

TEMESWARER  
BEITRÄGE  
ZUR  
GERMANISTIK

Band 9

VERLAG  
  
V. MIRTON  
2012

**TEMESWARER BEITRÄGE  
ZUR GERMANISTIK**

**Band 9**

**Gedruckt mit Förderung des Konsulats der  
Bundesrepublik Deutschland in Temeswar und  
der Rechtsanwaltskanzlei Gilesco & Partenerii CHSH**

Der Band einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Mirton-Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Romania

**ISSN: 1453-7621**

**TEMESWARER BEITRÄGE  
ZUR GERMANISTIK**

**Band 9**

**Mirton Verlag  
Temeswar 2012**

**Herausgeber:**

Professor Dr. Roxana Nubert

**Redaktion:**

Univ.-Lektorin Dr. Kinga Gáll  
Univ.-Assist. Dr. Alwine Ivănescu  
Univ.-Lektorin Dr. Beate Petra Kory  
Dozentin Dr. Marianne Marki  
Univ.-Assist. Dr. Alina Olenici-Crăciunescu  
Univ.-Lektorin Dr. Graziella Predoiu

**Redaktionsbeirat:**

Dr. Herbert Bockel (Passau)  
Professor Dr. Johann Holzner (Innsbruck)  
Professor Dr. Mariana-Virginia Lăzărescu (Bukarest)  
Professor Dr. Hermann Scheuringer (Regensburg)

**Erscheinungsweise:**

ab 2010 jährlich

**Bezugsbedingungen:**

Die Zeitschrift kann am Germanistik-Lehrstuhl der West-Universität Temeswar bestellt werden:  
Universitatea de Vest Timișoara  
Catedra de Germanistică  
Bd. V. Pârvan 4  
RO-300223 Timișoara  
Tel.: 0040/256/592278  
E-Mail: ana@litere.uvt.ro  
Ab 2009 erscheinen die **Temeswarer Beiträge zur Germanistik** Bd. 1-9 auf der Webseite des Germanistik-Lehrstuhls an der West-Universität Temeswar:  
[http://www.litere.uvt.ro/lb\\_germ.htm](http://www.litere.uvt.ro/lb_germ.htm).

**Textverarbeitung:**

Aufsätze, Diskussionsbeiträge und Rezensionen werden an die oben angeführte Adresse des Lehrstuhls erbeten.  
Manuskripte sollen in elektronischer Form auf Datenträgern oder per E-Mail eingereicht werden. Wenn Sonderzeichen (auch IPA-Zeichen) oder Abbildungen im Manuskript vorkommen, sind eine PDF-Datei und die Schriftarten erforderlich. Die Manuskripthinweise, die bei der Herausgeberin angefordert werden können, sind zu beachten.

**Druckvorlagenerstellung:**

Ladislau Szalai vom Mirton Verlag Temeswar

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b> .....	7
<b>Sehen lernen: Den Text mit Augen ver-sehen – Rilke und Cézanne</b> (Elena-Raluca Weber, Temeswar) .....	9
<b>Schaffen aus Fülle – Hermann Bahrs ergonomische Kunstproduktion</b> (Gottfried Schnödl, Wien).....	29
<b>Ein Schnitzler-Palimpsest in Karl Kraus’ <i>Letzten Tagen der Menschheit</i></b> (Sigurd Paul Scheichl, Innsbruck) .....	45
<b>Zur Figur der Ehebrecherin in Stefan Zweigs Novelle <i>Angst</i></b> (Petra-Melitta Roşu, Arad) .....	61
<b>Das Motiv des <i>going native</i> in Joseph Roths <i>Das falsche Gewicht. Die Geschichte eines Eichmeisters</i></b> (Vilma-Irén Mihály, Miercurea Ciuc) .....	71
<b>Postmoderne und intertextuelle Bezüge im Roman <i>Das Parfum</i> von Patrick Süskind</b> (Cinzia Carmina Drăghici, Wien).....	81
<b>„Die Helden der Konsumgesellschaft sind müde“ – Betrachtungen zum Roman <i>Taxi</i> von Karen Duve</b> (Tanja Becker, Temeswar).....	87
<b>Interkulturelle Aspekte in Ignaz von Borns <i>Briefen über mineralogische Gegenstände</i></b> (Laura Inăşel, Temeswar).....	97
<b>„...und ich blieb seither in meiner Seele ein Mensch der mediterranen Welt.“ Hans Bergels „Südsehnsucht“</b> (Mariana-Virginia Lăzărescu, Bukarest) ....	119
<b>Der Schriftsteller als Aussiedler am Beispiel der Erzählungen Richard Wagners <i>Ausreiseantrag</i> und <i>Begrüßungsgeld</i></b> (Beate Petra Kory, Temeswar) .....	131
<b>Übersetzen als „Sonderfall des Selberschreibens“: Oskar Pastior/Francesco Petrarca <i>33 Gedichte</i></b> (Graziella Predoiu, Temeswar) .....	147
<b>Lakonische Dichtung als Roman: Carmen Francesca Banciu <i>Das Lied der traurigen Mutter</i></b> (Laura Cheie, Temeswar) .....	165
<b>Rezensionen</b> .....	179



## Vorwort

Die Herausgabe des neunten Bandes der **Temeswarer Beiträge zur Germanistik** ist der Zusammenarbeit zwischen den HerausgeberInnen und einem wissenschaftlichen Beirat zu verdanken, der die editorische Planung und Realisation auf einer breiten, internationalen Basis sichert.

Alle bis zur Zeit erschienenen Bände sind auf der Webseite des Lehrstuhls ([http://www.litere.uvt.ro/lb\\_germ.htm](http://www.litere.uvt.ro/lb_germ.htm)) zu lesen.

Vorliegender Band enthält Arbeiten der Internationalen Tagung **Sprache – Literatur Kultur**, die unter der Schirmherrschaft der Hanns-Seidel-Stiftung im Zeitraum 15.-16. Oktober 2010 an der West-Universität Temeswar stattgefunden hat.

Für die großzügige finanzielle Förderung vorliegenden Bandes verdient das Konsulat der Bundesrepublik Deutschland in Temeswar, insbesondere Konsul Klaus Christian Olasz, allen Dank. Der Rechtsanwaltskanzlei Gilesco & Partenerii CHSH sind wir für die gewährte Unterstützung zu Dank verpflichtet.

Dr. Mihai Horezeanu vom Anglistik-Lehrstuhl an der West-Universität Temeswar sprechen wir für die fachkompetente Korrektur der Abstracts und der Keywords unseren Dank aus.

Dr. Gabriela Șandor vom Germanistik-Lehrstuhl an der West-Universität Temeswar gilt unser Dank für die Umsicht, mit der sie die Aufbereitung der Texte zu einer druckfertigen Vorlage unternommen hat.

Temeswar, im Januar 2012

Roxana Nubert





## Sehen lernen: Den Text mit Augen ver-sehen Rilke und Cézanne

**Abstract:** As anticipated by its title, the paper aims at analyzing the connection between Rilke's literary approach and Cézanne's strive to convey the complexity of the human visual perception onto the canvas (*réalisation*). Whether a similar word-laden endeavor precedes Rilke's contact with the painter's oeuvre or it is subsequently influenced by it, remains to be proven through both theoretical, critical and text-related evidence, the latter mainly relying on **The Book of Hours** and **Letters on Cézanne**. These elements provide arguments in favor of the actual thesis, according to which **The Notebooks of Malte Laurids Brigge** could be interpreted as a *textual Argos*, somewhat resembling the mythical creature in its protagonist's attempt to experience a revolutionary way of seeing and to hence depict it by means of language. A selection of „eye-layers“ is thus analyzed, nonetheless highlighting their constructive/deconstructive function, in Malte's quest to shape his identity.

**Keywords:** *réalisation*, Argos, I-eye, textual corporeality, „in the making“, learning-to-see.

### 1. Einführung

Die vorliegende Arbeit behandelt die Art und Weise, wie sich Rainer Maria Rilke mit Kunst auseinandergesetzt hat, wobei maltechnische Elemente in seinen Werken vorzufinden sind. Obwohl Rilke zeit seines Lebens eine enge Beziehung zur Kunst gepflegt und dadurch Interesse an dem Herangehen mehrerer Künstler gezeigt hat (wie z. B. Auguste Rodin, Paul Klee, Pablo Picasso usw.), basiert diese Untersuchung lediglich auf seinen **Briefe[n] über Cézanne** sowie auf den **Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge**. Erforscht wird von daher, welchen Einfluss der Kontakt mit Cézannes Bildern im Salon d'Automne 1907 auf ihn ausgeübt hat und inwieweit man sich dazu äußern kann, ob Rilke im sprachlichen Sinne Cézannes malerische Technik vorwegnimmt, indem er „gleichsam mit sprachlichen *taches* [experimentiert]“ (Scharnowski 2000: 257). Zwecks der Erläuterung solcher

„Prä-Cézanne’schen“ Versuche werden Beispiele aus dem **Stundenbuch** eingeführt und die Feststellungen von Dominique Jehl, Annette Gerok-Ritter oder Maurice Merleau-Ponty allgemein zum dichterischen Schaffen Rilkes herangezogen. Bewusst und zugespitzt bringt Rilke aber das „Cézanne’sche“ erst in seinem Malte-Roman ein.

In diesem Zusammenhang stellt sich außerdem die Frage, warum gerade Cézanne eine solche Faszination in Rilke erweckt hat, bzw. ihn dazu bewogen hat, sich über Folgendes zu vergewissern:

Es ist die *Wendung* in dieser Malerei, die ich erkannte, weil ich sie selbst in meiner Arbeit erreicht hatte oder doch irgendwie nahe an sie herangekommen war, seit langem wahrscheinlich auf diese Eine vorbereitet, von dem so vieles abhängt (Rilke, zit. nach Phelan 2000: 142) [Hervorhebung ERW].

Zwei Aspekte sind diesbezüglich nennenswert: Einerseits handelt es sich um die „verbissene Werkbesessenheit“ (Nubert 2008: 203) des Künstlers, gekoppelt mit seiner Einzelgängerfigur<sup>1</sup>. Ebenfalls zum Außenseiter wird Malte, der Verfasser der Aufzeichnungen, gemacht. Andererseits ist Cézanne im maltechnischen Sinne anreizend, da bei ihm die Art und Weise des *Sehvorgangs* in den Vordergrund rückt. Dabei spielen seine Wahrnehmung, die davon beeinflusste, „bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit“ (Rilke 1983: 30) und die Beziehungen der Farben zueinander eine ausschlaggebende Rolle und werden in den Briefen an seine Frau Clara Westhoff-Rilke thematisiert. Somit nennt

Gottfried Boehm (1988: 30-35) [...] diese Neugründung Cézannes ‚kopernikanische Blickwendung‘ und meint damit, dass der Maler im Blick auf die Natur immer das eigene Sehen, die Eigenart seines Blicks, die Verfahrensweise des Auges miteinbezieht und mitreflektiert (Nubert 2008: 204).

Dennoch ist hiermit nicht nur die *Wendung* zentral, sondern vielleicht vielmehr die *Werdung*<sup>2</sup>, die malerisch bzw. schriftlich erzeugt wird: „Was

---

<sup>1</sup> „Isolation is what I am worthy of. At least no one can get me in his clutches“ (Cézanne, zit. nach Becks-Malorny 1995: 60). Somit wird „[...] das Rührende [...] von dem Mythos von Cézanne als genialem Einzelgänger abgeleitet; er gilt als wichtig nicht nur auf der Ebene der persönlichen Deutung, sondern auch im maltechnischen Sinne. Rilkes Cézanne-Verständnis ist insofern seiner Zeit weit voraus“ (Phelan 2000: 137). Rilkes Briefe sind also „von Empathie für das Leben und die Person Cézannes [getragen]“ (Scharnowski 2000: 255), wobei sie gleichzeitig die Gemälde und ihre Wirkung darstellen.

<sup>2</sup> Der Terminus Werden ist eigentlich der grammatikalisch korrekte. Trotzdem wird in diesem Kontext die Wortschöpfung Werdung bevorzugt, um die Anspielung Wendung-

jeweils wirklich existiert, sind nicht Dinge, die schon geworden sind, sondern Dinge, die noch im Werden (in the making) sind“ (James, zit. nach Scharnowski 2000: 250). Das *Sehen* und das *Gesehenwerdenkönnen* tragen gleichermaßen wesentlich dazu bei, wie das im Kapitel über Sehverfahren bewiesen wird: John Ruskin, Conrad Fiedler, Walter Benjamin und Jean Paris bringen ähnliche Sehverfahren zum Ausdruck, die letztendlich unter Max Imdahls Konzept des *sehenden Sehens* zusammengefasst werden können. Diese Art des Sehens wird quasi zur Programmatik der *Aufzeichnungen* gemacht. Das sogenannte *Sehen lernen*, das schon von Anfang an angekündigt ist<sup>3</sup> und im Laufe des Romans wiederholt bzw. eingesetzt wird, bringt Malte eigentlich zum Schreiben. Es hilft ihm dabei, sich beispielsweise akribisch über das Nicht-Schreiben-Können paradoxerweise durch das Schreiben zu äußern:

Wozu soll ich jemandem sagen, dass ich mich verändere? Wenn ich mich verändere, bleibe ich ja doch nicht der, der ich war, und bin ich etwas Anderes als bisher, so ist klar, dass ich keine Bekannte habe. Und an fremde Leute, an Leute, die mich nicht kennen, kann ich unmöglich schreiben (Rilke 2005: 6).

Von Cézannes Sehvorgang und Maltes „Sehen lernen“ ausgehend lässt sich die eigentliche Hauptthese der Arbeit formulieren: Der Malte-Text kann als „Argos“ gedeutet werden. Er verfügt, ähnlich wie die gleichnamige mythische Gestalt, über Augen auf dem ganzen „Körper“, die sich nie gleichzeitig schließen. Sie sehen und können gesehen werden. *Das* heißt eigentlich „den Text mit Augen ver-sehen“, wobei dieser somit durch eine gewisse „Körperlichkeit“ gekennzeichnet wird, die (sich) *simultan konstruiert und dekonstruiert*, im Werden beobachtet. Michael Bahtins Konzept des „grotesken Körpers“ (Bahtin 1987: 358-359) wird diesbezüglich auf die Textebene übertragen. Eine textnahe Untersuchung der *Aufzeichnungen* liefert außerdem Argumente in dieser Hinsicht.

## 2. Sehen. Wie?

Laut *John Ruskin* ist die gesamte Technik der Malerei davon abhängig,

---

Werdung beibehalten zu können, da die zwei Konzepte sich voneinander ableiten bzw. sich gegenseitig bedingen.

<sup>3</sup> „Ich lerne sehen. [...] Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen“ (Rilke 2005: 6-7).

[...] ob es dem Maler gelingt, die Unschuld des Auges wiederzuerlangen, the *innocence of the eye* [...], a sort of childish perception of flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify- as a blind man would see them if gifted with sight' (Ruskin, zit. nach Scharnowski 2000: 251).

Diese so genannte „kindliche Wahrnehmung“ setzt eine Art Sehen voraus, das sich von jedwelchem Vorwissen oder jedwelcher Begrifflichkeit entfernt. Die fehlende „Einübung in die Technik des Sehens“ (Scharnowski 2000: 251) entspricht der eines Blinden nach einer gelungenen Staroperation, so Ruskin. Der Mangel an Stützpunkten wie Raum, Gegenstände, Farben ermöglicht der betreffenden Person, sich der Realität anders anzunähern und das Sehen „von etwas als Kulturtechnik in Kombination mit dem Tastsinn neu [zu] erlernen“ (Scharnowski 2000: 251). *Walter Benjamin* (zit. nach Nubert 2008: 293) spricht ähnlicherweise über einen sogenannten „Kaspar-Hauser-Blick der Dinge“, der auch einem unschuldigen Auge gleicht, das sich vollkommen vorurteilsfrei die Welt ansehen kann.

Dasselbe versucht Cézanne, vor allem indem er *sur le motif* malt. Eine Wiederkehr zur Natur, quasi zu einem *Moment der Schöpfung*, beeinflusst sein Herangehen. Die *Simultaneität* der Wahrnehmung der Elemente aus seiner Umgebung sowie die Wiedergabe deren auf der Staffelei-Ebene, wird ihm von *Camille Pissaro*<sup>4</sup> beigebracht:

‘Do not work bit by bit’, he advised Cézanne, ‘apply colour everywhere and observe the tonal values closely in relation to the surroundings. Paint with small brushstrokes and try to record your observations immediately. *The eye must not concentrate on a specific point, but should observe everything* and in doing so note the reflections of colours on their surroundings. Work on the sky, the water, the branches and the earth *simultaneously*, and keep on improving what you do until the whole thing works’ (Pissaro, zit. nach Becks-Malorny, 1995: 21) [Hervorhebung ERW].

Diese Unschuld des Auges begrenzt sich jedoch nicht nur auf seine Landschaftsmalerei, sondern erstreckt sich auch auf seine Stilleben, wie Becks-Malorny (1995: 56) in **Cézanne. Pioneer of Modernism** betont:

---

<sup>4</sup> „Zuerst löst der Maler die gesehenen Dinge in sensations colorantes auf, ein Prozess, der die Abstraktion von allem begrifflichen Wissen über den Gegenstand voraussetzt. In einem zweiten Übersetzungsprozess werden die ‚inneroptischen Sehdaten‘ in ihr bildliches Äquivalent, in ‚taches‘ umgewandelt“ (Scharnowski 2000: 256).

It was not the objects themselves [...], but the arrangement of colours and forms on the surface, *seen through the artist's own eyes*. This viewpoint, *subjectively* but deliberately chosen and governed by the intellect, enabled Cézanne to create a *new level of reality on the canvas*. He did not elaborate objects and sumptuous decoration to do this. On the contrary, the *simplest objects* were the best when it came to realizing his concepts of depth, solidity and weight in a two-dimensional structure [Hervorhebung ERW].

Die einfachsten Gegenstände erlauben Cézanne, sich eine neue Realitätsebene zu verschaffen, die mit Rilkes *Einsehen* verbunden werden kann: Ein „Wort-Ding“ (Nubert 2008: 291), das in den *Aufzeichnungen* oft erscheint. Das hat allerdings nichts mit Durchschauen zu tun, sondern vielmehr mit einem „[...] ‚sich Einlassen‘ in die Mitte der Dinge, [...] sich Einlassen genau an die Stelle der Dinge, wie Gott sich gewissermaßen einen Moment hingezogen hätte [...]“ (Nubert 2008: 291-292). Worauf es eigentlich ankommt, ist, dass während des Einsehens „die Dinge genauso wie an ihrem Schöpfungstag im Stande der *Unschuld* sind“ (Nubert 2008: 292) [Hervorhebung ERW].

Wenn man ein solches Verfahren auf das Bild der Schöpfung bzw. der paradiesischen Unschuld anwenden sollte, drückt Möhlher (1975: 371) die Wirkung der Darstellung wie folgt aus:

Cézanne steigert die Wirklichkeit des Apfels so, dass er von Adam und Eva nicht mehr gegessen werden kann. ‚So einfach unverfügbare‘ in seiner ‚eigensinnigen Vorhandenheit‘ wird er in dieser Kunst. Der Apfel sowie die ganze mit ihm gefallene Natur muss durch den Künstler unvergänglich in die Hände Gottes zurückgegeben werden. Der essbare Apfel wird unverzehrbar. Das nannte Cézanne ‚*réalisation*‘ und Rilke ‚Verwirklichung‘ [Hervorhebung ERW].

Von daher lässt sich feststellen, dass Cézannes „Nature morte so wunderbar mit sich selbst beschäftigt [sind]“ (Rilke 1983: 63), was zugleich die subjektive Komponente seiner Darstellungsweise unterstreicht.

Weiterhin, „Farbe über Farbe hinaus erweiternd“ (Rilke 1983: 31), wird die Simultaneität der Wahrnehmung hervorgehoben und dem Beobachter der Eindruck vermittelt, „[...] als wüsste jede Stelle von allem. So sehr nimmt sie teil; so sehr geht auf ihr Anpassung und Ablehnung vor sich; so sehr sorgt jede in ihrer Weise für das Gleichgewicht und stellt es her: Wie das ganze Bild schließlich die Wirklichkeit im Gleichgewicht hält“ (Rilke 1983: 59). Dass das Bild, worüber sich Rilke dermaßen äußert, *Madame Cézanne* darstellt, ist nicht zufälligerweise an dieser Stelle zu erwähnen bzw. in

Verbindung zu den Stillleben zu bringen. Wie ein „Cézannesches Ding“ (Rilke 1983: 67) erscheinen sogar die Personen, die porträtiert sind:

Rilkes Beschreibung des Bildes von Madame Cézanne ist dabei nicht befremdlicher oder unheimlicher als das Bild selbst. Befremdlich ist allerdings, dass Rilke sein ‚reines Sehen‘ und das Experiment einer *sprachlichen réalisation* eben nicht an einem Stillleben oder Landschaftsbildern Cézannes durchführt, sondern an diesem Bild einer Frau, die somit zum blicklosen Gegenstand gemacht wird“ (Scharnowski 2000: 257).

Diese *Verdinglichung*<sup>5</sup> der Menschen, die in ihren Posen „durchfroren“ sind, erscheint nicht einfach als „sprachliche *réalisation*“ bei Rilke, in dem (vergeblichen?) Versuch, sich das Gemälde „wie eine vielstellige Zahl [...] Ziffer für Ziffer“ (Rilke 1983: 58) einzuprägen<sup>6</sup>, sondern kann sogar auf Cézannes Pose-Erwartungen zurückgeführt werden: „Cézanne demanded that his models remain absolutely motionless, *posing almost as though they were objects in his still lives*“ (Becks-Malorny 1995: 62) [Hervorhebung ERW].

Nichtsdestoweniger, neben Ruskins „innocence of the eye“ und Benjamins „Kaspar-Hauser-Blick“, ist auch *Conrad Fiedlers* „reines Sehen“ (Fiedler, zit. nach Scharnowski 2000: 253) zu erwähnen. Im Werk *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) spricht er einerseits über das reine Sehen als *Abstraktion* und andererseits vergleicht er es mit *Einfühlung*.

Im Falle der *Abstraktion* steht laut der „Einfühlungstheoretiker“ das Ich im Mittelpunkt aller Wahrnehmungsprozesse. Was die *Einfühlung* angeht, ist diese andersrum zu verstehen. Die Grenze zwischen dem Ich und der Außenwelt ist eher verschwommen, sie kann nicht wirklich konkret festgelegt werden. Deswegen findet meist eine Ich-Spaltung statt, die eben durch diesen „Schwebezustand“ erzeugt wird. Der „Abstraktionsdrang“

---

<sup>5</sup> In Rilkes Dinggedichten findet der Prozess umgekehrt statt, im Sinne, dass ein Gegenstand objektiviert erfasst oder beschrieben wird und gleichzeitig gelingt es, den Eindruck zu vermitteln, dass der Gegenstand selber zum Ausdruck kommt, als spreche er über sich selbst. Ähnliche Versuche haben auch Eduard Mörike bzw. Conrad Ferdinand Meyer unternommen (vor Rilke). Der Terminus „Dinggedicht“ wurde von dem Germanisten Kurt Opert 1926 geprägt.

<sup>6</sup> Ähnliche Versuche diesbezüglich sind auch im Stundenbuch vorzufinden, jedoch vielmehr Ich-bezogen: „Ich will dich immer spiegeln in ganzer Gestalt,/und will niemals blind sein oder zu alt/um dein schweres, schwankendes Bild zu halten/[...]Ich will mich beschreiben/wie ein Bild das ich sah,/lange und nah,/wie ein Wort, das ich begriff,/wie meinen täglichen Krug,/wie meiner Mutter Gesicht,/wie ein Schiff, das mich trug/durch den tödlichsten Sturm“ (Rilke 2007: 18).

hingegen sei „die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinung der Außenwelt“ (Worringer, zit. nach Scharnowski 2000: 253). Von der Beschreibung dieser zwei „Pole“ kommt Scharnowski (2000: 255) zu der Erkenntnis, dass Rilkes **Briefe über Cézanne** eigentlich selber ein „Grenzgebiet“ repräsentieren: Sie „bewegen sich zwischen Einfühlung und Abstraktion“, was einen zu den zwei Erklärungsversuchen führt, die den Einfluss Cézannes auf Rilke einigermaßen rechtfertigen. Die *ästhetische* und die *empathische* Komponente wirken synergisch, wobei Rilke versucht, „Cézannes Sicht- und Malweise in der Sprache zu reproduzieren. So fehlen Elemente einer klassischen Bildbeschreibung“ (Scharnowski 2000: 256).

Auch suggestiv zum Thema ist *Jean Paris'* Auseinandersetzung mit Cézannes *espaces* (Räume), die lediglich dem Bereich des Visuellen angehören. Er spricht über eine Wiedergabe der Realität im Anschein und Wesen gleichzeitig. Um das zu erreichen, bedient sich der Maler zweier visuellen Verfahren. Einerseits ein *aktives* und andererseits ein *passives* Sehen. Die erste Art des Sehens erfüllt eine *dynamische* Funktion: Man *projiziert den Blick* in Richtung des Gegenstands der Beobachtung. Die zweite Art des Sehens fungiert eher *assimilatorisch*, im Sinne, dass dadurch das (Eben)Bild des Gegenstandes wie von einem Spiegel, „ingesaugt“, *aufgenommen* wird<sup>7</sup>. Mittels eines zweistufigen Verfahrens erzeugt der Künstler *intentionelle Räume* und lehnt jedwelche Mimesis ab<sup>8</sup>.

Alles in allem, ob es sich um Ruskin, Benjamin, Fiedler oder Paris handelt, lassen sich mit den jeweiligen Beschreibungen innovativer Sehverfahren diese allgemein durch den Begriff des *sehenden Sehens* zusammenfassen, wobei sie natürlich auch ihre Eigentümlichkeiten beibehalten. Das Gegensatzpaar „wiedererkennendes Sehen-sehendes Sehen“ ist auf den

---

<sup>7</sup> „Tout espace en peinture appartient au regard, et si quelqu'un a rêvé de libérer cet art d'autres emprises sensorielles, c'est bien Cézanne. Et tout regard est sujet à deux modes, l'actif et le passif, qui alternant en son exercice comme dans les styles picturaux. Le premier suppose à l'œil une fonction dynamique: celle de projeter vers l'objet, telle une flèche, un rayon visuel; le second un pouvoir assimilative: celui d'absorber, tel un miroir, l'image de l'objet. Bien entendu, rien de matériel ne soutient cette antinomie: l'optique n'en est plus à définir ces ‚espèces intentionnelles‘ qui voltigeraient çà et là dans les airs, non plus qu'à se demander si elles sortent des yeux pour atteindre les choses ou des choses pour entrer dans les yeux. Mais si symboliquement le regard a pu passer pour un fluide, un faisceau, voire un projectile, c'est qu'il s'oppose en quelque sorte à son propre statisme, à l'intrusion en nous de l'ordre extérieur” (Paris 1973: 167-168).

<sup>8</sup> „[...] le rejet final de toute mimesis” (Paris 1973: 169).



Kunsthistoriker *Max Imdahl* zurückzuführen. Das wiedererkennende Sehen ist das, was man als „üblich“ einstufen kann und von den vielfältigen Wahrnehmungsmustern der Umgebung ausgeht. Das sehende Sehen setzt aber ein vollkommen unterschiedliches Herangehen voraus. Es geht also um „reine Perzeption, die die eingespielten und begriffsgeleiteten Wahrnehmungsmuster der Apperzeption hinter sich lässt“ (Engel 1997: 331).

Das „sehende Sehen“ ist also ein tautologischer Begriff: Das Sehen erkennt keinen Zweck außer sich selbst, die Dinge sind dabei nicht mehr als Dinge zu empfinden, denn alles ist gleichberechtigt. Man stellt sich allein den visuellen Evidenzen, man setzt sich mit Koexistenz und Ausschnitthaftigkeit auseinander. Um zum Schreiben zu kommen (wie es Malte ständig versucht), muss man unwählerisch das Ekelhafte und Elende objektivieren. Bevor man aber zu den **Aufzeichnungen** gelangt, ist zu untersuchen, inwieweit „Rilke dieser Kunst mehr voranzugehen als nachzufolgen [scheint]“ (Jehl, zit. nach Phelan 2000: 143), um sich dem Sehen und Gesehenwerdenkönnen im Malte-Text annähern und seine „Argos“-Eigenschaften untersuchen zu können.

### 3. Prä-Cézanne'sche Versuche

Dominique Jehl, Annette Gerok-Ritter und Maurice Merleau-Ponty zählen zu denjenigen, die künstlerische Bezüge im Werk Rilkes identifizieren und ausführlich untersuchen, wobei sie von der inhaltlichen, d. h. thematischen Ebene ausgehen und grammatikalische und linguistische Eigenschaften berücksichtigen. Gegenstand ihrer Untersuchungen sind die **Neue[n] Gedichte**, die **Sonette an Orpheus** und die **Duineser Elegien**. Laut der Kritik lässt sich also feststellen, dass diese Werke die Cézanne-Erfahrung antizipieren: „Cézanne ähnlich vor dem Cézannejahr [...]“ (Jehl zit. nach Phelan 2000: 143) oder sich parallel dazu entfalten (das trifft für die Elegien zu).

Zunächst ist Dominique Jehls Interpretation heranzuziehen, die sich auf Rilkes Gedicht *Blaue Hortensie* bezieht, das schon 1906 entstanden ist. Dieses deutet sie als „Auftakt zu einem kubistischen Raum- und Farbverständnis und sogar zur Palette Braques; und schließlich soll in dem Panther-Gedicht die futuristische Darstellung einer reinen Bewegung vorausgeahnt werden“ (Phelan 2000: 143). Annette Gerok-Ritter geht darüber hinaus und vergleicht die Polyperspektivität der Sonnette an Orpheus „auf grammatikalischer und linguistischer Ebene mit der

mehrdeutigen Bildkonstruktion bei Cézanne“ (Phelan 2000: 144). Im Gegensatz zur *Zentralperspektive*, die als Prinzip der raumparallelen Kanten, die sich optisch in einem scheinbaren Punkt vereinen, verstanden werden kann, basiert *Polyperspektivität* auf einer Abkehr von der perspektivisch strukturierten Darstellungsweise. Wilhelm Köller (2004: 104) erklärt das Herangehen und dessen Wirkung wie folgt:

Wenn ein Gegenstand zugleich in verschiedenen Perspektiven objektiviert wird, dann ist zu fragen, ob es bei dem Bild thematisch noch um diesen Gegenstand selbst geht oder nicht eher um den Prozess der Wahrnehmung dieses Gegenstandes durch den Betrachter. Biemel hat deshalb den Polyperspektivismus auch als eine Machtattitüde verstanden: ‚Wir werden vom Gesehenen auf den Sehenden zurückgeworfen und der Sehende zeigt sich durch die Gewalt, die er dem Gesehenen gegenüber anwenden kann, er zeigt sich als der verfügende Wille.‘

Gerok-Ritters Argumentation stützt sich außerdem auf Rilkes „Poetik des *namenlosen Schauens*“, die in seinen **Neuen Gedichten** erscheint.

Polyperspektivismus lässt sich zudem auch im **Stundenbuch**<sup>9</sup> vorfinden, einem Gedichtband, im Rahmen dessen Rilke das slavophile Kulturmodell ästhetisiert. Die drei Bände lassen sich als „Rollengedicht“ (Nubert 2008: 198) deuten, wobei im Mittelpunkt die Einheit zwischen religiöser Ergriffenheit und Kunst steht. Drei Beispiele können in dieser Hinsicht angeführt werden.

Zuerst wäre Friedrich Nietzsches „*Gott ist tot!*“ zu erwähnen. Das *Zentrum* bzw. die Rechtfertigung des Daseins ist dadurch gesprengt. Rilke bestätigt das in seinem Gedichtband **Das Stundenbuch**, wobei das lyrische Ich (und somit der Mensch selbst) zur „Zerstückelung“ Gottes beiträgt, indem er leitmotivisch über „*mein[en] Gott*“ spricht: „*Mein Gott ist dunkel und wie ein Gewebe.*“ [Hervorhebung ERW] (Rilke 2007: 12). Das setzt voraus, dass jedes Individuum quasi seinen eigenen Gott hat oder sich „ver-schafft“. Weiterhin lässt sich die „Mein-dein“-Anspielung auch auf den Menschen selbst übertragen: „*Ein Rufen deines oder meines Munds*“ (Rilke 2007: 13); „*Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?*“ (Rilke 2007: 33). Der *gottlose Mensch* und der *menschenlose Gott* sind gleichermaßen atomisierbar. Die

---

<sup>9</sup> Es enthält 3 Kapitel und insgesamt 134 lyrische Texte: *Buch vom mönchischen Leben* (1899), *Das Buch der Pilgerschaft* (1901), *Das Buch von der Armut und vom Tode* (1903). Veröffentlicht wurde es 1905. Die mittelalterlichen Stundenbücher enthielten Evangelienanfänge, Bußsalmen, Einzelgebete (*horae canonicae*), die zu bestimmten Stunden zu verrichten waren. Rilkes Stundenbuch ist hingegen eine lyrische Ästhetisierung der Beziehung Gläubiger-Gott.

Verben „zerscherbe“ und „verderbe“ deuten darauf hin: „Was wirst du tun, Gott, wenn *ich* sterbe?/Ich bin *dein* Krug (wenn ich *zerscherbe*?)/Ich bin *dein* Trank (wenn ich *verderbe*?)/Bin *dein* Gewand und *dein* Gewerbe/Mit mir verlierst du *deinen* Sinn“ [Hervorhebung ERW] (Rilke 2007: 33).

Diese besonders ausgeprägte Desintegration bedarf eines *integrativen Lesens*<sup>10</sup>, was sich mit dem Sehen-Lernen in den **Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge** auch als Lernprozess parallel entfaltet: *Das Sehen-Lernen* in Richtung eines *sehenden Sehens* und *das Lesen-Lernen* bedingen sich also gegenseitig und leiten sich sogar voneinander ab.

Ein *zweites* Argument steht auch in engem Zusammenhang mit den zuvor erwähnten Aspekten. Es geht um eine Umkehrung der „schöpferischen“ Perspektive, im Sinne dass sich der Mensch selbst (den eigenen) Gott schafft. Das wird jedoch nicht der Willkür überlassen, sondern findet in einem *künstlerischen Akt* statt: „Was irren meine Hände in den Pinseln?/Wenn ich dich *male*, Gott, du merkst es. [...] Dein ganzer Himmel horcht in mir hinaus,/weil ich mir sinnend dir verschwieg.“ [Hervorhebung ERW] (Rilke 2007: 21). Oder ebenfalls suggestiv: „Alle, welche dich suchen, versuchen dich./Und die, so dich finden, binden dich/An *Bild* und Gebärde.“ [Hervorhebung ERW] (Rilke 2007: 75). Der „Künstler“ wächst dann *quasi-symbiotisch* mit seinem Kunstwerk-„Gott“.

Der dritte Punkt hat mit dem Verfahren der *Verdinglichung* zu tun, und zwar mit den ersten Zeichen diesbezüglich in Rilkes Werken (*vor* seinen sogenannten „Dinggedichten“<sup>11</sup>). Durch seine abgewandelte Einstellung ist der Mensch nicht mehr lediglich ein schöpferisches Produkt Gottes und daher kein verdinglichtes „Kunstwerk“. Vielmehr wird Gott doppelt verwandelt: Einmal *vermenschlicht* durch den Verlust seiner schöpfenden Kraft und zweitens *verdinglicht* durch das Binden „An Bild und Gebärde“: „Ich bin auf der Welt zu gering und doch nicht klein genug,/um vor dir zu sein wie ein *Ding*“ [Hervorhebung ERW] (Rilke 2007: 17).

Die unterschiedlichen Wahrnehmungen und die daraus erfolgenden Darstellungen Gottes wirken gleichermaßen „zerstückelnd“: Sie erfüllen

---

<sup>10</sup> Versuche, zum integrativen Lesen bzw. Begreifen zu kommen, sind schon im Stundenbuch vorzufinden: „Denn jedem wird ein anderer Gott erscheinen,/bis sie erkennen, nah am Weinen,/dass durch ihr meilenweites Meinen,/durch ihr Vernehmen und Verneinen,/verschieden nur in hundert Seinen/ein Gott wie eine Welle geht“ (Rilke 2007: 31).

<sup>11</sup> In den Neuen Gedichten: „Die Dinge scheinen ihrer zeitlichen Präfixierung enthoben und einer überzeitlichen Realität zugeordnet. Die wahren Dinge sind für Rilke Kunst-Dinge, denn ihr Seinsmodus ist Zeitentrückung“ (Nubert 2008: 207).

dabei eine benennende Funktion, wobei dadurch eine Anspielung auf die Vielfalt der Namen Gottes gemacht wird, die eigentlich nicht ausgesprochen werden können/dürfen (daher die Verbildlichung als möglicher Ersatz für Sprache). Trotz des Schweigens wird eine Art „Beliebigkeit“ erzeugt. Zwischen der Form und der Bedeutung eines Zeichens (in diesem Fall die Farbe) besteht kein Abbildverhältnis, die Bilder sind weder Gott noch Abgott: „Und *deine Bilder* stehen vor dir wie Namen“ [Hervorhebung ERW] (Rilke 2007: 13).

Trotz der Umkehrung der Perspektive, was Schöpfer und Schöpfung anbelangt, wird das Prinzip des Werdens im **Stundenbuch** konstant beibehalten. „In deinen werdenden Tiefen zu tauchen“ (Rilke 2007: 19) ist auch mit dem Sehen in Verbindung gebracht, das eine quasi phallische Funktion erfüllt: „Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut,/ein jedes Werden stand still./Meine Blicke sind reif, und wie eine Braut/kommt jedem das Ding, das er will“ (Rilke 2007: 11). Das Werden entfernt sich vom zuvor erwähnten Stillstand, paradoxerweise durch den vorher vom Menschen geschaffenen Gott: „Ich lese es heraus aus deinem Wort,/aus der Geschichte der Gebärden,/mit welchen deine Hände um das Werden/sich rundeten, begrenzend,/warm und weise./Du sagtest *leben* laut und *sterben* leise/und wiederholtest immer wieder: *Sein*“ (Rilke 2007: 15).

Eben mit dieser Ambivalenz Leben-Sterben, die das Sein bildet sowie mit den verschwommenen Grenzen dazwischen, fangen Maltes Aufzeichnungen an. Er bezieht sich auf Paris, wenn er zur folgenden Erkenntnis kommt: „So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier“ (Rilke 2005: 5). Damit beginnt Malte eigentlich eine einzigartige visuelle Reise, die durch „sehendes Sehen“ geprägt wird. Dieses ist Voraussetzung für sein Schreiben, wie im folgenden Kapitel gezeigt wird.

#### 4. Sehen lernen

Apodyktisch dargestellt eröffnet die Aufzeichnung „11. September, rue Toullier“ die allerersten „Augen“ des Textes, die durch die Partizipform „gesehen“ den Leser selbst zum Betrachter machen: „Ich habe *gesehen*: Hospitälere. Ich habe einen Menschen *gesehen*, welcher schwankte und umsank. [...] Ich habe eine schwangere Frau *gesehen*“ [Hervorhebung ERW] (Rilke 2005: 5). Die Sinneswahrnehmung wird also durch die Umgebung überflutet. Laut Otto Olzén (1984: 294) wird der Erkennende

einerseits durch das Erkannte affiziert; andererseits aber „auch dies durch jenen. Der Erkennende nimmt das Erkannte in sein Inneres auf, und dieses nimmt in ihm eine neue, die *intentionale* Seinsweise an, ohne dabei sein reales Sein aufgeben zu müssen“ [Hervorhebung ERW]. Auf dem *durch Wörter erzeugten Aufzeichnungs-Gemälde* wird daher der Akzent nicht auf Malte gesetzt, sondern auf die vom Titel angedeuteten „Aufzeichnungen“ verlegt, insofern dass die Ich-Figur ein Ich seines Schreibens wird, ein „intentionales Ich, gerichtet auf die Phänomene, die Gegenstände seines Erlebens: Gegenstände getaucht in die *Farbe* des Leids“ [Hervorhebung ERW] (Hamburger 1976: 85). Die Hauptgestalt berichtet selbst darüber, dass sie „geschrieben“ wird, wobei sie zugleich versucht, das „Sehen“ zu erwerben: „Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird“ (Rilke 2005: 42).

In diesem Zusammenhang spricht Malte selber über sein Inneres<sup>12</sup>, das ihm zuvor unbekannt, verborgen war:

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wusste. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht (Rilke 2005: 6).

Das Innere scheint vom Sehen lernen erzeugt zu sein; Olzien (1984: 294) betont genau diese Beziehung dazwischen: „[...] unser Blick [ist] die Region, in der (in conspectu ipsius) die Dinge in unser Inneres eintreten.“ Dieses zu erlebende „Sehen“ hat „nichts mit Mimesis oder Realismus zu tun“ (Engel 1997: 330), sondern ist gerade dadurch bestimmt, dass in ihm

die Schranke zwischen Subjekt und Objekt, Innen und Außen zusammenbricht: in dem Augenblick, in dem das Ich ganz nach Außen gewandt, ganz aufnehmend ist, stellt sich in ihm – unbeobachtet und daher ganz und gar authentisch – der dem Objekt korrespondierende Seelenzustand her (Engel 1997: 330).

Es handelt sich außerdem um ein unbeherrschtes Schauen, „kein willens- und verstandsgeliteter Wahrnehmungsakt“ (Engel 1997: 331), indem es eher bezeichnet, was „das Ich ins Leben hineinreißt, seinen Willen bricht, seine Identität aussprengt“ (Engel 1997: 331). Drittens ist es kein

---

<sup>12</sup> Man kann sogar von einem „Weltinnenraum“ eines Bildes sprechen, wie das Rilke (1983: 59) in seinen Briefe[n] über Cézanne betont: „In diesem Hin und Wider von gegenseitigen vielartigen Einfluss schwingt das Bildinnere, steigt und fällt in sich selbst zurück und hat nicht eine stehende Stelle“ [Hervorhebung ERW].

„wiedererkennendes Sehen“ (Imdahl zit. nach: Engel 1997: 331), es ist reine Perzeption, die die eingespielten Aneignungsmuster der Apperzeption lässt. Viertens kann man von einem „unwählerischen Schauen“ sprechen, wodurch alle ambivalenten Aspekte der Realität angesehen werden, ohne Unterschied zwischen Schönem und Hässlichem, Angenehmem und Wiederwärtigem, Vertrautem und Fremdem. Suggestiv dafür ist die intertextuelle Wendung an Baudelaires *Une Charogne* oder die akribische Beschreibung der Leiche seines Vaters:

Es war seine Aufgabe, in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das unter allem Seienden gilt. Auswahl und Ablehnung gibt es nicht, [...] die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft. Du atmest es ein mit Durchsichtigem (Rilke 1962: 53-54).

Trotzdem kann man im Falle Maltes nicht über eine sogenannte *fascination of abomination* sprechen, im Unterschied zu Joseph Conrads (1994: 93) kontroverser Gestalt Kurz in *Heart of Darkness*. Zugunsten des „sehenden Sehens“ lässt sich zwar Malte sinnlich unwählerisch überfluten, aber er empfindet dabei entgegengesetzte Gefühle: „Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen“ (Rilke 2005: 8). Zusätzlich erlebt er einen Zustand, der dem *horror vacui* auf schriftlicher Ebene ähnelt: „Was hätte es für einen Sinn gehabt, noch irgendwohin zu gehen, ich war leer. Wie ein leeres Papier trieb ich an den Häusern entlang, den Boulevard wieder hinauf“ [Hervorhebung ERW] (Rilke 2005: 56).

„Das Sehen-Lernen“, das Sich-Öffnen für die Eindrücke und Wirkungen, die von einem fremden Objekt ausgehen – unabhängig davon, ob es sich um einen Menschen, ein Tier, ein Geschehen oder einfach um ein Kunstwerk handelt – hilft Malte die literaturspezifischen Ausdrucksmittel zu finden, die zur Äußerung der „wahrgenommenen Ein-Drücke“ (Engel 1997: 330) geeignet sind. Zum Beispiel: „Ich habe einen alten Mann gesehen, der blind war und schrie. Das habe ich gesehen. Gesehen“ (Rilke 1962: 35).

In den Vordergrund rückt also die Öffnung der Hauptgestalt nach außen und innen, mittels ästhetischer Reflexionen oder dem Bemühen um Totalität, angestrebt durch ein „Patchwork“ aus den verschiedensten Figuren, die dennoch fragmentarisch dargestellt sind. Beispielsweise in dem Versuch, die Gesichtszüge seiner Mutter anhand des Gesichts seiner Tante zu rekonstruieren, äußert sich Malte wie folgt: „Nun erst setzte sich aus hundert und hundert Einzelheiten ein Bild der Toten in mir zusammen, jenes Bild, das mich überall begleitet“ (Rilke 2005: 23).

Ebenfalls suggestiv ist die Beschreibung von Christoph Detlevs Schloss, worauf er nur fragmentarisch in der Erinnerung Zugriff hat:

So wie ich es in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerungen wiederfinde, ist es kein Gebäude; es ist ganz aufgeteilt in mir [...] für mich als Fragment aufbewahrt [...] In dieser Weise ist alles in mir verstreut [...] (Rilke 2005: 21).

Trotzdem bestehen im Rahmen dieses „Verstreut-Seins“ Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Bruchstücken, man kann von einer gewissen *Synergie* sprechen, genau wie im Falle von Cézannes Gemälde: „Es ist, als wüsste jede Stelle von allen“ (Rilke 1983: 59). Nichtsdestoweniger bildet sich trotz der aufzeichnungszentrierten Perspektive eine egozentrische Auffassung, denn die Aufzeichnungen sind vom Malte-Ich geschrieben und können deswegen als eine Projektion des Ichs nach außen gelten, während das Äußere verinnerlicht wird. Das Schreiben und Malte befinden sich überdies in wechselseitiger Beziehung zueinander, vereint durch vielfältige „Augen“.

Malte sieht nicht immer etwas ganz Konkretes: Das, was er also nicht unmittelbar „sieht“, vergegenwärtigt er erinnernd, so Hamburger (1976: 73). Der erzählerische Impuls wird dadurch erweckt und Szenarien bzw. Personen treten im Text auf, wobei Malte objektiviert wird. Er:

[...] sieht dasgleiche, was nicht mehr zu sehen ist, sondern lediglich von seiner sensiblen Vorstellungskraft hineingesehen wird: „Da standen die Mittag- und Krankheiten und das Ausgeatmete und der jahrealte Rauch und der Schweiß, der unter den Schultern ausbricht. [...] und das Fade aus den Munden und der Fuselgeruch gärender Füße. Da stand das Scharfe von Urin und das Brennen von Ruß und grauer Kartoffeldunst und der schwere, glatte Gestank von alterndem Schmalze. Der süße, lange Geruch von vernachlässigten Säuglingen war da und der Angstgeruch der Kinder, die in die Schule gehen (M, 750-751) (Nubert 2008: 284).

Augen sind im Rahmen der Aufzeichnungen nicht nur durch Maltes eigene Wahrnehmung und deren Darstellungsformen vorzufinden, sondern werden auch mit gewissen Gestalten obsessiv in Verbindung gebracht. Das „*nervöse Augenlid*“ des Studenten (sein Zimmernachbar) ist ein suggestives Beispiel in dieser Hinsicht: „[...] dass das, was diesen Lärm [ERW: erzeugt durch das Öffnen einer Blechbüchse] auslöste, jene kleine, langsame, lautlose Bewegung war, mit der sein Augenlid sich eigenmächtig über sein rechtes Auge senkte und schloss, während er las“ (Rilke zit. nach Hamburger 1976: 75).

Eriks „verkauftes“ Auge ist gleichermaßen suggestiv: Es guckt ohne emotionelle Beteiligung und deutet möglicherweise auch auf die Unfähigkeit des Menschen, Totalität wahrzunehmen und die Tendenz dessen, von daher eher mit Bruchstücken umzugehen: „Er blickte manchmal ruhig und traurig zu mir herüber, während das andere immer in dieselbe Ecke gerichtet blieb, als wäre es verkauft und käme nicht mehr in Betracht“ (Rilke 2005: 23). Erik steht außerdem im Zusammenhang mit dem Konzept des Gesehenwerden(können)s, verbunden mit der Episode kurz vor seinem verfrühten Tod, als der Großvater einen Maler gebracht hatte, um sein Porträt zu malen:

Ich erinnere mich, dass damals dein Bild gemalt wurde. Der Großvater hatte jemanden kommen lassen, der dich malte. Jeden Morgen eine Stunde. Ich kann mich nicht besinnen, wie der Maler aussah, sein Name ist mir entfallen, obwohl Mathilde Brahe ihn jeden Augenblick wiederholte. *Ob er dich gesehen hat, wie ich dich sah?* Du trugst einen Anzug von heliotropfarbenem Samt. Mathilde Brahe schwärmte für diesen Anzug. Aber das ist nun gleichgültig. *Nur ob er dich gesehen hat, möchte ich wissen* [Hervorhebung ERW] (Rilke 2005: 91).

Das künstlerische Sehen, das in dieser Textstelle durch Malen und Schreiben gleichzeitig erreicht wird, erzeugt eine metatextuelle Dimension der betreffenden Aufzeichnung. Es entsteht außerdem indirekt ein Appell des Kunstwerks an den Betrachter:

Das Zentrum des Bildes und der Aufführung Rilkes bildet der Blick des Künstlers aus dem Bild, jenes Bildelement mithin, das die Verbindung zwischen Betrachter und Bild herstellt, den Betrachter in einer ‚dialogischen Wendung‘ zum ‚Partner des Zwiegesprächs des Künstlers mit sich selbst macht‘ und dem Betrachter ein Bewußtsein davon vermittelt, dass er nicht nur selbst sieht, sondern umgekehrt auch gesehn, ‚wahrscheinliches Objekt‘ des Blicks des Anderen werden kann (Scharnowski 2000: 259).

Malte selbst erlebt das Sehen und Gesehenwerden: „Die sehen mich an und wissen es. [...] Wer sind diese Leute? Was wollen sie von mir? Warten sie auf mich? Woran erkennen sie mich? [...] Es sind Abfälle, Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespien hat“ (Rilke 2005: 31-32). Hervorgehoben wird also die Gegenseitigkeit und Gleichzeitigkeit des Sehens und des Gesehenwerdenskönnens, denn „in der Welt sein, heißt beides zugleich erfahren“, so Phelan (2000: 151).



Indem Rilke sich dessen bewusst wird, dass er das Prinzip der Cézanne'schen *réalisation* (Ding-Werdung)<sup>13</sup> schon selber erreicht bzw. konkret in seinem Schreiben mit einbezogen hat, findet für das Wort eine ähnliche Metamorphose statt wie für die Farbe. Mittels dieser „bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte[n] Wirklichkeit“, wie Rilke (1983: 30) das Verfahren in seinen **Briefe[n] über Cézanne** definiert, geht es also nicht mehr darum, etwas zu beschreiben, zu erzählen oder darzustellen, sondern das Wort selbst bringt sich in seinen Klang- und Assoziationsmöglichkeiten mit ins Gesagte ein. *Verwandlung* ist ein Kernpunkt der *Aufzeichnungen* und vollstreckt sich auf allen Ebenen.

Alles in allem malt Cézanne Dinge im Moment ihres Sichtbar-Werdens<sup>14</sup> und alles ist auf diese Weise wie „eine Angelegenheit der Farben [oder der Wörter, bei Rilke] untereinander“ (Rilke 1983: 59) zu verstehen. Malen und Schreiben sind somit bei Rilke quasi ineinander verschmolzen und machen den Text zum „grotesken Körper“, ähnlich dem Konzept, der von Michael Bahtin theoretisiert wurde und auch auf Rilkes **Aufzeichnungen** übertragen werden kann:

Der groteske Körper ist [...] ein werdender. Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und lässt sich von ihr verschlingen. [...] Deshalb spielen seine Teile, in denen er über sich selbst, über die eigenen Grenzen hinauswächst und einen neuen, zweiten Körper produziert, eine besondere Rolle: der Bauch und der Phallus. Im Grunde gibt es [...] keinen individuellen Körper. Der groteske Körper besteht aus Einbrüchen und Erhebungen, die schon den Keim eines anderen Körpers darstellen, er ist eine Durchgangssituation für das sich ewig erneuernde Leben, ein unausschöpfbares Gefäß von Tod und Befruchtung (Bahtin 1987: 358-359).

---

<sup>13</sup> Rilke, zit. nach Poltrum, aufrufbar unter: <http://www.wienerzeitung.at/MeisterdesSichtbaren> [06.05.2010].

<sup>14</sup> „Da der Prozess des Sehens in dem Überschuss an Deutungsangebot nie abgeschlossen ist, gerät die kontextuelle Bindung der ‚taches‘ immer wieder in Bewegung. Diese unaufhörliche Bewegung vollzieht sich nicht im Raum, sondern bewirkt den Raum und die Dinge. Es entsteht ein Gestaltungsspielraum aus Bewegung. Eben deshalb erscheint die Natur nie als etwas, das definitiv vorliegt, sondern immer als etwas, ‚das sich bildet‘, ‚das wird‘ und wieder vergeht. Cézanne sieht die Natur in einem fortwährenden Werden“ (Nubert 1998: 124).

## 5. Schlussfolgerungen

Vorliegende Arbeit hat sich allgemein vorgenommen, Rilkes Auseinandersetzung mit Kunst zu untersuchen, indem dabei hauptsächlich seine **Briefe über Cézanne** und **Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge** in Betracht gezogen wurden. Warum gerade Cézanne eine Faszination auf den Schriftsteller ausgeübt hat, ist der Ausgangspunkt der Untersuchung gewesen: Sein Arbeitsethos und sein Außenseitertum einerseits sowie sein ästhetisches Herangehen andererseits gelten als mögliche Rechtfertigungen in dieser Hinsicht. Zudem, dass Cézanne den Sehvorgang in den Vordergrund rückt und einen „Farbenauftrag“ aufweist, spielt eine ausschlaggebende Rolle für Rilke und seine Umsetzung oder Verschriftung der Cézanne'schen *réalisation*.

Das Kapitel zum Thema *Sehen. Wie?* hat mittels der Theorien von John Ruskin, Walter Benjamin, Conrad Fiedler und Jean Paris auf der einen Seite den Zweck und die Wirkung von Sehverfahren gezeigt, um auf der anderen Seite die Konzepte der „Unschuld des Auges“, des „Kaspar-Hauser-Blickes“, des „reinen Schauens“ oder des aktiven und passiven Sehens mit Max Imdahls Gegensatzpaar des „wiedererkennenden“ und „sehenden“ Sehens in Verbindung zu bringen. Dabei wurde auf Rilkes **Briefe über Cézanne** zurückgegriffen, sei es bezüglich seiner Landschaftsmalerei oder seiner Stilleben. Nichtsdestoweniger gilt die wissenschaftliche Einführung über das „sehende Sehen“ als vorausdeutend, denn diese Art Sehen begleitet ständig Maltes „Sehen lernen“, wie es die textnahe Analyse bewiesen hat.

Weiterhin wurde die Frage gestellt, ob Rilke Cézannes malerische Technik auf Textebene vorwegnimmt und sich erst durch die Begegnung mit den Werken des Malers im Salon d'Automne 1907 dessen bewusst wird, dass er selber die betreffende „Wendung“ in seinem Schreiben schon erreicht hat. Die Antwort wurde im Laufe des Kapitels *Prä-Cézanne'sche Versuche* mittels Beispielen aus dem **Stundenbuch** geliefert oder aus dem dichterischen Werk Rilkes allgemein (einige Interpretationen von Dominique Jehl, Annette Gerok-Ritter und Maurice Merleau-Ponty wurden zu diesem Zweck auch in der Arbeit herangezogen). Zentralperspektive und Polyperspektivismus haben diesbezüglich als Hintergrund fungiert.

