

TEMESWARER
BEITRÄGE
ZUR
GERMANISTIK

Band 15



2018

**TEMESWARER BEITRÄGE
ZUR GERMANISTIK**

Band 15

**Gedruckt mit Förderung des Konsulats
der Bundesrepublik Deutschland**



**Konsulat der
Bundesrepublik
Deutschland
Temeswar**

Die **Temeswarer Beiträge zur Germanistik** sind in internationalen Datenbanken (ZDB, BDSL, GiN, SCIPPIO, BASE, EZB, MLA, BLLDB u. a.) vertreten.

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 Verfielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Romania

ISSN: 1453-7621

**TEMESWARER BEITRÄGE
ZUR GERMANISTIK**

Band 15

**Mirton Verlag
Temeswar 2018**

Herausgeberin

Prof. Dr. Roxana Nubert (West-Universität Temeswar)
Universitatea de Vest din Timișoara
Fachbereich Germanistik
Bd. V. Pârvan 4
RO-300223 Timișoara
E-Mail: roxana.nubert@e-uvt.ro

Redaktion

Doz. Dr. Marianne Marki (West-Universität Temeswar)
Dr. Alina Olenici-Crăciunescu (West-Universität Temeswar)
Dr. Ana-Maria Dascălu-Romițan (Politehnica-Universität Temeswar)
Dr. Kinga Gáll (West-Universität Temeswar)
Dr. Alwine Ivănescu (West-Universität Temeswar)
Dr. Beate Petra Kory (West-Universität Temeswar)
Dr. Karla Lușșan (West-Universität Temeswar)
Doz. Dr. Graziella Predoiu (West-Universität Temeswar)
Dr. Mihaela Șandor (West-Universität Temeswar)
Dr. Maria Stângă (West-Universität Temeswar)

Redaktionsbeirat

Prof. Dr. Sabine Anselm (Ludwig-Maximilians-Universität München)
Prof. Dr. Mariana-Virginia Lăzărescu (Universität Bukarest)
Prof. Dr. Maria Sass (Lucian-Blaga-Universität Hermannstadt)
Prof. Dr. Hermann Scheuringer (Universität Regensburg)

Sonstige Hinweise

Die Zeitschrift erscheint jährlich in einem Band.
Bestellungen nimmt der Germanistik-Lehrstuhl an der West-Universität entgegen.
Alle Informationen zur Zeitschrift sind online auf der Webseite des Germanistik-Lehrstuhls an der West-Universität Temeswar <https://litere.uvt.ro/publicatii/TBG/prezentare.htm> zu finden.

Druckvorlagenherstellung

Ladislau Szalai (Mirton Verlag Temeswar)
Dr. Mihaela Șandor (West-Universität Temeswar)

Inhaltsverzeichnis

„Lesen zum Vergnügen?“ Ziele des Literaturunterrichts aus historischer Perspektive (Sabine Anselm, München)	7
„Sah ein Mädchen / ein Knab ein Röslein steh’n“ (Rammstein / Goethe) – ein didaktisches Interpretationsspiel zu den Geschlechterrollen im Dunstkreis der Sexismus- bzw. #MeToo-Debatte (Joana Baumgarten / Margit Riedel, München)	33
Michel Foucault und die Literatur – ein Einblick (Iris Buchmann, Karlsruhe)	51
Sprache und Identität deutschschreibender Autoren im Königreich Ungarn zwischen 1800 und 1848 – Graf Johann Mailáth und die Pyrker-Debatte (Orsolya Lénárt, Budapest)	79
Lyrische Antworten auf den Ersten Weltkrieg. Kriegsgedichte des expressionistischen Jahrzehnts (Markus Fischer, Bukarest)	99
„C’est la guerre“. Das Bild des Ersten Weltkriegs in Ernst Johannsens Roman <i>Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918</i> und in dessen Verfilmung durch G. W. Pabst (Ioana Crăciun, Bukarest)	131
Merda d’artista. M. Duchamp, T. Tzara und die <i>stanzen</i> von E. Jandl (Paola Bozzi, Mailand)	155
Daniel Kehlmanns <i>Tyll</i> oder die Zeit der Narren (Laura Cheie, Temeswar)	179
„[...] Sich wo auch immer zu Hause fühlen, sich aber nirgendwo zu Hause fühlen [...].“ Ein Leben im Dazwischen: Zu Melinda Nadj Abonjis Roman <i>Tauben fliegen auf</i> (Grazziella Predoiu, Temeswar)	197

Vom heimatlichen Raum der Kindheit zur „Patchwork“-Heimat in Melinda Nadj Abonjis Roman <i>Tauben fliegen auf</i> (Beate Petra Kory, Temeswar)	217
Unter Mördern und Schiebern. Die österreichische Nachkriegszeit im Spiegel einheimischer „hardboiled detective novels“ (Wynfrid Kriegleder, Wien)	233
Das Motiv der Heimat in der modernen ungarndeutschen Literatur (Gábor Kerekes, Budapest)	251
Georg-Büchner-Preis für einen <i>homo migrans</i>. Terézia Mora, 2018 (Olga Garcia, Caceres)	275
Das Bild des Dorfes in Richard Wagners Roman <i>Habseligkeiten</i> (Aneliese Wambach, Temeswar)	291
Das Schicksal einer hilflosen Helferin. Betrachtungen zum Roman <i>Das reiche Mädchen</i> von Richard Wagner (Maria Stângă, Temeswar)	309
Rezensionen	321
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	329
Dank an externe Gutachterinnen und Gutachter der <i>TBG</i>	337
Manuskripthinweise	339
Aufnahme der <i>TBG</i> in Datenbanken und Bibliotheken	343
Errata	351

Sabine Anselm
München

„Lesen zum Vergnügen?“ Ziele des Literaturunterrichts aus historischer Perspektive

Abstract: This paper gives a historical overview of how the idea of Teaching German literature has developed before pointing out the demands that are being placed on teachers today. The concept of Teaching German literature has changed drastically over the last 200 years: Being once considered trivial and not worthy of teaching at school, German literature is seen as one of the key elements of schooling today. It first became the monopole of ethical-aesthetical education, before the idea of teaching morals and ethics through German literature took over. Nowadays, in the context of literature selection the question of reasonableness of literature is being asked: How much can a young reader cope with? In this context, the thought that literature can play a crucial role in the development of personality becomes essential and gives implications for the way it should be taught at school. Finally, it is explained why PISA marks a turning-point in the concept of teaching literature and an outlook to possible future developments is being given.

Keywords: ethical literacy, literature education, German at school, aesthetical education, ethical education, development of personality, literature selection, narrative ethics, empirical aesthetics, value education.

Ein zentraler Ort, an dem Teilhabe an Kultur initiiert wird, ist auch heute der schulische Literaturunterricht. Und dies hat eine voraussetzungsreiche Tradition: Seine Einführung an den Gymnasien hing eng mit dem Gedanken zur Bildung aller im Menschen angelegten Kräfte im Sinne Humboldts und Herders bzw. zur ästhetischen Erziehung nach der Auffassung Schillers zusammen (vgl. Müller-Michaels 2012: 31). 1812 war in der Abiturprüfungsordnung erstmals auch Deutsch als abiturrelevantes Hauptfach an preußischen Gymnasien vorgesehen. Allerdings wurde der Unterricht zunächst von Lehrenden erteilt, die in der Klassischen Philologie ausgebildet worden waren. Dies änderte sich zwar mit der preußischen Lehrerprüfungsordnung vom 20. April 1831 (Goer 2016: 13), doch die bisherige Lehrerschaft wurde nicht ersetzt, so dass das klassische Gedankengut weiterhin Wirksamkeit entfaltete. Erschwerend für diese Neukonzeption kam hinzu, dass zunächst Vorbehalte gegenüber der deutschen Literatur bestanden: Während die

klassische lateinische und griechische Literatur durch den Vorbildcharakter der Antike legitimiert war, wurde befürchtet, dass deutsche Literatur „zum reinen Vergnügungslesen“ (Goer 2016: 13) verführe, da bei ihr keine Übersetzungsleistung notwendig sei – so lautete ein verbreitetes pädagogisches Verdikt. Die Verlagerung dahin, dass Literatur eine Berechtigung als Unterrichtsgegenstand erhielt, ist also maßgeblich auf die humanistischen Bildungs- und Erziehungstheorien zurückzuführen. Diese schrieben Literatur als ästhetischer Kunst eine zentrale Rolle bei der ethischen Bildung des Menschen zu Humanität und Freiheit zu.

Der deutsche Literaturunterricht, der schließlich nach einer Reform 1834 als Hauptfach in den Fächerkanon des Gymnasiums aufgenommen wurde, beschränkte sich zunächst auf Aufgaben der formalen Bildung hinsichtlich der Schulung des sprachlichen sowie des logischen Denkens. Durch ambitionierte Reformbemühungen erfuhr die Literatur der deutschen Klassik jedoch eine pädagogische Aufwertung: Die Literaturrezeption wurde mit der schriftlichen Produktion von Aufsätzen verknüpft und avancierte zur *Denkschulung*. Schließlich wurde 1859 erstmals die ethische Bedeutung des *Unterrichts im Deutschen* hervorgehoben, getragen von dem Lehrziel, in die vaterländische Literatur einzuführen. Der neue Deutschunterricht konnte so dazu beitragen, die deutsche Schule zu einer „Lehrerin der nationalen Ethik“ (Frank 1973: 507) werden zu lassen. In der Konsequenz sollte die Herausbildung eines entsprechenden Literaturkanons Ausdruck für dieses Ziel sein. Der Musterlehrplan aus den 1860er Jahren enthielt aus diesem Grund das **Nibelungenlied** und hauptsächlich Texte von Luther, Herder, Lessing, Klopstock, Goethe und Schiller. Weiterhin wurde die Zurücknahme der stärker analytisch ausgerichteten Konzeptionen für den Deutschunterricht abgelöst von Ansätzen, die die Bedeutung von Einfühlung und Erlebnis als Zugangsweisen zur Dichtung mittels Methoden emphatischer Aneignung herausstellten. Eine kritische Reflexion in der Reformpädagogik, die der Lektüre von kindgemäßer Literatur weniger Relevanz einräumte (vgl. Mieth 1994), wirkte Entwicklungen wie dieser entgegen und wurde ihrerseits wieder von dem Bemühen um eine emotionale Aufladung eines gesinnungsbildenden Literaturunterrichts abgelöst.

Als der Deutschunterricht im Kaiserreich zum Mittelpunkt des Gymnasiums wurde, zeigte sich, dass der Deutschunterricht das Monopol

ästhetisch-ethischer Bildung der bisher prägenden klassischen Sprachen Latein und Griechisch programmatisch übernommen hatte. Und so verwundert es nicht, dass der neu gegründete Deutsche Germanistenverband 1912 eine Umgestaltung des Deutschunterrichts zu einer *Deutschkunde* forderte. Dementsprechend erfuhr die Literaturliste für die Gesinnungsbildung eine „ideologische Einpassung“ (Müller-Michaels 2012: 41). Dadurch wurde die Dominanz eines moralisch-ethischen Prinzips im Literaturunterricht über ein ästhetisches überdeutlich. In den Folgejahren bis hin zum Nationalsozialismus wurde der Literaturunterricht immer wieder für ideologische Zwecke instrumentalisiert (vgl. Albisetti und Lundgreen 1991: 258).

In dieser Zeit des den Humanismus ablösenden programmatischen „Germanismus“ (Goer 2016: 16) wurde dem Einzelnen ein „politischer Dienstwert“ (Peters, zit. nach Müller-Michaels 2012: 42) zuerkannt, der die Vorstellung von „selbstherrlichen Einzelpersönlichkeiten“ (Peters, zit. nach Müller-Michaels 2012: 42) ersetzte. Die ästhetische Bildung im Literaturunterricht wurde instrumentalisiert, um wertbezogene Leitbilddiskussionen im Sinne einer materialen Wertethik umzusetzen, die ohne Ausrichtung an einer universalen Moral erfolgten. Dagegen konnten auch Appelle, wie sie etwa der Münchner Soziologe Max Weber formulierte, nur wenig ausrichten. Weber warnte die Studierenden in seiner berühmten Rede **Wissenschaft als Beruf** davor, Werteerziehung als „Kathedersprophetie“ (Weber 2011 [1919]: 30) zu verstehen. Vor dem Hintergrund der sich entwickelnden modernen Sozialwissenschaften erneuerte Weber das an Kants Beschreibung der Grenzen der Vernunft angelehnte Postulat, dass auf der Grundlage empirischer Beschreibungen keine Aussagen über ethische Wertungen gemacht werden könnten, ohne den Boden der empirischen Wissenschaften zu verlassen und den Gestus des Propheten einzunehmen. Ungeachtet dessen fand die Literaturliste für den Deutschunterricht vor dem Hintergrund der Annahme statt, Werte verdankten sich einer überzeitlich gültigen Vorstellungswelt und ließen eine metaphysische Begründung erkennen. In diesem Zusammenhang wurde auch über die Rolle der Lehrenden diskutiert, die den Überblick in Fragen der Werteerziehung ebenso behalten sollten wie bei der Auswahl und unterrichtlichen Thematisierung von Literatur. Dass dies nicht unproblematisch war, weil es den Lehrpersonen an ethischer Bewusstheit mangelte, dokumentiert

beispielweise eine Äußerung von Nicolai Hartmann im Jahr 1926, der darauf hinweist, dass mit den Unterrichtsgegenständen – insbesondere im Literaturunterricht – auch Fragen der Werteerziehung verbunden sind: „Unmerklich tun sich an Lehrgegenständen und Lebensfragen die Wertprobleme auf, und ungewollt leitet ein jeder, der rügt, rät, aufmerksam macht oder *literarischen Stoff* [meine Hervorhebung, S.A.] bespricht, den Wertblick des Unverbildeten auf seine ewigen Gegenstände, die ethischen Werte“ (Hartmann 1962: 32). Es bedarf – so Hartmann weiter – eines professionellen, altersgerechten Umgangs mit ethischen Implikationen und zwar insbesondere im Umgang mit literarischen Texten.

