹³; *Mann kann nur zweierlei Kausalität in Ansehung dessen, was geschieht, denken, entweder nach der Natur, oder aus Freiheit*¹⁴; *Sein und Zeit*¹⁵; „na los“¹⁶, *Russische Filmkunst*¹⁷, „Da ist die Nummer ... das Siegel ... meine Unterschrift ... ganz in Ordnung ... ganz in Ordnung ...“¹⁸; *Hermann und Dorothea*¹⁹; „meine Unterschrift“²⁰; *Endlösung*²¹. Es gibt auch fehlerhafte deutsche Zitate, wie „Übriges Mistvolk“²² im Sinne von „überflüssiges Mistvolk“ und „wirtschaftlich benützliche Juden“ statt der Naziwendung von den „wirtschaftlich nützlichen Juden“, die – wie etwa die fehlerhafte Nennung eines „Wannsee-Parteitags („wannseei Parteitag“²³) – aber m. E. in Somlyós Sprach- und anderen Kenntnissen begründet liegen, und nicht eine Relativierung des oben angedeuteten Verhältnisses der Hauptfigur zur deutschen Kultur und Sprache darstellen sollen.

3.3 Die Wallenberg-Figur

Der von Somlyó im Roman dargestellte Raoul Wallenberg (1912-vermutlich 1947) war schwedischer Diplomat und kam am 9. Juli 1944 als erster Sekretär der schwedischen Gesandtschaft mit Unterstützung des *US-War Refugee Boards* nach Budapest, um mit der Unterstützung seiner Regierung den Juden in Ungarn zu helfen. Sein Aufenthalt war zunächst auf 2 Monate veranschlagt, doch blieb er länger. Wallenberg verteilte unter den ungarischen Juden unter dem Schutz seines diplomatischen Status so genannte schwedische Schutzpässe, die die Inhaber als schwedische Staatsbürger auswiesen, die auf ihre sichere Repatriierung warten. Zwar hatten diese Schutzpässe keine völkerrechtlich verbindliche Bedeutung, wurden aber von den ungarischen und den deutschen Behörden zumeist anerkannt. Wallenberg ließ eine Reihe von Schutzhäusern in Budapest einrichten, die sich im Ghetto um die Große Synagoge befanden. Zahlreiche ungarische Juden verdanken ihm ihr Leben. Nach der Befreiung Budapests durch die Rote Armee wurde Wallenberg von den Sowjets verschleppt und vermutlich 1947 in Moskau umgebracht. Nach offizieller Darstellung verstarb er an einem Herzinfarkt, eine Erklärung die einst von der Sowjetunion, heute von Russland als die offizielle angesehen wird.²⁴

Für die Menschen, die er vor der Vernichtung gerettet hat, ist Wallenberg – verständlicherweise – geradezu eine mythische Gestalt. Die

vielen bis heute nicht eindeutig geklärten Details in seinem Leben leisteten und leisten der Entstehung von Spekulationen über ihn, seine Motivationen und Taten sowie sein Schicksal Vorschub.

Im Roman Somlyós fällt die Wallenberg-Figur durch ihre betont elegante Kleidung auf, wird als *Arbiter Elegantiarum* bezeichnet. Sie steht bei der Kontrolle der Juden durch die ungarischen Behörden auf dem Budapester Josefstädter Bahnhof, mit einem Eden-Hut und unbeweglicher Miene. Wallenberg wird wegen seiner – wie es die Hauptfigur empfindet – „Rollenlosigkeit, oder in seiner unerkennbaren Rolle, wie ein personifiziertes Inkognito“ mit einem Porträt Whistlers verglichen. Unnahbar steht er während der Kontrolle dabei, seine Rolle und Absicht ist nicht erkennbar, bis er schließlich helfend eingreift.

Das Faktum der Darstellung der Wallenberg-Figur im Roman (ohne die das Werk letztlich vollkommen undenkbar wäre) ist ein beachtlicher Aspekt, denn man sollte nicht vergessen, dass die Person Wallenbergs zur Zeit der Niederschrift (1981-1983) und der Veröffentlichung des Romans im sowjetischen Einflussgebiet kein unbelastetes Thema darstellte. Dies, und der Umstand, dass die ungarische Mitschuld am Schicksal der Juden nach dem Zweiten Weltkrieg ebenfalls nicht offen diskutiert werden konnte, gaben dem Buch damals eine zusätzliche politische Brisanz, die mit der politischen Wende 1989/90 und dem Verschwinden der „Volksrepublik Ungarn“ inzwischen nicht mehr besteht.

Auffällig ist in dem Buch weiterhin, doch angesichts der im Vergleich zu den anderen Ländern des Ostblocks – mit der Ausnahme Polens – liberaleren Kulturpolitik Ungarns auch nicht allzu sensationell, dass keinerlei politische Propaganda hinsichtlich der Rolle der Kommunisten in ihm vorzufinden ist. Dies fällt auf, wenn man etwa an Bruno Apitz' – zugegebenermaßen deutlich früher, im Jahre 1958 erschienenen Roman – *Nackt unter Wölfen* denkt, in dem die tatsächlichen Ereignisse und Zustände im KZ Buchenwald auf Grund ideologischer Erwägungen deutlich der kommunistischen Propaganda gemäß umgeschrieben worden waren. Möchte man bei einem Vergleich mit einem Werk aus der DDR bleiben, das dem Themenkomplex der Shoah zugeordnet werden kann, so bietet sich in dieser Hinsicht – nämlich dem Fehlen einer direkten kommunistischen Propaganda – Jurek Beckers *Jakob der Lügner* (1969) an, in dem diese direkte Propaganda – genau so wie bei Somlyó – fehlt, die sowjetischen bzw. russischen Soldaten aber als humane Befreier gezeigt

werden. Letzteres ist sicherlich aus der Perspektive der Überlebenden bzw. Geretteten verständlich, mag darüber hinaus aus der Perspektive der Verfasser der Werke und vor allem der diese herausgebenden Verlage aber auch damit zusammenhängen, dass die Sowjetunion immer wieder sehr sensibel auf jedwede Kritik an der Roten Armee reagierte. So wurde z.B. der Roman *Tod am Meer* (1977) von Werner Heiduczek ein Jahr nach dem Erscheinen in der DDR verboten, da die sowjetische Botschaft gegen die Darstellung der Roten Armee im Buch protestierte, wobei im Werk lediglich angedeutet wurde, nicht alle Soldaten jener Armee seien 1945 Musterknaben gewesen und es habe auf deutschem Boden auch Übergriffe gegenüber der Zivilbevölkerung gegeben. (Im gleichen Sinne wurde 1973 die ungarische Übersetzung der *Blechtrommel* zensiert: die Sowjetsoldaten durften aus politischen Erwägungen nicht im negativen Lichte erscheinen. Zugleich strich man dann auch noch Passagen, die als obszön und deshalb untragbar erachtet worden waren. Eine vollständige Übersetzung erschien erst nach der Jahrtausendwende.) Es war also im Ostblock aus der Sicht der Schriftsteller, wenn sie ihr Werk auch veröffentlichen sehen wollten, und für all jene, die im jeweiligen veröffentlichenden Verlag mit der Herausgabe solcher Werke zu tun hatten, besser, die Sowjetunion in Gestalt ihrer Soldaten nicht direkt zu kritisieren...

Trotzdem bleibt bei Somlyó eine gewisse unausgesprochene, doch in Kenntnis der historischen Fakten deutliche Kritik an der Sowjetunion: sowohl der in Somlyós Roman – und eben auch in seinem Leben – eine herausragende Rolle spielende Raoul Wallenberg als auch der im Roman *expressis verbis* genannte deutsche General Helmuth Weidling, der am 2. Mai 1945 Berlin der Roten Armee übergab, kamen beide nach ihrer Verschleppung in der Sowjetunion um. „Egal auf welcher Seite man gestanden hatte, man konnte seines Lebens nicht sicher sein“, – bietet sich die beunruhigende Schlussfolgerung an.

4. Fazit

Somlyós Roman ist ein autobiographisch begründetes Werk, das Raoul Wallenberg ein Denkmal setzt. Angesichts der Zeitumstände zur Zeit des Erscheinens des Romans im Jahre 1984 durften eine Reihe von Themen und Fragen im Buch nicht offen angesprochen werden. Auf Grund der inneren Beschaffenheit des Werkes hat es bis dato bei Weitem nicht den

Bekanntheitsgrad erreicht, den es verdienen würde. Deutsche Elemente sind im Werk in großer Zahl zu finden, dabei handelt es sich nicht nur um historisch mit den 1940er Jahren Verbundenes, sondern um eine große Zahl von Anspielungen und Zitaten aus der deutschen Kultur- und Geistesgeschichte.

Das Werk unterscheidet sich durch die sehr nüchtern und rational reflektierende Zentralfigur von den meisten Werken, in denen die Verfolgung der Juden zur Zeit des Nationalsozialismus dargestellt wird, da es hier – allerdings nur für einen oberflächlichen Leser – kein oder zumindest kaum Mitleid mit den Opfern und ebenso keinen Abscheu gegenüber den Tätern zu geben scheint. Doch dieser Eindruck täuscht, vielmehr geht es in dem Werk bei allem gebührenden Respekt für die Opfer des Holocaust unausgesprochen auch darum, dass die Erhebung des Vorwurfs jedweder Kollektivschuld gegenüber allen Deutschen und Österreichern eine fatale Ungerechtigkeit wäre. Dies erklärt, warum die deutlich als jüdischer junger Mann gekennzeichnete Zentralgestalt des Romans die Werke und Errungenschaften deutscher Denker und Dichter in keinem Moment mit der Nazibarbarei verwechselt, und die Namen u. a. von Kant, Goethe, Nietzsche und Heidegger in Ehren hält.

Mit dieser Grundtendenz und der Art der Darstellung, wie sie im Buch verfolgt worden ist, haben wir es hier mit einem Werk zu tun, das sich in erster Linie an den Intellekt wendet, und das es durch diese Rationalität vermutlich schwerer hat, bei größeren Massen von Lesern auf Popularität zu treffen.

Anmerkungen

¹ Somlyó, György: *Rámpa* [Rampe]. Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1984, S. 253.

² Somlyó, György: *Rámpa* [Rampe]. Budapest: Ab Ovo, 1995, S. 176.

³ Somlyó, György: *Rámpa / Árnyjáték. Két regény* [Rampe / Schattenspiel. Zwei Romane]. Budapest: Helikon, 2005, S. 413.

⁴ Somlyó, György: *Die Rampe*. [Aus dem Ungarischen von Peter Scharfe]. Berlin: Volk und Welt, 1988, S. 251.

⁵ Siehe dazu: Gerlach, Christian – Aly, Götz: *Das letzte Kapitel. Realpolitik, Ideologie und der Mord an den ungarischen Juden 1944–1945*. Stuttgart/München: Deutsche Verlags-Anstalt. Vor allem: S. 37–74.

- ⁶ Siehe dazu, über das „Service Labor System“: Braham, Randolph L.: *The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary*. Detroit: Wayne State University Press, 2000, S. 37-43. sowie auf Ungarisch: *A magyar Holocaust*. Gondolat: Budapest, 1990, S. 61–81.
- ⁷ In: *Könyvjelző*. Juli 2006. Übersetzung von G. K. (Wie auch alle weiteren Übersetzungen aus Interview und Roman.)
- ⁸ Ein Buch, dessen Beschaffung den ungarischen Schulbibliotheken im Sommer 1944 offiziell ans Herz gelegt wurde. Siehe dazu: *Hivatalos Közlöny [Offizielles Mitteilungsblatt]*, 1944/17, S. 354–359.
- ⁹ Zu Somlyó siehe die Monographie: Csányi, László: *Somlyó György*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.
- ¹⁰ In: *Könyvjelző*. Juli 2006.
- ¹¹ Somlyó [Anm. 1], S. 130.
- ¹² Ebda, S. 11.
- ¹³ Ebda, S. 12 und 61.
- ¹⁴ Ebda, S. 12.
- ¹⁵ Ebda, 1984, S. 65.
- ¹⁶ Ebda, S. 161.
- ¹⁷ Ebda, S. 218. Buchtitel – G.K. Aus diesem Buch, mit dem Vorwort von Kerr, lernte die Hauptfigur das russische Kino kennen.
- ¹⁸ Ebda, S. 242. Die Worte der Wallenbergfigur an die ungarischen Gendarmen – G.K.
- ¹⁹ Ebda, S. 246.
- ²⁰ Ebda, S. 247.
- ²¹ Ebda, S. 248 und 249.
- ²² Ebda, S. 94.
- ²³ Ebda, S. 248.
- ²⁴ Zu Wallenberg siehe u. a.: Gann, Christoph: *Raoul Wallenberg: so viele Menschen retten wie möglich*. München: C.H. Beck Verlag 1999. Ember, Mária: *Raoul Wallenberg Budapest* [*Raoul Wallenberg in Budapest*]. Budapest: Városháza Kiadó, 2000. Lévai, Jenő: *Raoul Wallenberg*. Budapest: ÁKV Maecenas, 1988.

**Ein Raum, in dem man sich selbst begegnet
– Robert Baloghs *Waggon***

Waggon, das „profane Mysterienspiel“ von Robert Balogh, erschienen im letzten Teil der „schwäbischen Trilogie“, *Schwab diarium*¹, stellt eine Synthese der früheren „schwäbischen“ Prosawerke des Autors (*Schwab evangelium*² und *Schwab legendarium*³) dar. Sachverhalte, Zustände, Handlungs- und Traumsequenzen dürfen dem Leser aus den Prosatexten bekannt sein, sogar die semantische Organisation von diesen, die dramatische Konzentration bzw. Verdichtung des Materials bringt jedoch Eigenständiges zustande.

Die dramatische Konzentration, die dem Text seine Eigenständigkeit verleiht, liegt meines Erachtens in dem Raumkonzept begründet, das ich im Folgenden interpretativ re-konstruieren möchte. Das Raumkonzept vereint Gegensätzliches: Die einschlägige Bühnenanweisung legt den Raum als „auf die Ausdehnung eines Viehwaggons reduziert“ (S. 100)⁴ fest, der optisch eingeschränkte Raum fungiert jedoch als Rahmen für die Imagination des Textes keineswegs als ein reduzierter. Die Bühne ist nach den Anweisungen des Textes zu Anfang des ersten Aufzuges „vollkommen leer“ (S. 101), ein Kind schläft in ihrer Mitte und wacht dann aus einem Traum mit dem Schrei auf, „Ich will kein Schwabe sein!“ (S. 101). Indem es versucht, die Erinnerung zu rekonstruieren, die es im Traum heimgesucht hat – nämlich die Tage, die es mit seiner Familie bei der Deportation der Ungarndeutschen nach dem Zweiten Weltkrieg in einem Viehwaggon verbracht hat – wird der Raum mit Personen und mit Requisiten gefüllt, „Sobald in seinem Monolog ein Name genannt wird, betritt der Darsteller mit seinen Habseligkeiten die Bühne.“ (S. 101). Dieser Prozess der Gestaltung lässt den Raum, den der Text entwirft als einen Gedächtnisraum identifizieren. Die Erinnerung des Kindes dehnt sich allmählich aus: Es wird erinnert, wie die deportierte Omama nach dem Tode des Opapa zu Fuß aus Deutschland nach Ungarn heimgekehrt ist; wie das Kind und seine Mutter, der Deportation letztendlich doch entkommen, ihr Haus mit Ungarn teilen mussten, die aus den Nachbarländern umgesiedelt wurden; wie das Kind in der Schule wegen

seiner ungarndeutsch-schwäbischen Sprache ausgelacht wurde u. a. m. Diese Gedächtnisarbeit stiftet die Erinnerung für eine ungarndeutsche Kultur, der Text entwirft somit auch einen ungarndeutschen Kulturraum, der seinerseits auch einen Identitätsraum darstellt, indem er kulturelle Muster (Verhaltensnormen, Handlungsmuster, Wertungen usw.) dem Kind als mögliche Identifikationsrahmen zur Verfügung stellt. Das bedeutet, der Raum erscheint als Imaginations-Rahmen des komplexen dramatisch-dynamischen Prozesses, in dem das Individuum gesellschaftliche bzw. kulturelle Kategorien als Kategorien seiner Identität internalisiert und anordnet, in dem es das Soziale individualisiert. Das Mysterium, das das profane Mysterienspiel offenbart, ist die Identitätsfindung oder vielmehr die Identitätskonstruktion.

Die Elemente des Raumes, denen sowohl die Figuren als auch ihre Aktionen und Interaktionen zuzuordnen sind, sind in diesem Interpretations-Rahmen Elemente in dem Bedeutungsaufbau, den die Identitätskonstruktion darstellt. Dass der zunächst „vollkommen leere“ Raum mit Deportierten und ihren Habseligkeiten sowie mit ihren Gedanken, Visionen, positiven und negativen Gefühlen und mit ihren Über-Lebensstrategien gefüllt wird, dass dann im Sinne der Bühnenanweisungen die Überfülltheit des Raumes gelichtet wird bzw. dass der Raum schließlich aufgeräumt wird, kann auf der Interpretationsebene der Identitätskonstruktion so gelesen werden, dass der Raum mit potentiellen Inhalten geladen, und dann, um als Identitätsraum funktionieren zu können, semantisch sinnvoll strukturiert wird. Die semantische Strukturierung besteht darin, dass das Kind seine persönliche Beziehung zu den kulturellen bzw. sozialen Mustern als potenziellen Elementen seiner Identität erarbeitet, d. h. dass das Kind Handlungs- und Interaktionsmuster, Normen usw. unter dem Aspekt seiner Persönlichkeitsdeutung wertet bzw. mit Bedeutung, mit Sinn versieht. Für die Strukturierung des Raumes, für die Identitätsarbeit, verlieren die für die empirische Existenz konstitutiven Grenzen ihre Gültigkeit: Beispielsweise die Grenze zwischen Leben und Tod wird aufgehoben und Tote kommentieren die Gedanken von Lebendigen; auch die Grenzen zwischen verschiedenen Zeitebenen werden aufgehoben, so dass Dialoge, in der Gegenwart begonnen, in der Vergangenheit weitergeführt werden usw.

Die Identitätsarbeit fängt in dem Text in der Phase an, die die Psychoanalyse als grundlegend für die Herausbildung der Persönlichkeits-

struktur betrachtet, in der sich das Kind seinen spezifischen Platz in den sexuellen und dadurch in familiären und gesellschaftlichen Netzen konstituiert – seine sexuellen Phantasien und seine Rivalität mit den Männern, mit denen seine Mutter in Berührung kommt, lassen das Alter des erinnerten Kindes in der ödipalen Phase festlegen. Der Text-Raum stellt ihm zahlreiche Kategorien bzw. Muster als Identifikationsangebote zur Verfügung, die nach verschiedenen semantischen Oppositionen geordnet werden können.

Die Identifikationsangebote des Opapa, die dem Kind als ersehenswert erscheinen, sind durch semantische Merkmale wie „feinfühlig“, „gefühlsgeladen“, „gefühlsgelenkt“ dominiert. Jedoch was für das Kind als Spiel, als Märchen erscheint, woran es gerne teilhaben möchte, sind zum größten Teil Halluzinationen, Produkte einer erschütterten Wahrnehmungsfähigkeit: Manifestationen einer Regression, der Flucht des feinfühli-gen Opapa vor der Realität der Vertreibung, der Unberechenbarkeit des Lebens, in dem er, kaum aus der Zwangsarbeit zurückgekehrt, ausgesiedelt wird. Die Feinfühligkeit des Opapa erweist sich als Lebensunfähigkeit (er versucht sich auch immer wieder zu erhängen), die Identifikation mit diesen Angeboten bedeutet für das Kind eine Lebensgefahr. Es ist in Gefahr, als es mit den herumfliegenden Federn spielt, als der Opapa, mit seinen Visionen kämpfend, die Bettdecke mit dem Küchenmesser zer-sticht; und obwohl es den Opapa anfleht, es zum Fliegen mitzunehmen (die Bestrebungen des Opapa, die Realität des Waggons zu überwinden, artikulieren sich als Fliegenkönnen), erschrickt es zum Tode, als der Opapa einen Strick um es bindet – die durch den Strick realisierte „Ver-kettung“ mit der Identifikationsfigur erfüllt das Kind mit Angst.