Ausgehend vom Leben und Sterben sowie von deren Koexistenz wurde der Übergang zu Maltes Aufzeichnungen gemacht und unterschiedliche „Schichten“ von „Augen“ auf Textebene durch wissenschaftliche Erklärungen wie auch anhand von Textausschnitten erläutert: Maltes eigene Augen und das „Sehen lernen“ als Voraussetzung für das eigentliche

Schreiben, die Intentionalität des Ichs, der Bezug zur Außenwelt, der Umgang mit Überflut auf dem Niveau der Sinneswahrnehmung, Eriks „verkaufte“ Augen und das „nervöse“ Augenlid des Studenten bilden die Hauptaspekte. Sehen und Gesehenwerdenkönnen sind gleichermaßen relevant (wegen ihrer Gegenseitigkeit und Gleichzeitigkeit), genauso wie die Darstellung dessen, was Malte nicht unmittelbar vor Augen hat (Vergangenheit, Unsichtbares usw.). Alles wird im *Werden* veranschaulicht, was den Text zum „grotesken Körper“ (ständig „in the making“) werden lässt. Die Konstruktion und die Dekonstruktion, die diesbezüglich parallel oder simultan zueinander laufen, erfüllen eine *identitätsstiftende* Funktion und tragen zur Modernität des Textes bei:

[...] die Erfahrung der Entwurzelung, des Sinnesentzugs, der amorphen Bedrohung und der Angst, in der sich aber das schöpferische Ich des Protagonisten Malte – schreibend – behauptet und zunehmend festigt. Typisch modern ist so eben nicht nur die Negativität der Erfahrungsstruktur, die *Dekonstruktion*, sondern auch die Positivität der schöpferischen Selbstbehauptung, der Identitätsfindung des Ichs und die *Konstruktivität* des Textes. Der Abgrund der Negativität der Erfahrung ist geradezu die Voraussetzung der schöpferischen Produktivität und Texterzeugung der Moderne (Vietta 1992: 310).

Schließlich lässt sich durch die maltechnische und textnahe Argumentation feststellen, dass Rilkes **Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge** in der Tat eine gewisse „Körperlichkeit“ aufweisen und somit als textueller „Argos“ gedeutet werden können.

## Literatur

- Bahtin, Michael (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. In: Renate Lachmann (Hrsg.): **Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne**, Frankfurt/M.: suhrkamp, 7-46.
- Becks-Malorny, Ulrike (1995): **Paul Cézanne. Pioneer of Modernism**, Köln: Benedikt Taschen.
- Engel, Manfred (Hrsg.) (1997): **Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Eine kommentierte Auflage**, Stuttgart: Philipp Reclam.
- Hamburger, Käte (1976): **Rilke. Eine Einführung**, Stuttgart: Ernst Klett.
- Köller, Wilhelm (2004): **Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache**, Berlin: Walter de Gruyter.

- Mühlher, Robert (1975): *Rilke und Cézanne*. In: Ders.: **Österreichische Dichter seit Grillparzer**, Wien/Stuttgart: Wilhelm Braumüller, 458-374.
- Nubert, Roxana (1998): **Raum- und Zeitbeziehungen in der deutschsprachigen Literatur**, Temeswar: Mirton.
- Nubert, Roxana (2008): *Das Stundenbuch*. In: Dies.: **Einführung in die literarische Moderne – Naturalismus und Jahrhundertwende 1900**, Temeswar: Mirton, 193-202.
- Nubert, Roxana (2008): *Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Sehen-Lernen*. In: Dies.: **Einführung in die literarische Moderne-Naturalismus und Jahrhundertwende 1900**, Temeswar: Mirton, 277-300.
- Olzien, Otto H. (1984): **Rainer Maria Rilke. Wirklichkeit und Sprache**, Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag.
- Paris, Jean (1973): **Miroirs de Rembrandt. Le soleil de Vermeer. Le soleil de van Gogh. Espaces de Cézanne**, Paris: Éditions Galilée.
- Phelan, Anthony (2000): „*Gesicht aus Aussehen*“: *Rilke, Cézanne, Merleau-Ponty*. In: Adrian Stevens/Fred Wagner (Hrsg.): **Rilke und die Moderne**, München: iudicium, 135-154.
- Poltrum, Martin (2006): *Meister des Sichtbaren*. Aufrufbar unter: [http://www.wienerzeitung.at/MeisterdesSichtbaren\\_\[06.05.2010\]](http://www.wienerzeitung.at/MeisterdesSichtbaren_[06.05.2010]).
- Rilke, Rainer Maria (1983): **Briefe über Cézanne**, Frankfurt/M.: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (2005): **Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (M)**, Köln: Anaconda.
- Rilke, Rainer Maria (2007): **Das Stundenbuch**, Köln: Anaconda Verlag.
- Scharnowski, Susanne (2000): *Rilkes Poetik des Blicks zwischen Einfühlung und Abstraktion: Die Bilderbeschreibung in den „Briefen über Cézanne“*. In: Hans Richard Brittnacher/Stephan Porombka/Fabian Störmer (Hrsg.): **Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den „Weltinnenraum“**, Würzburg: Königshausen & Neumann, 250-261.
- Vietta, Silvio (1992): **Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard**, Stuttgart: Metzler.



**Gottfried Schnödl**  
Wien

## **Schaffen aus Fülle – Hermann Bahrs ergonomische Kunstproduktion**

„Ich habe zuviel Kunst in mein Leben gesteckt [...] nun reicht es nicht mehr für meine Arbeit.“

(Tina Modotti, Fotokünstlerin, 1920er)

„Die Cultur ist die Ökonomie der Kraft. [...] Eine jede unnütze Kraftäußerung, eine jede Kraftverschwendung [...] charakterisiert die Rohheit oder den Mangel an Cultur.“

(Justus Liebig, Chemiker und Physiologe, 1844)

**Abstract:** In his **Dialog vom Marsyas**, published in 1906, Hermann Bahr tries to understand what the manufacturing of works of art means for the artist, his everyday life and his moral and physical well-being. By doing so, Bahr marks a certain point of intersection between life-philosophy and modern life-sciences. Although Bahr relies mainly on examples and narratives taken from the Greek mythology, one can easily see how close his assumptions are to those developed from work scientists in due time. But he also has to face the same problem which ergonomics – at least at the beginning of the 20th century – was not able to solve: What kind of (artistic) work suits which kind of producer? Incapable of giving objective and practicable rules, Bahr has to rely on the idea of a certain individual and instinctive knowledge, which allows the artist to differentiate between beneficial and damaging work.

**Keywords:** aesthetic modernism, physiology, the working body, production of art, ergonomomy of art.

### **1. Der Körper des „Kautschukmanns“**

In **Meyers Konversations-Lexikon** von 1897 findet sich zum Thema der ästhetischen Moderne ein Hinweis auf einen der bedeutendsten Literaten, Essayisten, Kritiker und nicht zuletzt Programmatischer der Wiener Moderne:

Der Begriff „Moderne [...] im höhern Sinne, vornehmlich auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft“ werde von den Vertretern der „neueste[n] Zeit“ gebraucht, die mittels dieses Begriffes „ihre unmittelbaren Vorgänger als unmodern erklären.“ Dieser Begriff sei „zuerst von H. Bahr (**Zur Kritik der Moderne**, 1890) gebildet [...]“ worden (zit. nach Dvořák 2004: 62).

Aus den in zahlreichen von Bahrs Texten verstreuten Beschreibungen und Definitionen der ästhetischen Moderne seien zwei Momente als für den folgenden Aufsatz besonders bedeutsam hervorgehoben. Schon in einem Artikel aus dem Jahr 1891, **Die Alten und die Jungen**, fordert Bahr eine Ausweitung dessen, was von der Kunst thematisiert werden dürfe. Polemisch meint er, dass man den „Alten“ „die interessanten reichen Witwen und die bleichen, philosophischen Hauslehrer mit den rollenden Augen und den verwickelten Perioden und sogar die amerikanischen Erbonkel, welche man bei den alten Griechen *deos ex machina* nennt“ getrost überlassen könnte, den Modernen sollte jedoch das Recht zugestanden werden, auch „ein paar gebrauchte Kellnerinnen, einen bescheidenen Trunkenbold und allenfalls noch, als Trompete unseres Socialismus, einen scharfsinnigen Zuhälter“ zu Objekten der Kunst zu machen (Bahr 1891: 11-12). Diese Forderung erhebt Bahr im Namen eines künstlerischen Realismus, der jedoch nicht als eine Kunsttheorie verstanden wird, sondern sich aus dem Zeitgeist ergibt, den die Künstler und Künstlerinnen gleichsam inkarniert haben und der sich dadurch notwendig auch in deren Kunstform ausdrücke: „Wir schaffen nicht realistisch aus realistischen Theorien; sondern die realistischen Theorien haben wir uns nachher zugelegt, weil, wie wir einmal sind, in uns nur Realistisches entsteht“ (ebd. 15). Hier ist schon angedeutet, was Bahr als eine weitere Bestimmung der Moderne auch an anderer Stelle auf den Punkt bringt: sie sei nämlich nicht primär als eine geistige Bewegung oder gar als eine Theorie zu verstehen, sondern habe ihren Ort ganz woanders:

Die Moderne ist nur in unserem Wunsche und sie ist draußen überall, außer uns. Sie ist nicht in unserem Geiste. Sondern das ist die Qual und die Krankheit des Jahrhunderts, die fieberische und schnaubende, daß das Leben dem Geiste entronnen ist. Das Leben hat sich gewandelt, bis in den letzten Grund, und wandelt sich immer noch aufs neue, alle Tage, rastlos und unstät. Aber der Geist blieb alt und starr und regte sich nicht und bewegte sich nicht und nun leidet er hilflos, weil er einsam ist und verlassen vom Leben. [...] Es ist nicht der neue Leib, der uns schmerzt, sondern daß wir seinen Geist noch nicht haben. Wir wollen wahr werden (ebd. 2-3).

„Leben“, „Außen“ und „Leib“ sind also die Begriffe, in denen sich die Moderne bereits realisiert habe, während der „Geist“ zurück und „alt“ geblieben sei. Selbst das (zumindest für Bahr) bedeutendste Moment der ästhetischen Moderne, die Wandelbarkeit, zu deren paradigmatischer Figur sich Bahr als „Kautschukmann“ selbst stilisiert, zeigt sich als materielles Phänomen, gekoppelt an den „Leib“: „Sich verwandeln“ bedeute nichts anderes als „[t]äglich die Nerven wechseln“ (Bahr 1894: 11).

In der Folge soll Bahrs Rede vom Leib wörtlich genommen und sein Konzept einer Produktionsästhetik untersucht werden, das sich v. a. mit den körperlichen Belangen künstlerischer Tätigkeiten beschäftigt. Ein solcher Versuch scheint zunächst quer zur üblichen Forschung zur Wiener Moderne zu stehen, kann jedoch hoffentlich vielleicht als komplementäre Perspektive einige Geltung für sich beanspruchen.

Werden Körperbilder der Wiener Moderne in der rezenten Forschungsliteratur thematisiert, gar noch Bilder, zu denen sich Künstler und Künstlerinnen selbst stilisieren, ist meist von Sensibilität und Nervosität die Rede, von Körpern, die sich durch ihre Irritabilität auszeichnen und stets auf der Suche nach Impressionen und Sensationen sind. Ein solcher Fokus hat auch, wenn nicht gar gerade im Falle Hermann Bahrs, des Autors der **guten Schule**<sup>1</sup> (1890) oder der **Philosophie des Impressionismus** (1904), alle Berechtigung. Wie bereits angedeutet, steht im Zentrum der folgenden Untersuchung jedoch nicht der wahrnehmende, nervöse Körper, sondern der produzierende. Genauso wie im Fall des nervösen Körpers bildet Bahr auch diesen Körper in ständigem Dialog mit den Naturwissenschaften aus, in diesem Fall v. a. im Dialog mit der Physiologie.

## 2. Das physiologische Dispositiv und die künstlerische Arbeit

Anfang des 20. Jahrhunderts wendet sich Bahr dem Körper auch als Ort der Produktion, genauer der künstlerischen Produktion zu. Dabei ändert sich nicht nur die Perspektive, sondern mit dieser das Bild des Körpers selbst. In seinem **Dialog vom Marsyas** geht es nun nicht mehr um den sensiblen Nervenkörper, der wie eine Membran zwischen den uneinholbaren Extremen des „Menschen“ und der „Welt“ liegt (vgl. Bahr 1894: 9) und sich durch seine „Hautlichkeit“ (ebd. 10)<sup>2</sup>, also seine Fähigkeit, wahrzunehmen und Impressionen zu erhalten, auszeichnet, sondern um einen Körper, der

---

<sup>1</sup> Zu diesem Körperbild speziell im Roman **Die gute Schule** vgl. etwa Bergengruen 2009.

<sup>2</sup> Bahr übernimmt diesen Begriff von Nietzsche.



arbeitet, indem er Kraft aufnimmt, speichert und anschließend transformiert und verteilt. Die Referenzen liegen damit nun auch weniger im Bereich der Psychologie und Psychophysik, deren Konzepte Bahr breit rezipiert hatte, sondern eher innerhalb der Physiologie und v. a. der neuen physiologischen Arbeitswissenschaft, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Erkenntnisse der Physiologie als Grundlage für einen schonenderen und v. a. effizienteren Einsatz menschlicher Arbeitskraft heranzieht.

Im Rahmen dieser Wissenschaft wird der Körper hinsichtlich seiner *performance*, seiner „Leistungen“ (Ludwig 1852/1856: 2) untersucht (vgl. Sarasin/Tanner 1998: 18-19). Die Leistungen bzw. die Arbeit des Körpers zeigt sich den Physiologen stets als eine Umwandlung der Kraft, unabhängig davon, welche Tätigkeit der Körper ausführt. Diese Kraftumwandlung wird zum ubiquitären Prinzip der Physiologie und Arbeit zu einem Schlüsselbegriff, unter den schlechterdings alle vorstellbaren mechanischen und organischen Bewegungen fallen. In den Experimenten, die der Physiologe Max Rubner zur Jahrhundertwende durchführt, wird sogar das Leben selbst zur Arbeit, zur Krafttransformation. Ein Hund, in einen möglichst engen Käfig gesperrt, um ihm äußere Arbeiten wie Laufbewegungen o. ä. zu verunmöglichen, zeigt sich dem Physiologen als eine thermodynamische Maschine: Rubner führt dem Hund nur genau abgemessene Mengen an Nahrungsmittel, deren „Brennwert“ zuvor bestimmt worden war, zu, und misst anschließend die Wärmeproduktion des Tieres, seinen Ausstoß an Kohlendioxid und wiegt auch die Exkremamente. Die beiden Summen, zugeführte und vom untätigen Leben umgewandelte Kraftmengen, entpuppen sich als annähernd gleich groß.<sup>3</sup> Rubner gilt dieses Experiment als Beweis für eine These, die die Physiologie bereits seit knapp 50 Jahren, seit den ersten Schriften von Helmholtz, Du Bois-Reymond u. a. vertreten hatte: dass Leben selbst ein thermodynamischer Prozess sei, der als Kraftumwandlung beschrieben werden kann (Neswald 2006: 366-368). Der Anspruch der Physiologie ist demnach universal. Die Wissenschaft geht davon aus, dass jede Bewegung als Transformation von Kraft physiologisch beschrieben werden kann.

Aus dieser Perspektive ist es nachgerade selbstverständlich, dass hier auch künstlerische Tätigkeiten keine Ausnahme bilden. Mitunter wird dieser Einschluss der Kunst auch explizit. Schon Hermann von Helmholtz sieht

---

<sup>3</sup> Rubner selbst fasst diese Erkenntnis in den Satz: „Was der Nahrungsstoff an Energievorrath zur Zersetzung in den Körper hineinbringt, das scheidet der Körper in genau gemessenen Quantitäten nach aussen; es gibt in diesem Haushalt kein Manco und keinen Ueberschuss“ (zit. nach Neswald 2006: 367).

keinen prinzipiellen Unterschied zwischen einer künstlerischen und jeder anderen kraftumsetzenden Tätigkeit: „Sowohl der Arm des Grobschmieds, der schwere Schläge mit dem mächtigen Hammer führt, wie der des Violinspielers, der die leiseste Abänderung des Klanges zu unterhalten weiss [...]: sie alle empfangen die Kraft, welche sie bewegt, auf die gleiche Weise und durch dieselben Organe, nämlich durch die im Arm gelegenen Muskeln“ (zit. nach Rabinbach 1998: 294-295). Die Physiologie bleibt jedoch auch bei den Muskeln nicht stehen und beschreibt die Tätigkeiten von Nerven oder anderen Teilen des Körpers, die Bewegungen vollführen oder leiten, ebenfalls als Umwandlung oder Verteilung von Kräften (vgl. Rabinbach 1990: 146-148). Der Körper der Physiologie ist demnach bis in seine dünnsten Fasern eine Kraft umwandelnde Arbeitsmaschine, ein Motor. Schon vor dem Erscheinen von Bahrs **Dialog vom Marsyas** finden sich ästhetische Schriften, die einen Brückenschlag zwischen Kunst und den physiologischen Erkenntnissen versuchen und die grundsätzliche Ähnlichkeit zwischen künstlerischer und jeder anderen Tätigkeit annehmen, welche die Physiologie postuliert. So plante Friedrich Nietzsche schon 1888 eine „Physiologie der Kunst“ als sein „Hauptwerk“ (Nietzsche 1988, Bd. 13: 529). Und schon hier wird die Kraft als Schlüsselbegriff in den ästhetischen Diskurs eingeführt. Vorbedingung jeder Kunst sei nämlich das „Kraft und Fülle g e f ü h l im Rausche“ bzw. „das thatsächliche M e h r von Kraft“ (ebd. 529). Diese Kraft muss bereits bei Nietzsche physiologisch gedacht werden, denn: „damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen giebt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich“ (Nietzsche 1988, Bd. 6: 116).

### **3. Kunstproduktion als Gefahr für Leib und Leben**

Sein eigenes Konzept einer Kunstproduktion, die wesentlich innerhalb des Rahmens zu denken wäre, den das physiologische Dispositiv vorgibt, entwickelt Bahr im Rahmen eines Gesprächs zwischen einem Kunstsammler, einem Arzt, einem Grammatiker, einem Künstler und einem Meister, das formal an die platonischen Lehrdialoge gemahnt und sich vordergründig um den antiken Mythos des Marsyas dreht. Um diesen ins Gedächtnis zu rufen, lässt Bahr zu Beginn die Figur des Meisters Diodor referieren:

Anfangs spielen sie redlich um die Wette, Apoll auf der Zither, Marsyas auf der Flöte, und da ist es Marsyas, der die Richter gewinnt, die Flöte klingt ihnen

schöner, bis Apoll plötzlich den Einfall hat, zur Zither nun auch noch zu singen; umsonst wehrt sich Marsyas, daß dies nicht verabredet sei, der schlaue Gott wendet ein: Wir tun doch dasselbe, die Bedingungen sind gleich, wir gebrauchen beide die Finger und den Mund, die Finger beide zum Spielen, den Mund du zum Blasen, ich zum Singen; paßt dir das nicht und willst du, daß ich schweige, so tu aber auch du den Mund zu und zeige, was du mit den bloßen Fingern kannst. Die Richter lachen und der arme brave Marsyas ist blamiert (Bahr 1906: 15).

Der Gegensatz zwischen Marsyas und Apollo wird von Bahr zum Gegensatz zwischen einer gleichsam erzwungenen Form der künstlerischen Produktion, die er als „Kunst aus Mangel“ anspricht, und einer freien, die er „Kunst aus Fülle“ (ebd. 55 u. a.) nennt, aufgelöst. Auf die Unterschiede zwischen diesen beiden Modi künstlerischer Produktion wird später noch zurückzukommen sein; zunächst geht es mir um den Rahmen, in dem Bahr die Kunstproduktion situiert. Einen Hinweis auf diesen Ort der Kunstproduktion gibt bereits die Betonung der schädigenden Wirkung, die die Produktion von Kunstwerken für denjenigen haben könne, der sie produziert. So gibt, vom Meister in die Enge getrieben, der Künstler schließlich zu:

Im Schaffen ist mir oft, als ob ich durch das Werk, das mich plagt, wenn mir gelingt, es auszutragen, gereinigt und erweitert und gesteigert werden müßte. Bin ich es aber los, dann, in der Ermattung, die den Wallungen folgt, scheint mich mit dem Werke meine beste Kraft verlassen zu haben, und ich bleibe ausgehöhlt, ausgepumpt, erschöpft, nichtig und leer zurück, schlechter als ich war (ebd. 53).

Mit einer solchen Darstellung nähert sich Bahr dem Diskurs an, den die Arbeitswissenschaft seiner Zeit äußerst intensiv führt und durch ihre guten Verbindungen zur Politik auch in den öffentlichen Diskurs übertragen kann. Im Rahmen einer Wissenschaft, die sich dem Körper v. a. über dessen Leistungen annähert, tritt die leistungsmindernde Erschöpfung und die mit ihr verbundene, die Leistungsfähigkeit noch nachhaltiger untergrabende Schädigung als bedeutendes Regulativ auf (vgl. Rabinbach 1998: 298-300). Bereits in den 1870ern konstatieren französische Physiologen die schädlichen Auswirkungen der Erschöpfung nicht nur auf den Körper, sondern auch auf den Charakter, die Leidenschaften und den Intellekt des arbeitenden Menschen (Rabinbach 1990: 38). So schreibt einer der Vorreiter der noch jungen Arbeitswissenschaft, Angelo Mosso, im Jahr der Entstehung des **Dialog vom Marsyas**, Erschöpfung „seems to consume our noblest qualities – those which distinguish the brain of civilised from that of savage man“ (zit. n. ebd. 43). Der französische Psychologe, Psychophysiker

und Philosoph Théodule Ribot, dessen Thesen bereits Nietzsche beeinflusst hatten und dessen Buch **Les maladies de la personnalité** Bahr beeindruckt gelesen hatte, sieht in der Erschöpfung eine Beeinträchtigung des Willens, die bis zur völligen Aufgabe gehen könne (Ribot 1885). Und der Psychologe Emil Kraepelin, um dessen Buch **Psychiatrie** Bahr den mit ihm befreundeten Staatstheoretiker und Minister Josef Redlich im Herbst 1904 bittet, spricht in eben diesem Text gar von veritablen „körperlichen Erkrankungen, denen die rücksichtslose Arbeit das Individuum aussetzt“ (Kraepelin 1887: 46). Die Fachwelt ist sich also einig darüber, dass Überanstrengung und die folgende Erschöpfung nicht nur vorübergehende Arbeitsunfähigkeit hervorrufen können, sondern auch dauernde körperliche und geistige Schädigungen, ja sogar Verrohung und den Verlust der Gesellschaftsfähigkeit (so muss man wohl den Ausdruck Mossos vom „savage man“ verstehen).

Im Dialog vom Marsyas wird diese ganze Bandbreite möglicher Schädigungen durch Arbeit aufgezählt und auf die künstlerische Arbeit bezogen. Pallas Athenes – der Erfinderin der Flöte – anmutiges Gesicht wird durch das Blasen auf dem Instrument unschön verzerrt, woraufhin sie die Flöte angewidert wegwirft; in der Beschreibung des Künstlers mischen sich körperliche Schädigungen („ausgepumpt, erschöpft“) mit psychologischen oder gar moralischen („nichtig und leer“, „schlechter, als ich war“); der Meister referiert einen autobiographischen Text Lukians, in dem diesem ein Traumgesicht den gesellschaftlichen Abstieg prophezeit, wenn er sich für ein Leben als Künstler entscheiden sollte: Lukian erscheinen zwei Frauen,

[...] die eine, schmierig und struppig, die Kunst, die andere aber, welche sehr schön und von edler Haltung und feierlich gekleidet war, die Bildung; sie hätten um ihn gezankt, daß er fast von ihnen zerrissen worden wäre, die Bildung aber habe gesagt: Folgst du der Kunst, so wirst du stets ein unscheinbarer und bedrückter Mann sein, um den kein Freund wirbt, vor dem keinem Feind bangt, auf den kein Bürger blickt, nur so einer aus der Menge, der sich immer bücken muß und immer schmeicheln muß und immer Angst wie ein Hase hat; und würdest du selbst den Phidias erreichen oder den Polyklet und hättest die schönsten Werke getan, so lobt man zwar deine Kunst, nicht aber dich, und kein vernünftiger Mensch wird sich wünschen, so wie du zu sein (Bahr 1906: 21).

Schließlich zitiert Bahr Aristoteles, der zwar der Musik allerlei vorteilhafte Folgen zuschreibt, ihre Ausübung aber als eine tief stehende Tätigkeit begreift, mit dem Satz: „Zeus singt ja auch nicht“ (ebd. 23) und überlässt es

Nietzsche, die Konsequenz zu ziehen: „Der starke freie Mensch ist Nicht-Künstler“ (ebd. 59).

#### 4. Zu einer Ergonomie der Kunst

Die Physiologie geht jedoch nicht davon aus, dass Arbeit per se schädlich sei; nur eine bestimmte Form, die Überanstrengung, unnatürliche Bewegungen o. ä. führen zu Schädigungen. Mittels bestimmter Ökonomien der Kraft können sowohl kurzfristige Erschöpfung als auch nachhaltigere Schädigungen hintangehalten werden. Solche Überlegungen schließen an die Erfahrungen an, die man im Umgang mit Maschinen, v. a. mit thermodynamischen wie etwa der Dampfmaschine gemacht hatte. Schon 1886 stellt Étienne-Jules Marey fest: „As we regulate the use of machines in order to obtain a useful result with the least exertion of work, so man can regulate his movements [...] with the least fatigue possible“ (zit. nach Rabinbach 1990: 116). In solchen Überlegungen verbinden sich zwei Momente: zum einen geht es um die möglichst ergonomische Arbeitsbewegung, deren Ziel es ist, die Schädigungen für den menschlichen Körper so weit wie möglich zu vermeiden. Zum anderen ist das Ziel dieser Regulationen, die Arbeit so effizient wie möglich zu gestalten, also möglichst hohe Leistungen zu erzielen.

Auch Bahr verbindet diese beiden Momente zu einer Ergonomie der Kunstproduktion. Wie Marey und andere Physiologen und Arbeitswissenschaftler stützt er sich dabei auf den ersten thermodynamischen Grundsatz der Krafterhaltung,<sup>4</sup> der nach seiner Entdeckung durch Helmholtz zu Bahrs Zeiten bereits nicht nur die Physik und Physiologie bestimmt, sondern bereits in die Alltagsvorstellungen eingegangen ist. Energie bzw. Kraft bedeutet in diesem Kontext eine „universal force present in all matter, capable of converting itself into innumerable forms, yet inalterable and constant“ (ebd. 45). Die Regeln ihrer Transformation kennen innerhalb des physikalisch-physiologischen Dispositivs keine Ausnahmen, sondern gelten

---

<sup>4</sup> Ich sehe hier und in der Folge vom zweiten Hauptsatz der Thermodynamik ab, nicht weil er für die Relation zwischen Physiologie und ästhetischem Diskurs um 1900 keine Bedeutung hätte (die hat er bekanntlich bereits sehr früh in hohem Maß, auch in Texten Bahrs könnte der Gedanke einer kulturellen Entropie nachgewiesen werden), sondern weil Bahr zumindest in seinem Dialog vom Marsyas weitgehend davon Abstand nimmt, dieses Moment in die Diskussion einzubringen. Zur Bedeutung der Entropie für die Kunst und Kultur um 1900 vgl. etwa Neswald 2006 oder Brush 1987.

schlechthin für jede vorstellbare Tätigkeit, ja auch für den „Grundumsatz Leben“, wie der bereits genannte Rubner meint in seinem Tierexperiment bewiesen zu haben. Damit ist nicht nur die Grenze zwischen Maschine und Organismus ausgehebelt<sup>5</sup>, sondern auch die prinzipielle Begrenztheit der verfügbaren Energiesumme festgestellt: „Wir Menschen können für menschliche Zwecke keine Arbeitskraft erschaffen, sondern wir können sie uns nur aus dem allgemeinen Vorrathe der Natur aneignen“ (Helmholtz zit. nach Rabinbach 1998: 296). In der Logik von Physiologie und Physik bedingen sich die beiden Eigenschaften der Kraft: sie ist in einer begrenzten Summe vorhanden, die durch die Transformation der Kraft (etwa von thermischer in kinetische Kraft) nicht verändert wird – gerade dadurch aber ergibt sich die Möglichkeit, dieselbe Kraft in allem und jedem am Werk zu sehen bzw. ins Werk zu setzen. Zur vordringlichen, auch politisch relevanten Frage wird in diesem Kontext, *wo* die Kraft am besten einzusetzen sei.<sup>6</sup>

In Bahrs Dialog stellt der Künstler eine Vermutung an, die von der Bedeutung einer solchen Kraftverteilung im Bereich der Kunst ausgeht: „Vielleicht ist dieselbe Kraft in allen Menschen, nur daß die einen sie auf das Leben verteilen, die anderen aber geben sie an ihre Werke ab“ (Bahr 1906: 54). Der Zweifel, den der Künstler mit dem Wort „vielleicht“ ausdrückt, bezieht sich nicht auf das indifferente und stabile Wesen der Kraft oder die darin begründete Möglichkeit, sie entweder auf das „Leben“ oder auf die Herstellung von Kunstwerken anzuwenden, sondern bloß auf den Umstand, dass diese in jedem Menschen in gleichem Maße vorhanden sei – eine Annahme, die der Meister dem Künstler in der Folge des Dialogs noch erfolgreich bestreiten wird. Wichtiger aber ist, dass Bahr gerade die Ökonomie der Kraft als den neuralgischen Punkt benennt, der es ermöglicht, neben eine schädliche Form der Kunstproduktion eine unschädliche zu setzen. Für den Kunstproduzenten geht es darum, mit der zur Verfügung stehenden Kraft hauszuhalten. Insofern also die Kunst mit eben derselben Kraft buchstäblich zu rechnen hat, die auch für jede andere Tätigkeit benötigt wird, kann sich die Kunst aus Fülle von der schädlichen Kunst aus

---

<sup>5</sup> Helmholtz macht deutlich, dass es sich hier um mehr als eine bloß metaphorische Übertragung handelt. Der Organismus ist nicht wie eine Maschine gebaut; aus dem Blickwinkel der Physiologie ist er eine Maschine: „Der Tierkörper unterscheidet sich also durch die Art, wie er Wärme und Kraft gewinnt, nicht von der Dampfmaschine...“ (zit. nach Rabinbach 1998: 295).

<sup>6</sup> Zur politischen Relevanz dieser Frage vgl. Rabinbach 1990, besonders 69-71 und 206-208.

Mangel nur durch eine bewusstere und sinnvollere Kraftverteilung und Kraftinvestition unterscheiden. Diese Rechnung aber baut auf einem möglichst genauen, wenn auch nicht notwendig bewussten Wissen über die Kraft auf, die man jeweils auszugeben hat bzw. entbehren kann; man könnte sagen, auf einem physiologischen Wissen um den eigenen Körper und dessen Grenzen. Als jemanden, der ein solches Wissen ausbildet, nennt Bahr Goethe, den er mit einem Schreiben an Schiller zitiert:

Ich kenne mich zwar selbst nicht genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte; ich erschrecke aber vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte (ebd. 64).

Bahr beglückwünscht Goethe dazu, dass dieser sein „inneres Wohlsein“ (ebd. 64) auch durch noch so hochfliegende Kunstpläne nicht gefährden will. Dies scheint ihm die wichtigste Voraussetzung für eine Kunstproduktion, die sich nicht mehr als erschöpfende Arbeit, sondern als freudiges Übersprudeln, als „Quellen“ zeigt. Wichtig sei, die eigenen Verhältnisse genau zu kennen und niemals zu überschreiten. „Am Ende kommt’s doch immer nur darauf an, daß einer wisse, welche Hitze er vertragen kann“ (ebd. 70). Vor dem Hintergrund eines solchen Wissens um die Ökonomie der Kraft kann die Kunstproduktion von einer schädigenden Arbeit (Kunst aus Mangel) zu einer Praxis werden, überschüssige Kräfte auszuscheiden, und somit dabei helfen, den individuellen Kräftehaushalt zu regulieren (Kunst aus Fülle). Künstlerische Tätigkeit kann unter dieser Voraussetzung nicht nur zur Produktion von Kunstwerken, sondern auch von innerem Wohlbefinden beitragen.

Das Gefühl, unfähig des Lebens zu sein, die Scham darüber, die Angst davor und der Wahn, das Leben ersetzen zu können, dies alles bis zu einer explosiven Beklemmung gesteigert, macht produktiv. Aber auch das Gefühl, stärker als das Leben zu sein, der Stolz darauf, die Lust, sich verschwenden zu dürfen, und die Furcht, sonst an sich zu ersticken, macht produktiv. Jenes zu Werken, welche mehr sind als ihr Mensch und diesen geschwächt zurücklassen. Dieses zu Werken, welche geringer sind als ihr Mensch, da sie von ihm nur enthalten, was ihm zu viel ist, was er, um sich zu entladen, abzugeben wünscht und wovon befreit er sich erleichtert und erfrischt fühlt (ebd. 55-56).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> An dieser Stelle nimmt Bahr Anleihe am freudschen Konzept der Katharsis, das er in dem zwei Jahre vor dem Dialog vom Marsyas publizierten Dialog vom Tragischen (1904) eingehender behandelt hatte, auf das hier jedoch nicht näher eingegangen werden kann.

Auch Bahrs Ausbruchsversuch aus einer Logik, die Kunst als eine ihren Produzenten schädigende Arbeit brandmarkt, bleibt also innerhalb des Rahmens, den das physiologische Dispositiv setzt. Sowohl die Kunst aus Mangel als auch die Kunst aus Fülle lassen sich vor diesem Hintergrund nur als körperliche Leistungen begreifen, die wie alle anderen körperlichen Leistungen auch mit Kraft umgehen und sich damit den Gesetzen zu unterwerfen haben, die einen solchen Umgang mit Kraft, ihrer Transformation und Umsetzung reglementieren.

## 5. Auslese

Trotz einer breiten Forschung in diese Richtung können die wissenschaftlichen Versuche, über die Reglementierung des Kräftehaushalts schonendere und effizientere Arbeitsformen und -umfelder zu entwickeln, nur äußerst bescheidene Erfolge verbuchen. Das hat einerseits mit Widerständen innerhalb der Industrie und z. T. der Politik zu tun, andererseits gelingt es aber auch nicht, grundlegende Kategorien der arbeitsphysiologischen Forschung, wie beispielsweise die Ermüdung, wirklich messbar zu machen. Schon im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts werden daher vermehrt tayloristische Konzepte in den Diskurs eingebracht, welche, insofern sie nur auf Effizienz der Arbeit abzielen, diese statistisch messen können und die widerspenstigeren Kategorien der Ermüdung und Schädigung nicht in die Rechnung aufnehmen, leichter in die Praxis umzusetzen sind als andere Konzepte. Taylors Ziel, eine Maximierung der Produktivität zu erreichen, wird nicht nur eine Hinsicht auf die physiologischen Kosten, die eine solche Maximierung für den arbeitenden Menschen haben könnte, gebremst (Rabinbach 1990: 117).

Daneben wird die Auswahl der Arbeitskräfte, ihre Scheidung nach bestimmten Fähigkeiten bzw. Eigenschaften, zu einer praktikableren Alternative im Kampf gegen die Ineffizienz. So versucht etwa der Verein für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik zur „Auslese und Anpassung der industriellen Arbeiterschaft“ schon ab 1908 nicht mehr vordergründig, die Bewegungen des Körpers einer bestimmten Kraftökonomie zu unterwerfen, sondern beschränkt sich vielmehr auf die unkompliziertere Praxis, aus der Masse der Körper aufgrund in ihnen angelegten, für diese oder jene Tätigkeit vorteilhafter oder nachteiliger Fähigkeiten bzw. Eigenschaften Unterscheidungen zu treffen (Rabinbach 1998: 304).



Bahr sieht sich mit denselben Problemen konfrontiert wie die traditionelle Arbeitsphysiologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zwar betont er, wie gehört, die Bedeutung eines möglichst bewussten Umgangs mit der thermodynamischen Maschine Mensch, des Wissens um die eigene Kraft und einer Verteilung, die zunächst einmal auf den Erhalt des Körpers selbst aus zu sein hat. Insofern er jedoch keine überindividuell gültigen Richtlinien dafür geben kann, wie ein solches Wissen zu erlangen sei oder auch nur dafür, wie es strukturiert sein müsste, um eine Kunst aus Fülle zu ermöglichen, muss er auch in dieser Hinsicht auf den Körper vertrauen: entweder weiß, dieser über welche Kräfte er verfügt und verteilt diese in einer ihm selbst zuträglichen Weise, oder ihm bleibt nur die vielfältige Selbstschädigung durch eine Kunst aus Mangel. Das Wissen um die beste Reglementierung des eigenen Krafthaushalts kann mit Bahr nicht hergeleitet, bewiesen oder berechnet werden. Stattdessen muss es „gefühl“ (Bahr 1906: 73), also sinnlich, körperlich wahrgenommen werden, es ist ein Wissen, das sich überhaupt erst in der Praxis zeigt, und „instinktiv“ (ebd. 70) genannt werden muss. In diesem Kontext nennt Bahr seine Kunst aus Fülle auch „Kunst [...] aus Charakter“ (ebd. 56); sie wäre ein „Tun“, das ohne Zwang der Natur des Menschen entströmen würde. Hinzu kommt, dass der Kunstproduzent gleichsam als Speicher von Kraft definiert wird, der seine Fähigkeit zu einer Kunst aus Fülle nicht nur über ein solch instinktives Wissen über die eigene Kapazität erlangt, sondern auch noch auf eine bestimmte Kapazität, die Fähigkeit, eine bestimmte Summe von Kraft aufzunehmen, speichern und in Kunst abzugeben verwiesen bleibt, die innerhalb des bahrschen Modells nicht anders als naturgegeben gedacht werden kann. So kann der Meister im **Dialog vom Marsyas** seinen Gesprächspartnern zwar die Kunst aus Mangel als eine Verfehlung begreiflich machen und die Kunst aus Fülle als Ausweg darstellen. Letztendlich muss er sie jedoch auf eine Dynamik verweisen, deren Ablauf nicht in ihrer Macht steht: „Düngt Euch mit Aufregung, ja! Dann aber steht der Bauer und harrt, bis die Erde will“ (ebd. 70).

Bahrs Konzept, das streckenweise als ergonomisch-physiologische Handreichung für den Künstler gelesen werden kann, endet demnach in einer Anrufung der menschlichen Natur. Konkret steht am Ende der Wunsch nach bzw. die Ahnung einer neuen Generation von Kunstproduzenten, die gleichsam von Natur aus mit mehr Kraft begabt zu sein hätten als die heutigen, und zusätzlich ein instinktives Wissen vom Gebrauch dieser Kraft mitbringen müssten. Hoffnungsvoll vermutet Bahr, „daß das nächste Geschlecht, das sich anschickt, uns abzulösen, wieder der Kunst oder

überhaupt dem Tun aus Charakter gehören wird“ (ebd. 57). Solche Tätigkeiten seien aber nur als Taten „großer Menschen“ (ebd. 59) möglich. Schließlich bleibt also nichts als abzuwarten.

Bahr, der sich zeitlebens intensiv mit Fragen der Bildung beschäftigt hatte, muss wohl dieses untätige und ohnmächtige Warten als eine wenig erfreuliche Übung empfunden haben. Jedenfalls scheint ein Zusammenhang zwischen diesem relativ ratlosen Abbruch seiner Physiologie der Kunstproduktion und der Schnelligkeit und Breite zu bestehen, in der Bahr die aufkommende Eugenik schon in den 1910er-Jahren rezipierte.<sup>8</sup> Vor der Aussicht, untätig auf die Geburt „großer Menschen“ warten zu müssen, scheint die Rede von der „Menschenzucht“ mit einem Schlag zu befreien. Bereits 1912, als die eugenische Wissenschaft noch am Beginn ihrer unrühmlichen Entwicklung steht, wird sie von Bahr geradezu euphorisch rezipiert. Ausgerechnet in einem Aufsatz mit dem Titel **Erziehung** finden sich einige besonders frühe Überlegungen zur Eugenik. Zunächst wägt Bahr den Einfluss ab, den Bildung und Erziehung auf die Entwicklung eines Menschen haben können:

Wir sprechen von den Anlagen eines Menschen und so ist es: die Natur legt den Menschen an. Dies aber, was die Natur anlegt und worauf sie es mit einem Menschen angelegt hat, auszuführen, bleibt ihm überlassen. Erziehung kann ihm dabei helfen, in dem sie ihn sich selbst erkennen, alles was ihm nicht gemäß ist, abwehren und alles anziehen lehrt, was ihm gemäß ist (Bahr 1912: 90).

Bildung und Erziehung erschöpfen sich demnach in ihrer Aufgabe, den Menschen seine eigene Natur erkennen zu lassen und können damit immer nur sehr bedingt erfolgreich sein. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass sich Bahr euphorisch zeigt, wenn der direkte Zugriff auf diese Natur, auf den Körper den Menschen selbst in den Raum gestellt wird. In demselben Text zitiert Bahr zustimmend einen Satz Heinrich Driesmans: „Nicht daß der Mensch besser erzogen, sondern daß er besser geboren werde, ist das Entscheidende“ (ebd. 118) und fragt als Kenner der eugenischen Schriften von Francis Galton, Arthur Gobineau, Felix Dietrich, Willy Schlüter und eben Heinrich Driesemans zu Ende seines Artikels:

Man sucht der Natur das Geheimnis abzulauschen und wenn wir längst Pflanzen und Tiere zu züchten wissen, warum soll es uns verwehrt sein zu hoffen, daß wir

---

<sup>8</sup> Auch in der Geschichte der Physiologie und konkreter in der der (v. a. deutschen) Arbeitswissenschaften lassen sich Kontinuitäten zu eugenischen Ansätzen ausmachen. Vgl. Rabinbach 1990: 284-286.

einst auch das Gesetz bestimmen lernen werden, dem das Schicksal des Menschen gehorcht, das ‚Gesetz, wonach du angetreten‘? (ebd. 118)

Eine solche, eugenische Utopie scheint wie ein verspäteter Schluss seines sechs Jahre zuvor publizierten Konzepts einer physiologisch fundierten Kunstproduktion, wie sie im **Dialog vom Marsyas** gegeben wird.

## 6. Schluss

Hermann Bahr – impliziter – Versuch, die Kunstproduktion im Rahmen des physiologischen Dispositivs zu denken, kann als integraler Bestandteil seines Projekts einer ästhetischen Moderne begriffen werden. Ähnlich wie der Einbezug anderer gesellschaftlicher Bereiche zu einer Ausweitung dessen führt, was moderne Kunst – im Gegensatz zu älteren Konzepten – als ihr Thema betrachtet (vgl. Teil 1 dieses Aufsatzes), führt die Konzentration auf den physiologisch verstandenen Körper des Kunstproduzenten bzw. auf dessen Handlungen zu einer Ausweitung bzw. Neubestimmung der Personengruppe, die Kunst produziert. Die Unterscheidung zwischen Künstler/Künstlerin und denjenigen, die keine Kunst produzieren können, vollzieht sich nicht mehr über den Begriff des Genies, der eine direkte Verbindung des Schriftstellers zu einer Quelle von Sinn und Bedeutung suggeriert (vgl. Kittler: 2003), sondern wird durch die Hinsicht auf Fähigkeiten und Eigenschaften bestimmt, die im Körper fundiert und physiologisch begreifbar sind. Wie sich im Kontext der ästhetischen Moderne künstlerische Themen v. a. als Intensitäten (starke Impressionen, Sensationen etc.) begreifen lassen, so potentielle Kunstproduzenten als Individuen, die solche Intensitäten nicht nur wahrnehmen, sondern auch aufnehmen, transformieren und verteilen können. Der nervöse Impressionist und der künstlerische Kraftmensch zeigen sich so beide als Momente eines Diskurses, der ästhetisches und naturwissenschaftliches Denken des Körpers verbindet.

## Literatur

Bahr, Hermann (1890): **Die gute Schule**, Berlin: Seelenstände.

Bahr, Hermann (1891): **Die Überwindung des Naturalismus**, Dresden/Leipzig: E. Pierson.

- Bahr, Hermann (1894): **Studien zur Kritik der Moderne**, Frankfurt/M.: Rütten und Loening.
- Bahr, Hermann (1904a): **Dialog vom Tragischen**, Berlin: S. Fischer.
- Bahr, Hermann (1904b): **Philosophie des Impressionismus**. In: Ders., **Dialog vom Tragischen**, Berlin: S. Fischer, 47-53.
- Bahr, Hermann (1906): **Dialog vom Marsyas**. Berlin: Bard-Marquart.
- Bahr, Hermann (1912): **Inventur**. Berlin: S. Fischer.
- Bergengruen, Maximilian (2009): *Das göttliche Ende der Nerven. Hermann Bahrs Die gute Schule zwischen Psychophylogie und Mystik*. In: Markus Dauss/Ralf Haekel (Hrsg.): **Leib/Seele – Geist/Buchstabe. Dualismen in der Ästhetik und den Künsten um 1800 und 1900**, Würzburg: Königshausen und Neumann, 317-338.
- Brush, Stephen G. (1987): **Die Temperatur der Geschichte. Wissenschaftliche und kulturelle Phasen im 19. Jahrhundert**, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.
- Dvořák, Johann (2004): *Marxismus, Materialismus und die Ästhetik der Moderne bei H. Bahr*. In: Jeanne Benay/Alfred Pfabigan (Hrsg.): **Hermann Bahr – Für eine andere Moderne**, Bern: Lang, 55-68.
- Kittler, Friedrich (2003): **Aufschreibesysteme 1800-1900**, München: Fink.
- Kraepelin, Emil (1887): **Psychiatrie**, Leipzig: Abel.
- Liebig, Justus (1844): **Chemische Briefe**, Heidelberg: Winter.
- Ludwig, Carl (1852/1856): **Lehrbuch der Physiologie des Menschen**, 2 Bde, Leipzig/Heidelberg: Winter.
- Manguel, Alberto (2002): **Bilder lesen. Eine Geschichte der Liebe und des Hasses**, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Neswald, Elizabeth (2006): **Thermodynamik als kultureller Kampfplatz. Zur Faszinationsgeschichte der Entropie 1850-1915**, Freiburg/Br./Berlin: Rombach Berliner Kulturwissenschaft.
- Nietzsche, Friedrich (1988): **Kritische Studienausgabe. 15 Bde**. Hrsg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montanari, Berlin/New York: de Gruyter.
- Rabinbach, Anson (1990): **The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity**, o. O.: Basic Books.
- Rabinbach, Anson (1998): *Ermüdung, Energie und der menschliche Motor*. In: **Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert**. Hrsg. v. Philipp Sarasin und Jakob Tanner, Frankfurt/M.: suhrkamp, 286-313.
- Ribot, Théodule (1885): **Les maladies de la personnalité**, Paris: Alcan.

Sarasin, Philipp/Tanner, Jakob (1998): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Bemerkungen zum Konzept und zu den Beiträgen des Sammelbandes*. In: Philipp Sarasin/Jakob Tanner (Hrsg.): **Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert**, Frankfurt/M.: suhrkamp, 12-43.

**Sigurd Paul Scheichl**

Innsbruck

## **Ein Schnitzler-Palimpsest in Karl Kraus' *Letzten Tagen der Menschheit***

**Abstract:** Scene V, 45 of Kraus's play presents a drunk officer, whose sabre is held by a prostitute. He is particularly offended by the fact that a young butcher takes the weapon from the girl and thus touches the symbol of an officer's honour. This motif strongly resembles the central theme of Arthur Schnitzler's short story **Lieutenant Gustl** of 1900. Although a relation between Schnitzler's text and Kraus's play cannot be definitely established, it is likely that the satirist refers to the earlier story, thus enlarging the scope of his attack on the Austrian-Hungarian officers. The scene, added to the play after 1919, also has a satirical function concerning the politics of the early Austrian republic.

**Keywords:** Karl Kraus, Arthur Schnitzler, officer honour, early Austrian republic.

Einer der interessantesten und ergiebigsten neuen Forschungsansätze der letzten Jahrzehnte ist die Verfeinerung und Systematisierung des Beobachtens der Verflechtungen zwischen literarischen Texten und die Erkenntnis des Beitrags solcher Verflechtungen zur Bedeutungskonstituierung des jeweils späteren Texts. Seit man sich nicht mehr mit Einfluss, Quelle, Zitat, Anspielung, Parodie, Pastiche usw. als Einzelfragen beschäftigt, sondern durch den neuen Oberbegriff ‚Intertextualität‘ jedes Werk als „Echokammer“ (Pfister 1985: 21) anderer Werke, früherer wie gleichzeitiger, begreifen gelernt hat, kann man Tradition viel genauer beschreiben, kann man besser verstehen, dass jeder literarische Text im Dialog, in Konkurrenz mit anderen entstanden ist, oft auch agonal gegen andere Texte. Mit Harold Bloom (1980: 3): „Influence, as I conceive it, means that there are *no* texts, but only relationships *between* texts.“ Es gibt eigentlich keine literarischen Texte, sondern nur Beziehungen zwischen Texten. (Die mannigfachen, gerade bei Kraus äußerst wichtigen Bezüge auf nicht-literarische Texte spare ich hier aus.) Je mehr man auf diese

Beziehungen achtet, desto mehr verändern und erweitern sich die Bedeutungen des jeweils untersuchten Werks.

Wie sich aus dieser Perspektive eine Neulektüre eines Texts ergeben kann, möchte ich an einer Szene aus Karl Kraus' großem Kriegs drama vorführen. Sie gewinnt, gelesen (bzw. in einer Vorlesung gehört oder auf der Bühne gesehen) auf dem Hintergrund eines früheren Texts, als dessen ‚Echo‘, einen unerwarteten, über ihre zunächst allein auffallende zweifellos vorhandene Situationskomik hinaus gehenden Aspekt – ohne dass deshalb diese Komik verloren ginge; die auf den ersten Blick zu erkennende aktuelle Kritik am Verhalten des österreichisch-ungarischen Offizierskorps gewinnt durch Kraus' (mutmaßliches) intertextuelles Verfahren eine zunächst nicht zu ahnende Tiefendimension. Ich versuche sozusagen die Theorie der Intertextualität an einem konkreten Beispiel zu demonstrieren.

Zunächst sichere ich meine Hypothese allerdings im Sinn des Positivismus ab, kläre ihre faktischen Grundlagen. Denn dass Kraus in den **Letzten Tagen der Menschheit** sich auf Schnitzler bezogen haben soll – das ist meine Hypothese –, ist auf den ersten Blick unwahrscheinlich – und wirklich beweisen kann ich meine Hypothese über die Szene V, 45 in der Tat nicht, so viel auch für sie spricht.

Gegen meine Überlegungen lässt sich zumal einwenden, dass das Verhältnis zwischen den beiden Autoren notorisch gespannt gewesen ist. Ein Versuch, in seinen Dramen und Erzählungen Parallelen zu Kraus zu suchen, hätte Schnitzler gewiss empört; ebenso ungern hätte Kraus seinem Werk Berührungspunkte mit Schnitzler nachsagen lassen. Die Beiden, die sich um 1895 persönlich gekannt haben, wollten später nichts mehr miteinander zu tun haben. Kraus hat Schnitzler für nicht besonders bedeutend, hat ihn für überschätzt gehalten, hat aber immerhin die Zurückhaltung des Dramatikers gegenüber den Medien und dem Betrieb geachtet. Schnitzler hat Kraus geradezu gehasst und – wofür manche Tagebuch-Eintragung spricht<sup>1</sup> – vielleicht ein wenig gefürchtet. Zu der hier untersuchten Szene scheint er sich in seinen Tagebüchern nicht geäußert zu haben; übrigens stützt auch kein anderes zeitgenössisches Rezeptionszeugnis mein Verständnis der Szene.

Außer Zweifel steht jedoch, dass sich während des Ersten Weltkriegs die Einstellung von Kraus gegenüber Schnitzler geändert hat: Jener schätzte, dass dieser sich anders als Freunde von Jung-Wien wie Hofmannsthal und Bahr, anders auch als Autoren einer jüngeren Generation wie Werfel keinen

---

<sup>1</sup> Zur Beziehung zwischen Kraus und Schnitzler vgl. Urbach (1970).

Augenblick vor den Karren der Kriegspropaganda hatte spannen lassen. Dieser Respekt dafür, dass sich Schnitzler (der im Kriegs-drama nicht, in der Kriegs-**Fackel** kaum vorkommt<sup>2</sup>, wohl aus eben diesem Grund) dem allgemeinen Kriegsgeheul von 1914 nicht angeschlossen hat, findet Ausdruck in einem Epigramm, einer „Inscription“, wie diese Gedichte bei Kraus heißen. Es steht allerdings nicht in der **Fackel**, seiner im Ersten Weltkrieg in besonders hoher Auflage erscheinenden Zeitschrift, sondern allein in einem Gedichtband, in **Worte in Versen III** von Ende 1917 (Kraus 1989: 154); die meisten anderen in diesem Band enthaltenen Gedichte waren dagegen sehr wohl auch in der Zeitschrift erschienen.

Das Epigramm lautet:

Arthur Schnitzler

Sein Wort vom Sterben wog nicht schwer.  
Doch wo viel Feinde, ist viel Ehr:  
er hat in Schlachten und Siegen  
geschwiegen.

Die „Inscription“ ist umso bemerkenswerter, als Kraus außerordentlich selten einen Zeitgenossen rühmte – das „viel Ehr“ lässt sich nicht anders denn als Rühmen deuten –, und erst recht nicht in der genuin satirischen Form des Epigramms, dessen Gattungsgesetz satirische Kritik ist. Die übt Kraus reichlich in den im Gedichtband vorhergehenden und in den folgenden Epigrammen: Unmittelbar vor der Schnitzler-Inscription stehen zwei über Hofmannsthal, unmittelbar danach eine (nicht direkt dessen Haltung zum Krieg betreffende) über und gegen Bahr; anders als das Schnitzler-Epigramm finden sich diese auch in der **Fackel** (**F** 472/73, 1917, 19, 20)<sup>3</sup>, dort allerdings nicht nebeneinander.

Satirisch ist selbstverständlich auch die Pointe der Schnitzler-„Inscription“, doch richtet sich das isolierte „geschwiegen“ nicht gegen den im Titel genannten Autor, sondern gegen seine Freunde, die „in Schlachten und Siegen“ geredet, gedichtet und gejubelt haben. Die Anordnung der Verse im Gedichtband ist selbstverständlich nicht zufällig; jedes Buch, jedes Heft der **Fackel**, ja jedes Vorlesungsprogramm von Kraus ist sozusagen „komponiert“. Das Schnitzler-Epigramm, eine Art – bei Kraus sehr seltene –

---

<sup>2</sup> Ögg (1977) verzeichnet genau 5 Erwähnungen Schnitzlers in den Jahrgängen 1914 bis 1918.

<sup>3</sup> Die **Fackel** wird zitiert mit **F**, Angabe des Hefts, des Erscheinungsjahrs und der Seite.



Selbstkorrektur, mag so noch mehr als die Funktion eines Bezeugens der Achtung vor dem schweigenden Schnitzler die Aufgabe haben, durch den Kontrast die Kritik an den beiden anderen Alt-Jungwienern zuzuspitzen, wofür die neue Anordnung der Inschriften in **Worte in Versen III** und die Einfügung der Schnitzler-Inschrift zwischen den Versen über Hofmannstahl und Bahr spricht.

Die Veröffentlichung nur im Gedichtband und nicht in der Zeitschrift vermindert allerdings das Gewicht dieser Zurücknahme der Schnitzler-Kritik, doch muss man auch das Schweigen über den Dramatiker in den Kriegsjahrgängen der **Fackel** als Ausdruck der Achtung deuten. Wie verhalten immer der neue Respekt für Schnitzler – für die Person, kaum für das Werk – ausgedrückt ist: Jedenfalls ist dieser kein satirisches Objekt mehr, die alten Konflikte sind kein Argument dafür, eine nicht-satirische Bezugnahme auf ihn im Kriegsdrama auszuschließen.