Eine grundlegend neue Diskussion dieser Fragestellungen erfolgte im Blick auf den Deutschunterricht allerdings erst nach Beendigung der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft unter veränderten politischen Rahmenbedingungen, die insbesondere die gesellschaftliche Verantwortung der Literaturlauswahl reflektierte und die Zielsetzung des Literaturunterrichts neu bestimmte. Es galt nun, die Lernenden im Umgang mit *Literatur als Lebenshilfe*, d.h. Unterstützung bei einem moralischen Neuanfang, in einem *moralisch erziehenden Unterricht* zu schulen (vgl. Spinner 2004: 102) bzw. in der DDR, die Schülerinnen und Schüler dem sozialistischen Menschenbild gemäß zu erziehen (Goer 2016: 17).

Aufgrund der Erfahrungen einer missbrauchsanfälligen ethischen Wirkung literarischer Texte war allerdings eine anhaltende Verunsicherung bei der Festlegung von Bildungs- und Erziehungszielen zu erkennen. Die Entscheidungen orientierten sich schließlich an normativen Leitlinien wie den Bestimmungen des Grundgesetzes und mündeten in bildungstheoretisch fundierten Lernzielbestimmungen, die den erzieherischen Wert der Literatur weiterhin anerkannten. Die vom französischen Germanisten Robert Minder angeregte und die Phase „versäumter Lektionen“ (Glötz und Langenbucher 1965) beendende *Lesebuchdiskussion* der 1950er-1960er Jahre hatte wesentlichen Anteil an einer Neuorientierung des Literaturunterrichts, der sich der Literatur der Moderne und der unmittelbaren Gegenwart zu öffnen begann und der ästhetischen Irritationskraft von Literatur Geltung verlieh.

Mit Aufkommen der sogenannten *Kritischen Didaktik* zu Anfang der 1970er Jahre erfolgte im Rahmen einer stärker gesellschaftsorientierten Didaktik eine Öffnung des Deutschunterrichts, die sich bis hin zu einer Politisierung des Literaturunterrichts und damit

einer erneuten Instrumentalisierung der Ästhetik für pädagogische Zwecke entwickelte. Neue Textsorten wurden unterrichtsfähig – etwa auch die Kinder – und Jugendliteratur, die im Deutschunterricht bis heute breite Resonanz erfährt. Seit den 1980er Jahren vollzog sich eine konstruktivistisch ausgerichtete Wende, die auf die Lernprozesse fokussierte. In der Folge fand eine schülerorientierte Lektüreauswahl statt. Dem Individuum sollte größtmöglicher Freiraum gegeben werden, sich seinem individuellen *Wollen* gemäß zu entfalten. Für den Deutschunterricht bedeutete dies, dass systematisch festgelegte Kriterien bei der Lektüreauswahl unbeachtet blieben (vgl. Dawidowski 2012: 8 – 9; Pfäfflin 2012: 2; Beisbart und Marenbach 2010: 117). Die Annäherung an Lektürestoffe erfolgte mit Anleihen aus Rezeptionsästhetik, Poststrukturalismus und Konstruktivismus tendenziell subjektiv, während objektive Gehalte relativiert wurden. Die individuelle Reaktion der Schüler und Schülerinnen auf den Text wurde mehrheitlich ebenso als Wert des Lektüreunterrichts betrachtet wie auch die Lust am Lesen (vgl. Hochstadt u. a. 2015: 123 – 124, 134 – 135; Pauldrach 2010: 24 – 27). Literatur sollte – bzw. soll, denn nach wie vor beansprucht das konzeptionelle Erbe der Schülerorientierung Aktualität – zum einen die Gefühlswelt der Leser und Leserinnen direkt ansprechen und als Medium der Selbsterkundung die inneren Welten erforschen, zum anderen befähigt Literatur zum Mitleiden im Sinne Lessings, befördert Empathie und leistet somit einen Beitrag zur sozialen Kompetenz.

Dem literaturbezogenen Fremdverstehen, das sich in der ästhetischen Wahrnehmung realisiert, ist somit eine ethische Dimension inhärent (vgl. Spinner 2004: 104 – 106). Wiederholt hatten ethisch-moralische Implikationen der problemorientierten Literatur Vorrang vor literarästhetisch ausgerichteten Fragestellungen. Zeugnis hier von ist etwa die Kontroverse um die Nutzbarmachung der Kinder- und Jugendliteratur zwischen Gerhard Haas und Bettina Hurrelmann (vgl. Haas 1988; Hurrelmann 1988). Diese Debatte um die pädagogische Ausrichtung der Kinder- und Jugendliteratur zeigt bis heute Auswirkungen im Blick auf literarästhetische Bewertungsprozesse im Deutschunterricht. Aktuell formiert sie sich in Fragen nach der *Zumutbarkeit* von Literatur im Deutschunterricht (vgl. dazu Anselm 2017; Becker 2016). Das bedeutet: Im aufklärerischen Sinn verstanden ist ästhetische Bildung im Literaturunterricht als Herausforderung zu verstehen, mittels ethischer Bildung durch Literatur den Prozess der

Identitätsbildung Lernender zu begleiten und sie zu mündigen Lesern und Leserinnen zu bilden (s. dazu Anselm 2017). Diese Überlegungen sind zukünftig auch im Kontext veränderter medial bedingter Rezeptionserfahrungen zu reflektieren und auf einen erweiterten Textbegriff, der beispielsweise Filme und Computerspiele inkludiert, zu beziehen.

Ziele des Literaturunterrichts

Im Rückblick auf die Geschichte des Deutschunterrichts wird noch eine weitere, grundlegende Fragestellung erkennbar, nämlich inwiefern der Literaturunterricht emanzipatorische Wirkung entfaltet und moralische Erziehung befördert. Eine Beantwortung dieser Frage setzt die Reflexion des zugrundeliegenden Bildungsbegriffes voraus (vgl. zum Folgenden Tremml 2000: 213 – 215): Bildung kann als aktiver Prozess des Individuums verstanden werden, der durch *äußere* Faktoren angeregt wird. Daraus resultierende *innere* Veränderungen lassen sich entweder dem Individuum zuschreiben, dann ist von *Handeln* zu sprechen, oder aber der Welt zurechnen und als *Erleben* bezeichnen. Zuweilen wird es als Erfahrungsverlust an der Realität beklagt, dass kognitive Bildung Wissen vermittelt und dabei auf das Wissen Anderer zurückgreift, das wiederum auf übermitteltem Wissen aufbaut. Jedoch liegt in dieser Vorgehensweise *gebildeter Leser* im Sinne Peter Bieris die Chance begründet, auf Wissen zurückzugreifen, das man nicht selbst erfahren, sondern beispielsweise erlesen hat, das aber doch Veränderungen des Lebensvollzugs bewirkt. Hinzu kommt, dass diese Art der Wissensvermittlung zur Optimierung der Wissensaufnahme – zumal in einer globalisierten Lebenswelt – beiträgt und höhere Komplexitätsgrade erfassen lässt, etwa durch die Kombination von Wahrnehmungsmöglichkeiten. Darin liegt evolutionär betrachtet das Potenzial *ästhetischer Bildung*. Ergänzend dazu richtet sich der Fokus *ethischer Bildung* darauf, nicht nur das Wissen, sondern insbesondere das Handeln durch die Bewertung von Alternativen zu regulieren.

Überlegungen zur Bildung schließen also eine Verhältnisbestimmung von Ästhetik und Ethik ein. Einer modernen Bildungstheorie sind damit Konstellationen inhärent, die bereits im 19. Jahrhundert konstitutiv waren. So erörterten etwa Herbart, Kant, Schiller und Humboldt einen möglichen Zusammenhang zwischen der Genese von Moralität und dem Schönen. Diskutiert wurde, inwiefern das Schöne

bzw. die Werke der schönen Künste verfeinernde, veredelnde und versittlichende Wirkungen auf die sinnliche Natur des Menschen haben. Herbart räumte dabei den Werken der klassischen griechischen Dichtung einen besonderen Ort im Kanon des Unterrichts ein, weil er davon ausging, dass die Rezeption des Schönen und die Freisetzung der Einbildungskraft zu einem nicht-begrifflichen Gedankenspiel bildend sind. Kant führte diesen Gedanken in der **Kritik der reinen Vernunft** (1781) weiter aus und betonte, dass der Mensch ohne die Bildung innerer Vorstellungen nicht über Sinneswahrnehmungen verfügen könne. Die Einbildungskraft sei Bindeglied zwischen Anschauung und Begriff: Sollen Wahrnehmung und Vorstellung zu einer Erfahrung werden, müsse ein Moment des Denkens und auch der Versprachlichung hinzukommen.

Schiller entwickelte schließlich aus Kants Denken heraus seine Theorie der ästhetischen Erziehung und postulierte die Einheit von Gutem, Wahrem und Schönen. Daraus bezog Schiller einerseits Position für eine erzieherische Kraft des Ästhetischen und andererseits gegen Formen der Funktionalisierung bzw. Verzweckung von Literatur und Kunst im Erziehungssystem und versuchte, sich der heteronomen Inanspruchnahme des Ästhetischen zu entledigen, respektive diese zu kritisieren: Zum Konzept des Schönen müsse das Erhabene (der Natur) hinzutreten, das an die eigene Endlichkeit erinnere.

Humboldt schließlich verschränkte staats- und bildungstheoretische Aspekte miteinander und stellte die Bildung sogar noch über die Belange des Staates: Die Sinnlichkeit des Menschen, die potentiell Streitigkeiten verursacht, solle nicht gezügelt, sondern als Antriebsenergie nutzbar gemacht werden, indem sie zu verfeinern und zu kultivieren sei. Gleichwohl dürfe „von der Staatsseite aus ästhetische Bildung nur angeregt und ermöglicht, aber nicht durch positive Maßnahmen betrieben werden“ (Koch 2008: 703).

In Überlegungen wie diesen wird deutlich, dass Ethik und Ästhetik als einander ergänzende Theorieformen verstanden werden und die Problematik einer Funktionalisierung von Literatur und Kunst in der ästhetischen Theoriebildung von Anfang an mitreflektiert wird. Um nun im Blick auf den Literaturunterricht das Verhältnis von ästhetischer und ethischer Bildung näher beleuchten zu können, sind zunächst Begriffsklärungen von *Ästhetik* und *Ästhetischer Bildung* darzustellen sowie daran anschließend eine didaktische Perspektivierung vorzunehmen. Darauf aufbauend lässt sich das Verhältnis zur *ethischen Bildung* erläutern.

Ästhetische und ethische Bildung als Beitrag zur Persönlichkeitsentwicklung

Die Antworten auf die Frage nach Wesen und Aufgabe von ästhetischer Bildung sind äußerst heterogen und transdisziplinär zu verorten. Ästhetische Bildung ist ein zentrales Element klassischer wie moderner Bildungsvorstellungen (vgl. Frederking u. a. 2013). Ursprünglich geht der Begriff auf Schillers Schrift **Über die ästhetische Erziehung des Menschen** (2000 [1795]) zurück. Auch wenn hier von *Erziehung* die Rede ist, werden beide Begriffe zunächst gleichbedeutend verwendet. Alternativ war in der Nachfolge auch von „Geschmacksbildung“ (Koch 2008: 691) die Rede, was heute in der Regel durch den Begriff der *ästhetischen Erfahrung* ersetzt wird. Als revolutionär kann Schillers Ansatz insofern gelten, als ästhetische Bildung hier den Kern von Bildung überhaupt konstituiert: Im Verbund mit sinnlichem Empfinden und Gefühl, d.h. durch ästhetische Erfahrung, soll mittels ästhetischer Erziehung zugleich die Vernunft des Menschen geschult und verbessert sowie für moralisches Empfinden empfänglicher gemacht werden. Es ist nämlich davon auszugehen, dass die von Formen des Wissens und den Forderungen der Moral und Ethik zu unterscheidende Kunst, zu der insbesondere Literatur zu rechnen ist, durch ihre Autonomie und Eigenlogik ästhetisch bildend ist. Das Individuum erreicht durch eine auf diesem Weg gewonnene *ästhetische Erfahrung* bzw. deren Reflexion spezifische Formen von Bildung, die sich von anderen Zugängen zur Welt, wie sie durch Vernunft, Wissen oder moralisches Urteilen möglich werden, kategorial als *kontemplativ-korrespondive* und *imaginativ-ästhetische Erfahrung* unterscheiden lassen: Die *Ästhetik der Kontemplation* führt mittels „sinnabstinenter Aufmerksamkeit“ aus der Alltagswirklichkeit heraus (vgl. Seel 1996: 125 – 144) und die ästhetische Praxis sucht mittels der Gestaltung der eigenen Lebenswelt nicht nach Differenzenerfahrung, sondern nach Übereinstimmung, also nach Korrespondenzen zwischen ästhetischem Objekt und der eigenen Lebenswelt bzw. dem eigenen Lebensgefühl. Im Unterschied dazu setzt die *Ästhetik der Imagination* einen reflexiv bewussten Umgang mit Kunstwerken voraus: Die Beziehungen, die mittels ästhetischer Erfahrung zu Objekten aufgebaut werden, unterliegen keiner einseitigen handlungsorientierten Zielorientierung, sondern der Sinn und Zweck liegt in der Erfahrung selbst begründet.

Denkt man diese Idee des Selbstzwecks konsequent weiter, so lässt sich daraus ein weiteres Merkmal ästhetischer Erfahrung ableiten (vgl. zum Folgenden Brandstätter 2012): Gegenstand ästhetischer Wahrnehmung und Erfahrung ist nicht nur das Wahrgenommene, sondern gleichzeitig auch der Akt der Wahrnehmung. Diese Selbstbezogenheit ästhetischer Erfahrung wird im Umgang mit Kunst durch die „Duplizität von Materialität und Bedeutung“ (Brandstätter 2012: 177) deutlich: Ein Bild stellt etwas konkret dar und ist gleichzeitig als Objekt mit einer bestimmten Materialität erlebbar. Erst wenn ein Bild als Bild wahrgenommen wird, ein akustisches Ereignis als Musik, ein literarischer Text als Literatur, lässt sich also von ästhetischer Erfahrung sprechen. Ein Erkennen *von* Kunst und ein Erkennen *durch* Kunst stellen grundlegende Formen der Kunstbegegnung dar.