Die Identitätsmuster, die die Omama dem Kind vorlegt, versuchen, genauso wie die von dem Opapa, Kräfte zu mobilisieren, die jenseits der Rationalität liegen, sind aber anders als diejenigen durch das semantische Merkmal „gefühlsentleert“ gekennzeichnet. Die Omama versucht durch Gebete und Beschwörungsformeln die Situation zu bewältigen, außerdem den Opapa zu beruhigen, ihre Müdigkeit und ihr Wunsch nach Ruhe vereinen sich allerdings allmählich zum Wunsch, in die ewige Ruhe einzugehen, ihre Todessehnsucht artikuliert sich immer eindeutiger. Die gefühl-sentleert rezierten und vermittelten Beschwörungsformeln können für das erinnerte Kind, das sich in dieser ersten Phase der Identitätsarbeit überwiegend emotionell mit den sozialen Mustern auseinandersetzt, nicht

recht als Identitätsangebote funktionieren; für das sich erinnernde Kind stehen diese Formeln als Platzhalter für die Erinnerungen der Omama, die es später vergeblich danach gefragt hat, „was das alles [im Waggon] war“ (S. 101).

Die von der Mutter vermittelten Muster sind ähnlich wie die der Großmutter „gefühlsentleert“, sind aber voller Skepsis gegenüber metaphysischen Sinnzuweisungen. Im Bewusstsein ihrer Ohnmacht und Ausgeliefertheit handelt die Mutter oft mechanisch und apathisch und ihre „Berichte“ über die identitätsbildenden Ereignisse der Aussiedlung erstattet sie resigniert-nüchtern. Als symptomatisch für ihre Resignation kann ihr schwaches Herz angesehen werden.

Es ist unschwer einzusehen, dass die beschriebenen Identitätsmuster dem Kind nicht helfen, diejenige intrapsychische und zugleich soziale Konfliktsituation zu bewältigen, die das Wesen der ödipalen Phase ausmacht, sie motivieren das Kind nicht zum Übergang vom Lustprinzip zum Realitätsprinzip, zur Integration in die soziale Ordnung. Augenfällig ist in diesem Zusammenhang das Fehlen einer Vaterfigur, die das Realitätsprinzip authentisch bzw. kongruent vertreten würde, so dass es dem Kind als identifikationswert bzw. introjektionswert erscheinen könnte: Der Identitätsraum ist gerade durch die Abwesenheit des „Vaters“ geprägt. Der Großvater flieht selbst vor dem Realitätsprinzip, und das „Realitätsprinzip“ der dominanten Männerfigur des Raumes, des Barbiers, das auf das Triebhafte (auf eine unbändige Essenslust und auf eine rohe, aggressive Sexualität) reduziert ist, schreckt das Kind ab bzw. widert es an. Sein Identitätsmuster legt der Barbier dem Kind auch als komplexe Struktur, als Märchen vor, er erzählt ihm „Hänsel und Gretel“ in einer veränderten Form, in der die Kinder die Hexe darum bitten, sie zu braten. Das Märchen, das in seiner klassischen Form die Notwendigkeit der Überwindung des Lustprinzips thematisiert (das Verbleibenwollen im oralen Paradies, im Lebkuchenhaus, droht damit, dass das Kind in dieser passiven Haltung „verschlungen“ wird), bietet durch den Barbier verändert gerade die orale Passivität als Muster für die Konfliktbehandlung an.

Die Unzulänglichkeit der Identitätsvorgaben, eine gesellschaftliche Integration zu fördern, ist freilich zum Teil dadurch zu erklären, dass ihre früheren Strukturen durch den politischen Diskurs verunsichert worden sind. Der politische Diskurs hat für die Identität der Waggoninsassen die ethnische Kategorie absolut gesetzt bzw. diesen Menschen das Recht

genommen, die Strukturposition der ethnischen Kategorie für ihre Identität selbst, individuell auszuarbeiten – dadurch ist auch ihre Wahrnehmung der Realität verunsichert worden. Inwiefern die Kategorie seiner ethnischen Identität, sein Schwabe-Sein, die Identitätsarbeit des Kindes einschränkt, illustriert sein Traum, in dem es einem lächelnden Mädchen, „eine[r] Fee mit braunen Haaren und grünen Augen“ (S. 118), folgt, dabei aber von einem Polizisten aufgehalten wird: „In der Hölle hast du eine Heimat! Dort bist du zu Hause, du Bastard! Scher dich fort! Er hängt mir eine Holztafel um den Hals und schreibt mit Kreide darauf, Nazi.“ (S. 118).

Der Anfang des zweiten Aufzugs scheint den Schluss des ersten, dass die Familie mit dem verwirrten Großvater aus dem Waggon ausgeladen wird, zu überschreiben, es scheint, dass die Familie im Waggon eingesperrt bleibt. Der Leser ist irritiert, versteht aber allmählich, dass die Ausladung der Familie aus dem Viehwaggon für das Kind nicht einen Austritt aus dem überfüllten, luftlosen und bedrückenden Kultur- und Identitätsraum darstellt. Die Identitätskonstruktion bleibt also stets auf den Waggon bezogen, wodurch die Perspektive des Kindes akzentuiert wird. Diese Perspektive erweitert sich jedoch über die Interrelation der semantischen Äquivalenzen und Oppositionen der Identitätsmuster immer deutlicher. Die Identitätsarbeit des Kindes wird im zweiten Aufzug immer reifer, komplexer, eine immer größere Rolle kommt in ihr der Kognition und der Reflexion zu. Die sich entwickelnde Kompetenz der Reflexion (und somit die der Identitätskonstruktion) wird auf der Bühne dadurch vergegenwärtigt, dass das Kind das Bühnengeschehen bzw. die sich durch dieses herausbildenden Identitätskategorien „für sich übersetzt, mit Grimassen und Gesten kommentiert“ (S. 123).

In den Identitätsmustern, die dem Kind im zweiten Aufzug vorgelegt werden, wird stets die semantische Komponente „Gefühlsgemeinschaft“ artikuliert. Besonders deutlich in zwei Szenen, die sich auf der Bühne simultan abspielen, und sich in ihrer Simultaneität gegenseitig erhellen. In der einen gelingt es der Omama und dem Opapa, ihre Gefühlsgemeinschaft, die der Krieg zerstört hat, im Tod wieder herzustellen. Die Omama, die das Kriegstrauma abgehärtet hat, findet im Tod zu ihren Emotionen zurück. Erst in ihrem Tod versteht sie beispielsweise die Erschütterung des Opapa, weil sie ihn, als er aus der Zwangsarbeit zurückgekehrt ist, nicht wiedererkannt hat. Die Parallelszene spielt sich zwischen der Mutter und dem Husar ab: ein Geschlechtsakt, der keine

Gefühlsgemeinschaft herstellt, in dem der Mutter die Zärtlichkeit, die Geborgenheit, die den Toten in der anderen Szene zuteil wird, vorenthalten bleibt.

Die durch die Identitätsmuster betonte Gefühlsgemeinschaft zu realisieren fällt dem Kind schwer. Es möchte eine rationale Erklärung für die Geschehnisse bekommen, die die Identitätsbildung seiner Familie bestimmt haben, es fragt den Opapa, warum sie „abgeschoben“ (S. 128) worden sind. Die Antwort des Opapa, „Wohl weil wir Schwaben sind.“ (S. 128), versetzt es in Wut, da in ihm plötzlich all die Pein lebendig wird, die ihm die Identitätskategorie „Schwabe“ bereitet hat, die Schikanen in der Schule, die Scham usw. Es wehrt sich vehement gegen die Identifikation mit der Kategorie des „Schwabe-Seins“ – somit auch gegen die Rolle, die ihm in dem familiären Gefüge zugeordnet wird. Diese Rolle wäre die des Sich-Erinnernden, der eine Kontinuität der Generationen sichert. Diese Rolle sollte das Kind von der Mutter übernehmen, die ihm die Ereignisse, die ihre Erinnerung bewahrt hat, in einem Monolog unerbittlich „vererbt“. Der Monolog hält die Ereignisse fest, über die das Kind eine emotionelle Gemeinschaft mit seinen Vorfahren und mit seinem früheren Selbst ausbauen könnte: Die Mutter erinnert es daran, dass die vertriebenen Großeltern in Deutschland als „ungarische Zigeuner“ (S. 132) empfangen wurden, an die Absurdität der Heimkehr der Omama „aus dem Vaterland in das Geburtsland“ (S. 135), sie erinnert es daran, wie heftig es geweint hat, als der Siedler, der in ihr Haus eingesiedelt wurde, eines Tages der Katze, die ein Stück Fleisch gestohlen hat, die Pfoten abgeschlagen hat u. a. m. Die Worte der Mutter werden einerseits von einem Gebet der Omama begleitet, in dem sie ihre Hand nach der Hand der „alten Alten“ (S. 134) ausstreckt und diese bittet, sie „zu lieben“ (S. 134), in dem also eine emotionelle Gemeinschaft realisiert wird. Andererseits aber werden die Worte der Mutter von den Ausführungen des Barbiers über die Salamiherstellung begleitet, die in Analogie zum Prozess der Identitätsbildung gelesen werden können („Die Salami ist [...] wie das Leben.“ S. 132; „[Die Füllung] hat sich gewandelt, ist kein würziges Hackfleisch mehr, sondern [...] heilige Salami-Füllung!“ S. 135), in denen der Mann dem Kind kein naturalistisches Detail erspart (von dem Kneten der rohen Fleischmasse bis zur fachgerechten Reinigung des Schweinedarms) und ihm dadurch jede emotionelle Identifikation verbietet. In der Auseinandersetzung des Kindes mit dem Barbier, als dieser die letzte Stange Salami der Familie

wegnimmt, erscheint eine weitere Komponente der Rolle, die das Kind einnehmen sollte (in dem Kampf um die Stange sind die sexuellen Bezüge durchaus transparent): Es sollte das Vakuum ausfüllen, das die Absenz einer Vaterfigur zustande gebracht hat. Das Kind, wie schon festgehalten, wehrt sich gegen die ihm zugeschriebene Rolle, „Ich werde mich gar nicht erinnern! Ich sicherlich nicht! Nie!“ (S. 132), sagt es seiner Mutter, und es spuckt die Salami aus, die ihm der Barbier hinunterzuwürgen versucht.

Am Ende des zweiten Aufzuges ziehen sich die Figuren, die die Erinnerung des Kindes heraufbeschwört hat, in den Hintergrund des Waggons zurück, „sie stellen sich quasi zu einem Gruppenbild zusammen“ (S. 139), und das Kind, das aus seinem Traum mit dem Schrei aufgewacht ist, „Ich will kein Schwabe sein!“ (S. 101), rezitiert nach der Vorgabe der archaischen Beschwörungsformeln, die es von der Omama gehört hat:

Die Landstraße der Toten ist die Landstraße der Lebendigen.
Das ist das Einzige was verbindet.
Das ist das Einzige was bleibt
Wer den Weg durchgegangen ist soll darüber mit Zuversicht berichten.
Damit es leichter ist das zu glauben
Damit wir es nicht als Scherz hinnehmen.
Denn der Vogel kommt um
Und der Kranke wird heil. (S. 139).

Über die Beschwörungsformel artikuliert es sich letztendlich doch als Kind seiner Familie, es nimmt die Rolle des Kontinuitätsstiftenden an, und es artikuliert das profane Mysterium der konsistenten Identität.

Der Text berichtet nicht, wie das Kind seinen Identitätsraum weiterstrukturiert, und gibt somit das Strukturieren dem Leser zur Lebensaufgabe. Das Stück beansprucht für sich eine Lebensintegration, die noch den archaischen Beschwörungsformeln zu eigen war: Die heilende Funktion von Beschwörungsformeln kann auf den Text übertragen werden, der die gebrochene, gesplante Identität „kurieren“ soll. Und zwar – da das Mysterium frei von nationalen Bezügen ist – jede gebrochene oder gesplante Identität.

Anmerkungen

¹ Balogh, Robert: *Szab diarium. Utolsó sváb*. Budapest: Kortárs, 2007.

² Balogh, Robert: *Szab evangéliom. Nagymamák orvosságos könyve*. Budapest: Kortárs, 2001.

³ Balogh, Robert: *Szab legendarium. Álmokönyv*. Budapest: Kortárs, 2004.

⁴ Das Werk liegt bisher in keiner deutschen Übersetzung vor, deshalb werden die Textstellen, die meiner Argumentation unterlegt werden sollen, in meiner Rohübersetzung präsentiert. Künftig zitiert mit den bibliographischen Angaben der ungarischen Originalausgabe.

Damian Wos (Gdansk)

**Die DDR – verlorene Heimat?
Zur Identitätsauffassung der DDR-Bürger
in Thomas Brussigs Werk
*Am kürzeren Ende der Sonnenallee***

Thomas Brussig ist 1965 in Berlin geboren, er wuchs im Ostteil der Stadt auf.¹ Sein Werk *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* will etwas mehr als nur eine empfindungsvolle, mitunter satirische Sammlung von sentimentalen Erinnerungen sein. Es vermittelt uns, auch wenn nur stückweise, einen Hauch von unzähligen Impressionen und Bildern, aus denen sich das Leben der ehemaligen DDR-Bürger zusammensetzte. Brussig beansprucht es dabei nicht, sich in die Rolle eines objektiven Berichterstatters zu versetzen, er „sieht sich selbst nicht als Chronist der untergegangenen DDR“², seine Helden verspüren kein Bedürfnis nach einer kritischen, schonungslosen Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit und der Autor selbst hegt keine soziologischen Ambitionen. Sein Bericht tendiert in die Richtung eines extremen Subjektivismus, was uns, den Lesern, einen eindringlichen Einblick in die emotionale Welt der Protagonisten verschafft.

Berichtet wird aus einer Vergangenheitsperspektive, der Leser ist sich darüber im Klaren, dass die dargestellte Welt nicht mehr existiert, was dem Erzählten einen besonderen Wert verleiht. Die Unwiederbringlichkeit des Vergangenen und des Erlebten mythologisiert das Erzählte, die mythenumrankte Vergangenheit könnte demzufolge mit dem Gefühl vom verlorenen Paradies gleichgesetzt werden.

Brussigs Roman wird nicht selten aus den oben genannten Gründen in die Reihe von Werken eingestuft, die das Gefühl von „Ostalgie“³, eine „DDR-Nostalgie der feinen Art“⁴ ausdrücken. Ursprünglich wurde das Werk als Film konzipiert, der Autor hat seine sentimentale Geschichte „zunächst als reinen Kinostoff vor Augen gehabt, als Stoff für einen »wirklich liebevollen, bekennenden, nostalgischen Film«“⁵. Zusammen mit dem Theaterregisseur Leandner Haußmann hat er am Drehbuch gearbeitet. 1999 war der Film fertig und wurde sofort zu einem riesengroßen Erfolg.⁶ Im gleichen Jahr erschien auch das nur von Brussig selbst verfasste Buch.⁷

Auf den ersten Blick scheint das Leben der Helden in einer Idylle verankert zu sein. Die scheinbare Sorglosigkeit der Sonnenalleebewohner resultiert einerseits aus ihrem Alter – es sind Jugendliche, die bald die Schwelle der Erwachsenenwelt betreten. Andererseits kann ihr Geborgenheitsgefühl auf das Bewusstsein, im Rahmen eines ziemlich stabilen und geordneten Systems zu leben, zurückgeführt werden. Doch die Stabilität, die ihnen die DDR zu gewährleisten vermag, kann auch zu einem Maulkorb oder sogar zu einem Käfig werden, der sie ihrer Freiheit beraubt. So wird die in Brussigs Werk dargestellte Idylle mit der Wirklichkeit konfrontiert. Die DDR, die in den Erinnerungen der Helden mit all ihren Schwächen bisweilen verschönert oder sogar glorifiziert wird⁸, zeigt auch ihre Schattenseiten. Die Helden leben in einem gewissen Spannungsfeld zwischen Idylle und Wirklichkeit, Begeisterung und Entsetzen, das auch Form von Verachtung annehmen kann.

Dank der von uns erwähnten extrem subjektiven Darstellungsweise der vergangenen Zeit können wir die Einstellung der Helden zu der Realität, mit der sie auf Schritt und Tritt konfrontiert werden, analysieren. Die Helden der Sonnenallee haben nicht selten ein ambivalentes Verhältnis zu der Wirklichkeit, in der sie leben, und auch zu sich selbst, denn die Welt, die sie bewohnen, hat einen sonderbaren, um nicht zu sagen einen absurden⁹ Charakter. So beruht ihre Identitäts- Bildung und Auffassung auf dem ständigen Bezug auf die Realität, die ihren unmittelbaren Lebensraum bestimmt.

Diesen sonderbaren Status eines gewissen Andersseins erwerben die Sonnenalleebewohner bereits mit ihrer Adresse:

Michael Kuppisch [einer der Haupthelden] suchte immer nach Erklärungen, denn viel zu oft sah er sich mit Dingen konfrontiert, die ihm nicht normal vorkamen. Dass er in einer Straße wohnte, deren die niedrigste Hausnummer die 379 war – darüber konnte er sich immer wieder wundern¹⁰.

Die sonderbare Lage, eben am kürzeren Ende der Sonnenallee, wird zu einem Merkmal, zu einem gewissen Kennzeichen, das sie abstempelt und auf die „Absonderlichkeiten“¹¹ hinweist, die für die Helden signifikant sind. Das Wort „kürzer“ signalisiert gewisse Defizite, unvermeidlich ist hier die Assoziation mit der Wendung „den kürzeren ziehen“. Der strahlende Glanz der Sonnenallee wird durch das vorangestellte Attribut „kür-

zer“ beschattet, und die Pracht und Herrlichkeit, die wir mit einer Allee assoziieren, werden durch das Substantiv „Ende“ einigermaßen reduziert. Micha Kuppisch ist sich auch dieser Absonderlichkeiten seiner Mikrowelt (und seiner selbst zugleich) bewusst. Der Held sieht sich gezwungen, eine plausible Erklärung für Berlins Teilung in Sektoren, und damit seiner eigenen Straße selbst zu finden. Diese eigenartige Straße wurde, wie bekannt, kurioserweise nicht proportional aufgeteilt.

Michael Kuppisch konnte sich gut vorstellen, dass auch auf der Potsdamer Konferenz im Sommer 1945, als Josef Stalin, Harry S. Truman und Winston Churchill die ehemalige Reichshauptstadt in Sektoren aufteilen, die Erwähnung der Sonnenallee etwas bewirkte. [...] Die Straße mit dem so schönen Namen Sonnenallee wollte Stalin nicht den Amerikanern überlassen, zumindest nicht ganz. So hat er bei Harry S. Truman einen Anspruch auf die Sonnenallee erhoben – den er natürlich abwies. Doch Stalin ließ nicht locker, und schnell drohte es handgreiflich zu werden. Als sich Stalins und Trumans Nasenspitzen fast berührten, drängte sich der britische Premier zwischen die beiden, brachte sie auseinander und trat selbst vor die Berlin-Karte. Er sah auf den ersten Blick, dass die Sonnenallee über vier Kilometer lang ist. [...] Doch als Churchill an seinem Stumpen zog, bemerkte er zu seinem Missvergnügen, dass der wieder kalt war. Stalin war so zuvorkommend, ihm Feuer zu geben, und während Churchill seinen ersten Zug auskostete und sich über die Berlin-Karte beugte, überlegte er, wie sich Stalins Geste adäquat erwidern ließe. Als Churchill den Rauch wieder ausblies, gab er Stalin einen Zipfel von sechzig Metern Sonnenallee und wechselte das Thema.¹²

Auf diese Weise wurde die Sonnenallee geteilt – so Michael Kuppisch – und er muss jetzt in Ostberlin wohnen. „[...] und manchmal dachte er auch: Wenn der blöde Churchill auf seine Zigarette aufgepasst hätte, würden wir heute im Westen leben“¹³. Sein Defizit, am kürzeren Ende der Sonnenallee wohnen zu müssen, wird manchmal auch durch die Nähe des Westens kompensiert. „Selbst feindselige Sachsen wurden fast immer freundlich, wenn sie erfuhren, dass sie es hier mit einem Berliner zu tun hatten, der in der Sonnenallee wohnt“¹⁴.