Das Werk Schnitzlers, auf das sich die Stelle in Kraus' Kriegsdrama beziehen könnte, wird in der **Fackel**, soweit ich sehe, nur einmal (**F** 63, 1900, 26) erwähnt, was selbstverständlich nicht heißt, dass der junge Kraus, ein scharfer und genauer Beobachter der Wiener Szene, den durch die Veröffentlichung von **Lieutenant Gustl** im Dezember 1900 ausgelösten Skandal nicht genau wahrgenommen hätte. An der betreffenden Stelle macht er sich allerdings nur über das Umfeld lustig, die Weihnachtsnummer der **Neuen Freien Presse**, in dem Schnitzlers provokante Novelle – übrigens, wie Kraus bemerkt, in einem Teil der Auflage aus drucktechnischer Schlamperei ohne den Schluss – erschienen ist, spricht zwar von dessen „Ausfällen gegen das Militär“, setzt sich aber inhaltlich nicht damit auseinander. Freilich war ihm die **Neue Freie Presse** höchst suspekt und mit dem Liberalismus, der Schnitzler gegen die Maßnahmen der Armee verteidigte, wollte er absolut nichts zu tun haben, wäre daher nie an dessen Seite für den Verfasser der Militärsatire eingetreten. Obwohl Kraus von erzählenden Texten nicht viel gehalten hat – das muss aber für den jungen Kraus nicht im gleichen Ausmaß zutreffen wie für den späteren –, ist angesichts des Aufsehens, das Schnitzlers Novelle erregt hat, mit Sicherheit anzunehmen, dass er ihre Motive kannte; ja ist fast auszuschließen, dass er sie 1900 nicht gelesen haben sollte. Auch dass sie eine Satire ist, dürfte ihm nicht verborgen geblieben sein. Trotz seiner Ablehnung des Duells – freilich bei ihm kein Hauptthema – scheint sich Kraus, wegen des Autors, wegen der Gattung und wegen des medialen sowie des politischen Umfelds der Erstveröffentlichung, allerdings für **Lieutenant Gustl** und dessen literarische Qualität nie wirklich interessiert zu haben. Für meine

Überlegungen reicht aus, dass er die Novelle und ihr Hauptmotiv gekannt hat.

In den letzten Jahren vor 1914 begann Kraus konservative Positionen zu schätzen und der Feind der liberalen Presse rang sich deshalb schließlich zu einem eher positiven Bild vom Offiziersstand durch<sup>4</sup>, kannte auch einige höhere Offiziere näher. Der gegen alle Aspekte des ‚Fortschritts‘ gerichtete radikal antiliberaler und antimoderne Text „Die Kinder der Zeit“ (F 354-56, 1912, 1-4) endet mit den Worten:

Der Säbel, der ins Leben schneidet, habe recht vor der Feder, die sich sträubt.

Diese pathetische Stelle dürfte kaum einen Bezug zu **Lieutenant Gustl** haben, zeigt aber, dass der „Säbel“, wie für Schnitzler, für Kraus der Inbegriff des Militärischen und damit des Konservativen war. Dieser Bestandteil der Uniform, ohne den Offiziere in der Öffentlichkeit nicht auftreten durften, wird von Kraus 1912 noch positiv bewertet; anders als bei Schnitzler, dessen dummer Leutnant wegen seines von einem Zivilisten berührten Säbels Selbstmordgedanken hegt, was die Bedeutung dieses Symbols (und den dahinter stehenden Ehrbegriff) radikal in Frage stellt. Die zu analysierende ‚Säbel-Szene‘ des Kriegsdramas dürfte auch einen intertextuellen (oder intratextuellen) Bezug zu diesem Satz aus den **Kindern der Zeit** (eigentlich mehr zu dessen um 1920 bevorstehender Zurücknahme) haben, wie übrigens aus anderen Gründen zur früheren Satire **Das Ehrenkreuz** (F 272-73, 1909, 2-5) – worauf ich aber hier nicht eingehen möchte.

Während des Weltkriegs hat Kraus nämlich **Die Kinder der Zeit** für eine Sammlung von pressekritischen und liberalismusfeindlichen Aufsätzen in Buchform (**Untergang der Welt durch schwarze Magie**, 1922) überarbeitet und in diesem Revisionsprozess den wegen des Kriegs missverständlich gewordenen Satz gestrichen. Der Säbel hat durch den Krieg für Kraus eine andere – nun durch und durch negative – Bedeutung bekommen, die weit über Ehren- und Duellfragen hinaus geht und sich mit Schnitzlers Bild vom Militär und Offiziersstand berührt.

Ein letztes allgemeines Argument: Kraus’ **Letzte Tage der Menschheit**<sup>5</sup> sind durch das ausführliche Einmontieren von Passagen aus der Presse der Kriegsjahre grundsätzlich intertextuell konzipiert, nehmen aber an manchen

---

<sup>4</sup> Vgl. u. a. Kraus’ Text über seine Vorlesung in Pola (F 387-88, 1913, 32); siehe ferner Timms (1995: 457-462) (mit Bemerkungen zum „Säbel“ in den Kindern der Zeit).

<sup>5</sup> Alle Seitenangaben ohne weitere Informationen beziehen sich auf Kraus (1986).

Stellen auch Bezug auf frühere Werke der Literatur. Besonders auffällig ist der im freilich nicht-dokumentarischen, also formal vom Vorspiel und den 5 Akten stark abweichenden Epilog *Die letzte Nacht*, der von den beiden Walpurgisnacht-Szenen des **Faust** inspiriert ist. Hierher gehören beispielsweise auch die Claudius-Anspielung in dem Gedicht, das der Nörgler in II, 10 spricht („Wie? Es ist Krieg? [...] bei Claudius „,s ist Krieg““); das Couplet des Journalisten Hirsch in II, 15, das sich an das Auftrittslied des Valentin aus Raimunds **Verschwender** anlehnt (ausdrücklich mit dessen Melodie) – sehr wohl zu dem Zweck, Hirsch als komische Figur einzuführen; in III, 41 passt der Nörgler seiner Replik ein Zitat aus **Hamlet** ein, ohne die Quelle zu nennen; usw. Ein Schnitzler-Echo wäre also in den **Letzten Tagen der Menschheit** keineswegs ein Einzelfall. Im Folgenden spreche ich über die 45. Szene im V. Akt, eine Szene, die erst in der zweiten, sozusagen erweiterten Fassung der **Letzten Tage der Menschheit** steht, der so genannten Buchfassung (1922). Kraus hat in diese sehr viel eingearbeitet, was er während des Kriegs noch nicht wusste, vor allem Ergebnisse der Arbeit der Kommission zur Erhebung militärischer Pflichtverletzungen (über diese Holzer 2008: 133-135); der hier dargestellte Exzess dürfte freilich zu irrelevant gewesen sein, um diese Kommission zu interessieren, die mit Untaten österreichisch-ungarischer Offiziere von ganz anderen Dimensionen konfrontiert war. Man kann annehmen, dass der Vorfall, auf dem die Szene beruht, tatsächlich so oder so ähnlich stattgefunden hat; wahrscheinlich ist er Kraus mündlich zugetragen worden<sup>6</sup>, vermutlich erst nach 1918.<sup>7</sup> Da die in Innsbruck spielende Szene nach dem Skandal um Kraus' gestörte Innsbrucker Vorlesung 1920 entstanden sein dürfte, könnte sie auch die Funktion haben, sich über diese Stadt lustig zu machen, doch steht diese Absicht wohl kaum im Vordergrund. Dass sich der Vorfall tatsächlich in Innsbruck zugetragen hat, ist ohnehin nicht sicher, wenn auch wahrscheinlich; Kraus könnte ihn –

---

<sup>6</sup> Durch Zufall hat sich ein Beispiel für Kraus' Nutzung mündlicher Quellen für die Letzten Tage der Menschheit erhalten: Paul Engelmann hat für Kraus 1914/15 Caféhaus-Gespräche aufgeschrieben, die wörtlich als Dialoge in das Drama (I, 7) eingearbeitet sind. Engelmanns Notizen (I. N. 176389 der Wien Bibliothek im Rathaus) wurden von Judith Bakacsy entdeckt und von mir zugeordnet; sie waren in der Kraus-Ausstellung des Jüdischen Museums Wien 1999 zu sehen.

<sup>7</sup> Im an sich als Quelle wahrscheinlichen Briefwechsel Ludwig von Fickers findet sich keine Spur dieser Geschichte. Kraus könnte von ihr gleichwohl in Zusammenhang mit dem Skandal um seine Innsbrucker Vorlesung 1920 (vgl. F 521-30, 1920) erfahren haben.

vielleicht eben wegen der Vorfälle bei seiner Vorlesung – auch nur in diese Stadt übertragen haben.

Die relativ lange Szene beginnt wie üblich mit Nebentext, der hier mit vielen Alliterationen (auf M-) auffallend rhetorisch gestaltet ist:

*Innsbruck. Mariatheresienstraße. Mitternacht. Menschenleer. Ein Mädchen tritt auf, in ihrer Rechten hält sie einen Säbel, mit dem sie herumfuchelt. Von der andern Seite ein Metzgergehilfe. (652)*

Der Dialekt sprechende Metzgergehilfe erkennt in dem Mädchen eine Prostituierte und entreißt ihm den Säbel, um ihn zur Wachstube zu bringen und die junge Frau anzuzeigen. Eben damit empört er den nun auftretenden, offensichtlich von dem Straßenmädchen kommenden säbellosen und betrunkenen Oberleutnant, dessen erste Replik lautet:

DER OFFIZIER OHNE SÄBEL (*wankend*). Oho! Wer hat denn da meinen Sabul? Hergeben auf der Stelle! (*Er will dem Metzgergehilfen den Säbel entreißen.*)

Um den Säbel und damit um die „Ehre“ des Offiziers ohne Säbel geht es in der ganzen Szene, in der die scheiternden Beschwichtigungsversuche anderer Offiziere viel Raum einnehmen, bis zum Eingreifen eines Wachmanns, der gegen die Frau eine Amtshandlung einleiten wird. Die Szene endet mit den folgenden Worten des Betrunkenen nun nicht mehr Säbellosen – und mit einem wichtigen Nebentext.

DER OFFIZIER MIT SÄBEL. Der hat meinen Säbel angerührt! (*Er will den Säbel ziehen.*) Frontschwein! Hurenpack! Wer mir in die Näh kommt – ! Warts – Sabul – Rock des Kaisers – uah – (*Er übergibt sich. Die andern ziehen ihn fort. Die Straße ist menschenleer.*)

Die „Ehre“ des Betrunkenen ist nicht dadurch verletzt, dass er gerade von einer Prostituierten kommt, die er überdies „geblitzt“ (654), also nicht bezahlt hat; seine „Ehre“ wird eben so wenig durch seine Trunkenheit und sein daraus resultierendes Verhalten beeinträchtigt. Und schon gar nicht durch seine Vergnügungslust mitten im Krieg. Seine Ehre ist viel mehr verletzt, weil ein Zivilist, eben der Metzgergehilfe, seinen Säbel, Unterpfand und Symbol seines Status als Offizier und damit seiner „Ehre“, in der Hand hält (um ihn ohnehin dem Offizier zurück zu geben). (Bei Schnitzler war es ein Bäcker, allerdings ein gut situierter Bäckermeister.) Diesen Metzgergehilfen will der betrunkene Offizier bestraft wissen („Der soll auch mit!“,

654); zuletzt will er – erfolglos – den Säbel gegen den hilfsbereiten Zivilisten ziehen.

Wie wichtig der Säbel für die Szene ist, zeigt sich daran, dass das Wort – einschließlich der Form „Sabul“ – auf zweieinhalb Seiten insgesamt 32 Mal vorkommt, relativ oft im Nebentext, auch bei den Figurenbezeichnungen, in denen Kraus mit der Entwicklung der Ereignisse spielt, indem er die Figuren je nach Situation mit verschiedenen Präpositionalattributen bezeichnet: „DAS MÄDCHEN MIT DEM SÄBEL“, „DER OFFIZIER OHNE SÄBEL“, „DER OFFIZIER MIT SÄBEL“; zuspitzend auch der Nebentext „(*er greift an die Stelle, wo sonst der Säbel ist.*)“ (653). Mehrfach wird gesagt, das Mädchen habe schon mehrere Male den Säbel eines Offiziers an sich genommen, wodurch das Verhalten des Oberleutnants verallgemeinert wird. Kraus hatte an dem Durcheinander in der „bsoffenen Gesellschaft“ (653) wohl auch Spaß, wozu die Möglichkeit, Stimmenvielfalt zu gestalten, nicht wenig beigetragen haben mag, wobei ihm übrigens die Wiedergabe des Dialekts des Metzgergehilfen nicht ganz geglückt ist. Er hat die wirkungsvolle Szene auch vorgelesen, wenn auch nur zwei Mal (Krolop 1978: 346)<sup>8</sup>; in die gekürzte Bühnenfassung seines Kriegsdramas (Kraus 1992)<sup>9</sup> hat er sie allerdings nicht aufgenommen.<sup>10</sup>

Eben mit der beschriebenen Dominanz des Säbel-Motivs (und insbesondere des Scheinproblems der Berührung des Säbels durch einen Zivilisten) begründe ich meine Lektüre der Szene als Anspielung auf **Lieutenant Gustl**. Zwar spricht die Hauptfigur der Schnitzler'schen Novelle nie von einem „Sabul“ – eine offenbar geläufige Scherzbildung, von der Kraus wenig hielt, die er aber eben deshalb seinen Offiziersfiguren öfters in den Mund legt –, doch die Säbelsymbolik in der behandelten Szene ist jener der Erzählung von 1900 sehr ähnlich. Auf dem Hintergrund von deren fast ins Tragische umschlagendem Ernst wirkt die Szene bei Kraus um einiges komischer – und wohl auch um einiges realitätsnäher. Standesehre, die sich an eine Äußerlichkeit klammert und ehrenwerte Menschen verachtet, weil sie keine Offiziere sind, ist in beiden Texten Zielscheibe der Satire. Dass die Szene des Dramas in betrunkenem Schimpfen und mit anderen Folgen des Alkoholkonsums endet, die Novelle mit der schäbigen Freude über den

---

<sup>8</sup> Krolops akribisches Verzeichnis der vorgelesenen Szenen aus dem Kriegsdrama ist von der weiteren Forschung viel zu wenig benützt worden.

<sup>9</sup> Die wichtigsten Informationen zu dieser Fassung auch in der Ausgabe von Wagenknecht (Kraus 1986: 806-809).

<sup>10</sup> Auch Helmut Qualtinger hat sich diese Szene für seine berühmten Lesungen aus Kraus' Drama nicht entgehen lassen.

zeitgerechten Tod eines biedereren Bürgers, macht wenig Unterschied. Im Wesentlichen wird von Kraus doch das zentrale militärkritische Motiv der Erzählung des literarischen Gegners aufgenommen und noch stärker ins Grotteske verzerrt.

Zu beachten ist auch das heraus gerülpste „Rock des Kaisers“ in der letzten Replik des Betrunkenen; dieser Gebrauch der Floskel zeigt, wie oberflächlich das Verhältnis dieses Offiziers zu seinem Stand in Wahrheit ist. Die eine Auszeichnung suggerierende Bezeichnung für die Uniform ist hier eine zusammenhanglos gebrauchte Floskel, eine „Phrase“. Der Satiriker verdeutlicht das – und seine Skepsis gegenüber der Glorifizierung der Uniform und der Uniform überhaupt –, indem er unmittelbar auf diese Wortgruppe das Geräusch des Erbrechens folgen lässt. 1922 konnte er um einiges schärfer sein als Schnitzler zu einer Zeit, als das Ansehen der k. u. k. Armee noch ungebrochen war.

Dass die Ehre von Kraus' als „Offizier ohne Säbel“ eingeführtem Oberleutnant, dessen Säbel ihm zwar von einer Prostituierten genommen oder ihr von ihm im Rausch als eine Art Spielzeug gegeben worden ist, erst gekränkt ist, als ein „Zivilist“, zwar kein Bäcker, sondern ein Metzgergehilfe, also ebenfalls ein „Gemeiner von der Verpflegsbranche“, wie ihn Gustl nennen würde (Schnitzler 1989: 22), seinen Säbel angreift, muss zumindest bei Kraus' österreichischen Leserinnen und Lesern Schnitzlers Kritik an der Ehrauffassung jenes Standes in Erinnerung gerufen haben, die an Äußerlichkeiten haftet und in anderen Bereichen weniger skrupulös ist. Beispielsweise findet Gustl nichts Anstößiges an einer Beziehung zu einer Frau, die von einem anderen Mann ausgehalten wird: Gustls Verhältnis zu seinem „süßen Mädchel“ Steffi unterscheidet sich nicht sehr von dem eines Zuhälters zu seiner Prostituierten, ist also nicht gerade ehrenhaft. Insofern ordnet sich nicht nur der Metzgergehilfe, sondern auch die Prostituierte in das auf Schnitzler Bezug nehmende Schema der Militärkritik ein. (Dass die schlecht bezahlten und daher zum Erhalt einer Familie nicht fähigen Offiziere oft Kunden von Prostituierten waren und daher überproportional häufig an venerischen Infektionen litten<sup>11</sup>, ist eine sozialgeschichtliche Tatsache – die von Kraus an sich nicht moralisch bewertet worden wäre.)

Nicht zufällig brüllt der zunächst säbellose Offizier zwei Mal „Der hat meinen Säbel angerührt!“ – wie sich Gustl in der Novelle von 1900 über den

---

<sup>11</sup> Vgl., mit Bezug auf Syphilis-Infektionen und deren Verteilung auf Berufsgruppen, Pilcz (1922: 123).

Bäckermeister empört. Die Wut Pöffls – mit diesem im Personenverzeichnis nicht angeführten Namen wird er von seinen Kameraden angeredet – gilt weit weniger dem Straßenmädchen, das am Ende wohl die Konsequenzen des Vorfalls zu tragen haben wird, als dem „Zivilisten“, der es wagt, dieses Symbol zu berühren, obwohl er es ja gar nicht dem Oberleutnant selbst, sondern dem Mädchen abgenommen hat – und obwohl er nicht einmal mehr in der Lage ist, den Säbel zu halten, als er ihn zurück bekommt. Dass er einen Metzgergehilfen wegen dieser Kränkung nicht zum Duell fordern kann, da ein solcher nicht ‚satisfaktionsfähig‘ ist, wird zwar nicht ausgesprochen – war aber allgemeines Wissen.

Pöffl hat zwar einen höheren Dienstgrad als Gustl, ist aber doch Oberleutnant, so wie der ebenfalls stockbetrunkene grässliche Generalstabs-offizier Maderer von Mullatschak (V, 47) Oberst-Leutnant ist. Im Grundwort der Rangbezeichnung steckt also immer der ‚Leutnant‘, auch das vielleicht ein Indiz dafür, dass Kraus die Thematik der frühen Schnitzler-Novelle variiert. (Man könnte die mehrfach auftretenden Oberleutnants Fallota und Beinsteller sowie Leutnant Sekira als weitere Leutnant-Variationen anführen, ferner den Leutnant Helwig, der eine Kellnerin erschießt, in III, 44. Wieweit Kraus auch an den legendären ‚preußischen Leutnant‘ denkt – deren einen er in II, 27 auftreten lässt –, muss hier offen bleiben.) Obwohl die Grundstruktur der **Letzten Tage der Menschheit** sehr additiv geprägt ist – die nach dem Abschluss der Akt-Ausgabe in Sonderheften der **Fackel** (1919) das Hinzufügen zahlreicher auf neuen Informationen beruhenden Szenen (wie eben der hier behandelten) erlaubte –, ist über die genannten anderen Leutnants diese Szene doch motivisch in das Ganze integriert; sie weist auch auf die apokalyptische Liebesmahl-Szene (V, 55) am Ende voraus, den Höhepunkt von Kraus' Anklage gegen das österreichisch-ungarische Offizierskorps.

Selbstverständlich enthält die Tragödienszene Elemente, die mit der Militärkritik Schnitzlers nichts zu tun haben. Von geringerer Bedeutung ist dabei der Rahmen des Trunkenheitsexzesses, zu dem es bei diesem keine Parallele gibt, so oft dort auch von Besuchen in Lokalen die Rede ist. Viel wichtiger ist der für Schnitzler 1900 ja noch nicht vorstellbare Hintergrund des Weltkriegs, von dem in der Szene mehrfach ausdrücklich die Rede ist – durchaus in dem Sinn, dass das Verhalten des Offiziers in Widerspruch zum Geist der „großen Zeit“ stehe. (Diesen Vorwurf macht der Inspektions-offizier nur der Prostituierten und nicht dem Kameraden.) Dass die Katastrophe des Kriegs am Verhalten der Menschen nichts geändert habe, ist ja eines der Hauptthemen des Kraus'schen Dramas.

Der Bezug zum zeitgeschichtlichen Umfeld wird besonders deutlich in der Beschimpfung „Frontschwein! Hurenpack!“, vor allem durch das erste der beiden Schimpfwörter. Es erinnert daran, dass zumindest nach Ansicht von Kraus Berufsoffiziere vorzugsweise bei den Stäben weit hinter der Front tätig gewesen seien und deshalb die kämpfende Truppe als minderwertig betrachtet hätten. Das hat mit dem Säbel als einem Zeichen persönlicher Tapferkeit und anderer militärischer Tugenden unmittelbar zu tun: Diese – auf denen die gesellschaftlichen Vorrechte des Offiziers beruhten – brauchten die Leutnants im Krieg gar nicht; die von ihnen beanspruchte besondere „Ehre“ erwies sich als ungerechtfertigt. Die in dieser Beschimpfung (und auch an anderen Stellen der Tragödie) zum Ausdruck kommende Verachtung für den einfachen Soldaten ist ein wichtiges Motiv von Kraus’ Kritik am Offiziersstand. (Hier besteht übrigens ein wesentlicher Unterschied zu Schnitzlers Gustl, dessen innerer Monolog eher auf einen einigermaßen menschlichen Umgang mit seinen Untergebenen hindeutet.)

Ein anderer Aspekt, der mit **Lieutenant Gustl** nichts zu tun hat, ist die Kritik am Umgang mit Prostituierten, ein altes Thema von Kraus, das in den **Letzten Tagen der Menschheit** an einigen Stellen wieder auftaucht; darauf brauche ich hier aber nicht einzugehen. Ich weise nur auf die Ironie hin, die darin liegt, dass ausgerechnet der Oberleutnant nach dem Besuch bei dem „Mädchen“ den Metzgergehilfen als „Hurenpack!“ beschimpft (654). Der angedeutete intratextuelle Bezug zum „Ehrenkreuz“ von 1909 steht in diesem Zusammenhang. Das kleinbürgerliche Innsbruck mag in diese Kritik unmittelbar einbezogen sein.

Satisfaktion und Duell, die bei Schnitzler im Vordergrund weniger der Thematik als der Handlung stehen, kommen in der Szene aus den **Letzten Tagen** überhaupt nicht zur Sprache. Darin liegt der Hauptunterschied zwischen ihr und der Novelle von 1900; ich sehe darin aber nur eine (zum Teil durch den Krieg und durch das von Kaiser Karl erlassene Verbot des Duells unter Offizieren bedingte) Akzentverschiebung im Angriff auf die von den Offizieren beanspruchte Sonder-Ehre.

Der vermutete Schnitzler-Reflex in dieser Szene ist selbstverständlich nicht nur Bestandteil der Revision seines Schnitzler-Bilds durch Kraus, ist nicht einmal in erster Linie eine versteckte Hommage an den Wiener Zeitgenossen; soweit er eine solche ist, kommt in der Szene die neue Wertschätzung für Schnitzler doch nur sehr verhalten und sehr indirekt zum Ausdruck. Wichtiger ist die Unterstreichung des Säbel-Symbols durch die Bezugnahme auf einen Text, in dem es so zentral ist – parallel zur Bedeutung des „Säbels“ am Schluss der **Kinder der Zeit**. Durch die



partielle Verarbeitung von Schnitzlers Novelle verlängert die Szene überdies die Militärcritik nach hinten; über den Leutnant Gustl hinaus erinnert die Szene an die Leutnantskarikaturen im **Simplicissimus**, obwohl diese weniger dem k. u. k. als dem preußischen Leutnant gelten. Kraus beruft sich gleichsam auf andere Zeugen für sein vernichtendes Urteil über das zumal österreichisch-ungarische Offizierskorps, das sich im Weltkrieg grundsätzlich nicht anders verhält als im Frieden.

**Lieutenant Gustl** bietet nicht zuletzt eine Folie, auf der sich Veränderungen zwischen dem Verhalten des Offizierskorps im Frieden und dem im Krieg zeigen lassen. Unabhängig davon dass weder Schnitzler noch Kraus den Ehrenstandpunkt der k. u. k. Armee teilten und nichts vom Duell hielten, ist Schnitzlers Hauptfigur verglichen mit dem betrunkenen Oberleutnant von Kraus ein Muster an Skrupelhaftigkeit und differenziertem Denken über „Ehre“. Wenn Gustl am Schluss mit Freude an das – obendrein grundlose – Duell denkt, das er wegen des Tods von Habetswallner am kommenden Tag nun doch austragen darf, hat die „Ehre“, für die Hauptfigur, ja doch einen gewissen Inhalt; in der Szene der Kriegstragödie geht es nur noch darum den Säbel nicht von einem – verachteten – „Zivilisten“<sup>12</sup> berühren zu lassen und im Übrigen um den Anspruch entfesselter Militärs tun zu dürfen, was sie wollen.

Der Blick auf andere Texte, die durch diese Szene palimpsestartig durchscheinen, gibt ihr eine Bedeutung, die sie mit ihrer Situationskomik zunächst nicht zu haben scheint. Gewiss ist sie auch ein Szenenbild aus dem Hinterland und als solches kritisch genug. Aber ihre Säbel-Symbolik, die erst der Blick auf Schnitzlers **Lieutenant Gustl** und auf Kraus' **Kinder der Zeit** erkennen lässt, macht sie zu einer viel profunderen satirischen Kritik der sozialen Stellung des Militärs, als man zunächst meinen möchte. Intertextualität konstituiert erst die volle Bedeutung der Szene, die ihre scheinbare Nebensächlichkeit in dem riesigen Panorama der Kriegsjahre verliert, wenn man zu ihrem Verstehen die Prätexte heranzieht.

Ich komme noch einmal darauf zurück, dass Kraus diese Szene mit vielen anderen additiv in die erste Fassung seiner Kriegstragödie eingefügt hat. Diese Ergänzungen des Dramas hatten einerseits die Funktion der Vervollständigung des Jammerbilds der untergehenden österreichisch-ungarischen Monarchie; sie sollten darüber hinaus aber auch zur Aktualisierung der Satire in den frühen Jahren der Ersten Republik Österreich beitragen: Wegen der gewachsenen Bedeutung der christlichsozialen Partei fügte

---

<sup>12</sup> Das Wort steht allerdings in einer Replik des Mädchens.

Kraus mehrere Szenen mit kriegsgeilen „Verehrern der Reichspost“ ein, d. h. Lesern der maßgeblichen christlichsozialen Tageszeitung; aktualisierend war auch das Einarbeiten der Ergebnisse der Kommission zur Erhebung militärischer Pflichtverletzungen, die damals zur Debatte standen. Aktualisierend ist auch die hier analysierte Szene. Im Zusammenhang der Abwertung des Offiziersstands durch die Niederlage und den politischen Umsturz, aber auch durch das Bekanntwerden der „militärischen Pflichtverletzungen“ entwickelte sich eine Verteidigungsstrategie der abgehalfterten Klasse, nämlich die klischeehafte, auf einem Friedrich dem Großen<sup>13</sup> zugeschriebenen Satz beruhende Wendung „Das Einzige, was uns geblieben ist, ist die Ehre“ (z. B. F 501-07, 1919, 23: „die Ehre, das einzige, was bekanntlich dem Berufsoffizier geblieben ist [...]“). Zu demonstrieren, dass es mit dieser Ehre nicht so weit her war, sah Kraus als eine Aufgabe des Satirikers; denn die (tendenziell monarchistisch gesinnten) ehemaligen Angehörigen des Offiziersstandes sollten in der Republik nicht nur ihre Privilegien verlieren, sondern im Interesse der Demokratie auch von wichtigen Positionen ausgeschlossen bleiben. Man könnte geradezu von doppelter Intertextualität sprechen: Neben dem Bezug auf Schnitzler bezieht sich die Stelle auch auf ein aktuelles Schlagwort (obwohl das Wort „Ehre“ in der Szene nicht vorkommt, weder in den Repliken noch im Nebentext). Auf dem Hintergrund von Schnitzlers Novelle ist schließlich auch der Schluss der Szene zu lesen. Pöffls Erleichterung über den Wiedererhalt des Säbels hat nichts mit einer wie immer beschaffenen Verteidigung der Ehre zu tun, wie sie Gustl dann doch ein Anliegen ist, sondern ist rein körperlich: „(Er übergibt sich. [...])“ lautet der Nebentext. Ist schon Gustl kein Sympathieträger, so ist der Oberleutnant Pöffl eben nur noch – zum Kotzen. Ich schließe mit einem Zufallsfund aus einer Parallelektüre: Der Trentiner Kaufmann Josef Dalbosco schrieb in einer privaten Notiz 1917 oder 1918: „Die österreichischen Offiziere sind überhaupt nichts, sie sind nur Schürzenoffiziere und im Stande mit den Huren spazieren zu gehen und dabei den Säbel am Trottoir klirren zu lassen.“ (Überegger, Rettenwander 2004).<sup>14</sup> Dalbosco hat wohl weder Pöffl gekannt noch Schnitzler gelesen, so wie Kraus mit Dalbosco nichts zu tun gehabt haben dürfte. Die Notiz dieses Privatmanns beweist, wie tief das Ansehen der Offiziere und des Säbels

---

<sup>13</sup> Nach einer verlorenen Schlacht im Siebenjährigen Krieg soll Friedrich II. gesagt haben: „Mir ist nichts geblieben, außer Hut, Stock, Ehre und Porzellan“.

<sup>14</sup> Leider geben Überegger und Rettenwander weder ein Datum dieser Aussage an noch die Textsorte, aus der sie stammt; es ist auch unklar, ob Dalbosco Deutsch oder Italienisch geschrieben hat.

allgemein wie beim Bürgertum schon gesunken war, so dass die Szene V, 45 dem Bild der Öffentlichkeit vom k. u. k. Oberleutnant recht genau entsprach. Des indirekten Verweises auf Schnitzler hätte es gar nicht mehr bedurft; immerhin macht er deutlich, dass es mit der Offiziersehre schon zwei Jahrzehnte vor dem Ende des Weltkriegs nicht weit her war, dass die Pöffl in einer Tradition der Menschenverachtung stehen.<sup>15</sup>

## Literatur

- Bloom, Harold (1980): **A Map of Misreading**, Oxford: Oxford University Press.
- Ficker, Ludwig von (1988): **Briefwechsel 1914-1925 [Briefwechsel 2]**, hrsg. von Ignaz Zangerle u. a., Innsbruck: Haymon (= Brenner-Studien 8).
- Holzer, Anton (2008): **Das Lächeln der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kraus, Karl (1986): **Die letzten Tage der Menschheit**, hrsg. von Christian Wagenknecht, Frankfurt/M. (= KK: **Schriften** 10. = suhrkamp taschenbuch 1320).
- Kraus, Karl (1989): **Gedichte**, hrsg. von Christian Wagenknecht, Frankfurt/M. (= KK: **Schriften** 9. = suhrkamp taschenbuch 1319).
- Kraus, Karl (1992): **Die letzten Tage der Menschheit. Bühnenfassung des Autors**, hrsg. von Eckart Früh, Frankfurt/M. (= Bibliothek suhrkamp 1091).
- Krolop, Kurt (1978): *Szenenkonkordanz*. In: Karl Kraus: **Die letzten Tage der Menschheit**, hrsg. von Kurt Krolop, 2 Bde., Berlin (= KK: **Ausgewählte Werke** 5, 2), Bd. 2, 331-349.
- Ögg, Franz (1977): **Personenregister zur Fackel von Karl Kraus**, München: Kösel.
- Pfister, Manfred (1985): *Konzepte der Intertextualität*. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.): **Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien**, Tübingen: Niemeyer (= **Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft** 35), 1-20.
- Pilcz, Alexander (<sup>6</sup>1922): **Lehrbuch der Speziellen Psychiatrie für Studierende und Ärzte** (1904), Wien: F. Deuticke.

---

<sup>15</sup> Ein kleiner Teil dieses Aufsatzes war zuerst Bestandteil eines (unveröffentlichten) Vortrags an der Universität Roma Tre im Mai 2010.

- Schnitzler, Arthur (1989): *Leutnant Gustl*. In: Ders.: **Der blinde Geronimo und sein Bruder. Erzählungen 1900-1907**, Frankfurt/M. (= AS: **Das erzählerische Werk** 4. = Fischer Taschenbuch 9404), 9-42.
- Schnitzler, Arthur (1981-2000): **Tagebücher 1879-1931**, hrsg. von Werner Welzig et al., 10 Bde., Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Timms, Edward (1995): **Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse**. Aus dem Englischen, Wien: Deuticke.
- Überegger, Oswald/Rettenwander, Matthias (2004): **Leben im Krieg. Die Tiroler „Heimatfront“ im Ersten Weltkrieg**, Bozen: Athesia.
- Urbach, Reinhard (1970): „Karl Kraus und Arthur Schnitzler. Eine Dokumentation“. In: **Literatur und Kritik** 5, 513-530.



## **Zur Figur der Ehebrecherin in Stefan Zweigs Novelle *Angst***

**Abstract:** The paper deals with the problem of adultery in Stefan Zweig's short story *Angst*. Special attention will be paid to the relationship between husband and wife. Irene Wagner's adultery cannot be comprehended in isolation. Therefore the paper gives an insight into the social standards and expectations of the Viennese bourgeoisie. The concepts of marriage and sexuality at the beginning of the 21st century are analysed. Some background information regarding the author's point of view is also included. Furthermore, we have tried to uncover the reasons for the woman's behaviour in order to see whether the adulteress herself, the vindictive husband or society is to blame.

**Keywords:** Viennese bourgeoisie, social expectations, marriage, sexuality, adultery, suicidal thoughts.

### **Einleitung**

Der Aufstieg des Bürgertums bringt Veränderungen der Normen und Moralvorstellungen mit sich. Das erstarkende sogenannte „neue Bürgertum“ impliziert, wie Stephanie Catani feststellt, eine „Distanzierung der Libertinage des ancien regimes, welches eher mit freilebiger Sexualität und lustbetonter Sinnlichkeit gleichgesetzt wird“ (Catani 2005: 63). Dadurch lässt sich das übertriebene Keuschheitsideal der Jahrhundertwende erklären. Es ist jedoch gerade die Tabuisierung und die moralische Verurteilung der Sexualität, welche eine regelrechte sexuelle Obsession der Zeit hervorbringt. So entsteht eine Diskrepanz zwischen dem bürgerlich-konservativen Wertesystem und der gesellschaftlichen Realität, eine Doppelmoral, die es aufzudecken gilt. Die weibliche Sexualität wird zu einem Tabu. So unterstreichen Kritiker die Tatsache, dass der weibliche Körper, die Auslebung seiner sexuellen Triebe, nur innerhalb der Institution der Ehe Berechtigung finden.

Irene Wagner treffen wir als Hauptgestalt im Mittelpunkt eines spannungsreichen Geschehens an. Seit acht Jahren mit Fritz Wagner, einem der „bekanntesten Vertreter der Residenz“ (Zweig 1925: 286) verheiratet,

gehört sie zu den angesehenen Damen des österreichischen Großbürgertums. Zwei Kinder, ein Sohn und eine Tochter vervollständigen das Familienportrait. Das Hauspersonal, wie Dienstmädchen und Gouvernanten, bezeugt den Wohlstand der Wagners. Auf den ersten Blick scheint dies eine perfekte Familie, eine heile Welt zu sein. Hinter diesem ersten Anschein verbergen sich jedoch Geheimnisse, Vorwürfe, Fehlritte und Gefahren. All diese kreisen um die Figur Irene Wagners.

Ihr Vorname stammt aus dem Griechischen *eirene* und bedeutet, „Göttin des Friedens“ und „Beschützerin der Ruhe, des Gesetzes“. Im Laufe der Novelle erkennt man auf welche meisterhaft-ironische Weise Zweig gerade diesen Namen hier einsetzt, da es Irene ist, die Unruhen, Sorgen und Probleme auf die Familie und vor allem auf sich selbst heraufbeschwört.

### **Die Krise: Von der Lust zur Last**

Als typisch folgsame Tochter aus gutem Hause hat Irene Fritz ohne Widerspruch geheiratet. Er ist ihr von allen Standpunkten aus gesehen überlegen. Fritz ist der Gebildete, hart Arbeitende, der Geld in die Haushaltskasse bringt, von den Kindern respektiert und um Rat gefragt wird. In der Zwischenzeit bleibt Irene nichts anderes übrig, als sich an die Tagesordnung der Wiener Bourgeoisie anzupassen. Diesen Zustand erfasst Mohammed El-bah in seiner Beurteilung.

Bei der Darstellung der Frauenfiguren dieses Milieus hebt Stefan Zweig in seinen Novellen die Tatsache hervor, dass sie in der Ehe auf sich selbst angewiesen sind. [...] Sie haben meistens keine andere Verantwortung, als das Ansehen des Ehemannes zu schützen und Kinder auf die Welt zu bringen. Selbst die Rolle der erziehenden Mutter besetzt Stefan Zweig oft durch Gouvernanten (El-bah 2000: 50-51).

Die finanzielle Sicherheit ihrer Familie erlaubt Irene, sorglos zu leben. Doch das bedeutet für sie auch Langeweile, eine gewisse Sinnlosigkeit des Alltags und erweckt ein Gefühl der Trägheit in ihr: „[...] es gibt eine Schlawfrheit in der Atmosphäre“ (Zweig 2003: 287-288). Eine leidenschaftliche, innige Beziehung zu ihrem Ehemann würde ihr zumindest ein wenig Erfüllung bescheren, das ist aber nicht der Fall. Ihr Mann ist ihr „fremd und unbekannt“ (Zweig 2003: 298) geblieben, zwar immer „gemessen, wenn er zu ihr sprach“ und „von einer gelassenen Freundlichkeit“ (Zweig 2003: 299)

ihr gegenüber, aber sie sind sich gegenseitig keine wirkliche Stütze, keine Vertrauenspartner.

In der Lebensweise des Ehepaares ist eher ein Nebeneinander als ein Miteinander zu erkennen. Die Distanz zu ihrem Mann, ihren Kindern und sogar ihrem Heim – da sie als Hausfrau nicht sehr begabt ist – kennzeichnet ihren Alltag. Noch nicht dreißig Jahre alt, fühlt Irene schon das wahre Leben an ihr vorbeiziehen. „Mädchenträume von der großen Liebe und der Ekstase des Gefühls“ (Zweig 2003: 288) schweben immer noch in ihrem Unterbewusstsein und erwecken in ihr die „Neugier nach dem Abenteuer“ (Zweig 2003: 288). Ihre Reduktion auf eine Gebärmutter hat ihren Zweck erfüllt, sodass es ihr richtig erscheint, wieder als ganzes Geschöpf wahrgenommen zu werden. Die Leere in ihrem Leben füllt Irene, ohne es überhaupt richtig zu merken, oder vorausgeplant zu haben, durch eine Liebesbeziehung mit Eduard, einem „Pianisten von Ruf“ (Zweig 2003: 287). „Er sieht das Weibliche in ihr. Es ist gerade das Begehren ihrer Weiblichkeit, wonach sie sich sehnt, und was sie bei den Männern der Wiener Gesellschaft vermisst“ (El-bah 2000: 53). Gleichzeitig kann sie dadurch ihren beschränkten Lebensradius verlassen. Eduard selbst, als Mann, zieht sie nicht im Geringsten an und auch seine Stücke sind es nicht, die sie ansprechen, sondern das Neue, das Reizvolle, das er mit sich bringt. Einmal in dieses unehrliche Spiel eingetreten, kommen Irenes Trägheit, ihre Widerstandslosigkeit und Unentschlossenheit zum Vorschein. Der Liebhaber wird zu einem festen Teil ihrer Existenz, den sie sorgfältig in ihren Alltag inkorporiert. Zum Selbstschutz hat sie für ihren Ehemann stets eine „sorgfältig ausgeklügelte, allen Möglichkeiten der Überprüfung trotzende Lüge“ (Zweig 2003: 285) bereit.

Die scheinbar harmlose Affäre hat Konsequenzen für Irene. Ihre „behagliche Existenz“ wird von einem unangenehmen Zwischenfall völlig aus der Bahn geworfen. Irene mutiert von einer „vornehmen Dame“ (Zweig 2003: 282) zu einer verängstigten, depressiven Frau. Auslöser dieser Krise ist das Treffen auf eine Fremde, die sich als ehemalige Geliebte des Pianisten ausgibt und sie des Männerausspannens beschuldigt:

So sehen sie also aus, diese verheirateten Damen, wenn sie einem die Männer stehlen gehen. [...] Fort [...] ja natürlich [...] zum Herrn Gemahl [...] in die warme Stube, die vornehme Dame spielen und sich auskleiden lassen von den Dienstboten (Zweig 2003: 282).

Die Fremde benutzt keine abwertenden Worte, um Irene anzusprechen, das wiederholte „vornehme Dame“ zielt aber, durch den darin enthaltenen



Sarkasmus, treffsicher auf Irenes Gewissen. Diese Fremde erweist sich als Erpresserin. Anfangs reichen ein paar Geldscheine, um sich vor der Bedrohung zu schützen, oder sie zumindest hinauszuzögern. Von Mal zu Mal wird die Schweigesumme höher, bis Irene sogar ihren Ring hergeben muss. Nicht nur der Geldbetrag steigert sich im Laufe der Handlung, sondern auch die Treffpunkte werden immer gefährlicher. Findet die erste Erpressung noch im zeugensicheren Treppenhaus des Pianisten statt, so dient das zweite Mal Irenes eigene Haustür dafür.

Irene reagiert psychisch und physisch krankhaft auf die Erpressung. „Brechreiz“, Erstarrung, „dumpfe Wut“ (Zweig 2003: 283), Krämpfe werden ausgelöst. Ihre Nervosität wird auch davon vorangetrieben, dass sie trotz eines dichten Schleiers ums Gesicht von der Erpresserin erkannt worden ist. „Wehrlos fühlte sie sich gegen die nackte Brutalität dieser Gemeinheit“ (Zweig 2003: 295).

Hinzu kommt noch der Schock beim Anblick dieser Frau, sie ist nämlich stark übergewichtig und hat einen ungepflegten Gesamtaspekt. Dieser, optisch betrachtet, negative Eindruck, den die Erpresserin bei Irene hinterlässt, verletzt sie in ihrem Stolz. Enttäuschung macht sich bei ihr breit. Der Mann, dessen Begierde ihr ein Gefühl von Jugendlichkeit und Lebensfreude verleiht, soll auch diese Erpresserin geliebt haben, eine ihr dermaßen unterlegene Frau. Angst und Hilflosigkeit lassen Irene zur Gefangenen ihrer eigenen Wohnung werden. Ein weiteres Treffen mit dem Pianisten sagt sie ab, fühlt sich jedoch von dessen Hartnäckigkeit geschmeichelt. Die Sorgen und die Zeit, die sie in ihren vier Wänden als Wahlexil verbringt, lassen Irene den Geliebten schnell vergessen. Er ist zwar „Ursprung allen Unheils [aber] nichts war er für ihr Leben, keine Lockung und kaum eine Erinnerung“ (Zweig 2003: 317).

Für Irene, der die Wohnung bloß als „flüchtiger Ruheplatz“ (Zweig 2003: 301) gedient hat, wirkt diese Isolation entfremdend. Ihren wahren inneren Gefühle und ihrer eigenen Familie schon vorher nicht sehr nah, hält sie dieser Zustand des Gefangenseins auch von dem letzten Bekannten, Angeeigneten ab: den Erfüllungen ihrer Alltagspflichten als Dame der Gesellschaft mitten im Scheinleben deren Mitglieder. Ein soziales Engagement, das sie als Begleitung ihres Mannes annehmen muss, führt sie für ein paar Stunden in das bekannte Umfeld zurück. Daraus lässt sich Irenes Anpassungs- und Sozialisierungswunsch erkennen. Musik und Champagner überspielen ihre Sorgen, indem „ihre eingetrocknete, nach Menschen lechzende Seele [...] aus allem Leben und Genuss [saugt]“ (Zweig 2003: 304).

Mit den Forderungen der Erpresserin steigt auch der Druck auf Irene. Sie hat fürchterliche Angst davor, „als geschiedene Frau, Ehebrecherin und befleckt vom Skandal zu enden“ (Zweig 2003: 336). Es sind nicht so sehr der Fehltritt und die außereheliche Beziehung selbst, als die dadurch ausgelösten Gefühle von Scham, Schuld und Angst, die Irenes Weg ins Verderben pflastern.

War das nicht ihr eigenes Schicksal, dass auch sie nur das Verbotene gereizt hatte und ins Unglück getrieben? [...] Um dieser einen Schuld willen sollte all das Große und Schöne, dessen sie sich nun zum ersten Mal fähig fühlte, zertrümmert sein? (Zweig 2003: 319)

Der Begriff der Angst stellt einen Meilenstein in der modernen Psychoanalyse dar. Es handelt sich dabei um die Einstellung passender Verteidigungsmechanismen gegen Gefahrensituationen. Die Gefahrensituationen, die Freud beschreibt, sind die Furcht davor, von geliebten Menschen verlassen zu werden oder sie zu verlieren, die bloße Bedrohung, die Liebe deren zu verlieren, die Gefahr einer Bestrafung und letzten Endes die Vorwürfe des Über-Ich. Wenn Irene Bedenken hat, ob Fritz als „Richter seiner eigenen Sache“ (Zweig 2003: 321) gerecht sein kann, wenn sie sich vor seinen Blicken fürchtet, dann scheint sie die von Freud geschilderte Verlustangst zu plagen.

Irenes seelische Erkundung wird durch die Betrachtung gegensätzlicher Mächte ermöglicht: Gewissen (Moral, Normen, Vernunft) und Unterbewusstsein (Triebkräfte). Für das Verständnis von Zweigs zentraler weiblicher Figur empfiehlt es sich, die Erscheinungen des Unterbewusstseins zu untersuchen. Zweigs „tief eindringender psychologischer Spürsinn“ ist durch seine Beziehung zum „damals noch unbekannt[e]n Sigmund Freud“, seinem „väterliche[n] Freund und Lehrer“ zu erklären (Friedenthal in Zweig 1999: 61). Freuds starker Einfluss ist auch in Irenes Konfiguration zu erkennen. Um dies zu verdeutlichen, ist eine nähere Betrachtung der Triebtheorie Freuds nötig.

Freud teilt die Psyche in drei funktionale Systeme ein: Es, Ich und Über-Ich. Das Es bezieht sich auf sexuelle und aggressive Tendenzen des Körpers, die dem Gehirn entgegengesetzt sind. Der Psychoanalytiker nennt diese Tendenzen „Triebe“; diese werden manchmal auch als Instinkte bezeichnet, um ihren angeborenen Charakter anzudeuten.

Diese Bedürfnisse verlangen sofortige Erfüllung, die als angenehm empfunden wird. Das Ich sorgt für die Verhältnisse und Bedingungen, unter

denen das Wohlgefühl aufkommen kann. Es bezeichnet den Bereich des Denkens, der motorischen Kontrolle, des Aufnahmevermögens.

Das Ich muss im Stande sein, die Erfüllung der Triebe zu verschieben, falls sie gerade unpassend sind. Um sich speziell gegen Unangebrachtes zu schützen, entwickelt das Ich Verteidigungsmechanismen. Ein Es-Impuls wird nicht nur dann unannehmbar, wenn er hinausgezögert werden muss, bis für Verwirklichungsbedingungen gesorgt ist, sondern auch dann, wenn dem Individuum etwas verboten wird. Die Gesamtheit der Verbote und der damit in Zusammenhang stehenden Forderungen bilden das dritte System, das Über-Ich. Seine Funktion besteht darin, das Ich zu kontrollieren, so dass es den verinnerlichten Standards entspricht. Sollten die Erwartungen und Forderungen des Über-Ichs nicht erfüllt werden, so mag die Person Scham- oder Schuldgefühle empfinden. So lange hört Irene auf ihr inneres Ich, verleugnet ihre Bedürfnisse und versucht im Einklang mit ihrem Über-Ich zu leben, bis sie beschließt nicht mehr auf ihren Verstand, sondern auf ihre Instinkte zu hören.

Als Standards gelten für Irene die Normen des Ehemannes (nach der Ehe übernimmt der Ehemann die Vorbildfunktion der Eltern) und diejenigen der Gesellschaft. Prüde, scheinheilige Lebensregeln bilden Irenes Über-Ich. Demnach erfüllt sie durch ihren Seitensprung nicht die Erwartungen, fühlt sich beschämt und von Sünde befleckt. Und das, obwohl ihre Impulse natürlich sind, ihr Mann jedoch nicht auf ihr Lechzen nach Liebe antwortet. Die Angst entfacht den Selbstmordgedanken. Schon die Planung ihrer eigenen Befreiung durch den Tod verleiht ihr ein Gefühl von Sicherheit und innerem Frieden, „Oh, nicht mehr gejagt zu werden, ruhen können, ruhen ins Unendliche“ (ebd. 341).

Studien zufolge gibt es mehrere Charakteristika der Selbstmordgefährdeten, die auch auf Irene zutreffen. Diese gemeinsamen Merkmale sind unerträglicher psychischer Schmerz, Gefühle der Isolation, der Entfremdung von den anderen und die Auffassung, dass der Tod die einzige Lösung für das Problem darstellt. Freud stellt seinerseits gemeinsame Dimensionen der Suizide fest: Rache oder Hass (der Wunsch zu töten), Depressionen und Hoffnungslosigkeit (der Wunsch zu sterben), Schuld (der Wunsch getötet zu werden), eine Feindseligkeit gegen sich selbst. Irene hegt Selbstmordgedanken, um sich zu befreien, um ihr Problem für immer zu lösen, aber auch um sich der Schande und den Strafen zu entziehen. Im Sinne von Freuds Theorie kann ihr Suizidversuch auch als Selbstbestrafung interpretiert werden.

## Der Ausweg

Das ganze Erpressungsszenario erweist sich als ein von Anfang an abgekartetes Spiel. Die Erpresserin ist eine von Fritz bezahlte Schauspielerin. Er möchte dadurch die Ordnung wieder herstellen. Vor allem will er aber den Schein wahren. Trotz einer tiefen Schlucht zwischen ihm und Irene möchte Fritz einen guten Eindruck auf die Außenwelt machen, das Gesamtbild einer der Norm entsprechenden Familie vermitteln und den Kindern ein Vorbild bleiben:

[...] nur dass du von ihm weggehst [...] für immer [...] und zurück zu uns. [...] nur wegen der Kinder, weißt du, wegen der Kinder musste ich dich doch zwingen [...] nur rufen wollte ich dich [...] zurückrufen zu deiner Pflicht (Zweig 2003: 351).

Letzten Endes erfährt Irene eine positive Umwandlung in ihrer Lebenshaltung: „Helligkeit spürte sie in sich, entwölkt und wie durch Gewitter gereinigt das eigene Blut“ (Zweig 2003: 352). Damit in Zusammenhang steht auch Irenes starker Gefühlsausbruch der Erleichterung. „Da brach es aus ihr, plötzlich, konvulsivisch, mit einem übermächtigen Stoß, wie ein einziger, sinnloser, tierischer Schrei [...], das aufgesparte [...] Schluchzen all dieser Wochen“ (Zweig 2003: 350).

Ängste und Depressionen sind laut Studien vorwiegend bei Frauen anzutreffen. Männer sind so erzogen worden, dass es ihnen gestattet wird, Stresssituationen durch eine nach außen gerichtete Handlung zu meistern, so wie Aggressionen und Alkoholgebrauch. Für Frauen hingegen gilt es sich zu beherrschen. Gefühle der Hoffnungslosigkeit, Wut und Trauer können so nicht verarbeitet werden und stocken sich dadurch im Inneren auf. Erst nachdem die Motive ihrer Angst neutralisiert werden, kann Irene den Selbstmordgedanken aufgeben.

Vom Stadium eines „Fremdkörpers im Organismus des eigenen Hauses“ (Zweig 2003: 302) steigert sich Irene bis zur Erkenntnis ihres Versäumnisses. Zum ersten Mal in all den Jahren des Zusammenlebens fällt Irene die Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn auf. Sie hört das Lachen des Jungen und merkt zum ersten Mal, wie sehr seine Stimme der von Fritz gleicht. Am Ende bleibt ihr nichts anderes übrig, als sich den Normen ihres Milieus anzupassen und darin Erfüllung zu suchen. Vielleicht merkt sie aber auch nur, dass sie den Halt braucht, schließlich gilt die Abhängigkeit zu den weiblichen Haupteigenschaften um die Jahrhundertwende 1900.

Mit geschlossenen Augen log sie, um all dies tiefer zu genießen, was ihr Leben war und nun auch ihr Glück. Innen tat noch leise etwas weh, aber es war ein verheißender Schmerz [...] so wie Wunden brennen, ehe sie für immer vernarben wollen (Zweig 2003: 352-353).

## **Zweigs Einstellung zur Problematik der Frau und des Ehebruchs**

In der Darstellung von Irene Wagners außerehelicher Beziehung und deren Auswirkungen zeigt sich die Stellungnahme des Autors zu diesem Thema. Mohammed El-bah stellt die Ansichten des Autors in den Kontext seiner zeitgenössischen Konzepte:

Er betrachtet Irene nicht als Einzelfall. Es war in der Lebenszeit Stefan Zweigs fast eine unausgesprochene Regel, dass die Frauen der bürgerlichen Gesellschaft sich einen Liebhaber zulegte. Dabei handelt es sich vor allem um erotische Beziehungen (El-bah 2000: 54).

Es handelt sich bei Irene keineswegs um die Unmöglichkeit sich zwischen zwei Männern zu entscheiden. Zweigs Dreiecksbeziehung enthält neben der Frau zwei andere Elemente, Sitte und Sexualität, oder anders gesagt Pflicht und Wunsch.

Die zum Schutz erfundenen Lügen werden als berechtigt empfunden, und nicht als Zeugnis weiblicher Falschheit, insofern sie zu sich selbst ehrlich ist, indem sie ihre Bedürfnisse nicht unterdrückt. Ebenso erkennt El-bah in der Haltung Zweigs dessen Kritik an der Gesellschaft.

Da in dieser Gesellschaft erotische Themen tabuisiert wurden, ist das Verhalten dieser Frauen begründet. Die Frauen sind ehrlicher indem sie es wagen, die Schranken der bürgerlichen Gesellschaft zu durchbrechen, während die meisten Männer sich an die Normen halten (El-bah 2000: 55).

Dementsprechend kann Irenes Seitensprung als Ausbruchsversuch gesehen werden, gerade weil es sonst „nirgends in ihrer Existenz Widerstand“ (Zweig 2003: 288) gibt. Ich schließe mich El-bah an und bin der Auffassung, dass Irenes Betrug auch als Revolte interpretiert werden kann, „weil der gesellschaftliche Stand der Frauen über den gesellschaftlichen Stand ihrer Ehemänner oder Eltern definiert [wird]“ (El-bah 2000: 161).

Was Zweig Irene nicht tun lässt, ist, sich die zahlreichen freien Stunden mit einer den Anstand wahren Beschäftigung zu füllen, wie zum Beispiel den zurzeit üblichen geistigen Interessen nachzugehen. Hierzu sollte gesagt

werden, dass bereits 1902 nach dem Promotionsverfahren zwei Frauen an der Wiener Universität ihren Dokortitel erhalten haben und in England die Suffragetten (Frauenrechtlerinnen, aktiv in England um 1900; Anführerin Emmeline Pankhurst gründet 1903 die „National Women’s Social Political Union“) längst engagiert für die politische Gleichstellung der Frauen plädierten. Man kann also feststellen, dass Zweigs Frau zwar Entkettungsinitiativen entwickelt, der Autor es aber weiß, sie sofort wieder unselbstbewusst und unselbstständig erscheinen zu lassen. El-bah glaubt, den Grund dafür im persönlichen Leben des Autors zu finden.