Diese Überlegungen lassen sich auf den Umgang mit Literatur übertragen, wobei das Verhältnis der ästhetischen Erfahrung zur Verbalsprache ein zentrales Thema des ästhetischen Diskurses darstellt: Ästhetische Erfahrung widersetzt sich in ihrer Bezogenheit auf die Sinnlichkeit in gewisser Weise dem sprachlichen Zugriff. Das im Rahmen der Erkenntnistheorie viel diskutierte Wechselverhältnis zwischen Anschauung und Begriff erfährt im Kontext ästhetischer Fragestellungen eine besondere Brisanz. Die ästhetische Anschauung findet ihre Erfüllung niemals in definierenden Begriffen, denn das Einzigartige der ästhetischen, sinnlichen Erfahrung kann nicht vom allgemeinen Charakter der Begriffe erfasst werden. Sowohl die Schulung der Sinneswahrnehmung als auch die Erzeugung von Kunst(werken) ist also unter ästhetischer Bildung zu verstehen (vgl. zum Folgenden Zabka 2013: 453 – 455). Dabei spielt die sinnlich-leibhafte Erfahrung eine zentrale Rolle, die auch schulisch gefördert werden soll.

Der Deutschunterricht widmet sich im Sinne ästhetischer Bildung beidem, da wortsprachliche Zeichen sowohl gesprochen als auch visuell wahrgenommen werden und zuweilen mit Mimik, Gestik, Bildern, Filmen und Musik verbunden werden. Damit verändern sich die Bedingungen und Möglichkeiten des Verstehens und die Fächer gehen integrativ synergetische und synästhetische Verbindungen ein. Hierbei ist insbesondere im Blick auf den Literaturunterricht zu reflektieren, inwiefern die Sprache über Möglichkeiten verfügt, das Besondere und Einmalige mittels eines „mimetischen Sprechens“ (Brandstätter 2012: 178) in Worte zu fassen. Gerade in Lehr-Lernkontexten fungiert die

Sprache nämlich als Medium zum Verstehen von Literatur und Kunst sowie zur Kommunikation über ästhetische Erfahrungen. Das bringt Herausforderungen mit sich und zudem ist die Herauslösung des Subjektes aus dem unmittelbaren Eingebundensein in die alltägliche Lebenswelt konstitutiv für ästhetische Erfahrung: Diese ist einerseits frei von äußeren Zwecken und erfordert eine Auseinandersetzung mit dem Wahrgenommenen mittels Fantasie und Denkvermögen (vgl. Düwell 1999: 93). Darum ist eine direktive Einwirkung und Lenkung schwierig, da ästhetische Erfahrung vielmehr „selbstzwecklich und reflexiv“ (Fenner 2000: 22) ist und durch spielerisches Experimentieren neue Perspektiven auf die Wirklichkeit sowie ästhetischen Genuss und Wohlgefallen entstehen lässt. Andererseits müssen diese Erfahrungen durch *ästhetische Erziehung* bewusst gesteuert werden, d.h. es wird davon ausgegangen, dass entsprechende Erfahrungen pädagogisch wünschenswert und – anders als bei der Vorstellung einer ästhetischen Erfahrung – gezielt vermittelbar sind. Sie stellen einen wichtigen Bestandteil der Allgemeinbildung dar und sind die Grundvoraussetzung ästhetischer Bildung, die sie lediglich durch die geplante Bereitstellung von Angeboten, durch die Schaffung geeigneter Rahmenbedingungen und dadurch, dass zudem auch noch eine bewusste Vorauswahl der ästhetischen Gegenstände getroffen wird, vorbereiten können (vgl. Dietrich u. a. 2013: 27).

Alle diese Vermittlungsversuche setzen jedoch eine Haltung voraus, die ästhetisches Erleben ermöglicht. Um dies einzuüben bzw. zu ermöglichen, hat sich Ästhetik im Erziehungssystem auch als Thema oder Fach etablieren können und wird beispielsweise in der Schule als Teil der Fächer Kunst, Musik und Deutsch unterrichtet. Dabei ist – wie bereits einleitend dargestellt – zuweilen deutlich, dass ästhetische Erziehung keineswegs immer den Primat der Zweckfreiheit des Ästhetischen berücksichtigt hat, sondern dass ästhetische Bildungsprozesse funktionalisiert und beispielsweise für Sozialdisziplinierung genutzt bzw. mit außerästhetischen Ansprüchen wie der Notwendigkeit der Ausbildung gesellschaftlich erwünschter Charakterzüge und Tugenden belastet wurden. Hinzu kommt, dass ästhetische Erziehung eigentlich nur interdisziplinär erfolgen kann, was eine strenge Fächertrennung im Grunde obsolet macht. Denn ästhetische Bildungsprozesse beziehen nicht nur Kunst- und Medienerfahrungen, sondern auch deren Versprachlichung ein. Deshalb gehört beispielsweise

die Beschreibung von Bildern und Filmen zu den Aufgaben des Deutschunterrichtes.

Zudem sind Selbstwahrnehmung und -mitteilung des Subjekts mittels Sprache ein wichtiger Teil der Persönlichkeitsbildung. Genau hier setzt ästhetische Erziehung an: Ästhetisches Denken kann die üblicherweise vorherrschende lineare Logik des Denkens ergänzen und korrigieren. Insbesondere beim Verstehen von Geschichten ist nämlich ein vernetzendes Denken zentral. Zu Recht gelten literarische Texte deswegen als wichtige Gegenstände ästhetischer Bildung, um „die innere Natur des Menschen“ (Kreft 1977: 255) nach außen zu kehren und kommunizierbar werden zu lassen. In dieser Hinsicht zielt ästhetische Bildung auf einen bestimmten Habitus der wahrnehmenden Subjekte: Es sollen Aufmerksamkeit und Kontemplation gefördert werden, indem habituelle Muster durchbrochen und dadurch Rezipienten und Rezipientinnen irritiert werden (vgl. Abraham 2000: 30). Durch diese Alteritätserfahrungen und deren Artikulation kann die Kunstrezeption einerseits Erlebnisse des Genusses, der Entspannung und des Glücksempfindens bereitstellen, andererseits ruft sie durch eine allzu massive Irritation und das Unterlaufen bekannter Wahrnehmungsmuster möglicherweise auch Frustration hervor. Zu vermeiden ist deshalb (insbesondere im schulischen Kontext) eine Überforderung der Rezipienten und Rezipientinnen durch zu ungewohnte Wahrnehmungen.

Ästhetischer Bildung werden also vielfältige Funktionen zugeschrieben: Übergeordnetes Ziel im Deutschunterricht ist die Förderung von Kreativität (vgl. Zabka 2013: 462). Sie ermöglicht persönliche Entfaltung, Entspannung, Genuss, Entlastung und Alltagsbewältigung, indem beispielsweise durch Probehandeln die möglichen Verhaltensspielräume ausgelotet werden können. Außerdem geht es um die Vermittlung von Präsentationsleistungen, wie etwa das Vortragen eines Texts, das beispielsweise mittels entsprechender Mimik und Gestik unterstützt wird, oder Äußerungen über ästhetische Phänomene (z. B. Kritiken, Essays etc.) sowie um Fragen der Wertung. Trotz dieser unterschiedlichen Erwartungen gibt es bezüglich der „Versprechungen des Ästhetischen“ (Ehrenspeck 2001: 15) auch Kontinuitäten. So wird davon ausgegangen, dass Ästhetik zu einer ganzheitlichen Bildung führe. Da sich aber die Ergebnisse ästhetischer Bildung nicht testen und messen lassen wie Resultate anderer Lehr- und Lernbemühungen, füllen sich die Leerstellen vielfach mit

Versprechungen und Erwartungen über generalisierbare und nachhaltige Wirkungen.

Vor diesem Hintergrund stellt sich aktuell die Frage nach der tatsächlichen, d.h. empirisch nachweisbaren, positiven Auswirkung auf Bildungs- und Erziehungsprozesse. Die Aufklärung über die empirische Basis solcher Prozesse stellt deshalb nach der in den 1980er und 1990er Jahren notwendigen Wiederentdeckung des „vergessenen Ästhetischen“ (vgl. Mollenhauer 1990: 17) und dessen theoretischer Reflexion in Zeiten der empirischen Bildungsforschung unter dem Leitaspekt der Kompetenzorientierung von Bildungsprozessen eine Herausforderung dar. Das Unvergleichliche ästhetischer Erfahrung und die modernen Bildungsbemühungen streben, so formulierte Mollenhauer bereits 1990 in provokanter Weise, auseinander. Dies führte zu einem Anwachsen der didaktischen Diskussion, um genau zu prüfen, von welchem theoretischen Begriff ästhetischer Erfahrung in der empirischen Forschung auszugehen sei. Ebenso problematisch ist es im Hinblick auf eine empirische Untersuchung, allgemein über ästhetische Erfahrung und Bildung zu forschen oder gar über eine Standardisierung nachzudenken (vgl. auch Zabka 2013: 463). Gerade in der Erziehungswissenschaft bleibt die notwendige Differenzierung solch unterschiedlicher ästhetischer Sinnformen bezogen auf Prozesse ästhetischer Bildung immer noch ein Desiderat.

Literaturbegegnung als „Fernmoral“?

Literatur ist ein ästhetisches Reflexionsmedium, das zwar nicht sagt, welche Lebensführung die richtige ist, aber neue Aspekte der Bewertung erschließt. So verstanden eröffnet sich ein Freiraum, verschiedenen Welt- und Selbstsichten zu begegnen, die vor dem Hintergrund ethischer Bildung zur Begründung eines verantwortlichen Handelns führen können. Denn *Ethik* (gr. *ethos*: Sitte, Brauch, Charakter) lässt sich als Theorie des guten und gerechten Handelns definieren und ist die philosophische Disziplin, die die allgemeinen Prinzipien oder Beurteilungskriterien zur Bestimmung des richtigen menschlichen Handelns erörtert (vgl. Fenner 2008: 5). Die sich eröffnenden Handlungsspielräume sind ethisch betrachtet ungerichtet, können also sowohl zu moralischem als auch unmoralischen Handeln genutzt werden (vgl. Düwell 2000: 27). Im Blick auf den schulischen Literaturunterricht ist ethische Bildung darum als Teil der ästhetischen Bildung zu

begreifen: Literatur im Deutschunterricht ist nämlich nur scheinbar autonom, da die erzieherische Aufgabe im Rahmen aller in der Schule thematisierten Fragestellungen konstitutiv ist. So plausibel diese Vorstellung ist, so kontrovers wird sie diskutiert.

Seit der Aufklärung findet im Bildungsdiskurs ein Nachdenken über das Verhältnis von Ästhetik und Freiheit statt. Die Frage, ob ästhetische Bildung als Individualisierung verstanden werden kann und Kunst somit ein autonomer Status zuerkannt wird, ist in der Tat auch für den Literaturunterricht von entscheidender Bedeutung. In ähnlicher Weise gelten Überlegungen wie diese für die ethischen Implikationen im Bildungsprozess. Denn das spannungsreiche Verhältnis von Ästhetik und Ethik hat eine Geschichte, die mit Platons *Politeia* im 4. Jahrhundert vor Christus beginnt, dann in der **Poetik** des Aristoteles vertieft wird und durch Schiller, Lessing und Goethe ihre moderne Begründung erfährt. In einem dialektischen Prozess wie diesem wiederholt sich bis heute eine konträre Sicht: einerseits die Vorstellung einer Autonomie bzw. andererseits einer gesellschaftlichen Funktion von Kunst. Während Platon die Künstler aus dem Idealstaat ausgeschlossen wissen will, wenn sie nicht die Wahrheit sagen und so die Seelen der Zuschauer durch Sinnlichkeit verderben bzw. deren Vernunftorientierung zerstören, so wird gleichwohl der Kunst eine erzieherische Wirkung zugeschrieben, wenn sie sich um die Verbreitung der Idee der Gerechtigkeit verdient macht. Platon fordert also vom Künstler, Sittlichkeit und die Interessen des Staates als Maßstab für sein Schaffen zu nehmen. Alle Dichtungen, die diesen Forderungen nicht entsprechen, müssen verbannt werden.

Aristoteles übernimmt Platons Ansatz, dass die Dichtung nicht die Ungerechten als Glückliche und die Gerechten als Unglückliche darstellen dürfe, schränkt aber dessen Geltung ein: Als Held kommt für Aristoteles nur in Frage, wer nicht aufgrund seiner Schlechtigkeit oder seines Gerechtigkeitsstrebens, sondern wegen eines tragischen Fehlers ins Unglück gerate. Anders als Platon glaubt Aristoteles daran, die gefährlichen Kräfte der Leidenschaften gleichsam einem Gift zu guten Zwecken benutzen zu können. Die Tragödie soll Jammer (*Eleos*) und Schauern (*Phobos*) hervorrufen und dadurch eine Reinigung (*Katharsis*) von den Affekten bewirken. Die Wiedergabe dieser Begriffe mit den Worten Lessings als *Mitleid* und *Furcht* ist eigentlich unzulässig und einer aufklärerischen Intention geschuldet: Lessing „erhebt das Mitleid zum Ursprung aller Moralität“ (Schings 1980: 39). Bei Aristoteles

hingegen wird die Katharsis noch nicht im Sinne einer sittlichen Moralisierung verstanden, sondern als elementare, lustvolle Erleichterung.

In Weiterführung der Überlegungen von Aristoteles wird bei Lessing also eine moralische Besserung des Zuschauers intendiert. Literatur erhält im Kontext der Aufklärung damit eine didaktisch-ethische Stoßrichtung. Und auch Schiller ist der Auffassung, dass Kunst moralische Besserung erzeugen kann: Der Mensch gelangt durch ästhetische Erziehung zu vernünftigem Handeln. Es ist das Schöne und das Erhabene in Natur und Kunst, von dem die ästhetische Erziehung des Gefühls ausgeht, die zwischen Rationalität und Aktivität Übergänge ermöglicht und so die verschiedenen Seiten des Menschen vereint, zugleich aber durch ihre sozialisierende Wirkung die Individuen untereinander verbindet. Kunst und Literatur sollen die Menschen moralisch bessern und auf eine Stufe der Sittlichkeit emporheben, auf der sich Veränderungen gewaltlos und gleichsam von selbst vollziehen.