So wird oft der Versuch unternommen, seine eigene Identität immer wieder in Bezug auf die spezifisch bedingte Realität des Grenzstreifens¹⁵ und im weiteren Sinne auf die DDR-Wirklichkeit aufzubauen. Zusätzlich

wird der Prozess der Identitätsherausbildung durch die Auswirkung des Westens beeinflusst, der westliche Teil der Stadt hat seine enorme Ausstrahlungskraft, was die Helden nicht selten zu spüren bekommen. Obwohl die beiden Welten eine hohe Mauer trennt, stehen sie in einer Wechselbeziehung.

Der Verzahnungspunkt der beiden Realitäten ist eben das besagte Grenzgebiet, das nicht selten zum Schauplatz verschiedener Reibungen wird, an denen sich der interkulturelle Aspekt manifestiert.

Genauso wenig gewöhnte er [Micha] sich an die tägliche Demütigung, die darin bestand, mit Hohnlachen vom Aussichtsturm auf der Westseite begrüßt zu werden, wenn er aus seinem Haus trat – ganze Schulklassen johlten, pfeiften und riefen „Guckt mal, `n echter Zoni!“ oder „Zoni, mach mal winke, winke, wir wollen dich knipsen!“¹⁶.

So ist das Bild der westlichen Wirklichkeit auch nicht immer einheitlich. Die Sonnenalleenbewohner sind nicht immer von der vermeintlichen Superiorität der Westberliner überzeugt; was sie vom Leben jenseits der Mauer mitkriegen, sind selbstverständlich nur Fetzen einer viel komplizierteren Realität.

Eine spezifische Figur in Brussigs Roman ist der Onkel Heinz aus West-Berlin, der aus der subjektiven Sicht des Haupthelden repräsentative Züge eines Westlers verkörpert und stellvertretend für die bundesdeutsche Wirklichkeit steht. Eigentlich ist das ein Zerrbild eines Wessis, der hier in einer karikierten Form dargestellt wird¹⁷. Onkel Heinz, der regelmäßig seine Familie besucht, schmuggelt auch verschiedene Geschenke für sie, die auch in der DDR sowieso erlaubt sind. Er versucht abzunehmen, um unterm Anzug Mitbringsel über die Grenze zu schieben. Voller Angst passiert er die DDR-Grenze und befürchtet es, auf frischer Tat ertappt und als Schmuggler dekuviert zu werden. Er dämonisiert den Staatsapparat der DDR und befürchtet dessen angebliche Omnipräsenz und Omnipotenz vielmehr als diejenigen, die darin stecken.

Er wusste, was Schmugglern droht. „Fünfundzwanzig Jahre Sibirien! Fünfundzwanzig Jahre Sibirien für ein halbes Pfund Kaffee!“ Micha Schüttelte den Kopf. „Die Geschichte kenn ich auch, aber da war’s ein halbes Jahr Sibirien für fünfundzwanzig Pfund Kaffee“¹⁸.

An der Konfrontation der beiden Welten werden Vorurteile und Stereotypen deutlich, wobei viele interkulturelle Unterschiede zum Ausdruck kommen. Die Aufspaltung der deutschen Nation scheint sich in der Staatsangehörigkeit zu manifestieren, in deren Rahmen sich das nationale Bewusstsein herauszubilden versucht. Das nationale Wir-Gefühl wird in der Opposition zu den Anderen, die jenseits der Barrikade wohnen, definiert. Das nationale Bewusstsein der DDR-Bürger wird, je nach der Situation, entweder in Bezug oder im Gegensatz zu den BRD-Bürgern definiert. Die DDR-Bürger sind sich ihres Andersseins im Vergleich zu den Bundesdeutschen ganz bewusst, was sich in vielen Alltagssituationen niederschlagen kann¹⁹. „Die im Westen küssen anders“ – behauptet Miriam, das schönste Mädchen in der Sonnenallee. Für Micha, der um jeden Preis in die Nähe von Miriam rücken will, ist die Bewunderung, die ihr von den Westberlinern entgeggebracht wird, von großer Relevanz.

Mit dieser Feststellung, dass die Wessis anders küssen, werden sie als ein homogenes Gebilde definiert, zusätzlich wird zwischen den DDR- und den BRD-Bürgern eine klare Trennungslinie gezogen. Der Begriff „anders“ ist hier allerdings weder positiv noch negativ einzustufen, aber er weist auf ein eindeutig formuliertes Urteil hin. Dieses vorgefasste Urteil wurde anhand von einer sicherlich nicht repräsentativen Gruppe der von Miriam geküssten Probanden gefällt, es erhebt aber sofort einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Dieses „anders“ bedeutet „nicht so wie wir“. „Die im Westen“ bedeutet „die anderen“. Manchmal ist auch so eine Bewertung doch eine, wenn nicht explizite dann verschleierte Art von Bewunderung. Die Helden suchen auch nach einer Bestätigung ihres Wertes von außen, sie selbst oder Objekte, die sie bewundern, sollten auch von den anderen anerkannt werden, was die Bewertung selbst objektivieren soll. Die Bewunderung eines Westlers verleiht dem bewunderten Objekt eine besondere Bedeutung. Micha ist besonders stolz, wenn Miriam von den Vertretern der „besseren“ Welt verehrt wird:

Wenn sie auf die Straße trat, setzte ein ganz anderer Rhythmus ein. Die Straßenbauer ließen ihre Presslufthammer fallen, die Westautos, die von dem Grenzübergang gefahren kamen, stoppten und ließen Miriam vor sich über die Straße gehen, auf dem Wachturm im Todesstreifen rissen die Grenzsoldaten ihre Ferngläser herum, und das Lachen der westdeutschen Abiturklassen vom Aussichtsturm erstarb und wurde durch ein ehrfürchtiges Raunen abgelöst.²⁰

Demzufolge ist für Micha Kuppisch das Bild des eigenen Landes und seiner selbst im Rahmen dieses kuriosen Gebildes (gemeint ist hier sowohl das kürzere Ende der Straße als auch die DDR) nicht einheitlich. Seine Ambivalenz in der Einschätzung des Ostens und Westens resultiert sehr oft aus der Konfrontation dieser konträren Welten. An der Überschneidungslinie der östlichen und der westlichen Realität wird es sichtbar, dass keine von ihnen nur positive oder negative Seiten hat. Außerdem verdient es an dieser Stelle hervorgehoben zu werden, dass das Bild der DDR unserem Helden in viel größerem Maße bekannt ist als die westliche Realität. Diese ist in Michas Vorstellung eine Mischung, die aus verschiedenartigen Fetzen, aus nicht selten komischen Episoden und Vermutungen besteht, während das wahre Antlitz des Westens für die Bewohner der Sonnenallee hinter der Mauer verschleiert bleibt.

Eine normale Koexistenz der beiden Welten wird durch die Existenz der Mauer ausgeschlossen, das Leben jenseits der Mauer scheint idyllisch zu sein, diesseits der Mauer hat die Existenz kuriose Züge, hat ihre Eigenart oder sie ist auch in manchen Bereichen für die DDR-Bürger unerträglich.²¹

Die Kluft zwischen Ost und West ist unüberbrückbar. Es gibt aber auch Sonnenalleebewohner, die gewisse, bisweilen auch utopische Verbesserungsversuche der DDR unternehmen. So ist hier die Haltung von Mario und dessen Freundin, die hier als „Existenzialistin“ bezeichnet wird, besonders beachtungswert.

Die beiden kommen auf eine verrückte Idee, die ihre von den Kommunisten versklavte Heimat – die DDR – befreien soll. Sie wollen nämlich Gruppen von Leuten bilden, die Grundstücke aufkaufen, damit sie nicht mehr der DDR angehören, sondern privaten Besitzern. Auf diesen Grundstücken würde dann nicht mehr die DDR-Gesetzgebung gelten, so würden diese Gebiete (Militärzonen ausgenommen) in Besitz von Privatpersonen gelangen und für immer vom Kommunismus befreit werden. Dieser „Privatisierungsversuch“ der DDR muss natürlich scheitern, aber er zeugt von einer totalen Verneinung des bestehenden Systems, das in seiner aktuellen Form nicht akzeptiert werden kann.

So ziehen sie sich in eine Art innerer Immigration zurück, Mario und seine „Existenzialistin“ versuchen für sich eine Nische²² im Rahmen der DDR zu finden. Sie leben am Rande der Gesellschaft und betrachten die DDR-Wirklichkeit aus einer kritischen Distanz. Sie versuchen, auch wenn nur ganz kurz – nach Diogenes Vorbild – in einer Tonne zu leben, um auf

diese Art und Weise mehr Abneigung und Verachtung gegen das herrschende System zu zeigen. In dieser Demonstration der Wirklichkeitsverneinung manifestiert sich auch eine gewisse Resignation, die den utopischen Charakter ihrer naiven Verbesserungsversuche entlarvt. So erweist sich die Idee vom Landankauf als völlig utopisch und kann selbstverständlich nicht verwirklicht werden. Mario und seine Freundin möchten die DDR nicht verlassen, sondern sie so haben, wie sie sich diese wünschten.

Eine ganz kritische Einstellung zu der demokratischen Republik zeigt auch ein anderer Held der Erzählung – Wuschel. Dieser ist ein Fan der westlichen Musik, vor allem der Rolling Stones. Seine Verherrlichung des Westens nimmt eine ganz konkrete Form in einer Vergötterung der Schallplatte an, deren er nach mühsamem Suchen habhaft wurde. Die leidenschaftliche Liebe zu dieser Platte wird erstaunlicherweise von ihr selbst, zwar in einer für Wuschel überraschenden Form, erwidert. Die unter seinem Anzug versteckte Platte rettet ihm das Leben, als ein Grenzsoldat zufälligerweise auf ihn schießt. Wuschel ist natürlich verzweifelt, dass seine Platte in Brüche gegangen ist, weil ihr Erwerb mit riesengroßem Geld- und Zeitaufwand verbunden war.

Dass er einen Fluchtversuch nicht ganz ausgeschlossen hat, zeigt sein Gespräch mit einem Sporttrainer über die Disziplinen, die Wuschel eventuell trainieren möchte. Er ist nur am Stabhochsprung interessiert. Die Erklärung dafür finden wir in der folgenden Passage:

Wieso denn Stabhochsprung? fragte der TSC-Trainer, verwundert. Weil man da höher als drei fünfundfünfzig springen übt, erwiderte Wuschel, und niemand verstand, was er damit sagen wollte. Die Mauer war drei Meter fünfundvierzig hoch, und Brille hatte erzählt, dass alle Sportarten, die zur Flucht benutzt werden können, verboten waren: Auf der Ostsee durfte niemand segeln oder surfen. Auch Drachenfliegen und Paragliding waren verboten – damit niemand auf die Idee kommt, von einem Hochhaus im Grenzgebiet aus in den Westen zu fliegen. [...], Wuschel wurde natürlich kein Stabhochspringer – er vermutete sogar, dass es nur eine Frage der Zeit sei, bis auch der Stabhochsprung verboten wird.²³

Die Abneigung gegen die DDR und das in vielen schlummernde Bedürfnis nach dem Leben in einer besseren Welt, kommt sehr oft in Fluchtgedanken zum Ausdruck, auch wenn sie nur einen rein hypothetischen

Charakter haben. Das kollektive Gefühl einer gewissen Eingeschränktheit, ja einer Versklavung, gibt den DDR-Bürgern den Eindruck des Lebens in einer solidarischen Gemeinschaft, es löst bei ihnen aber auch Abscheu gegen das politische System aus, in dem sie leben. Doch diese Abneigung bezieht sich nicht auf die ganze DDR, denn sie ist schließlich ihr Heimatland, in dem sie – wohl oder übel – leben müssen.

Deshalb suchen die DDR-Bürger in ihrem Land, auch aus einer Zeitperspektive, nach positiven Erinnerungen, die untergegangene DDR erwirbt dadurch einen besonderen Status, den sogenannten „Status Melancolicus“²⁴. Für Mario und seine Partnerin, die sog. Existenzialistin, ist die DDR einerseits ein Land, das sie revolutionären Änderungen unterziehen wollten, andererseits ist sie auch ein Wunderland, in dem Wunder wirklich geschehen können.

Eines Tages fahren sie mit ihrem Trabi zum Krankenhaus, weil Marios Freundin ein Kind erwartet. Auf der Fahrt begegnen sie einem russischen Diplomaten, der sich nicht nur als Geburtshelfer nützlich machen kann, dieser ist überraschenderweise auch im Stande, mit einer Geste den Regen aufzuhalten und den kaputten Trabi wieder in Bewegung zu setzen. Diese letzte Episode aus dem Erinnerungsroman versetzt den Leser in eine idyllische Stimmung, die die oft kritisierte, sogar verschmähte DDR als ein Wunderland zeigt. Negative Erinnerungen werden im Laufe der Zeit verdrängt; das einzige, was bleibt, ist nur ein Land, das man durch die rosa Brille betrachtet, in dem alles Negative verspottet und somit seiner ominösen Auswirkungskraft beraubt wird. Das Lächerliche kann nicht mehr bedrohlich sein.

Dieser Abwehrmechanismus ist selbstverständlich im psychologischen Sinne nachvollziehbar, die DDR-Bürger müssen zu ihrer Vergangenheit eine konkrete Stellung nehmen, eine totale Verneinung ihrer Vergangenheit würde eine totale Verneinung ihrer selbst bedeuten. Trotz vieler Einwände erscheint die DDR in Augen vieler ihrer Bürger als ein Land, in dem das Absonderliche der damaligen Wirklichkeit einen besonderen Beigeschmack verliehen hat. Auch wenn sie nach der Wende neue Maßstäbe für den Aufbau ihrer Identität erwerben müssen, so wollen die DDR-Bürger auf keinen Fall ihre Vergangenheit in Bausch und Bogen verdammen. Die DDR-Identität erweist sich nach der Wende als vorübergehender Zustand, die zu Ende gehende Realität gerät in Vergessenheit mit dem Schwund vieler typischer lexikalischer Einheiten aus dem DDR-

Vokabular. Gemeint sind hier solche Wörter wie „Subotnik“²⁵, „Zoni“²⁶, „ABV“²⁷, „FDJ“²⁸, „AWO“²⁹, „Intershop“³⁰ und „Republikflüchtlinge“³¹, die von der nachkommenden Generation gar nicht mehr verstanden werden können.

Und der bewunderte Westen wird nun zum Teil ihrer selbst, die neue bundesdeutsche Realität muss jetzt mit all ihren Absonderlichkeiten zu der eigenen werden. Ihre bisherige Attraktivität bestand bisher auch darin, dass sie (die BRD) nicht erreichbar war. Da die DDR nun in den Schatten der Vergangenheit gerückt wird und nicht mehr greifbar ist, gewinnt sie schon wieder an Bedeutung und an Attraktivität³². Denn wahr sind nur die Paradiese, die man verloren hat. Den Schlüssel für das Verständnis des Obengesagten finden wir im letzten Satz des Romans, der auch mit Recht als „eine DDR-nostalgische Burleske“³³ bezeichnet wird: „Glückliche Menschen haben ein schlechtes Gedächtnis und reiche Erinnerungen“³⁴.

Anmerkungen

¹ Vgl. Kraft, Thomas: Die silbernen Löffel der DDR. Thomas Brussigs „Helden wie wir“ 1995. In: Wieland Freund und Winifried Freund (Hg.). *Der Deutsche Roman der Gegenwart*. München: Wilhelm Fink, 2001, S. 145.

² Igel, Oliver: *Gab es die DDR wirklich? Die Darstellung des SED-Staates in komischer Prosa zur „Wende“*. Tönning – Lübeck – Marburg: Der Andere, 2005, S. 33.

³ Vgl. Taberner, Stuart: *German Literature of the 1990s and Beyond. Normalization and the Berlin Republic*. New York: Camden House, 2005, S. 49. Vergleiche dazu auch: Cooke, Paul: GDR literature in the Berlin Republic. In: Taberner, Stuart (Hg.). *Contemporary German Fiction. Writing in the Berlin Republic*. New York: Cambridge University Press, 2007, S. 65.

⁴ Hage, Volker (Hg.): Der Westen küsst anders. Thomas Brussig: „Am kürzeren Ende der Sonnenallee“ 1999. In: *Letzte Tänze, erste Schritte. Deutsche Literatur der Gegenwart*. München und Hamburg: 2007, S. 111.

⁵ Ebda, S. 109.

⁶ Paul Cooke schreibt diesbezüglich: „The film was a major hit in terms of German domestic box-office, with over 1,8 million spectators in its first year, only being beaten by *Star Wars Episode One: The Phantom Menace* *The Mummy*, and making the biggest grossing German film of 1999“. Cooke, Paul: *Representing East Germany since Unification. From Colonization to Nostalgia*. Oxford und New York: Berg, 2005,

S. 111.

⁷ Vgl. Walther, Cornelia: *Thomas Brussig. Helden wie wir*. Hollfeld: Bange, 2002, S. 8.

⁸ Vgl. Reimann, Kerstin E: *Schreiben nach der Wende – Wende im Schreiben? Literarische Reflexionen nach 1989/90*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 246.

⁹ Vgl. Hage [Anm. 4], S. 109.

¹⁰ Brussig, Thomas: *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Frankfurt am Main: Fischer, 2001, S. 8f.

¹¹ Brussig [Anm. 10], S. 9.

¹² Ebda, S. 7f.

¹³ Ebda, S. 13.

¹⁴ Ebda, S. 7.

¹⁵ Vgl. Igel [Anm. 2], S. 63.

¹⁶ Brussig [Anm.10], S. 9.

¹⁷ Er wird von Igel als „die komischste Figur im Buch“ bezeichnet. Igel [Anm. 2], S. 64.

¹⁸ Brussig [Anm. 10], S. 37.

¹⁹ Vgl. Taberner [Anm. 3], S. 49.

²⁰ Ebda, S. 17.

²¹ Vgl. Igel [Anm. 2], S. 64f.

²² Vgl. Hage [Anm. 4], S. 111.

²³ Brussig [Anm. 10], S. 55.

²⁴ Vgl. Grabe, Joachim: *Deutsche Geschichte in deutschen Geschichten der neunziger Jahre*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 62ff.

²⁵ Brussig [Anm. 10], S. 27.

²⁶ Ebda, S. 9.

²⁷ Ebda, S. 13.

²⁸ Ebda, S. 27.

²⁹ Ebda, S. 18.

³⁰ Ebda, S. 89.

³¹ Ebda, S. 122.

³² Ähnlich wie von uns wird dieser Mechanismus von Elke Brüns erklärt. Vgl. Brüns, Elke: *Nach dem Manerfall. Eine Literaturgeschichte der Entgrenzung*. München: Wilhelm Fink, 2006, S. 234.

³³ Walther [Anm. 7], S. 14.

³⁴ Brussig [Anm. 10], S.157.

Lebensräume und Lebensformen

Linda Tóth-Kovács (Szeged)

**Adrian Leverkühn als Vorbild
des dionysischen Künstlers.
Versuch einer Analyse
des „Nietzsche-Romans“ *Doktor Faustus***

1. Einleitung

In meinem Beitrag möchte ich der Frage nachgehen, in wie fern Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* als Nietzsche-Roman bezeichnet werden kann, wenn wir das Werk – abgesehen von den biographischen Übereinstimmungen zwischen dem berühmten Philosophen und der Hauptfigur – auf Grund Nietzsches „Ästhetik“ untersuchen.

1.1. Über die ästhetischen Ansichten Nietzsches

Es besteht zwar die Frage, ob man den großen Moralisten Nietzsche als Ästhetiker d.h. als Ausarbeiter ästhetischer Theorien in Betracht ziehen kann oder darf, aber er stellte seine Ansichten auf dem Gebiet der Ästhetik in manchen seiner frühen Werke dar. Nietzsche beschäftigte sich nämlich mit ästhetischen Fragen nur in den frühen Jahren seines Aufenthaltes in Basel. Im Bezug auf die Ästhetik sind in erster Linie sein Frühwerk *Die Geburt der Tragödie* und sein berühmt gewordener Essay *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* wichtig.