Der Grund dafür könnte auch in der realen Person des Schriftstellers liegen. Stefan Zweig fürchtete sich in seinem Leben wie in seinem Werk vor starken Frauen und fühlte sich zu schwächeren Frauen hingezogen. Dies ist aus seiner Biographie zu entnehmen. Zwar heiratete er am Anfang die psychisch und geistig starke und selbstbewusste Friderike, doch konnte er ihre vielseitige Überlegenheit nicht ertragen, er verließ sie und heiratete daraufhin die schwache, gehorsame Lotte, die – auf seinen Wunsch hin – mit ihm Selbstmord begangen hat (El-bah 2000: 161).

Der Problematik des Ehebruchs wendet sich Zweig auch in **Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau** (vgl. Zweig 2003: 75) Henriette hat eine Liaison mit einem jungen Franzosen und lässt schließlich ihre Töchter und ihren Mann im Stich, nachdem Letzterer, ein Fabrikant, sogar im Urlaub keine Zeit für sie gehabt hat. Alle Gäste einer Pension an der Riviera beginnen darüber zu spekulieren, ob sie ihre Flucht wohl schon länger geplant hat. Die Hotelgäste zeigen sich regelrecht empört vom Entschluss Henriettes. Es gäbe einerseits wirkliche Frauen und andererseits „Dinnaturen“ (Zweig 2003: 77). Madame Henriette bringen sie zweifellos in der Kategorie der „leicht Verführbaren“ (Ebd. 77) unter. Bloß dem Ich-Erzähler, aus dem die Stimme des Autors selbst zu sprechen scheint, „macht es mehr Freude, Menschen zu verstehen, als sie zu richten“ (Zweig 2003: 79).

Zusammenfassend kann man behaupten, dass es für die Frau außerhalb der Ehe keine Normalität, keine andere legitime Form der Weiblichkeit gibt. Alles andere wäre anormal, sobald Weininger (1997: 281) dem Muttertyp die Prostituierte entgegensetzt und Julius Evola (2002: 242) die verführerische Komponente der Frau als „dämonisch“ festhält.

Zweig lässt Irene überleben und die Sicherheit schätzen, die ihr die Erfüllung ihrer Pflicht gewährt. Sie erhebt sich aber nicht über die schon schwankenden Grenzen des Frauenstatuts zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie bleibt eine Exponentin ihrer Gesellschaftsschicht.

Frau Irene gehörte mit ihrer ganzen Denkweise zu jener eleganten Gemeinschaft der Wiener Bourgeoisie, deren ganze Tagesordnung nach einer geheimen Vereinbarung darin zu bestehen scheint, dass alle Mitglieder dieses unsichtbaren Bundes einander zu gleichen Stunden mit den gleichen Interessen [...] begegnen und dies ewig vergleichende Beobachten und Begegnen allmählich zum Sinn ihrer Existenz erheben (Zweig 2003: 301).

## Literatur

- Catani, Stephanie (2005): **Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925**, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Eicher, Thomas (Hrsg.) (2003): **Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jh.**, Oberhausen: Athena.
- El-bah, Mohammed (2000): **Frauen- und Männerbilder in den Novellen von Stefan Zweig**, Freiburg: Hochschulverlag.
- Evola, Julius (2002): **Metafizica sexului**, Bukarest: Humanitas.
- Weininger, Otto (1997): **Geschlecht und Charakter**, München: Matthes und Seitz.
- Weinzerl, Ulrich (Hg.) (1992): **Stefan Zweig. Triumph und Tragik**, Frankfurt/M.: Fischer.
- Zweig, Stefan (1999): **Angst**, Stuttgart: Reclam.
- Zweig, Stefan (2003): **Verwirrung der Gefühle**, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuchverlag.

## Das Motiv des *going native* in Joseph Roths *Das falsche Gewicht. Die Geschichte eines Eichmeisters*

**Abstract:** As the title suggests, the study is aimed at discussing Joseph Roth's **Das falsche Gewicht. Die Geschichte eines Eichmeisters** with respect to the motif of *going native*. Under the term of *going native* literature understands the fears of European people living in colonies, such as being absorbed by the life and culture of the colonized country, which would result in their own degeneration and contamination. This process is therefore seen as a sin against the law of delimiting the own civilized world from the foreign primitive culture. The text presents all elements that are specific to the motif of *going native*, yet Roth will systematically deconstruct the topos.

**Keywords:** *going native*, colonial discourse, foreign, culture.

Die Konstruktion von nativen Kulturen im binären Diskurs des Kolonisators vs. Einheimischen als primitiv, wild oder verfallen, führte unter den Kolonisatoren, vor allem um 1900, zur Furcht vor dem Phänomen des *going native*. Der Terminus *going native* bezieht sich auf die Angst des Kolonisators vor einer Kontamination, die durch das Verschlingen des Eigenen seitens des primitiven Lebens und der Gebräuche des Anderen/ Einheimischen entsteht (vgl. Ashcroft 2001: 115).

Es sind mehrere Begriffsvarianten im Umgang. So bedeutet z. B. *going Fantee* die Übernahme der Lebensform von den Fantee Einheimischen, einem großen Stamm, der südlich von Ashantee an der Goldenen Küste von West Afrika lebte; oder *going troppo*, ein Begriff, unter dem die Adoption einer primitiven Lebensform verstanden wird; dieser Stamm hat seinen Ursprung in Darwin, Australien, wo der Herbst so dunstig ist, dass dies zu schwerer Ungemütlichkeit und zur Aggression führen kann, so dass die Menschen „troppo“, d. h. verrückt werden können.

Diese Varianten betonen die Tatsache, dass manchmal schon das andersartige Klima genügt, um beim Kolonisateur eine moralische und/oder physische Degeneration auszulösen.



Roths Roman **Das falsche Gewicht. Die Geschichte eines Eichmeisters** (1937) übernimmt und entfaltet die tradierten Topoi des kolonialen Diskurses. Der Text stellt in Form einer Identitätskrise an der Grenze zwischen dem Osten und dem Westen den psychischen, intellektuellen, moralischen und physischen Verfall des Eichmeisters Anselm Eibenschütz dar (vgl. Hartmann 2006: 56). In der galizischen Provinz wird der Eichmeister „einem sowohl zersetzenden als auch faszinierenden Sog des Verlangens und des Exzesses ausgesetzt“ (Hartmann 2006: 57). Die Selbstbeherrschung von Anselm Eibenschütz wird dreifach auf die Probe gestellt: durch Euphemia, die schöne Zigeunerin, durch die Erbarmungslosigkeit der Natur und durch den für diese Gegend charakteristischen exzessiven Alkoholgenuss (vgl. Hartmann 2006: 57). Damit sind die drei Elemente gegeben – verführerische Einheimische, unfreundliche Natur und Alkohol – die in der Kolonialliteratur das Motiv des *going native* ausmachen.

Anselm Eibenschütz (36) kommt aus dem mährischen Nikolsburg und ist jüdischer Abstammung. Nachdem er das Gymnasium wegen seines Mitschülers Nowak vorzeitig abgebrochen hat, tritt er eine zwölfjährige Dienstzeit als Feuerwerker beim Militär an. Während seiner Zeit beim Militär heiratet er Regina. Es scheint, sein Lebensweg sei schon ausgeformt. Er übt einen Beruf aus, den er liebt und hat eine Familie, die er liebt.

In dieser Zeit tritt der Wendepunkt in seinem Leben ein. Auf Anregung seiner Frau verlässt er das Militär, somit auch den Beruf, den er liebt. Er versucht, einen Posten in seiner Heimatgegend zu bekommen, was ihm jedoch nicht gelingt. Schließlich gelangt er ins galizische Zlotograd als Eichmeister. Die Gegend, wo er arbeiten und leben soll, hat nicht er selbst gewählt und der neue Beruf gefällt ihm auch nicht. Er ist unzufrieden und sucht jemanden, den er für diese Situation beschuldigen kann. Schuld an seinem Unglück ist seine Frau, die seinen Abgang vom Militär gewollt hatte: „Er entdeckte plötzlich, daß er seine Frau nicht liebte“ (DfG: 15).

Indessen sind die Umstände, unter denen Eibenschütz in die fremde Gegend kommt, ungünstig. Sein Leben bröckelt, seine Entwicklung stockt, er fühlt, sein Schicksal würde ihn hier einholen:

Zum erstenmal verspürte er jenen Schauer, den Ahnung allein bereiten kann. Er fühlte, daß sich hier in Zlotograd sein Schicksal erfüllen sollte. Zum erstenmal auch in seinem ganzen tapferen Leben hatte er Angst (DfG: 13).

Er hat Angst, weil er die Sicherheit, die ihm das Leben in der Kaserne gewährt hatte, verloren hat. Beim Militär besaß er eine Identität:

In der Kaserne hätte er bleiben müssen, ja, in der Kaserne. Bei den Soldaten war alles geregelt. [...] Wie leicht und frei war das Leben in der Kaserne gewesen (DfG: 17).

Das Soldatentum und die Uniform stifteten ihm eine Identität, wobei die Beamtschaft und die Zivilkleidung ihm fremd bleiben:

Sehr einsam war er und er fühlte sich fremd und heimatlos in der ungewohnten Zivilkleidung, nachdem er zwölf Jahre in seiner dunkelbraunen Uniform gehaust hatte (DfG: 14).

Im Stillen gestand er sich selbst, daß er nicht dazu geschaffen war, Beamter zu sein und gar in dieser Gegend (DfG: 17).

Den Wechsel vom Soldatentum zur Beamtschaft nimmt er nicht als einen Übergang, als eine Entwicklung, sondern als Niederlage wahr. Dieses Gefühl der Regression führt zur Entfremdung und löst bei ihm eine Identitätskrise aus. Der Aufenthalt in dieser Grenzlandschaft lässt ihn an die eigenen Grenzen stoßen. Das Fremde ist das Medium, in dem sich der Bruch in der Kontinuität der eigenen Identität vollzieht. Dieser Bruch bedeutet eine mehrfache Abgrenzung. Anselm Eibenschütz befindet sich an der Grenze zwischen seinem alten und seinem neuen Leben. Das Alte betrachtet er nostalgisch, an das Neue kann er sich nicht gewöhnen. Außer diesen inneren Grenzen gibt es noch eine weitere, die ihn von der Außenwelt scheidet. Er ist und bleibt in dieser Gegend einsam und fremd:

Seine beinahe metaphysische Einsamkeit ist ein immer wiederkehrendes Leitmotiv in der Geschichte: „Er war einsam, der Eichmeister Anselm Eibenschütz. Bei Tag und Nacht war er einsam“ (Lichtmann 1994: 49).

Sein Verhältnis zu den Einheimischen ist eines der Abgrenzung. Eibenschütz kann sich an seine Umgebung nicht anpassen.

Hinzu kommt noch die Tatsache, dass die Autorität der k. u. k. Monarchie, die Eibenschütz vertritt, in der Grenzlandschaft ihre Macht verliert. Die Einheimischen verhalten sich dieser gegenüber feindselig und zurückweisend:

Was aber bedeutete erst die Ankunft eines neuen, gewissenhaften Eichmeisters! Genauso groß, wie die Trauer gewesen war, mit der man den alten Eichmeister zu Grabe getragen hatte, war das Mißtrauen, mit dem man Anselm Eibenschütz in Zlotogrod empfing.

Man sah nämlich auf den ersten Blick, daß er nicht alt, nicht schwächlich, nicht trunksüchtig war, sondern im Gegenteil, stattlich, kräftig und redlich; vor allem: allzu redlich (**DfG**: 12).

Von den anderen Menschen wird er wegen seines Berufs ausgegrenzt. Sogar die anderen Staatsbeamten, mit denen er eine Einheit bilden sollte, schließen Eibenschütz aus ihrem Kreis aus:

Alle Mitglieder des Vereins begegneten dem Eichmeister Eibenschütz mit Mißtrauen und zwar nicht nur deshalb, weil er ein Fremder und Neugekommener war, sondern auch, weil sie in ihn einen durchaus Redlichen und noch nicht Verlorenen vermuteten. Sie selbst nämlich waren durchwegs Verlorene. Sie ließen sich bestechen und bestachen andere. [...] Anselm Eibenschütz betrog aber nicht (**DfG**: 15-16).

Er wird durch viele innere und äußere Grenzen von der Außenwelt, von sich selbst abgeschirmt.

Eibenschütz macht einen Versuch, diese Grenzen zu durchbrechen. Nachdem der Eichmeister erfahren hat, dass ihn seine Frau mit seinem Kollegen, dem Schreiber Nowak, betrügt, tritt die endgültige Distanzierung von ihr ein. Er fühlt sich im eigenen Haus fremd:

Er überlegt, wie es jetzt aussehen wird, wenn er nach Hause kommt. Der Ofen ist geheizt, der Tisch gedeckt, der Rundbrenner leuchtet, auf der Ofenbank hockt die gelbe Katze. Verweint und finster geht die Frau sofort bei der Ankunft des Mannes in die Küche. Das Dienstmädchen, auch diese finster und verweint, denn sie teilt Tränen und Klagen mit der Hausfrau, schneuzt sich mit dem Schürzenzipfel, mit der linken Hand stellt sie den Teller vor Herrn Eibenschütz. Nicht einmal die Katze kommt heran wie einstmals, um sich streicheln zu lassen. Auch sie hegt Feindschaft gegen Eibenschütz (**DfG**: 33).

Wegen der schlechten Verhältnisse in der eigenen Familie geht er immer öfter in Jadowkers Grenzschenke. Dort begegnet er Jadowkers Freundin, der Zigeunerin Euphemia Nikitsch, die vom ersten Augenblick an einen starken Eindruck auf ihn macht:

Als sie auf ihn zutrat, war es ihm, als erführe er zum erstenmal, was ein Weib sei. Ihre tiefblauen Augen erinnerten ihn, der niemals das Meer gesehen hatte, an das Meer. Ihr weißes Angesicht erweckte in ihm, der den Schnee sehr gut kannte, die

Vorstellung von irgendeinem phantastischen, unirdischen Schnee und ihr dunkelblaues, schwarzes Haar ließ ihn an südliche Nächte denken, die er niemals gesehen, von denen er vielleicht gelesen oder gehört hatte (DfG: 29).

Das Exotische, das Fremde dieser Frau zieht ihn immer kräftiger an. Er ist auf der Flucht vor sich selbst, vor seiner Frau, vor seinem Beruf. Er fühlt sich bei Tag und Nacht einsam (vgl. DfG: 15). Auf dem Wege der Entfremdung begegnet ihm diese Frau. In ihr findet er einen Zufluchtsort. Er fällt aber zugleich in eine Falle, denn in der Gegenwart dieser Frau verliert er sich ganz. Er kann seine Worte nicht finden, er verfällt ihrer Schönheit, obwohl er sie als „Wunder“ und „Sünde“ zugleich wahrnimmt (DfG: 29). Nachdem seine Frau den „Bastard“ zur Welt gebracht hat und Eibenschütz Euphemias Liebhaber Jadowker wegen Amts- und Gotteslästerung verhaften lässt, hat er freie Bahn: Er zieht von zu Hause in die Grenzschenke um. Später bekommt er dann auch das Verwaltungsrecht über die Schenke und er glaubt, dass dies auch den Besitz Euphemias miteinschließen würde. Er meint, sie zu besitzen, obwohl es eigentlich umgekehrt ist. Die Zeit, die er mit Euphemia verbringt, bedeutet eine neue Etappe in seinem Leben. Anscheinend gelingt es Eibenschütz doch, die vielen Grenzen zu überschreiten und einen Neuanfang zu wagen:

Obwohl er die ganze Nacht getrunken hatte, war er frisch und gleichsam gewichtslos. Sehr jung fühlte er sich; und es war ihm, als ob er bis zu dieser Stunde noch gar nichts erlebt hätte, überhaupt gar nichts. Sein Leben sollte erst beginnen (DfG: 60).

Ein glücklicher Sommer folgt für Eibenschütz. Die Liebe, die er für Euphemia empfindet, verändert auch seine Beziehung zur Gegend. Er bemerkt die ihn umgebende Natur, er nimmt das Zwitschern der Vögel wahr, er begrüßt den Regen. Er geht mit seiner Umgebung eine nähere Verbindung ein. Auch mit den Menschen beginnt er sich besser zu verstehen. Während er in der Schenke auf Euphemia wartet, spielt und trinkt er gewöhnlich mit Kapturak und den anderen. Man könnte behaupten, er werde gewissermaßen assimiliert. Es gelingt Eibenschütz, die Grenzen zwischen dem Zentrum, das er vertritt und der Peripherie, zwischen Autorität und Unterworfenheit, zwischen dem Selbst und dem Fremden zu überschreiten.

Mit dem Beginn des Winters fangen die Leiden des Eichmeisters aber erneut an. Es kommt der Maronibrater Sameschkin nach Szwabý und es stellt sich heraus, dass dieser Euphemias Liebhaber ist. Eibenschütz muss

seine Beziehung zu ihr abbrechen. Dies fällt ihm äußerst schwer, er will sich damit nicht abfinden. Wir sind auch Zeugen einer Vergewaltigungsszene, in der Eibenschütz versucht, Euphemia für sich wiederzugewinnen. So wie es am Anfang mit der Sprache als Kommunikationsmittel nicht funktioniert hat (**DfG: 12**), versagt jetzt auch die Liebe als solches. Schon wieder entfremdet sich ihm alles, es bleibt nur die Einsamkeit zurück. Seine Gefühle Sameschkin und Euphemia gegenüber bewegen sich zwischen Hass und Liebe:

Ein großer Zorn gegen die Frau erhob sich in ihm. Aber je zorniger er wurde, desto kostbarer erschien sie ihm auch (**DfG: 66**).

In diesem Augenblick erfüllte ihn ein heißer Zorn gegen Sameschkin. Wie er ihn so ansah, länger, den Plappernden und Lachenden, begann er, Euphemia zu hassen (**DfG: 67**).

Er begann sogar, Sameschkin zu lieben (**DfG: 71**).

Und Eibenschütz beginnt sich selbst zu hassen:

Sehr oft überfiel ihn die hässliche Lust, nachdem er aufgestanden war, seine Zunge genau zu betrachten, obwohl er gar kein Interesse an ihr hatte. Und sobald er sich selbst einmal die Zunge sozusagen aus trotziger Neugier herausgestreckt hatte, konnte er nicht mehr umhin, sich allerhand Grimassen vor dem Spiegel zu schneiden; und manchmal rief er sogar seinem Spiegelbild ein paar wütende Worte zu (**DfG: 83**).

Die Zersplitterung seines Ich vollzieht sich allmählich. Während der Cholera-Seuche beginnt er immer häufiger zu trinken, er wird zum Alkoholiker:

Er trank. Er geriet in den Alkohol wie in einen Abgrund, in einen weichen, verführerischen, sanftgebeteten Abgrund (**DfG: 82**).

Durchs Trinken will er sich von der Seuche nicht retten, er wünscht sich vielmehr den Tod herbei:

Es lag ihm keineswegs daran, der großen Seuche zu entgehen, sondern vielmehr seinem eigenen Leid. Ja, man könnte sagen, dass er geradezu die Seuche begrüßte. Denn sie bot ihm Gelegenheit, seinen eigenen Schmerz zu mildern und ihm schien es, er sei so riesengroß, wie es keine Seuche sein könnte. Er sehnte sich eigentlich nach dem Tode (**DfG: 73**).

Auch seine Pflichten vernachlässigt er. Ein anderes Mal ist er nahezu unerbittlich, wie im Falle der Singers:

Er kümmerte sich übrigens nicht um die Aufgabe, die man ihm aufgetragen hatte“ (DfG: 64).

Er wurde immer unerbittlicher und unnachsichtiger im Dienst (DfG: 85).

Eibenschütz verändert sich und bemerkt es auch:

Auch sonst gingen in jener Zeit seltsame Veränderungen in ihm vor, er bemerkte sie auch, er bedauerte sie sogar, aber er konnte nicht mehr wieder der alte Mensch werden. Er wollte es gerne und man kann sagen: er sehnte sich selbst noch mehr zurück, als er sich nach andern Menschen sehnte (DfG: 84-85).

Anselm Eibenschütz macht noch einen letzten – vielleicht unbewussten – Versuch sich zu retten, indem er seine Lebensgeschichte dem Wachtmeister Slama erzählt (vgl. DfG: 68). Diese Geschichte aber ist nicht mehr seine, sondern die eines Eichmeisters, wie es auch der Untertitel des Romans andeutet. Denn inzwischen haben sich alle Elemente zusammengefunden, die seine extreme Identitätskrise ausmachen: Verlust der Identität, die ihm das Militär gestiftet hat; gestörtes Familienglück; das Sich-Nicht-Identifizieren mit seinem neuen Beruf als Eichmeister; das Versagen der Sprache und der Liebe als Kommunikationsmittel; Einsamkeit; Fremdheit; Hassliebe; Selbsthass; Todeswunsch; die Unfähigkeit sich der Gegend und ihrer Leute anzupassen. Er ist eigentlich schon „ein verlorener Mann“ (DfG: 88), als ihn Jadowker erschlägt.

Das Schicksal des Eichmeisters sollte sich tatsächlich in dieser „giftigen Gegend“ (DfG: 103) erfüllen. Er ist verhasst gestorben:

Ringsum spürte er eine große Gehässigkeit der vielen Menschen, wie noch nie vorher (DfG: 93).

Kein Hahn krächte nach ihm (DfG: 102).

Diese ausführliche Beschreibung des Lebenswegs von Anselm Eibenschütz beweist, dass sich Roths Text in die Tradition der Kolonialliteratur einschreibt, wobei aber die Elemente des *going native* Topos so bestimmt durchspielt werden, um den Topos zu dekonstruieren (vgl. Hartmann 2006: 60). Denn im Gegensatz zu Conrads **Heart of Darkness** (1899), einer Novelle, die als Gründertext der Kolonialliteratur gilt, erzählt **Das falsche**

**Gewicht** keine Erfolgsgeschichte. Wenn in der conradschen Novelle das europäische, zivilisierte Subjekt trotz der fremden und feindlichen Umgebung verstärkt zum Vorschein kommt, kann das im Falle des Eichmeisters nicht geschehen. Roth dekonstruiert am Beispiel seiner Hauptgestalt das imperiale Subjektmodell. Der Eichmeister ist nicht im Stande, sich durch systematische Arbeit vor dem moralischen und physischen Verfall zu retten, um sich somit selbst zu erhalten. Mit seiner zunehmenden Trunksucht verspielt Eibenschütz auch die Möglichkeit zur Selbst- und Welterkenntnis, er unterscheidet sich von Marlow, dem conradschen Erzähler, indem er nicht im Stande ist, seine eigene Geschichte glaubhaft zu erzählen und von Kurtz, einer weiteren conradschen Gestalt, dadurch, dass nach seinem Tod niemand sich an ihn erinnern wird.

Letztendlich zieht der rothsche Text keine eindeutige Grenze zwischen der primitiven Peripherie und dem zivilisierten Zentrum. Im Gegensatz zur conradschen Beschreibung des Fremden als barbarisch, erscheint die galizische Gegend im rothschen Text zwar aus der Perspektive der Macht als gesetzlos, doch da alle einander betrügen, kann es zu einem Ausgleich von Ungesetzlichkeiten kommen, die der Peripherie eine positive Ambivalenz verleiht.

Schlussfolgernd kann man daher behaupten, dass der Roman **Das falsche Gewicht. Die Geschichte eines Eichmeisters** von Joseph Roth alle Elemente des *going native* Motivs entfaltet, um diese am Ende zu dekonstruieren.

## Literatur

- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (2001): **Key Concepts in Post-Colonial Studies**, London/New York: Routledge.
- Hartmann, Telse (2006): **Kultur und Identität, Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths**, Tübingen/Basel: A. Francke.
- Lichtmann, Tamás (1994): *Schein und Wirklichkeit. Illusionen und Erfahrungen im Werk Joseph Roths*. In: Herbert Arlt/Manfred Diersch: „**Sein und Schein Traum und Wirklichkeit**“: zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert, Frankfurt/M.: Peter Lang, 48-50.
- Roth, Joseph (2001): **Das falsche Gewicht. Die Geschichte eines Eichmeisters (DfG)**, Köln: Kiepenhauer/Witsch.

## **Internetquellen**

Conrad, Joseph (1899): **Heart of Darkness**, Electronic Text Center, University of Virginia Library. <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/ConDark.html> [2010. 05. 15].





Cinzia Carmina Drăghici

Wien

## Postmoderne und intertextuelle Bezüge im Roman *Das Parfum* von Patrick Süskind

**Abstract:** The paper analyses why Patrick Süskind's **The Perfume** passes for a brilliant example of postmodern novel. The inquiry starts with the attempt to define postmodernism and lays stress on its characteristics such as the blurring of separation between the educational elite and the mass culture, and on intertextuality. The main part of the inquiry analyses the intertextual elements of the novel, demonstrating that intertextuality is the most important feature of Patrick Süskind's novel.

**Keywords:** postmodernism, intertextuality.

### 1. Patrick Süskind

Patrick Süskind wurde am 26. März 1949 in Ambach am Starnberger See geboren. Nach Abitur und Zivildienst studierte er von 1968 bis 1974 Geschichte an den Universitäten München und Aix-en-Provence. Nach dem Studium entschloss er sich, freier Schriftsteller zu werden. Bereits sein Vater Wilhelm Emanuel Süskind war ein Schriftsteller. Patrick Süskind lebt extrem zurückgezogen. Er entzieht sich der Öffentlichkeit und nimmt nicht einmal Literaturpreise entgegen, u. a. lehnte er den Literaturpreis der FAZ und den Gutenbergpreis ab. Seine schriftstellerische Arbeit begann er als Student mit dem Verfassen von Prosatexten und Drehbüchern; diese Arbeiten sind überwiegend unveröffentlicht geblieben. Süskind ist auch ein bedeutender Theater- und Drehbuchautor. Sein Ein-Mann-Stück **Der Kontrabass** wird 1981 in München uraufgeführt und macht ihn schlagartig bekannt. Auch die Drehbücher zu den erfolgreichen TV-Serien **Monaco Franze** und **Kir Royal** und dem Kinofilm **Rossini** (1997) stammen von ihm. In der Figur des publikumsscheuen Erfolgsautors Jakob Windisch (im Film gespielt von Joachim Król) darf man wohl eine Art Selbstporträt oder Selbstkarikatur Süskinds erkennen. Weitere Prosastücke von Süskind neben **Das Parfum** sind **Die Taube** (1987) und **Die Geschichte von Herrn Sommer** (1991). Patrick Süskind lebt in München, Paris und Montolieu in Südfrankreich.

**Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders** von Patrick Süskind erschien im Jahre 1985 und wurde gleich zum Bestseller.

## 2. Versuch einer Umreibung der Kennzeichen der Postmoderne

Der Roman **Das Parfum** gilt als Beispiel für den postmodernen Roman, obwohl es keine allgemein anerkannte Definition für die Postmoderne gibt. Laut dem **Metzler Lexikon für Literaturtheorie** ist die Postmoderne die:

Bezeichnung für die kulturgeschichtliche Periode nach der Moderne bzw. für ästhetisch-philosophische Ansätze und kulturelle Konfigurationen dieser Zeit. Meist gelten die künstlerischen, politischen und medialen Umbrüche der 1960er Jahre in den USA als Ausgangspunkt für die Postmoderne. Der Begriff *Postmodernismus* bezeichnet die für diese Epoche typischen literarischen Stilrichtungen und kulturellen Phänomene (Metzler-Literatur-Lexikon 1990: 590).

Des Weiteren heißt es auch:

Viele der höchst unterschiedlichen Künstler, die der Postmoderne zugerechnet werden, betreiben den provokativ oder spielerisch inszenierten Bruch mit tradierten Kunstkonzepten und Weltanschauung (*anything goes*). Daneben erweist sich die teils apokalyptisch, teils ironisch gefärbte Rede vom Ende der Kunst als dominantes Thema, das im Zitat- und Verweischarakter postmoderner Kunst und Literatur reflektiert wird (Metzler-Literatur-Lexikon 1990: 590).

Umberto Eco's **Nachschrift zum Namen der Rose** prägt den neuen Begriff der Postmoderne. Darin drückt er seine Kritik an der Tatsache aus, dass die Postmoderne eine eingrenzbarere Strömung sei. Er versteht sie als Form die Welt zu sehen und zu interpretieren. Sie sei eine Krise am Ende jeder Epoche (nicht nur der Moderne). Die Postmoderne sollte die Grenze zwischen Elite- und Massenliteratur löschen. Eco nennt auch die Intertextualität als Kennzeichen der Postmoderne. Intertextuelle Elemente sind die Einbeziehung literarischer Texte aus der Vergangenheit oder Anspielungen auf diese Texte. Mit diesen Elementen soll man ironisch umgehen. Dieses Kennzeichen ist in Süskinds Roman **Das Parfum** anwesend. Ein anderes Kennzeichen der Postmoderne, das in Süskinds Roman ersichtlich wird, ist die Wendung an ein breites Publikum „unter Verzicht auf den Anspruch, eine höhere Wahrheit vermitteln zu wollen“ (Bernsmeier 2005: 64).

Ein anderer Theoretiker der Postmoderne ist Leslie Fiedler durch seinen Vortrag **The Case for Post-Modernism** an der Freiburger Universität (1968). Er versteht die Postmoderne als „eine Epoche, die eine Antwort auf die Fragwürdigkeiten der Moderne und die eingetretene Krise des Fortschrittsglaubens zu geben versucht“ (Fiedler zit. nach Bernsmeier 2005: 67), also als eine Art Fortsetzung der Moderne im Gegensatz zu Umberto Eco, der sie als unabhängige Bewegung betrachtet. Der postmoderne Roman muss sich, in der Annahme Fiedlers, grundlegend von der Moderne abheben, denn die Radikalisierung der modernen Form- und Stilmittel des Erzählens führte zur Unverständlichkeit dieser Texte. Er nennt als Beispiele für diese neue Literatur: **Einer flog über das Kuckucksnest** (1962) von Ken Kesey und **Uhrwerk Orange** (1962) von Anthony Burgess, **Warum sind wir in Vietnam** (1967) von Norman Mailer. Diese Werke sind von dem traditionellen Kanon gelöst. Die „Helden“ sind nicht die, die man in der Schule lernt – genauso wie Süskinds Protagonist Jean Grenouille. Fiedler fordert die Verwischung der Trennung zwischen Bildungselite und Massenkultur und das gelingt Süskind. Durch den großen Erfolg, konnte er ein breites Publikum erreichen. Das Publikum teilt sich aber in zwei, denn es gibt zwei Verständnisebenen: Man kann den Roman als Literaturkennender lesen und die Bedeutungen der intertextuellen Anspielungen entschlüsseln oder man kann ihn als Unterhaltungslektüre lesen, als Nichtkennender.

Der französische Gelehrte Jean-François Lyotard meint, dass postmoderne Autoren auf der Suche nach neuen Darstellungsformen seien. Sie haben keine Regeln, sondern sie erfinden neue. Sie liefern auch keine Wirklichkeit, sondern nur Möglichkeiten dieser.

### **3. Süskinds *Parfum* als postmoderner Roman durch seine intertextuellen Bezüge**

Andere Kennzeichen postmodernen Erzählens, die auch im Roman **Das Parfum** erscheinen, sind: die Erzeugung von Spannung beim Leser – oft Kriminalromane (der Leser zittert mit Grenouilles Opfer), das Verlegen der Handlung in vergangene Zeiten und an entlegene Orte (Frankreich des 18. Jahrhunderts), die Nichtidentifizierung des Lesers mit dem „Helden“, das Ironische, das Parodistische, das Übertreiben, das Ungreifbare des postmodernen Erzählers, die Abwesenheit einer Moral.

Der wichtigste postmoderne Zug in Süskinds Roman **Das Parfum** bleibt aber die Intertextualität. Diese ist schon am Anfang zu sehen. Der Roman beginnt ähnlich wie Kleists Novelle **Michael Kohlhaas**:

An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit (Kleist zit. nach Reisner 2006: 99).

und

Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte (Süskind 1994: 5).

In beiden Texten werden die Personen superlativisch dargestellt und auf die jeweilige Epoche bezogen. Es wird also mit Witz und Ironie ein historischer Bezugsrahmen kreiert. Er soll auch Authentizität verleihen.

Der intertextuelle Bezug zu Kleists Novelle wird auch im weiteren Verlauf des Romans präsent gehalten, zum Beispiel im Motiv des Verschlingens oder des Racheengels.

Grenouilles siebenjähriger Rückzug in die Natur, um seine innere Welt zu erforschen und zu ordnen, verweist auf Faust, der am Anfang des 2. Teils der Tragödie durch einen Schlaf in der Natur neue Lebenskräfte findet, oder auf Thomas Manns Figur, Hans Castorp, die durch den siebenjährigen Aufenthalt im Sanatorium in Davos zur Reife und Bildung gelangt.

Süskind übernimmt auch Sätze aus der Bibel, aus der Schöpfungsgeschichte:

Ja! Dies war sein Reich! Das einzigartige Grenouillereich! Von ihm, dem einzigartigen Grenouille erschaffen und beherrscht, von ihm verwüstet, wann es ihm gefiel, und wieder aufgerichtet, von ihm ins Unermeßliche erweitert und mit dem Flammenschwert verteidigt gegen jeden Eindringling (Süskind 1994: 161).

Auch andere biblische Motive werden eingeführt: „riesige reinigende Sintflut destillierten Wassers“ (Süskind 1994: 159), in der er die üblen Gerüche seiner Kindheit vertilgt oder das Flammenschwert, womit er sein Reich verteidigen will. Die Ironie wird auch hier ersichtlich, da die Sintflut nur destilliertes Wasser ist.

Die Anspielungen und Übernahmen Süskinds kommen nicht nur aus der klassischen Literatur, sondern auch aus der trivialen:

Die Männer sind alle Verbrecher,/Ihr Herz ist ein finstres Loch,/Hat tausend verschiedene Gemächer,/Aber lieb, aber lieb sind sie doch!<sup>1</sup> (Reisner 2006: 103)

Auf diese Verse wird in folgendem Zitat angespielt:

Sein Herz war ein purpurnes Schloß. Es lag in einer steinernen Wüste [...]. Es besaß tausend Kammern und tausend Keller und tausend feine Salons, darunter einen mit einem einfachen purpurnen Kanapee, auf welchem Grenouille [...], der liebe Jean-Baptiste, sich von der Mühsal des Tages auszuruhen pflegte (Süskind 1994: 163).

Der intertextuelle Bezug ist durch wörtliche Anspielungen und strukturelle Ähnlichkeiten zu erkennen: finster-purpurn, Gemächer-Kammern usw. Andere intertextuelle Bezüge sind: das Motiv des Künstlers als Mörder, wie in E.T.A. Hoffmanns Novelle **Das Fräulein von Scuderi**; der erstaunliche Geruchssinn und der Umgang mit künstlichen Düften, wie im Roman **Gegen den Strich** von Joris-Karl Huysman; Auseinandersetzung mit Düften und ihren Nuancen, wie bei Baudelaire in den Gedichten **Le flacon** und **Parfum exotique**; das Findelkind Kaspar Hauser, das wie Grenouille mehrere Jahre in einem Erdloch verbringt; der Name Laure, den das Mädchen mit dem göttlichsten aller Gerüche trägt, ist eine Variante von Loreley; Anspielung auf Brentanos Ballade **Zu Bacharach am Rheine** durch die Erwähnung dreier Reiter, die mit Laure zu einem Kloster reiten. Der fehlende Eigengeruch ist eine Anspielung auf die Märchenovelle **Peter Schlemihls wundersame Geschichte** von Adalbert von Chamisso, in welcher die Hauptperson ihren Schatten verliert und dadurch auch nicht beachtet, sogar gemieden wird. Richis, der Vater von Laure, dem letzten Mädchenopfer Grenouilles, ist von einer Romanfigur Balzacs inspiriert, nämlich dem Père Goriot in Balzacs gleichnamigem Roman. Wie Süskinds Figur ist auch dieser äußerst besorgt um seine Tochter und versucht, sie von dem Unheil in der Welt fern zu halten. Einige Zeilen des Gedichts **Mondnacht** des Romantikers Eichendorff werden aufgenommen und angepasst:

[...] mit weitausgespannten Flügeln von der goldenen Wolke herab über das nächtliche Land seiner Seele nach Haus in sein Herz (Süskind 1994: 163).

---

<sup>1</sup> Aus der Operette *Wie einst im Mai*, Text von Rudolf Bernauer und Rudolph Schanzer, Musik von Walter Kollo und Willi Bredschneider.

#### 4. Schlussfolgerung

Süskinds Roman **Das Parfum** muss im Kontext der postmodernen Schreibformen betrachtet werden. Dadurch wird das Spiel des Autors mit älteren literarischen Schöpfungen als Stilprinzip verstanden und nicht als epigonales Schaffen, als „Patchwork“. Denn es wäre schade seinen Einfallsreichtum und seine stilistische Virtuosität in den Schatten zu stellen.

#### Literatur

- Bernsmeier, Helmut (2006): **Lektüreschlüssel. Patrick Süskind, Das Parfum**, Stuttgart: Philipp Reclam.
- Freudenthal, David (2005): **Zeichen der Einsamkeit. Sinnstiftung und Sinnverweigerung im Erzählen von Patrick Süskind**, Hamburg: Dr. Kovač.
- Reisner, Hanns-Peter (2006): **Lektürehilfen. Patrick Süskind, Das Parfum**, Stuttgart: Klett Lernen und Wissen.
- Schweikle, Günther/Schweikle, Irmgrad (Hrsg.) (21990): **Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen**, Stuttgart: Metzler.
- Süskind, Patrick (1994): **Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders**, Zürich: Diogenes.

**Tanja Becker**

Temeswar

## **„Die Helden der Konsumgesellschaft sind müde“ – Betrachtungen zum Roman *Taxi* von Karen Duve**

**Abstract:** The novel *Taxi* by Karen Duve is an image of the consumer society described by the French sociologist Jean Baudrillard as early as 1970. Along a certain number of leitmotifs of the novel, the author of the article sets out to demonstrate the close relation between Baudrillard's theories and the elements of description used for the life of the female protagonist, Alexandra Herwig. Despite her good education, she works as a taxi-driver and seems to lack any orientation in society. A main point in the novel is the idea that life in modern society is getting more and more complicated and the individual is overburdened by the task of finding a place in society and organizing his life.

**Keywords:** consumer society, leitmotif, difficulties of the individual.

Der Roman **Taxi** der 1961 in Hamburg geborenen und aufgewachsenen Autorin Karen Duve basiert auf den Erfahrungen, die die Autorin nach einer abgebrochenen Lehre dreizehn Jahre lang als Taxifahrerin im Nachtdienst machte. Ebenso wie in ihren anderen Romanen, **Regenroman** (Duve 1999) und **Dies ist kein Liebeslied** (Duve 2002), ist der Roman **Taxi** (Duve 2008) eine Mischung aus Pessimismus und Humor, ein Abbild des Lebens in der heutigen Konsumgesellschaft, wie sie Jean Baudrillard in **La société de la consommation** bereits 1970 beschreibt. Dabei kritisiert der französische Soziologe die Welt des Konsums und des Überflusses, in der wir mit einer Multiplikation der Objekte, der Dienstleistungen und der materiellen Dinge konfrontiert sind. Es ist eine Welt, in der die Menschen weniger von anderen Menschen als vielmehr von Dingen umgeben sind.

La consommation est devenue la morale de notre monde. Elle est en train de détruire les bases de l'être humain, c'est-à-dire l'équilibre que la pensée européenne, depuis les Grecs, a maintenu entre les racines mythologiques et le monde du logos.



Comme la société du Moyen Age s'équilibre sur Dieu et sur le diable, ainsi la nôtre s'équilibre sur la consommation et sur sa dénonciation (Baudrillard 1970, Klappentext).<sup>1</sup>

Der Roman *Taxi* handelt von einer verzweifelten Heldin namens Alexandra Herwig, die ihre Ausbildung aufgibt und ihren Lebensunterhalt zunächst als Taxifahrerin hinter dem Steuer eines klapprigen Mercedes verdient. Sie wird – halb wider Willen – von einer Kollegen-Clique aufgesogen, die aus Studienabbrechern, gescheiterten Künstlern, misanthropischen Gar-nicht-Akademikern und frauenfeindlichen Verklemmten besteht - bis sie ihren kleinwüchsigen ehemaligen Schulkameraden Marco wiedertrifft. Dabei kann man den Roman auch als eine moderne Odyssee mit vielen kleinen Geschichten und biografischen Fetzen lesen, die sowohl aus dem Leben der Hauptfiguren wie auch aus dem der am Rande auftauchenden Fahrgäste stammen.

Es gibt verschiedene *Leitmotive*, die den Roman durchziehen und die, wie wir sehen werden, – so die These dieses Beitrags – stets in einem Zusammenhang mit Baudrillards Theorien zur Konsumgesellschaft stehen. Die genaue zeitliche Fixierung des Geschehens ist dabei nebensächlich. So spielt der Roman zwar in den 1980er Jahren, aber Karen Duve sagt dazu in einem Interview:

Es gibt zwar so ein paar Fixpunkte, zum Beispiel Tschernobyl oder die Wende. Aber das ist eher Deko. Beim Schreiben habe ich mich aus einem meiner alten Tagebücher bedient [...]. Und ich selbst bin nun mal in den 80ern Taxi gefahren (Rüther: 2008 ).

Die wesentlichen gesellschaftlichen Grundstrukturen, die in dem Roman abgebildet sind, sind aber die gleichen geblieben, sodass eine genaue Datierung unwesentlich ist.

Wie die anderen bisherigen Romanfiguren Duves fällt die Protagonistin Alex gesellschaftlichen Normen und Erwartungen zum Opfer. Karen Duve

---

<sup>1</sup> „Der Konsum ist zum Sinngehalt unserer Welt geworden. Er ist dabei, die Basis des menschlichen Wesens, das heißt, das Gleichgewicht, das das europäische Denken seit den Griechen zwischen den mythologischen Wurzeln und der Welt des Logos aufrecht erhalten hat, zu zerstören.

Wie die Gesellschaft des Mittelalters ihr Gleichgewicht in dem Gegensatz zwischen Gott und dem Teufel findet, so findet die unsere ihren Gegensatz im Konsum und dessen Denunziation“ (Übersetzung von der Autorin des Beitrags).

kennzeichnet ihre Figuren selbst folgendermaßen: „Es sind zumindest immer Figuren, die nicht in der Lage sind, Entscheidungen zu treffen. Das Leben wird aber auch immer komplexer. Da haben viele das Gefühl, alles sei zu kompliziert für sie, und sie bleiben bei dem hohen Tempo einfach auf der Strecke“ (Rüther 2008).

Dies ist natürlich oberflächlich betrachtet richtig. Woran dieses Scheitern aber genau liegt, die Malaise der Romanfiguren, kann man bei einer Gegenüberstellung der Leitmotive mit den Thesen Baudrillards erkennen.

Kommen wir zunächst zum Leitmotiv *Werbung*, das im Roman explizit erst gegen Ende in Form von Werbebriefen auftaucht.

In der Konsumgesellschaft sind wir umgeben von Werbung als permanentem Spektakel der Zelebration der Dinge. Gespräche mit Menschen spielen eine geringere Rolle – stattdessen sind wir von gehorsamen Dingen umgeben, die uns ständig unsere Allmacht bestätigen. Und wie das Wolfskind den Wölfen ähnlich wird, so werden wir den Dingen ähnlich und werden allmählich „funktionierend“ – soweit Jean Baudrillard (1970: 28).

Wir konsumieren ständig charakteristische Zeichen des Glücks, Markenkleidung, schöne Autos, neue Handys, etc. und warten, dass das Glück bei uns landet. Durch Konsum versuchen wir Zeichen des Glücks anzuhäufen und erwarten die große Erfüllung (Baudrillard 1970: 97).

Genau diesem verweigert sich Alexandra Herwig, indem sie diesen Gegenständen keinerlei Bedeutung beimisst und sogar einmal, als sie den Eindruck hat, es hätten sich zu viele unnütze Dinge in ihrer Wohnung angesammelt, diese systematisch wegwirft (Duve 2008: 151).

Gegen Ende des Romans bekommt Alexandra Herwig außerdem eine Reihe von Werbebriefen (Duve 2008: 205, 255, 301), die an sie persönlich adressiert sind, wobei keinesfalls zufällig ihr Name falsch geschrieben ist – dies dient vielmehr dazu, die nur scheinbare Adressierung an eine konkrete Person zu entlarven – und die ihr einen Gewinn von 25.000 Mark versprechen. Interessanterweise werden die fast kommentarlos komplett abgedruckten Werbebriefe immer unangenehmer im Ton, weil sich die vermeintliche Gewinnerin nicht meldet. Die Konsumgesellschaft reagiert sozusagen mit Sanktionen, wenn man sich nicht integriert.

Andererseits ist **Taxi** auch ein Roman über das *Lesen*. Karen Duves Heldin fährt Taxi, um Geschichten zu sammeln, die sich später auch erzählen lassen. Einsteigen, Aussteigen, dazwischen blickt man flüchtig auf eine Episode, ein Stück Leben, eine Geschichte. Auch das Leben der Erzählerin funktioniert nach diesem Muster. Wenn sie aus dem Taxi steigt,

verschwindet sie. Taxitür zu. Buch zu. Fast alle ihrer Kollegen lesen und sprechen über Bücher, ebenso wie Marco, der kleinwüchsige Psychologie- und Philosophiestudent, den sie noch aus Schulzeiten kennt. Dabei lesen die Figuren weniger Romane, sondern vor allem Werke von Philosophen, Soziologen und Psychologen, die ihnen helfen sollen, der Orientierungslosigkeit zu entkommen und die Welt besser zu verstehen.

Das scheinbar einzige Interesse der ansonsten reichlich desinteressierten Protagonistin sind *Affen*, speziell Menschenaffen, über die sie eine ganze Reihe von Büchern besitzt und deren Verhalten sie immer wieder in Bezug zu eigenen Erlebnissen setzt und es damit vergleicht (Duve 2008: 81). Dabei fungieren die Affen als die „guten Wilden“, die nicht von der Zivilisation korrumpiert sind. Zu einer Desillusionierung kommt es, als sie am Ende des Romans einen Schausteller mit einem Schimpansen im Taxi mitnimmt (Duve 2008: 302). Sie hat Mitleid mit der gequälten, an einem Hundehalsband angeleiteten Kreatur, deren Wildheit sie unterschätzt:

Der Schimpanse sah zu mir herüber und in dem kurzen Moment, als sich unsere Blicke trafen, begriff ich, dass es dem großen Affen ganz ähnlich ging wie mir: kein Spaß, kein Ausweg, und nicht die geringste Hoffnung, dass sich je etwas ändern könnte (Duve: 2008, 303).

Der Affe wird unruhig und sein Besitzer bittet sie anzuhalten, um sich zu ihm auf den Rücksitz zu setzen. Als der Schausteller ausgestiegen ist, fährt Alexandra Herwig los, entführt den Affen und träumt davon, mit ihm in Tansania im Urwald zu leben. Das Tier ist aber nicht zu bändigen und es kommt zu einem Unfall.

Diese Desillusionierung, die Tatsache, dass die gutgeglaubten Wilden keine besseren Menschen sind, und damit der Naturzustand keine Alternative zur Zivilisation, führt zum entscheidenden Wendepunkt im Leben von Alexandra Herwig. Sie verliert ihren Taxischein, steht vor dem Nichts und hat dadurch gleichzeitig die Gelegenheit zum Neuanfang. Sie fährt zu Marco, um mit ihm zu sprechen und hier endet der Roman. Wir erfahren nicht, ob der körperlich unzulängliche Prinz, der weder im Märchen noch in der Konsumgesellschaft zum Helden taugt, die antriebslose und unentschlossene Prinzessin bekommt, aber auf eine Art ist die Heldin erwachsen geworden und wird die Unzulänglichkeiten der Konsumgesellschaft mangels Alternative akzeptieren.

Kommen wir nun zum schönsten aller Konsumobjekte und damit einem weiteren Leitmotiv, dem *Körper*. Wir sind konfrontiert mit einer Allgegenwart des Körperlichen – speziell des weiblichen Körpers in der

Werbung, der Mode und der Massenkultur. Man denke nur an den Hygienekult, den Diätikult, den Jugendwahn, etc.

Der Körper gilt als Mittel zur Erlangung von Vergnügen – ein Mythos der Lust.

Er ist ein Heilsobjekt geworden und damit an die Stelle der Seele getreten in ihrer moralischen und ideologischen Funktion (Baudrillard 1970: 211).

Dabei ist der Status des Körpers ein Kulturphänomen – wie in jeder Gesellschaft spiegelt die Beziehung zum Körper die Beziehung zu den Dingen wider, aber auch die sozialen Beziehungen. Dabei geht es keineswegs um Nacktheit und Begehren, sondern um den Körper als Ausstellungsobjekt – und damit als Objekt der Einsamkeit. Der Körper monopolisiert unsere normale Affektivität, die auf andere Personen gerichtet wäre – ohne einen eigenen Wert an sich zu haben.

Der Körper ist damit das schönste der manipulierten und konsumierten Objekte, ein Glücksinstrument, ein Objekt, in das wir investieren.

Der Körper ist damit nicht mehr Fleisch im religiösen Sinne, oder Arbeitskraft wie in industrieller Logik, sondern narzisstisches Kultobjekt oder Element von sozialen Riten.

Wir leben in einer Welt der Hygiene. Alles soll bakterienfrei sein. Auch hier finden wir eine negative Definition des Körpers als dem, der etwas ausscheidet. Auch dieser Anforderung der Gesellschaft wollen die ungepflegten Romanfiguren mit meist fettigen Haaren und schlampiger Kleidung nicht genügen (Duve 2008: 171).

*Sexualität* dominiert unsere Massenmedien. Sie ist ein Attribut von durch Formgebung oder Werbung sexualisierten Objekten, das diese Objekte zum Ziel unseres Begehrens macht. Dieses Begehren ist damit nicht mehr auf den anderen Menschen gerichtet, sondern auf das Objekt.

In dem Roman Karen Duves hat Sexualität größtenteils Warencharakter, während sie in der Beziehung zu ihrem Freund Dietrich eigentlich keine Rolle spielt: egal ob der kleinwüchsige Marco angezogen mit Alexandra schläft, weil es dann schneller geht und sie nicht so viel Zeit hat (Duve 2008: 106-107), oder ob sie zugibt, sich einfach in ihrer Pause von 20 bis 22 Uhr, wenn nicht so viel Betrieb ist, bedienen zu lassen (Duve 2008: 115). Als Marco dieses Verhalten nicht mehr erträgt und sie ans Bett fesselt, um sie zum Bleiben zu zwingen, kommt es zum Eklat. Sie beschimpft ihn als hässlich und er schlägt sie, was ihm sofort danach leid tut (Duve 2008: 128-130).

Das ist allerdings nicht das Ende ihrer Beziehung, denn Wochen später ruft Marco an, um sich bei ihr zu entschuldigen, und erstaunlicherweise sehen

beide ihre Fehler ein und es kommt zur Versöhnung (Duve 2008: 167). Bei weiteren Treffen nimmt sich Alexandra nun mehr Zeit und die Sexualität verliert einen Teil ihres Warencharakters (Duve 2008: 180-181).

Parallel dazu hat die Protagonistin eine Affäre mit einem erfolgreichen Fotografen und Journalisten, der zwei Stockwerke über ihr wohnt und ebenso wie sie mehrere Beziehungen gleichzeitig hat. Die Sexualität ist hier ganz extrem von der Befriedigung der eigenen Bedürfnisse geprägt: „Kommst du schnell mit hoch, ich möchte jetzt gleich mit dir schlafen“ (Duve 2008: 275). An anderer Stelle findet man: „Wenn du keine Zeit hast, machst du es mir eben schnell mit dem Mund“ (Duve 2008: 225).

Zu dieser Zeit beendet sie auch die Beziehung zu Dietrich, die schon lange keine Beziehung mehr war (Duve 2008: 248).

Bei einer weiteren Begegnung mit Marco weigert sich dieser, mit ihr zu schlafen und es kommt zu einer Art Geschäftsverhandlung. So sagt die Protagonistin:

Ich verspreche, dass ich sehr nett sein werde. Ich mach's dir mit dem Mund ja? Das ist ein attraktives Angebot, aber [...] (Duve 2008: 280-281).

Die Szene gipfelt darin, dass er die Bedingung stellt, dass sie ihn heiratet, was allerdings vor allem ein Zusammenleben bedeutet. Danach kommt es zu keiner weiteren Begegnung, bis Alexandra am Ende des Romans nach dem Verlust ihres Taxischeins zu ihm fährt, wobei der Ausgang der Szene der Imagination des Lesers überlassen ist. Wenn es ihr gelingen sollte, sich auf einen anderen Menschen mit all seinen Fehlern einzulassen, hat sie die Betrachtung von einem Partner als Objekt, das dazu dient, eigene Bedürfnisse zu befriedigen, überwunden und setzt der Konsumgesellschaft eine menschliche Beziehung entgegen.

Die Konsumgesellschaft ist gleichzeitig eine friedliche Gesellschaft und eine Gesellschaft voller *Gewalt*. Der friedliche Alltag erhält seinen Wert dadurch, dass er bedroht ist, und zwar durch Morde, Revolutionen, Atombomben, Umweltkatastrophen – das ganze apokalyptische Szenario der Massenmedien. Dabei kann man feststellen, dass die Affinität der Gewalt zu Wohlstand kein Zufall ist. Die Gewalt taucht in homöopathischen Dosen auf, um die Fragilität des friedlichen Lebens darzustellen (Baudrillard 1970: 281).

In unserer Gesellschaft herrscht keine integrierte Gewalt mehr, sondern eine unkontrollierbare Gewalt ohne Ziel und Zweck, und genau mit dieser Art von Gewalt ist die taxifahrende Protagonistin in Form von gewalttätigen

Kunden konfrontiert – Baudrillard nennt die Gewalt in diesem Zusammenhang eine Parallele zum Konsum, der auch ohne Ziel und Zweck ist.

Ein wichtiger Aspekt unserer Gesellschaft ist die Zeit, und zwar nicht nur die Arbeitszeit, sondern auch und gerade die Freizeit. Überspitzt formuliert sind wir mit dem Drama der Freizeit oder mit der Unmöglichkeit, unsere Zeit zu verlieren, konfrontiert. In der Konsumgesellschaft wird strikt zwischen Arbeitszeit und Freizeit getrennt, während die Zeit früher an die rituellen und kollektiven Aktivitäten gebunden und nicht verplant und manipulierbar war. Wenn wir heute Freizeit haben, versuchen wir sie mit möglichst sinnvollen Aktivitäten anzufüllen, um unsere Zeit nicht zu verlieren.

Auch hier finden wir entsprechende Stellen im Roman. Die Taxifahrer, und speziell Alexandra Herwig, leben außerhalb dieser Zeitstruktur. Wenn sie nicht arbeitet, schläft sie. Abgesehen von nötigen Alltagstätigkeiten wie Einkaufen hat sie keine Freizeit, die sie mit aufwändigen Hobbys füllen müsste. Einmal bricht sie aus diesem Schema aus, als sie mit Majewski, mit dem sie eine Affäre hat, zum Kajakfahren geht (Duve 2008: 175). Derartige Aktivitäten können allerdings das Interesse der Protagonistin nicht dauerhaft fesseln, und sie verharrt in ihrer Verweigerungshaltung.

Ein anderes kollektives Syndrom der postindustriellen Gesellschaft wie die körperliche Gewalt ohne Objekt ist die *Müdigkeit* ohne Grund. Die Helden der Konsumgesellschaft sind müde. Denn trotz des Überflusses ist scheinbar paradoxerweise die Konkurrenz untereinander größer als in früheren Gesellschaften, und zwar sowohl auf wirtschaftlichem Gebiet als auch auf dem Gebiet des Wissens, des Begehrens und des Körpers. Alle diese genannten Dinge besitzen einen Tauschwert.