Die Aufgabe der Kunst ist somit darin zu sehen, die höhere Natur sinnfällig zu machen; also einen eigentlich rein geistigen Gegenstand in den Bereich der menschlichen Wahrnehmung zu ziehen. Voraussetzung dafür ist die innere Geschlossenheit des Kunstwerks. Dieses soll, analog zur großen Welt der Erscheinungen, „eine kleine Welt für sich“ sein (Goethe 2006 [1896]: 92). Dafür muss es unabhängig von Kontexten – etwa historischem Hintergrundwissen – ganz aus sich selbst heraus verständlich sein und den Gesetzen der Kausalität, also von Ursache und Wirkung, vollkommen entsprechen: Zu zeigen ist nur das Wahrscheinliche, nicht das Zufällige, Mögliche, wirklich Vorgefallene. Die Form, d.h. Aufbau, Sprache und Metrik, sollen bis ins letzte Detail mit dem Inhalt korrelieren. Denn es handelt sich um die Forderung der Idealisierung: Der poetische Stoff wird auf sein Zentrum hin, gemeint ist die höhere Natur, verdichtet. Dieses Muster tritt als auf dem Weg der Logik zu erschließendes Muster für die Rezipienten und Rezipientinnen erkennbar hervor. Die kleine Welt des Kunstwerks macht unmittelbar erfahrbar, was in der Realität nur zu erahnen ist. Der Kunst wird also pädagogische Wirkung zugetraut: Das Gefühlsleben ist zu veredeln, der Verstand zu schärfen; beide Gemütskräfte sind von ihrem tendenziell antagonistischen in ein harmonisches Verhältnis zu überführen und die Willensfreiheit soll hergestellt werden. Gleichzeitig muss der Mensch befähigt werden, unter allen Umständen seine Willensfreiheit zu

bewahren. Nicht aber soll die Kunst über diese allgemeinen Ansprüche hinausgehen und darf, wenn sie Kunst bleiben möchte, keine unmittelbare Intention, etwa eine konkrete politische, besitzen.

Diese Auffassung Schillers, dass Dichtung einen moralischen Zweck hat, wurde beispielsweise von Rousseau und Schlegel nicht geteilt. Sie waren der Ansicht, dass Kunst den Menschen nicht nur belehrt, sondern auch Vergnügen bereitet, das man um seiner selbst willen sucht. Das Schöne könne nicht mittels Vernunft erkannt, sondern müsse hervorgebracht oder empfunden werden. Dies ist eine Position, die etwa der autonomieästhetischen Sichtweise von Kant in der **Kritik der Urteilskraft** (1790) von Kunst als „interesselosem Wohlgefallen“ (Kant 1983 [1799], Bd. 8: 288) nahekommt. Hierin erfolgt gewissermaßen eine *Entfunktionalisierung* der Literatur im Blick auf die Wirkungsästhetik mit der Grundüberzeugung, dass eine ethisch-moralische Besserung durch Ästhetik nicht möglich ist. Diese vor allem zur Zeit der Romantik vertretene ästhetische Autonomieauffassung wurde im Vormärz wiederum etwa von Heinrich Heine einerseits durch die Vorstellung der Kunst als Erkenntnismittel der Freiheit aufgehoben und andererseits setzte sie sich als autonomieästhetische Traditionslinie nach der Romantik über z.B. Schopenhauer – Wagner – Nietzsche fort und erhielt in der modernen Literatur bei Friedrich Nietzsche und vor allem bei Gottfried Benn eine metaphysische bzw. nihilistische Ausprägung. Kunst hat in dieser Traditionslinie keine ethische Funktion, sondern eine erkenntnistheoretische oder metaphysische. Eine ähnliche dialektische Abfolge wiederholte sich durch das Zerschlagen der aufklärerischen Perspektive im sog. Bürgerlichen Realismus mit der Vorstellung von einer restaurierenden, entpolitisierten und idealistischen Literatur. Eine Fortsetzung des politischen Anspruchs, der im Naturalismus die Politisierungstradition des Sturm u. Drang aufgreift, vollzog sich im 20. Jahrhundert beispielsweise in der sozialistischen Literatur.

Die Rehabilitierung des Bildungsbegriffs in den 1980er Jahren gab Anlass, über das Konzept ästhetischer Bildung nachzudenken und nach der bildenden Wirkung von Kunst und Ästhetik zu fragen. Das Interesse an ästhetischer Bildung implizierte eine Renaissance der klassischen Konzeptionen des Ästhetischen, ästhetischer Bildung und Erziehung, wie sie in den Theorien Kants, Schillers, Humboldt oder Herbarts grundgelegt wurden. Auch auf reformpädagogische Konzepte des Ästhetischen wurde wieder verstärkt Bezug genommen.

Im Zuge des sogenannten *ethical turn* in den 1980er Jahren gewannen schließlich Ansätze an Bedeutung, die das spezifische Verhältnis von Ethik und Literatur untersuchen und somit zur Begründung einer *narrativen Ethik* beitragen. Als deren wichtigste Vertreter sind Martha Nussbaum und Richard Rorty zu nennen. Beide gehen davon aus, dass literarische Werke Werte oder ethisch relevante Erfahrungen vermitteln oder sogar zu Einsichten in allgemeine Moralprinzipien verhelfen (vgl. Waldow 2011). Dies geschieht in erster Linie über eine emotionale Sensibilisierung der Rezipienten und Rezipientinnen. Denn im Gegensatz zu philosophischen Abhandlungen vermag Literatur für die Leidensfähigkeit und Verletzlichkeit der Menschen zu sensibilisieren, weil sie neben dem Intellekt auch Fantasie und Gefühl anspricht und sich die Leser und Leserinnen so gut in die dargestellten Figuren hineinversetzen können.

So verstanden kann Literatur zur Entfaltung individueller Autonomie beitragen: Literatur ermöglicht es dem Leser, einen imaginären Raum zu betreten, der ihm die Möglichkeit zur Befreiung von inneren, psychischen Zwängen wie auch von äußeren, gesellschaftlichen Konventionen zugesteht. Literatur erlaubt es gewissermaßen, ein anderes Leben zu führen als jenes, in das die Einzelnen als sozial handelnde Menschen eingespannt sind. Zu berücksichtigen ist im Kontext einer globalisierten Lebenswelt, dass Literatur den Erfahrungsraum über den unmittelbar erfahrbaren Bereich hinaus erweitert, dadurch die Bewusstheit über die anonymisierte Reichweite eigener Handlungen über die eigene Lebenswelt hinaus erzeugt und so im Sinne Ulrich Becks eine Art imaginierte „Fernmoral“ (2015: 217) erzeugt. Darum können literarische Texte mit ihrer reichhaltigen dichterischen Sprache und der Förderung von Einbildungskraft und Mitgefühl zuweilen wichtiger werden für das Finden von Lösungen zwischenmenschlicher Konflikte als rationale Betrachtungen. Aber auch wenn Literatur in der Auffassung von Rorty die Solidarität zwischen den Menschen steigern kann, da die Wahrnehmung von Verletzlichkeit und Hilfsbedürftigkeit unverzichtbar für sozialetisches Handeln ist, so sollten Gefühle nicht gegen rationale Prinzipien ausgespielt werden. Denn Gefühle können subjektiv sein und zuweilen einer kognitiven Prüfung bedürfen. Zudem betreffen moralische Konflikte doch auch die Gesellschaft oder öffentliche Institutionen und erfordern allgemeine begründbare Entscheidungen.

Kunst kann auf moralische Probleme und Konflikte aufmerksam machen und die Konsequenzen des Befolgens oder Verletzens moralischer Normen für die Betroffenen veranschaulichen. Denn mit der Darstellung von Normenanwendungen in konkreten Einzelfällen werden bestimmte Werthaltungen suggeriert, hinterfragt oder lediglich Anstöße zu ethischen Überlegungen gegeben. In unterschiedlicher Intensität manifestieren Kunstwerke durch moralisierende bzw. problematisierende Struktur – in gewissen Genres mehr, in anderen weniger – eine wertende Haltung gegenüber dem Handeln der Figuren oder den ihnen zugrundeliegenden Normen. Einerseits schreiben sie damit den Rezipienten und Rezipientinnen gleichsam eine bestimmte moralische Reaktion vor, wenn beispielsweise die Anwendung von Gewalt implizit verurteilt wird, indem eine gewalttätige Figur ein schreckliches Ende nimmt. Allerdings werden die entsprechenden Normen nicht diskursiv-argumentativ begründet oder kritisiert. Stattdessen reduzieren Kunstwerke die Komplexität einer moralischen Konfliktsituation, lenken die ethischen Reflexionen in eine einseitige Richtung oder wecken irrationale Hoffnungen und Ängste (vgl. Düwell 1999: 14 – 15). Andererseits weisen sie dann möglicherweise dilemmatische Strukturen auf oder enden in der Aporie und geben die Entscheidungsfindung an die Rezipierenden weiter. Je nach Text realisiert sich ein anderes Potential zur ethischen Bildung. Die Kunst und die sie reflektierende Ästhetik können also immer nur eine Ergänzung zu einer rationalen Ethik bilden, die sich um eine möglichst umfassende, systematische, argumentative Auseinandersetzung mit strittigen ethischen Problemkomplexen bemüht. Angesichts dieser Synergie von ästhetischen und ethischen Fragen bieten literarische Texte Anlässe, um diskursive Aushandlungsprozesse im unterrichtlichen Kontext einzuüben und zu reflektieren. Das ist konstitutiv für die Vorstellung von Bildung und gehört zum Kern eines Literaturunterrichts, dem gesellschaftliche Relevanz zukommt.

Literaturunterricht soll zudem die Fähigkeit zur Unterscheidung zwischen Fiktionalität und Realität vermitteln. Dazu werden sowohl zeichentheoretische Aspekte als auch allgemeine Überlegungen zu verschiedenen Formen des Denkens verwendet. So wird die Stärke der Kunst darin gesehen, ergänzend zum schlussfolgernden logischen Denken auch das vergleichende Denken in Ähnlichkeiten anzuregen (vgl. Brandstätter 2008: 21 – 23) – manche gehen sogar so weit zu behaupten, das ästhetische Denken sei das eigentlich realistische (vgl. Welsch 1996:

142). Zudem erfolgt durch die Medialisierung eine Erweiterung des Erfahrungsraums, der zunehmend ästhetisch überformt ist. Mündigkeit verlangt heute somit ein Mindestmaß an *aesthetic literacy* – verstanden als ästhetische Bildung durch ästhetische Rezeptionsfähigkeit. Es wird damit auf den Umstand hingewiesen, dass angesichts einer Wirklichkeit, die immer stärker ästhetische Züge annimmt, der bewusste ästhetische Umgang mit der Welt der eigentlich adäquate ist. Die Omnipräsenz der Medien und damit die grundsätzlich mediale Vermitteltheit der Welt haben dazu geführt, dass kaum noch zwischen Fiktionen und Realität zu unterscheiden ist. Durch das Einlassen auf ästhetische Phänomene ist zu lernen, auf welche Weise mit Pluralität, Heterogenität, Differenzen und Widersprüchen umzugehen ist.

Dies hat Auswirkungen auf ein Konzept ästhetischer Bildung. Es bedeutet, Rahmenbedingungen für ästhetische Erfahrungen in einem umfassenden Sinn zu schaffen. Angesichts der mit der digitalen Revolution einhergehenden Veränderungen wird mehr als deutlich, dass es nicht mehr nur die eine, wirkliche Realität, sondern eine Fülle verschiedener Wirklichkeiten gibt. Unter Schlagwörtern wie *artistic research* bzw. *empirische Ästhetik* (vgl. Menninghaus 2010) wird nach Möglichkeiten gesucht, die Erkenntnisformen von Wissenschaft, Kunst und Literatur in einen neuen produktiven Zusammenhang zu bringen. Kritik von Seiten der Literaturwissenschaft (vgl. Brandstätter 2012: 179), die betont, Wahrheit sei keine überzeugende Leitkategorie zur Untersuchung ästhetischer Erfahrung, ist zwar berechtigt. Doch wie auch immer man sich gegenüber der Frage der ästhetischen Erkenntnis positioniert, Einigkeit scheint darin zu bestehen, dass ästhetischen Erfahrungen gerade in unserer aktuellen Welt eine besondere Bedeutung zukommt. Dies gilt insbesondere im Blick auf den Literaturunterricht. Zu fragen ist darum, welche Bedeutung die (empirische) Ästhetik als Reflexionstheorie für Erziehungs- bzw. Bildungsprozesse haben kann.

Auch wenn die Wahrung einer Autonomie beider Perspektiven von Ethik und Ästhetik zentral ist, also sowohl eine Ästhetisierung der Ethik wie auch eine Moralisierung der Kunst für unangemessen erachtet wird, so gilt es zu konstatieren, dass die Autonomieästhetik eine puristisch-fachwissenschaftliche Konstruktion darstellt. Die Vorstellung einer Autonomie der Kunst bzw. Literatur ist im Kontext der Schule letztlich nicht vorstellbar. Vielmehr sind ästhetische und ethische Fragestellungen zusammenzudenken, da Literatur im Unterricht mit

bestimmten Zielsetzungen eingebunden wird und letztlich auch durch den Erziehungs- und Bildungsauftrag der Schule bestimmt ist. Literaturunterricht ist also im Sinne einer *ethical literacy* weder zweck- noch wertfrei, zumal Texte eine bestimmte Weltsicht vermitteln. Die Schiller'sche Sichtweise von ästhetischer Bildung als einer grundlegenden Basis für Moralität, die zuweilen als Position der heutigen Kunst und Gesellschaft/Politik für nicht mehr angemessen eingeschätzt wurde (vgl. Zabka 2013: 463), erlebt eine Renaissance.

Moralische Kompetenz stellt – so das Ergebnis entsprechender Studien Mitte der 1980er Jahre (vgl. Kreft 1986) – gewissermaßen die Voraussetzung der Lektüre dar, da prinzipiell in *jeder* Literatur moralische Konflikte zu finden sind. Auch den agierenden fiktiven Personen und Institutionen ist moralische Kompetenz zuzuschreiben. Denn Kritik an Normen, Ideologien etc. wird in literarischen Texten meistens indirekt, d.h. über Ironie, Humor, Parodie oder Tragik geübt. Da davon auszugehen ist, dass moralische Konflikte und sprachliche Phänomene wie beispielsweise Ironie in literarischen Texten direkt in ästhetische Phänomene transformiert werden, ist die Untersuchung der *poetischen Kompetenz* sowohl seitens der Literaturwissenschaft als auch der Entwicklungspsychologie zentral (vgl. Frederking u. a. 2016).