Die eigentliche Hauptthese der *Geburt der Tragödie* lautet so: „denn nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“¹. Das Sein erscheint bei Nietzsche als der ewige Künstler, der eine künstlerische Scheinwelt hervorbringt, in der wir Menschen auch als Kunstwerke leben und existieren. Davon verschaffen wir dadurch Kenntnis, dass der dionysische Künstler im Zustande des Verschmelzens mit dem „Urkünstler der Welt“ „über das ewige Wesen der Kunst“ etwas erfährt, was er uns in Form von Bildern darstellt. Das menschliche Dasein wird also als „aesthetisches Phänomen“, anders gesagt bloß als Illusion gerechtfertigt.

In seiner späten Schaffensperiode taucht die ästhetische Problematik nochmals auf, aber diesmal in eine metaphysische Fragestellung eingebet-

tet. Im Buch *Götzen-Dämmerung* sucht Nietzsche die Antwort auf die folgende Frage: Wie sieht das einzig wertvolle Leben aus? Was charakterisiert den großen Menschen? – Als Beantwortung stellt er ein neues Idealbild auf, das dadurch gekennzeichnet ist, dass es fähig ist, sich selbst zu konzipieren, sich selbst zu schaffen. Es erscheint die Ästhetik der Selbstüberwindung, wodurch der früher thematisierte Begriff *dionysisch* zu einer neuen Bedeutung kommt. *Dionysisch* heißt die aus dem Ungeheuren aufbrechenden Energien so zu sublimieren, dass sie das menschliche Leben verstärken und nicht vernichten.

1.2. Zielsetzungen

Meine Untersuchung richtet sich darauf hin, ob sich die in den erwähnten Werken dargestellten ästhetischen Ansichten Nietzsches im *Doktor Faustus* widerspiegeln. Diese Frage ist weiterhin interessant, weil sich Nietzsches Interesse von der Ästhetik schon früh abwandte. Der Roman enthält aber biographische Elemente aus der ganzen Lebensdauer Nietzsches. Der allgemeinen Meinung nach wurde in der Hauptfigur Adrian Leverkühn der Philosoph abgebildet. Kein Zufall ist aber, dass er nicht als Philosoph, sondern als deutscher Tonsetzer (Komponist) dargestellt wird. In diesem Bezug geht Thomas Mann auf *Die Geburt der Tragödie* zurück, wo es sich um die Musik als dionysische Kunst handelt. Der Schriftsteller verwendet also Elemente aus Nietzsches „Ästhetik“. Die Frage wäre also, ob die Hauptfigur Adrian Leverkühn als Vorbild des dionysischen Künstlers betrachtet werden kann. Anders gesagt: Ob die Ästhetik des Romans mit den ästhetischen Ansichten Nietzsches eigentlich gleichgesetzt werden kann.

2. Versuch einer Analyse des Romans *Doktor Faustus*

Thomas Mann hat die Technik der Montage beim Schreiben des Romans verwendet. Der Begriff 'Montage' stammt von ihm und weist auf die Tatsache hin, dass er viele Sachen, Worte, Texte, geistige Produkte von anderen in seinen Roman übernommen und einmontiert hat, ohne die Zitate gekennzeichnet zu haben.² In diesem Teil meiner Arbeit möchte ich den Nietzsche-Bezügen im Roman nachgehen. Dabei unterscheide ich drei Ebenen, die ich voneinander einigermaßen getrennt untersuche.

Diese sind:

- a) Die Ebene der Figuren, wo der Protagonist Adrian Leverkühn und sein Freund, der Erzähler Serenus Zeitblom mit der Figur Friedrich Nietzsches – hinsichtlich der Herkunft und Familie, der Studien und Präferenzen, des Lebenslaufes und der Charakteristika – verglichen werden.
- b) Die textuelle Ebene, wo direkt der Text untersucht wird. Implizite und explizite Zitate von Nietzsche, Verweise auf Nietzsche oder Nietzsche-Werke oder auf Elemente, die irgendwie mit Nietzsche in Beziehung zu bringen sind.
- c) Die Ebene der ästhetischen Grundlagen des Romans, wo untersucht wird, in wie fern sich die ästhetischen Ansichten Nietzsches widerspiegeln.

Nach der Untersuchung der drei genannten Ebenen kommen wir zur Problematik der Krankheit, die sowohl im Roman als auch im Nietzscheschen Oeuvre und im Nietzsches Lebenslauf eine wichtige Rolle spielt.

2.1. Nietzsche-Bezüge auf der biographischen Ebene

2.1.1. Übereinstimmungen zwischen den beiden Lebensläufen, dem Friedrich Nietzsches und dem Adrian Leverkühns

Hier möchte ich eine Vorbemerkung machen. Obwohl Nietzsche wirklich lebte während Leverkühn eine fiktive Gestalt ist, mache ich zwischen ihnen keinen Unterschied. Der Grund dafür ist die Tatsache, dass wir Nietzsche nicht als Mitmenschen wahrnehmen, sondern vielmehr als Heros, als Hauptgestalt einer Legende. In unserer Vorstellung verfügt er über eine gewisse Textualität, wodurch er dem Romanprotagonisten Leverkühn ähnlich wird. Aus seiner Lebensgeschichte kennen wir viele Daten und Tatsachen, aber seine Persönlichkeit bleibt für uns immer unzugänglich. Was alles wir über ihn wissen und denken, ergibt eine Gestalt, die auf jeden Fall als Ergebnis eines Konstruierungsprozesses zu betrachten ist. Bei den Tatsachen lehne ich mich an das Buch von Ivo Frenzel.³

In beiden Fällen geht es um große Geiste, die in ihrem Leben etwas Übermäßiges unternommen haben, wobei sie verfallen sind. Beide verfügen über eine gewisse undeutsche oder „antideutsche“ Haltung. Daneben

ist es festzustellen, dass die wichtigsten Momente der Lebensgeschichte Adrians aus der Biographie Nietzsches entliehen wurden, wie zum Beispiel das Bordellerlebnis, die unglückliche Brautwerbung, die syphilitische Infektion im 21., die geistige Umnachtung im 45. und der Tod im 55. Lebensjahr.⁴ Der Interpret Hasselbach betont: „Leverkühn wiederholt Nietzsches Leben in einer Phasenverschiebung von rund 40 Jahren.“⁵ Hier zähle ich Übereinstimmungen außer der erwähnten auf:

- Herkunft: Sowohl Nietzsche als auch Leverkühn stammen aus alten protestantischen Familien.⁶ Sowohl der kleine Friedrich als auch der kleine Adrian war ernst und hochintelligent.
- Bildung, Präferenzen: Als Gymnasialschüler interessierten sie sich beide für die Theologie.⁷ In Bonn absolvierte Nietzsche zwei Semester an der Universität, wo er auch Theologie studierte, aber das dritte Semester fing er schon als Philologiestudent in Leipzig an. Adrian hat denselben Weg eingeschlagen, insofern er die Theologie in Halle nach einem Jahr verlassen und seinen Wohnsitz nach Leipzig umgesetzt hat.⁸
- Verbindung zur Musik: Schon früh interessierte sich Nietzsche für die Musik, spielte Klavier, komponierte Stücke, informierte sich aus einer musikalischen Zeitschrift (*Zeitschrift für Musik*). Adrian Leverkühn beschäftigte sich mit der Musik lange nicht, als hätte er sein Schicksal nicht zur Kenntnis nehmen wollen.
- Sie beide neigten zur Selbstreflexion, zur Psychologisierung.
- Intuition und intuitive Denkweise spielten sowohl bei Nietzsche als auch bei Leverkühn eine wichtige Rolle. Es ist kein Zufall, dass Adrian in Halle eine Vorlesung über die vorsokratischen Philosophen besucht hat. Nietzsche bewunderte diese Philosophen wegen ihrer Denkweise, für die die Intuition charakteristisch war.⁹
- Sowohl Nietzsche als auch Leverkühn schwärmte sich für die Natur. Vor allem die Berglandschaften übten auf sie eine bedeutende Wirkung. Beide haben Reisen nach Italien unternommen.
- Freunde: Im Leben von Nietzsche haben die unterschiedlichen Schüler- und Studentenvereine eine wichtige Rolle gespielt.¹⁰ Er war ein zurückhaltender, empfindlicher Mensch, der aber einige Freunde gehabt hat (Paul Deussen, dann später Erwin Rohde, Peter Gast, Franz Overbeck, Paul Reé, Lou Salomé, usw.). Diese seelische Einstellung war auch für Adrian charakteristisch. In seinem Leben

waren sowohl die einzelnen Freunde (Serenus Zeitblom, Rüdiger Schildknapp, Rudi Schwerdtfeger) als auch die Vereine (Winfried, Kridwiss) vorhanden.

- Die Neigung zur Einsamkeit und einer Art Askese ist auch gemeinsam an Leverkühn und Nietzsche.
- Beide haben an unerträglicher Migräne und starken Augenschmerzen gelitten. Die Kopfschmerzen erscheinen im Roman als väterliches Erbe. Nietzsche glaubte, dass er die Neigung zur Migräne von seinem Vater geerbt hat.

2.1.2. Übereinstimmungen zwischen der Figur von Nietzsche und der von Serenus Zeitblom

Die Grundthese des Nietzsche-Werkes *Die Geburt der Tragödie* – über die Beziehung der Kultur zur gefährlichen und zur geahnten Tiefe des Daseins¹¹ – erscheint nicht bei dem Protagonisten, sondern bei dem Erzähler-Freund. Auch nicht Leverkühn war, der den Beruf Nietzsches übernommen hat. Zeitblom hat sich nämlich für die Altphilologie entschieden.¹²

Ein anderes Nietzschesche Moment ist, dass Zeitblom trotz seiner Kurzsichtigkeit zum Militärdienst für tauglich befunden worden war. Das Dienstjahr wollte er in Naumburg beim 3. Feld-Artillerie-Regiment absolvieren, doch musste er bald wegen Tifus-Infizierung nach Hause. Der junge Nietzsche diente auch in Naumburg, und wurde bald infiziert.

Interessanterweise wird Nietzsches Selbstüberschätzung im Roman auf Leverkühns Selbstbewusstsein und Zeitbloms Leverkühn-Verherrlichung aufgeteilt.¹³ Also dieses Charakteristikum erscheint in den zwei Figuren gemeinsam.

Eine andere Figur im Roman, Helmut Institoris, verweist auch einige Kennzeichen von Nietzsche. In diesem Falle geht es aber vielmehr um Parodie. Der blasse, dünne, kleine Mann schwärmt sich nämlich für die üppige Vollkommenheit des Lebens, die sich seiner Meinung nach im Zeitalter der Renaissance verwirklicht hat.

2.2. Nietzsche-Bezüge auf der textuellen Ebene

Die Chladnischen Klangfiguren erscheinen im Roman mehrmals.¹⁴ Dem Physiker Chladni ist es gelungen, die Musik sehbar zu machen. In dieser Form hat Adrian zuerst die Musik getroffen. Nietzsche vermochte von diesem Experiment auch sehr begeistert zu sein, da er es in seinem Essay *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* thematisiert hat.

Nach Schopenhauer sei die Musik die höchste Kunst. Sprache und Musik, Wort und Ton gehören eng zusammen – bekennt Leverkühn im Roman. Nietzsches Schreibweise war vielmehr dichterisch als wissenschaftlich: eine „centaurische Schreibweise“ wie er sie nannte. Er wollte der Philosophie eine entsprechende Aussageform finden, wollte sie sinnlich, lebendig machen. Dazu diente der rythmusvolle, metaphorische Stil, den er entwickelte. Die Gemeinsamkeit von Ton und Wort verwirklicht sich im Wagners Werk, im Wort-Ton-Drama, für das sich Nietzsche schwärmte. Leverkühn nach finde die ganze deutsche Musikentwicklung darin ihr Ziel.¹⁵

Für den Stil Leverkühns ist es charakteristisch, dass er fremde Worte und Gedanken verinnerlicht, und diese in seinem eigenen Ton darstellt.¹⁶ Für den Stil Nietzsches gilt das auch. Er übernimmt oft Gedanken von anderen, die er etwas umformuliert weitergibt. Vieles in seiner Philosophie kann also als eine Art Interpretation genannt werden.

Tränen treten in Adrians Augen, wenn er aus der *Winterreise* von Schmidt von Lübeck zitiert. „Welch ein törichtes Verlangen/ Treibt mich in die Wüstenei?“¹⁷ Diese Zeile über den Weg des Genies erinnert einen sehr stark an Nietzsches *Zarathustra*.

Über die Reformation und den Reformatoren Luther schreibt Nietzsche verachtungsvoll in seinem Werk *Der Antichrist*. Ähnlicherweise spricht der Erzähler Zeitblom im Roman über Luther, und nennt ihn den Sendling des Unglücks¹⁸, da er die sterbende Kirche auferweckt hat. Die Beschreibung des Bordellerlebnisses hat Thomas Mann aus einem Brief Nietzsches an Paul Deussen übernommen, in dem er seinem Freund über seinen Kölner Bordellbesuch erzählt hat.¹⁹

Vor der Erzählung der Infektion durch Syphilis wendet sich der Erzähler an die Gottheit Apollo, damit er ihm bei der schwierigen Arbeit hilft.²⁰ Diese Invokation an Apollo hat eine große Bedeutung, weil es in der zu erzählenden Geschichte um eine dämonische Befruchtung geht.

Durch diesen Akt geriet Adrian nämlich mit dem Dämonischen, das als die gegenseitige Macht zu Apollo gilt, in Beziehung. Im Roman ist das Dämonische mit dem Dionysischen in der Nietzscheschen Terminologie gleichzusetzen. Die beiden Mächte kommen am Anfang der Erzählung vor, wenn der Erzähler Zeitblom über das sich hinter der Kultur verbergende dunkle Fundament schreibt.²¹ Den Namen Apollos trifft man im Roman noch einmal, als Anschrift auf dem Ring, den Adrian geschenkt bekommen hat.²²

Thomas Mann erwähnt in seinem Werk *Entstehung des Doktor Faustus* die Beschreibung der künstlerischen Verzückung als Übernahme aus Nietzsches *Ecce Homo*²³: „[...] die Schauer der Selbstverehrung, ja des köstlichen Grauens vor sich selbst, unter er sich wie ein begnadetes Mundstück, wie ein göttliches Untier erscheint.“²⁴

Adrians Interesse für gigantische Ferne und für die Tiefe des Meers²⁵ ist mit Nietzsches desantropomorphisierter Perspektive im Essay *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* verwandt. Im erwähnten Werk betrachtet der Sprecher die Entwicklung des menschlichen Intellekts aus einer außermenschlichen Position.

Das Lachen und die Kälte als Charakteristika von Adrian wurden aus Nietzsches *Zarathustra* übernommen.²⁶

Der Besuch des Freundes „bei dem in die geistige Nacht Versunkenen“²⁷ mit dem Blumenstrauß ist im Leben Nietzsches wirklich geschehen. Der Freund Paul Deussen hat ihn zum fünfzigsten Geburtstag besucht. Thomas Mann nahm den Fall von Deussens Beschreibung über.²⁸

2.3. Widerspiegelung der Nietzscheschen Ästhetik im Roman

Als Ausgangspunkt zu diesem Teil der Analyse müssen wir die Begriffe *apollinisch* und *dionysisch* einführen. Dabei gehe ich auf Nietzsches Werk *Die Geburt der Tragödie* zurück.

In diesem Werk untersucht er die Gegenüberstellung und Aufeinanderwirkung der zwei griechischen Kunstgottheiten, Apollo und Dionysos und die von ihnen ausgehenden divergierenden Triebe, die sich zuletzt im „ebenso dionysischen als apollinischen Kunstwerk der attischen Tragödie“²⁹ finden. Apollo, die Gottheit der bildenden Kunst und der Poesie, ist für die uns herumgebende Scheinwelt und für die Träume verantwortlich, während Dionysos, die Gottheit der Musik und des Rausches,

die wilden Kräfte der Natur verkörpert. Die Illusionswelt wird als Apollinische und die Wahrheit als Dionysische aufgefasst. Nietzsches These besteht eigentlich darin, dass die apollinische Traumwelt entstanden ist, um vor dem Menschen das dionysische Grausen zu verdecken.³⁰

Nietzsche trennt die apollinischen Künstler – den Bildhauer und den Epiker –, die sich nur die Bilder anschauen können, von dem dionysischen Künstler- dem Lyriker, der gleichzeitig auch Musiker ist –, der „ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiderklang desselben“³¹ ist. Der lyrische Genius verschmilzt sich in dem Ur-Einen, wo er die ewige Ichheit, die im Grunde der Dinge ruht, erblickt. Der dionysische Künstler muss also „im Actus der künstlerischen Zeugung“³² auf sich selbst als Individuum verzichten. Er muss sich in dem Ur-Einen auflösen, und davon wiederkehrend Bilder projizieren. Diese Bilder eröffnen einen Raum, in dem sich mit Hilfe von apollinischen Strukturgebilden eine künstlerische Scheinwelt entsteht. Ohne diese Sublimation wären die dionysischen Kräfte für den Menschen vielleicht unerträglich.

Im Roman repräsentiert der Protagonist Adrian Leverkühn das Dionysische, während der Erzähler Serenus Zeitblom für das Apollinische steht. Adrian Leverkühn tritt für uns als dionysischer Künstler auf, in dem Sinne, dass er die Musik, diese dionysische Kunst zum Lebensberuf gewählt hat. Die Musik sei Schopenhauer nach die höchste Kunst. Sie sei auch die geistigste Kunst, deren tiefste Sehnsucht darauf gerichtet sei, niemals gehört zu werden – sagt Wendell Kretschmar im Roman. „Allein in die Sinneswelt gebunden, müsse sie doch auch wieder nach stärkster, ja bedrückender Versinnlichung strebe“³³. Daneben verfügte die Musik über eine besondere Beziehung zur Temporalität. Sie sei nämlich immer in der Lage, zu ihren Anfängen zurückzukehren. Sie sei in jedem Augenblick fähig, in ihren Ur-Zustand, wo sie auf Grundelemente abgebaut existierte, zurückzureichen – meint Kretschmar das Wagnersche Werk *Ring des Nibelungen* analysierend.³⁴ Die Musik von Wagner gilt als „reinigendes Seelenbad“ – sagt er. Die Musik bietet einem – sowohl als Komponisten als auch als Hörer – Möglichkeit für das Untertauchen.

Einerseits gehört die Fähigkeit fürs Untertauchen in die Grundanfänge weitaus zum Wesen des Dionysischen. Der dionysische Künstler soll auch im Akt der künstlerischen Zeugung ins Ur-Eine untertauchen. Andererseits ist es über die Musik festzustellen, dass sie auch in ihrer höchstzivilisierten Form eine enge Verbindung zu ihren Anfängen, ihrer vorgeschichtlichen

Form hat. So greift sie in die mythologische Schicht, in die Barbarei zurück. Es ist sehr wichtig, da Adrians Meinung nach die Kultur mit der Barbarei eng zusammenhänge.

Mit der Nietzscheschen Ästhetik steht in Verbindung, dass das künstlerische Schaffen im Roman als Analogie für die Entstehung der Welt verstanden wird: „... das Menschlich-Schöpferische denn endlich doch als ein ferner Abglanz göttlicher Seinsgewalt, als ein Wiederhall des allmächtigen Werderufs, und die produktive Eingebung allerdings als von oben kommend theologisch anerkannt wurde.“³⁵

Bezüglich des oben Genannten ist festzustellen, dass der Roman die ästhetischen Ansichten des frühen Nietzsche widerspiegelt. In diesem Sinne kann Adrian Leverkühn als Vorbild des dionysischen Künstlers bezeichnet werden.

2.4. Die Problematik der Krankheit – im Roman *Doktor Faustus*, im Nietzscheschen Oevre und im Lebenslauf Nietzsches

Im Roman wird für Leverkühn die dionysische Verzückung durch die physischen und psychischen Auswirkungen der Krankheit versichert. Der Teufel empfiehlt Adrian die Möglichkeit der Selbstüberwindung.

Aufschwünge liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl, dass unser Mann seinen Sinnen nicht traut, – eingerechnet noch obendrein die kolossale Bewunderung für das Gemachte, die ihn sogar auf jede äußere leicht könnte verzichten lassen³⁶.