Es gibt einerseits soziale und wirtschaftliche Konkurrenz und eine Konkurrenz um den meisten Genuss. Das Individuum wird mit sich selbst uneins und gerät in eine innere Hin- und Hergerissenheit zwischen innerem Bedürfnis und äußerem Streben. Daraus entsteht eine Art Malaise (Baudrillard 1970: 295).

In diesem Zusammenhang ist die Müdigkeit eine positive Verweigerung des modernen Menschen, sich in seine Existenzbedingungen zu fügen. Sie ist eine latente Form der Gewalt, die einerseits neben der offenen Gewalt existiert, andererseits aber wie bereits erwähnt, in offene Gewalt umschlagen kann, wie täglich in den Medien berichtet wird.

Das Individuum entzieht sich den Anforderungen, genau wie die chronisch von Müdigkeit geplagte Alexandra Herwig, die, wenn sie nicht Taxi fährt, zu Hause vor dem Fernseher vegetiert und nicht einmal mehr die Rolläden

öffnet (Duve 2008: 154), ebenso wie eine ganze Reihe der anderen Romanfiguren, vor allem ihre Taxifahrerkollegen und viele der Fahrgäste. Dabei entwickeln sie diese Haltung nicht zuletzt wegen der fehlenden Möglichkeit, Verantwortung zu übernehmen. So ist Alexandra Herwig sogar der Fall der Berliner Mauer gleichgültig: „Der Untergang der DDR interessiert dich überhaupt nicht, stimmt’s?“ (Duve 2008: 181) Dabei sind Passivität und Müdigkeit laut Baudrillard oft die einzige Möglichkeit des Individuums, sich zu wehren.

Wie wir gesehen haben, greift der Roman **Taxi** einige drängende Fragen auf, die sich dem Individuum in der Konsumgesellschaft stellen, wobei nicht klar wird, ob die Autorin explizit auf die Thesen Baudrillards rekurriert oder ob sie bei der Beschreibung gesellschaftlicher Zustände zu ähnlichen Ergebnissen kommt und diese literarisch verarbeitet. Es ist allerdings davon auszugehen, dass sie durch die Rezeption soziologischer Literatur mit dem Thema vertraut war.

## Literatur

### Buchpublikationen

Baudrillard, Jean (1970): **La société de consommation**, Paris: Editions Denoël.

Duve, Karen (1999): **Regenroman**, München: Goldmann.

Duve, Karen (2002): **Dies ist kein Liebeslied**, Berlin: Ullstein.

Duve, Karen (2008): **Taxi**, Frankfurt/M.: Eichborn.

### Artikel

EBE: „Welt erfahren“. In: **Rheinischer Merkur**, Nr.25/19.06.2008.

Hage, Volker: „Unterwegs mit Zwodoppelvier. In ihrem vierten Roman ‚Taxi‘ erzählt die Erfolgsautorin Karen Duve von einer Taxifahrerin in Hamburg: so eigenwillig und mitreißend, wie man es seit dem ‚Regenroman‘ von ihr kennt“. In: **Spiegel**, 28.04.2008.

Knipphals, Dirk: „Zwo doppelvier antwortet nicht mehr. Taxifahrerin am Rande des Nervenzusammenbruchs: Karen Duve erzählt von Fahrgästen und Droschkenkutschern im Hamburg der Achtzigerjahre. Flüchtige Begegnungen, längere Lebenskrise. Mangelnde Welt-

- haltigkeit kann man ihr nicht nachsagen. Aber mangelnden Durcharbeitungswillen“. In: **Tageszeitung**, 13.05.2008.
- Moser, Samuel: „Die Geschichtensammlerin“. In: **Neue Zürcher Zeitung**, 12.07.2008.
- Müller, Burkhard: „Ein Käfig mit Ausblick in die Nacht. Nur einer Taxifahrerin glaubt man den Taxifahrerinnen-Roman: ‚Taxi‘ von Karen Duve“. In: **Süddeutsche Zeitung**, 03.05.2008.
- Rüdenauer, Ulrich: „In den Fettnäpfchen der Übergangszeit. Karen Duve fährt im Taxi durch die charakterlosen achtziger Jahre und studiert Möchtegern-Alphamännchen“. In: **Literaturen**, Juli/August 2008 – zitiert nach [www.single-generation.de/kohorten/karen\\_duve.htm](http://www.single-generation.de/kohorten/karen_duve.htm) [10.09.2010]
- Rüther, Tobias: „Sind Taxifahrer die besseren Schriftsteller, Frau Duve?“. In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 10.05.2008.





**Laura Inăşel**

Temeswar

## **Interkulturelle Aspekte in Ignaz von Borns *Briefen über mineralogische Gegenstände***

**Abstract:** The present paper investigates intercultural and imagological aspects in Ignaz von Born's **Briefe über mineralogische Gegenstände**. It contains not only a scientific approach but also an analysis of many other themes, including cultural ones. Previous studies dealing with Born's **Briefe** are only a few. Therefore, a brief review of Born's work seems necessary, this time from an intercultural point of view. An intercultural understanding of national images, especially the image of the Romanians, is one of the main themes of this study.

**Keywords:** intercultural, imagology, Romanian.

### **Die interkulturelle Haltung während der Aufklärung**

Die ersten Annäherungsversuche der deutschsprachigen Schriftsteller aus dem rumänischen Kulturraum an die rumänische Bevölkerung, die mit einer deutschsprachigen Gruppe denselben Raum teilten, stammen aus der Zeit der Aufklärung. Diese Tatsache ist nicht überraschend, wenn man bedenkt, dass die Aufklärung *die Entwicklung eines logischen Vernunftdenkens, einer praktischen weltlichen Wissenschaft* (Nubert 1990: 71) darstellt, denn in der Aufklärung lassen sich dadurch wissenschaftliche und erfahrungsgebundene Gründe mit der Erkundung der Völkerschaften verbinden. Für Siebenbürgen und für das Banat spielen auch gesellschaftlich-politische Veränderungen eine wichtige Rolle in der Verbreitung aufklärerischer Gedanken im rumänischen Kulturraum, durch den Umstand, dass die beiden erwähnten Gebiete des heutigen Rumäniens unter dem direkten Einfluss der aufklärerischen Maßnahmen des Wiener Hofes stehen, infolge ihrer Eingliederung in die österreichisch-ungarische Monarchie. Als Bewegung mit europäischer Geltung erweist sich die Aufklärung auch in den beiden Regionen als von verschiedensten Faktoren und Tendenzen geprägt, was die Untersuchung dieser Strömung im literarischen Bereich erschwert (Göllner 1974: 6). Trotz der Vielfalt der Entwicklungstendenzen, die die Aufklärung in Europa und somit auch in Siebenbürgen und im Banat mit sich bringt, hat

die Literaturforschung eine einheitliche Grundauffassung dieser Strömung anerkannt, die das ganze Schrifttum dieser Zeit bestimmt:

Gemeinsam war immerhin allen Aufklärern das tiefe Vertrauen in die Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen und in den Fortschritt (Göllner 1974: 6-7).

In einem früheren Beitrag (Inăşel 2008: 413-440) wurde schon erwähnt, dass die Wahrnehmung anderer Völker interkulturell bedingt ist und die Grundlage der Entstehung nationenbezogener Bilder (Fischer 1981: 33) darstellt. Es ist dabei wichtig, die Prämissen zu erforschen, die dazu beitragen. Für die aus Siebenbürgen und aus dem Banat stammenden Aufklärer, wie auch für diejenigen, die aus Westeuropa stammen, gelten ähnliche Prinzipien, denn die Aufklärung ist ein „Zeitalter einer in ihren wesentlichen Zügen gemeinsamen europäischen Kultur“ (Nubert 1990: 71). So darf man annehmen, dass die Absichten der Aufklärer jedwelcher Abstammung von einer toleranten Einstellung anderer Völkerschaften gegenüber bestimmt wurden, die gleichzeitig einer wissenschaftlichen Darstellung der beobachteten Tatbestände untergeordnet war. Diese Beobachtungen sollten der Leserschaft zum Zwecke der Bildung in den Bereichen dienen, die ihnen noch nicht oder nur unzureichend bekannt war. Die Darstellung der Völker gehört demnach zum Themenkreis der aufklärerischen Schriften mit Bezug zu Siebenbürgen und zum Banat und die ersten imagologischen Darstellungen der Rumänen sind den Schriften der deutschsprachigen Aufklärer aus den erwähnten Gebieten zu verdanken. Ein wichtiger Schriftsteller, der durch seinen Geburtsort zum rumänischen Kulturraum gehört, auch wenn sein Lebensweg ihn auch in andere Gebiete des damaligen Österreich-Ungarns führte, ist der in Siebenbürgen geborene Ignaz von Born, dessen **Briefe über mineralogische Gegenstände aus seiner Reise durch das Temeswarer Banat, Siebenbürgen, Ober- und Niederungarn, an den Herausgeber derselben, Johann Jacob Ferber** zahlreiche Informationen über die rumänische Bevölkerung im Banat und in Siebenbürgen enthalten. Ein grundlegender Aspekt, der mit der interkulturellen Haltung im Zusammenhang steht, besteht in der Absicht, die Umstände zu klären, die zu dem damaligen Zustand der rumänischen Bevölkerung beigetragen haben. Der Autor bespricht die Ursachen der gesellschaftlichen Lage der Rumänen, wobei Borns Briefe sowohl die Rumänen aus dem Banat, als auch die Rumänen aus Siebenbürgen betreffen. Erwähnenswert ist auch die Tatsache, dass sich die erwähnten

Schriften einer außerordentlichen Aufmerksamkeit erfreuten, was sicherlich zu einer nachhaltigen Wirkung der darin enthaltenen Bilder führte. Borns Briefe wurden gleich in den ersten Jahren nach dem Abschluss seiner Reise und nach ihrer Veröffentlichung durch Johann Jacob Ferber ins Englische und Französische übersetzt. Die Wirkung der von solchen hochgeschätzten Persönlichkeiten vermittelten Bilder, besonders in einer Zeit, in der man sich vielfältigen Wissensbereichen widmete, muss gewaltig gewesen sein. Sie sind wertvolle, wirkungstragende Bausteine eines Gesamtbildes des rumänischen Volkes, das dieser Autor selbst durch einen engen Kontakt zumindest in einer frühen Etappe seines Lebens gekannt hat.

Durch die Eingliederung der beiden Gebiete, Siebenbürgens und des Banats, in die österreichisch-ungarische Monarchie entstehen die Voraussetzungen für die Entwicklung der interkulturellen Beziehungen. Die Rumänen sind nun, wie auch andere ethnische Gruppen, ein Teil des Vielvölkerstaates, was Anlass für verschiedenartige Beziehungen zwischen Völkern ist und die ersten Images, die von einer interkulturellen Haltung geprägt sind, werden in der Aufklärung umrissen. Zwar sind diese nicht das Hauptanliegen des oben genannten Schriftstellers, aber gelegentlich schenkt er den Rumänen eine wohlwollende Aufmerksamkeit, die dem toleranten und gleichzeitig wissenschaftlichen Geist der Aufklärung entspricht.

Was für die deutsche Aufklärung gilt, ist nicht unbedingt auch für die Aufklärer aus Österreich-Ungarn vollständig gültig, denn die aus Wien sich ausbreitende Aufklärung wird durch Sondermerkmale ergänzt (vgl. dazu Siegrist 1991: 167). Für die österreichisch-ungarische Monarchie, d. h. auch für Siebenbürgen und für das Banat ist die Tatsache entscheidend, dass die Reformen in allen Bereichen des öffentlichen Lebens sichtbar werden, und dass sie eigentlich von den Herrschern selbst kamen, so dass man von einer *Revolution von Oben* (Siegrist 1991: 167) sprach. Besonders im Bereich der Erziehung werden klare Maßnahmen getroffen und das Problem der Erziehung brachte auch Veränderungen im kirchlichen Bereich mit sich (Kaiser 2007: 20-21). Da Bildung ein Kennwort der Epoche wird, legt man immer mehr Wert auf Offenheit und Toleranz, auch bezüglich der religiösen Vorstellungen, was vom interkulturellen Standpunkt aus eine günstige Perspektive hinsichtlich einer Annäherung zwischen verschiedenen Völkerschaften darstellt. Die religiösen Schranken sind jedoch nicht so leicht zu überwinden, und Borns Briefe zeugen deutlich genug von dem Mangel an Erziehung überhaupt, was zu falschen Vorstellungen über Religion führen kann.

Dabei kann man nicht übersehen, dass Ignaz von Born einer der wichtigsten Freimaurerlogen (namens *Zur wahren Eintracht*) angehörte, deren Ziel, wie der Name der Loge selbst besagt, das Fördern der Völkerverständigung war:

Eine zentrale Rolle spielen schließlich die Freimaurerlogen, denen praktisch alle österreichischen Aufklärer angehörten. Als bedeutendste galt die «Zur wahren Eintracht» unter Leitung des Gelehrten Ignaz von Born, dem Mozart in der Figur des Sarastro in der **Zauberflöte** ein Denkmal setzte (Siegrist 1991: 170).

Nennenswert ist eine Eigentümlichkeit der österreichisch-ungarischen Aufklärung, die auch in den Schriften Borns angeschnitten wird, und zwar der stetige Kampf gegen die abergläubischen Vorstellungen, die am Zusammenfluss zwischen der starren Religiosität und dem Unwissen stehen (Kaiser 2007: 23).

Was die Entstehung der nationenbezogenen Images bei Born betrifft, entsprechen diese Bilder der erzieherischen Absicht, die den Schwerpunkt der Reformen in Österreich-Ungarn darstellen, denn durch den festen Glauben an die Vernunft des Menschen ist die Aufklärung *nichts anderes als eine einzige große Erziehungsbewegung* (Kaiser 2007: 26). Diese Bedingtheit durch Vernunft lässt sich in allen Bereichen des gesellschaftlich-politischen Lebens erkennen und ist ein allgemeingültiges Merkmal der Aufklärung in Europa:

Gemeinaufklärerisch ist die Tendenz, die sozialen und politischen Gebilde nicht von den geschichtlichen Bedingungen her, sondern als Vernunft- und Zweckformen zu begreifen (Kaiser 2007: 28).

Viel Aufsehen erregt auch die Leibeigenschaft und die damit verbundenen Diskussionen um die Rechte der Stände. Daran knüpfen auch die Beschäftigungen der siebenbürgisch-sächsischen Autoren, mehr als die der Banater Schriftsteller, mit der Geschichte der verschiedenen ethnischen Gruppen an, die Kontakte mit dem deutschsprechenden Teil der Bevölkerung hatten. Diese Beschäftigungen werden auch in den Briefen Borns ersichtlich, in denen Rückgriffe auf die Geschichte der Rumänen belegbar sind.

## Beschäftigungen der Gelehrten deutscher Sprache mit dem Rumänentum

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts umfasst ergiebige Jahre, in denen nicht nur eine Verbesserung der Lage von wirtschaftlichem Standpunkt aus sichtbar wird, sondern auch eine Veränderung der Denkweisen, durch allgemeine Wahrnehmung aufklärerischer Gedanken in den beiden von Rumänen bewohnten Gebieten Österreich-Ungarns, im Banat und in Siebenbürgen.

Es ist die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, Dezennien einer wirtschaftlichen Stabilität unter österreichischer Herrschaft, in der ein näherer Anschluß an die westliche Kultur erfolgte [...] (Göllner 1974: 10).

Vor allem das Jahrzehnt, in dem Joseph der Zweite ohne die Betreuung seiner Mutter regierte, denn er war auch einige Jahre Regent nebst Maria Theresia und teilte mit der Kaiserin die Verantwortung für die einzuführenden Neuerungen, gilt als besonders günstig für die Annäherung der aus dem Banat oder aus Siebenbürgen stammenden deutschsprachigen Autoren an die westeuropäische Kultur. Diese Annäherung trat nicht in geringer Form in Erscheinung, sie nahm gleichzeitig eine konkrete Gestalt an, in dem Sinne, dass deutschsprachige Autoren, die in den genannten Gegenden geboren und aufgewachsen sind, nach Wien oder in näher an Wien gelegene Ortschaften ziehen, ohne sich ihren Geburtsorten ganz zu entfremden. Borns Studium in Prag und seine dortige Tätigkeit als Bergrat hinderten ihn nicht, nach einigen in Böhmen verbrachten Jahren in seine Heimatgegend heimzukehren und von dort über die vorhandenen Bodenschätze zu berichten, was zu seinem Amt gehörte, aber auch über die Menschen aus jenen Gegenden. Seine Berichte, obwohl sie vorwiegend der mineralogischen Forschung gewidmet sind, enthalten nicht selten Bezüge zum Leben der Leute aus den bereisten Gegenden, darunter auch zum Leben der Rumänen, was über ein großes Interesse dieser Volksgruppe gegenüber zeugt. So sind Borns **Briefe über mineralogische Gegenstände aus seiner Reise durch das Temeswarer Banat, Siebenbürgen, Ober- und Niederungarn** nicht trockene wissenschaftliche Berichterstattungen, sondern vielseitige Reiseberichte mit vorwiegend wissenschaftlichem Hintergrund.

Wenn auch wir in diesem Beitrag den Briefen Borns Aufmerksamkeit schenken werden, da sie sich ausdrücklich auf die Rumänen beziehen und dadurch literarische Images vermitteln, sei hier kurz darauf hingewiesen,

dass diese nicht die einzigen Schriften sind, die den Rumänen gewidmet wurden. Friedels **50 Briefe aus Wien**, Felmers **Kurzgefasste historische Nachricht von der walachischen Völkerschaft**, J. Flitschs **Überlegungen zur Kultur der Siebenbürgischen Walachen**, F. J. Sulzers **Geschichte des transalpinischen Daziens** sind nur einige Beispiele für das Aufsehen, das der rumänische Bevölkerungsanteil zur Zeit der Aufklärung erregt hat.

Der Einfluss der Aufklärung widerspiegelt sich in den Verbesserungsvorschlägen der in Banat ansässigen oder durch das Banat reisenden Gebildeten. Dabei erwähnen diese Aufsätze, von denen viele nicht unterzeichnet werden, einen *fortschrittsfreudigen, das harmonische Zusammenleben aller hier ansässigen Nationalitäten bezweckenden Geist* (Stănescu 1974: 45-46). Deshalb darf man ohne Vorbehalt davon ausgehen, dass das in der Aufklärung entstandene Bild des Rumänen von einer interkulturellen Verstehensabsicht geprägt ist.

Wo nationale Fragen auftauchen, da erscheint auch das Interesse für die Geschichte der Völker, die dadurch ihre Ansprüche rechtfertigen. Dieses Interesse führt zur Entstehung der nationenbezogenen Bilder, manchmal unter konfliktbeladenen Bedingungen, andersmal unter Aufwertung der andersartigen Bevölkerung. Solange die Vertreter der Aufklärung ihre Ansichten auf Vernunft und Wissen begründeten und Belege hinsichtlich der nationalen Charaktere suchten, sind wie selbstverständlich geschichtlich, zeitlich und räumlich bedingte Bilder über die Rumänen entstanden, deren Untersuchung wir uns im Folgenden vornehmen.

Zu den bekanntesten Beweisen des großen Interesses der Aufklärer an der rumänischen Bevölkerung aus den jetzigen rumänischen Gebieten zählen Ignaz von Borns **Briefe über mineralogische Gegenstände aus seiner Reise durch das Temeswarer Banat, Siebenbürgen, Ober- und Niederungarn**. Untersucht man die Umstände, die zum Erscheinen der genannten Briefe beigetragen haben, so stellt man fest, dass sie von einer tatsächlichen Verstehensabsicht geprägt sind, im Sinne der aufklärerischen Erkundung. Die Entstehung der Images über eine Völkergruppe wird bekanntlich von der gleichzeitigen Entstehung der Bilder über die eigene ethnische Gruppe begleitet. So sind die nationenbezogenen Images immer von Vergleichen bedingt. Üblicherweise vollzieht sich dieser Vergleich der andersartigen ethnischen Gruppe mit der Nation, welcher der Betrachter selbst angehört. Im Falle der Schriften Borns besteht die Besonderheit der Bildentstehung darin, dass die Vergleichsbasis nicht ausschließlich die deutschsprechende Bevölkerung ist, sondern andere Völkerschaften aus den von Rumänen bewohnten Gegenden. Bei Born erscheint häufig der

Vergleich mit den Serben (Raizen genannt), gelegentlich mit Zigeunern. Auch Vergleiche der Rumänen aus dem Banat mit jenen aus Siebenbürgen sind anzutreffen. Diese Erkundungsmethode zeugt deutlich von der Ernsthaftigkeit des Autors in der Beschreibung der Gewohnheiten, Sitten, Denk- und Verhaltensmuster, denn er ist um wissenschaftliche Genauigkeit bemüht. Ignaz von Borns Hauptanliegen ist die Möglichkeit der Verbesserung der Arbeitsvorgänge in den Bergbauwerken verschiedener Art, wobei ihm die Lebensgewohnheiten der daran beteiligten Arbeitskräfte wichtig sind, so dass in seinen Briefen nicht nur Berichte über Bergbaukunde, sondern auch über Bergarbeiter enthalten sind. Das gründliche Kennen der Arbeiter und ihrer Eigenschaften scheint dem Verfasser der nötige Ausgangspunkt für seinen Verbesserungsversuch zu sein, denn eine gute Leistung im Bergbaubereich hängt von der Organisierung des Arbeitsvorgangs ab.

### **Die Reise als interkulturelle Erfahrung: Ignaz von Borns *Briefe über die mineralogische Gegenstände***

Der Ausgangspunkt jeder echten interkulturellen Erfahrung ist der unmittelbare Kontakt der Kulturen, d. h. auch der Kontakt der Vertreter verschiedener Kulturen. Jenseits der Möglichkeit des Zusammenlebens mehrerer ethnischen Gruppen in ein und demselben geografischen Raum, was mit der Zeit zur Entwicklung der interkulturellen Beziehungen führt, gilt die Reise als interkulturelle Erfahrung, da Reiseerlebnisse auch kulturvermittelnd wirken. Man muss jedoch den falschen Eindruck beseitigen, dass Reisen nur begrenzte Kontaktmöglichkeiten zu andersartigen Kulturen anbieten. Der Kontakt zu der kulturellen Andersartigkeit ist von vielfältigen Faktoren bedingt. Einerseits muss man die Tatsache untersuchen, ob der Reisende und Berichtende schon früher einen Kontakt zu den dargestellten kulturellen Tatbeständen gehabt hat, oder ob die Reise die erste Annäherung an die fremdkulturelle Erscheinung ist. Im Falle Ignaz von Borns lässt sich dieser Umstand durch die schon bekannten biografischen Angaben klären, da die Antwort in dem Lebensweg des Autors zu finden ist. Er entstammte einer siebenbürgisch-sächsischen Familie (vgl. dazu Hamann 1989: 11) aus der Maramuresch, wo sein Vater seit 1712 in der kaiserlichen Armee tätig war. Trotz dem frühen Tod seiner Eltern erfreut er sich einer gründlichen Ausbildung in dem Piaristengymnasium aus Hermannstadt und später im Jesuitengymnasium in Wien.



Danach studiert er in Prag und nach dem Abschluss unternimmt er zahlreiche Bildungsreisen durch europäische Länder. Nach Prag zurückgekehrt, widmet er sich dem Studium der Naturwissenschaften, darunter der Mineralogie, Geologie, Botanik, Chemie u. a., die heutzutage als Teilbereiche der Montanistik gelten (vgl. dazu Hamann 1989: 11). In dieser Zeit hat er die Möglichkeit in der Schemnitzer Bergakademie zu studieren, wo er selbst 1769 als Bergrat tätig wird. Aus Schemnitz unternimmt er seine berühmten Forschungsreisen, darunter auch die Reise durch das Temeswarer Banat, Siebenbürgen, Ober- und Niederrungarn, was Anlass seiner **Briefe über mineralogische Gegenstände** ist. Der Empfänger dieser Briefe aus dem Jahr 1770, Ferber, veröffentlicht sie unter dem Titel **Briefe über mineralogische Gegenstände aus seiner Reise durch das Temeswarer Banat, Siebenbürgen, Ober- und Niederrungarn, an den Herausgeber derselben, Johann Jacob Ferber** und lässt sie ins Englische und Französische übersetzen, so dass sie 1774 in zwei Sprachen erscheinen. Die Briefe verdanken ihren Erfolg nicht nur den wissenschaftlichen Informationen, die in ihnen enthalten sind, sondern auch den unterhaltenden Bemerkungen, die die Leserschaft sehr schätzte:

In Briefen an seinen engen Freund Johann Jacob Ferber, einen schwedischen Mineralogen und Montanisten, schilderte Born seine (auch ins Englische und Französische übersetzten) Forschungs- und Reiseerlebnisse (1774) ungemein wirklichkeitsnahe und humorvoll in der Ausdrucksweise. Themen wie Mineralogie und Geologie standen natürlich im Mittelpunkt, doch flossen – und dies ist für den Historiker wichtig – auch einige Aspekte der jeweiligen regionalen Volkskunde in seine Betrachtungen ein (Hamann 1989: 12).

Diese Aspekte der regionalen Volkskunde können heutzutage unter dem Gesichtspunkt der interkulturellen imagologischen Forschung verwertet werden. Sie betreffen nicht nur die Rumänen aus den Gegenden, die Born als Mineraloge beschreibt, sondern auch andere ethnische Gruppen. Dabei erweist er sich als echter Aufklärer, der die Gedanken der Toleranz und Völkereintracht schätzt. Er bezweckte auch als Freimaurer „die Überbrückung der oft althergebrachten nationalen, religiösen und konfessionellen Unterschiede und Gegensätzlichkeiten zwischen gemischt lebenden Staatsvölkern, Nationalitäten, Minderheiten, Religionen, Konfessionen“ (Hamann 1989: 17), was seine Wahrnehmung des Anderen prägt, ohne ihn subjektiv zu stimmen.

Die Tatsache allein, dass Ignaz von Born in Siebenbürgen geboren wurde, lässt uns voraussetzen, dass er über ein bestimmtes Vorwissen über das

bereiste Gebiet und über dessen Einwohner verfügte. Der Autor selbst bestätigt diese Annahme am Anfang seines zweiten Briefes aus Temeswar, wo seine Reise beginnt:

Ich habe, wie Sie wissen, das Banat schon vor zwey Jahren bereist; überdies bin ich geborener Siebenbürger, folglich in diesen Gegenden etwas mehr bekannt [...] (Born 1774: 5).

Nicht nur sein Geburtsort hat ihm eine tiefere Kenntnis über die Gebiete ermöglicht, die er zu beschreiben beabsichtigt, sondern auch die früheren Reisen, die er in diesem Brief erwähnt, so dass Borns Bemerkungen nicht bei einem erstmaligen Beobachten entstanden sind, was ihren objektiven Wert erhöht.

Man darf somit voraussetzen, dass die Aussagen, die die Briefe enthalten, genauer sind, weil man sie anlässlich eines wiederholten Kontakts überprüfen konnte, trotzdem sind sie nicht zu verabsolutieren. Eine gewisse subjektive Prägung kann in Briefen an einen Freund nicht ausgeschlossen werden. Diese Briefe waren anfangs nicht zur Veröffentlichung bestimmt, haben aber den Empfänger so sehr durch ihren Informationsgehalt beeindruckt, dass er sie gleich verlegte. Es sind insgesamt 23 Briefe, die die genaue Reiseroute wiedergeben: 3 Briefe aus Temeswar, 3 aus Orawitz, je ein Brief aus Saska, Neu Moldova, Dognaska, und Lugosch, die das Banat betreffen; die nächsten 8 Briefe aus Nagyag, Zlatna, Foldwinz, Klausenburg beschreiben siebenbürgische Gegenden, während die letzten 5 Briefe der niederungarischen Landschaft gewidmet sind. Wichtig für das Feststellen der Relevanz einer solchen Reise ist nicht nur der räumliche sondern auch der zeitliche Umfang der Reise. Begonnen wurde sie am 17. Juni 1770, dem Datum des ersten Briefes (aus Temeswar), beendet am 19. Oktober 1770, wie es aus dem 23. Brief (aus Wien) ersichtlich wird.

Diese Reise, deren Zweck die Beschreibung der im Banat und Siebenbürgen vorhandenen Bodenschätze war, bestand vor allem aus Besuchen der Bergbauwerke, und ermöglichte ihm den engen Kontakt mit den Ansässigen, die er aus früherer Erfahrung kannte. Diese Besuche veranlassen ihn dazu, die Lebensweise der Bergleute und ihrer Familien zu beschreiben, und somit entstehen nationenbezogene Bilder, die wir eher mit der Verbesserungs- als mit der Verstehensabsicht des Schriftstellers in Verbindung setzen können. Nationentypisierende, verallgemeinernde Aussagen erscheinen nicht selten und sie entsprechen der allgemeinen Neigung der Epoche:

Und dann ist der ganze Grubenbau, welcher von einem wallachischen<sup>1</sup> Vorsteher dirigiert wird, so elend vorgerichtet, daß man ein Wallache seyn müßte, wenn man, ohne sein Leben zu wagen, durch die mit keinen Fahrten versehenen Schächte, hinab glitschen wollte (Born 1774: 5).

Die von den Rumänen verwalteten Goldgruben werden immer wieder mit denen verglichen, die unter österreichischer Verwaltung stehen, wobei der Vergleich die letzteren begünstigt. Dadurch entsteht eine Gegenüberstellung von Rand und Mitte, so dass die Randgebiete wegen mangelhafter Zivilisation abgewertet werden. Diese Abwertung ist aber durchaus erklärbar, wenn man die Verbesserungsabsicht bedenkt, die eine kritische Perspektive voraussetzt.

Der Autor begnügt sich aber nicht mit der Feststellung der Misstände, sondern versucht, die Gründe zu erforschen, die dazu beigetragen haben, was einen bedeutenden Beitrag zur Objektivität des Ausgesagten leistet, trotz mancher nicht zu übersehenden Abwertung in der Haltung dem Fremden gegenüber. Dass es einen nationalen Charakter des Rumänen gibt, steht für Ignaz von Born außer Frage, was der allgemeinen Überzeugung der Epoche entspricht. Außerdem kündigt er im zweiten Brief seine Absicht an, diesen nationalen Charakter durch die folgenden Briefe zu beschreiben, so dass man hier von einer expliziten imagologischen Darstellung sprechen kann:

In einem meiner folgenden Briefe will ich Ihnen den Charakter, die Sitten und die Religion der Einwohner, so gut wie ich sie kenne, weitläufiger schildern (Born 1774: 8-9).

Diese Schilderung der Wesenszüge der Rumänen, die Born während seiner Reise beobachtet, fußt auf einer offenen, vorurteilsfreien Wahrnehmung, die einer größtenteils interkulturellen Haltung entspricht.

---

<sup>1</sup> Wir haben uns dazu entschieden, die genaue Orthographie dieser Briefe zu verwenden, wo das Wort Wallache und seine Ableitungen mit Doppellaut geschrieben werden, anders als bei Borns Zeitgenossen. Beibehalten wurden auch Formen wie seyn, bey, Theil o. ä., wobei von der heutigen orthographischen Norm abweichende Formen, die selten erscheinen, von dem Hinweis sic begleitet sind.

## Die Wahrnehmung des Rumänen, ein Zeichen interkultureller Haltung

Bevor Ignaz von Born sich ausschließlich mit dem Rumänentum beschäftigt, beschreibt er die ethnische Zusammensetzung der Bevölkerung aus dem Banat:

Die Einwohner des Banats sind Raizen, Wallachen und nur uneigentlich auch Deutsche, ob sie schon fast den vierten Theil des Landes ausmachen (Born 1774: 10).

Dabei scheint ihm die Herkunft dieser Völker wichtig, eine Tatsache, die auch für andere deutschsprachige Autoren von Belang ist. Born drückt sich aber demgegenüber mit Vorbehalt aus, als wäre er sich der historischen Wahrheit nicht sicher:

Von der Abkunft der Wallachen ist man sich nicht so gewiss. Das Wort *Romun* (so nennen sich die Wallachen in ihrer Sprache), welches einen Römer und einen Uebriggebliebenen bedeutet, lässt einen Zweifel zurück, ob sie Ueberbleibsel römischer Kolonien, oder eines von diesen unterjochten Volkes seyn. [...] Selbst ihre Sprache, die in der großen Wallachey (Zara more) am allergrößten, in Siebenbürgen (Ardellia) am feinsten gesprochen wird, ist ein verdorbenes Latein (Born 1774: 11).

Hervorzuheben ist die Aufmerksamkeit, die er der rumänischen Sprache widmet, und dass er die regionalen Varianten des Rumänischen miteinander vergleicht, dabei Unterschiede und Ähnlichkeiten feststellt und schließlich diese Sprache auf ihren lateinischen Ursprung zurückführt.

Der Vergleich wird allmählich zur Grundlage der Entstehung der nationenbezogenen Bilder. Nicht nur Österreich-Ungarn als Muster für Zivilisation dient als Vergleichsbasis für die anderen Völkerschaften, sondern auch Völkerschaften selbst werden miteinander (und mit der deutschsprechenden Bevölkerung) verglichen.

Der Unterschied in dem Charakter des Raizen und Wallachen ist beyläufig dieser: der Raize ist stolz, unternehmend, verschlagen, liebt den Handel, wird ein guter Soldat und sein Pope ist nicht so dumm als der wallachische. Der Wallache weiß nichts von Hochmut, ist häuslicher, liebt mehr die Bequemlichkeit, und scheuet dem Soldatenleben. Darinnen kommen beide überein, daß sie gebohrene (sic) Räuber und Sklaven ihrer Pfaffen und National-Obrigkeiten sind (Born 1774: 17).

Mehr als die Ähnlichkeiten werden hier die Unterschiede hervorgehoben, und die erkannten Gemeinsamkeiten lassen wenig Erfreuliches zum

Vorschein kommen. In diesem Sinne muss man klar stellen, dass die Abwertung als Haltung nicht der fremden ethnischen Gruppe gilt. Das wäre eine vereinfachte Wahrnehmung der Ansichten eines großen Gelehrten wie Ignaz von Born. Die Abwertung gilt dem Unwissen und der Unordnung allein, denn diese sind die Gründe für den unzufriedenstellenden Grad an Zivilisation in den Randgebieten der österreichisch-ungarischen Monarchie, die sich erst seit Kurzem unter aufgeklärter Führung befanden. So wie die verschiedenen Völkerschaften miteinander verglichen werden, so werden auch Rumänen aus verschiedenen Gegenden gegenübergestellt. Dabei verpasst Born nicht die Gelegenheit, die Tatsache zu unterstreichen, dass eine Veränderung und Verbesserung der Lage von richtig getroffenen staatlichen Maßnahmen bedingt wird:

Die Siebenbürgischen Wallachen, weit mehr Menschen als die Bannatischen (sic), und die nationalen Gränztruppen (sic), wie auch die Strenge der Regierung gegen die Räuber tragen nicht wenig zur allgemeinen Sicherheit des Landes bey (Born 1774: 94).

Die verallgemeinernden Aussagen über die Rumänen werden trotz ihres typisierenden Charakters stets von Beispielen begleitet, was den Eindruck stärkt, dass der Autor über Wirklichkeiten spricht, die ihm vertraut sind, so dass seine Behauptungen nie zweifelhaft scheinen. Sie bleiben jedoch in hohem Maße Eindrücke eines Reisenden, der zwar dem bereisten Lande näher steht, aber durch Erziehung und geistiges Vermögen einer fortgeschrittenen Welt angehört.

Im Falle der erwähnten **Briefe** ergeben sich die Bilder über die rumänische Bevölkerung aus einigen Details, die ausdrücklich vom Verfasser genannt werden, oder aber sie erscheinen als implizite Darstellungen. Dass es sich in diesen Briefen nicht um persönliche Angelegenheiten des Schriftstellers handelt, zeigt der Titel selbst. Sie enthalten aber explizite imagologische Behauptungen, d. h. der Autor bringt Wertungen über die dargestellte Völkerschaft zum Ausdruck. Bereits im zweiten Brief wird auf eine erste Eigenschaft der Rumänen, den Fleiß, eingegangen. Der Verfasser beginnt diesmal mit einem anschaulichen Beispiel aus dem Banat, das die Verallgemeinerung auf die ganze Nation zulässt:

Man muss dieser Nation zu Ruhme sagen, daß sie die beherzigsten und verdienstlichsten Männer aufzuweisen hat. So hat zum B. (sic) der 80jährige Hauptmann Ducca im letzten Türkenkriege unserem Hofe die glänzendsten Dienste geleistet, und man kann es diesem verdienstvollen Manne fast zum Stolze

anrechnen, daß er nie eine Beförderung gesucht oder angenommen hat, sondern mit Ueberzeugung, daß er rechtschaffen gedient, und daß es sein Monarch erkennt, zufrieden lebt (Born 1774: 9).

Es ist eine Darstellung des Rumänen, die tatsächlich eine Aufwertung mit sich bringt. Tüchtige Vertreter der rumänischen Bevölkerung, die aus Überzeugung dienen, ohne Belohnungen jedwelcher Art zu erwarten, sind diejenigen, die dem Reisenden das besondere Interesse für die einfachen Rumänen erwecken. Der Autor schätzt diese Bevölkerung, bei wiederholtem Kontakt mit ihr, für ihre Arbeitsamkeit und für die Geschicklichkeit, mit der sie ihren handwerklichen Arbeiten nachgehen. Einige Handwerke sind typisch für den rumänischen Haushalt:

Einige Handwerke scheinen ihnen eigen zu seyn. So würden Sie z. B. fast nirgend einen Wagner und noch weniger einen Leineweber antreffen. Jeder Wallach ist Wagner, und jedes Weib eine Leineweberin. Man wird nie ein Weib ohne Arbeit über Land gehen sehen. Sie trägt das, was sie zu verkaufen hat, gemeiniglich auf dem Kopfe. Hat sie ein Kind, so nimmt selbiges diesen Platz ein. An der Seite steckt der Spinnrocken, an dem sie den ganzen Weg spinnet (Born 1774: 12-13).

Besonders hervorzuheben ist der Beitrag der Frauen zum Haushalt, denn es sind meisten die rumänischen Frauen, die ihres Fleißes wegen vom Schriftsteller gelobt werden. Der Fleiß wird aber als allgemeingültiges Merkmal der Banater Rumänen angesehen, und die rege Tätigkeit dieser Leute wird in allen Bereichen des alltäglichen Lebens ersichtlich. Deshalb kennen sich die Rumänen auch in den unterschiedlichsten Handwerken aus, obwohl sie dadurch keine richtigen Meister werden. Sie widmen sich keinem Beruf, sondern bleiben geschickte Laien, die alles Nötige durch ihre eigene Arbeit schaffen:

Sie arbeiten sich fast alles, was ihre Nothdurft erfordert, selbst, man sieht daher unter ihnen fast keine Professionisten, aber auch keine Bettler (Born 1774: 13).

Diese Textstelle bietet dem Leser eine positive Wertung des Rumänen an, die Ignaz von Born vertieft, indem er diesen Fleiß durch die erhaltene Erziehung der rumänischen Kinder erklärt. Innerhalb des Familienkreises werden sie in allen häuslichen Arbeiten von klein auf unterwiesen, als Folge einer strengen Erziehung, die die gleichzeitige Stärkung des Körpers bezweckt:

Ihre Kinder, wenn sie kaum einige Tage alt sind, pflegen sie, sowohl im Sommer, als auch im Winter, unter freyem Himmel im heissen Wasser zu baden und wickeln sie sodann in grobe leinene oder wollene Tücher. Vom fünften bis zum zwölften und 14ten Jahr, sind sie bey der Viehzucht; doch empfangen die Mädchen zugleich Unterricht in der Hausarbeit, Waschen, Backen, Spinnen, Nähen, Weben und dergleichen; vom 14. Jahre an sind sie beym Feldbau (Born 1774: 11).

Das aufklärerische Interesse für die Erziehung wird aus solchen Beobachtungen ersichtlich. Trotz der Mannigfaltigkeit der Tätigkeiten der Rumänen im jüngsten Alter, die sowohl Bauer als auch Wagner, Weber, Bäcker usw. sind, bleibt ihre Lebensweise einfach, *denn ihre Nahrung ist so einfach wie ihre Kleidung* (Born: 1774, 11).

Den Banater Rumänen, die sich durch die Vielfalt ihrer Arbeitsbereiche kennzeichnen, werden in einem späteren Brief aus Zlatna die Rumänen aus Siebenbürgen gegenübergestellt, die ihren Lebensunterhalt ausschließlich durch die harte Arbeit in der Goldgrube sichern:

Die meisten Einwohner dieser Gegend haben keine andere Nahrung als diesen Bergbau. Der Vater arbeitet auf seiner Kluft, in der Grube, der Sohn führt auf einem Pferde die erzeugten Pocherze in die Pochmühle, und das Weib versieht das Pochwerk. Nach einem Regenwetter sammeln die Kinder den von dem Wasser in das Thal herabgeführten Sand und Roth, bringen ihn in die Pochwerke, wo man noch Gold aus dem selbigen herauszieht (Born 1774: 115).

Die ganze rumänische Familie trägt zu dieser Arbeit bei, es ist nicht nur der Vater und der älteste Sohn, der die Arbeit außerhalb des Haushaltes leistet, sondern auch die Frau und die kleineren Kinder, denn diese Familien sind meistens sehr arm und ohne den Beitrag der gesamten Familie würden sie sich kaum ernähren können. Sowohl die Rumänen aus dem Banat, als auch die aus Siebenbürgen erweisen sich als arbeitsame Menschen, die von klein auf auf ihre künftige Tätigkeit vorbereitet werden. Die Erziehung der Kinder besteht oft in der Unterweisung in dem Arbeitsbereich der Eltern: in der Landwirtschaft und der Viehzucht im Banat, im Goldwaschen in Siebenbürgen. Ignaz von Born bedauert indirekt die Tatsache, dass die Rumänen aus beiden Gegenden in Unwissen leben, denn das Fehlen eines schulischen Unterrichts ist für einen überzeugten Aufklärer wie Born die Quelle vieler Missstände. Ein stark kritisirtes Merkmal der rumänischen Bevölkerung ist in diesem Sinne der Aberglaube, der ebenfalls vom Unwissen verursacht wird.

Wenn man mit Bezug auf die Arbeitsamkeit der Rumänen von einer Aufwertung der andersartigen ethnischen Gruppe sprechen kann, so erscheinen hinsichtlich der religiösen Vorstellungen der Rumänen häufig abwertende Aussagen, die von Vergleichen mit den kirchlichen Anordnungen der katholischen Kirche unterstützt werden. Borns Aussagen mit religiösem Hintergrund betreffen die Rumänen aus dem Banat und schließen diejenigen aus Siebenbürgen aus. Eigentlich wird diese Problematik nur im dritten Brief aus Temeswar besprochen, dafür aber noch ausführlicher und mit zahlreichen Bezügen zur gesellschaftlichen Problematik, vor allem zum Einhalten der Anordnungen und der Regeln der gemeinschaftlichen Pflichten und Verhaltensweisen der Rumänen zu ihren Mitmenschen.

Diese Bestandteile des Gemeindelebens, die ihre Wurzeln bei den meisten ethnischen Gruppen in ihrer Religion haben, erweisen sich bei den Rumänen als von rein äußerlichen Handlungen bestimmt. So z. B. erscheint das Fasten als oberstes Gebot und übertrifft die Bestandteile des seelischen Innenlebens:

Was soll ich Ihnen von der Religion dieser Leute sagen? Sie bekennen sich zu derjenigen, die wir *graeci Ritus non unitorum* nennen. In der That aber haben sie kaum mehr Religion als ihr Vieh. Außer einem viermaligen Fasten, das beynahe die Hälfte ihres Jahres hinnimmt, und oft so streng ist, daß sie weder Fleisch, noch Fisch, noch Eyer oder Milch essen, haben sie keinen Begriff von anderen Religionspflichten. Dies Geboth des Fastens ist ihnen so heilig, daß sie selbst zu der Zeit, wo sie alle göttliche oder weltliche Gesetze außer Acht lassen, unverbrüchlich halten. Ein Räuber wird während seiner unerlaubten Handthierung das Fasten ganz gewiß nicht brechen [...], denn sonst spricht er, würde Gott sein Unternehmen nicht segnen (Born 1774: 13).

Der Einfluss einer solchen oberflächlichen Religionswahrnehmung, die eher von Formelementen bestimmt wird als von echter religiöser Empfindung, ist ungeheuer, um so mehr, als ihnen nicht nur an kirchlicher, aber auch an künstlerischer und wissenschaftlicher Erziehung fehlt:

Die Lebensart dieser Menschen ist rauh, und ihre Sitten wild. Ihnen mangelt an Religion, Künsten und Wissenschaften; braucht es mehr, um rauh zu seyn? (Born 1774: 11)

Der in Europa ausgebildete Aufklärer kann diesen Umstand nur mit einer gewissen Abwertung betrachten und das Fehlen des organisierten Unterrichts nur bedauern. Die Verantwortlichkeit trägt aber nicht jeder



Einzelne für sich selbst. Diejenigen, die diesen bedauernswerten Zustand zu verantworten haben, sind die Geistlichen, die ihrer Aufgabe nicht gewachsen sind und durch Vergleiche mit den heidnischen Priestern kritisiert werden:

Die Unwissenheit und der Aberglaube der Bonzen kann unmöglich größer seyn als die Unwissenheit und der Aberglaube der hiesigen Popen (so nennen diese Leute ihren Pfaffen). Nicht jeder dieser Popen kann fertig lesen, was wird er seine Gemeinde lehren? (Born 1774: 13)

Im Gegensatz zu dem Unwissen und gar zu dem Unverstand der rumänischen Priester werden die aufgeklärten Maßnahmen im Bereich der Kirchenordnung aufgezählt, die von der Kaiserin Maria Theresia zum Wohl und zur Befreiung des Volkes von abergläubischen Vorstellungen getroffen worden sind:

Die heilsamsten Verordnungen, die unsere weise Monarchin (die eben so, wie sie die wahre Religion schützt und verbreitet, auch den Aberglauben aus ihren Staaten zu vertilgen trachtet) wider die unerlaubten Griffe dieser Popen hat ergehen lassen, sind nicht vermögend, dem gemeinen Manne den Geist der Sklaverey zu benehmen, mit dem er diesen seinen geistlichen Vorgesetzten unterworfen ist (Born 1774: 13).

Hiermit vermittelt Ignaz von Born bewusst abwertende Bilder über die andersartige Bevölkerungsgruppe, da er damit zu betonen beabsichtigt, dass mangelhafte Erziehung die Ursache aller negativen Erscheinungen ist, darunter auch des Aberglaubens, den er bei den Rumänen erkennt:

Da der Aberglaube eine Tochter der Dummheit ist, so können sie aus dem, was ich schreibe, leicht urtheilen, in was für einem hohen Grade diese Nation unwissend sey (Born 1774: 16).

Der Begriff Dummheit soll hier nicht als Unvermögen jedwelchen Denkens interpretiert werden, sondern als Gegensatz zur Vernunft im aufklärerischen Sinne. Es ist auch nichts anderes zu erwarten, als dass derartige Verhaltensweisen abwertend betrachtet werden, und dass unter diesen Umständen keine Aufwertung der fremden Erscheinung möglich wird. Aber die sich aus den Beobachtungen Borns ergebende Abwertung gilt nicht der Bevölkerung an sich, sondern dem bedauerlichen Zustand des Unwissens, der die Entwicklung der ganzen Gesellschaft betrifft, denn Menschen mit mangelhafter Erziehung können auch nicht echte Bürger sein:

Diese Leute haben keinen ächten (sic) Begriff von Gott und der Seele. Wie können sie von den Pflichten des Bürgers haben? Alle Erscheinungen, wovon sie die Ursache nicht sehen, erklären sie durch Wunderwerke (Born 1774: 15).

Mit feiner Ironie gibt Born gegen Ende des dritten Briefes auch Beispiele vom hohen Grad an Unkultur, die die Ursache der abergläubischen Vorstellungen der Rumänen ist:

Der Wallach wird nie vom Buchenholz einen Spieß schneiden. Die Ursache ist: Die Buche gibt im Frühjahr, wenn man die Rinde spaltet, einen rothen Saft, und dies tuth der gefühlvolle menschenfreundliche Baum, nach den gelehrten und tief sinnigen Beobachtungen der Wallachen, darum, weil die Türken, die Bluthunde, alle Spieße, woran sie die Christen stecken, aus Buchenholz schneiden (Born 1774: 16).

Die Tiefe der Beobachtungen und die ironisch-humorvolle Beschreibung der Denk- und Verhaltensmuster der Rumänen aus dem Banat zeichnen den Dritten Brief aus Temeswar aus. Der ganze Brief ist ausschließlich den Banater Rumänen gewidmet, wobei diesmal die wissenschaftlichen Betrachtungen ausgeblendet werden. Der Brief zeugt von dem ungemein großen Interesse Borns an einer Völkerschaft, die, wie es im Folgenden belegt werden soll, andere Normen und Werte aufweist.

In der Wahrnehmung des Rumänen bei Ignaz von Born spielen die Unterschiede zwischen Bevölkerungsgruppen eine entscheidende Rolle. Es handelt sich dabei um die Hervorhebung der Unterschiede in der Wahrnehmung der Völkerschaften, wobei das Eigene stets dem Fremdartigen gegenübergestellt wird. So z. B. werden die kirchlichen Gesetze der Rumänen mit den kanonischen Gesetzen der katholischen Kirche verglichen, so dass man sich einer anderen Werthierarchie bewusst wird:

Ihre kanonischen Gesetze sind ganz anders als unsere: der Diebstahl und der Ehebruch wird für nichts geachtet; ein Mädchen um ihre Ehre bringen hingegen eine viel größere Sünde; und eine Mordthat kann von ihren Pfaffen nicht nachgelassen werden. Nur Gott allein kann sie vergeben (Born 1774: 15).

Es wird somit auf einen grundlegenden Unterschied zwischen dem Fremden und dem Eigenen eingegangen, denn wo man verschiedene Wertesysteme antrifft, wird die Annäherung erschwert.

Auch im Bereich der täglichen Arbeit werden Unterschiede im Denkmuster sichtbar, und Born betrachtet die List als eine Eigenschaft der Rumänen. Die Arbeiter in den Goldgruben, die Ignaz von Born besucht, damit er den Bau der Bergwerke beschreiben kann, versuchen, unabhängig vom gesetzlichen Gewinn, zusätzliche Einkommen erwerben, von denen die Verwaltung oft zu wenig erfährt:

Bey einer besser getroffener Verwaltung dieses edlen Goldwerks würde solches seinem Eigenthümer einen noch weit größeren Nutzen abwerfen, als itzt. Da es aber von Wallachen, die nie eine Gelegenheit verabsäumen, so viel sie können, zu ihrem eigenen Vortheile unterzuschlagen, bearbeitet wird, so mag wohl nicht wenig von den schönen Goldstufen, die oft hier einbrechen, auf die Seite geschaffet werden (Born 1774: 122).

Trotz dieser eher negativen Einschätzung der rumänischen Goldarbeiter aus den Goldgruben in der Nähe von Bobalna, soll man nicht den Eindruck gewinnen, dass der Autor sich ausschließlich abwertend den Rumänen gegenüber äußert. So listig und gewinnfreudig sie auch sein mögen, erweisen sich die Rumänen, die von der Goldwäscherei leben, als besonders arbeitsam, eben so wie die dort arbeitenden Zigeuner, die die Beschäftigung des Goldwaschens schätzen und ihr fleißig nachgehen, da *diese alle sich zu beschäftigen und zu nähren wissen* (Born 1774: 133). Somit gehört die Arbeitsamkeit zu den höher gestellten Werten der Rumänen, obgleich sie nicht immer von Aufrichtigkeit begleitet wird, weil sie von den Bürgerpflichten anscheinend keine entsprechende Vorstellung haben. Somit entsteht, wenn auch nur im Vorübergehen, ein anders gestaltetes Wertesystem der Rumänen im Vergleich mit den anderen ethnischen Gruppen aus dem Banat und Siebenbürgen. Der bereiste Raum wird dem Wiener Raum entgegengesetzt, zu dem sich Ignaz von Born trotz seines Geburtsortes bekennt. Zu unterstreichen ist die Tatsache, dass Born bei gleichzeitigem Unterstreichen der Differenzen, auf Verbesserung der gesellschaftlichen Beziehungen zwischen Individuum und Staat zielt. Die manchmal auftauchende abwertende Haltung erscheint überhaupt nicht als Geringschätzung der Völkerschaften, mit denen der Schriftsteller in Berührung kommt, denn er vertraut der Vernunft der aufgeklärten Herrscher und der Behörden, denen die Aufgabe zukommt, das Volk zu erziehen, für das Wohl aller in Österreich-Ungarn lebenden Völker zu sorgen und dadurch auch in den Randgebenden die kulturelle, wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklung zu unterstützen.

## Schlussfolgerungen

Vergleiche mit anderen Völkerschaften, außer der deutschsprachigen, mit denen die Rumänen denselben Raum teilten, sind Anlass zu einer interkulturell geprägten Darstellung der Rumänen. So bedient sich Ignaz von Born in seinen **Briefen über mineralogische Gegenstände aus seiner Reise durch das Temeswarer Banat, Siebenbürgen, Ober- und Niederungarn** des Vergleichs zwischen den Rumänen und den Serben im Banat, während er auf seiner Reise durch Siebenbürgen die Rumänen mit den Zigeunern vergleicht. In beiden Fällen verfährt er nahezu wissenschaftlich, indem er sowohl die Unterschiede hervorhebt, als auch die Ähnlichkeiten der beiden fremden Bevölkerungsgruppen unterstreicht. Teils kommt ihnen eine Gleichwertung zu (besonders Rumänen und Serben). Diese Gleichwertung ist für das Bild aller beschriebenen ethnischen Gruppen günstig, da dabei die Arbeitsamkeit betont wird. Abwertende Aussagen mit Bezug zum Rumänen fallen nicht ganz aus, sie werden aber stets durch Beispiele unterstützt, nie verallgemeinert und deren Ursachen erklärt.

Die rumänische Bevölkerung im Banat scheint arbeitsam und fleißig zu sein, sogar tüchtig auch ohne eine Belohnung (das Beispiel des Hauptmanns Ducca), sehr geschickt in allen Bereichen ihres alltäglichen Lebens, jedoch abergläubisch, unwissend und räuberisch, weil sie andere Werte aufweist, als diejenigen, die dem Verfasser selbst eigen sind. Nur auf Frauen bezogen wird die Eitelkeit genannt, da die Liebe für schöne Kleidung und die Neigung, sich übermäßig zu schmücken, bei aller Armut vorhanden ist. In Siebenbürgen werden die Rumänen ebenfalls ihrer Arbeitsamkeit wegen gerühmt, doch wird ihnen Diebstahl und List vorgeworfen. Ignaz von Born erklärt die negativen Bewertungen der rumänischen Volksgruppe durch die ärmlichen Bedingungen der rumänischen Lebensweise, die die einfachen Leute zu bestimmten Verhaltensweisen zwingen, was im Sinne der Aufklärung durch entsprechende staatliche Maßnahmen verbessert werden kann. Die Wertungen, die man mit der Haltung des Fremden gegenüber verknüpfen kann, sind vorwiegend positiv und bestätigen die Annahme einer interkulturell bedingten Haltung. Eine begrenzte Abwertung, nicht in dem Sinne, dass die Rumänen als Bevölkerungsgruppe als Feind wahrgenommen werden, sondern im Sinne einer negativen Projektion des Eigenen auf das Fremde, kann gelegentlich bei Born bemerkt werden, ohne dass man dadurch eine Ablehnung entdeckt. Es handelt sich in diesem Fall eher um eine kritische Betrachtung, die mit einer sinnvollen Verbesserungs-

absicht in Zusammenhang steht, was vom interkulturellen Standpunkt aus unentbehrlich ist, denn sie bewirkt auch eine kritische Betrachtung des Eigenen.

## Literatur

### Primärliteratur

Born, Ignaz Edler von (1774): **Briefe über mineralogische Gegenstände aus seiner Reise durch das Temeswarer Banat, Siebenbürgen, Ober- und Niederrugarn, an den Herausgeber derselben, Johann Jacob Ferber**, Frankfurt/Leipzig.