In Anknüpfung an die Vorstellung zur Moralentwicklung durch Lawrence Kohlberg, der bei der Erforschung moralischer Entwicklungsstufen mit narrativen Texten arbeitete, werden diese zur Moralerziehung eingesetzt. Somit kann die Beschäftigung mit den fiktiven Konflikten für die moralische Erziehung von besonderer Bedeutung sein, weil sie vom Entscheidungsdruck der realen Konfliktsituation entlastet ist. Zudem entfällt die unmittelbare Involviertheit, denn die Konflikte stehen nicht als isolierte Dilemmata da, sondern sind in situative und affektive Kontexte eingebunden. Dabei gelingt es, Moral über ein ästhetisches, ein poetisches Medium zu vermitteln. Diese Möglichkeit, „Moralerziehung und ästhetische Erziehung zu integrieren, scheint beide zu steigern und vor Gefahren schützen zu können, vor den Gefahren des Moralismus und des Ästhetizismus“ (Kreft 1986: 269). Eine Synthese von kognitiver Entwicklungspsychologie und Literaturwissenschaft ergab also ein wechselseitig wirksames Diagnoseinstrument, das die Analyse der Textstrukturen ebenso ermöglichte wie die Analyse der entwicklungsabhängigen kognitiven Fähigkeiten der Schüler und

Schülerinnen zur literarischen Rezeption. Damit wurden didaktische Entscheidungen der Textauswahl bzw. der Abstimmung auf die Schüler und Schülerinnen kontrollierbar. Unter dem Titel **Zur Psychologie des Literaturunterrichts** (1987) sind diesbezügliche Ergebnisse von Heiner Willenberg publiziert worden. In Ansätzen wie diesen liegt der Beginn einer empirischen Herangehensweise an die Erforschung des Zusammenhangs von ästhetischer und ethischer Bildung im Deutschunterricht, die sich bis heute weiterentwickelt (vgl. Frederking u. a. 2013: 2016).

Positivismus 2.0 der Bildung?

Den größten Einschnitt erfuhr die konzeptionelle Orientierung des Literaturunterrichts jedoch in der Folge des PISA-Schocks. Der einseitig ausgerichtete Blick auf die Ausprägung von Lesekompetenz als Nachweis eines empirisch nachweisbaren Bildungserfolgs, die *Vermessung* des Deutschunterrichts durch Bildungsstandards (vgl. Paul u. a. 2008) und funktionalistisch enggeführte Modellierung von Kompetenzen verdrängten Fragen ästhetischer und ethischer Bildung – zumindest in der Deutschlehrer- und Deutschlehrerinnenbildung (vgl. Anselm 2011). Zudem führte die sukzessive Etablierung eigenständiger ästhetischer Didaktiken zu einer unbeabsichtigten „Banalisierung der bildungstheoretischen Ansprüche“ (Koch 2008: 712). Dadurch begann sich die Idee einer grundständigen ästhetischen Bildung aufzulösen (vgl. Frederking 2013). Gegenwärtig konzentrieren sich didaktische Fragestellungen darauf, ob sich Entscheidungen für Handlungsalternativen im Literaturunterricht, etwa im Blick auf Literatúrauswahl und Ziele der Lektüre, pragmatisch durch Erfahrungswissen, systematisch durch Argumentieren oder empirisch durch Evaluationen begründen lassen bzw. ob nicht sogar eine Kombination der Herangehensweise konstitutiv für Didaktik als Wissenschaft sein muss. Manche Didaktiker vertreten sogar in mangelnder Reflexion der Überlegungen des *Positivismustreites* die Auffassung, nur mittels empirischer Herangehensweisen sei es möglich, *wertneutral* zu agieren und *richtig* zwischen wahr bzw. falsch unterscheiden zu können (vgl. Kepser und Abraham 2016: 14). Zuweilen ist sogar die „Ausblendung einer Reflexion von impliziter und expliziter Normativität“ (Müller-Michaels 2017: 72) zu konstatieren.

Aktuell bleibt es offen, ob „Deutschdidaktik als eingreifende Kulturwissenschaft“ (Kepser 2013: 60 – 61) (wieder) Einfluss auf politische Entscheidung nehmen wird oder sich durch diese bestimmen lässt. Die Zielsetzungen des Literaturunterrichts und damit verbunden die Verhältnisbestimmung von ästhetischer und ethischer Bildung sind (erneut) in der Diskussion. Es ist zu diskutieren, ob Literaturunterricht eine gesellschaftliche Verantwortung zukommt.

Literatur

- Abraham, Ulf (2000): *Übergänge. Wie Heranwachsende zu kompetenten Leserinnen werden*. In: Werner Wintersteiner (Hrsg.): **Lesen in der Medienwelt**, Innsbruck/Wien/München: Studienverlag, 20 – 34.
- Albisetti, James C./Lundgreen, Peter (1991): *Höhere Knabenschulen*. In: Christa Berg/ Notker Hammerstein (Hrsg.): **Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte**, Bd. 4: **Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs**, München: C.H. Beck, 228 –271.
- Anselm, Sabine (2011): **Kompetenzentwicklung in der Deutschlehrerbildung. Modellierung und Diskussion eines fachdidaktischen Analyseverfahrens zur empiriegestützten Wirkungsforschung**, Frankfurt/Main: Lang.
- Anselm, Sabine (2017). „Literatur als Zumutung – Herausforderungen ästhetischer und ethischer Bildung“. In: **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, 14/2017, 9 – 28.
- Beck, Ulrich (²²2015): **Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Becker, Susanne H. (2016): „Diesseits oder jenseits des ‚Zumutbaren‘“. In: **JuLit**, 1/2016, 8-16.
- Beisbart, Ortwin/ Marenbach, Dieter (⁴2010): **Bausteine der Deutschdidaktik. Ein Studienbuch**, Donauwörth: Auer.
- Brandstätter, Ursula (2008): **Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Körper – Sprache**, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Brandstätter, Ursula (2012): *Ästhetische Erfahrung*. In: Hildegard Bockhorst/Vanessa-Isabelle Reinwand/Wolfgang Zacharias (Hrsg.): **Handbuch Kulturelle Bildung**, München: kopaed, 174 – 180.

- Dawidowski, Christian (2012): **Gegenwartsliteratur und Postmoderne im Literaturunterricht**, Baltmannsweiler: Schneider.
- Dietrich, Cornelia/Krininger, Dominik/Schubert, Volker (2013): **Einführung in die Ästhetische Bildung**, Weinheim/Basel: Juventa.
- Düwell, Marcus (1999): **Ästhetische Erfahrung und Moral. Zur Bedeutung des Ästhetischen für die Handlungsspielräume des Menschen**, Freiburg/München: Alber.
- Düwell, Marcus (2000): *Ästhetische Erfahrung und Moral*. In: Dietmar Mieth (Hrsg.): **Erzählen und Moral. Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik**, Tübingen: Attempto, 11 – 35.
- Ehrenspeck, Yvonne (2001): „Stichwort: Ästhetik und Bildung“. In: **Zeitschrift für Erziehungswissenschaft**, 1/2001, 5 – 21.
- Fenner, Dagmar (2000): **Kunst – jenseits von Gut und Böse? Kritischer Versuch über das Verhältnis von Ästhetik und Ethik**, Tübingen/Basel: Francke.
- Fenner, Dagmar (2008): **Ethik. Wie soll ich handeln?**, Tübingen/Basel: Francke.
- Fenner, Dagmar (2012): „Ethik und Ästhetik“. In: Hildegard Bockhorst/Vanessa-Isabelle Reinwand/Wolfgang Zacharias (Hrsg.): **Handbuch Kulturelle Bildung**, München: kopaed, 181 – 187.
- Frank, Horst J. (1973): **Geschichte des Deutschunterrichts. Von den Anfängen bis 1945**, München: Hanser.
- Frederking, Volker [u. a.] (2013): *Literarästhetische Kommunikation im Deutschunterricht*. In: Michael Becker-Mrotzek/Karen Schramm/Eike Thürmann/Helmut J. Vollmer (Hrsg.): **Sprache im Fach. Sprachlichkeit und fachliches Lernen**, Münster/New York: Waxmann, 131 – 147.
- Frederking, Volker [u. a.] (2016): *Emotionale Facetten literarischen Verstehens und ästhetischer Erfahrung. Empirische Befunde literaturdidaktischer Grundlagen- und Anwendungsforschung*. In: Jörn Brüggemann/Mark-Georg Dehrmann/Jan Standke (Hrsg.): **Literarizität. Herausforderungen für Literaturdidaktik und Literaturwissenschaft**. Baltmannsweiler: Schneider, 87 – 132.
- Glötz, Peter/Langenbacher, Wolfgang R. (1965): **Versäumte Lektionen. Entwurf eines Lesebuchs**, Gütersloh: Mohn.

- Goer, Charis (²2016): *Geschichte des Deutschunterrichts*. In: Ders./Katharina Köller: **Fachdidaktik Deutsch. Grundzüge der Sprach- und Literaturdidaktik**, Paderborn: Fink, 11 – 19.
- Goethe, Johann W. (2006): *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch (1896)*. In: Ders. (Hrsg.): **Sämtliche Werke**, Bd. 4.2, München: btb, 89 – 95.
- Haas, Gerhard (1988): „Das Elend der didaktisch ausgebeuteten Kinder- und Jugendliteratur“. In: **Praxis Deutsch**, 89/1988, 3 – 5.
- Hartmann, Nicolai (⁴1962 [1926]): **Ethik**, Berlin: de Gruyter.
- Hochstadt, Christiane/Krafft, Andreas/Olsen, Ralph (²2015): **Deutschdidaktik. Konzeptionen für die Praxis**, Tübingen: Francke.
- Hurrelmann, Bettina (1988): „Wider die neue Eindimensionalität“. In: **Praxis Deutsch**, 90/1988, 2 – 3.
- Ingwer, Paul/Thielmann, Winfried/Tangermann, Fritz (2008): **Standard: Bildung. Blinde Flecken der deutschen Bildungsdiskussion**. Göttingen: Vandenhoeck& Rupprecht.
- Kant, Immanuel (²1983 [1781]): *Kritik der reinen Vernunft*. In: Wilhelm Weischedel (Hrsg.): **Werke in 10 Bänden**, Bd. 3 u. 4, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kant, Immanuel (²1983 [1799]): *Kritik der Urteilskraft*. In: Wilhelm Weischedel (Hrsg.): **Werke in 10 Bänden**, Bd. 8, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kepser, Matthis (2013): „Deutschdidaktik als eingreifende Kulturwissenschaft. Ein Positionierungsversuch im wissenschaftlichen Feld“. In: **Didaktik Deutsch**, 34/2013, 52 – 68.
- Kepser, Mathis/Abraham, Ulf (⁴2016): **Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung**, Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Koch, Lutz (2008): *Ästhetische Bildung*. In: Ursula Frost/Winfried Böhm/Lutz Koch/Volker Ladenthin/Gerhard Mertens (Hrsg.): **Handbuch der Erziehungswissenschaft**, Bd. 1: **Grundlagen Allgemeine Erziehungswissenschaft**, Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh, 691 – 718.
- Kreft, Jürgen (1977): **Grundprobleme der Literaturdidaktik. Eine Fachdidaktik im Konzept sozialer und individueller Entwicklung und Geschichte**, Heidelberg.

- Kreft, Jürgen (1986): *Moralische und ästhetische Entwicklung im didaktischen Aspekt*. In: Fritz Oser/Wolfgang Althof/Detlef Garz (Hrsg.): **Moralische Zugänge zum Menschen. Zugänge zum moralischen Menschen. Beiträge zur Entstehung moralischer Identität**, München: Kindt, 257 – 280.
- Menninghaus, Winfried (2010): *Zur Evolution der Künste*. In: Volker Gerhardt/Julian Nida-Rümelin (Hrsg.): **Evolution in Natur und Kultur**, Berlin/New York: de Gruyter, 205 –222.
- Mieth, Annemarie (1994): **Literatur und Sprache im Deutschunterricht der Reformpädagogik. Eine problemgeschichtliche Untersuchung**, Frankfurt/Main: Lang.
- Mollenhauer, Klaus (1990): *Die vergessene Dimension des Ästhetischen*. In: Dieter Lenzen (Hrsg.): **Kunst und Pädagogik. Erziehungswissenschaft auf dem Weg zur Ästhetik?**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 3 – 18.
- Müller-Michaels, Harro (⁶2012): *Geschichte der Literaturdidaktik und des Literaturunterrichts*. In: Klaus-Michael Bogdal/Hermann Korte (Hrsg.): **Grundzüge der Literaturdidaktik**, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 30 – 48.
- Müller-Michaels, Harro (2017): *Die Modernisierung des Deutschunterrichts und der Deutschdidaktik nach 1965*. In: Christian Dawidowski/ Nadine J. Schmidt: **Fachgeschichte in der Literaturdidaktik: historiographische Reflexionen für Theorie und Praxis**, Frankfurt/Main: Peter Lang, 65 – 86.
- Pauldrach, Matthias (2010): *„Ich bin viele“ – Ein Plädoyer für die Neukonzeption einer identitätsorientierten Deutschdidaktik*. In: Gerhard Rupp/Jan Boelmann/Daniela Frickel(Hrsg.): **Aspekte literarischen Lernens. Junge Forschung in der Deutschdidaktik**, Berlin: Lit Verlag, 13 – 28.
- Pfäfflin, Sabine (²2012): **Auswahlkriterien für Gegenwartsliteratur im Deutschunterricht**, Baltmannsweiler: Schneider.
- Seel, Martin (1996): **Eine Ästhetik der Natur**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Schiller, Friedrich (2000 [1795]): **Über die ästhetische Erziehung des Menschen**, Stuttgart.
- Schings, Hans-Jürgen (1980): **Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner**, München: Beck.

- Spinner, Kaspar H. (2004): *Werteorientierung im literar-ästhetischen Unterricht*. In: Eva Matthes (Hrsg.): **Werteorientierter Unterricht – eine Herausforderung für die Schulfächer**, Donauwörth: Auer, 102 – 113.
- Treml, Alfred K. (2000): **Allgemeine Pädagogik. Grundlagen, Handlungsfelder und Perspektiven der Erziehung**, Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer.
- Waldow, Stephanie (2011): **Ethik im Gespräch**, Bielefeld: Transcript-Verlag.
- Weber, Max (¹2011 [1919]): **Wissenschaft als Beruf**, Berlin: 30 – 31.
- Welsch, Wolfgang (1996): **Grenzgänge der Ästhetik**, Stuttgart: Reclam.
- Willenberg, Heiner (1987): **Zur Psychologie des Literaturunterrichts. Schülerfähigkeiten – Unterrichtsmethoden – Beispiele**, Frankfurt/Main: Diesterweg.
- Zabka, Thomas (²2013): *Ästhetische Bildung*. In: Volker Frederking/Axel Krommer/Christel Meier (Hrsg.): **Taschenbuch des Deutschunterrichts, Bd. 2: Literatur- und Mediendidaktik**, Baltmannsweiler: Schneider, 452 – 468.