Meines Erachtens verstößt die Einbeziehung der Krankheit – als Katalysator der künstlerischen Entzückung – gegen die Nietzschesche Ästhetik. Anders formuliert wird durch die Einbeziehung der Krankheit ein Spielraum eröffnet, in dem sich eine neue Ästhetik – eine Mannsche Ästhetik – entwickelt. Die Krankheit erscheint nämlich bei Nietzsche auf der biographischen Ebene. Im Bezug auf seine ästhetischen Ansichten spielen weder die starke Migräne noch die Infizierung durch Syphilis eine bedeutende Rolle. Auch wenn es in seinen Werken um die Opposition von Krankheit und Gesundheit geht, erscheint die Krankheit mit einem negativen Vorzeichen.

Bei Nietzsche geht es vielmehr um einen ‚Gesundheits-Kultus‘. Er stellt sich nämlich immer die Frage: „Was ist das Dasein überhaupt wert?“ Er meint, nur das rote, gesunde Leben verdient es, bewertet zu werden. Aus dieser Hinsicht ist die Gesundheit von metaphysischer Bedeutung. Über allerlei krankes, schwaches Leben schreibt er verachtungsvoll.

Man nimmt an, dass die bis zur Extremität gesteigerte Vitalität, die von der Zarathustra-Figur repräsentiert wird, in der Wirklichkeit eine falsche Vitalität sei. Das heißt, es bestehe die ins letzte Stadium geratene Krankheit im Hintergrund. Diese Fragestellung würde uns aber zur biographischen Ebene zurückführen, was unseren Intentionen nicht entspricht.

Der Begriff *Selbstüberwindung* hängt bei Nietzsche sehr stark mit der Idee des Übermenschen zusammen. Von dem höheren Menschen stellt er sich ein Idealbild auf, und zwar das Bild Goethes. Das Buch *Götzen-Dämmerung* widmet er dem großen Dichter. Was an ihm das Würdigste ist, ist seine Fähigkeit, sich zu schaffen. „[...] er disciplinierte sich zur Ganzheit, er schuf sich...“³⁷ Damit verwirklichte er für Nietzsche das Ideal des Übermenschen, dessen wichtigstes Attribut die selbst-schaffende Kraft ist.

Der höhere Mensch ist Schaffender, der sich selbst konstruiert und der für sich Richter ist. Dabei sollte er sich selbst immer überwinden. Dieser Befehl stamme gerade von dem Leben selbst: „Und dies Geheimnis redete das Leben selber zu mir: »Siehe«, sprach es, »ich bin das, was sich immer selber überwinden muss.«“³⁸ Das heißt, wer zum Schöpfer im Guten und Bösen will, der muss alle Werte vernichten, um danach neue aufstellen zu können, die dann wieder zerbrochen werden müssen. In seinem Handeln muss er dem Gesetz des Werdens folgen, freilich dem der ständigen Selbst-Überwindung.

In diesem Sinne heißt *Dionysisch* die aus dem Ungeheuren aufbrechenden Energien so zu sublimieren, dass sie das menschliche Leben verstärken und nicht vernichten. Goethe als Phänomen entspricht wirklich dem Bild des Nietzscheschen Genies.

Für uns besteht nun die Frage, in wie weit der Romanprotagonist Leverkühn diesem Bild entspricht. Bei ihm steht es gerade wegen der Krankheit anders. Meiner Meinung nach verwirklicht sich im Falle von Leverkühn keine Selbstüberwindung. Nach den höchstpositiven Perioden kommen nämlich sehr tiefe Zeiten.

Und entsprechend tief, ehrenvoll tief, geht's zwischendurch denn auch hinab, – nicht nur in Leere und Öde und unvermögende Traurigkeit, sondern auch in Schmerzen und Übelkeiten, – vertraute übrigens, die schon immer da waren, die zur Anlage gehören, nur höchst ehrenvoll verstärkt sind sie durch die Illumination und den bewussten Haarbeutel.³⁹

Dieser Pendel, die Summe dieser ‚hin und her‘-Bewegung ergibt genau Null. So geht es hier um kein Hinaufsteigen, um keine Entwicklung. Sogar verfällt er mit der Krankheit langsam. In dem engeren Sinne kann also Adrian Leverkühn, der übrigens die Lebensgeschichte Nietzsches wieder vorspielt, nicht als Idealbild des Übermenschen bezeichnet werden.

3. Schlussfolgerungen

Im Jahre 1947 schrieb Thomas Mann sein Essay mit dem Titel *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*. Es hilft uns bei dem Verstehen des Romans und nicht bei dem des Werks von Nietzsche. Der Schriftsteller geht von der Annahme aus, dass sich Nietzsche geopfert hat. Wozu dient dieses Opfer? – stellt er die Frage einerseits im Essay, andererseits im Roman, wo er die ganze Geschichte Nietzsches mit einer fiktiven Figur in der Hauptrolle wieder vorspielen lässt – diesmal aber von einem vorgestellten Freund während des zweiten Weltkrieges erzählt. Bemerkenswert ist, dass der Protagonist den Weltkrieg nicht erfahren kann. Es ist uns ja leicht vorzustellen, was Nietzsche passiert wäre, wenn er gehört oder gesehen hätte, dass die Nazis vieles von seiner Übermensch-Terminologie übernommen und in die Praxis umgesetzt haben: „Nietzsche ist das Paradigma für den tragischen Zusammenhang von Ästhetizismus und Barbarei, für die implizit bösen Folgen einer hochmütig-einsamen, abstrakt-apolitischen Geistigkeit.“⁴⁰

Für mich besteht die oben genannte Frage nicht, weil ich Nietzsche nicht hinsichtlich seiner Wirkung d.h. hinsichtlich seiner Nützlichkeit oder Unnützlichkeits betrachte. Er war ein großer Geist, der in seinem Leben etwas Übermäßiges unternommen hat und dabei verfallen ist. Diese Leistung kann – meiner Meinung nach – als tragisches Schauspiel betrachtet werden.

Anmerkungen

¹ Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Kritische Studienausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, Berlin: Walter de Gruyter, 1988; Bd. 1. Nachgelassene Schriften 1870–1873, S. 47. (Im Weiteren: GT)

² Kurzke, Hermann: *Thomas Mann: Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck, 1985, S. 281

³ Frenzel, Ivo: *Friedrich Nietzsche élete és munkássága vallomások és dokumentumok tükrében*. Übersetzt von Géza Horváth, Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1993.

⁴ Kurzke [Anm. 2], S. 273.

⁵ Hasselbach, Karlheinz: *Thomas Mann, Doktor Faustus: Interpretation von Karlheinz Hasselbach*. 2., überarbeitete u. ergänzte Auflage. München: Oldenburg, 1988 (Oldenburger Interpretationen Bd.24), S. 111.

⁶ Im Gegensatz zu Leverkühn, starb Nietzsches Vater früh. Der Knabe wurde eigentlich von Frauen – seiner Mutter und zwei Tanten – großgezogen.

⁷ Für Nietzsche bestand ein gewisser Druck, den die Familie auf ihn ausübte. Die Mutter hoffte nämlich darauf, dass der fromme Junge zum Pfarrer wird. Im Spiegel seiner Briefe an Freunde verlor er langsam sein Interesse für die frommen Sachen und wurde zum Atheisten.

⁸ Nietzsche wurde also zum Philologiestudenten, der Dank seiner tiefgehenden Studien schnell eine wissenschaftliche Karriere gemacht hat. Dabei hatte er auch seinem Professor Namens Ritschl für vieles zu danken. Auch im Leben Adrians spielte der Meister, Wendell Kretschmar eine bedeutende Rolle. Ein Unterschied ist, dass während der Romanprotagonist bei der Musik blieb, verließ Nietzsche seinen erwählten Beruf bald und wurde zum Philosophen.

⁹ Vor dem Auftreten des Sokrates war die Entwicklung der theoretischen Denkweise noch im Prozess. Das begriffliche Denken hat erst Sokrates eingeführt, womit er – nach Nietzsche – die Tragödie getötet habe.

¹⁰ Schon mit 14 Jahren war er Leiter eines Vereins, dessen Mitglieder seine Freunde waren, die ihn sehr geachtet haben. Der Name des Vereins war Germania. Nietzsche hat sehr zur Einsamkeit geneigt und konnte höchstens kleine Kreise ertragen, die aus ähnlichen Leuten bestanden haben. In Bonn war er auch Mitglied eines Vereins namens Frankonia, wo er sich aber nicht gut gefühlt hat. Ihm haben die bürgerlichen Vergnügungsformen keinen Spaß gemacht. Viel besser hat er sich in einem kleinen Verein in Leipzig gefühlt, den er selbst geleitet hat.

¹¹ Mann, Thomas: *Doktor Faustus, Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn*

erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1975, S. 13.

¹² Übrigens verfügte er über eine weitaus sanfte, menschenfreundliche Einstellung, womit er ein Pendant zum Protagonisten wurde.

¹³ Hasselbach [Anm. 5], S. 112.

¹⁴ Mann [Anm. 11], S. 21. und S. 128.

¹⁵ Ebda, S. 163.

¹⁶ Ebda, S. 63.

¹⁷ Ebda, S. 80.

¹⁸ Ebda, S. 90.

¹⁹ Hasselbach [Anm. 5], S. 110.

²⁰ Mann [Anm. 11], S. 152.

²¹ Ebda, S. 13.

²² Ebda, S. 392.

²³ Hasselbach [Anm. 5], S. 111.

²⁴ Mann [Anm. 11], S. 231.

²⁵ Ebda, S. 274.

²⁶ Hasselbach [Anm. 5], S. 111.

²⁷ Ebda, S. 111. – zitiert von Thomas Mann, aus dem Werk *Entstehung des Doktor Faustus*

²⁸ Ebda, S. 111.

²⁹ *Die Geburt der Tragödie* – In: Kritische Studienausgabe (hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari), München: Deutscher Taschenbuch Verlag, Berlin: Walter de Gruyter, 1988; Bd.1. Nachgelassene Schriften 1870–1873, S. 26.

³⁰ Ebda, S. 34.

³¹ Ebda, S. 44.

³² Ebda, S. 48.

³³ Mann [Anm. 11], S. 64.

³⁴ Ebda, S. 66.

³⁵ Ebda, S. 115.

³⁶ Ebda, S. 231.

³⁷ Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung* In: *Kritische Studienausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, Berlin: Walter de Gruyter, 1988, Bd. 6, S. 151.

³⁸ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Köln: Anaconda Verlag GmbH, 2005, S. 87.

³⁹ Mann [Anm. 11], S. 231.

⁴⁰ Kurzke [Anm. 2], S. 273.

Zsófia Szövényi (Budapest)

Franzosen als fiktionale Figuren in Romanen von Heinrich und Thomas Mann

Heinrich und Thomas Mann haben sich mehrmals längere Zeit in Frankreich aufgehalten und kannten so die Bewohner dieses Landes nicht nur aus Büchern und Erzählungen anderer Schriftsteller, sondern auch auf der Grundlage persönlicher Eindrücke und Erfahrungen, die sie dann in ihren fiktionalen Werken verwerten konnten. Die beiden Schriftsteller aus der Mann-Familie bewerteten und deuteten diese Informationen zwar recht unterschiedlich, dennoch lassen sich auch bei der Untersuchung ihrer in der französischen Kultur beheimateten Romangestalten bezüglich der Mentalität, Sexualität, Persönlichkeitsstruktur auch Gemeinsamkeiten entdecken. In erster Linie sind es Henri IV bei Heinrich Mann, Madame Clawdia Chauchat bei Thomas Mann, die die Wahrnehmungen der Autoren über die Franzosen exemplarisch verkörpern.

Henri IV – ein vorbildlicher Held

Heinrich Mann war von Frankreich seit seiner Kindheit verzaubert. Dessen Landschaften und Städte haben ihm eine ‚Märchenwelt‘ geschaffen, in der er sich wirklich zu Hause fühlen konnte. Es war aber nicht nur die Schönheit der Natur, die ihn zum Anhänger Frankreichs gemacht hat. Auch die französische Kultur und die Franzosenselbst hatten daran einen wichtigen Anteil. Pierre Bertaux behauptet, dass der Hauptgrund für Heinrich Manns Anhänglichkeit an der französischen Kultur darin zu finden sei, dass er in seiner, wohl idealisierten, Vorstellung des französischen Wesens ein Gegenstück zur deutschen wilhelmischen Gesellschaft fände.¹

Heinrich Mann hielt sich gerne im französischen Kulturkreis auf, wie er es auch in *Ein Zeitalter wird besichtigt* (ZA) bekennt:

Ich habe seit 1923 an mehreren internationalen Zusammenkünften von Schriftstellern, Pädagogen, Diplomaten teilgenommen. Ich kann versichern, daß immer die Franzosen die herzlichsten waren. Ein

ungezwungener Geistesaustausch ergab sich eigentlich nur mit Franzosen²

Heinrich Mann konstatierte immer mit Verwunderung, dass die französischen Autoren, die großen Persönlichkeiten, Ereignisse der französischen Geschichte wie die Große Französische Revolution, die Ausrufung nie an Aktualität verloren haben. So ist es einfach zu erklären und zu verstehen, dass er dem größten König der Franzosen einen umfangreichen Roman gewidmet hat.

Der Protagonist der Romane *Die Jugend* und *Die Vollendung des Königs Henri Quatre* ist keine erfundene Figur. Heinrich IV (1553–1610) lebte an der Wende des 16. zum 17. Jahrhundert, war König von Frankreich zwischen 1589–1610, mit seinem Namen sind unter anderem solche geschichtliche Meilensteine verknüpft wie die Bartholomäus-Nacht (24.08.1572) oder der Edikt von Nantes (1598), um nur einige zu erwähnen. Neben den zahlreichen Museen und Schlössern, in denen seine Porträts aufbewahrt sind, gibt es schon am Anfang des 20. Jahrhunderts eine umfangreiche Henri IV-Literatur.

Diese Dokumente waren es vor allem, die Heinrich Mann die Möglichkeit gaben, diesen Herrscher, seine Zeit, sein Leben, seine Ziele zu verstehen, und den nach ihm geschaffenen Protagonisten so gut wie möglich lebendig und wirklichkeitsnah darzustellen. Neben den schriftlichen, meist historischen Werken untersuchte Heinrich Mann auch Gemälde: Porträts aus der Kindheit, aus den jungen Jahren, Bilder aus der Regierungszeit usw. Diese Bilder dienten dazu, die Persönlichkeit des französischen Herrschers zu ergründen, seine Eigenschaften entweder zu intonieren oder anhand der Mimik oder Körperhaltung neu zu erfinden.

Aber warum gerade diesen Helden der Geschichte? Und wie hat sich Heinrich Mann den Heinrich von Navarra, den späteren König Heinrich IV vorgestellt und als Romanfigur konzipiert?

Die nationale Geschichte Frankreichs ist unter allen Nationalgeschichten die anschaulichste. Und auch die vorbildlichste. Jedes Ereignis dieser Geschichte bedeutet zugleich eine Scheidelinie zwischen unterschiedlichen Menschentypen. Die Entfaltung der ersten großen Epoche der französischen Geschichte hat Heinrich Mann bereits mehrere Jahre vor seiner Emigration beschäftigt. So ist er auch bei dem „einzigem König, der – nach einem französischen Volkslied – König der Armen geblieben

ist“ angekommen. Heinrich IV., in dem der Schriftsteller gleichsam eine Verkörperung der drei wichtigsten Anforderungen Montaignes: Humanität, Volkstümlichkeit und ständige Skepsis gleichzeitig aufzufinden glaubte, ist bereits sehr zeitig zur Lieblingsgestalt Heinrich Manns geworden.³

Heinrich Mann hat mit meisterhaften Mitteln versucht, das Leben des Königs darzustellen, das voller schwerer Prüfungen und Kompromisse war. Heinrich IV bemühte sich sein Leben lang, das Ideal der wahren Humanität zu verwirklichen. Die Politiker des 16. Jahrhunderts waren sich darüber einig, dass nur dieser Mann den Frieden auf dem Kontinent sichern kann. Während seiner Regierungszeit verfolgte Heinrich das Ziel, die Einheit Frankreichs zu verwirklichen, und nachdem die geographische Union erreicht worden war, trachtete er nach religiöser Freiheit und deren Sicherung. Wie hat der große König seine Ziele, seine Vorstellungen verwirklicht, und wie hat das Heinrich Mann interpretiert?

Henri de Navarre hat früh eingesehen, dass er nur dann seine Pläne verwirklichen kann, wenn er die Unterstützung des Volkes besitzt. Er muss das Interesse aller vertreten und dieses Gesamtinteresse mittels Taten des Volkes durchsetzen. Dieser König, der unter dem Volk aufgewachsen war, hatte seine Macht dem Volk zu verdanken. Er fühlte sich mit ihm einig, er regierte mit dem Volk für das Volk. Eben diese Popularität Heinrich IV. ist eines der wichtigsten Leitmotive der HQ-Romane.

Es stellt sich die Frage, wodurch Henri seine Beliebtheit beim Volk erreicht und auch behalten hat? Laut Heinrich Mann war Henri de Navarre „die personifizierte Menschlichkeit, kein aufklärerisch abstrahiertes Ideengerüst“⁴. Henri ist Mitmensch und Leidensgenosse des Volkes, obwohl er sich dessen bewusst ist, dass er zwischen seiner königlichen Position und seinem Sein als einfacher Mensch Distanz halten soll. Die Beliebtheit des Königs bei den einfachen Menschen und sein Vorbildcharakter für sie sind durch den Umstand bedingt „dass er zuerst einmal leben (muss), und als Armer bezahlt er durch Arbeit. Das bedeutet, dass er die Wirklichkeit als Durchschnittsmensch kennenlernt[sic]“⁵.

Henri de Navarre konnte alle Ereignisse seines Regierens als ein Durchschnittsmensch miterleben, denn er war ein Kind der Natur. Wie in Thomas Koebners Studie *Henri IV – Die Fiktion von guten Herrscher* zu lesen ist:

Nicht von seinen Eltern ist anfangs die Rede, sondern von den Bergen, die den kleinen Henri umgeben, von der sonnigen und heißen Wildnis, Wasserfällen, Wäldern und dem blauschwebenden Himmel. Der Schloßbewohner vergnügt sich mit den Bauernjungen, läuft barfußig, zerlumpt oder halb nackt bleibt. Unverzärtelt und unhöfisch wächst er auf, was seiner Vitalität die Richtung gibt.⁶

Auch später, als er sein Frankreich regiert, bleibt hinter der Maske Heinrich IV, dieser einfache, barfußig laufende und mit Bauernjungen sich unterhaltende Henri de Navarre erhalten. Der schon erwachsene Navarrese hat seinen Weg zum Volk auch auf andere Weise gebahnt, nämlich durch die Frauen. Andrea Kaiser behauptet, dass Henris ‚Liebe‘ zu den Frauen die große Zahl seiner sexuellen Verhältnisse symbolisiert: „[...] es ist die Frau seine nächste Verbindung zum Volk. Er erkennt es in ihr: besitzt es und dankt es ihm.“ (HQ S.502) Diese Beziehungen werden im Roman nur ‚beiläufig‘ erwähnt. Heinrich Mann setzt diese Geschichten vor allem ein, um zu beweisen, dass auch der legendäre Herrscher ein Mensch ist, der ebenso wie die Anderen *lebt*: „Henri lebt, weil er begehrt und begehrt wird.“⁷

Frauen wirken in erster Linie in (sexuellem) Bezug auf den Mann⁸. Henri schwankt zwischen gegensätzlichen Emotionen: zwischen Verzweiflung und Begeisterung, zwischen Weinen und Lachen; er sinkt zur untersten Stufe der Gefühle, zum Hass und zur Rache, dann erhebt er sich, wo die Trübungen keine Chancen mehr haben, wo er sich von seiner physischen Umwelt entfernt.