### Sekundärliteratur

Fettweiß, Günter B. (1989): *Bergbau, Bergwissenschaft und die Societät der Bergbaukunde*. In: Günter B. Fettweiß/Günther Hamann (Hrsg.): **Über Ignaz von Born und die Societät der Bergbaukunde**, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 25-46.

Fischer, Manfred S. (1981): **Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie**, Bonn: Bouvier.

Göllner, Carl (1974): *Epoche und Verbreitung der Aufklärung in Siebenbürgen*. In: Carl Göllner/Heinz Stănescu (Hrsg.): **Aufklärung. Schrifttum der Siebenbürger Sachsen und Banater Schwaben**, Bukarest: Kriterion, 9-43.

Hamann, Günther (1989): *Ignaz von Born und seine Zeit*. In: Günter B. Fettweiß/Günther Hamann: **Über Ignaz von Born und die Societät der Bergbaukunde**, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 11-22.

Inăşel, Laura (2008): „Interkulturelle Dimensionen in den Werken rumäniendeutscher Autoren“. In: Roxana Nubert (Hrsg.): **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, Bd. 6, Timișoara: Mirton, 413-440.

Kaiser, Gerhardt (2007): **Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang**, Tübingen, Basel: A. Franke.

Nubert, Roxana (1990): **Die deutsche Literatur Rumäniens – Der epische Text. Entwicklungstendenzen von den Anfängen bis 1850**, Timișoara: Tipografia Universității de Vest.

- Siegrist, Christoph (1979): *Österreich gegen Ende des 18. Jahrhunderts*. In: Viktor Žmegac (Hrsg.): **Geschichte der deutschen Literatur von 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart**, Bd. 1, Königsstein/Ts: Athenäum, 167-174.
- Stănescu, Heinz (1974): *Verbreitung und Auswirkungen der Aufklärung in Banat*. In: Carl Göllner/Heinz Stănescu (Hrsg.): **Aufklärung. Schrifttum der Siebenbürger Sachsen und Banater Schwaben**, București: Kriterion, 43-51.



**Mariana-Virginia Lăzărescu**  
Bukarest

**„...und ich blieb seither in meiner Seele ein Mensch der  
mediterranen Welt.“  
Hans Bergels „Südsehnsucht“**

**Abstract:** The enthusiasm related to the Mediterranean is Bergel's way of enjoying spiritual freedom after leaving the „hermetically sealed communist Popular Republic of Romania“ in order to assimilate the spirit of European culture and to have the confirmation of what he had learned in his youth in his parents' house and from books. Bergel's literary work on this topic makes reference to breaking out into a scenery, in which the author finds and understands himself. His „craving for the South“ and his preoccupation with the Mediterranean help him answer questions about human existence, about writing literature and about reality. When Bergel travels to Italy, Greece, Spain, and Israel he is on a journey towards himself.

**Keywords:** Hans Bergel's craving for the South, Hans Bergel's Universo Mediterraneo, Hans Bergel's homo transsilvanus, travel literature, homeland.

Mein mediterranes Literatuererlebnis begann mit der Lektüre der großartigen zweibändigen **Griechischen Geschichte** von Helmut Berve, einem wichtigen Althistoriker. Mein Vater schenkte mir die Bände, als ich 14 Jahre alt war (1939), sechs Jahre vorher waren sie erschienen. Sie hatten wie ein Blitz in mein Leben eingeschlagen – und ich blieb seither in meiner Seele ein Mensch der mediterranen Welt.

Diese Zeilen schrieb Hans Bergel aus Italien seinem Freund Manfred Winkler in Israel am 2. Mai 2004. Der bis dato unveröffentlichte Brief ist die Quintessenz seiner „Südsehnsucht“, die einen bedeutenden Themenkomplex im Schaffen des 1925 in Rosenau bei Kronstadt geborenen und seit 1968 in Deutschland lebenden Schriftstellers, Essayisten und Übersetzers Hans Bergel darstellt.

Zweierlei wirkt dabei mit Sogkraft auf mich ein. Das ist die Landschaft – der Inselkosmos etwa der Ägäis, diese Felsen- und Bergeilande, die wie Traumgebilde aus der silbernen Meeresfläche tauchen, wenn man sich ihnen auf der Barkasse



oder dem Fischerboot nähert, mit den schwarzen Pinien-, den hellen Pistazienwäldern vor dem kalkgrauen Stein, mit den kleinen Häfen und grellweißen Häusern. Im Golf von Salerno, von Neapel, von Gaeta hingegen sind die Fassaden bunt wie Malereien in Kinderbüchern. Das Meer um Kreta herum ist tiefblau wie marineblaue Tinte – schon Homer wusste es –, aber das Meer zwischen Ischia und Capri, wenn Du es um die Mittagszeit befährst, ist blendend weiß wie Perlmutterstaub. Dies alles und manches andere, was ich dort sah, übt eine Faszination auf mich aus, deren Ursprung schwer zu benennen ist. Hinzu kommt als zweites die Intensität der historischen Präsenz über zweieinhalb Jahrtausende zurück, das Bewusstsein von ihr, das untrügliche Empfinden: aus dieser Welt wurde Europa, wurde auch ich geboren, in ihr wurzele ich heute noch. Homer und Solon, Aristoteles und Platon, Delphi und Olympia, der cheronäische Löwe und die Akropolis, die Antigone und Odysseus, Roms Colosseum und Pantheon, die Mosaik und Amphoren – es nähme kein Ende, wollte ich alles aufzählen.<sup>1</sup>

Die Reiseliteratur, eine Gattung der prosaischen Literatur, ist bisher weder von der Fachwissenschaft noch von der Didaktik recht erschlossen, behaupte ich mit Doris Marquardt (Lange 1993: 135-137). Die Gründe dafür nennt Gero von Wilpert:

Reiseliteratur umfasst das gesamte dem Stoffe nach von Reisen berichtende Schrifttum von Reisehandbuch oder -führer mit sachlichen Angaben und Rat-schlägen für Reisende [...] über die wissenschaftliche Reisebeschreibung [...] und die dichterisch ausgestaltete Wiedergabe von Reiseerlebnissen und -erfahrungen oder Beschreibung der Zustände in fremden Ländern als unterhaltenden Reiseroman bis zum humoristisch-satirischen, utopische Zustände schildernden Staatsroman oder der Phantasie freien Lauf lassenden Abenteuer- und Lügenroman (Lange 1993: 135-137).

Die Reiseliteratur soll natürlich in erster Linie von den Reiseerlebnissen des Autors berichten, diese schildern und die Landschaft in den fernen, für den Leser unerreichbaren Gebieten beschreiben. Jedoch kommt es vermehrt dazu, dass die Autoren ihre eigene Phantasie mit in den Text einfließen lassen.

Die Reiseliteratur ist ein umfangreiches Kapitel der deutschen Literatur, und Hans Bergel steht zweifelsohne in der ehrwürdigen Tradition der Reiseliteratur, die sowohl dem Abenteuerlichen folgt und dabei der Fiktionalität breiten Raum gibt, als auch auf Forschungsreisen basierend zu realitätsgesättigter Information über fremde Länder und Zustände führt (Lange 1993: 135-137). Wer Bergels Texte liest, erfährt Wissen und

---

<sup>1</sup> Unveröffentlichter Brief von Hans Bergel an Manfred Winkler, 2. Mai 2004, S. 2.

Entspannung zugleich. Die von Bergel verfasste Reiseliteratur ist geprägt durch die Verschmelzung von Stimmung und Reflexion, durch sensible Empfänglichkeit für die Besonderheiten der Städte und Landschaften, Kulturen und Menschen. Welt- und Selbsterfahrung fließen ineinander. Daraus ergeben sich Reiseberichte, Gedichte, literarische Produktionen, die unter dem Einfluss seiner zahlreichen Reisen entstanden, Tagebücher in Versform, lyrische Erinnerungen an bereiste Landschaften, in Form von Worten verewigte Bilder und Erfahrungen. Vor der Reiseerfahrung steht die Vorstellung von der kommenden Reise. Die Gedanken und die Fantasie fliegen zum Reiseziel.

Christoph Hennig hat den Begriff der *Imaginären Geografie* geprägt (Kleinsteuber/Thimm 2008).<sup>2</sup> Er behauptet, vor der Reiseerfahrung steht die Fiktion, daher hat das Wiedererkennen im Tourismus fundamentale Bedeutung. Das Ziel ist nicht der naturwissenschaftliche Blick auf die Umgebung, man sucht vielmehr die aus dem ästhetischen Kanon der Zeit bekannten Motive. Die Kunst, der Traum, das Vorstellungsbild sollen Wirklichkeit werden. Die touristische Wahrnehmung liefert kein „realistisches“ Bild der besuchten Gebiete. Sie konstruiert Erfahrungsräume, die wesentlich durch Fantasie und Projektion geformt werden. Der dichtende Reisende Bergel sucht, um mit Hennig zu sprechen, die sinnliche Erfahrung imaginärer Welten, die Realität der Fiktion.

Die „deutsche Südsehnsucht“, so Bergel, ist eine Vokabel des Bildungsspektrums, das mit Winckelmann beginnt. Er war es, der den Deutschen das Gefühl der Bewunderung für den antiken griechischen Süden einpflanzte. Diese neue Perspektive und Leidenschaft lebt seither in den Künstlern, Dichtern und Archäologen fort.

Viele deutsche Dichter haben den Süden in Gedichten und Novellen, in Romanen und Tagebüchern besungen. Bergel steht in der Tradition der Wahrnehmung und Einbildungskraft, so wie wir sie bei Goethe kennen gelernt haben. Ab der Goethezeit werden die Italientexte literarischer Autoren zu einem fiktionalen Genre für sich, wobei es nicht um die Wiedergabe tatsächlicher Reisen geht, sondern vielmehr um die motivische und vor allem strukturelle Präsenz italienischer Reisen in der deutschen Erzählliteratur insgesamt (Egger 2006: 9). Für Rom und Venedig

---

<sup>2</sup> Vgl. auch: [http://books.google.de/books?id=z0bYqpOca1cC&pg=PA49&lpg=PA49&dq=Deutsche+Reiseliteratur&source=bl&ots=RHRntX\\_cHo&sig=CRmsO4M81FO9nwLbJD6VXkZRkrU&hl=de&ei=5se0TKXrOIeVOs-HmJMK&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=4&ved=0CCoQ6AEwAw#v=onepage&q=Deutsche%20Reiseliteratur&f=false](http://books.google.de/books?id=z0bYqpOca1cC&pg=PA49&lpg=PA49&dq=Deutsche+Reiseliteratur&source=bl&ots=RHRntX_cHo&sig=CRmsO4M81FO9nwLbJD6VXkZRkrU&hl=de&ei=5se0TKXrOIeVOs-HmJMK&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CCoQ6AEwAw#v=onepage&q=Deutsche%20Reiseliteratur&f=false) [Stand Okt. 2010].

begeisterten sich die meisten Dichter im Laufe der Zeit. Bergel ist diesbezüglich keine Ausnahme:

Türme weiß und Türme rot,  
schwebendes Entgleiten.  
Nur die Liebe, nur der Tod  
kennen eure Weiten.  
Auf und ab und Einerlei  
lautloser Gebärde.  
Treibt die Gondel stumm vorbei  
über Meer und Erde.  
(*Venezianisches Mobile*, unveröffentlicht)

Die Lektüre Bergels vervollständigte sich mit den *Römischen Tagebüchern im Mittelmeer* und der *Geschichte der Stadt Rom* von Ferdinand Gregorovius. Er gesteht 2004 seinem israelischen Freund Manfred Winkler in einem bis dato unveröffentlichten Brief, dass er außerdem Joachim Fests *Im Gegenlicht*, Peter Bamms (mit dem eigentlichen Namen Kurt Emmrich) *An den Küsten des Lichts. Variationen über das Thema Aegaeis* (München: Kösel 1961), Gerd Gaisers *Sizilianische Notizen. Mit 18 Holzschnitten von Joachim Müller-Gräfe* (München: Hanser 1959) und die Reisebücher über Griechenland und Kreta von Erhart Kästner sowie Martin Gregor-Dellins *Italienisches Traumbuch* (München/Zürich: Piper 1986), Gerhart Hauptmann, Albert Camus, die Autoren der Renaissance gelesen hat. Die Lektüre prägte ihn so sehr, dass er von einer Mittelmeerverfallenheit, von einer richtigen Obsession spricht:

Und alles, was ich mir seither über das Universum Mediterraneo zusammenlas, entsprang zugleich meinem intellektuellen **und** meinem emotionalen Hunger, mich in die Mittelmeerwelt hineinzusetzen und -zusaugen (Egger 2006: 2).

Bergels Italienbild ist Teil seiner Südsehnsucht und seiner poetischen Inspiration. Die Emotion ist so groß, dass er den Eindruck eines Wiedersehens hat, wenn er unbekannte Bilder und Orte in Italien oder Griechenland aufsucht. Er verspürt ein Gefühl des Vertrauten. Er besingt ähnlich wie Gaiser die Symbiose zwischen Natur und Geist, Landschaft und Kultur, Geografie und Mythe, Geschichte und Gegenwart. Eben dieses Zusammenspiel macht das Wesen des Italien-, Spanien- und Griechenland-erlebnisses von Hans Bergel aus:

Nähere ich mich Kreta, erscheinen gleichzeitig die Torsen der minoischen Kultur als Gegenwart vor meinem inneren Auge, wenn ich den Wagen durch Argolis auf Nemea zulenke, steht Herakles gleichsam neben mir, Mykenä ist mit all seinen ungeheuerlichen Mythen gegenwärtig, als sei ich Teil des Ereignisses; wenn ich unter dem Daunischen Apennin durch die Flussebene des Celone fahre, werden Bilder in mir wach, als hätte ich selber im Kampfgeschehen von Cannae gestanden. Ich kann nichts für und nichts gegen die Präsenz solcher Bilder tun, es ist mir, als hätte ich Erinnerungen.<sup>3</sup>

Hier stößt man auf ein Schlüsselwort in Bergels Südsehnsuchtkomplex: Erinnerungen sind es, die Bergel beim Bereisen und Besuchen unbekannter Orte im Süden verspürt. Ein Paradox allem Anschein nach. Ein Dichter hat vielleicht mehr als andere Menschen die Fähigkeit, die Lektüre zu beleben. Bergel begibt sich physisch ins Helikongebirge zur Quelle des Pegasos, um dort, wo seit Hesiod das Wasser der poetischen Inspiration anberaumt ist, einen Ort zu finden und dabei das Gefühl des Wiedersehens zu erleben. Es ist eine Wechselseitigkeit, die bei Bergel besondere poetische Wirkung erreicht: der Zusammenklang der Erlebnissphären wie Natur/Landschaft-Geschichte/Kultur-Mythos/Kultstätte erfährt bei den Reisen Bergels im Ägäischen Mediterran eine einmalige Dichte und Gegenwärtigkeit. Die Realität erweckt Bilder in ihm, die seine Existenz als Mensch und Dichter bestätigen. Andererseits hat er den Eindruck des *déjà vu*, weil er sich durch Lektüren schon lange darauf eingestellt hat. Bilder sehen mit dem inneren Auge und Bilder auf sich einwirken lassen ist der Prozess, der sich bei Reisen in Bergel abspielt. Er pendelt zwischen Wissen und Ahnen, zwischen Realität und Fiktion, sehnt sich nach Mysterium und Gewissheit. Es ergibt sich somit ein ambivalentes Bild von der Südsehnsucht Bergels, die eine Wunschprojektion ist. Philosophie und Dichtung werden zur Realität und Erfahrung. Das Fremde wird zum Eigenen, das Eigene mündet in die Dichtung. Diese wird weiterhin dem Lesenden vermittelt. Bergel pendelt zwischen den Welten des Geistes, zwischen Vision und Vernunft, um seine Mitmenschen zu belehren und zu ergötzen. Er wird somit zum *poeta vates*, zum Dichter als inspiriertem Seher.

Die Südsehnsucht ist auch auf Bergels Biografie zu beziehen, sie vertiefte sich infolge seiner Erfahrung als politischer Häftling in Rumänien. Sie bedeutet ihm Zuflucht, begleitet ihn in der Gefangenschaft und tröstet ihn gleichzeitig. Bergel, der ein Vierteljahrhundert in der rumänischen

---

<sup>3</sup> Unveröffentlichter Brief von Hans Bergel an Manfred Winkler, 2. Mai 2004, S. 2 (vgl. Anm.1).

kommunistischen Diktatur verbracht hatte, empfindet einen Informations-hunger nach den Ländern und Kulturen des Mittelmeeres, wie er selber behauptet (Bergel 2011: 179-187). Italien mit den Sinnen, mit dem Gefühl der lebendigen Nähe zu erleben, ist ein Erwachen zum Leben, ist die lang ersehnte Erfüllung eines Traumes, ist eine geistige Wiedergeburt. Dem siebenbürgischen Kunsthistoriker und Schriftsteller Walter Myss verdankt Bergel die erste physische Begegnung mit Straßen und Plätzen, Domen und Schlössern in der Lombardei, in der Romagna, der Toskana und Campagna. Die Texte kann man, überspitzt formuliert, als eine Geste der Dankbarkeit Walter Myss gegenüber deuten, der Bergel in die heiß ersehnte Welt der materiellen und mentalen Freiheit initiierte.

Als ich mich den Thermopylen am Fuß des Kallidromosgebirges näherte, war nicht nur die Tat des Leonidas in meinem Gehirn und Gefühl, sondern die gesamte attische Welt als ideeller und reeller Akt, die ganze Magna Graecia bis nach Paestum hin als geistige Geste. Und beim Anblick des marmornen Moses von Michelangelo im kleinen San Pietro in Vincoli fühlte und dachte ich nicht nur das Cinquecento mit seinen Titannamen, sondern ich fühlte und dachte Segest und Bitonto mit, das einmalige Castel del Monte des Hohenstaufen Friedrich II., den die Europäer Stupor mundi nannten, und den Dom von Syrakus.<sup>4</sup>

Die Plastizität des Mittelmeersüdens ist es, was Bergel als grundlegendes Prinzip auffasst, mit dem er sich identifiziert, weil es ihm mehr liegt als der Norden. Bergel nennt sich an Goethe denkend einen „in die nordische Schöpfung geworfenen Griechen“, einen europäischen Ekstatiker der Neuzeit, der sich von der Symbiose von Natur und Geist, Landschaft und Kultur, von Geographie und Mythe dieser Region faszinieren lässt. Er streift durch den Peloponnes bis in die Romagna, westwärts bis Andalusien und Kastilien, hat dabei Begegnungs- und Anerkennungserlebnisse, die das eigentliche Universum sind, in dem sein Geist und seine Seele leben. Die Landstriche beschäftigten ihn genauso stark wie Homer und Herodot, Petrarca und Leonardo und darüber hinaus.

Gedichte wie *Ankunft in Umbrien*, *San Francisco di Forio*, *Sizilianische Wasserträgerin*, *Herbstabend am Trasimenischen See*, *Enthauptung des Konradin*, *Ballade vom Wiedersehen am Gardasee*, *Kolosseum*, *Castello Aragonese auf Ischia*, *Nacht in Malcesine am Gardasee*, *Venezianisches Mobile* (unveröffentlicht), *Sonett am Gardasee* sind Erinnerungsbilder, Stationen des mediterranen Erlebnisses, „Huldigungen an die ligurischen

---

<sup>4</sup> Brief an Winkler S. 3.

Gestade, in deren luce del giorno mich zu bewegen ich das Glück hatte“, wie Bergel seinem Freund Winkler schrieb.

Bergels Essay *Die Vollendung der Landschaft. Hellenischer Baugenius und die Unverletzlichkeit der Natur*, sein dem Kulturphilosophen Walter Myss gewidmetes Prosastück *Auf der Schaukel* sind, so Bergel, „Hymnen auf den hellenischen und italischen Süden.“ Bergel hebt hervor, dass er nicht die Vokabel italienisch, sondern italisch verwendet und meint, der italische Anteil am „Universo mediterraneo“ habe sich ihm bereits im Jünglingsalter erschlossen. Es ist das Gefühl, „daheim“ zu sein, was ihm in Zentraleuropa nicht widerfährt.

Vor Begeisterung und Enthusiasmus beginnt der Text *Drei Mediterrane Bilder und Reflexionen* mit dem Pronomen *sie*, das das eigentliche Subjekt, nämlich die dorischen und ionischen Tempel, ersetzt. Durch diese Schreibtechnik, die etwas als bekannt voraussetzt, macht Bergel den Leser neugierig und führt ihn direkt *in medias res* ein (Bergel 1995: 55-58). Der Untertitel lautet: *Die Vollendung der Landschaft. Hellenischer Baugenius und die Unverletzlichkeit der Natur*. Es ist demnach die Rede von den dorischen und ionischen Tempeln, den Amphitheatern und Sportstadien, die vor rund zweieinhalbtausend Jahren von hellenischen Baumeistern geschaffen wurden. Für Bergel sind sie die Krönung einer Landschaft, die ohnehin einzigartig ist, doch diese Schönheit wird durch sie erfahrbar. Jedes Mal, so Bergel, begreifen sie sich zunächst als ein Ereignis, das der ästhetischen Erwägung vorausging: als Vollendung des landschaftlichen Willens, in dem die Gottheit lebt und in dem sie sich äußert. Diese Beseeltheit zu erkennen und in Kunstform zu fassen, um sie anschaulich zu machen – für hellenisches Daseinsbewusstsein gibt es kaum Bezeichnenderes (Bergel 1995: 55).

Bergel begibt sich auf Gerhart Hauptmanns und Erhart Kästners Spuren, wenn er dem Golf von Korinth durch den Ölhain von Krisa nordwärts über die Steilhänge und Abstürze des einst Apollon geweihten und als Sitz der Musen geltenden Parnass-Gebirges bis nach Delphi hinauf folgt und dann von hier aus, von den Phädiaden, den „flammenden Felsen“, vom Apollontempel, vom Dorischen Schatzhaus oder vom ältesten Rundbau der Antike, dem Tholos, über die Pleistosschlucht nach Südosten bis zu den Höhen des Helikon-Gebirges blickt. Bergel weist darauf hin, dass Landschaft nicht als Dekor für Tempelsäule, Theatermuschel oder Stadion, als romantisierendes Panorama und effektiv genutzte Kulisse verstanden werden darf. Tempel, Theater und Stadion sind als Vokabel des an dieser Stelle der Natur innewohnenden Ausdrucksbedürfnisses aufzufassen. Bergel

vergleicht die Erhabenheit der Hellenen mit der Dekadenz, dem Zynismus, der Psychologie und dem Raffinement der Dekadenz seiner Zeitgenossen, vor allem im Hinblick auf das gebrochene Verhältnis zur Natur.

Seine These lautet, die hellenische Baukunst begann noch bevor die architektonische oder die ästhetische Erwägung einsetzte. Nie wieder seither vermochten Baumeister dies mit solcher Sicherheit (Bergel 1995: 58). Er zählt einige Beispiele auf, die beweisen sollen, dass beim Anblick hellenischer Kunst das Gefühl einer Trennung in Kreatur und Schöpfung aufgehoben ist. Das Amphitheater von Epidauros, das Theater von Pergamon in Westanatolien, der Poseidon-Tempel, der Tempel des Apollon-Epikourios, der Zeus-Tempel, der Aphaia-Tempel auf Ägina, Eleusis, Segest, Paestum, Akropolis von Athen und schließlich Olympia sind Orte, in denen der Genius des Ineinanderwirkens von Natur und Kultur glückte, Orte der Verdichtung landschaftlicher Textur, in denen der Hellene die Aufforderung der Gottheit zur kultischen Haltung empfand. Diese Orte machen die Antike einmalig, schlussfolgert Bergel. Beim Betrachten der aufgezählten Stätten verspürt er die Synthese aus Sanftmut und Wildheit, Milde und Härte, das apollinische Gleichgewicht eines Volkes, das sich durch Maßhalten auszeichnet.

Die unendliche Bewunderung der antiken Kunst fasst Bergel in klassisch mutenden Gedichten zusammen:

Willkommen  
im Wohnland der Seele Ägäis!  
Das Mahl ist bereitet,  
in Schläuchen kühlte der Wein,  
und deine Ankunft  
beschwor die lange Vermissten,  
die toten und lebenden.  
Und wie der Freunde dunkle Gesichter  
erglänzen rings um das Feuer  
hoch über dem Meer,  
füllt Ganymeds  
gebräunte Knabenhand  
den Becher dir  
mit dem Rubin  
von südlichen Helikonhängen.

(*Gastmahl bei Ganymed*, 1995)

Momente des Tages, der Jahreszeiten werden von Bergel mit Leidenschaft besungen:

Doch vom fernen Helikon  
Stieg die Glut wie Feuermohn,  
Schlucht und Quelle ausgebrannt,  
schwebt das Heiligtum im Land.

Säulenhell und säulenklar  
wächst in den Zenit das Jahr.  
Flamme überall das Licht.  
Reines südliches Gesicht.

(*Sommernmittag in Delphi*, 1977)

Ob es Reisen nach Spanien, Italien, Griechenland oder Israel sind, Bergel versteht darunter Bildungsereignisse. Es sind Zeitreisen, für Bergel ein Anlass, an Geschichte und Kunst, Kultur und Religion des jeweiligen Gebietes zu denken, seine Kenntnisse und seinen Bildungsgrad dabei zu überprüfen. Der Inselkosmos der Ägäis und die Welt der Bücher sind die Pfeiler der Südsehnsucht Bergels. Homer und Solon, Aristoteles und Platon, Delphi und Olympia, Odysseus und Antigone, Roms Colosseum und Pantheon, die Mosaiken und Amphoren machen das Universum Bergels aus, Bilder von Kreta, Mykenä, vom Helikongebirge u.v.m. sind Erinnerungen, Wiederbegegnungen.

Bergels Gedichte über Griechenland konnten nur aus der Überzeugung heraus entstehen, dass die Formvollendung in der dorischen Säule zu sehen ist, einem Gebilde aus souveräner Vision und exaktem Denken. Auf der Suche nach dieser Vollendung ist Bergel in seinen Gedichten, die in Reimen geschrieben sind und denen eine eigenartige Melodik zugrunde liegt. Die attische Welt erscheint Bergel als ideeller und reeller Akt. Die ganze Magna Graecia erschließt sich ihm als geistige Geste. Gedichte wie *Attischer Sommer*, *Gastmahl bei Ganymed*, *Nausikaa*, *Odysseus bleibt bei den Sirenen*, *Sommernmittag in Delphi*, *Naxos*, *Riesendistelblüte*, *Apollon-Epikurion-Tempel bei Bassai*, *Herbst auf Delos* u. a. sind Huldigungen der ägäischen Küsten des Lichts, wie sie Peter Bamm nannte.

Wenn die Lektüre zu einem inneren Erlebnis wird, kann man Schwierigkeiten und Ungerechtigkeiten im Leben besser ertragen. Die Liebeserklärung an das hellenische Lebensgefühl ist die Erzählung *Das Gastmahl*, eine Anspielung auf Platons Dialog.



Zur Sphäre des Mittelmeeres zählt Bergel nicht nur die östlichen Küstenbereiche, nicht nur die kleinasiatischen Anrainer wie Troja und Ephesos, sondern auch Israel. Seine Reisen führen ihn von Jordanien bis Petra. Es sind der kulturelle Glanz der Landschaften und die Farbenakkorde, die ihn jedes Mal neu beseelen. Hinzu kommt das Altägyptische. Wie es von einem Intellektuellen zu erwarten ist, stellt Bergel unermüdlich Bezüge her. Er macht Spaziergänge und Reisen durch die Zeiten, er ist ein moderner *homo viator*, der feststellt, dass um die Zeit des „Neuen Reiches“, als Ramses III seine siegreichen Kriege führte, Moses mit den Gesetzestafeln vom Berg Sinai stieg und wenig später Homer die *Ilias* und die *Odyssee* schrieb.

Bergels frühe und gründliche Lektüre der Bibel ermöglichte ihm, sich mit den Mythen und Gleichnissen, mit alten historischen Ereignissen und Vorgängen seit der Kindheit vertraut zu machen. Das heißt, dass die christliche Erziehung, die er in dem Elternhaus genoss, ihm den Weg in die Freiheit erschloss, die er später im Abendland kennenlernen sollte. Das Erleben mit den Sinnen intensivierte sein Bildungserlebnis, er kam nicht als Tourist in Westeuropa an, sondern als Eingeweihter.

Die Kenntnis des Mittelmeerraumes führt Bergel zu einem neuen Heimat- und Identitätsgefühl. Für ihn ist Heimat zuallererst die Freiheit, der zu sein, der er nach Geburt, Elternhaus, Erziehung, Sprache, Bildung und Geschichte, nach Aussage- und Verantwortungsbedürfnis ist. Als Siebenbürger Sachse, als Grenzgänger zwischen Kulturen behauptet Bergel, dass Heimat nur noch in uns selber liegen darf. Heimat ist ein Erfahrungswert, man muss den Heimatverlust gekannt, das Erlebnis des Leids durchgemacht haben, um das Ausmaß ihrer Bindekraft zu verstehen. Heimat ist dem ewigen Wandel aller Dinge unterworfen, jede Generation erfährt sie anders und neu, stellt Bergel fest. Heimat war immer Grundbestandteil der Kultur, Rassen und Völker fassen Heimat unterschiedlich auf.

Für Bergel ist Heimat vor allem die Verwurzelung des Menschen in sich selber, sein In-sich-selber-Ruhen, in seinem Erbe und in der Selbstverständlichkeit seines Verlangens, an diesem teilzuhaben. Auch für Bergel hat Heimat verschiedene Facetten, er behauptet immer wieder, dass er in der Welt zu Hause sei (Bergel 1994: 287-288). Die Treue zur angestammten Heimat darf niemals die einzige Bindung sein, verzichtet man nicht darauf, verkommt man zur Provinz. Die Enge der Heimat im Sinne von Siegfried Lenz ist nicht Bergels Anliegen.

Bergels Rastlosigkeit entspringt der Erlebnissucht und dem Nachholen-müssen, was gelegentlich Irrationales in sich birgt. Er musste drei

Jahrzehnte warten, um das, was er unter vielen anderen auch bei Nietzsche gelesen hatte, zu erfüllen: südwärts die Alpen zu verlassen und auf der *autostrada del sole* in jenes *azzurro* hinein zu fahren. Dabei öffneten sich in ihm lange verborgene Dimensionen, schreibt er in seinem Brief an Winkler. Selbstfindung und Selbstbegreifen sind die Gefühle, die Bergel hat, wenn er die Länder des Südens bereist. Provinz und weite Welt vereinen sich zu einem harmonischen Ganzen im *homo transsilvanus*.

Der ganze Mittelmeerenthusiasmus ist für Bergel der Weg in die geistige Freiheit nach Verlassen des „hermetisch abgeriegelten Kommunistenstaates Volksrepublik Rumänien“, um den Geist europäischer Kultur in sich aufzunehmen und die Bestätigung dessen zu erfahren, was er im Elternhaus und aus den Büchern in jungem Alter kennen gelernt hatte. Die literarischen Arbeiten Bergels zu diesem Thema sprechen von dem Durchbruch in eine Landschaft, in der er sich selber wieder findet und versteht. Er steht in einer persönlichen Beziehung zum Süden, den er besingt. Seine Beschäftigung mit dem Mittelmeerraum hilft ihm, Fragen nach der menschlichen, der schriftstellerischen Existenz, Fragen nach der Wirklichkeit zu beantworten. Wenn sich Bergel nach Italien, Griechenland, Spanien, Israel begibt, ist er zu sich selbst unterwegs.

## Literatur

- Bergel, Hans (1994): **Zuwendung und Beunruhigung. Anmerkungen eines Unbequemen. 32 Essays und ein Gespräch.** Mit einem Vorwort von Peter Motzan, Thaur bei Innsbruck: Wort und Welt.
- Bergel, Hans (1995): **Erkundungen und Erkennungen. Notizen eines Neugierigen. Fünfundzwanzig Essays.** Mit einem Vorwort von Stefan Sienerth, München: Südostdeutsches Kulturwerk.
- Bergel, Hans (2011): *Auf der Schaukel.* In: Ders.: **Am Vorabend des Taifuns. Geschichten aus einem abenteuerlichen Leben,** Berlin: Noack&Block, 179-187.
- Egger, Irgard (2006): **Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann,** München: Fink.
- Kleinsteuber, Hans/Thimm, Tanja (<sup>2</sup>2008): **Reisejournalismus. Eine Einführung,** Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lange, Günter u. a. (1993): **Textarten didaktisch. Eine Hilfe für den Literaturunterricht,** Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.



**Beate Petra Kory**

Temeswar

## **Der Schriftsteller als Aussiedler am Beispiel der Erzählungen Richard Wagners *Ausreiseantrag* und *Begrüßungsgeld***

**Abstract:** In Richard Wagner's prose the type of the ethnic German emigrant has a special status. Stirner, who is both an emigrant and a writer, is the central figure of the stories **Ausreiseantrag** (1988) and **Begrüßungsgeld** (1989). Therefore, Wagner focuses especially on Stirner's relationship with the German language. While the central theme of the first story is the impossibility to write in a dictatorial regime, the second story deals with the difference between Stirner's German mother tongue and the German spoken in Germany. An essential premise for the overcoming of the writing-crisis is the careful observation of the foreign reality, which leads to the criticism of the reality in the Federal Republic of Germany, especially of the consumer society. In the end of the story Wagner succeeds in depicting a complex portrait of the German metropolitan. Consequently, he switches from the theme of the dictatorship in Romania to new themes, which are important for his readers in the Federal Republic of Germany and thus he accomplishes the transition from the Banat Swabian writer to the German one.

**Keywords:** ethnic German emigrant, Banat Swabian mother tongue versus German spoken in Germany, writing in a dictatorial regime versus writing in a consumer society, Banat Swabian writer, German writer.

Mit den beiden im Luchterhand Literaturverlag erschienenen aufeinanderfolgenden Erzählungen **Ausreiseantrag** (1988) und **Begrüßungsgeld** (1989) schaffte es Richard Wagner, die Aufmerksamkeit der deutschen Leserschaft auf sich zu lenken.

Im Mittelpunkt der beiden Erzählungen steht die Figur des deutsch schreibenden Schriftstellers Stirner, der sich mit Schreibschwierigkeiten auseinandersetzt, die jeweils auf seine unmittelbare Umgebung zurückzuführen sind und dabei kritisch die Zustände in Rumänien während der Ceaușescu Diktatur bzw. jene in der Bundesrepublik Deutschland reflektiert.

Der Erfolg dieser Erzählungen ist höchstwahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass die deutschen Leser durch diese Texte erstens Informationen über die menschenunwürdigen Zustände im kommunistischen Rumänien erhielten, wie auch über die Schwierigkeiten, die einem Banater Schwaben bei der Auswanderung bereitet wurden und dass ihnen zweitens auch ein Einblick in die Seelenwelt des Auswanderers gewährt wurde, der nicht nur von den Methoden eines totalitären Staates traumatisiert war, sondern auch in Deutschland insbesondere von den deutschen Behörden gedemütigt wurde. Nicht zuletzt muss für die deutsche Leserschaft auch die kritische Perspektive eines Emigranten auf die deutschen Zustände interessant gewesen sein.

Demgegenüber wird das Interesse der Literaturkritiker vor allem durch die Perspektive des Schriftstellers erweckt, die das Sprachproblem in den Mittelpunkt der beiden Erzählungen rückt. So wird auch im Klappentext des Buches jene Passage einer Rezension aus der **Neuen Zürcher Zeitung** zitiert, die auf die Sprachproblematik Bezug nimmt, nämlich:

**Ausreiseantrag** und **Begrüßungsgeld** erzählen, zusammengenommen, von einem doppelten Sprachverlust: zuerst, unter dem Druck der Diktatur, in der alten Heimat, dann, erneut, im Exilland, unter dem Schock der plötzlichen Entfremdung (Wagner 1991: Klappentext).

So stellt sich auch vorliegende Arbeit die Aufgabe, unter der Vielzahl der Aussiedlertypen in Richard Wagners Werk die Figur des Schriftstellers und seine Beziehung zur Sprache in den beiden erwähnten Erzählungen zu untersuchen.

In **Ausreiseantrag** wird Stirner als deutsch schreibender Schriftsteller in Rumänien vorgestellt, dessen Deutsch die Präzisierung: „Es war die Sprache einer Minderheit“ (Wagner 1991: 7) erhält. Durch seine Entscheidung, in seiner Muttersprache, nämlich der Sprache der deutschen Minderheiten in Rumänien, zu schreiben, richtet er sich von vornherein nur an ein begrenztes Leserpublikum. So heißt es auch in der Erzählung:

Er hatte mehrere Bücher veröffentlicht, aber er lebte nicht davon. Die deutschsprachigen Bücher erschienen in kleinen Auflagen (Wagner 1991: 7).

Seine Entscheidung, in seiner Muttersprache zu schreiben, motiviert er lapidar:

Niemals könnte er rumänisch schreiben. Es war ihm klar, so ungern er es zugab (Wagner 1991: 30).

Er arbeitet als Korrespondent für eine deutschsprachige Zeitung. Doch die Aufgabe, die ihm vom Chefredakteur der Zeitung gestellt wird, sich in seinen Reportagen der Arbeit der Leute zu widmen und darin „das Positive“, „die Leistungen“ (Wagner 1991: 24) hervorzukehren, löst bei ihm schon bald eine Schreibkrise aus:

Es gab Tage, an denen fiel ihm überhaupt nichts ein. Er spürte geradezu die Dumpfheit in seinem Kopf. An solchen Tagen war er außerstande, etwas zu schreiben. Er schrieb den Zustand der allgemeinen Leere zu. Was um ihn herum war, wirkte lähmend auf ihn. Er sah vor sich eine Addition solcher Tage, er sah sie immer häufiger werden, er sah sich immer weniger denken, immer schematischer. Nichts mehr wird er schreiben. Nichts (Wagner 1991: 28).

Die Forderung des Regimes „nach einer kritischen Literatur“ im Sinne des sozialistischen Realismus, d. h. „einer affirmativen Literatur“, die „konstruktive Kritik“ an den Zuständen übt, steht paradoxerweise im krassen Gegensatz zur Aufgabe, die sich der Schriftsteller selbst stellt, nämlich „eine realistische Literatur“ zu schreiben.

Diese Erkenntnis führt zur Einsicht in die „Doppelgesichtigkeit“ der Wörter sowie in die Tatsache, dass eine Diktatur die Wörter enteignet (Wagner 1991: 41):

Clowns tummelten sich auf der offenen Bühne des Regimes und warfen mit den Wörtern um sich (Wagner 1991: 41).

So versucht Stirner das kommunistische Regime in Rumänien wie eine Art Spiel, eine Art Farce aufzufassen.

Gleich danach folgt die Schilderung eines Traumes von einer Lesung in Bukarest, die Stirner abhalten soll. Das Gebäude, in dem die Lesung stattfindet, mutet ihm wie ein Friedhof an. Es ist ein Friedhof der Worte, da das totalitäre Regime den Worten ihren eigentlichen Sinn raubt, so dass sie nicht mehr auf die Realität verweisen. Das Aussprechen der Worte wird zu einem inhaltleeren Gerede:

Alle redeten bloß. Auch Stirner fing an zu reden. Aber keiner antwortete ihm. Da merkte er, dass die Anwesenden nicht miteinander redeten, sondern jeder für sich. Man verstand auch nicht, was sie sagten [...] Man hörte nur diesen gleichmäßigen, gedämpften Wortlärm. Stirner redete und merkte, dass er selber nicht verstand,

was er sagte [...] Das Geräusch der Wörter setzte sich ungestört fort (Wagner 1991: 43).

Unmittelbar auf diese anschauliche Schilderung eines der wesentlichen Merkmale der totalitären Sprache, nämlich ihrer Inhaltslosigkeit<sup>1</sup>, folgt die Beschreibung des Literaturbetriebs in einem totalitären Staat. Der Literaturbetrieb wird von drei Kategorien von Schriftstellern geprägt. Die erste Kategorie stellen jene Schriftsteller dar, die sich der Macht unterordnen. Ihnen wird der Status des Schriftstellers abgesprochen: „die Linken können nicht schreiben, das sind doch bloß verkrachte Schriftsteller, soziales Engagement, Quatsch, wo bleibt die Ästhetik, das ist nichts als Proletkultismus, Propaganda“ (Wagner 1991: 46). Die zweite Kategorie bilden jene Autoren, deren Erfolg bei der Leserschaft darauf beruht, dass sie in ihren Texten Anspielungen auf das, was alle wissen, unterbringen. Im Gegenzug müssen sie aber dafür, dass ihre Texte gedruckt werden, auch öffentlich ihre Zustimmung zu den Kampagnen des Regimes äußern. Diese Autoren bezeichnet Stirner als die „vorsichtige Sorte“ (Wagner 1991: 66), da sie sich sowohl der Leserschaft als auch dem Regime anbiedern. Die dritte Kategorie der Schriftsteller aber stellen die Dissidenten dar, deren Bücher unveröffentlichbar sind.

Die Diskussionen der Schriftsteller, die sich im Schriftstellerhaus treffen, kreisen um die Schwierigkeit, Bücher zu veröffentlichen. Auch Stirner versucht sein Schreiben unter dem Gesichtspunkt zu beurteilen, dass seine Bücher noch gedruckt werden, er also zu den „geduldeten Autoren“ und noch „nicht verboten[en]“ (Wagner 1991: 57) gehört. Er vermutet, dass das Privileg der deutsch schreibenden Autoren in Rumänien, noch ab und zu etwas veröffentlichen zu können, nur auf die Kulturpolitik des Regimes zurückzuführen ist, dem Ausland den Beweis zu liefern, dass die Schriftsteller der Minderheiten im Land nicht verfolgt sind. Er rätselt an der Frage, wer seine Leser seien und will dem „phantastischen Gerücht“, „dass solche Bücher von der Staatssicherheit aufgekauft und eingestampft und dass mit dem Papier dann andere Bücher gedruckt“ (Wagner 1991: 59) werden, keinen Glauben schenken, um nicht vollkommen den Mut zu verlieren.

Unmittelbar an die Veröffentlichung der Bücher sind auch die Probleme mit der Zensur gebunden. Die offizielle Abschaffung der Zensur und die

---

<sup>1</sup>Liviu Papadima führt in seinem Beitrag Sprache und Diktatur (LRL, 1988: 519 und 523) die Inhaltslosigkeit als eines der Merkmale der offiziellen Sprache im Totalitarismus an.

Übertragung der Zensurkompetenzen direkt auf die Verleger führt dazu, dass die Veröffentlichung noch komplizierter wird, da diese um ihre Posten fürchten (Wagner 1991: 58). So geht jedem gedruckten Gedicht ein Feilschen mit dem Zensor voraus (Wagner 1991: 108-109). Stirner stellt schockiert fest, dass sich die Selbstzensur auch bei ihm auswirkt:

Die Selbstzensur ist ein Virus, man trägt es in sich. Längst. Man schreibt, und das Virus schreibt mit. Frisst sich langsam in den Text. Es war ihm klar geworden, die Selbstzensur war tief in ihm. Er wusste es, er musste sich von ihr befreien. Und das konnte er nur schreibend. Er merkte, dass es Wörter gab, Gedanken, die ihm beim Schreiben gar nicht mehr in den Sinn kamen. Und es war ihm nicht aufgefallen. Er musste wieder lernen, diese Wörter zu schreiben, diese Gedanken zu denken, egal, wo es hinführte. So war alles, was er schrieb, eine Schreibübung. Er musste das Schreiben neu lernen (Wagner 1991: 76).

So führt die Diktatur zum Sprachverlust und damit verbunden auch zur Entfremdung von sich selbst.

Auch das Schreiben in deutscher Sprache bringt Probleme mit sich:

Weil Stirner deutsch schrieb, war Schreiben für ihn oft wie Übersetzen. Er dachte deutsch, aber um ihn herum wurde rumänisch geredet. Und wollte er einen Dialog wiedergeben, einen aus der Straßenbahn, musste er ihn übersetzen, und der Dialog verlor seinen Reiz. [ ... ] Als Schriftsteller war Stirner ein Ausländer (Wagner 1991: 79).

Das Einreichen des Ausreiseantrags motiviert Wagner daher nicht nur individuell durch die menschenunwürdigen Zustände im kommunistischen Rumänien, sondern vor allem aus der Perspektive des Minderheitenschriftstellers, der in einer Diktatur an der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit gehindert wird. Die Ausreise nach Deutschland soll Stirner nicht zuletzt eine Beheimatung in seiner deutschen Muttersprache ermöglichen.

Auch in der Erzählung **Begrüßungsgeld** gibt es ähnlich wie in **Ausreiseantrag** keine chronologische Handlung. Der Text setzt sich aus Aufzeichnungen zusammen, die auf drei verschiedenen zeitlichen Ebenen situiert sind. Die erste zeitliche Ebene betrifft die Gegenwart Stirners. Der Protagonist lebt mit seiner Ehefrau Sabine „schon seit einem halben Jahr in Berlin“ (Wagner 1991: 140), genauer in Marienfelde in West-Berlin und wartet auf die Zuerkennung der deutschen Staatsbürgerschaft. Während dieser Wartezeit, die ihm sehr lang erscheint, unternimmt er Spaziergänge



durch die Metropole, sowie Reisen durch Deutschland, aber auch ins Ausland.

Die zweite zeitliche Ebene betrifft die unmittelbare Vergangenheit, in welcher die erste Kontaktaufnahme des Protagonisten mit der westdeutschen Wirklichkeit stattfindet, nämlich der unausweichliche Kontakt zu den deutschen Behörden im Nürnberger Lager direkt hinter dem Reichsparteitaggelände (vgl. Wagner 1991: 142) der Nationalsozialisten aufgenommen wird.

Eine dritte zeitliche Ebene bilden die Erinnerungen Stirners an sein Heimatland Rumänien, die von fernen Kindheitserinnerungen bis zum Passieren der rumänischen Grenze in Curtici reichen.

Auch diese Aufzeichnungen Stirners können ähnlich wie in der Erzählung **Ausreiseantrag** als „Schreibübungen“ (Wagner 1991: 76) betrachtet werden. Während diese aber im ersten Text dem Überwinden der durch die Diktatur verhängten Sprach- und Schreibhindernisse dienen sollen, versucht der Schriftsteller in **Begrüßungsgeld** mit ihrer Hilfe der neuen Wirklichkeit habhaft zu werden und sich mit den Problemen, die auf ihn in der Bundesrepublik Deutschland zukommen, auseinanderzusetzen.

Ein erstes Problem, mit dem sich der Aussiedler in Deutschland auseinanderzusetzen hat, ist das ignorante Verhalten der Beamten der deutschen Behörden ihm gegenüber. Nach den demütigenden Erfahrungen mit den rumänischen Behörden, die mit dem Erhalten der Ausreiseerlaubnis verbunden waren, wird der Emigrant mit den deutschen Beamten konfrontiert, deren Einstellung und Verhalten den Ausländern gegenüber zu wünschen übriglässt. Die Beamten weigern sich, sich den Ausländern menschlich zu nähern, erst recht sie zu verstehen. Auf der Tür eines Beamten ist ein Aufkleber mit folgendem Wortlaut angebracht: „Ich nix verstehn, ich Deutscher“ (Wagner 1991: 146). So wundern sich auch die Beamten, dass die aus dem Banat Ausgewanderten Deutsch als ihre Muttersprache angeben. Stirner empfindet das kleine rumänisch-deutsche Taschenwörterbuch, das ihm mit den Papieren ausgehändigt wird, „als Kränkung“, wird sich aber rasch dessen bewusst, dass dies nicht als eine persönliche Kränkung gedeutet werden darf, sondern dass es „nichts weiter als ein Ausdruck der beamteten Ignoranz gewesen“ (Wagner 1991: 163) sei.

## **Das in der BR Deutschland gesprochene Deutsch – „die ferne Sprache“**

Das plötzliche Umgebensein von der deutschen Sprache bedeutet für den Aussiedler Stirner, für den das Deutsche in Rumänien zur Abgrenzung von der rumänischen Bevölkerung und vor allem von der Staatspolitik diente, zuerst einen Schock:

Plötzlich war überall nur noch die deutsche Sprache. Es war ungewöhnlich für ihn, für den das Deutsche doch etwas Privates gewesen war: die Sprache, in der man miteinander redete, in der man las. Man entfernte sich aus der Öffentlichkeit, indem man deutsch sprach. Sein Deutsch hatte nicht die Obszönität der Losungen, der Schlagzeilen. Die Mächtigen sprachen rumänisch. Nun war das über Nacht alles anders geworden (Wagner 1991: 252).

Stirner wird seine deutsche Muttersprache, die sich wesentlich von der in Deutschland gesprochenen Sprache unterscheidet, zum Problem. Während ihm in Rumänien die Etikettierung „deutscher Schriftsteller“ (Wagner 1991: 178) selbstverständlich vorgekommen ist, fühlt er sich nun in Deutschland „wie einer, der von außen kommt“ und dessen Sätze, trotz der gleichen Sprache, wie übersetzt wirken (Wagner 1991: 159).

In Rumänien „war Schreiben für ihn oft wie Übersetzen“ (Wagner 1991: 79), weil er seine rumänischsprachige Umwelt in seiner Muttersprache festhalten musste. Nun stellt er fest, dass es zwischen seiner banatdeutschen Muttersprache und dem in der Bundesrepublik Deutschland gesprochenen Deutsch große Unterschiede gibt.

Die ersten sprachlichen Schwierigkeiten bereitet ihm die deutsche Amtssprache, mit welcher er sich als Aussiedler auseinandersetzen hat:

Um ihn herum war jetzt die deutsche Sprache, das Behördenrumänisch seines bisherigen Lebens wich dem Beamtendeutsch. Und mit dem Beamtendeutsch hatte er ebenso große Schwierigkeiten. Jedenfalls, sie bahnten sich an. Er hatte ein bisheriges Leben und eines, das gerade anfing. Anzufangen drohte [...] (Wagner 1991: 143).

Aber auch die deutsche Alltagssprache ist ihm fremd.

Neu ist ihm die Sprache der Werbung, die in den Alltag der Menschen eindringt und diesen beherrscht. Er wundert sich über „die Reime der Werbetexter“ (Wagner 1991: 159), die er überall in der U-Bahn sieht und die ihm lächerlich anmuten:

Stirner hörte zu. Die Leute redeten, und er horchte auf ihre Sprache. Er übte Sätze, die sie sagten. Wenn er sie nachsprach, klangen sie wie auswendig gelernt. Manchmal wunderte er sich beim Sprechen, dass sich die Sätze nicht reimten. In den U-Bahnhöfen startete er wieder auf die Werbetafeln, seine Gedanken verloren sich in den Witzen der Bilder (Wagner 1991: 160).

Die Werbesprache erinnert Stirner als ehemaligen Bewohner des Ostblocks „an die Politparolen von früher, die immer wieder das Beste versprochen“ (Wagner 1991: 256):

Er sah diesen schauerhaften Optimismus aus beiden Richtungen auf sich zukommen (Wagner 1991: 256).

Diese Aussage macht deutlich, dass Stirner die bundesdeutsche Wirklichkeit kritisch betrachtet. Auf andere Aspekte seiner Kritik wird später verwiesen. Er versucht seine banatdeutsche Muttersprache an das in der Bundesrepublik gesprochene Deutsch anzupassen, indem er auf Alltagsfloskeln achtet und diese einübt.

Da in den Läden immer alles vorliegt, erübrigt sich die Ostformel: „Haben Sie...“ (Wagner 1991: 170). So muss sich Stirner auf Formeln wie: „Ich hätte gern. Danke auch“ (Wagner 1991: 170) umstellen. Er führt ein Notizbuch, in welches er sich neue Wörter wie „Telefonummeldeantrag und Postnachsendeantrag“ und Sätze wie: „Ich übernehme das Telefon meines Vormieters“ (Wagner 1991: 190) als „Gedächtnisstützen“ aufschreibt. Dieses Einüben von Alltagsfloskeln verleiht ihm eine Art Sicherheit im Umgang mit der fremden deutschen Sprache. Er wird sich dessen bewusst, wie illusorisch sein Zugehörigkeitsgefühl zur deutschen Sprache in Rumänien war:

Erst durch den Weggang zeigte sich überdeutlich auch die Heimatlosigkeit im Deutschen. Das Deutsche war bloß aus der Entfernung eine Sicherheit gewesen. Sich am Deutschen festhaltend, lebte er in der rumänischen Fremde. Und jetzt, in Deutschland? Niemand ist des Anderen Sprache (Wagner 1991: 177).

Schwierigkeiten bereitet ihm auch seine Aussprache, die ihn als Ausländer kenntlich macht:

Deutsch sprach er mit einem fremden Akzent. Sind Sie Schweizer, wurde er gefragt. Nein, sagte er, und schon hatte er sich verraten. Er gab nicht gern Auskunft über sich. Er mühte sich mit seiner Aussprache ab, er gab auf. Ich muss mich mit meiner Biografie abfinden, sagte er sich (Wagner 1991: 184).

Das obige Zitat macht deutlich, wie Stirner allmählich zum Schluss kommt, dass es keineswegs vonnöten ist, durch Anpassung seine rumäniendeutsche Identität aufzugeben.

Diesen Gedanken drückt auch die folgende Szene am Kiosk aus, in der Stirner trotz seines Vorhabens, wie ein Deutscher „Pommes“ zu bestellen, dennoch korrekt Pomfrits verlangt und sich dadurch als Ausländer verrät:

Manchmal beobachtete er, ob die Verkäuferin überrascht war. Nein, sie war es nicht. Bestimmt, man sah ihm doch den Ausländer an. Na und, sagte er sich. Warum eigentlich sollte man ihm nicht den Ausländer ansehen. Warum sollte er ein Wort falsch aussprechen müssen, nur um als Einheimischer zu gelten, als Deutscher (Wagner 1991: 186).

Das Vergehen der Zeit führt nach und nach dazu, dass er sich auf die bundesdeutsche Sprache einstellt, dass sich seine Sprache verändert und sich dem in Deutschland gesprochenen Deutsch anpasst:

Es gab Wörter, über die er sich wunderte. Er murmelte sie öfter vor sich hin, als wollte er sie auswendig lernen. Andere Wörter fand er abstoßend, ich werde sie nie aussprechen können, dachte er. Aber nach einem halben Jahr sprach er sie trotzdem aus. Noch waren sie sperrig, schon waren sie glatt. Er entfernte sich von seiner deutschen Sprache, er näherte sich einer anderen deutschen Sprache. Er horchte seinen Sätzen nach, seine Syntax, seine Aussprache beschäftigten ihn. Manchmal hatte er den Eindruck Sätze zu sprechen, die aus dem Rumänischen übersetzt waren. Zur Überprüfung übersetzte er sie ins Rumänische. Erleichtert stellte er fest: es war nicht rumänisch gewesen [...] Es war eine ferne Sprache in ihm, gegen die er sich zu sperren suchte, die er aber insgeheim wünschte (Wagner 1991: 195).

Er sucht krampfhaft „nach Beweisen des Sich-Zurecht-Findens“ (Wagner 1991: 257) in der deutschen Sprache und findet einen darin, dass er anfängt, die deutschen Dialekte voneinander zu unterscheiden.

## Die westdeutsche Wirklichkeit

Ähnlich wie in **Ausreiseantrag** die rumänische vom totalitären Staat beherrschte Wirklichkeit lähmend auf den Schriftsteller Stirner wirkt, so löst auch die Begegnung mit der westdeutschen Wirklichkeit in **Begrüßungsgeld** vorerst eine Schreibkrise aus.

Der Schriftsteller nimmt zuerst die Position eines kritischen Beobachters ein, der die westdeutsche Konsumgesellschaft von außen betrachtet und so auch ihre Mängel zur Kenntnis nimmt.

Er übt Kritik an der Konsumgesellschaft, die das Geld zur wahren Macht erhebt:

Es war wie in einer immerwährenden Peepshow. Du wirfst die Mark ein, und der Vorhang geht auf. Man zeigt dir, was Sache ist. Man macht dir was vor. Die Welt zieht dir das Geld aus der Tasche. So hast du was vom Leben (Wagner 1991: 170).