**„Sah ein Mädchen / ein Knab ein Röslein steh'n“
(Rammstein / Goethe) – ein didaktisches
Interpretationsspiel zu den Geschlechterrollen im
Dunstkreis der Sexismus- bzw. #MeToo-Debatte**

Abstract: Learning through songs can be one of the most effective and fruitful methods in the field of Didactics of German. Songs play an important role in the life of young people. Hence, the use of lyrics can be very motivating. Poetry, one of the most difficult literary forms, thus can be dealt with in an interesting manner and without fear. However, teachers of German hesitate sometimes to use songs in the actual teaching practice due to various reasons. They fear that a particular melody can polarize groups or that the language and the system of values in songs are either trivial or provocative. In this article a didactic possibility in comparing Rammsteins song **Rosenrot** (2005) as a literary counterpart to Goethes **Heidenröslein** (1789) will be presented. It has been tested in an 11th grade (Gymnasium) by one of the authors Joana Baumgarten. The song can be implemented to initiate a talk about gender roles in the light of the current #MeToo-debate. Rammstein's lyrics have been controversially discussed ever since; but can motivate boys through the macho image in the music (hard rock/ metal) and at the same time can create students' awareness about ambiguity tolerance.

Keywords: Didactics, songs in comparison with canonical literature, gender roles, #MeToo-debate, ambiguity tolerance.

Ist das Kunst oder kann das weg?

Zur Diskussion um Lyrics als Bestandteil von Literatur

Spätestens seit der Vergabe des Nobelpreises an den Songwriter und Rockpoeten Bob Dylan im Jahr 2016 stellt sich die Frage nach der Relevanz von Songtexten für die Analyse im Unterricht nicht mehr. Jedoch sind vor allem in der Germanistik aktuelle Forschungsbeiträge zu gegenwärtigen Songtexten verhältnismäßig gering, und die „Ergiebigkeit einer Auseinandersetzung mit Songs und ihren Texten“ wird aufgrund „ästhetischer Vorbehalte“ häufig angezweifelt (Achermann / Naschert 2005: 210). Dabei verweist bereits das angloamerikanische Wort ‚lyrics‘ für den Liedtext, das auch im deutschen Wortschatz bereits seinen Platz gefunden hat (vgl. **Duden** 2018), auf die Verwandtschaftsbeziehung zur

klassischen Lyrik (Reisloh 2011: 181). Es knüpft an die griechische Wortbedeutung „das zur Lyra-Begleitung Vorgetragene“ an. Neben den strukturellen Voraussetzungen wie Vers und Strophe sowie Metrum und Takt ergibt sich unweigerlich eine Verbindung zur Musik.

Insbesondere neuere Arbeiten zur Populärkultur wenden sich gegen eine Abwertung aktueller Liedtexte und setzen sich für eine literaturwissenschaftlich fundierte Auseinandersetzung mit selbigen ein. Neben interdisziplinären Ansätzen, die sich konkret mit der musikalischen Umsetzung und Inszenierung, aber auch mit motivgeschichtlichen oder soziokulturellen Aspekten beschäftigen (vgl. Achermann / Naschert 2005: 211), eignen sich auch die klassischen literaturwissenschaftlichen Modelle oder Analysemethoden für die Betrachtung von Songtexten (vgl. Goer u. a. 1994: 215). Die Grundlage zum Erschließen solcher Texte ähnelt denen der klassischen Lyrik, da „Formelemente“ und deren Wirkungen im „lautlichen, rhythmischen, metrischen, rhetorischen [und] metaphorischen“ Bereich nicht isoliert oder nur für eine „autonome Kunstsphäre“ bestimmt sind (vgl. Hassenstein 1975: 287). Songs als eine Form moderner Lyrik zu begreifen, scheint in der heutigen Zeit ein längst überfälliger Schritt zu sein.

Moderner Lyrikunterricht als Ziel – didaktische Überlegungen zu Songtexten

Die aktuelle JIM-Studie von 2017, die das mediale Nutzungsverhalten von Jugendlichen untersucht, belegt die Wichtigkeit von Musik in deren Freizeit: 95% aller Befragten gaben an, regelmäßig mehrmals pro Woche Musik zu hören. Dabei gibt es keine Unterscheidung bei den Geschlechtern, das heißt die Relevanz von Musik ist für Jungen und Mädchen gleich hoch (vgl. JIM-Studie 2017: 13 – 14).

Diese enorme Bedeutung von Musik im Leben der Jugendlichen lässt sich durchaus für den Unterricht für Deutsch als Erst-, Zweit- und Fremdsprache nutzbar machen, man sollte sogar genau an diesen Gewohnheiten anknüpfen (vgl. Anders 2013: 35). Das Potential von Liedern hebt auch Spinner (1981) in zahlreichen Aufsätzen hervor: So erfolge die „häufigste Begegnung Jugendlicher mit lyrischen Texten durch das Lied“, und das Spektrum vorhandener Texte sei „kaum noch thematisch ein[zu]grenzen“. Aufbauend auf diesem „lyrischen Alltagskonsum“ ergeben sich daher die „vielfältigsten und motivierendsten Unterrichtsmöglichkeiten“ (Spinner 1981: 11).

Im Deutsch-als-Fremdsprache-Unterricht werden aktuelle deutschsprachige Lieder schon seit längerer Zeit zum Unterrichtsgegenstand, dienen hier allerdings eher einer Schulung sprachlicher Kompetenzen. Doch die motivationalen Aspekte der Beschäftigung mit authentischen Texten der Populärkultur lassen sich auch auf den normalen Deutschunterricht übertragen. Dommel und Lehnert (1998) schreiben von einer „lustvollere[n], spontanere[n] und damit angstfrei[n] Herangehensweise“ (Dommel/Lehnert 1998: 21, ebenso Cemillán 2014: 53f). Bayer (2007) betont zusätzlich, dass Popmusik Jugendlichen einen „kulturellen Rahmen“ zur Organisation ihrer eigenen Erfahrung bietet und ihnen ermöglicht, „Sinn zu artikulieren und Bedürfnisse zu entfalten“ (Bayer 2007: 48).

Aufgrund dieser Authentizität ist zu erwarten, dass die Hemmschwelle zwischen Rezipierenden und Text sinkt; Inhalt und Sprache sind ihnen weniger fremd als dies bei kanonisierten Gedichten der Fall ist. Vor fast 15 Jahren diskutiert Ingendahl in einem Artikel die Frage, ob Massenmedien rund um die Popkultur – im Gegensatz zur „Hochkultur“ – in den Deutschunterricht gehörten. Bereits damals arbeitet er die Bedeutungsvielfalt von Poptexten und damit einhergehend mögliche Ansätze zu ihrer Nutzung heraus (vgl. Ingendahl 2004: 11). Und etwa zur gleichen Zeit konstatiert Pichottky, dass sich durch den Einsatz von Songtexten auch all jene Kompetenzen erwerben ließen, die man mit der Betrachtung klassischer Gedichte schulen möchte, zum Beispiel „Rezeptionskompetenzen wie Vers-, Klang- und Bildformen“ (vgl. Pichottky 2005: 73).

Im Folgenden wird eine dieser Möglichkeiten aufgegriffen. Dabei haben wir auf den Vergleich von Rammsteins **Rosenrot** und Goethes **Heidenröslein** zurückgegriffen, nicht zuletzt deshalb, weil sich durch die Textgrundlage ganz automatisch eine Diskussion zur aktuellen Sexismus- und #MeToo-Debatte ergibt, ohne dabei eine eindimensionale Perspektive einzunehmen, die vor allem in gemischtgeschlechtlichen Lerngruppen wenig sinnvoll wäre.

Goethe trifft auf Rammstein: *Heidenröslein* und *Rosenrot* – eine Unterrichtssequenz

Ziel dieser Unterrichtssequenz ist die vergleichende Auseinandersetzung zwischen einem „klassischen“ Gedicht aus der Sturm-und-Drang-Zeit und einem Songtext der Gegenwart – nicht nur, aber v.a. hinsichtlich der

Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit. Dazu wurde Goethes bekanntes Gedicht *Heidenröslein* (1789) und Rammsteins *Rosenrot* (2005) ausgewählt. Besonders geeignet scheint das *Heidenröslein* auch deshalb, weil es als mehrfach vertontes, mit Musik unterlegtes und gesungenes Lied existiert. Somit wäre nicht nur ein Vergleich der beiden Texte an sich, sondern auch ein Vergleich der musikalischen Umsetzungen möglich.

Die Band Rammstein und ihre Werke polarisieren. Gründe dafür sind neben den Inszenierungen der Liveshows und dem harten Musikstil, der sogenannten „Neuen Deutschen Härte“, auch die mehrdeutigen Texte, in denen häufig tabuisierte Themen (vgl. Wißmann 2017: 329, ebenso Lüdeke 2016: 88) behandelt werden: so in den Liedern **Mann gegen Mann** (2005) oder **Reise, Reise** (2004) beispielsweise Homosexualität oder in **Tier** (1997) und **Halleluja** (2001) sexueller Missbrauch. Es finden sich in ihnen aber auch zum Teil Anlehnungen an bekannte Werke der deutschen Literatur. So ist **Dalai Lama** (2004) eine moderne Adaption von Goethes **Erlkönig** und **Rosenrot** (2005) eine, die direkt auf das **Heidenröslein** Bezug nimmt. Ob dies vorrangig aus kommerziellen Gründen geschieht oder ob es den Männern von Rammstein um eine Auseinandersetzung mit traditionellen Werten geht, kann nicht umfassend untersucht werden, spielt aber bei dem nun folgenden Vergleich eine Rolle.

Von Natur, Liebe – und Vergewaltigung? Interpretationsansätze des *Heidenrösleins*

Das **Heidenröslein** ist eines der am häufigsten gedruckten und wohl auch vertonten Gedichte deutscher Sprache (vgl. Goethezeitportal 2018). Johann Wolfgang von Goethes Dichtung hat in der Forschungsdiskussion ein breites Interpretationsspektrum hervorgebracht (vgl. Sauder 1996: 130f). Hier soll überblicksartig auf die drei gängigsten Thesen eingegangen werden: das **Heidenröslein** als Naturgedicht, als reines Liebesgedicht und Volkslied und als sexualisiertes ‚Liebesgedicht‘ mit Vergewaltigungsvorwurf.

Zunächst soll eine rein formale Betrachtung des Gedichts erfolgen, die in den weiteren Schritten und unter den eingangs erwähnten Aspekten dann noch einmal genauer in ihrer Wirkungsweise untersucht wird.

Das Gedicht besteht aus drei Strophen mit je sieben Versen. Auffällig – und den Volksliedcharakter verleihend – sind die sich immer am Ende stetig wiederholenden, letzten Zeilen. Als Metrum liegt ein Trochäus vor, der ebenfalls den liedähnlichen Rhythmus prägt. Das Reimschema (abaabxb) kann nicht eindeutig einem bestimmten Typ zugeordnet werden, aber auch dieses unterstützt die Entstehung eines „musikalisierte[n] und ritornellartige[n] Versgebilde[s]“ (Hinck 2000: 82).

Inhaltlich wird in den Strophen eins und drei von der Begegnung zwischen Rose und Knabe erzählt, in der zweiten wird die Rede bzw. Widerrede zwischen Knabe und Röslein wiedergegeben. Aufgrund der narrativen Strukturen weist Goethes Werk somit auch balladenähnliche Strukturen auf (vgl. Sauder 1996: 131).

Titelgebend ist bereits die Metapher des *Heidenrösleins*, die das gesamte Gedicht formt. Sauder (1996) schreibt, dass die „Ambivalenz der zentralen Metapher ein scheinbar naives Verständnis *und* eine Deutung im Sinne des Geschlechterkampfes“ ermögliche (vgl. Sauder 1996: 131, ebenso Hinck 2000: 82). Auf eben diese Zugänge soll nun im Folgenden eingegangen werden.

Eine der naheliegenden Deutungen ist die des Textes als reines *Naturgedicht*. Dabei bleibt der Knabe ein Knabe und die Rose eine Rose, ohne dass größere symbolische Zusammenhänge im Sinne eines „bittersüßen Spiel[s] der Geschlechter“ gebildet werden (vgl. Kommerell 1956: 329). Das Röslein in seiner Schönheit wird vom Knaben also erblickt – die Verwendung des Diminutivs verstärkt dabei den Aspekt des Adjektivs „jung“ und die Atmosphäre dieser Begegnung wirkt durch „morgenschön“ nicht nur besonders kunstvoll, sondern auch verzaubernd. Auch der Titel als Kompositum verstärkt diesen Eindruck: die Vorstellung einer Heide als sandige, baumlose unbebaute Landschaft lässt die Rose an diesem Ort besonders einzigartig erscheinen, sie sticht bereits in der Vorstellung zwischen den dort vorherrschenden Sträuchern hervor. Von diesem Anblick angelockt nähert sich der Knabe „schnell“ der Pflanze und „sah’s mit vielen Freuden“. Entscheidend für die weitere Interpretation ist für Kommerell die Entwicklung des Gesprächs zwischen Mensch und Pflanze in den letzten beiden Strophen: „Er [der Knabe] will nicht bloß betrachten, scheu und entzückt, sondern er will haben, brechen“ (vgl. ebd.: 330). Die Freude des Anblicks der blühenden Blume reicht ihm nicht aus, sondern der nun „wilde Knabe“ will sich das

Blühen aneignen, anstatt selbstgenügsam den Zustand in der ersten Strophe zu erhalten (vgl. ebd.: 329). Die Natur unterliegt diesem „gewaltsamen Besitzergreifen“ (ebd.: 329), obwohl sie sich mit ihren natürlichen Gegebenheiten in Form der Dornen erfolglos zu wehren versucht. Der Mensch will sich also die Natur untertan machen, ohne sich als einen Teil von ihr zu sehen. Aus didaktischer Sicht ließe sich hier eine ökologische Sensibilisierung anbahnen. Der junge Knabe in Goethes Sturm-und-Drang-Gedicht hat noch nicht gelernt, mit der Natur „vernünftig“ umzugehen.