Heinrich IV. war sowohl beim französischen Volk als auch unter den damaligen europäischen Politikern anerkannt. Seine Erfolge, besonders die politischen, beruhten auf Beliebtheit, Respekt, und auf der Tatsache, dass er sein Zeitalter, die Renaissance, geliebt und geehrt hat. (Der wahre Verbündete seiner ganzen Regierung war das Volk Frankreichs.) Diese Periode war gekennzeichnet durch solche, sowohl politische als auch philosophische/geistige, Spannungen und Auseinandersetzungen, die die Romanfiguren und Ereignisse des Werkes als „Vor-Bild“⁹ für die der Gegenwart darstellen. Die Renaissance hatte im Vergleich zu den vorangegangenen Zeitaltern etwas Neues gebracht, und deshalb verkörpert auch der Protagonist eine neue Politik, eine Politik der neuen Zeit. Diese neue Strömung war der Humanismus, und somit ist Heinrich IV ein Vor-

kämpfer der Humanismus, „die personifizierte Menschlichkeit“¹⁰, in der Geist und Tat sich verbünden. Jöckel behauptet, dass diese Synthese von Geist und Tat in der Persönlichkeit Henris als höchste Stufe eines durch zunehmende Lebenserfahrung vorwärtsgetriebenen dialektischen Prozesses gestaltet sei.¹¹ Schon seit seinem frühen Alter dominierte bei Henri aus dem Gegensatzpaar Geist und Tat eher die Tat. Das Kind Henri ist „voller Tatendrang“¹², Ratschläge, geistige oder physische Hilfe nimmt er von niemandem an. Diese Tatbezogenheit konnte er auch später nicht verlassen. Er wurde ständig „beraten und gezögert“¹³, aber der Weg ins Unge wusste war für ihn immer interessanter, anregender und inspirierender als die schon betretenen Wege.

Heinrich Mann war entschiedener und anerkannter Kämpfer der Pan-Europa-Bewegung. Sein Protagonist ähnelt ihm in dieser Hinsicht. Heinrich IV war sein Leben lang bestrebt, das Königreich zu vereinigen, die Idee einer großen europäischen Staatenordnung erschien ihm mit den Jahren als immer illusorischer. Am Ende seiner Herrschaft musste er einsehen, dass „nur Kriege [...] den Zusammenschluss der Nationen bewirken [können], wie es auch Kriege waren, die die Einigung des Königreichs Frankreichs herbeigeführt haben.“¹⁴ Die Verwirklichung seines großen Planes der Versöhnung (auch der religiösen) blieb ihm versagt, er ist nur ein Phantom geblieben.

Heinrich Mann hat in der Person von Heinrich IV den idealen Menschen, den idealen Franzosen gefunden. Er entdeckte in ihm einen Herrscher, der sowohl beim Volk als auch in den höheren gesellschaftlichen Kreisen akzeptiert wurde. Thomas Koebner charakterisiert ihn am treuesten:

Henri kann nicht mit jenen Majestäten verwechselt werden, die sich durch starre Miene und abgestorbenes Gefühl den Anschein von Erhabenheit und Übermenschlichkeit zulegen. Seine Neigung zum possenhaften Karikieren würdiger Posen lässt ihn wenigstens in der Jugendgeschichte als unfähig erscheinen, sich dem zeremoniösen Pomp den Furcht und Achtung einflößenden Ritualen der höfischen Gesellschaft einzuordnen. Dies alles sind Eigenschaften, die ihn abheben vom Prototyp des großmütigen Herrschers, wie ihn sich frühere Jahrhunderte ausgedacht haben: wohl gnädig, doch auf einem hohen Thron sitzend, allenfalls leutselig von Zeit zu Zeit, doch nie dem Volk so nahe, dass man ihn und seine Aura verkennen könnte, [...] ¹⁵

Henri de Navarre, Heinrich Manns idealer Franzose, wird von Wilhelm Schneider „bestimmt“ behauptet¹⁶. Heinrich Mann beschreibt seinen Helden „kurzgliedrig“ und „energisch“¹⁷, und stellt dadurch ausdrücklich sein Werk und dessen Protagonisten Henri in Gegensatz zu einem berühmten Werk, dem *Zauberberg* Thomas Manns. Rolf N. Linn fasst das Wesen dieses ‚Gegenkompositums‘ frappant zusammen:

Gegenkomposition ist er in mehreren recht auffälligen Aspekten. Er umfasst ein großes Stück Welt und kein hermetisch abgeschlossenes Gemeinwesen von Kranken; sein Held greift aktiv in die Ereignisse ein, ansatt passiv zu erleben; und das Französische dient darin zur Klärung der Dinge, wowegen es in Thomas' opus magnum den dionysischen Mächten der Walpurgisnacht dient.¹⁸

Ist Henri de Navarre, der König Frankreichs wirklich ein deutliches Gegenbild des Franzosen, im Vergleich zu dem, den Thomas Mann kennen gelernt und sich vorgestellt hat? Im folgenden möchte ich aus dem *Zauberberg* Madame Clawdia Chauchat als paradigmatisches Beispiel für Thomas Manns Französin/Franzosen darstellen.

Clawdia Chauchat, Thomas Manns Französin

Die Figuren seines Romans, so erläuterte Thomas Mann den Studenten in Princeton, »sind lauter Exponenten, Repräsentanten und Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten. Ich hoffe sie sind deswegen keine Schatten und wandelnde Allegorien [... sondern Personen, die der Leser] als wirkliche Menschen erlebt, deren er sich wie wirklich gemachter Bekanntschaften erinnert«.

Auch hier können die Quellen also zwei verschiedenen Zwecken dienen: die Figuren in geistige Bezirke einzubetten und ihrer Lebendigkeit mit realistischem Detail aufzuhelfen.¹⁹

Thomas Manns *Zauberberg* und seine Romanfiguren sind – wie er es im oben zitierten Abschnitt behauptet – vom Leben inspiriert. Er hat seine persönlichen Erlebnisse mit seinen literarischen Kenntnissen kombiniert. So ist auch Madame Clawdia Chauchat eine Figur, die Bekanntes, Gekanntes und Erkanntes in sich vereinigt.

„Madame Chauchat, die immer die Türen schmiß“²⁰. Thomas Mann hat diese Frau in einem Davoser Sanatorium kennen gelernt, wo sich seine Frau, Katia Mann monatelang aufhielt, und der Autor sie deswegen oft besuchte. Katia Mann erinnert sich folgender an diese Frau und daran, wie sich Thomas Mann zu ihr verhielt: „Er [Thomas Mann] hat sie nur beobachtet, und sie hat ihm sehr gefallen“²¹

Madame Chauchat ist „die Kombination von Russischem und Französischem“²². Ihr Äußeres – besonders ihr Gesicht und Blick, „schmale Augen und breite Backenknochen“²³ – entlehnte Thomas Mann russischen Charakterzügen, ihr Inneres, ihre Gedanken, ihr Benehmen, ihre ganze Mentalität sind aber die einer wahren Französin. In den meisten sich mit Madame Chauchat beschäftigenden Studien wird sie als russische Frau gesehen und ausführlich untersucht (Moeller van den Bruck, Nadja Strasser). Aber wie ist der andere Teil? Wie sieht Thomas Mann seine Französin und durch sie die Französinen im Allgemeinen?

»Warten Sie, ich weiß ihn [NAME]«, sagte sie. »Ich habe ihn gewußt. Heißt sie nicht Tatjana? Nein, das war es nicht, und auch nicht Natascha. Natascha Chauchat? Nein, so habe ich's nicht gehört. Halt, ich habe es! Awdotja heißt sie. Oder war doch etwas in diesem Charakter. Denn Katjenka oder Ninotschka heißt sie nun einmal bestimmt nicht. Es ist mir wahrhaftig entfallen. [...] « Wirklich wußte sie am nächsten Tage den Namen. Sie sprach ihn beim Mittagessen aus, als die Glastür ins Schloß schmetterte. Frau Chauchat hieß Clawdia.²⁴

Thomas Manns Romanfigur hat einen sprechenden Namen. Es ist eine ältere Gewohnheit dieses Autors, slawische Vornamen (*Clawdia*) und französische Nachnamen (*Chauchat*) zu kombinieren. Der slawische Name Clawdia ist nach Hans Wysling eine Anspielung auf Katia Mann, die Thomas Manns heimliches Vorbild war. Im Nachnamen Chauchat, die Endung ‚chat‘ verweist auf ihr schleichender Gang, mit dem sie tagsüber im Sanatorium herumgeht und „in Castorps Gesichtsfeld tritt“²⁵.

In Madame Chauchat wird keine einfache Französin verkörpert. Sie ist die Widerspiegelung einer wahren Frau, die noch heute als die typische Französin vorgestellt wird. Im Roman werden sowohl die körperlichen Eigenschaften (Beine, Körper, Äußere²⁶) als auch ihr feiner Geschmack

durch ihre Kleider und Unterhaltungspraxis ausführlich, bildhaft und lebensnah vorgestellt und dargestellt.

Da Frau Chauchat wieder ein Bein über das andere gelegt hatte, zeichnet sich ihr Knie, ja, die ganze schlanke Linie ihres Beines unter dem blauen Tuchrock ab. Sie war nur von mittlerer Größe, einer in Hans Castorps Augen höchst angenehmen und richtigen Größe, aber verhältnismäßig hochbeinig und nicht breit in den Hüften. Sie saß nicht zurückgelehnt, sondern vorgebeugt die gekreuzten Unterarme auf den Oberschenkel des überschlagenen Beines gestützt, mit gerundetem Rücken und vorfallenden Schultern, so daß die Nackenwirbel hervortraten, ja, unter dem anliegenden Sweater beinahe das Rückengrat zu erkennen war und ihre Brust, die nicht so hoch und üppig entwickelt wie bei Marusja, sondern klein und mädchenhaft war, von beiden Seiten zusammengepreßt wurde.²⁷

Clawdia Chauchat hat einen zarten, weiblichen, die Männer verzaubernden Körper. Ein Mann würde sie als die ideale Frau beschreiben. Eine absolut weibliche Frau, die ihre Weiblichkeit mit ihrer Kleidungen und Benehmen betont und verstärkt: „[...] verspätet und türschmetternd darin erschien und lächelnd, die Arme leicht zu ungleicher Höhe erhoben, gegen den Saal Front machte, um sich zu präsentieren.“²⁸

Die Frau, „die immer die Türen schmiß“²⁹ hat mit dieser ‚Bewegung‘ ein frappantes, aufmerksamkeiterregendes Entrée: nicht nur die Männer, auch die Frauen ‚kümmern‘ sich um Clawdia; sie ist immer im Mittelpunkt der Unterhaltungen, es gibt keinen Tag an dem über sie nicht gesprochen wird.

Clawdia Chauchat, hat sich, wie schon oben erwähnt, große Mühe gegeben, immer modisch, elegant und weiblich zu erscheinen. Auch ihre einfachsten Anzüge, die sie bei den Kuren trug, -eine Hose oder ein Pullover-, wurden immer eleganter, bekamen eine Ausstrahlung, wenn sie sie anhatte. Zum Essen oder zu den im Sanatorium veranstalteten Festen hat ihr Thomas Mann die feinsten Kleider und Anzüge geträumt: „Spitzenmatinee“³⁰, „gesticktes Gürtelkostüm von bäuerlich-russischem, oder doch balkanischem, vielleicht bulgarischem Grundcharakter“³¹, „Kleid [...] aus [...] ein wenig goldbräunlich aufschimmernder Seide“³², um nur einige Stücke ihrer Garderobe zu erwähnen.

Thomas Mann hat seiner Romanfigur ein weibliches Äußeres gegeben, das durch den feinen Geschmack noch verstärkt wurde. Diese Weiblichkeit hat ihr ein Mittel in die Hand gegeben, mit den Männern spielen zu können, deren Gefühle zu täuschen, zu verwirren, und nach eigenem Willen und Geschmack unter ihnen zu wählen. Madame Chauchat verkörpert im *Zauberberg* eine Sexualität, bei der nicht der Mann, sondern die Frau die stärkere ist. Diese Sexualität wird durch starke Bildhaftigkeit veranschaulicht: das weibliche Äußere – sowohl der Körper, als auch die ihn deckenden Kleider, die Stimme, das Benehmen, der Gang. Clawdia Chauchat vereinigt in sich alles, womit ein Mann, wie im Roman Hans Castorp, verführt und erobert werden kann. Obwohl sie krank ist, vibriert Clawdia Chauchat, von Lebenslust und Tatendrang. Unter den ‚Sterbenden‘ verkörpert sie die Vitalität, das Leben.

Auf diesem Wege, den Korridor entlang, von einer Treppe zur anderen, bot sozusagen jeder Schritt eine Chance, denn jeden Augenblick konnte die bewußte Tür sich öffnen – und das tat sie wiederholt: krachend fiel sie hier Frau Chauchat zu, die für ihre Person lautlos zur Treppe glitt³³.

Diese Frau voller Vibration, Vitalität, Weiblichkeit und Intrigen, versinnbildlicht mit ihrer Stimme, ihrem Blick, ihrer Bewegung, ihrer Kleidung, ihrem Äußeren, mit ihrem ganzen Wesen die Unabhängigkeit und die Sexualität. Die Männer auf dem Zauberberg, besonders Hans Castorp, mögen diese ahnungsvolle Schönheit. Eine Frau, die unerreichbar schien und die Geschlossenheit, die Wände lange nicht ertrug. Ein Mensch, der die Freiheit suchte, und wie sie es behauptete:

Quant à moi, tu sais, j'aime la liberté avant tout et notamment celle de choisir mon domicile. Tu ne comprends guère ce que c'est : être obsédé d'indépendance. C'est de ma race, peut-être.³⁴

Sie strebt ständig danach Unabhängigkeit zu erleben und auszunutzen; und es ist ihre Krankheit, die es ihr erlaubt, sich frei zu bewegen, zu reisen. Aber als sie sich verliebt, verliert sie ihre Freiheit. Sie wird durch ihren Körper und ihre Gefühle festgebunden. Sie wird ebenso wie alle anderen Männer und Frauen verletzbar. Durch dieses Gefühl erkrankt sie.

Clawdia Chauchats Krankheit ist eine innere, nämlich die Liebe. Sie macht sie krank und beraubt sie der inneren Freiheit. Trotzdem will sie ständig die Leidenschaften dieser Krankheit erleben, denn was kann man bei einem Menschen ohne Eigenschaften erreichen³⁵. Diese leidenschaftliche und die Leidenschaft liebende Frau mag Frau zu sein³⁶, den Anderen – besonders den Männern – Empfindlichkeit zu geben³⁷. Clawdia Chauchat ist eine wahre Frau, denn es sind die Männer, die sie zur Frau machen, die in ihr die Weiblichkeit erwecken und am Leben erhalten.

Man wäre keine Frau, wenn man nicht eines Mannes willen, eines Mannes von Format, wie du [Hans Castorp] sagst, für den man ein Gegenstand des Gefühls und der Angst um das Gefühl ist, auch Erniedrigungen in den Kauf nehmen wollte.³⁸

Thomas Mann hat die Franzosen anders als sein Bruder Heinrich kennen gelernt und erlebt. Obwohl die Französin des Zauberbergs sich als die Königin des Sanatoriums benimmt, ist sie eine ganz andere Figur als Heinrich Manns Herrscher, der König Frankreichs. Beide sind Herrscher über ein Volk, aber beide regieren ihre Untertanen unterschiedlich. Während Heinrich IV mit dem Volk für das Volk, mit Vernunft und Entschiedenheit regiert, beherrscht Madame Chauchat ihre Untertanen mittels deren Gefühle, durch die Liebe. Der Unterschied liegt in der Art und Weise der Herrschaft. König Heinrich besitzt ein Konzept, das er erreichen will, lenkt das Leben seines Landes einem vorgestellten, erträumten und zu verwirklichenden Ziel entgegen. Clawdia Chauchat dagegen hat keinen Plan, keine Vorstellung, was sie mit ihren Taten, Worten, Gesten, mit ihrem Körper und ihrer Seele erreichen möchte. Heinrich IV lebt, um seine Träume zu verwirklichen, Clawdia Chauchat träumt, genießt die Macht, um leben zu können, um am Leben zu bleiben. Der König von Frankreich muss ein Leben lang – nachdem er sein Heimatland verlassen hat und in Paris angekommen ist, - als Gefangener seiner Macht leben, Clawdia aber wird durch ihre Macht – die Macht der Liebe und durch ihre Fähigkeit der Entführung - frei.

Beide Romanfiguren vergleichend – abgesehen von Geschlecht und Alter – kann behauptet werden, dass die beiden Autoren Gegenpole des französischen Mentalität gestalten: einerseits Vernunft – andererseits Gefühle, einerseits Träumen nachzugehen, andererseits das Leben zu

genießen, einerseits Bereitschaft zu dienen, andererseits ungezügelter Freiheitsdrang. Zwei Autoren – Heinrich und Thomas Mann – haben die französische Mentalität unterschiedlich verstanden und interpretiert. Bei Heinrich Mann findet man eine Beispiel- und vorbildhafte, eine bedenkenswerte Figur, Thomas Mann dagegen schildert eine eher leichtsinnige, legere Lebensauffassung. Zwei sehr unterschiedliche Figuren, die irgendwie doch ein Ganzes ergeben.

Anmerkungen

¹ Bertaux, Pierre: Heinrich Manns Verhältnis zu Frankreich. In: Koopmann, Helmut – Schneider, Peter-Paul (Hg.): *Heinrich Mann Jahrbuch 3/1985*. Zehnersche Buchdruckerei: Speyer, 1986, S. 19–20.

² Ebda, S. 18.

³ Mádl, Antal: *Heinrich Mann*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1966, S. 90.

⁴ Müller, Gerd: *Geschichte, Utopie und Wirklichkeit. Vorstudie zu Heinrich Manns Henri-Quatre-Roman*. In: Morten, Nøjgaard – Skydsgaard, Niels Jørgen – Sørensen, Bengt Algot (Hg.): *Orbis Litterarum*. International Review of Literary Studies. Copenhagen: Munksgaard, 1971, S. 104.

⁵ Ebda, S. 105.

⁶ Koebner, Thomas: *Henri Quatre – Die Fiktion vom guten Herrscher*. In: Koopmann, Helmut – Schneider, Peter-Paul (Hg.): *Heinrich Mann Jahrbuch 3/1985*. Zehnersche Buchdruckerei: Speyer, 1986, S. 108–109.

⁷ Ebda

⁸ Kaiser, Andrea: »Liebe« und »Herrschaft« in den Henri-Quatre-Romanen Heinrich Manns. Magisterarbeit, Universität Hamburg. 1991 (masch.) In: *Heinrich Mann-Jahrbuch 17/1993*. Hrsg. von Koopmann, Helmut – Schneider, Peter-Paul. Lübeck, 1793, S. 174.

⁹ Müller [Anm.4.], S. 108.

¹⁰ Jöckel, Wolf – Müller, Gerd : Diskussion über Heinrich Manns »Henri Quatre«. In: *Orbis Litterarum*. International Review of Literary Studies. Edited by Morten Nøjgaard, Niels Jørgen Skydsgaard and Bengt Algot Sørensen. Vol XXVII. Munksgaard: Copenhagen, 1972, S. 40.

¹¹ Ebda

¹² Ebda

¹³ Ebda

¹⁴ Koebner [Anm. 6], S. 111.

¹⁵ Ebda, S.117.

¹⁶ Linn, Rolf N.: Der Kontrast als Denk- und Sprachfigur In Heinrich Manns *Henri Quatre. Germanisch-Romanische Monatsschrift* 23/1973, S. 234.

¹⁷ Schröter, Klaus: *Heinrich Mann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 1967, S. 129.

¹⁸ Schröter [Anm.17], S. 235.

¹⁹ Mann, Thomas: *Der Zauberberg. Kommentar von Michael Neumann*. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke - Briefe - Tagebücher. Bd.5.2. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2002, S. 67.

²⁰ Ebda, S. 76.

²¹ Ebda, S. 76.

²² Ebda, S. 77.

²³ Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1965, S. 114.

²⁴ Ebda, S. 199.

²⁵ Mann [Anm. 19], S. 76.

²⁶ Mann [Anm. 23], S. 305, S. 328, S. 366.

²⁷ Ebda, S. 366.

²⁸ Ebda, S. 325.

²⁹ Mann [Anm. 19], S. 76.

³⁰ Mann [Anm. 23], S. 325.

³¹ Ebda, S. 411.