Geld besitzen, bedeutet aber noch nicht, dass man auch wirklich Zugang zum Leben hat. Dies wird anhand einer kurzen Geschichte exemplifiziert:

Ein Ölmilliardär, einer aus Texas, ließ nach und nach die Welt nachbauen. Was er sah, ließ er auf seiner Domäne nachempfinden. Es wurde aber dadurch nicht verfügbar für ihn (Wagner 1991: 170).

Stirner bringt ironisch die Ignoranz der westdeutschen Gesellschaft zur Sprache:

Osteuropa war weit. Sie redeten von der dritten Welt, und sie zündeten Kaufhäuser an, wegen der Löhne in Südostasien. Dass aber in den gleichen Kaufhäusern auch Waren auslagen, die billig in Osteuropa angefertigt worden waren, wussten sie nicht. [...] Der Hunger in Äthiopien war präsent, der Hunger in Rumänien nicht (Wagner 1991: 177).

Er betrachtet den „Raum der Metropole“ als einen „Raum der Ignoranz“ (Wagner 1991: 206):

Er musste sich daran gewöhnen, dass alles zur Verfügung stand, Bilder, Ideen. Alles war Design, und Design war vergänglich, und Vergänglichkeit war chic. So hatten alle Auftritte eine Spur von Beliebigkeit. [...] Es fiel Stirner schwer, sich daran zu gewöhnen, da er bisher mit Eindeutigkeiten gelebt hatte (Wagner 1991: 211).

Stirner hat das Gefühl, in der Großstadt Berlin in „die Welt der flüchtigen Wahrnehmung“ (Wagner 1991: 179) eingetreten zu sein, in der er sich nichts merken kann und in der er verurteilt ist, ohne Erinnerungen an das kürzlich Gesehene oder Gelesene zu leben, da er mit viel zu vielen Informationen konfrontiert wird. Dazu tragen Filme, Bücher und Zeitungen bei. Gleichzeitig hat er den Eindruck, in einer Gegenwart zu leben, „die für ihn keine Wurzeln“ hat (Wagner 1991: 195), da er nichts über das Vorher

weiß. Daraus ergibt sich für den Schriftsteller die Aufgabe, sich über die Geschichte des neuen Landes, in dem er zu leben entschieden hat, zu informieren. Erst im Augenblick, da er Erinnerungen hat, an das, was er erlebt, wird er erneut fähig sein, zu schreiben (Wagner 1991: 270). Zu seinen Schreibhemmungen trägt auch die Überfütterung der Menschen mit Sprache bei, die für den ehemaligen Ostblockbewohner ungewöhnlich ist:

Es waren zu viele Wörter um ihn. Überall war er mit Wörtern konfrontiert. Er sah etwas, und er überlegte noch, und schon sagte man ihm, was er gesehen hatte. Er war noch gar nicht zu Ende, und schon lief die Erklärung nebenher wie eine Tonspur auf dem unfertigen Film (Wagner 1991: 212).

Dieses zu viel an Wörtern wird der Stummheit entgegengesetzt, zu der der Mensch in einer Diktatur verurteilt ist:

Er stockte, er schwieg. Er hatte so lange mit der Stummheit gelebt. Die Ereignisse hatten keine Namen gehabt, und er hatte sie ihnen geben können. Das ist vorbei, sagte er sich. Das ist endgültig vorbei. Er beobachtete in seinen Äußerungen die Sprache seiner Vergangenheit, er strich ganze Sätze (Wagner 1991: 212).

## Das Schreiben

Eine wesentliche Voraussetzung, um sich in Deutschland als Schriftsteller etablieren zu können, stellt für Stirner seine Positionierung innerhalb des neuen, binnendeutschen Umfeldes dar. Dieses Problem stellt Wagner auch an den Anfang seines 2004 veröffentlichten Essays **Sprachdesaster und Identitätsfalle. Der Schriftsteller als Rumäniendeutscher**: „Vor dem Schreiben steht die Zugehörigkeitsfrage. Sie verstellt das Schreiben“ (Orbis Linguarum 2004: 345).

Anfangs wehrt sich Stirner dagegen, als Emigrant bezeichnet zu werden:

Emigration, wieso? Er hatte immer deutsch geschrieben und hielt, was er schrieb für einen Teil der deutschen Literatur. Auch waren die Rumänen nie der Meinung gewesen, dass die Literatur ihrer Minderheiten zur rumänischen Literatur gehört. Sie ignorierten sie eher, sie hielten die Literatur ihrer Minderheiten für eine kulturpolitische Angelegenheit des Regimes und die Leute, die sie schrieben, für übergeförderte Möchtegernliteraten (Wagner 1991: 196).

Er fasst sich eher als „Emigrant ohne Zukunft“ (Wagner 1991: 177) auf, weil er auf keine Rückkehr in sein Heimatland hofft. Er wird sich dessen bewusst, dass Rumänien für ihn schon damals „ein fremdes Land“ war, als er noch darin lebte und dass es nun „täglich noch weiter rückte“ (Wagner 1991: 178). Die Aufforderung, die ihn von deutscher Seite erreicht, in einer rumänischen Exilzeitschrift zu veröffentlichen, weist er mit der Erklärung zurück, „er sei ein deutscher Schriftsteller“:

Er schrieb ja deutsch, er hatte immer deutsch geschrieben, auch in Rumänien, und es wäre ihm grotesk vorgekommen, seine Texte ins Rumänische zu übersetzen und in einer rumänischen Exilpublikation veröffentlichen zu lassen (Wagner 1991: 178).

Diese Aufforderung stempelt ihn gleichzeitig auch zum Heimatlosen, da seine Zugehörigkeit zur deutschen Literatur in Deutschland nicht anerkannt wird. Daraus ergibt sich für ihn die Frage nach seiner Identität. Gerade „dieses paradoxe Grundmuster“, das den Schriftsteller unter den Aussiedlern betrifft, beschreibt Wagner Jahre später in dem oben erwähnten Essay:

Der Aussiedler kann nicht Einheimischer und will nicht Ausländer sein. Er hat zwar ein Leben im Ausland hinter sich, beruft sich aber auf die Sprache der Einheimischen als die seine (Orbis Linguarum 2004: 345).

Obwohl Stirner sich nicht an sein Geburtsland gebunden fühlt, ist er trotzdem unfähig so zu leben, wie die vielen anderen, die vor ihm aus Rumänien weggegangen sind und die so tun, „als gingen sie die Geschehnisse in Rumänien überhaupt nichts an“ (Wagner 1991: 161). Er wendet sich von dem Land, aus dem er kommt, nicht ab, es beschäftigt ihn weiter. Doch allmählich beginnen ihn die neuen Themen mehr als Rumänien zu interessieren:

Aber gab es nicht schon Augenblicke, in denen ihn die Spielbankaffäre oder das Lennédreieck mehr interessierten? (Wagner 1991: 178)

Damit wird der thematische Sprung von den rumänischen zu den west-deutschen Themen angedeutet, der eine wichtige Voraussetzung für die Anerkennung Stirners als „deutschen Schriftsteller“ darstellt. Stirner möchte sich nicht, wie viele seiner Freunde, von sich selbst entfernen und sich in Deutschland eine neue Identität basteln (Wagner 1991:

213). Er möchte sich an seine Vergangenheit in Rumänien erinnern und mit dieser anerkannt werden.

Dass für ihn Schreiben auch Verarbeitung seiner eigenen Vergangenheit bedeutet, macht folgende Passage deutlich:

Du kennst den Leierkastenmann. Der Leierkastenmann dreht an seinem Leierkasten. Er steht auf den Plätzen der Städte, und er gibt den Städten eine Vergangenheit, die sie schon lange nicht mehr haben.

Du schreibst.

Du bist dein Leierkastenmann (Wagner 1991: 173).

Gleichzeitig macht sich aber Stirner auch Gedanken darüber, wie er seine Erfahrungen aus der Diktatur seinen westdeutschen Lesern glaubhaft weitervermitteln kann, denn:

Das totalitäre Denken ist nur für den fassbar, der in einem totalitären Staat gelebt hat (Wagner 1991: 259).

Stirners Schreibprobleme in Deutschland ergeben sich vor allem aus dem Gegensatz zwischen dem Schreiben in einem totalitären Staat und jenem in einer Demokratie.

In seinem Essay aus dem Jahre 2004 beklagt sich Wagner darüber, dass kaum einer nach dem Unterschied des Schreibens im Kommunismus und in der westlichen Gesellschaft frage, wobei gerade dies ein wichtiges Thema wäre, welches das Dilemma des eingewanderten Schriftstellers um einiges präziser beschreiben könnte (Orbis Linguarum 2004: 347).

Schreiben in einer Diktatur bedeutet immer wieder subversives Schreiben, so dass die Leser zwischen den Zeilen lesen können. Ein Ziel der Literatur in einer Diktatur ist vornehmlich das Untergraben der Macht und das Herstellen einer Gemeinschaft mit dem Leser:

Dort [in Rumänien] war es für ihn immer mit Leuten verbunden gewesen, die er ansprechen konnte, an die Anspielungen, Andeutungen gerichtet waren, Leute, von denen er wusste, dass sie auch so dachten, dass sie verstehen, was er meinte, wen er meinte. Und es gab Feinde, es war ein Schreiben im Schatten der Macht gewesen. Man freute sich über die kleinen Frechheiten, die man sich geleistet hatte (Wagner 1991: 159).

Das Schreiben über die westdeutsche Wirklichkeit fällt Stirner schwer, weil sie ihm noch fremd anmutet. Er muss sich mit neuen Wirklichkeitsaspekten auseinandersetzen, die typisch für den Kapitalismus sind:



Schreiben, es hatte hier mit so wenigen Dingen zu tun. Es fiel ihm schwer. [...] Jetzt war er im Niemandsland. Es gehörte ihm nichts. Er redete zwar die gleiche Sprache wie die Leute hier, aber er redete wie einer, der von außen kommt. Seine Sätze wirkten wie übersetzt. Er schrieb, aber es zielte auf nichts. Er war mit seiner Sprache allein (Wagner 1991: 159).

Stirner versucht der fremden Wirklichkeit, die ihn umgibt, durch Beobachtungen habhaft zu werden:

In der U-Bahn beobachtete er die Leute. Seinen neugierigen Blick suchte er zu verbergen. Es misslang. Am liebsten wäre er in die Leute eingedrungen, hätte in ihre Köpfe geschaut wie auf einen Bildschirm. Er wollte alles über sie wissen. Er wollte es, weil er nichts über sie wusste. Er stellte sich neben Leute, die sich miteinander unterhielten, schnappte Satzketten auf, er schaute, was die Leute lasen. Er suchte Schlüsse zu ziehen aus dem, was er erfuhr. Er wurde den Eindruck nicht los, dass ihm alles verborgen blieb (Wagner 1991: 167).

Erst gegen Ende der Erzählung ist Stirner fähig, sich ein Bild von seinem neuen Publikum zu machen:

Sie redeten vom Ozonloch, aber sie sahen es nicht. Sie fuhren weiter mit ihren Wagen die Wälder kaputt. Abgase? Vermutungen. Eine unheilbare Krankheit kam zu allen anderen Krankheiten hinzu. Sie redeten davon: Seuche, sagten sie. Sie redeten wie von Weltuntergängen. Wöchentlich kündigten die Illustrierten eine Katastrophe an. Sie redeten, und das Ozonloch vergrößerte sich, und sie redeten von der Vergrößerung des Ozonlochs. Skandale hielten sie in Atem [...] Sie hockten vor ihren Bildschirmgeräten und tippten unentwegt Daten hinein. Manchmal noch blickten sie kurz auf, und ein Schatten ging ihnen übers Gesicht. Kurz vor Ladenschluss sprangen sie auf und rannten in den Supermarkt und aus dem Supermarkt wieder hinaus und in ihre Wohnungen [...] Man trat kurz auf den Balkon und sah auf die gespeicherte Stadt. Niemand bewegte sich in ihr, die Parkplätze lagen totenstill. Es war Nacht, die Leute setzen aus (Wagner 1991: 268-269).

In dieser Passage gelingt es Wagner, ein vielschichtiges Porträt des westdeutschen Großstadtbewohners zu zeichnen. Dieser redet zwar ständig von den vielfältigen Katastrophen, die den Menschen belauern, unternimmt aber selbst nichts dagegen. In den Illustrierten und Zeitungen ziehen ihn die Skandale magisch in ihren Bann. Zu Hause sitzt er vor seinem Computer und speichert unentwegt Daten. Dadurch verliert er den Kontakt zur Wirklichkeit, der sich nur mehr auf einen Sprung in den Supermarkt beschränkt. Die Botschaft, die Wagner durch diese Passage dem

westdeutschen Leser übermittelt, ist folgende: Die westdeutsche Konsumgesellschaft ist eine Gesellschaft, die unaufhaltsam auf die Katastrophe zusteuert, nämlich auf die Vereinsamung des Einzelnen. Sie ist eine Warnung.

Nicht zufällig wird gerade nach dieser Passage, in der sich der Schriftsteller der Beschreibung der westdeutschen Wirklichkeit widmet, auch geschildert, wie das Interesse der westdeutschen Leser an der Person Stirners wach wird:

Es kam öfter vor, dass Leute ihn nach seiner Vergangenheit fragten. Er erzählte, und sie hörten sich seine Geschichten an:

Wie ist das möglich, sagten sie.

Wieso lehnt sich da niemand auf (Wagner 1991: 269).

Obiges Zitat macht nicht nur das Interesse der deutschen Leser an der Vergangenheit eines rumäniendeutschen Schriftstellers deutlich, sondern gleichzeitig auch die Schwierigkeiten der in der Demokratie Aufgewachsenen, sich die Zustände in einem totalitären Staat vorzustellen.

Die Erzählung endet mit der Überwindung der Schreibkrise, die sowohl der erfolgreichen Auseinandersetzung mit der persönlichen Vergangenheit als auch jener mit der westdeutschen Wirklichkeit zu verdanken ist:

Er konnte wieder schreiben, er war wieder zu Beobachtungen fähig. Was er sah, konnte er jetzt auch wieder einordnen. Das Raster war noch sehr fragil, aber dass er wieder schreiben konnte, machte ihn ruhiger (Wagner 1991: 269).

Die Zuwendung zu neuen Themen, welche auch die westdeutschen Leser beschäftigen, markiert den Anfang des Weges, den der Schriftsteller Stirner und somit auch Wagner selbst vom banatdeutschen Minderheitenschriftsteller zum westdeutschen mühevoll vollzogen hat.

## Literatur

Papadima, Liviu (1988): *Sprache und Diktatur*. In: Günter Holtus/Michael Metzeltin/Christian Schmitt (Hrsg): **Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)**, Bd. 1/2, Tübingen: Max Niemeyer, 512-525.

Wagner, Richard (1991): **Ausreiseantrag. Begrüßungsgeld. Zwei Erzählungen**, Frankfurt/M.: Luchterhand Literaturverlag.

Wagner, Richard (2004): „Sprachdesaster und Identitätsfälle. Der Schriftsteller als Rumäniendeutscher“. In: **Orbis Linguarum**, 26/2004, 345-351.

## **Übersetzen als „Sonderfall des Selberschreibens“: Oskar Pastior/Francesco Petrarca 33 Gedichte**

**Abstract:** The article focuses on Pastior's Petrarch project and on analysing it in relation to translation and self-creation. Pastior, who translated from Arhezi, Blaga, Urmuz, Chlebnikov, Baudelaire, understands translation as deconstruction of terms and further reconstructing them according to different rules. He aims for a transposition of Petrarch's ideas and perceptions into his own system upon dismantling the metaphors of his "predecessors". Pastior transposes love as expressed in the Canzoniere motif into another concept – the concept of language – where the erotic discourse becomes a discourse about poetry. This way a book on the relation poet-language comes into existence, where Pastior transposes Petrarch's love poetry into poetology. In the author's vision the Petrarch-Laura relationship is a reflection of his own relationship to the language. He delves into the language, in an attempt to look for deeper, hidden meanings.

**Keywords:** Petrarca, Oskar Pastior, translation, transposition, poetology, poetry, language.

Ausgehend von den Sonetten Petrarca's **Auf das Leben und den Tod der Madonna Laura** hat Pastior seine 33 Petrarca-Gedichte verfasst, die er in den *Wiener Vorlesungen* als „geknickten Umgang mit Texten“ (Pastior 1995: 37) bezeichnet hat. Petrarca's Sammlung, auf die Pastior rekurriert, enthält 366 Gedichte unter symbolischer Anspielung auf die Tage des Jahres. Als Muse und Inspirationsquelle steht die Begegnung mit Laura, die nach Aussagen des italienischen Dichters am 6. April 1327 in der Kirche Saint-Claire in Avignon stattgefunden hatte. Laura tritt in ihren menschlich-konkreten Zügen nie in Erscheinung, sondern nur als metaphysischer Fluchtpunkt des sich erforschenden Dichtergenius, als Spiegel seiner Selbstanalyse. In seinen Gedichten kommen weder Kommunikation zustande noch Erfüllung, sondern nur Hoffnung und Sehnsucht, die Liebe beruht nicht auf Reziprozität.

Durch die Zuwendung zu Petrarca gelingt Pastior ein Brückenschlag aus der Vergangenheit in die Gegenwart, eine Bewältigung der sprachlichen und bildlichen Grenzen seines Vorgängers.

Doch wie es der Dichter betonte, handelt es sich weder um Übersetzungen noch um Nachdichtungen: „Es gibt streng genommen kein Übersetzen. Nur Konfrontation, Begegnung mit der Grenze, die Illusion des Kennen und Lernens“, äußert sich Pastior in einer poetologischen Aussage *Vom geknickten Umgang mit Texten wie Personen* (Pastior 1983b: 181), um später das Übersetzen als „Sonderfall des Selberschreibens“ (Pastior 1995: 39) zu etikettieren. Pastior hat als Übersetzer aktiv gewirkt. Er hat den russischen Dichter Chlebnikov, seine sogenannte „Sternensprache“ ins Deutsche übertragen. Zu Hilfe kamen ihm dabei seine Russischkenntnisse, die er sich in den 5 Lagerjahren angeeignet hatte. „Eine mikro- und makromolekulare Sprachaffäre also. „Übersetzung“ war das nicht – höchstens in dem Maße, als ich mich bemühte, die großen Wortfelder [...] zu halten“ (Pastior 1995: 39), gesteht der Dichter. Es folgten Transpositionen der rumänischen Avantgardisten Urmuz, Tristan Tzara, Gellu Naum oder aber von Werken namhafter rumänischer Schriftsteller und Dichter: Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Panait Istrati, Marin Sorescu. Übersetzung versteht der zeitgenössische Lyriker als Dekonstruktion bei gleichzeitiger Rekonstruktion nach anderen Regeln. Dazu äußerte er sich in dem theoretischen Beitrag *Petrarca und andere Versuchsanordnungen*:

In dem Wust von Überlegungen zu Petrarca taucht das Wort vom „Übersetzen“ gar nicht auf. Es ist die Hilfskonstruktion einer ehrenwerten großen Gilde. Aber bei guten Texten ein falsches Wort für etwas, das es gar nicht gibt (Pastior 1994: 277).

Auf die Gründe seiner „Bekanntschaft“ mit Petrarca geht der Lyriker selbst ein: die Zusammenkünfte des Petrarca-Kreises und eine Anregung von Michael Krüger, in dessen Edition *Akzente* das Werk schließlich erschienen ist. Damit erläutert Pastior aber nur die biografischen Hintergründe, in die er dann das Inspirationserlebnis situiert. „Es geschah plötzlich“, heißt es im Nachwort des Bandes, „ich glaubte eine poetologische Aufgabenstellung zu entdecken“ (Pastior 1983a: 78) und sein Vorhaben lautet:

[...] einmal zu sehen, was innerhalb der poetischen Vorgänge, im Spannungsfeld der Begriffs- und Metaphernbildung, sich während der Kenntnisnahme durch Sprache ergeben könnte. [...] es reizte mich sie [die Metaphern] abzuklopfen, anzurubbeln, wie Abziehbilder; bloß mit dem Unterschied, dass ich hier ja die

glänzend-bunte Oberflächenschicht der Bilder probeweise „beseitigen“ wollte, um herauszufinden, was sich, eher matt, monochrom, an Anschauung, Erkenntnisvorgängen, ja vielleicht Erkenntnistheorie „darunter“ verbirgt. [...] Neugierig war ich auf den fremden, also „meinen“ Petrarca-, durch den methodischen Trick, seine Metaphern „in statu nascendi“ zu überraschen, konnte ich durch die Zeitfalte schlüpfen und mich ihm nähern, ein wenig (Pastior 1983a: 78).<sup>1</sup>

Es ging Pastior um eine Demontage der Metaphern seines „Vorgängers“, um die Transposition der Ideen, Vorstellungen in sein eigenes System. Vier Prinzipien kommen dabei zum Tragen:

a) Unkenntnis der „Original“- Sprache (Petrarcas Italienisch) – das hat durch allmähliches Erlernen eines Vokabulars die natürliche Grenze des Projektes bis Text Nr. 33 hinausgeschoben; b) Auflösung der Bildmetaphern Petrarcas in diskursive Syntax [...] eine Detektivarbeit, in der sich Hypothetisches und Potentielles berühren musste, um [...] Petrarcas Metaphorik in statu nascendi ‚herauszubilden‘; c) totale Vernachlässigung der Sonettform zugunsten einer schlichten Linearität mit dem Duktus von Prosablöcken; d) Aufhebung der historisierenden Hemmschwelle, die es verboten hätte, nachpetrarkistischen Wortschatz (oder auch anachronistische Zitate) aufzunehmen – so dass nun »mein« Petrarca z.B. selbstverständlich »seinen« Wittgenstein (den ich persönlich nicht gelesen habe) kennt und, selbst in seiner „hohen Tonlage“, einen einigermaßen selbstreferenziellen Zungenschlag hat. Es fällt auf, dass alle vier Einschränkungen Verzichtregeln oder jedenfalls ein Komplex „abwesender Tugenden“ einer Übersetzung nach mimetischen Normen sind. Daher sind die 33 Gedichte auch wirklich was anderes (Pastior 1996: 79-80).

„Nicht im Vergleich mit dem Original [liegt] der Angelpunkt, sondern in der künstlichen Gleichzeitigkeit beider“ (Pastior 1983a: 83), gesteht Pastior im Vertrauen auf das Novum seines Textes. Wie es der des Italienischen nicht mächtige Dichter im Nachwort des Bandes bezeugt, hat ihm die Morphologie und Syntax des vertrauten Rumänisch „Vergleichsmomente“ eingebracht, er hat sich nicht mit vorhandenen deutschen Übersetzungen zufriedengegeben, sondern sich alleine mit „Wörterbücher[n] und Konjugationstabellen“ (Pastior 1983: 79) abgeholfen: Textaneignung durch eine Wort für Wort Erschließung, mithilfe der Lautfelder, so ähnlich wie im Falle der Chlebnikov-Nachdichtungen.

Alle Gedichte, die Pastior aus den **Canzoniere** seines italienischen Meisters wählt, sind Sonette, die bei ihm zu Prosatexten werden. Der Band ist in drei

---

<sup>1</sup> Verwendet werden in diesem Beitrag die von Pastior eingesetzten Anführungszeichen in Zitaten.

Teile gegliedert: die 33 pastiorschen Texte, dann die 33 Sonette von Petrarca und zuletzt das Nachwort, in welchem der rumäniendeutsche Lyriker seine Methode erläutert. Dass hier nicht Fremd- und Muttersprachliches gegenübergestellt werden, weist von der Original-Nachbildungs-Konstellation ab auf die Eigenständigkeit der deutschen Gedichte. Auf sie kommt es an, das Interesse an Petrarca ist ihnen nachgeordnet. Man wird in die italienische Fassung schauen, um die deutsche besser zu verstehen. Genau die Umkehrung dessen, was eine Übersetzung sein soll. Meine Untersuchung soll der Frage nachgehen, welchen Grad von Selbstständigkeit die Texte gegenüber denen Petrarcas erlangen, die im zweiten Teil des Buches abgedruckt sind und auf die sie sich schon durch die Titelgebung beziehen. Dabei behandle ich parallel die italienische Fassung, die mir anhand von Nachdichtungen vertraut wurde, und die von Pastior erzielte Prosaform. Aus der Summe der 33 Sonette werden nur Einzelne besprochen.

Jeder pastiorsche Prosatext enthält ein selbstständiges Motiv, manche verketteten sich zu Motivschwerpunkten, wie das übernommene Augen- und Denkmotiv. Pastior seziiert die Metaphernsprache seines Kollegen, dringt tief in das Gewebe des fremden Textes ein, verzichtet auf das Verfahren der Silbenumstellung und des Buchstabentausches, auf Sprachexperimente und entdeckt „unterschwellig Sinnhaftes“ (Pastior 1983a: 82). Es geht ihm nicht um die Transposition der Liebesmetaphorik. Stattdessen setzt der Dichter:

[...] ein Vorgehen Wort für Wort, das Abwägen möglicher Synonyme, des Wortfelds, dann die Beziehung zum Nachbarwort, nicht der größere Zusammenhang, sondern immer nur die Mikrostruktur. Wo sich eine Metapher abzuzeichnen beginnt, genau auf die Spannung von wörtlicher und übertragener Bedeutung achten und festhalten (Matuschek 1994: 271).

Lässt man sich auf Pastiors Methodenerklärung ein, die Metaphern „in statu nascendi zu überraschen“, und mikroskopiert dessen Metaphern, so fällt auf, dass der Dichter Motive und Metaphern in einem neuen Zusammenhang verbindet und somit Petrarcas System destruiert. Wenn Pastior „*duo begli occhi che legato m'hanno*“ (Pastior 1983a: 44) liest, möchte er nicht die Tradition der Augenmetapher, des fesselnden Blickes streifen, beim Vers „*E tremo e spero; ed ardo, e son un ghiaccio*“ (Pastior 1983: 47) nicht an die konventionellen Liebesparodien anknüpfen. Ein Auszug aus Petrarca „*nel cor mi scrisse Amore*“ (Pastior 1983a: 43) „in meinem Herzen ist die Liebe eingeschrieben“ ergibt in Pastiors Text „wie eingefleischt“ (Pastior 1983a:

7), wodurch die Symbolik der Liebeserklärung verschwindet. Weitere Beispiele lassen sich aufzählen: aus „sospiri“ (Pastior 1983a: 43), dem Seufzen entsteht „sich Luft machen“ (Pastior 1983: 7); der Vers „Amor, io fallo, e veggio il mio fallire“ (Pastior 1983a: 57) wird bei Pastior zu „Knirps, ich bin dir nicht gewachsen“ (Pastior 1983: 21); „Benedetto sia'l giorno“ (Pastior 1983a: 44) „Gesegnet sei der Tag“ ergibt „Guter Tag, von dem ich spreche“ (Pastior 1983a: 8); „O cameretta, che già fosti un porto“ (Pastior 1983a: 9) „oh Kämmerlein, das oft mir Zuflucht bot“ ergibt „Meine vier Wände, wie sicher sie schienen“ (Pastior 1983a: 15). Die von Petrarca übernommenen und montierten Zitate setzt Pastior in Anführungszeichen und signalisiert sie als Fremdgut. Um sie herum streut er Eigengedanken.

Pastior verändert und verzerrt Petrarcas Metaphern, so dass die metaphorischen Verbindungen verloren gehen. Petrarca bevorzugte das Wortspiel *Laura l'aura* (der Wind, der Hauch), oder *lauro* (Lorbeer), das Verb *LAU*dando, wobei die Vorsilbe *lau-* hervorgehoben wurde, oder das Adjektiv *aureo* und die Ableitungen des Verbs *dorare*, denn sie enthielten alle einen Hinweis auf die Geliebte *Laura*. Diese wortspielerischen Angebote nimmt Pastior in keinem der 33 Texte wahr. *Laura* kommt bei ihm nicht direkt vor. Das siebzehnte Sonett (Pastior 1983a: 23) spielt auf die Begegnung Petrarcas und *Lauras* an, beschwört die Erinnerung herauf, aber das Begehren, die Suche nach der Geliebten fehlen. Das Unerreichbare, das Objekt des Begehrens ist bei Pastior die Sprache, Petrarcas Sprache, der Text. Sie wird zum Thema seiner Dichtung in ähnlicher Weise, wie es für Petrarca die Geliebte *Laura* gewesen ist. Der petrarkische Text wird zu einem Partner in einem Dialog, der auch ein Dialog mit dem Autor ist, den Pastior in seinem dekompositorischen Spiel reaktualisiert.

Es ist die lautliche Oberfläche sowohl der italienischen Sprache als auch des lyrischen Sprechens, unter welcher die poetischen Energien gespeichert sind, welche der experimentelle Dichter auch in den Petrarca-Gedichten setzt, ohne das Original zum Schweigen zu bringen. Das italienische „ardente“ wird zu „brennend“, so wie aus dem Pronomen „cui“ das deutsche Nomen „Kür“, aus dem Zahlwort „tante“ das Hauptwort „Tand“ entsteht. Die übersetzten Wörter verzahnt Pastior mit Kommentaren und Erwägungen und schreibt sie als Prosa nieder, mit der Folgeerscheinung, dass „die von mir bei ihm so gänzlich vernachlässigte Sonettform sich später rächte, indem ich das Projekt der Sonetburger durchzog“ (Pastior 1995: 42). Es entsteht eine Symbiose aus zum Teil umgangssprachlich wiedergegebenen Petrarca-Zitaten, aus daraus abgeleiteten modernen Metaphern, Kommentaren und Überlegungen.



Das Thema der **Canzoniere** transponiert Pastior in ein anderes Konzept, das der Sprache, denn der erotische Diskurs wird zum Diskurs über die Poesie. So entsteht ein Buch über das Verhältnis Dichter – Sprache, „wobei all die Paradoxien der Petrarkischen Liebe als Paradoxien der Pastiorschen Dichtung reflektiert werden. Über Petrarca's *stato* visiert Pastior den eigenen Zustand als methodischer Dichter. Diese Transponierung kann man nun tatsächlich Motiv für Motiv verfolgen“ (Matuschek 1994: 273).

Im ersten Gedicht (Pastior 1983a: 7/Petrarca V, 43), das Pastior an die Spitze seines Bandes situiert, spricht Petrarca von der Würde des geliebten Namens, konzentriert als Wortspiel „*laudando*“ in der Anfangsilbe „*Lau-*“, auf die er seine Gefühle projiziert. Seine Dichterpürde sieht der Lyriker darin, den geliebten Namen zu preisen. Gleichzeitig klingt auch das Motiv der unerfüllt erfüllten Liebe an: „*sospiri nel cor mi scrisse Amore.*“ Ein Blick auf Pastiors Text signalisiert die Unterschiede, denn der Liebesseufzer fehlt, die Opposition Ich-Du strukturiert den Text.

Wenn, um mir Luft zu machen, ich den Laut bewege, der dich bei mir „wie eingefleischt“ vertritt, nennt er, kaum über die Lippen gebracht, bereits sich selber „wie selbstverständlich“ und „so wertvoll“ – er wird zum eigentlichen Anwalt, außerhalb von mir (Pastior 1983a: 7).

Wenn die Überantwortung des petrarkistisch Liebenden an die Liebende aufgehoben wird, können auch Rollentausch und Kontextverschiebungen deutlich markiert werden. „*Nel cor mi scrisse Amore*“ (Petrarca 1983a: 43) des Ausgangstextes gerinnt bei Pastior zu „wie eingefleischt“ (Pastior 1983a: 7), die Liebesseufzer der „*sospiri*“ werden degradiert und umgangssprachlich durch Anatomisches „um mir Luft zu machen“ ersetzt (Pastior 1983a: 7). Vage, wie unüberhörbar, wird hier die religiöse Idee von der Fleischwerdung des Wortes evoziert. Dabei klingt in dem Luftmachen und der Verbindung mit dem Laut die Idee des Schreibens als Überlebensstrategie an – „du/bist nur in Sätzen in Sicherheit, die dich wiegt“, so die Botschaft aus einem **Wechselbalg**-Gedicht (Pastior 1980: 58) – zusammen mit der poetologischen Äußerung des Dichters, von der Lautebene fasziniert zu sein. Sprach Petrarca von Namen, so beruft sich auch sein „Nachfolger“ darauf: „Wer Namen einwirft, übernimmt Verantwortung“ (Pastior 1983a: 7). Die Verantwortung gegenüber Namen mag die Verantwortung dessen sein:

[...] der sich mit diesem selbstverständlich Wertvollen auf ein Titelblatt schreibt.  
[Daraus] ergibt sich [...] ein programmatisches Einleitungsgeidicht für einen Band,

in dem ein moderner Autor sich über einen verpflichtenden Namen der Tradition selbst reflektiert (Matuschek 1994: 273).

Das zweite Gedicht Petrarcas knüpft an die Namensverpflichtung an. Das lyrische Ich segnet den Augenblick, „l giorno, e' anno, e' l tempo, e' l ora“ (Petrarca 1983a: 44), an dem es seine Geliebte gesehen hat und widmet sich nur dem lobenden Angedenken dieser Begegnung. Die Metapher der „begli occhi“, der schönen Augen, verbindet sich mit dem Schmerz, den Tränen „le sospiri, e le lagrime“ (Petrarca 1983a: 44) einer von Amor getroffenen Seele.

Pastior behält die Zeiteinteilungen bei, diese werden nicht gepriesen als Augenblicke der Liebes-Begegnung, wie das „benedetto“/’preisen’ beim zeitgenössischen Dichter gar nicht vorkommt, es ist nur das „Sprechen“. Die Metapher „duo begli occhi“, der zwei schönen Augen, wird von Pastior aufgelöst und refunktionalisiert: „der Ort mit den zwei Augen“, wodurch das Geografische mit dem entfremdeten Körperlichen vereint wird. Daraus formuliert der Lyriker die thematische Konzentration seines Bandes:

Ich spreche in konzentrischen Kreisen von der einen Sache; immer ins Herz; der Name, mit dem ich sie umgab, die Wellen, die er schlägt, indem ich davon spreche. Ich weiß, wovon ich spreche [...] davon, und von nichts anderem, ist die Rede (Pastior 1983: 8).

Petrarcas Herzmetapher hat der Dichter frei gestaltet, „immer ins Herz“, die Requisiten Amors fehlen, das Liebes-Motiv bleibt auf der Strecke. Symbolisiert das Herz bei Petrarca die Empfindung, wird es bei Pastior zur rein topografischen Metapher, zum Zentrum der Sache umfunktioniert, statt emotionaler herrscht intellektuelle Konzentration. Damit wird er dem eigenen Ansatz gerecht, „seine [Petrarcas] Metaphern ‚in statu nascendi‘ zu überraschen“ (Pastior 1983a: 78) und er schreibt an seinem Lebensthema weiter, das metonymisch reduziert in „davon und von nichts anderem ist die Rede“ (Pastior 1983a: 8) anklingt.

Im dritten Sonett (CXXXIV, 45) besingt Petrarca die Schönheit seiner Muse im Stil der gängigen Liebeslyrik: Ihre schönen, weinenden Augen erfüllen selbst die Sonne von Eifersucht, Berg und Fluss sind von ihrem Hauch eingenommen. Der Anblick der Dame, der sich dem Sänger im Verein mit dem Liebesgott bietet, bildet den Mittelpunkt des Gedichtes. Ihre Schönheit „celesti belezze“ (45) lässt die Natur verblassen und fügt dem lyrischen Ich Leid und Freud zu. Pastiors „Gedicht“ ist thematisch weit von der Vorlage entfernt, von Amor, den Pastior im 15. Sonett einfach „Knirps“ (Pastior

1983a: 57) nennt, jede Spur getilgt. Indem sich Pastior von Petrarca abwendet, äußert das Ich seines Textes: „Verspüre Neigung und Skepsis, Selbstachtung wie Mitgefühl, eine Bewunderung und die Angst vor jähren Wendungen – so kommt Gemeinsamkeit“ (Pastior 1983a: 9).

In antithetischen Gefühlen verdeutlicht Petrarca im fünften Sonett seinen Zustand der Ergriffenheit dem geliebten Wesen gegenüber. Zittern und Hoffen, Brennen und Eisig-Sein kennzeichnen die Ausweglosigkeit des hoffnungslos Verliebten „E tremo, e spero; el ardo, e son un ghiaccio“ (Petrarca 1983a: 47).

Thematisierung der Subjektivität, Widersprüchlichkeit ergeben die Kerngedanken in Pastiors Text, womit sich Übereinstimmungen im thematischen Bereich herausarbeiten lassen. Es sind die Zweifel dessen, der sich in der eigenen Arbeit, der eigenen Methode verstrickt hat: „Kein Grund zum Aufhören, kein Grund zum Weitermachen“ (Pastior 1983a: 11) lautet daher die Konklusion. Aus der Verworrenheit und Undifferenziertheit des lyrischen Ich Petrarcas entwickelt sich Pastiors Zweifel an einer Methode. Indem es sich an ihn wendet, spricht das Ich von den Mühen des Schaffensprozesses, „du bist die Klammer, die mich weder schützt noch bedroht“ (Pastior 1983a: 11). Diese Lesart scheint die im Nachwort des Bandes aufgestellte Behauptung zu unterstützen: „Hautnahe Berührungen mit einem (also dennoch erotischen?) Denk- und Sprachmodell der „Paare“, der „Absenz“, der Idee als „Vorschuss“ einer Sagbarkeit bis zum Entgrenzungs-Schmerz, und -Schreck...“ (Pastior 1983a: 81-82). Der in allen „Projekten“ experimentell arbeitende Dichter sieht sich vor die Schwierigkeit gestellt, seine Vorgehensweise zu modifizieren.

Im siebenten Gedicht (CLXI, 49) beklagt das lyrische Ich im petrarkischen Text sein Ausgeliefertsein an die Liebe durch das von Amor bestückte Gesicht des Geliebten, das ihm körperlichen Schmerz zufügt, ihn sticht „mi punge“. Die innere Unruhe treibt es in die Einsamkeit der Landschaft, wo es sich der Erinnerung „tenace memoria“ hingeben kann (Petrarca CLXI, 49).

Pastior greift aus der Bilderwelt seines Vorgängers die „tenace memoria“ hervor, die hartnäckige Erinnerung gehört der „Vergangenheit“ an, „passi sparsi“, „verlorene Schritte“ zielen ebenfalls auf längst Abgelaufenes „vertane Schritte“. Die sich bei Petrarca in allen Sonetten wiederholenden Motive der schönen Augen und des bezaubernden Gesichts behält Pastior in Form „d[er] Erfahrungen ‚des Auges‘“, des „Gleichnis[s]es] vom schönen Gesicht“ (Pastior 1983a: 13) unter Aussparung Lauras bei. Diese Bilder werden bei ihm zu „Konzepten“ (Pastior 1983a: 13), die willkürlich mit ihm, dem Dichter umgehen: „so kommt es, dass ‚ihr‘ Konzepte, mit mir

umgeht, wie es ‚euch‘ passt“ (Pastior 1983a: 13). Das Schicksal dessen wird getroffen, der sich den abstrakten Vorstellungen, den Konzepten, ausgeliefert fühlt. Wörter werden zu „Mitspieler[n]“ (Pastior 1983a: 13), an denen die Klage des Dichters anknüpft. Könnte es eine Klage über die Armut der Sprache sein, über die Unzulänglichkeit der Wörter, die bei dem avantgardistisch arbeitenden Lyriker zu einem Topos gerinnt? Zu dieser Schlussfolgerung verleitet mich der letzte Satz des Textes, „dass ihr erkennt (die Mitspieler), wie unbefriedigend der Zustand ist“ (Pastior 1983a: 13) und der Satzsatz des nächsten Textes: „selbst der Zweifel ist mir an allen Ecken und Enden nicht mehr gewiss“ (Pastior 1983a: 14).

In der familiären Behausung klagt das lyrische Ich im petrarkischen neunten Text (CCXXXIV, 51) über seine Schmerzen, seine Pein und Qual mit „lagrime notturne“ (51). Eine Möglichkeit eröffnet sich dem flehenden Ich, als Dichter zu entkommen, indem er für das gemeine Volk „vulgo, nemico ed odiosa“ (51) schreibt und gerettet wird. Reue klingt in Petrarca's Zeilen darüber an, dass er, Dantes Beispiel folgend, seine Dichtung der Volkssprache anvertraute und so „Gefahr lief, falschen Beifall oder falschen Spott zu ernten“ (Stierle 1998: 54). Mit der Angst dessen, der das Alleinsein, die Unbeständigkeit des Publikums fürchtet, endet das Gedicht.

In Hinderbergers Übersetzung lautet das deutsche Gedicht: „Und beim gemeinen Volk, das ich gehasst/möcht Zuflucht ich – wer hätt's geglaubt! – gewinnen/Ich habe solche Angst allein zu bleiben“ (Hinderberger 1948: 25). Pastior lehnt sich im Wortlaut des neunten Textes an den Petrarca an, entfernt sich jedoch thematisch davon, denn aus der Klage um die ferne Liebe entsteht die Klage um das Alleinsein. Auslöser ist eine Krisensituation. Es ist der Kummer über das Altwerden, über die Müdigkeit der matten Glieder, auf die der semantische Kern vieler Begriffe hindeutet: „Arbeit der Gefäße, die weh tun“, „von alleine Ruhe finden – eine Last“ (Pastior 1983a: 15), Unmöglichkeit, „diesen Kloß zu wälzen“ (Pastior 1983a: 15). Der Körper ist ebenso fremd geworden wie die Sprache. Wenn sich das petrarkische Ich eine Stärkung durch die Zuwendung zum Volk erhoffte, wünscht sich sein „Nachfolger“ eine Vereinigung mit „all den Unbekannten“ (Pastior 1983a: 15), getrieben von der Angst, „wieder allein zu sein“ (Pastior 1983a: 15). In dem Wunsch nach Symbiose mit den Unbekannten klingt der Text aus. Ist die Deutung der Konzepte als Sprache nicht abwegig, so scheint es mir nicht gewagt, die „Unbekannten“ als die fremden Bilder zu deuten, die „Metaphern in statu nascendi“ (Pastior 1983a: 78), die dem sinnenden Ich Furcht einflößen. Dabei trifft sich im Bild des Alleinseins und der Angst Jahrhunderte später Pastior mit Petrarca.

Petrarca entwirft im nächsten von Pastior ausgewählten Sonett (XXXV, 52) das Bild des in einem öden Umfeld projektierten einsamen Menschen, der menschliches Beisammensein scheut und den Gedanken verfällt. Es ist kein Zufall, dass kaum eines von Petrarcas Gedichten nicht das Leitwort „pensare“ enthält, konstatiert Stierle in seinen Essays zu Petrarca: „Pensare ist bei Petrarca immer die [...] Bezeichnung für innere Zustände des Denkens, Empfindens, Vorstellens, Imaginierens, Erinnerns oder Erwartens“ (Stierle 1998: 56). Die Natur steht auf der Seite des flanierenden Geistes, sie nimmt Anteil an seinen Schmerzen: „Doch glaube ich, Gebirge und Gefilde/und Flüsse kennen wohl und Wälder noch/mein Leben sonst weiß niemand mehr von mir“ (Pastior 1983a: 16). Mit der Landschaft:

[...] erschließt Petrarca ein neues Reflexionsmedium für das subjektive pensare. [...] Das Ich, das aus der Welt der Kommunikation herausgetreten ist, erschafft sich in der einsamen Landschaft ein neues Medium der Kommunikation, in dem das abwesende Du, die Geliebte, [...] zur imaginären Gegenwart [wird] (Stierle 1998: 60).

Es gelingt Petrarca, die reelle Landschaft zum „Reflexionsraum“ umzupolen. An die Einsamkeit des Dichters als Vorbedingung für das Schaffen, an seine Ängste knüpft Pastior an und verändert das „Pensare“ zu „Pensum“:

Einsamer Denkvorgang; mein Pensum, der Schritt, rückt wie ein Landvermesser langsam vor; das öde Umfeld, die vorgerückte Zeit; aber die Augen gehen mit und schweifen, zum Absprung bereit, über Mulden im Sand – Abwesenheit von Körpern; das ist die Hinterlassenschaft (Pastior 1983a: 16).

Es fällt das differenzierende thematische Element auf: war bei Petrarca der Ort ein Gegenstand der Rede, die Repräsentation der Traurigkeit durch das öde Umfeld, so übernimmt Pastior Elemente des räumlichen Szenarios, bindet sie jedoch an das Denken.

Vernimmt zur Zeit des Humanismus der Mensch ein symbiotisches Beisammensein mit der Natur, so hat sich das Individuum der Moderne davon entfremdet: „doch weiter geh ich nicht – unabgesichert ist die Einsamkeit; sonst lagert mir am Weg der lockere Vogel vielleicht nie mehr auf“ (Pastior 1983a: 16). Gehäuft werden Attribute eines locus amoenus, „öde[s] Umfeld“, „Abwesenheit von Körpern“, die Natur zeigt sich als schaurige Kulisse.

Der elfte Text setzt das Bild der Müdigkeit aus dem neunten Sonett fort. Sie wird dem Ich zugeordnet, das sich vor der Flut der fehlenden Gedanken „Gedankengänge eines Nicht-müde-werden-Könnens – zu euch, die ihr nicht müde werdet, mir zu fehlen“ (Pastior 1983a: 17) zu retten versucht. Schlaffe Gedankengänge werden mit den Reflexionen über eine verarmte Sprache verbunden „nein, was dieser Sprache fehlt, gehört zu ihr, selbst ihr Müde-Werden-Können kommt mir, während ich euch aufzuspüren trachte und dabei [...] nichts als Verlustgeschäfte häufe, abhanden“ (Pastior 1983a: 17). Sie erlaubt einen Brückenschlag zum pastiorschen Lebensthema, der Sprache, deren Verschmutztheit der Dichter in vielen Gedichten beklagt hatte. Somit beginnt sich das Thema des Bandes zu kristallisieren: ein Dialog mit dem italienischen Vorgänger von und über Sprache, die Schwierigkeit es in ein anderes Thema zu transponieren. Dass er dabei kryptisch vorgeht, erstaunt bei einem Magiker des Wortes nicht, denn „die Privatsprache (Geheimjargon) mit der sich der Autor, im Vertrauen auf die Solidarität einzelner Leser, gegen die Vereinnahmung durch totale Zeichensysteme wehrt“ (Pastior 1987: 56) kennzeichnet Pastior.

Derjenige, der im „Geistigen nicht weltoffen sein“ (Pastior 1987: 71) kann, „ohne die Existenznöte in der Welt“ (Pastior 1987: 71) zu verspüren, beklagt die Dekadenz seiner Tage. Ein Trauergefühl angesichts der Position der Dichtung in der zeitgenössischen Gesellschaft – die nicht auf Ruhm und Anerkennung basiert – ist nicht zu überhören. „Konsum, Komfort und Zeitvertreib – darauf beschränkt sich nun alles“ (Pastior 1983a: 18) ist die poetische Konklusion des Lyrikers. Ich tendiere dazu, das „dich“ dieser Verse als den großen Meister Petrarca zu deuten, zu dessen Zeiten der gesellschaftliche Status eines Lyrikers ein anderer war. Pastiors „Werben für dich“ (Pastior 1983a: 18) lässt seinen toten Kollegen auferstehen und zu einem stummen Gegenüber werden. „Du solltest, was du in großen Zügen anfindest, nicht aufgeben“ (Pastior 1983a: 18), mahnt der Dichter.

Petrarcas 14. Gedicht (CLIX, 56) begibt sich auf die Suche nach der Nymphe, die der Natur als Ebenbild Lauras gestanden haben mag. Das lyrische Sprachrohr im Text Pastiors ist auch auf der Suche nach poetischen Bildern. Wiederum herrscht der Zweifel desjenigen, der sich nicht darüber Klarheit verschaffen kann, ob er das private Sprachlabor des Vorgängers zu entschlüsseln und es für die Nachkommenschaft aufzubewahren vermag: „und bin ich [...] imstande, die Fülle aller Bilder, die du möglich machst, [...] an mich zu nehmen, ach, und draußen sichtbar tragen“ (Petrarca 1983a: 20). Die 33 Sonette sprechen über eine Krisensituation und deren Bewältigung durch Sprache.

Der zeitgenössische Lyriker mischt, nach eigenen Aussagen, mehrere fremde Zitate, Kafka und Kleist in seinen Nachdichtungen zu Petrarca. Petrarca: „S'Amor non è, che dunque è quel ch'i' sento?“ (CXXXII, 60) ersetzt Pastior durch ein bei Kafka abgelaushtes Zitat, „wenn das, was als Gedanke in der Mitte zu wachsen anfängt, 'nicht ist' – was bleibt dir ‚zu fühlen‘?“ (Pastior 1983a: 24):

Wenn das, was als Gedanke in der Mitte zu wachsen anfängt, „nicht ist“ – was bleibt dir „zu fühlen“? Und „ist“ es – mein Gott, wie muss es beschaffen sein? Meint (und du zitierst noch immer) das, was in der Mitte zu wachsen anfängt, es gut mit dir, wenn eben sein Ende dein Ende ist? „Tut“ das weh – oder „ist“ das schlimm? Ohne Wurzel, aber wachsend; die Lust, die Pein; du schürst, um auszulöschen; wohl oder übel – Geschwätzigkeit. „Ein Missverständnis, und wir gehen daran zugrunde“; noch ein Zitat (Pastior 1983a: 24).

Aufschlüsse zu diesem 24. Text gibt Pastior selbst und beruft sich auf moderne Kunst als Technik des Montierens, des Aneinander-Reihens. In der Tradition der Avantgarde entfremdet der experimentell schreibende Lyriker 2 Zitate seiner Dichterkollegen, willkürlich im Radio gehört und „vermählt“ sie mit Petrarca.

Ernest Wichner notiert, ohne darauf einzugehen, auch die Vorstufen zu diesem Sonett:

„Wenn es Liebe nicht ist, was also (zum Teufel!) ist das, was ich fühle?“ Im nächsten Schritt dann lautete die Zeile: „Wenn was ich fühle, nicht ‚die Liebe‘ ist, was ist es dann?“, um über einen dritten Versuch: „Wenn aber, was in der Mitte zu wachsen anfängt, ‚nichts ist‘ – was bleibt mir ‚zu fühlen‘?“ zur endgültigen Fassung zu gelangen (Wichner 2002: 99).

Die aufgezeigte Transformation typischer Elemente des erotischen Diskurses von der Liebe zum Gedanken und die in dieser Verwandlung stattfindende Distanzierung von Petrarca ist ein Merkmal des Bandes. Im Bestreben, die Zitathaftigkeit der Rede zu betonen, „wie durchsetzt von ständigem Zitieren Sprechen überhaupt ist“ (Pastior 1994: 276), appelliert der Dichter an fremde Elemente:

[...] das, was bei Kafka in der Mitte zu wachsen anfängt, ist der [Gedanke], so habe ich das Zitat gehört, und deshalb hat es mir eingeleuchtet. Laura, die von mir ausgesparte, ist ja Petrarca's fixe [...] Idee. Beim Fixieren in die „armen Worte“ wird sie entbegrifflicht, entplatonisiert – wenn Kunst gut, also Kunst ist, muss das passieren (Pastior 1994: 276).

Und es heißt weiter bei Pastior:

„Ein Missverständnis und wir gehen daran zugrunde“; noch ein Zitat. Und es widert dich an, an diesem Halm zu kauen („Tod und Leben“, „erquickender Verschleiß“) – und braucht, um zu geschehen, dein Einverständnis nicht; da stimme ich zu, auch eine Art von Trauer (Pastior 1983a: 24).

Und wiederum, dem Dichter abgesehen, die Entschlüsselungsprozedur:

Und nun Kafkas „Gedanke“, und über das „Gras“ sofort der „Grashalm“ und daraus „Halm-Messen“ (aus meiner Bukarester Uni-Zeit: das Lied von Walter von der Vogelweide muss irgendwo in einer Anthologie unter dem Titel „Halm-Messen“ gestanden haben). Hinzu das Bild (ich sehe es vor mir, wahrscheinlich aus einem ganz berühmten Film, Bukarester Jahre): der Junge und das Mädchen haben einen Grashalm im Mund, an dem sie kauen, wetteifernd, wer zuerst schneller beim anderen, also in der Mitte (beim Kuss) angelangt ist. Von beiden Seiten auf eine Mitte zu. Und nun Kafkas entgegen gesetzte Aussage: von der Mitte aus [...] nach beiden Seiten: das ist doch herrlich! Was entsteht, ist nämlich auch ein Zeichen: +. Das ganze Problem des Redens und Schreibens und der Kunst reduziert sich auf das armselige Bindewort – der Gedanke überläuft mich heiß und kalt [damit wiederholt Pastior den letzten Satz seines Sonetts – Anmerkung von mir PG.] (Pastior 1994: 276-277).

Auf den Punkt gebracht bezieht sich Pastior auf seine Methode, die der Kombinatorik und der Montage. Auch wenn der Dichter in diesem Band auf eine Sezierung der Sprache verzichtet, seine sprachspielerischen Verfahren aufgibt, bleibt das Buch durch Verfahren und Methode der Avantgarde treu. Bestätigung meiner Lesart gibt das dreiundzwanzigste Gedicht (Pastior 1983a: 29 und LXXXVI). Petrarca konstruiert die Metapher vom Gefängnis der Liebe, der „prigione antica“ (65), der Ketten, denn die Gefangenschaft bedeutet Glück und die Freiheit Unglück, Verstoßung aus der Liebe.

Amor lockt ihn in die Gefangenschaft, Laura entlässt ihn daraus. Befreiung als Strafe. So zeigt er sich selbst als Sträfling der Freiheit, dem die innere Gefangenschaft, bildlich das gekettete Herz, als Totenblässe ins Gesicht geschrieben ist. „E ‘l cor negli occhi, e nella fronte ho scritto“ (Matuschek 1994: 274).

Daraus entnimmt der rumäniendeutsche Lyriker die Metapher des Gefangen-Seins durch Schrift und Sprache:

Wieder treibt „es“ mich um, „macht“ mir Versprechungen, die plötzlich „sind“ – alter Schmeichler! Verfallen bin ich ihm, verhaftet (wie der „Speichel“ der



„Sprache“, die mich „leitet“); doch er – er „reicht“ den „Schlüssel“ einem „Feind“: ich bin immer „draußen“, ach in Gänsefüßchen, ach „kodifiziert“. „Es“ kommt aber noch besser: erst die Gefangenschaft („Befangenheit“) in der ich mich befinde, „lässt“ (als wäre „sie“ der „Feind“) „mich“ (als wäre „er“ das „nicht“) Wahrnehmung davon „haben“; und noch eben war ich „auf dem Wege“, d. h. „unter Mühe“, mich sprachlos, nur noch Atem stoßend, also „frei“ zu machen – wer’s glaubt!; denn in dem ich dies versichere, beschwöre, verfluche – rede ich ja; und trage, um im Bild zu bleiben, „wie“ ein Gefangener die Ketten, „es“ ständig mit mir – zumindest dies Gewicht, das zieht – Schriftzüge „in“ den Augen, offen „auf“ der Stirn. Wenn dir beim Lesen aber jetzt die Richtung aufgeht – gib zu: bei: hat besehen ist der Spielraum zum Verstummen sehr klein (Pastior 1983a: 29).