Man könnte nun darüber diskutieren, welche Auswirkung diese Personifikation auf die Botschaft des Gedichtes hat, ob es darum geht, dass der Mensch die Natur mit seinem Handeln unterdrücke und dabei radikal und rücksichtslos vorgehe. Angesichts der Epoche des Sturm und Drangs aber, in die sich dieses Gedicht einordnen lässt, und deren als göttlicher Natur proklamierten Vorstellungen darüber, fühlt sich dieser Schritt nicht richtig an. Die Interpretation als reines Naturgedicht scheint zu kurz zu greifen, man stößt schnell an Grenzen.

Kommerell schließt kategorisch aus, im „Heidenröslein“ einen Menschen zu sehen: „Die Pflanze ist mehr als Pflanze, und bleibt dennoch ein anderes als der Mensch“ (ebd.: 329). Zweifellos erhält die Rose aber menschliche Attribute und wird somit personifiziert: sie steht, kann sprechen und somit ihre Gefühle kommunizieren, darunter eben auch die Ablehnung gegenüber dem Menschen und am Ende muss sie trotz Gegenwehr leiden. Es ist somit nicht verwunderlich, dass das *Heidenröslein* gerade auch infolge der Personifikationen allegorische Interpretationszugänge herausfordert.

Ersetzt man das „Heidenröslein“ gedanklich in allen Versen durch ein Heidenmädchen (vgl. Staffeldt 2013: 526), so gewinnt das Werk schnell die Form eines *Liebesgedichtes*. Auch der entstehungsgeschichtliche Kontext stützt diesen Interpretationsversuch, denn das Gedicht ist Teil der Sesenheimer Lieder, die zur Zeit des Zusammentreffens zwischen Goethe und Friederike Brion entstanden (vgl. Selbmann 2017: 450f). Und aus der Begegnung mit der Natur wird letztendlich die Begegnung zwischen Mann und Frau. Die Adjektive „jung“ und „morgenschön“ des Rösleins beschreiben dann die Schönheit einer jungen Frau, die der ebenfalls junge Mann (ausgewiesen durch „Knabe“) auf der Heide erblickt und der er sich deshalb nähert. Die dann folgenden Strophen könnte man nun als einen Versuch verstehen, bei

dem der Mann um die Gunst dieser jungen Frau wirbt. Das Brechen durch den Knaben ließe sich zunächst harmlos als Wunsch nach Besitz interpretieren, allerdings schwingt in der Wahl des Ausdrucks ganz gewiss bereits ein negativer Unterton mit, der sich auch in der Reaktion des Mädchens wiederfinden lässt – denn sie lehnt den Kontakt mit dem Mann ganz eindeutig ab. Mehr noch: Sie bringt in fast schon modernen Ausmaßen zum Ausdruck, dass er sich noch lange an sie erinnern werde: „Daß du ewig denkst an mich/ Und ich will's nicht leiden“ lässt sich als klare Kampfansage sehen. Wie wichtig vor allem der dreizehnte Vers ist, zeigt sich auch in den dort auftretenden Veränderungen des Metrums. Dieses wird hier unterbrochen, denn „gegenläufig zum trochäischen Versmaß [muss] hier das unbetonte „ich“ betont werden“ (Dane 2005: 160).

Das symbolhafte Stechen durch die Dornen kann tatsächlich auch auf zweierlei Wegen gedeutet werden: Einmal als ebenfalls gewalttätiger Versuch, sich durch einen Hieb Gehör zu verschaffen. Oder aber es bleibt bei dem moralischen Aspekt der Schuld, an die sich der Knabe lebenslang erinnern soll (vgl. Mayer 2009: 48). Trotzdem untergräbt der Knabe letztendlich die abwehrende Haltung durch seine eigene Wildheit und es half „kein Weh und Ach“ dagegen.

Nun stellt man sich als Leser/-in an diesem Punkt vermutlich die Frage: Was genau passiert denn in diesen Leerstellen, die der eigentliche Vorgang des Brechens offenlässt? Wie weit geht der ungezügelte Knabe, wenn es um das „Röslein“ geht?

Vor allem die jüngere Forschung – und das dürfte für junge Leute auch besonders interessant sein und führt uns zu der dritten didaktisch auszuwertenden These – interpretiert das **Heidenröslein** als „versifizierte Verschlüsselung“ einer *Vergewaltigung* (Dane 2005: 152). Sogar der renommierte Literaturwissenschaftler von Matt (2009) schreibt in diesem Zusammenhang von einem „schauerlich barbarische[n] Gesang“ über „Schönheit und Schändung“ (von Matt 2009: 31). Auch die Farbe Rot, die zum einen im Refrain explizit genannt und immer wieder wiederholt wird, aber auch im Bild der Rose als „Liebesblume“ implizit miteinbegriffen ist, spiegelt die Aspekte von Liebe und Sexualität wider (Schmidt 1965: 208). Vor allem aber die Aspekte der Gewalt, unter denen das Heidenröslein und damit die Frau als Opfer in den Mittelpunkt gerückt wird, sind für diesen Interpretationsansatz von Bedeutung: Neben dem gewaltsamen, aber auch sexuell konnotierten Brechen, das nun

schon mehrmals angesprochen wurde, manifestiert sich der daraus resultierende Schmerz sogar intensiv in den beiden Ausrufen „Weh und Ach“. Somit klärt sich auch die Schuldfrage ganz eindeutig, bemessen daran, dass der Knabe ihr zuwiderhandelt: „Mußt es eben leiden“ drückt auf eine fast schon zynisch-sachliche Art die „Unabwendbarkeit des grausamen Geschehens“ aus. Gleichzeitig kommt es hier ebenfalls wieder zu „Turbulenzen im rhythmischen Ablauf“, wodurch auch diesem Vers eine gesonderte Bedeutung zukommt (Dane 2005: 160). So wird das Gedicht im Zuge der jüngeren Sexismus- bzw. #MeToo-Debatte didaktisch interessant und führt im Zusammenhang mit dem Rollenbild von Mann und Frau zum Vergleich mit dem Song von Rammstein.

Altes Kulturgut neu inszeniert?

Eine vergleichende Interpretation zu Rosenrot

Rosenrot der Band Rammstein erschien 2005 als Song im gleichnamigen Album. Genau wie im Gedicht Goethes wird auch in der modernen Ballade – nach Abzug des Refrains – ebenfalls in drei Strophen eine Geschichte erzählt: das „Mädchen“ bittet „ihren Liebsten“, ihr ein „Röslein“ vom Berg zu holen – er verunglückt allerdings bei diesem Unterfangen.

Vergleichend lässt sich an dieser Stelle bereits feststellen, dass wir es in beiden Texten mit einer ähnlichen Figurenkonstellation zu tun haben. Die Rose bleibt auch in **Rosenrot** eine wichtige Komponente. Allerdings handelt es sich bei allen dreien um eigenständige Elemente: Die Frau ist nicht mehr allegorisch an die Rose gekoppelt, sondern die Rose selbst ist nun ein Objekt und gleichzeitig ein Symbol für ein Ehrenpfand (ähnlich dem Schiller'schen Handschuh) von dem das Mädchen erwartet, dass der Mann die Herausforderung annimmt.

Im Songtext liegen zwei verschiedene Reimschemata vor: Für die narrativen Strophen sowie die erste Hälfte des Refrains gilt ein Paarreim (aabb), die andere Hälfte weist einen halben bzw. verwaisten Kreuzreim auf (axax). Zusammen mit dem trochäischen Metrum ergibt dies eine eingängige, sangbare Liedstruktur, ebenfalls vergleichbar mit Goethes *Heidenröslein*.

Der Titel **Rosenrot** (und damit zusammenhängend auch ein Teil des Refrains) ermöglicht die Deutung als Eigenname für das Mädchen. Assoziationen dazu ergeben sich auch aufgrund der gleichnamigen

Schwester im Märchen **Schneeweißchen und Rosenrot** der Gebrüder Grimm (vgl. Smith 2013: 152) – da allerdings sonst keinerlei Parallelen dazu innerhalb des Textes zu finden sind, soll dieser spezielle Zusammenhang nicht weiterverfolgt werden. Nichtsdestotrotz ist der Name titelgebend und rückt die Frauenfigur in den Mittelpunkt. Intuitiv ergeben sich weitere Verbindungen in nächster Nähe zum Refrain („Röslein rot“) in Goethes Werk: Rosenrot im Sinne des Adjektivs bzw. der Farbe – rot wie eine Rose. Laut Smith (2013) ereignet sich hier daher eine Verschmelzung deutschen Kulturgutes. Gleichzeitig lösen sich die Assoziationen aber auch weit genug, um das Lied nicht bloß als neuzeitliche Nacherzählung des **Heidenrösleins** anzusehen (vgl. ebd.: 152).

Das Lied ist also eine Adaption zum **Heidenröslein** – dies stellt man direkt eingangs bei näherer Betrachtung fest, denn der Vers „Sah ein Mädchen ein Röslein stehen“ ist parallel gebaut zu „Sah ein Knab ein Röslein stehn“. Für einen versierten Leser ist es somit fast unumgänglich, die beiden Lieder bzw. Texte nicht in Beziehung zueinander zu setzen. Der Song von Rammstein rückt damit das Mädchen bzw. die Frau als Handelnde zu Beginn in den Mittelpunkt, nicht wie bei Goethe den jungen Mann.

Für die Betrachtung zentral erscheint das Frauenbild: Hier ist das Mädchen nicht Opfer, sondern Täter – und es ist der junge Mann, der leiden muss und mit seinem Leben bezahlt. Sie ist diejenige, die handelt, indem sie ihren Wunsch nach der Rose als Liebespfand äußert, und der Mann folgt ihr willig. Der Aufstieg wird zur „Qual“. Seine Gedanken kreisen um die Rose als Liebesbeweis – auch textlich wird das anhand der recht mittigen Stellung des Wortes „Röslein“ deutlich. Das Substantiv „Jüngling“ referiert nicht nur auf den „Knab“ in Goethes Dichtung, sondern charakterisiert auch hier die männliche Figur. Da diese sich in einem Zustand zwischen Kind und Erwachsensein befindet, besitzt der Jüngling noch kaum Erfahrung in Sachen Liebe und kann noch keine männliche Dominanz entwickeln, was es der Frau ermöglicht, über ihn zu bestimmen. Oder er hat seine männliche Macht aufgegeben, weil er von der Liebe zu ihr besessen ist. Er kann und/oder will die äußeren Umstände nicht wahrnehmen und merkt dabei nicht, dass er sein Leben riskiert. In der letzten Strophe ereignet sich dann das Unglück. Der „Schrei“ bringt die vorausgegangene Qual beim Besteigen des Bergs nun auch verbal zum Ausdruck. Hier lässt sich eine Verbindung zu dem

klagenden „Weh und Ach“ in Goethes Gedicht ziehen – wenngleich man sich wieder vor Augen führen muss, dass hier die männliche und nicht die weibliche Figur leidet. Der Tod des jungen Mannes wird nur implizit genannt. „Beide fallen in den Grund“, erscheint aber aufgrund der in den vorausgegangenen Strophen angedeuteten Höhe des Berges wahrscheinlich. Eine Referenz auf den Sündenfall kann hier nicht ausgeschlossen werden. Vielleicht ist gerade das Beisichtragen des geforderten Liebesbeweises auch der Grund, weshalb er seinen Sturz nicht mehr aufhalten kann – denn durch das Halten der Rose hat er vermutlich keine Hände mehr zum Festhalten frei.

Der Refrain ist vergleichbar mit dem Vers „Mußt es eben leiden“, der auch in Goethes Gedicht Ausdruck des unumkehrbaren Schicksals des Heidenrösleins ist, und klingt ebenso zynisch: „Sie will es und so ist es fein/ So war es und so wird es immer sein“. Die Einheit des Refrains wird durch die Anapher „Sie will es und so ist es...“ unterstrichen und weist dabei pleonastische Strukturen auf: Die Worte „immer“ und „Brauch“ verstärken sich gegenseitig, immerhin setzt der Brauch als ein Synonym für Tradition eine immerwährende Gewohnheit voraus. Somit wird der Mann Opfer festgefahrener, kultureller Strukturen, da er sich in der Pflicht fühlt, diesen Bräuchen Folge zu leisten. Auch wenn der erste Vers eine Bitte zu formulieren vermag, so trägt der Schein und der Kehrreim offenbart dies: Der Mann hat keine Wahl, er muss sich dem dominanten Willen der Frau beugen (vgl. Keller 2010: 152 – 153). Es ist jetzt fraglich, ob Rammstein damit neuzeitlich Kritik an einer „übertriebenen Emanzipation“ üben oder ob sie bloß die Hin-gabe bzw. Auf-gabe der männlichen Figur innerhalb ihrer Erzählung kritisieren möchten (vgl. ebd.: 139 – 140).

Das Mädchen handelt in **Rosenrot** tatsächlich aktiv. Letztlich kommt er aufgrund ihres Wunsches zu Tode: „Die Frau will alles, fordert alles und reizt ihre Forderungen bis zum Schluss aus“ (Keller ebd.: 141).

Der folgende Teil des Refrains besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil drückt aus, dass man großen Anstrengungen unterliegen muss („Tiefe Brunnen muss man graben“), bevor man Erkenntnis erhalten kann („Wenn man klares Wasser will“). Der zweite ist eine Umkehrung eines deutschen Sprichwortes: „Tiefe Wasser sind nicht still“. Das traditionell der Frau zugesprochene „stille“ bzw. passive Wesen wird hier auf den Kopf gestellt. Rammstein zeigen, dass von tiefen Gewässern eine starke Sogwirkung ausgeht. Freilich sind „Brunnen“ und „graben“ auch

wie viele Texte von Rammstein sexuell konnotiert bzw. zumindest doppeldeutig.