³² Ebda, S. 462.

³³ Ebda, S. 207.

³⁴ Ebda, S. 480.

³⁵ Ebda, S. 842.

³⁶ Ebda, S. 847.

³⁷ Ebda, S. 848.

³⁸ Ebda, S. 847.

Bálint Kovács (Budapest)

Glaube und Technik in Alfred Döblins *Märchen von der Technik*

„Vertraue in Gott und halte das Schießpulver trocken.“ In diesem berühmt gewordenen Satz vereinen sich zwei sehr unterschiedliche, einander regelrecht entgegengesetzte Diskurse: Technik und Glaube. Um diesen Gegensatz auslegen zu können, ist es sinnvoll, sich die Funktionsweise dieser beiden Denkmodelle vor Augen zu führen. Die Technik basiert auf die dynamische Evolution und Zusammenarbeit verschiedener naturwissenschaftlicher Teilbereiche, die sich ständig entwickeln, das heißt, Wahrheiten nur insoweit anerkennen, bis diese durch neu gewonnene Erkenntnisse ergänzt oder widerlegt, also ersetzt werden. Metaphorisch formuliert ist die technische Sichtweise ein Haus, das nie fertig wird, weil ständig alte Wände eingerissen werden, um neuen, besseren Gebilden Platz zu machen. Das Denkmodell des Glaubens basiert dagegen auf überlieferte Inhalte, die als unbedingt wahr vernommen und akzeptiert werden. Die metaphorische Analogie könnte die der Festung sein, mit starken, uneinnehmbaren Mauern umgeben. Umso interessanter ist es zu beobachten, wie diese scheinbar gegensätzlichen Diskurse immer wieder Einklang finden können, sei es in dem berühmt gewordenen, oben zitierten Spruch von Oliver Cromwell, oder im vorliegenden Werk Alfred Döblins, der kurzen Erzählung mit dem Titel *Märchen von der Technik*.

In diesem Werk sind nicht nur die zwei vorgestellten Diskurse vertreten, sondern sogar die oben skizzierte Fragestellung selber, die der Autor gleich im ersten Satz der Erzählung folgendermaßen formuliert: „Dies ist eine wahre Geschichte, und sie zeigt, dass sogar in den hellsten Zeiten Wunder möglich sind.“¹ Dieser Auftakt beschwört also bereits zu Beginn der Erzählung diesen scheinbaren Konflikt, indem Döblin den Gegensatz von „hellsten Zeiten“ und „Wunder“ etabliert. Der Ausdruck „hellste Zeiten“ trägt die gleiche Bedeutung auf zwei verschiedenen Ebenen in sich: Die Dunkelheit wird von dem elektrischen Strom vom Angesicht der Erde verbannt, wie auch, im metaphorischen Sinne, die Unwissenheit und Aberglaube durch die Erkenntnisse der Wissenschaften verdrängt werden. Problematisch könnte hingegen die Definition von

„Wunder“ ausfallen, trägt doch das gängige Verständnis zwei hervorsteckende Merkmale in sich, indem es heißt: „Wunder: außerordentlicher, staunenerregender, der Erfahrung oder den Naturgesetzen zuwiderlaufender Vorgang“.² Dies bedeutet zwangsweise die Implikation des Betrachters in der Definition selber, sind doch 'Erstaunbarkeit' und 'Erfahrungshorizont' individuelle Eigenschaften. Ein breiter greifender Deutungskreis ist durch die 'Gesetze der Natur' angedeutet, der die Distinktion in diesem Falle unterstützt, denn unter Naturgesetzen ist die globale Erfahrungs- und Deutungswelt der Menschheit zu verstehen, eben die Zusammenwirkung zahlloser Wissenschaftsbereiche, die die Funktionsweise der Natur empirisch erfassen und beschreiben. Dass es sich bei Döblin nicht um eine helle, sondern um die hellste Zeit handelt, bestätigt jedoch, dass das Wunder in diesem Falle von der Erfahrung unabhängig ist. Sie steht somit für die göttliche Intervention, eine Instanz, die dem lückenlos beleuchteten Erdball übergeordnet sein muss. Wichtig ist diese Erkenntnis, weil sie bestätigt, dass das Wunder im *Märchen von der Technik* keine Verständnislücke repräsentiert, es sich also nicht um das Fehlverhalten eines der Diskurse handelt, sondern um die genuine Legierung der Diskurse. Die Essenz der vorliegenden Erzählung ist genau die Art und Weise, wie Döblin diesen Legierungsprozess vornimmt. Um diese Aspekte erfassen zu können, ist es unerlässlich, Alfred Döblins Religiosität zu erläutern. Bewusst wurde an dieser Stelle Religion und nicht Glaube genannt. Der Aufbau der Erzählung ist ein zweigeteilter. Der erste Teil ist die Flucht der Familie aus ihrer Heimat, mit all den von Döblin beschriebenen Umständen: die Vertreibung und deren Gründe, die Selbstwehr des Vaters und der Streit der Eltern über den Vorfall. Der zweite Teil der Erzählung ist das Auffinden des verloren gegangenen Sohnes und dessen Umstände: die Liebe des Vaters zur Musik, die geschenkten Apparate, die Reise nach Warschau und die verschickten Telegramme. Verbindungselement ist der verlorene Sohn Iizchak.

Der erste Teil ist somit eine Repräsentation von Döblins Einstellung gegenüber dem Judentum. Dem religiösen Werdegang des aus assimilierter Familie stammenden, zuerst „kämpferischen Atheist[en]“³, später aktiven Territorialisten, teilweise sich dem Zionismus annähernden, schließlich zum Katholizismus konvertierten Alfred Döblin widmen sich zahlreiche detaillierte Studien, für die Untersuchung der vorliegenden Erzählung erscheinen allerdings der relevante Zeitraum der Entstehung,

beziehungswise einige Momente der Vorgeschichte interessant. Das *Märchen von der Technik* wurde „1934 unter dem ersten Eindruck der Emigration geschrieben“⁴ und erschien ein Jahr später in dem Essayband *Flucht und Sammlung des Judentums*, in dessen Aufsätzen „Döblin für die nichtzionistische jüdische 'Freiland'-Bewegung wirbt“⁵. Auch in dieser Hinsicht ist das von Döblin in der vorliegenden Erzählung skizzierte Judenbild von Bedeutung und von besonderem Interesse. Eine Zwiespältigkeit erhebt sich, die zwei Wege der Selbsterhaltung in sich konfrontieren lässt, die ihren expliziten Höhepunkt im Dialog zwischen dem Vater und der Mutter des verlorenen Sohnes erreicht. In der einen Schale der Waage steht das aktive Eingreifen ins eigene Schicksal, vertreten durch die Bewaffnung des Familienvaters. In der anderen die ernüchternde Aussage der Mutter: „ein Jud soll sich verstecken [...] ach es leben noch so viele daheim.“⁶ Dass der Fokus stark auf diese Debatte gerichtet ist, wird dadurch ersichtlich, wie Döblin die Gestaltung des Verhältnisses der Erzählzeit zur erzählten Zeit vornimmt. Alles, was vor diesem Zeitpunkt stattfindet, erfährt eine heftige Raffung, ist von Auslassungen durchwoben. Döblins Montagetechnik funktioniert in dieser kurzen Erzählung beispielhaft, indem einzelne kurze Momente zu einer typisierten Verfolgungsgeschichte werden, zu einem nur allzu typischen universalen Platzhalter für ein Massenschicksal: „Lest ihre Geschichte, die seit dem sechsten Jahrhundert vor Christus strotzt von Verfolgungen, Niederlagen, Kämpfen, Verjagen, Ausrottungen, Pogromen“.⁷ Die übergeordnete Erzählerposition ist der Schlüssel zu diesem Kunstgriff, der Erzähler ist raum- und zeitunabhängig, extradiegetisch, sich somit die Fähigkeit aneignend, sich frei in der Verkettung der Begebenheiten zu bewegen, dabei sich von diesen zu lösen, indem Wertungen ungewisser Herkunft frei eingeschoben werden – „aber es hilft nichts, Pogrom ist Pogrom.“⁸ Nach dieser Collage der Einzelbilder erscheint das Gespräch, nicht ein Zeitpunkt allerdings, sondern das Kondensat der Debatte – „Tausendmal besprachen sie alles.“ –, das die eigene Auseinandersetzung Döblins mit der Frage des Auflehns versus Ausharrens, hier von einer Entscheidung des Einzelnen ausgehend ausdehnt und auf das ganze „jüdische Volk-Nichtvolk“ projiziert⁹, wie es Döblin im siebten Buch seiner Schrift mit dem Titel *Unser Dasein* formuliert. Diese Schrift, 1933 erschienen, beinhaltet detaillierte Überlegungen zu Fragen des Judentums, der in der vorliegenden Erzählung präsent, in so wenigen Worten zusammengefasste

Gedankengang ist in *Unser Dasein* exakt nachvollziehbar, indem Döblin den Bogen spannt von der Etablierung der verlorenen Traditionen („Sie waren nicht immer wie heute [...] In der Bibel sehen wir sie als ein tapferes, kriegerisches Volk“¹⁰), durch das akzeptierte Zwangsschicksal („Anpassung, Verstecken: das sind ihre Hauptworte. Sich ducken, sich unsichtbar machen, Mimikry: das sind ihre Hauptgebote.“¹¹), bis hin zu einer Erkenntnis der nicht Erhaltbarkeit dieses Schicksales: „Erstens kommt man aus der Gefährdung nicht heraus, zweitens ist es unwürdig, passiv von der Gnade anderer abzuhängen, drittens ist es ein Verbrechen, nicht in Gemeinschaftsbildung zu voller Entfaltung zu kommen.“¹²

„Ihr Weg – Notwendigkeit der Entscheidung“¹³ heißt die Überschrift des Absatzes und gibt das gleiche Programm an, wie die vorliegende Erzählung: Das Schicksal in die eigene Hände zu nehmen. „Du hast ihm ein Beispiel gegeben [...] er wird auch ein Beil oder ein Messer genommen haben“¹⁴, so klagt die Mutter den Familienvater an, und es wird ihr von Döblin mittels der Konstruktion des Weges des verlorenen Sohnes recht gegeben. Der Sohn ergriff die Gelegenheit, er traf die so notwendige Entscheidung, so wie auch sein Vater die notwendige Entscheidung traf: Anstatt sich zu fügen, sich zu verstecken nahmen beide das Ungewisse, das potenziell Gefährliche in Kauf, die Notwendigkeit der Entscheidung erkennend.

Im zweiten Teil der Erzählung wendet sich Döblin dem Diskurs der Technik zu. An diesem Punkt sind bereits zwei wichtige Inhalte etabliert: erstens die unlösbar erscheinende Tragödie der Familie wegen des erlittenen Verlustes des geliebten Sohnes, die nun auch eine stark geraffte Zusammenfassung erfährt, zweitens die Erwartung des Wunders, dessen noch verhüllte Wirkungskanäle somit in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt werden. Die Technik tritt in Form von telegrafischer Kommunikation einerseits, andererseits, um Weiten zentraler positioniert, in der Gestalt zweier Apparate auf, als Grammophon und Radioempfänger. Zwei technische Geräte, die ihre Existenz der naturwissenschaftlichen Entwicklung verdanken, deren Funktionsweise durch physikalische Gesetze gelenkt ist und die mithilfe eines ‚hell erleuchteten‘ Naturverständnisses eindeutig und reproduzierbar gestaltet sind. Unbedingt zu erkennen ist jedoch, dass im vorliegenden Falle all diese oben beschriebenen Vorgänge und Bedeutungen innerhalb einer äußerst begrenzten Räumlichkeit, nämlich im Gerät selber komprimiert sind, und

nur an zwei Textstellen in die Erzählung einsickern, auch da nur in Spuren. Erstens am Anfang der Erzählung, in Form Döblins Erkenntnis der ‚hellsten Zeiten‘, zweitens im Satzsatz: „Und das hat das Radio gemacht, und das ist die Technik“¹⁵. Dadurch wird ein Rahmen gebildet, dessen Aufgabe es ist, den instrumentalen Charakter der Technik in der Erzählung zu relativieren. Die komprimierte technische Welt des Gerätes wird durch die schützenden Mauern des Gehäuses von der Welt des Benutzers undurchdringlich abgegrenzt und abgeschottet, der technische Charakter des Apparates wird durch seinen instrumentalen Charakter verschlungen. Diese ‚Mittel zum Zweck‘-Einstellung ist im Werk implizit vorzufinden, indem es heißt: „[...] einen Radioapparat, damit konnte man hören, weit, weit, wo gesungen wurde“¹⁶. Dies entspricht selbstredend der Vorstellung vom Benutzer: Der Familienvater interessiert sich weder für das Grammophon, noch für das Radio, sondern ausschließlich für die Musik, für die er sich, wie der Leser erfährt, bereits früher interessiert hat – „Der Vater aber saß noch immer, wo gesungen wurde“¹⁷. Durch die Einführung der Apparate wird lediglich seine Wahrnehmung verändert, präziser formuliert: erweitert. Die Technik ist im Instrument eingeschlossen, es findet eine „Instrumentierung der Wahrnehmung“¹⁸ statt, die „Technik hat für den Wahrnehmenden vermittelnde, mediatisierende Funktion und verändert damit die leiblichen Beziehungen, in denen sich Wünsche und Bedürfnisse manifestieren.“¹⁹ In der vorliegenden Erzählung ist die Hauptfunktion der Apparate die Überbrückung der zeitlichen und der räumlichen Distanz. Erstere wird eher vom Grammophon realisiert, indem es die Konservierung der Musik ermöglicht, die Abstraktheit der Klänge wird mit ihrer Hilfe, wenn auch nicht produktiv, in einen mit den Händen fassbaren Gegenstand verwandelt, der durch ihre Masse – im Gegensatz zum Klang – dem Fluss der Zeit standhält. Diese Qualität ist Bestandteil der Verkettungen, die zum Auffinden des verlorenen Sohnes beitragen: „der [andere] Sohn ist mit ihm [dem Vater] nach Warschau gefahren, sie haben die Platte gefunden, und auf der Platte stand sein [des verlorenen Sohnes] Name“²⁰. Ersichtlich ist, dass die Gegenständlichkeit der Schallplatte außer der Klangkonservierung auch zusätzliche, sekundäre Information zu vermitteln imstande ist. Die Funktion des Radioapparates ist in diesem Zusammenhang die Überbrückung der räumlichen-geografischen Distanz, indem es den Gesang des geliebten Sohnes zu seinem Vater transportiert. Trivial ist die Behauptung, der Vater konnte seinen in

Amerika singenden Sohn ohne das Radio nicht hören, Schwerpunkt liegt hierbei auf der enormen Erweiterung von Sinnesmöglichkeiten, Medien als Körperextensionen²¹ eben, die durch die innerhalb des Gehäuses wirkende Technik zu Stande kommen kann. An dieser Stelle soll die die sich trapezartig öffnende Raumkonstellation des vorliegenden Werkes Erwähnung finden, denn die exponentielle Steigerung und der eruptionsartige Höhepunkt sind ebenfalls durch die technischen Instrumente motiviert. Am Anfang der Geschichte wird der minimale Raum, „ein kleines jüdisches Städtchen“²² in der Ukraine, nicht benannt. Durch die Flucht öffnet sich dieser Raum Richtung Westen, der Name der Stadt Lemberg, die Alfred Döblin selber von seiner Polenreise im Herbst des Jahres 1924 gut gekannt hat²³, wird nur ansatzweise erwähnt, der darauf folgende Handlungsort ist nun „eine kleine Stadt“²⁴, wieder unbenannt; durch die Flucht und ihre beiden genannten Stationen findet nur eine relativ schmalwinklige Öffnung statt. Den Durchbruch bringt ein technisches Gerät, das Radio, das den Handlungsraum nach Warschau, in die Großstadt verschiebt, nur um mit dem Auffinden der Schallplatte den Maßstab wieder ums Vielfache zu steigern. Die bedeutendste Ausdehnung des Raumes geschieht schließlich durch den Einsatz eines weiteren technischen Hilfsmittels, des Telegrafen, durch den die Kommunikation letztendlich beidseitig vorgenommen werden kann – „Und dann gingen die Telegramme hin und her“²⁵ –, somit die einzige nichtchronologische Episode der Geschichte enthüllend und die Lücke in der Kausalverkettung der Erzählung schließend.

Das Erfassen dieses Unterschiedes zwischen Technik als Denkmodell und Technik als Instrument scheint für die thematische Konsolidierung der Diskurse von Glaube und Technik eine Kernbedeutung zu besitzen, denn aus der Kausalität der Geschichte wird der naturwissenschaftliche, allerklärende Charakterzug der Technik ausgekoppelt, ihre Funktion verbleibt die Mediation, die Überbrückung von Raum und Zeit. Für die Kausalität ist nicht die Vorliebe für das Technische, sondern die Vorliebe für die Musik ausschlaggebend – „daß er [der Vater] so viel hörte und in Konzerte ging, das war die Fügung Gottes“²⁶. Der oben vorgestellte Abhang zwischen den beiden Diskursen wird in dieser Weise in der Kausalitätskette der Erzählung überbrückt: Das Festhalten und die ausharrende Akzeptanz tradierter Wahrheiten inkorporiert in versöhnlicher Form das Instrumentale des sich entwickelnden, auf Basis der auf dieser

Weise etablierten Einheitlichkeit findet auch der Erneuerungscharakter der Wissenschaft seinen Platz, kann ohne Widerspruch in diese Einheit integriert werden. Diesen Schritt formuliert Döblin im partiell bereits zitierten Schlussgedanken folgendermaßen: „Und das hat das Radio gemacht, und das ist die Technik, und sie hat einen Sohn wieder zu seinem Vater geführt, und beide wissen, Gott lebt, und wer an ihn glaubt, kann auf ihn bauen“.²⁷ Döblin findet den Weg zur Vereinbarung von Helligkeit und Wunder somit in der Unterordnung der Technik als Instrument eines übergeordneten Willens. Die technischen Apparate sind für das Auffinden des verlorenen Sohnes kausal zu werten, die Technik selber ist aber ausschließlich für ihre pure Existenz verantwortlich, sie verfügt somit im Kontext der Geschichte nur über die Fraktion der kausalen Motivierung, die von der „Fügung Gottes“²⁸ ausgeht und die eigentliche Einfügung der Apparate in den Kausalzusammenhang bedingt.

„Vertraue in Gott und halte das Schießpulver trocken.“ Das heißt nach Döblin, die höhere Instanz anzuerkennen, ihrem Plan jedoch selber tatkräftig entgegenzuwirken, sie auszuführen. Durch diese Gewichtung ist die Versöhnung der Diskurse von Glaube und Technik vorgenommen. Indem das Vertrauen in der Vorsehung, der Glaube die aktive Handlung, das Schenken der Apparate bedingt, wird der Gegensatz nicht nur entkräftet, sondern zu einer kausalen Einheit zusammengeführt, keine Konfrontation also, sondern die Erarbeitung einer genuinen Schnittstelle. Eine literarische Höchstleistung Alfred Döblins und Paradebeispiel seines Montagestils, in weniger, als halb so vielen Worten nämlich, wie die vorliegende Arbeit.

Anmerkungen

¹ Döblin, Alfred: *Märchen von der Technik*. In: Ders.: *Erzählungen*. Hg. v. Links, Roland. Leipzig: Reclam, 1967, S. 180.

² Müller, Wolfgang (Hg.) [u.a.]: *Bedeutungswörterbuch*. Mannheim – Wien – Zürich: Bibliographisches Institut, 1985. (Der Duden, Bd. 10)

³ Müller-Salget, Klaus: *Alfred Döblin und das Judentum* – Aus Anlass seines 125. Geburtstages. literaturkritik.de

http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6305&ausgabe=200308 (Zugriff am 03.02.2009).

⁴ Links, Roland: *Bibliographische Bemerkungen*. In: Döblin, Alfred: *Erzählungen*. Hg. v.

Links, Roland. Leipzig: Reclam, 1967. S. 318.

⁵ Links, Roland: *Auflehnung und Resignation. Alfred Döblins Erzählungen*. In: Döblin, Alfred: *Erzählungen*. Hg. v. Links, Roland. Leipzig: Reclam, 1967. S. 312.