Seine Ketten, in die er geschlagen ist, „dies Gewicht, das zieht“, sind „Schriftzüge“. Statt Amor taucht ein unpersönliches „Es“ auf. „Verfallen bin ich ihm, verhaftet“, doch wem genau verfallen, sagt die nachgestellte Parenthese: „der Sprache, die mich leitet“. Wird so die Liebes- zur Sprachverhaftung, muss das, was für Petrarca die unglückliche Freiheit ist, hier Sprachlosigkeit heißen: „sprachlos, also frei“, schreibt Pastior. Und Petrarca's Nähe zum Tod heißt nun: „der Spielraum zum Verstummen“ (vgl. Matuschek 1994: 274). Die Substitution des petrarkischen Bildmaterials durch das eigene, das „Abrubbeln“ seiner Metapher etabliert „ja selber ein Vokabular an Bildern und eine Grammatik neuer Metaphern, die doch das auf Erstbegegnung bedachte Verfahren leugnete [...]“ (Pastior 1995: 42). Das Eingefangen-Sein in der Sprache konstituiert sich als Kerngedanke dieses Bandes. Das Begriffsklima, das sich unter Berufung auf Pastiors Individualität bildet, kreist um das Etikett „Sprachzweifel“. Die meine Lesart unterstützenden Beweise häufen sich auch im fünfundzwanzigsten Sonett (31 und CCLVII): Pastior spricht von dem Unterworfensein seiner Sprache unter Petrarca's Macht:

Da häng ich, atme als Geruch [...] deine Sprache, halte Rücksicht auf die nachgeworfenen „Blinker“, [...] die Sinne zappeln, voll beschäftigt, gegen den Strich (Pastior 1983a: 31).

Von dieser Position aus erlaubt sich der zeitgenössische Dichter die Freiheit, mit den fremden Bildern willkürlich umzugehen, sie gegen den Strich zu bürsten. Wortspiele kommen zustande, deren Deformation aus der Inkongruenz von wörtlicher und metaphorischer Ebene resultieren: „fällt jede Redensart ins Staunen“ (Pastior 1983a: 31), „vom Mund zur Hand“ (Pastior 1983a: 31).

Die letzten Sonette ziehen das Fazit über die angestellten Überlegungen. Pastior gibt sich zu erkennen als Meister der Verballhornung, „Zahn des Innewohnenden am Horn-Ball“ (Pastior 1983a: 38), der gerne Namen und Redewendungen entstellt, den verborgenen Sinn aus Bestehendem auswringen möchte. Er, der die Dinge beim Namen, beim Wort nimmt, reiht sich durch seine Arbeitsmethode „von der gemeinen Mutmaßung zur Wörtlichkeit“ (Pastior 1983a: 38) in die Familie der eingefleischten Wörtlichnehmer.

Der Ausweg aus der Krise wird mithilfe des sprachspielerischen Impulses ermöglicht. Die semantisch inkompatiblen Anreihungen von Komposita weisen den Weg: „So'- Aufgeschnapptheit zum Sichtbaren“, „Duftzeh“, „Tollpatsch-Wonne“, „Sonnen-Zuber-Spur-Ergänzung“, durch die sich der Dichter als Meister des Wortspielerischen und Kombinatorischen bekundet, sich auf der Suche nach neuen Wendungen der Sprache aus der Notlage hilft.

In meist abgehackten, prädikatlosen Sätzen, in Form von aneinander gereihten Stichwörtern gibt die Stimme im Text gegen Ende des Bandes den Grund zur Annäherung an Petrarca zu erkennen: Affinitäten waren das Motiv des „Kennen und Lernens“, der poetischen Vorgehensweise. Zuerst war es das biografisch unleugbare Faktum der Deportation, „wegen meines Donbas [sic!] oder Schwarzmeerkanaals“ (Pastior 1983a: 38), dann der „Transfer von Trauer“ (Pastior 1983a: 38). Das Tragische assoziiert der Lyriker mit zwei tragischen Gestalten aus der Musik und der attischen Tragödie: Verdis Aida, die zusammen mit ihrem Geliebten, dem ägyptischen Feldherrn, den Freitod wählt; und Elektra aus den Mythen um das fluchbeladene Geschlecht der Atriden.

Mit dem Appell an Petrarca beendet Pastior das letzte Gedicht: „Umsonst sind bald Subjekt und Zeit und Ort gewechselt; du bestimmst jetzt das Spiel mit ‚Eis‘ und ‚Sonne‘, ‚Wärmefluss‘ und ‚Wolkenspaltung‘“ (Pastior 1983: 40). Wenn bei Petrarca mit „l'aura“ „der Hauch der jenseitigen Welt, mit dem [...] neben der Besungenen auch der eigene Gesang, die eigenen Verse gemeint sind“ (Matuschek 1994: 275). „E l'angelico canto, e le parole/Son l'aura innanzi a cui mia vita fugge“ (Petrarca CXXXIII, 75), so ergibt der jenseitige Hauch bei Pastior den „Windstoß“, der „den Exodus einleitet“ (Pastior 1983a: 40).

Pastior versetzt die Liebesdichtung seines Vorgängers in Poetologie. In dem Verhältnis Petrarca-Laura erblickt der Autor sein eigenes Verhältnis zur Sprache wieder. Ihr ist er ausgeliefert, auf der Suche nach dem verborgenen Sinn, dem Kombinatorischen verfallen. Seine „Sprachverfallenheit“, das

Sichausliefern an sie, Sichbeherrschenlassen durch sie [ist], was Pastior hier in petrarkischen Wendungen als sein eigenes Schicksal beschreibt“ (Matuschek 1994: 275). Den erotischen Diskurs verwandelt der zeitgenössische Lyriker in einen Diskurs über die Sprache.

Dass es sich dabei nicht um eine Grenzüberschreitung Pastiors handelt, bestätigt die Tatsache, dass diese beiden Ideen auch bei Petrarca verbunden sind, denn „die Selbstreflexion des Liebenden [ist] zugleich die des Dichters. Die Reihe Laura = l’aura = canto/parole deutet an, wie hier aus dem Verhältnis zur Frau das Verhältnis zur Sprache wird. [...] Die Gedichte des **Canzoniere** haben selbst schon die poetologische Dimension, die Pastior auf seine Art neu zu nutzen versteht“ (Matuschek 1994: 275). Bestätigung dieser These liefert das 34. Sonett Petrarcas, von Pastior nicht einbezogen, welches eine Anrufung an den Gott der Dichtung, Apollo, darstellt. Das lyrische Ich erfleht von Apollo keine Erhörung, sondern eine Vertreibung des Winters. Unter dem erblauten Frühlingshimmel sollen Gott und Dichter den Lorbeer erblicken. Der Anruf an Apollo kann gelesen werden als ein Anruf, der dunklen Zeit, in der die Dichtung verstummt, ein Ende zu setzen. Bei Pastior handelt es sich nicht um eine Refunktionalisierung von Petrarcas Diskurs, um eine Systemtransgression, sondern bloß um eine Verschiebung, Akzentuierung der sprachlichen Komponente.

Ein Merkmal des Bandes bleibt, dass sich der Text innerhalb eines intertextuellen Bezugsrahmens, in einer Beziehung zum petrarkischen Text situiert, doch gleichzeitig verhilft das Verfahren der Metaphernauflösung zur Markierung der Abweichung von der Rede des Vorgängers. Korrespondenzbeziehungen können signalisiert werden, doch konstituiert sich der Bezug zum anderen Text um der Differenz willen. Pastiors poetologische Programmatik bildet durch den Gestus der epischen Überarbeitung eine Distanznahme gegenüber dem großen Modell.

Angekündigt war ein kritischer, destruktiver Blick auf Petrarcas Metaphern unter Nutzung des eigenen Methodeninventars. Genau das Gegenteil kommt zustande: mit Petrarcas Metaphern ein kritischer Blick auf die eigene Methode. Es ist die Kunst von Petrarcas Dichtung, die Kunst ihrer Stilfiguren, die zu neuer Erkenntnis führt. Die Texte des **Canzoniere** provozieren und ermöglichen die Selbstreflexion eines modernen Dichters. Pastior lässt dabei ein einziges Mal von seiner methodischen Strenge ab, um sich vollkommen der petrarkischen Metaphorik anzuvertrauen. In ihr erkennt er sich selbst, mit ihr gelingt ihm die eigene Poetik als Dichtung (vgl. Matuschek 1994: 276). Ähnlich wie Pastior auf Goethe, Kleist,

Baudelaire als Sprachmodelle rekurriert, rekurriert er auf Petrarca als Dichtungsmodell, und zwar nicht nur mittels verbaler Reminiszenzen oder direkter Zitate, sondern über die Refunktionalisierung des erotischen Diskurses in einen Diskurs über die Rolle der Poesie.

## Literatur

- Hinderberger, Anneliese (1948): **Petrarca. Neunzig Sonette aus dem Canzoniere**. Basel: Benno&Schwabe.
- Matuschek, Hans (1994): „Im Unerreichbaren heillos verheddert. Oskar Pastiors ‚Petrarca Projekt‘“. In: **Arcadia**, 2/1994, 267-277.
- Pastior, Oskar (1980): **Wechselbalg. Gedichte 1977-1980**, Spenge: K. Ramm.
- Pastior, Oskar/Petrarca, Francesco (1983a): **33 Gedichte**, München/Wien: Carl Hanser.
- Pastior, Oskar (1983b): „Vom geknickten Umgang mit Texten wie Personen“. In: **Sprache im technischen Zeitalter**, 86/1983, 178-183.
- Pastior, Oskar (1987): **Jalousien aufgemacht. Ein Lesebuch** hrsg. von Klaus Ramm, München/Wien: Carl Hanser.
- Pastior, Oskar (1994): *Petrarca und andere Versuchsanordnungen*. In: Axel Gellhaus/Winfried Eckel/Diethelm Kaiser [u. a.] (Hrsg.) (1994): **Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen**, Würzburg: Königshausen&Neumann, 275-287.
- Pastior, Oskar (1995): „Vom Umgang in Texten. Wiener Vorlesungen zur Literatur“. In: **manuskripte**, 12/1995, 20-109.
- Pastior, Oskar (1996): *Spielregel, Wildwuchs, Translationen*. In: Jürgen Ritte/Hans Hartje (Hrsg.) **Affensprache, Spielmaschinen und allgemeine Regelwerke: ältere, neuere und wiedergefundene Texte aus dem „Ouvroir de Littérature Potentielle“**. Oulipo, Berlin: Edition Plasma, 73-83.
- Stierle, Karlheinz (1988): **Petrarca. Fragmente eines Selbstentwurfs. Essay**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Wichner, Ernest (2002): „Was als Gedanke in der Mitte zu wachsen anfängt...‘ Laudatio auf Oskar Pastior anlässlich der Verleihung des Peter Huchel-Preises 2001“. In: **Die Horen**, 10/2002, 97-103.



**Laura Cheie**  
Temeswar

## **Lakonische Dichtung als Roman: Carmen Francesca Banciu** *Das Lied der traurigen Mutter*

**Abstract:** In her novel, **The Sad Mother's Song**, the Berlin writer of Romanian origin, Carmen Francesca Banciu, depicts the image of a woman, of a relationship mother-daughter and of an already historical epoch in today's Romania. The main character, Maria-Maria, recounts her childhood and adolescence, spent in the years of a totalitarian society, in the family of parents who were truthful followers of the Communist Party ideology, a family in which feelings were replaced, with brutality, by the dogma of the new man's duty towards the state, the party and the socialist society. The present paper analyses the rhetoric of this novel, in search of an equilibrium formula between epic and aesthetic or, with the author's words, between narrative preciseness and poetical vibration. The stylistic formula found by the author – a laconic prose relying on synecdoche and leitmotif - is a consequence of the double „migration“: from the mother language, Romanian, to an „adoptive“ one, German, and from the style of Romanian literature of the 80's to an original one.

**Keywords:** laconism, rhetoric of synecdoche and leitmotif, migration, mother-image, mother-myth.

In einem Interview aus dem Jahr 2008 beantwortet die im Banat geborene, rumänischstämmige, inzwischen freie Berliner Autorin Carmen Francesca Banciu die Frage nach ihrer deutschen versus rumänischen Literatursprache mit folgendem Bekenntnis gegenüber der Zeitschrift **Observator cultural**:

Ich wurde anfangs, als ich des Deutschen noch nicht mächtig genug war, um mit der literarischen Sprache spielen, experimentieren, gestaltend umgehen zu können, gezwungen, die sprachlichen Regeln genau zu befolgen, um verstanden zu werden. Und das bedeutete, dass ich irgendwann meinen rumänischen, auf Anspielung und Verweis bedachten Schreibstil aufgeben musste. Ich meine damit eine Art, ein Thema anklingen zu lassen, es streifen und dann auf seine Resonanz zu warten, ohne es explizit zu Ende zu führen. Dadurch entsteht so etwas wie eine Vibration, die mehrere Interpretationen zulässt. Im Deutschen hat man mir, am Anfang zunächst, gesagt: Du mußt deinen Gedanken zu Ende führen. Ich habe das getan

und irgendwann festgestellt, dass es mich vielleicht mitverändert hat. Ich bin genauer geworden, konzentrierter, ich ließ meinem Leser weniger Freiheit, mit meinem Text zu spielen, ihn zu interpretieren. Das war einerseits ein Gewinn, denn ich habe dabei viel über die Arbeit mit der Sprache gelernt. Gleichzeitig war es aber auch ein Verlust, denn ich konnte nicht mehr so viele offene Türen lassen. Der nächste Schritt, den ich versuchte, war, die Genauigkeit zu bewahren und zugleich Türen zu öffnen. Das beschäftigt mich auch heute noch: eine poetische und erzählerische Sprache zu schaffen, Prosa zu schreiben, mit poetischem Ausdruck. Es hört sich widersprüchlich an, aber so sehe ich eben die Dinge (Dondorici 2008).

Genauigkeit, Konzentration, semantische Dichte sind demnach die für die Autorin relevanten Stichworte für ihre deutsche erzählerisch-poetische Sprache. Eine Sprache, die Gedanken zu Ende denkt und dennoch offen und herausfordernd bleiben will. Von Bedeutung ist dabei die Tatsache, dass es sich bei der neuen Schreibweise Carmen Francesca Bancius zunächst um eine hart erarbeitete Einrichtung in einer Fremdsprache handelt, die anfänglich aus grammatischen Gründen eine Disziplinierung des Vagen und Spielerischen bedeutete. Die Schriftstellerin wechselte außerdem nicht nur aus dem muttersprachlichen Rumänisch in das fremdsprachliche Deutsch, sondern „siedelte“ zugleich aus der literarischen Sprachlandschaft und Vorstellungswelt der rumänischen Postmoderne der 80er Jahre aus, für welche die spielerische Montage von Lyrik und Prosa, mit surrealen, onirischen Elementen, typisch war, in jene eher lakonisch-nüchterne der deutschen Literatur der 90er Jahre. Diese sprachliche Flucht nach vorne, dazu noch in einem reifen Alter, erwies sich nicht nur als lebensnotwendig in der neuen Wahlheimat, sondern auch als entscheidend und grundlegend für eine eigene literarische Sprache, in der aber, bei aller epischen Genauigkeit und Lakonik, die Suche nach dem Poetischen nicht aufgegeben wurde<sup>1</sup>. Das Poetische verbindet die Autorin explizit mit dem Anspruch auf eine besondere semantische Dichte des Erzählten – jene im Grunde eher lyrische Beschaffenheit des Textes, „eine Vibration, die mehrere Interpretationen zulässt“ (Dondorici 2008) im Leser hervorzurufen. Poetisches Erzählen bedeutet für sie außerdem eine paradoxe Bewegung der Sprache, den Gedanken gleichzeitig auszusprechen und in der Schwebelage zu halten.

---

<sup>1</sup> Ich würde in diesem Zusammenhang nicht so weit gehen wie Crețu (2009: 247), diesen Wechsel zur deutschen Sprache als subversiv zu betrachten, vor allem nicht als Strategie, politische Grenzen zu unterlaufen, da doch alle deutschsprachigen Romane von Banciu nach der Wende zum demokratischen Rumänien entstanden sind.

Carmen Francesca Bancius Vorstellung von einer episch-lyrischen Balance in ihrem schriftstellerischen Ausdruck zeigt sich auch in ihrem 2007 erschienenen Roman mit dem balladenhaften Titel **Das Lied der traurigen Mutter**. Das Buch ist als ein vielschichtiges Porträt einer Mutter, einer Mutter-Tochter-Beziehung und einer bereits historischen Epoche Rumäniens konzipiert. Darin schildert die Protagonistin Maria-Maria, aufgewachsen in Rumänien zur Zeit des totalitären Regimes, ihre Kindheit und Jugend in einer strengen, linientreuen Familie, in welcher Liebe und Zuneigung von einem aufgezwungenen Pflichtbewusstsein des „neuen Menschen“ gegenüber dem Staat, der Partei und der sozialistischen Gesellschaft ersetzt wurden:

Kinder waren da, um erzogen zu werden. Von der Gesellschaft. Jeder gehörte zu unserer Gesellschaft und durfte erziehen. Jeder war dazu befugt. Denn Kinder waren da, um an ihnen zu üben, den besseren Menschen zu produzieren. Den neuen Menschen für unsere Gesellschaft. Den neuen Menschen der neuen Ära. Die Kinder sollten noch besser werden als die Erwachsenen. Und irgendwann selbst Kinder haben. An denen auch sie sich üben dürfen würden.  
Bis dahin aber mussten sie klaglos dulden (Banciu 2007: 31-32).

Die erste und wichtigste Erziehungsinstanz war die Mutter. Maria-Marias Mutter, die Hauptgestalt der Erzählung, ist eine harte und zugleich gequälte Frau, die selbst wenig Liebe von Familie und Ehemann erfahren hatte. Als Präsidentin der lokalen kommunistischen Frauenorganisation repräsentiert sie überdies einen Staat, in dem Weiblichkeit nur in ideologischer Form, in ihrer sozial-politischen Funktion erlaubt ist:

Im Lande gab es keine Frauen mehr. Nur Genossinnen.  
Also Mutter und die anderen Frauen waren ab jetzt:  
Zuerst Genossinnen.  
Dann Arbeitende.  
Dann Gebärende.  
[...]  
Dann sozialistische Mütter, die aus ihren Kindern den neuen Menschen formten.  
Und zuletzt waren sie Frauen. Wenn das überhaupt noch von Belang war. Wenn das noch eine Bedeutung hatte.  
Wenn ihnen die Kraft dafür noch reichte (Banciu 2007: 169).

Carmen Francesca Banciu erzählt in „klaren, einfachen, gelegentlich naiven Sätze(n)“ (Schiller 2008), doch „die reduzierte Sprache, die eigenwillige Interpunktion, das Stakkato der Sätze“ stellen dieses Buch „passagenweise sogar zwischen Prosa und Vers“, bemerkt zu recht Judith Leister (2008).



Bancius Schreibweise ist „lyrisch“ in einer allerdings lakonischen Art und Weise. Sie nimmt das Bild der Mutter auseinander, zerschneidet die Sätze, bricht die Horizontale des epischen Diskurses durch die vertikale Anordnung mancher Teile des Textkörpers. Diese abrupte Sprache ist jedoch emotional geladen, erzählt z.B. von Erziehung durch Gewalt, wenn die Mutter die Puppen der Tochter am ersten Schultag verbrennt oder das Mädchen mit dem Riemen züchtigt, den es der Mutter sogar selbst reichen muss:

Manchmal befahl mir Mutter: Bring den Riemen! Und ich brachte ihr den Riemen. Und sie schlug auf mich ein. Sie schlug die Wut aus sich heraus. Sie schlug sie in mich hinein.

Mutter war von Wut übervoll. Sie schäumte über, und der Schaum durfte verloren gehen. Ich sollte ihn abbekommen. Denn Prügeln hatte in Mutters Augen einen Sinn. Erziehung (Banciu 2007: 31).

Die für große Erzählungen eher ungewöhnliche Parataxe, die zerstückelte Satzstruktur und die eigenartige, stark fragmentierende Interpunktion entwickeln hier eine gestische Form der Sprache. Sie verweisen auf innere Brüche, erzeugen Intensität und sprechen von einer Bewegtheit, ja Hektik des Sagens, wie auch von Anke Pfeifer zutreffend bemerkt wird:

Im Gegensatz zur Härte in den Beziehungen steht die lyrische Sprache der Autorin. Manche Passagen muten durch Schriftbild oder Wiederholungen wie Gedichte an, die emotionale Intensität erzeugen. Charakteristisch für Bancius Schreibweise sind ihre kurzen, oft unvollständigen Sätze, die erst im nächsten Satz vollendet werden. Der Leser wird durch die stakkatohafte, abgehackte Schreibweise geradezu zur Lektüre getrieben und erhält eine Vorstellung von der atemlosen Erzählung der jungen Frau (Pfeifer 2008).

Zudem gibt diese Art der Lakonik dem Erzählen einen besonderen Nachdruck gerade durch das Isolieren von Satzsequenzen in quasi eigenständigen Sätzen. Gesteigert wird der Effekt durch die versförmige Anordnung der Sätze oder auch Satzfragmente an einigen Stellen des Romans. Mit Dieter Lamping könnte man in solchen Fällen von einer „Semantik der Form“ sprechen<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Dieter Lamping geht in seinem Buch über das lyrische Gedicht von der ertragreichen Idee aus, dass die Art und Weise der Segmentierung eines Textes in Verszeilen eine semantische Dimension an sich habe: „Die Versgliederung ist allerdings keine bloße Äußerlichkeit: sie verändert, wenigstens tendenziell, den Charakter der Rede insgesamt – und zwar sowohl rhythmisch wie semantisch. Es gehört zur Eigenart des Gedichts als Versrede, dass

168

Leitmotivisch, wie schon einige Gedanken in diesem Buch, kehrt auch die Szene mit dem Riemen in den gleichen Worten, in jedoch „lyrischer“ Anordnung der Sätze wieder:

Manchmal befahl Mutter: Bring mir den Riemen.  
Und ich brachte ihr den Riemen.  
Und sie schlug auf mich ein.  
Sie schlug die Wut aus sich heraus (Banciu 2007: 20).

Der dichterische „Zeilenstil“ dieses Textabschnittes entwickelt eine eigene Semantik, indem fast jede Aussage durch den wiederholten Neuansatz des Textes hervorgehoben wird. Was scheinbar neutral erzählt wird, erfährt durch die versförmige Gliederung eine subtile Betonung und vermittelt dem Leser durch dieses zusätzliche Brechen des Redeflusses ein stärkeres Gefühl der seelischen Verletzungen in Kind und Mutter, auf die der Text hier vor allem durch seine expressive Lakonik deutet<sup>3</sup>.

Ein Moment der besonderen Intensität ist die Nachricht von der Hoffnungslosigkeit aller ärztlichen Bemühungen, die Mutter zu retten. Carmen Francesca Banciu visualisiert geradezu die Panik und Verzweiflung dieser Erfahrung in der gestammelten Gestik des Sagens, typografisch von einem expressiven Flattersatz festgehalten:

Irgendwann kam ein Anruf von Vater. Er ließ mich wissen, was die Ärzte sagten.  
Sie sagten, die Hoffnung sei gering.  
Sie sagten.  
Eigentlich sagten sie.  
Sie sagten.  
Nur ein Wunder.

---

grundsätzlich auch seine Form ein Bedeutungsfaktor ist. Als Bedeutungsfaktor bringt sie sich vor allem auf zweierlei Weise zur Geltung: durch ihren Einfluss auf die Semantik der Wörter und durch ihre eigene Semantik“ (Lamping 32000: 40-41). Einen umso größeren Signalcharakter entwickelt die versartige Form eines Textabschnittes in einem Roman, wie im Falle von Carmen Francesca Banciu.

<sup>3</sup> Körperliche Gewalt als Erziehungsstrategie durch die Mutter, die bereits im 18. Jahrhundert als die allein Zuständige für den Nachwuchs betrachtet und dadurch einem gewaltigen Leistungs- und Verantwortungsdruck ausgesetzt wurde (vgl. Derner 1994: 34-43), ist ein Topos der Frauenliteratur, die problematische Mutter-Tochter-Beziehungen thematisiert. Dass die Mutter für das kleine Mädchen identisch mit Prügel werden konnte, schildert anhand einer ähnlichen, ebenfalls wiederkehrenden Szene der 1903 erschienene Roman Franziskas von Reventlow, Ellen Olestjerne (vgl. Liebs 1993: 176): „Für jedes kleine Vergehen gegen die mütterliche (!) Anweisung wird mit Prügel gestraft. Zu diesem Zweck muß das Kind die Rute selber herbeiholen.“

Sie sagten.  
Es gibt keine Wunder.  
Sie sagten.  
Es gibt keine Hoffnung (Banciu 2007: 163).

Der Flattersatz, also die ungleich langen Zeilen, eine eher für Gedichte oder Versepen übliche typografische Gestaltung des Textes, könnte neben Intensität zunächst Irritation beim Leser vermitteln. Seine Verwendung im Roman ist gewöhnungsbedürftig. Sie hat aber einen unterschweligen lese- und interpretationssteuernden Effekt, indem sie auf eine mögliche verkappte Poesie dieser Prosa hinweist, oder, in den Worten der Autorin, auf eine Prosa „mit poetischem Ausdruck“<sup>4</sup>, welche, zumindest abschnittsweise, als eine Art von (lakonischer) Poesie gelesen werden will.

Zur lyrischen Dimension dieses lakonischen Romans gehören auch die einleitenden Hymnen über den antiken Mythos der Mutter, denen Carmen Francesca Banciu das eigene Parallelgebet „Mutter unser“ gegenüberstellt.

## Mythos Mutter

Die zentrale Gestalt der Erzählung ist die harte, dominante aber auch leidende, traurige, gequälte Mutter Maria-Marias. In immer neuen Anläufen versucht die nun erwachsene Tochter, mittlerweile selber eine Mutter geworden, die Frau hinter der autoritären Maske zu begreifen, indem sie sich ihr schrittweise, fast schon kindlich, durch Erkundung der Körperteile annähert und Paradoxien der Seele aufspürt. Die Widersprüchlichkeit einer archetypisch verstandenen mütterlichen Gestalt wird zunächst von den einleitenden Motti des Romans, lyrisch zusammengefasst, ins Mythische transportiert:

Denn ich bin die Erste und die Letzte,  
Ich bin die Verehrte und die Verachtete,

---

<sup>4</sup> Dass der Flattersatz nicht nur den Dichtern gehört, hat der österreichische Schriftsteller Christoph Ransmayr konsequenterweise in seinem 2006 gänzlich in dieser Satzform erschienenen Roman *Der fliegende Berg* gezeigt und auch in einer einleitenden Randnotiz explizit verteidigt: „Seit die meisten Dichter sich von der gebundenen Rede verabschiedet haben und nun anstelle von Versen freie Rhythmen und dazu einen in Strophen gegliederten Flattersatz verwenden, ist da und dort das Mißverständnis laut geworden, bei jedem flatternden, also aus ungleich langen Zeilen bestehenden Text handle es sich um ein Gedicht. Das ist ein Irrtum. Der Flattersatz – oder besser: der fliegende Satz – ist frei und gehört nicht allein den Dichtern“ (Ransmayr 22008: 6).

Ich bin die Hure und die Heilige,  
Ich bin die Ehefrau und die Jungfrau.  
Ich bin die Mutter und die Tochter,  
Ich bin die Unfruchtbare, und zahlreich sind meine Söhne.  
Ich bin die Braut und der Bräutigam, jene, die mein Gemahl erzeugte.  
Ich bin die Mutter meines Vaters und die Schwester  
meines Mannes. Welcher mein Nachkomme ist.  
Ich bin das Schweigen, das unbegreiflich ist ...  
Ich bin das Sagen meines Namens.  
Ich bin die Verurteilung und der Freispruch ...  
Ehrt mich! (Banciu 2007: 7).

In dieser gnostischen Hymne der frühchristlichen Nag-Hammadi-Schriften aus dem 2./3. Jahrhundert offenbart sich ein weibliches Wesen als Inbegriff gewaltiger, schwer ertragbarer Paradoxien, das Anspruch auf Erkenntnis und Ehrung erhebt und dadurch eine komplexe, allumfassende Autorität etabliert<sup>5</sup>. Im zweiten Motto, der Inschrift einer Isis-Säule, wird das weibliche Wesen zur geheimnisvollen Allgöttin, in der Gestalt der ägyptischen Isis, Mutter der alles beherrschenden Sonne, und Parallelfigur der christlichen Maria, der Mutter Jesu:

Ich bin alles, was gewesen ist, was ist und was sein wird,  
kein Sterblicher hat meinen Schleier gelüftet,  
die Frucht, die ich geboren, ist die Sonne! (Banciu 2007: 7)

Die Poesie dieser antiken Selbstoffenbarung mütterlicher Herrlichkeit und Autorität mit ihrer widersprüchlichen Bildlichkeit und dem stringenten, feierlichen Duktus des Sagens wird von Carmen Francesca Banciu in ihrer „Hymne“ an die Mutter mit dem wohl bekanntesten Gebet des Christentums kombiniert:

Mutter unser

Die du den Himmel geboren hast,  
Die Sterne und die Erde.  
Mutter unser,

---

<sup>5</sup> In manchen gnostischen Schriften trägt dieses kontradiktorische weibliche Wesen den Namen Sophia (Weisheit) und ist sowohl göttliche Mutter, ein höherer Geist, ja sogar Inbegriff des Logos, wie auch, als Verführerin, eine gefallene Frau, eine „Hure“. In anderen gnostischen Texten wird dieses charakterlich ambivalente Wesen auch als ein androgynes und somit die fundamentalen Prinzipien in sich vereinigendes beschrieben (vgl. Culianu 1995: 97-117).

Die Quelle des Lebens, der Liebe. Des Hasses und des Todes.  
Die Quelle des Tages und der Nacht,  
Quelle des Schmerzes und der Freude,  
Quelle des Lichts und des Schattens,  
Quelle der Wärme und der Todeskälte,  
Nimm uns in deinen Schoß.  
Mutter unser,  
Mutter aller Mütter und Mutter der Mütter,  
Mutter der Geborenen und Ungeborenen,  
Mutter alles Lebendigen und Nichtlebendigen,  
Mutter aller Väter und Söhne,  
Und Söhne der Söhne.  
Mutter unser,  
Anfang von allem.  
Ende und Anfang.  
In alle Ewigkeit gehasst,  
Gehrt und geliebt ist dein Name (Banciu 2007: 192).

Der Text ist eines der letzten Kapitel des Romans und stellt eine besondere „Station“ auf dem Erkenntnisweg der selbst Mutter gewordenen Tochter Maria-Maria dar. Hymne und Gebet werden hier zusammengelegt, in einer allegorisch geprägten Bemühung um eine Konsonanz des Kontradiktorischen, eine Stimmigkeit des Paradoxalen. In diesem „Gebet“ gibt es eigentlich, und im Unterschied zum „Vater unser“, nur eine einzige Bitte, jene um Liebe und Geborgenheit: „Nimm uns in deinen Schoß“. Ansonsten trägt der Text eher die Züge einer Hymne oder eines bizarren hymnischen Porträts, das in seiner Bildlichkeit von dem ambivalenten, mythisch überhöhten Mutterbild der Nag-Hammadi-Schriften profitiert. Nur spricht hier nicht die göttliche Mutter über sich selbst, sondern sie wird angesprochen, in mehreren Anläufen definiert, als Welterzeugerin, Ursprung und Ende des Lebens, als Gebärende von allem seienden und (noch) nichtseienden Wesen und nicht zuletzt als Quelle stärkster Gefühle und Empfindungen. Erreichen will das „Gebet“ vor allem die Mutter, als Quelle der Liebe und des Hasses, der Freude und des Schmerzes, der Wärme und der Todeskälte in einem nahezu inkantatorischen Versuch, erlebte Spannungen und schmerzvolle Paradoxien sublimierend aufzulösen oder zumindest durch Steigerung ins Erhabene ertragbarer werden zu lassen. Das „Gebet“ folgt nicht zufällig der Beschreibung des letzten Tages im Leben der todkranken Mutter. An ihrem Sterbebett bemerkt die Tochter den bitteren Verrat des Vaters:

Das Leben geht weiter. So ist es. So soll es sein.

Bevor Mutter starb, hatte Vater schon eine neue Frau in Sicht.

Die Frau hatte Mutter im Krankenhaus betreut.

Vater behauptet, er habe damals nichts geahnt. Und habe sich vollkommen auf Mutter konzentriert.

Und die Frau sagt, es habe sie gerührt, wie Vater um Mutters Leben kämpfte. Ein Mann, der sich so um seine Frau kümmert, muss ein guter Mann sein.

Vater nahm sich die ganze Zeit der Welt, um für Mutter Besorgungen zu machen.

Dann verschwand er wieder bis zum nächsten Tag. Er kämpfte. Jetzt, wo alles verloren war. Wo Vater sah, dass alles zu spät kam (Banciu 2007: 189-190).

Noch bitterer ist die Feststellung, dass auch das Lob für die Mutter zu spät kam und auch dann nicht gerade authentisch wirkte:

Vater gab keine zwei Groschen auf Gott. Für Mutter aber hatte er einen Priester und einen Popen organisiert. Und eine Fanfare.

Ein Rabbiner war nicht dabei.

Zwei Geistliche waren bei Mutters Begräbnis zugegen.

Und Vater, der kein Geistlicher war, aber gut Reden halten konnte. Und Loblieder.

Vater hat Mutter nie zuvor gelobt.

Nie vor ihrem Tod (Banciu 2007: 190-191).

Das Gebet, das der Vater für seine Ehefrau nicht aussprechen konnte, formuliert nun die Tochter als ambivalente Hymne auf die „Allmutter“, die mit den preisenden Worten: „Geehrt und geliebt ist dein Name“ ausklingt. Und somit mit einer Suche nach Frieden und Entspannung der Beziehung zur Mutter. Das Gebet widerspiegelt aber auch einen alten inneren Kampf, die Mutter gleichzeitig zu lieben und zu fürchten. Es ist ein Kampf, der sich auch nach ihrem Tod fortsetzt und diesen trotz des Schmerzes um den Verlust der Mutter als eine Befreiung von Angst und gewaltsamer Bevormundung erscheinen lässt:

Ich verstand, dass ich Mutter nie mehr fürchten musste.

Mutter wird mir nie mehr unpassende Kleidung kaufen.

Sie wird mich nie mehr auf ihrem Schoß festhalten und wie eine Stopfgans füttern.

Nie mehr nach dem Riemen verlangen.

Nie mehr wird Mutter im Türrahmen stehen und auf mich warten. Mich ohrfeigen und außer sich schreien: Du hast dich zehn Minuten verspätet! Du Hure! Wo warst du bis jetzt?

Mutter wird das alles nicht mehr tun.

Nie mehr wird Mutter das tun (Banciu 2007: 196).

Ein schmerzvoller Abschied von der geliebt-gehassten Mutter, bei dem die wiederum versartige Erscheinungsform des Textes jedem Satz eine

besondere Nachdrücklichkeit verleiht. Zusätzlich wird diese von der Permutation der vorletzten Aussage in der letzten intensiviert. Das Lakonisch-Abgehackte betrifft jedoch nicht nur die Syntax bei Carmen Francesca Banciu, sondern gehört zum Gesamtkonzept des Buches und prägt das „Stück-für-Stück“ entlarvte Porträt der Mutter.

## Mutterbild als Synekdoche

Die meisten Kapitelüberschriften benennen „Teile“ der Mutter, seelische, wie vor allem körperliche: *Mutterschmerz* (S. 31); *Mutters Hände* (S. 46); *Mutters Arme* (S. 63); *Mutters Nacken* (S. 68); *Mutters Augen* (S. 77); *Mutters Zunge* (S. 85); *Mutters Wangen* (S. 93); *Mutters Brüste* (S. 99); *Mutters Ohren* (S. 108); *Mutters Hinterkopf* (S. 114); *Mutters Herz* (S. 118); *Mutters Zähne* (S. 122); *Mutters Füße* (S. 124); *Mutters Lunge* (S. 159); *Mutterglück* (S. 173); *Mutters Schoß* (S. 180); *Mutterliebe* (S. 205); *Mutters Bauch* (S. 210) usw. Liest man diese Titel der Kapitel nacheinander gestellt, so mutet das Thematisieren der Mutter (Körperteile, Feiertage, Gefühle, Gegenstände, religiöse Anspielungen bezogen auf die Mutterfigur usw.) in jeder Kapitelüberschrift wie konkrete Lyrik an.

Doch die konsequente Verwendung der Synekdoche, eines Ausdrucksmittels der Nachdrücklichkeit in der klassischen Rhetorik (Ueding/Steinbrink <sup>4</sup>2005: 293), für das Porträt der Mutter deutet ebenfalls auf ihre seelische Verstümmelung durch frühe und nachfolgende Erfahrungen des Schmerzes, der Verletzung und Erniedrigung. Denn Maria-Marias Mutter erleidet schon früh, als uneheliches Kind, die Intoleranz und Grausamkeit ihrer Umgebung und später als bourgeoise Tochter den gefährlichen Dogmatismus des proletarischen Regimes, vor dem sie sich in eine unglückliche Ehe mit einem treulosen Mann, dessen Ideale sie übernimmt, zu retten glaubt. Unter diesen Umständen misslingt ebenfalls die Realisierung der sozialistischen Vorzeigefamilie, in der die Frau den Spagat zwischen der tradierten Rolle der Erzieherin und Hausverwalterin und jener der engagierten Parteiaktivistin tadellos schaffen soll.

Die seelische Verstümmelung durch Gesellschaft und Familie, durch politische und eheliche Verhältnisse wird schließlich von der Mutter an sich selbst und an Maria-Maria fortgesetzt. Zunächst entwickelt die Mutter, wie die Tochter genau bemerkt, ein gestörtes Verhältnis zu ihrem eigenen Körper:

Mutter schämte sich nicht über ihren nackten Körper.  
Mutter betrachtete ihren Körper wie einen Gegenstand, der unter dem Gesetz der Veränderungen. Unter dem Gesetz der Zeit stand.  
Mutter sprach von ihrem Körper, als wäre er von ihr getrennt. Als wäre sie eine Außenstehende, die ihn objektiv betrachtete.  
Ihr Blick war schonungslos.  
Ihre Sprache selbstverletzend.  
In Gedanken vernichtete Mutter ihren Körper, noch bevor die Zeit ihn angegriffen hatte (Banciu 2007: 97).

An einem anderen Ort dokumentiert Maria-Maria mehr als Verachtung des eigenen Körpers bei der Mutter:

Mutter stand Modell für mich. Und für sich.  
Sie wollte durch meine Zeichnungen Bilder von ihrem Körper bekommen.  
Sie wollte den Verfall verfolgen. Akribisch von mir dokumentiert.  
Sie wollte sich durch meinen Blick selbst verletzen.  
Ich weiß nicht, ob ich Mutter verletzte.  
Ob ich Mutter genug verletzte.  
Ob sie mit mir zufrieden war (Banciu 2007: 99).

Wahrscheinlich ist deswegen das Anliegen der Tochter, die Mutter gerade über den entfremdeten, gehassten Körper mittels einer synekdochischen Perspektive neu zu erkennen. Der Körper wird allmählich zu einer Metapher für spartanische Disziplin und Selbstentfremdung, zum Ausdruck von Verdrängung traumatischer Erlebnisse, von Lebensangst, Hilflosigkeit, unterdrückter Verzweiflung und existentieller Ohnmacht, wie auch von sturer Verankerung in der Tradition. Am Umgang der Mutter mit sich selbst und auf besonders anschauliche Weise mit ihrem Körper entdeckt und beschreibt die Erzählerin ein spannungsreiches Mutterbild als Autorität und Opfer zugleich. Das Erzählen über die strenge aber auch leidende, stets von Kopfschmerzen geplagte Mutter nimmt immer mehr die Konturen eines Liedes der traurigen Tochter an. Nicht nur die versartigen Abschnitte, die Hymnen auf die Mütterlichkeit, die gefühlsgeladene Lakonik und die metaphorische Verwendung der Synekdoche komponieren dieses „Lied“, sondern auch die Refrains, d. h. jene Sätze, die quasi obsessiv in verschiedenen Kontexten und Variationen wiederkehren.



## Wiederkehr des Gleichen

Gleich zu Beginn des Romans verlangt die im Sterben liegende Mutter von ihrer erwachsenen aber noch immer von der mütterlichen Härte eingeschüchterten Tochter, diese solle für sie beten:

Mutter lag im Bett. Sie sagte, ich solle für sie beten. Mutter sagte beten, als wäre es dasselbe wie Händewaschen.

Mir war nur Händewaschen beigebracht worden (Banciu 2007: 9).

Für das Kind einer sozialistischen Vorzeigefamilie ist Beten keine Selbstverständlichkeit. Auch von der ehemaligen kommunistischen Parteiaktivistin, die allerdings bei katholischen Nonnen aufgewachsen war, ist eine derartige Bitte nicht unbedingt zu erwarten. Doch hängt das Unvermögen Maria-Marias für die Mutter zu beten nicht nur mit diesen ideologischen Gründen, sondern ebenfalls mit den Beziehungen in ihrer Familie zusammen. An die ungewöhnliche Bitte der Mutter erinnert sich die Tochter in sehr unterschiedlichen Kontexten: am mütterlichen Sterbebett, nachdenkend über die von der Mutter zeitlebens postulierten Tugenden, darunter jedoch nicht Liebe und Mitgefühl, im Zusammenhang mit der immer geahnten und gefürchteten Untreue des Ehemanns und Vaters oder in Verbindung mit Mutters grober, scharfer, „schmutziger“ Zunge, die eben diesem Ehemann „die Wahrheit“ ins Gesicht schleudern konnte – und später, angesichts des nahen, unvermeidbaren Todes der Todkranken. Auf die wiederkehrenden Worte „Bete für mich“ klingt die mehr oder weniger explizite Antwort Maria-Marias verschieden: überrascht, ironisch-bitter, mitleidend, abwehrend, stumpf, bis schließlich das Gebet „Mutter unser“ gelingt.

Das gesamte Buch Carmen Francesca Bancius ist auf wiederkehrenden Sätzen, leitmotivischen Szenen, auf Variationen immer wieder auftauchender Erinnerungen aufgebaut, wie auf Stützpunkten, die das Ganze zusammenhalten. Der Schluss findet – über die Szene mit den mitgebrachten Blumen für die sterbende Mutter – zum Anfang zurück und macht auch dadurch die zyklische Struktur dieses Romans sichtbar<sup>6</sup>. Eine derartige Komposition der Prosa legt einen Verweis auf Musik und Poesie nahe. Doch was würde damit erzielt? Nicht nur die erwünschte, eingangs erwähnte episch-lyrische Balance. Zyklische Darstellungen, Leitmotive, Variationen des Gleichen verleihen dem Text eine Kohärenzstiftende

---

<sup>6</sup> Vgl. ebenfalls Judith Leister (2008).

Fluidität, die sich bei Banciu gleichzeitig als eine konstruktive, tektonische „Gegenkraft“ zum abrupten Lakonismus des Sagens manifestiert. In diesem Sinne hat die Autorin zu einer epischen Sprache gefunden, die stärkste Kontraste in einer stets expressiv und anregend bleibenden Rhetorik zu harmonisieren weiß.

## Literatur

- Banciu, Carmen Francesca (2007): **Das Lied der traurigen Mutter**, Berlin: Rotbuch.
- Crețu, Ana (2009): *Weiblichkeit und Subversivität bei Carmen Francesca Banciu: Vom Vaterunser zu Mutterunser*. In: Ana-Maria Pălimariu/ Elisabeth Berger (Hrsg.): **Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur**, Jassyer Beiträge zur Germanistik, Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza“, 237-250.
- Culianu, Ioan Petru (1995): **Gnozele dualiste ale Occidentului**, București: Nemira.
- Dernedde, Renate (1994): **Mutterschatten – Schattenmütter. Muttergestalten und Mutter-Tochter-Beziehungen in deutschsprachiger Prosa**, Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Lamping, Dieter (<sup>3</sup>2000): **Das lyrische Gedicht. Definitionen zur Theorie und Geschichte der Gattung**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Liebs, Elke (1993): *Die Schwierigkeit, eine tüchtige Tochter zu sein*, In: Helga Kraft/Elke Liebs (Hrsg.): **Mütter-Töchter-Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur**, Stuttgart/Weimar: Metzler, 173-191.
- Ransmayr, Christoph (<sup>2</sup>2008): **Der fliegende Berg**, Frankfurt/M.: Fischer.
- Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd (<sup>4</sup>2005): **Grundriß der Rhetorik. Geschichte. Technik. Methode**, Stuttgart/Weimar: Metzler.

## Internetquellen

- Dondorici, Iulia (2008): „*Consider că aparțin și literaturii române, și literaturii germane*“. *Interviu cu Carmen Francesca Banciu*. In: [http://www.observatorcultural.ro/Consider-ca-apartin-si-literaturii-romane-si-literaturii-germane.-Interviu-cu-Carmen-Francesca-Banciu\\*articleID\\_19763-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Consider-ca-apartin-si-literaturii-romane-si-literaturii-germane.-Interviu-cu-Carmen-Francesca-Banciu*articleID_19763-articles_details.html) [20.09.2010].

- Schiller, Maike (2008): *Carmen Francesca Banciu: „Das Lied der traurigen Mutter“*. *Erwachsenwerden im totalitären System*. In: <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article514763/Erwachsenwerden-im-totalitaeren-System.html> [27.09.2010].
- Leister, Judith (2008): *In der Knautschzone. Carmen-Francesca Banciu schreibt den Roman einer sozialistischen Vorzeigefamilie*. In: [http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur\\_und\\_kunst/in\\_der\\_knautschzone\\_1.671792.html](http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/in_der_knautschzone_1.671792.html) [27.09.2010].
- Pfeifer, Anke (2008): *Nicht nur ein Mutter-Tochter-Konflikt. Carmen Francesca Banciu setzt in „Das Lied der traurigen Mutter“ ihre literarische Auseinandersetzung mit Autoritäten fort*. In: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=11503](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11503) [28.09.2010].

## Rezensionen

**Hans Dama: *Gedichte. Im Schatten der Zeit/În umbra timpului***, Wien: Pollischansky, ISBN: 978-3-85407-073-3, 160 S.

Mit dem neuesten Gedichtband des aus Großsanktnikolaus stammenden österreichischen Schriftstellers und Lyrikers Hans Dama, der gleichzeitig auch als Rumänist am Institut für Romanistik an der Universität Wien tätig ist, handelt es sich um eine zweisprachige Anthologie, die im Wesentlichen auf die Auswahl des Übersetzers Simion Dănilă aus der Lyrik Damas beruht. Simion Dănilă hat sich in Rumänien als Direkt-Übersetzer des Werkes von Friedrich Nietzsche einen Namen gemacht. Den Gedichtband widmet Hans Dama seiner Schwester Erna in tiefer Zuneigung. Er stellt der Anthologie auch ein Motto voran: „Was wär’ das Leben,/Găb’s die Sehnsucht nicht?“

Auch diesem Gedichtband hat der bekannte Literaturhistoriker, -kritiker und Schriftsteller Cornel Ungureanu ähnlich wie der Anthologie **Launen des Schicksals/Capriciile destinului** (2006) ein Vorwort vorangestellt. Dieses trägt eine sehr persönliche Note, indem es nicht nur die Gedichte des Bandes in den Vordergrund stellt, sondern auch die menschlichen Seiten des Dichters Hans Dama hervorkehrt, der sich uneigennützig für die Herausgabe der Werke des bedeutenden, leider viel zu wenig bekannten Banater Schriftstellers und Germanistik-Professors Rudolf Hollinger eingesetzt hat und der in Wien beständig darum bemüht ist, die Bücher der zeitgenössischen Banater Autoren zu besprechen, Vorträge und kulturell-wissenschaftliche Veranstaltungen für sie zu organisieren.

Die Anthologie wird von 19 unveröffentlichten Gedichten eröffnet, denen dann eine Gedichtauswahl aus drei vorher erschienenen Bänden folgt, nämlich 7 Gedichte aus *Gedankenspiele* (1990), 3 Gedichte aus *Rollendes Schicksal* (2003) und die restlichen aus dem 2008 veröffentlichten Gedichtband *Zeitspanne. Gedichte aus fünf Jahrzehnten*.

Die unveröffentlichten Gedichte sind auch mit dem Entstehungsdatum versehen, einige auch mit dem Namen des Ortes, an dem sie entstanden sind. Die meisten Gedichte stammen aus den Jahren 2010-2011, nur ein Gedicht *Frühlingsbild* geht auf das Jahr 1957 zurück.

Thematisch widmet sich die Mehrzahl der unveröffentlichten Gedichte der Natur und der Landschaft, sowie dem politischen und gesellschaftlichen Umfeld der Menschen.

Der Gedichtband wird von einem Landschaftsgedicht *Abendstimmung im Wiener Wald* eröffnet, entstanden in Wien/Wilhelminenberg Anfang Dezember 2010. Das Gedicht fängt einen Augenblick von besonderer Schönheit ein: nämlich die Farbe des winterlichen Himmels bei einer Abenddämmerung. Doch dieser majestätische Augenblick der Natur dient nicht als romantische Zuflucht vor der Wirklichkeit, sondern wird im Gegenteil vom Dichter evoziert, um dem Leser die Gleichgültigkeit der Menschen gegenüber den Schönheiten der Natur ins Bewusstsein zu heben:

*Menschen in achtloser Eile  
versagen dem Auge das Bild.  
Wir kennen nur uns,  
nicht das Milieu unseres Seins.*

Auch ein poetologisches Gedicht, wie das Gedicht *Begleiter* (2011), wird aufgenommen, in dem der einsame Dichter ein Zwiegespräch mit der personifizierten Gedankenfülle führt, die er sich als „ständigen Begleiter“ und potenten Wegbereiter erwünscht.

Im Gedicht *Da Sein* wird ein Elk, der seine Herde verloren hat und nun allein für sein Überleben kämpfen muss, zum Sinnbild für die „angstumwob’ne“ Existenz des Menschen. Dieses Gedicht fungiert als Auftakt zu den nun folgenden satirischen Einblicken des Dichters in die politische Realität. Gedichte wie *Der Minister*, *Die EU*, „*Prostitution*“, *Selbstherrlich im Übermut*, *Sie ziehen uns die Hosen aus* legen Zeugnis ab vom scharfen Blick Hans Damas auf die Ungerechtigkeiten, denen das Individuum im politischen wie gesellschaftlichen Leben ausgesetzt ist.

Das Gedicht *Weggang* thematisiert das Verlassen der Heimat und damit das Aufgeben des Traumes, sich im Land der Väter nützlich machen zu können. Als „Brückenband“ der „entwurzelten Bewohner“ zu ihrem „entfremdet’ Land“ bleibt nur „die verblässende Erinnerung“ als „Ruinen in den Seelen/ verbleibend für die Ewigkeit“.

Die Gruppe der unveröffentlichten Gedichte klingt mit dem Gedicht *Zielgerichtet* aus, das eine pessimistische Note aufweist.

Auf die 19 neuen Gedichte des Bandes folgt die vom Übersetzer vorgenommene Auswahl aus den drei vorher erschienenen Bänden. Die Gruppe der Gedichte aus dem 2008 veröffentlichten Gedichtband *Zeitspanne. Gedichte aus fünf Jahrzehnten* bildet die letzte und umfassendste Gruppe der Anthologie. Diese wird vom Gedicht *Abschied von Ludwig* eröffnet, das Hans Dama dem Andenken seines Bruders

widmet. Die Gedichte dieser Gruppe werden eingeteilt in Gosau-Texte, Suche nach Sonnengeflüster, Zeitsymptome und Natur- und Innenwelt.

Die Gosau-Texte umfassen Gedichte aus den Sommermonaten Juli und August des Jahres 2003, sowie zwei Gedichte aus dem Jahr 2010: *Vorderer Gosausee* und *Hinterer Gosausee*. Zu diesen beiden Gedichten gesellen sich auch die entsprechenden Photographien der Bergseen.

Die Gosau-Texte setzen mit einer kritischen Betrachtung des gesellschaftlichen Lebens ein, wobei sowohl Parallelen zum antiken Rom (im Gedicht *Gegenüberstellung*) als auch zur kommunistischen Diktatur (im Gedicht *Fast einerlei*) hergestellt werden. Stufenweise distanziert sich der Dichter jedoch von der gesellschaftlichen Wirklichkeit und lässt die Ruhe der Bergwelt auf seine Seele wirken.

Die Gruppe der als Zeitsymptome betitelten Gedichte nimmt wieder in prägnanten Formulierungen Stellung zu den Missständen in der gesellschaftlichen Wirklichkeit, wobei der Aufruf zum lautstarken Protest gegen die Mächte der Wirtschaft, Politik, der Medien und der Werbung nicht zu überhören ist. Die Schlusszeilen des Gedichtes *Niedertracht* sind ein Aufruf an den Leser, seine Passivität zu überwinden und aktiv in das politische Geschehen einzugreifen, sei es auch nur verbal:

*Solang ihr duckt in eurem Leiden,  
werden sie weiter euch beschneiden;  
das Mensch-Sein ist euch schon bald verhasst,  
doch ihnen euer Schweigen passt.*

In die letzte Gedicht-Gruppe Natur- und Innenwelt sind auch drei Gedichte aufgenommen, die das Banat zum Thema haben. Die im Frühjahr 2007 entstandenen Gedichte *Banater Bergland* und *Temeswar* zeichnen ein desolates Bild des Banats. Im Letzteren stellt der Frühling in der Natur einen eindrucksvollen Gegensatz zu der Stagnation dar, in der sich Häuser und Straßen der Stadt befinden. Demzufolge stehen auch die „verhärmte[n] Gesichter“ der Menschen in Kontrast zu dem hoffnungsvollen Werden in der Natur.

Das letzte Gedicht der Anthologie *Tagesausklang* schließt den Kreis, indem es das Bild des Abendhimmels über dem Wienerwald beim Schloss Wilhelminenberg wieder aufnimmt und den Leser auf einen Bereich der Harmonie und des Gleichgewichts inmitten der Natur verweist.

So lassen sich an der vorliegenden Anthologie im Wesentlichen zwei Bewegungen ablesen: Die eine führt in die Natur als eine Art romantisches

Gegenbild zu den Abläufen im Bereich des Gesellschaftlichen und Politischen, die andere ist bestrebt, der Wirklichkeit den Spiegel vorzuhalten und mit jeglichen menschlichen Illusionen aufzuräumen. Dies Letztere hat Cornel Ungureanu wahrscheinlich dazu veranlasst, Hans Dama als einen „Dichter der Enttäuschungen, der sukzessiven Rückgänge“ zu bezeichnen. Doch gelingt es Hans Dama diesen Enttäuschungen auch etwas Positives, ein Trotzdem entgegenzusetzen. Diese Idee verdeutlicht insbesondere das Gedicht *Windgepeitscht*, in welchem die Abenddämmerung einem von Regen und Wind geschüttelten Nadelbaum einen leisen Hoffnungsfunken bringt: „Leben trotz Verdunkelung“, so dass der Nadelbaum als Muster für den Menschen fungiert, der angehalten wird, seine Hoffnung nie aufzugeben, gemäß dem Motto des Gedichtbandes: „Was wär’ das Leben,/ Gäß’ die Sehnsucht nicht?“

Beate Petra Kory (Temeswar)

## **E-Mail-Adressen der Autorinnen und Autoren**

Tanja Becker: [tanja\\_ursula\\_becker@yahoo.de](mailto:tanja_ursula_becker@yahoo.de)

Laura Cheie: [laura.cheie@gmail.com](mailto:laura.cheie@gmail.com)

Cinzia Carmina Drăghici: [cinzia\\_d87@yahoo.com](mailto:cinzia_d87@yahoo.com)

Laura Inășel: [laura.inasel@gmail.com](mailto:laura.inasel@gmail.com)

Beate Petra Kory: [bpetrakory@yahoo.com](mailto:bpetrakory@yahoo.com)

Mariana-Virginia Lăzărescu: [mlazares@yahoo.de](mailto:mlazares@yahoo.de)

Vilma-Irèn Mihály: [vilma\\_gote@yahoo.com](mailto:vilma_gote@yahoo.com)

Grazziella Predoiu: [grazziella\\_predoiu@yahoo.de](mailto:grazziella_predoiu@yahoo.de)

Petra-Melitta Rosu: [melitta.rosu@yahoo.com](mailto:melitta.rosu@yahoo.com)

Sigurd Paul Scheichl: [Sigurd.P.Scheichl@uibk.ac.at](mailto:Sigurd.P.Scheichl@uibk.ac.at)

Gottfried Schnödl: [gotti\\_s@hotmail.com](mailto:gotti_s@hotmail.com)

Elena-Raluca Weber: [raluweber@yahoo.com](mailto:raluweber@yahoo.com)



**ISSN: 1453-7621**