⁶ Döblin [Anm. 1], S. 181.

⁷ Döblin: *Unser Dasein*. Olten und Freiburg in Breisgau: Walter, 1964, (Walter Muschg Ausgewählte Werke in Einzelbänden) S. 359.f.

⁸ Döblin [Anm. 1], S. 180.

⁹ Döblin [Anm. 7], S. 355.

¹⁰ Ebda, S. 359.f.

¹¹ Ebda, S. 360.

¹² Ebda, S. 396.

¹³ Ebda

¹⁴ Döblin [Anm. 1], S. 181.

¹⁵ Ebda, S. 182.

¹⁶ Ebda, S. 181.

¹⁷ Ebda

¹⁸ Irrgang, Bernhard: *Technische Kultur. Instrumentelles Verstehen und technisches Handeln*. Paderborn, Wien [u.a.]: Schöningh, 2001. (Philosophie der Technik, Bd. 1.), S. 82.

¹⁹ Ebda

²⁰ Döblin [Anm. 1], S. 182.

²¹ Vgl. McLuhan, Herbert Marshall: *Understanding Media: The extensions of man*. New York [u.a.]: McGraw-Hill, 1966.

²² Döblin [Anm. 1], S. 180.

²³ vgl. Döblin, Alfred: *Reise in Polen*. Olten und Freiburg in Breisgau: Walter, 1968. (Walter Muschg Ausgewählte Werke in Einzelbänden)

²⁴ Döblin [Anm. 1], S. 180.

²⁵ Ebda, S. 182.

²⁶ Ebda, S. 181.

²⁷ Ebda, S. 182.

²⁸ Ebda, S. 181.

Andrea Demku (Szeged)

Die Gewalt aus männlicher / weiblicher Perspektive oder Wie interpretiert man Katharinas Prozess?

In der folgenden Arbeit werde ich die Grenze des Themas dieser Tagung ein bisschen ausweiten, denn die *Begegnungsräume von Sprachen und Literaturen* sollen diesmal sich nicht aus der Richtung der Sprachwissenschaft oder Literatur annähern, sondern es wird untersucht wie die Sprache als Kommunikationsmittel in Heinrich Bölls Erzähltext *Die Verlorene Ehre der Katharina Blum. Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*¹ auftaucht.

Im Zentrum der Arbeit steht ein auch heute noch oft aktuelles Phänomen, nämlich: wie unterschiedlich eine Situation dem Publikum von den Medien präsentiert werden kann. An der Basis steht ein völlig menschlicher, aber nicht unbedingt schöner Charakterzug: der Klatsch und der Tratsch. Man hört eine Nachricht und gibt sie schnell mit kleineren oder größeren Modifizierungen weiter. Nach einer Weile kann niemand mehr die Originalnachricht erkennen, und es kann auch komplett das Gegenteil der Ausgangssache sein. Die Boulevardpresse nutzt diesen Appetit der Menschen für Klatsch aus und generiert somit viele ungewünschten Stunden der Beteiligten an den „Nachrichten“.

Um die Handlung der Erzählung kurz zusammenzufassen, müssen wir die Hauptgestalt nennen: Katharina Blum (Haushälterin bei der Familie Blorna), Ludwig Götten (Dieb und Katharinas Liebhaber), Werner Tötgess (Journalist), Hubert Blorna (Rechtsanwalt), Walter Moeding (Kommissar), und Peter Hach (Staatsanwalt) bzw. die Boulevardpresse ZEITUNG, in der man die bekannte Bild-Zeitung wieder erkennen sollte. Böll greift sie nicht ohne Grund an, denn die Arroganz der Boulevardpresse wurde und wird auch heute immer unerträglicher.

Die Erzählung ist ziemlich arm in Ereignissen; es handelt sich um einen Prozess, in dem die Protagonistin, Katharina Blum, als Mörderin angeklagt wird. Es gibt einen mysteriösen Fall, wo eindeutig nicht die Täterin allein auch die Schuldträgerin ist. 1974 lernt die 27 Jahre alte Haushälterin Katharina Blum auf einer Karnevalsfeier Ludwig Götten kennen und verliebt sich in ihn. Sie verbringen gemeinsam die Nacht in

Katharinas Wohnung. Götten wird verdächtigt einen Bankraub und Mord verübt zu haben und wird von der Polizei beschattet, die seine Kontaktpersonen ermitteln will. Am Morgen stürmt die Polizei Katharina Blums Wohnung. Da Katharina Götten in der Nacht zur Flucht verholphen hat, wird sie vorläufig festgenommen und vernommen. Die Boulevardpresse ist sehr begeistert von diesem Fall und verliert keinen Moment, kein Detail dem Lesepublikum zu vermitteln und dadurch ihren Ruf zu vertiefen.

An diesem Punkt möchte ich dieses Prosawerk in die Thematik der Tagung einbauen: es gibt 2 Sichtweisen derselben Tat: die weibliche Perspektive, vertreten von Katharina und Frau Blorna bzw. die männliche Perspektive, vertreten von dem Richter, dem Staatsanwalt und der ZEITUNG. Katharina behauptet, dass sie wegen der Aggressivität des Journalisten den Mord begangen hat, im Gegensatz zu den Männern, die sie als einfache, ordinäre Prostituierte ansehen. Ihre Lage wird immer schlimmer durch die Fakten, dass das Opfer ein Mitarbeiter der ZEITUNG war.

Ziemlich merkwürdig verhielt sich die ZEITUNG, nachdem die beiden Morde an ihren Journalisten bekannt wurden. Irrsinnige Aufregung! Schlagzeilen. Titelblätter. Sonderausgaben. Todesanzeigen überdimensionalen Ausmaßen. Als ob – wenn schon auf der Welt geschossen wird – der Mord an einem Journalisten etwas besonderes wäre, wichtiger etwa als der Mord an einem Bankdirektor, -angestellten oder -räuber.²

Die 2 Gruppen werden von der ZEITUNG täglich angegriffen. Ihr einziges Interesse ist je mehr Leser zu haben und dadurch je mehr Exemplare verkaufen zu können. Das ist klare Wirtschaftspolitik – könnte man behaupten – und das ist die Meinung der meisten Leser. Niemand ist daran interessiert, wie groß der Preis einer Headline, einer kreierte Nachricht ist. Leben und Karriere können in einer Sekunde völlig ruiniert werden. Niemand kümmert es, was nach der Welle der so genannten Nachrichten mit den Protagonisten passieren wird. Die ZEITUNG fälscht Aussagen von Personen, die Katharina kennen, so wird etwa aus der Beschreibung *Katharina ist eine sehr kluge und kühle Person* in der ZEITUNG: *eiskalt und berechnend*.

Heinrich Böll wurde *Moralist des XX. Jahrhunderts* genannt, – obwohl er sich selbst nie als solcher gemeint hatte – also ist es nicht überraschend,

dass er sein Wort gegen die Boulevardpresse gehoben hat. Im Text wird ganz allgemein über die ZEITUNG gesprochen, aber es wird an die Boulevardpresse, als ganzes, gedacht. Heinrich Böll, der sich seit seiner kritischen Stellungnahme 1972 im Spiegel „Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?“ selbst als Opfer einer Rufmordkampagne sah, die in ihm einen Sympathisanten des Terrorismus erkennen wollte, reagiert mit „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ auf die Berichterstattung der Bild-Zeitung und auf die Gewaltdebatte der 1970er Jahre. Er prangert den Sensationsjournalismus an und veranschaulicht die möglichen Folgen. Im Oktober 1974 erklärte Böll in einem Interview: *Die Gewalt von Worten kann manchmal schlimmer sein als die von Ohrfeigen und Pistolen.*

Heinrich Böll versucht in seinem Werk diese Art von Boulevardpresse zu parodieren und dadurch die Aufmerksamkeit seiner Leser zu wecken, sie aufmerksam zu machen wie gefährlich es sein kann, wenn man auf das Denken verzichtet und alles, was man in einer Zeitung liest, auch glaubt. Die betreffende Zeitung wird einfach nur *Zeitung* bzw. seine Sonderausgabe von Sonntag *Sonntagszeitung* genannt, und diese Tatsache lässt viele Leser daran denken, dass hier nur über die Bild-Zeitung die Rede sein kann. Um den Wirkungseffekt zu erhöhen, begleitet den Text auch ein Motto, wo die Aufmerksamkeit der Leser darauf gelenkt wird, dass es nicht um die „Bild“ ginge, obwohl die Ähnlichkeiten ziemlich auffallend sind. Dieses ist eine der besten Methoden, sich von eventuellen juristischen Schwierigkeiten zu schützen.

Personen und Handlung dieser Erzählung sind frei erfunden. Sollten sich bei der Schilderung gewisser journalistischer Praktiken Ähnlichkeiten mit den Praktiken der »Bild«-Zeitung ergeben haben, so sind diese Ähnlichkeiten weder beabsichtigt noch zufällig, sondern unvermeidlich.³

Die vorhandene Methode erkennt man auch in Bölls letzten Roman *Frauen vor Flusslandschaft* (1985) im Zusammenhang mit dem aus dem Hintergrund handelnde und alles in seiner Hand haltende Figur *Schwamm*.

Im Laufe des Werkes entdeckt der Leser die charakteristischen Motive von Bölls Schreiben: der aus dem Krieg verwundet heimgekehrte Soldat (Katharinas Vater); betrunkene Menschen bzw. Alkohol; Kirche. An der Seite dieser Motive wird eine gewisse Parallelität zwischen der

Protagonistin und Leni Pfeifer aus dem Roman *Gruppenbild mit Dame* (1972) aufgestellt. Beide Frauen haben eine eher ungewöhnliche Attitüde gegen eine Beziehung mit einem Mann oder aber gegen die Sexualität als Solches. Sie können weder weinen, noch Tränen in ihren Augen haben. Der Aufbau aus Zeugenaussagen, Zeitungszitaten, ihr Stil und Protagonistin widerspiegelt den Fortschreibungscharakter des oben genannten Romans.⁴

Kehren wir jetzt zurück zum Hauptthema der Arbeit, also wie wird Katharinas Tat aus männlicher bzw. weiblicher Perspektive angesehen? In der Erzählung soll nur gezeigt werden, wie es zu diesem Geschehen kommen konnte, welche Motive eine Person wie Katharina Blum veranlassten eine derartige Tat zu begehen, oder wie der Untertitel lautet, wie die Gewalt entstehen kann. Die Gewalt, als anwesender menschlicher Charakterzug wurde seit den ältesten Zeiten unterschiedlich von Männern und Frauen angesehen und behandelt. Zahlreiche aggressive oder gewaltige Manifestationen werden von den meisten Männern als akzeptabel oder aber gewöhnlich betrachtet, solange das Empfindsamkeitsniveau der Frauen viel entwickelter ist. Ich möchte hier keine Beispiele aus dem alltäglichen Leben nennen, denn alle von uns hatten sicherlich mindestens schon einmal so etwas miterlebt.

Im Falle Katharina Blums spricht man über die Gewalt sexueller, juristischer und journalistischer Art. Alle 3 Formen tragen dazu bei, dass Katharinas Verhalten sich völlig verändert. Ihr einziger Fehler war, dass sie sich in einen Diebe verliebt und mit ihm geschlafen hat. Als Folge einer wunderschönen Nacht geriet die Protagonistin zum Hauptthema einer harten Diskussion, denn die Gesellschaft ihrer Zeit wollte eine solche Beziehung keinesfalls annehmen. In dem Moment diese Affäre mit einem gesuchten Dieb von den Journalisten entdeckt wurde, kannten sie keinen Gott mehr und taten alles um Katharinas Leben unmöglich zu machen. Infolge der Berichterstattung der ZEITUNG wird Katharina mit beleidigenden, hasserfüllten und obszönen Anrufen und Zuschriften bombardiert. Die zu Beginn gesellschaftlich voll integrierte junge Frau wird zu einer verachteten Außenseiterin. Auf den tröstenden Hinweis, dass es auch andere Zeitungen gebe, die korrekt berichteten, erwidert sie: *Alle Leute, die ich kenne, lesen die ZEITUNG!*

Werner Tötgess, der ZEITUNG Journalist wollte ein Interview mit ihr an ihrem Wohnort nehmen. Er war höchst primitiv und sein

Wortschatz kaum geringer, also wenn man ein wenig Verständnis gegen die arme Frau zeigen möchte, so kann man behaupten, dass er sie provoziert hat und sie ihn deshalb, ohne eine Sekunde nachzudenken, kaltblutig erschossen hatte.

Er sagte: »Na, Blümchen, was machen wir zwei denn jetzt?« Ich sagte kein Wort, wich ins Wohnzimmer zurück, und er kam mir nach und sagte: »Was guckst du mich denn so entgeistert an, mein Blümlein – ich schlage vor, dass wir jetzt erst einmal bumsen. « Nun, inzwischen war ich bei meiner Handtasche, und er ging mir an die Kledage, und ich dachte: Bumsen, meinwegen, ich hab' die Pistole raus genommen und sofort auf ihn geschossen. Zweimal, dreimal, viermal. Ich weiss nicht mehr genau.[...]ich dachte: Gut, jetzt bumst's.⁵

Stellt man unmittelbar die Frage: hätte sie ihn auch in dem Fall erschossen, wenn er nicht jene Worte verwendet hätte? Meine persönliche Antwort ist: ja. Denn in erster Linie hatte sie sich dafür grundsätzlich vorbereitet: sie hatte die Pistole in der Tasche und wollte ihn in der Journalisten-Kneipe vorher kennen lernen. Zweitens: sie sollte den „Befehlen“ ihres Herzen folgen und dorthin gelangen, wo ihr Geliebte war: ins Gefängnis.

[S]ie selbst habe sich zwischen 12.15 und 19.00 Uhr in der Stadt umher getrieben, um Reue zu finden; sie bitte außerdem um ihre Verhaftung, sie möchte gern dort sein, wo auch ihr »lieber Ludwig« sei.⁶

Während des Prozesses kommt klar hervor, dass Katharina im Grunde genommen, einen schönen, ein bisschen vielleicht altmodischen Wortschatz benutzt, der von dem Advokaten nicht akzeptiert wurde.

Ähnliche Kontroversen hatte es um das Wort »gütig«, auf das Ehepaar Blorna angewandt, gegeben. Im Protokoll stand »nett zu mir«, die Blum bestand auf dem Wort gütig, und als ihr statt dessen das Wort gutmütig vorgeschlagen wurde, weil gütig so altmodisch klinge, war sie empört und behauptete, Nettigkeit und Gütmütigkeit hätten mit Güte nichts zu tun, als letzteres habe sie die Haltung der Blornas ihr gegenüber empfunden.⁷

Sie – wie die Männer im allgemeinen – benutzt einen schärferen oft auch trivialen Wortschatz. Dadurch wird Katharina aus einem einfachen Dienstmädchen zu einer potenziellen Prostituierte erniedrigt und ihre Liebe für Ludwig in eine einfache ordinäre sexuelle Beziehung. Die ZEITUNG stellt Katharina als Göttens Mittäterin und „Flittchen“ hin; sie wird als „Mörderbraut“ bezeichnet. Sie behauptet, Katharina habe Götten schon seit Jahren gekannt, da andere Hausbewohner gegenüber der Polizei angegeben haben, Katharina habe „Herrenbesuche“ empfangen. Demzufolge wird sie auch von den Lesern schuldig gesehen und als „Kommunistensau“ angesprochen.

Da Blorna und seine Frau Katharina Blum als in sexuellen Dingen äußerst empfindlich, fast prude schildern, muss die Möglichkeit, Beizmenne könnte – ebenfalls in höchster Wut über die entschwundenen Götten, den er sicher zu haben glaubte – die umstrittene Frage gestellt haben, hier erwogen werden. Beizmenne soll die aufreizend gelassen an ihrer Anrichte lehrende Katharina nämlich gefragt haben: »Hat er dich denn gefickt?«, woraufhin Katharina sowohl rot geworden sein wie in stolzem Triumph gesagt haben soll: »Nein, das würde ich nicht so nennen.«⁸

Von diesem Fakt ausgehend ist folgende Variante in der Boulevardpresse zu lesen:

Dort auf der Rückseite las er dann, dass die ZEITUNG aus einer Äußerung, Katharina sei klug und kühl »eiskalt und berechnend« gemacht hatte und aus einer generellen Äußerung über Kriminalität, dass sie »durchaus eines Verbrechens fähig sei.«⁹

Heinrich Bölls Kritik gegen diese inakzeptable Mentalität, die allen schadet, kann man in folgendem Zitat erkennen:

Wie soll ein unbescholtener Mithörer wissen, dass mit S. Sträubleder gemeint ist, mit B. Blorna und dass man in der SONNTAGSZEITUNG nicht mehr über S., aber viel über B. wird lesen können. [...] Sind sich die vorgesetzten Behörden darüber klar, was sie ihren Beamten und Angestellten da psychisch zumuten? Nehmen wir einmal an, eine vorübergehend verdächtige Person vulgärer Natur, der man ein »Zäphen« genehmigt hat, ruft ihren

ebenfalls vulgären derzeitigen Liebespartner an. Da wir in einem freien Land leben und miteinander sprechen dürfen, auch am Telefon, was kann da einer möglicherweise sittsamen oder gar sittenstrenger Person – ganz gleich welcher Geschlechts – alles um die Ohren sausen oder vom Tonband entgegenflattern? Ist das zu verantworten? Ist die psychiatrische Betreuung gewährleistet? Was sagt die Gewerkschaft Öffentliche Dienste, Transport und Verkehr dazu? Da kümmert man sich um industrielle, Anarchisten, Bankdirektoren, -räuber und -angestellte, aber wer kümmert sich um unsere nationalen Tonbandstreitkräfte? Haben die Kirchen dazu nichts zu sagen. Fällt die Fuldaer Bischofskonferenz oder dem Zentralkomitee deutscher Katholiken denn gar nicht mehr ein? Warum schweigt der Papst dazu? Ahnt denn keiner, was hier unschuldigen Ohren alles zwischen Karamellpudding und härtestem Porno zugemutet wird? Da werden junge Menschen aufgefordert, die Beamtenlaufbahn zu ergreifen – und wem werden sie ausgeliefert?¹⁰

Am Ende meines Beitrags möchte ich die Aufmerksamkeit daraufhin lenken, welche einflussbare Kraft die Tatsache hat, ob etwas von einem Mann oder von einer Frau gesagt wird. Ich will weder die Frauen noch die Männer angreifen, aber sowohl meiner Meinung als auch Bölls Meinung nach, sehen Frauen die Dinge völlig anders als Männer; es gibt unterschiedliche Prioritäten, sie nennen Sachen anders, es sind ihnen andere Fakten wichtiger als den Männern. Es ist doch sicher gar kein Problem, aber wenn sie nur darum verurteilt werden, weil sie anders sprechen, denken oder handeln, dann hat unsere Gesellschaft wirklich seriöse Probleme.

Man könnte sich fragen, wie würden die Geschehnisse ablaufen, wenn man statt Katharina ein männliche Gestalt hätten? Aus Heinrich Bölls Perspektive ist das eine ausgeschlossene Variante, denn in diesem Fall sollten wir statt Richter bzw. Richterinnen und Angestellten haben, die aber diese brutale, triviale fast unmenschliche Mentalität nicht annehmen könnten. Bölls Frauenfiguren sind fast ausnahmslos starke und positive Persönlichkeiten, deren Scheitern ausgeschlossen ist. Eine andere Variante wäre, wenn an den beiden Seiten entweder männliche oder weibliche Gestalten aufgereiht wären. In dieser Situation könnte man aber keine Ganzheit der menschlichen Natur darstellen, ein Faktor, der im Böllschen Œuvre auch emblematisch ist.

Anmerkungen

¹ Böll, Heinrich: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. Köln: KIWI, 1992.

² Ebda, S. 16f.

³ Ebda, S. 9.

⁴ Vgl. Bölls „ZEITUNG“ Sory: „Jetzt bumst’s“

⁵ Böll [Anm. 1], S. 185f.

⁶ Ebda, S. 12.

⁷ Ebda, S. 40.

⁸ Ebda, S. 25.

⁹ Ebda, S. 48.

¹⁰ Ebda, S. 134f.