Kurz zusammengefasst ergeben sich folgende Vergleichsaspekte:

- Rammsteins Titel und erster Vers sind an Goethes Werk angelehnt. Die Titel geben in beiden Fällen Auskunft über die Bedeutung der Frau, auf die sie referieren. Das Geschlechterrollenbild wird konterkariert.
- Beide Texte sind sangbare balladenartige Lieder. Dies äußert sich in den beiden insgesamt sehr regelmäßigen äußerlichen Formen.
- Beide Werke weisen zudem narrative Strukturen auf und erzählen eine Geschichte. Daraus ergibt sich eine vergleichbare, sehr ähnliche Figurenkonstellation aus Mann, Frau und Rose. Allerdings steht die Rose im **Heidenröslein** allegorisch für die Frau – bei **Rosenrot** ist sie ein eigenständiges Objekt der Begierde, das als Liebespfand dient.
- Die Sympathie lenkung bei Rammstein favorisiert eindeutig den Mann, was sich auch am Erfolg der Band und ihrer harten Musik bei Männern bemerkbar macht. Der Mann ist bemitleidenswert, und nicht die Frau.
- Einen sexuellen Aspekt kann man in **Rosenrot** nur aufgrund der Liebesthematik erahnen, sodass die Gunst, für die der junge Mann die Rose letztendlich vom Berg holen möchte, damit eventuell gleichzusetzen sein könnte und er sich auch eine auf Sexualität basierende Begegnung wünscht.
- **Rosenrot** endet mit dem leiblichen Tod des Opfers. Jedoch kann auch das Volksliedhafte in Goethes Dichtung nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch hier kaum Mitleid mit dem „Heidenröslein“ aufkommt, sondern der Mann im Mittelpunkt des Interesses steht, obwohl die Interpretation eine sexuelle Schändung nahelegt.
- Das Gedicht täuscht den Leser also ein Stück weit, denn dieser lässt sich unter anderem auch durch die musikalischen Inszenierungen verleiten, nicht unter die Fassade dieses bekannten Kinderliedes zu blicken (Selbmann 2017: 451), und er sucht die Liebe in diesem vermeintlichen Liebesgedicht vergeblich (vgl. von Matt 2009: 31 – 32).

- Während bei Rammstein hauptsächlich körperliche Qualen (der Sturz, die Anstrengung des Aufstieges...) beschrieben werden, sind es bei Goethe hingegen auch seelische Qualen (Ohnmacht, Auswirkungen des Missbrauchs). Das kanonisierte Gedicht gewinnt seinen Appellcharakter, der für ein Volkslied typisch ist, durch den Leser, der beim Antizipieren des Gedichts – vielleicht sogar durch die eigene Hilflosigkeit, da er selbst nur lesen und beobachten, nicht aber handeln oder helfen kann – selbst vom Röslein gestochen wird und ihm dieses deswegen umso stärker im Gedächtnis bleibt (vgl. ebd.: 48).

Die Thematik kristallisiert sich im Musikvideo durch die Konstellation der Liaison zwischen der jungen Frau und einem Mönch, noch stärker heraus. Auch der Aspekt des Liebesbeweises wird nicht durch das Beschaffen einer Rose visualisiert, sondern durch den Elternmord, ausgeführt von dem Mann auf Geheiß der Frauenfigur und dessen Verbrennung auf dem Scheiterhaufen als Strafe. Darin spiegelt sich nicht zuletzt Rammsteins Neigung zu provokanten und gewaltsamen Gestaltungsweisen. Eine ausführlichere filmanalytische Betrachtung des Musikvideos würde an dieser Stelle zu weit gehen, kann aber in Erweiterung der Sequenz im medienintegrativen Deutschunterricht sehr fruchtbar sein. Das Video von Rammstein wäre aus unserer Sicht erst nach dem intensiven Vergleich sinnvoll. Dazu existiert ein Making Of, das für das Rammstein-Musikvideo mehrere zusätzliche Weiterführungen erlaubt.

Zur Unterstützung der Überlegungen zum konkreten Einsatz des Vergleichs im Deutschunterricht unter erwachsenen Lernenden soll ein Projekt vorgestellt werden, das von der Mitautorin 2018 an einem Gymnasium in einer 11. Jahrgangsstufe mit großem Erfolg durchgeführt wurde. Dabei wurde von drei wesentlichen Deutungsmöglichkeiten von Goethes Gedicht ausgegangen, um daran anknüpfend Rammsteins **Rosenrot** zu behandeln. Ob eine umgekehrte Vorgehensweise ebenso erfolgreich wäre, ist diskutabel.

Didaktisch-methodisches Vorgehen zum Gedichtvergleich

Der Gedichtvergleich ist eine traditionelle Methode im universitären und schulischen Literaturunterricht. Das Vergleichen an sich stellt aber auch ein gängiges Verfahren in der menschlichen Wahrnehmungs- und

Erkenntnistätigkeit generell dar (vgl. Spinner 1991: 11 –12). Spinner betont, dass im Rahmen des „entdeckenden Lernens“ durch eine „offene Einstellung“ Raum für „überraschende Ergebnisse“ gegeben werden muss, damit die Schülerinnen und Schüler „selbstständige Beobachtungen am Text anstellen“ (vgl. ebd.: 15).

Für die vorliegende Thematik eignet sich vor allem ein Vergleich, der die Hauptmotive der Texte analytisch in den Mittelpunkt stellt.

Der Einstieg erfolgt mit drei verschiedenen Postkartenmotiven, die alle die erste Strophe des **Heidenrösleins** darstellen – durch die abgedruckten Liedzeilen auf jeder der Karten ist dies ersichtlich. Die Auswahl ist absichtsvoll. Auf den Seiten des Goethezeitportals sind allerdings noch viele andere Postkarten zu finden.



Abb. 1: Postkartenmotive von Goethezeitportal 2018

Hier gibt es bereits durch die unterschiedlichen Darstellungsweisen einen Hinweis auf verschiedene Interpretationsmöglichkeiten des gleichen Gedichts: das erste Motiv zeigt eine Naturdarstellung, bei der der Knabe eine Rose vom Busch pflückt, das zweite wiederum zeigt einen Mann, der auf eine in Rosen gehüllte Frau zueilt und das dritte stellt das Mädchen weinend oder sich schämend dar, während im Hintergrund der Knabe von dannen reitet. Die Lernenden werden aufgefordert, die Motive zu betrachten und ihre Gedanken dazu zu äußern: Was sieht man, wie werden die Figuren dargestellt, wieso werden sie auf diese Weise abgebildet? Gibt es Gemeinsamkeiten und Unterschiede?

Im Anschluss an diese verschiedenen Visualisierungen erfolgt die Begegnung des Gedichts in Form der Vertonung. Ausgewählt wurde hierbei eine Version, die auf Schuberts und damit auf der ältesten Komposition basiert. Da es sich bei beiden Texten um Lieder handelt, scheint eine Darbietung der musikalischen Vertonungen auch im Hinblick auf den später folgenden Vergleich sinnvoll, wenngleich über den Zeitpunkt der auditiven Begegnung diskutiert werden kann, lenkt doch die sehr eingängige Kunstliedfassung von dem Inhalt etwas ab. Der Text wurde aber auch schriftlich ausgeteilt.

Nach einem Austausch über erste Eindrücke nach Rezeption der Textgrundlage wurden die Schülerinnen und Schüler zur Erarbeitung des **Heidenrösleins** in drei Gruppen eingeteilt. Da auch die Forschung verschiedene Interpretationsansätze für das volksliedhafte Gedicht Goethes diskutiert, sollten die Rezipienten ebenfalls an diese Mehrdeutigkeit herangeführt werden. Sie erhielten drei verschiedene – dem jeweiligen Interpretationsansatz angepasste – Leitfragen: nämlich einmal zur Deutung aus Sicht (1) einer Naturliebhaberhin/ eines Naturliebhabs, (2) eines Verliebten/ einer Verliebten und (3) eines Feministen/ einer Feministin. Hierbei stand die Textarbeit im Vordergrund, die Thesen und Eindrücke der Schülerinnen und Schüler mussten anhand von Textstellen belegt werden. Sie hielten ihre Ergebnisse fest und gewannen so bei der Präsentation der Arbeitsergebnisse aller Gruppen unterschiedliche Deutungsanregungen zu dem Gedicht.

In der zweiten Unterrichtseinheit sollten die Schülerinnen und Schüler mit dem Songtext **Rosenrot** im Vergleich zu dem klassischen **Heidenröslein** konfrontiert werden. Obwohl das Vergleichen zu den „grundlegenden Aspekten der menschlichen Wahrnehmungs- und Erkenntnistätigkeit“ gehört, kann nicht einfach vorausgesetzt werden, dass die Schülerinnen und Schüler diesen konstruktiven Prozess ohne Übung beherrschen (vgl. Spinner 1991: 11). Da nicht alle Merkmale für einen Vergleich ergiebig sind, ist es bereits eine wichtige geistige Operation, relevante Elemente von den nicht relevanten zu isolieren. In einem nächsten Schritt galt es, diese beobachteten, relevanten Elemente untereinander in Beziehung zu setzen und somit zu interpretieren. Das abschließende Ziel sei dabei nicht nur die Möglichkeit einer stereotypen Einordnung, sondern die „Aufmerksamkeit für das Besondere“, damit die „differenzierte Wahrnehmungsfähigkeit und Sensibilität für die jeweils

besondere Gestalt und Botschaft eines Gedichtes“ geschult wird (vgl. ebd.: 12 – 14).

Zunächst wurde den Schülerinnen und Schülern der Song von Rammstein präsentiert und der Text schriftlich zur Verfügung gestellt.

Nach diesem Einstieg erhielten die Schülerinnen und Schüler als Arbeitsblatt eine Tabelle. In Partnerarbeit sollten dann mögliche Vergleichsaspekte gefunden werden.

<i>Vergleichsaspekt</i>	Rammstein: Rosenrot	Goethe: Heidenröslein
<i>Titel</i>	...referiert beides Mal auf die Frau ...weckt Assoziationen zur Rose	
<i>Inhalt</i>	Mann soll Rose für die Frau als Liebesbeweis holen und stirbt dabei	Knabe „bricht“ Rose (junge Frau) mit Gewalt
<i>Form</i>	Balladenhafte Lieder Narrative Struktur (3 erzählende Strophen) Reimschema und Metrum großteilig regelmäßig (Trochäus)	
<i>Figurenkonstellation</i>	Mann, Frau, Rose (= Liebespfand)	Mann, Rose (= Frau, Symbol bzw. Allegorie)
<i>Frauenbild</i>	junges Mädchen	
	Täterrolle	Opferrolle
<i>Männerbild</i>	Knabe/ Jüngling	
	stürzt in den Tod Opferrolle	„bricht“ das Heidenröslein Täterrolle
<i>„Leidensweg“</i>	Mann: Körperliche Qualen und Tod	Rose bzw. Frau: sexuelle Schändung
<i>Musikalische Umsetzung</i>	Song der „Neuen Deutschen Härte“, laute Instrumentalbegleitung	Kunstlied, leise Klavierbegleitung

Abb. 2: Vergleichstabelle, eigene Darstellung

In der Praxis zeigte sich das Vorgehen als äußerst fruchtbar: Die Schülerinnen und Schüler verfolgten die im Unterricht präsentierten Ergebnisse mit großem Interesse. Es wurde darüber hinaus angeregt, über das Verhalten der Figuren in den Texten zu diskutieren. Vor allem die Thesen einer sexuellen Schändung im *Heidenröslein*, aber auch die einer allzu fordernden Anmaßung der weiblichen Figur in *Rosenrot* wurden aufmerksam untersucht und differenziert bewertet: dabei stellt der

Songtext Rammsteins im Vergleich mit Goethes Gedicht die Klischees der Sexismus- und Machtmissbrauchsdebatte in Frage und ermöglicht (im Schutz der Fiktionalität) eine unvoreingenommene Deutung und differenziertere Diskussion im aktuellen Kontext, ohne schnelle einseitige Schuldzuschreibungen an ein Geschlecht vorzunehmen, was letztlich auch zu einer Sensibilisierung im Umgang mit – häufig sehr unangemessenen und pauschalisierenden – Kommentaren in den sozialen Medien führt.

Literatur

- Achermann, Eric / Naschert, Guido (2005): **Songs. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes.**
- Anders, Petra (2013): **Lyrische Texte im Deutschunterricht. Grundlagen, Methoden, multimediale Praxisvorschläge,** Seelze: Kallmeyer / Klett.
- Bayer, Sandra (2007): **Popmusik im DaF-Unterricht. Zur Eignung deutschsprachiger Popsongs für die Entwicklung einer interkulturellen Kompetenz im Deutsch-als-Fremdsprache-Unterricht,** Saarbrücken: VDM.
- Cemillán, Dolores R. (2014): „Lieder, die ein Deutschlehrer braucht“. In: **Magazin/Extra**, 53 – 57.
- Dane, Gesa (2005): **Zeter und Mordio. Vergewaltigung in Literatur und Recht,** Göttingen: Wallstein, 152 – 163.
- Dommel, Hermann / Lehnert, Uwe (1998): **Lieder und Musik im Deutschunterricht,** Kassel: Langenscheidt.
- Goer, Hans E. / MÜLLER, Erhard P. (1994): **Poesie im Unterricht. Gedichte, Balladen, Songs,** München: Ehrenwirth.
- Goethe, Johann Wolfgang (1789): *Heidenröslein.* In: **Gedichte. Studienausgabe,** Stuttgart: Philipp Reclam jun., 38 – 39.
- Hassenstein, Friedrich (1975): *Gebrauchslyrik im Unterricht.* In: Erich Wolfrum (Hrsg.): **Kommunikation,** Göttingen: Burgbücherei Wilhelm Schneide, 287 – 292.
- Hinck, Walter (2000): **Stationen der deutschen Lyrik. Von Luther bis in die Gegenwart. 100 Gedichte mit Interpretationen,** Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 79 – 82.
- Ingendahl, Werner (2004): „Unterhaltung: Massenmedium oder Popkultur? Gehört so etwas in den Deutschunterricht?“ In: **Literatur im Unterricht,** 61 – 82.

- Keller, Irina E. (2010): „**Mein Geist entflieht in Welten, die nicht sterben**“. **Epochenbezüge zur Christlichen und Schwarzen Romantik sowie zum Expressionismus in den Texten deutschsprachiger Gothic- und DarkMetal-Band und Bands der Neuen Deutschen Härte**, München: Herbert Utz.
- Kommerell, Max (1956): **Gedanken über Gedichte**, Frankfurt / Main: Vittorio Klostermann, 327 – 330.
- Lüdeke, Ulf (2016): **Am Anfang war das Feuer. Die Rammstein-Story**, München: Riva.
- Matt, Peter von (2009): **Wörterleuchten. Kleine Deutungen deutscher Gedichte**, München: Carl Hanser, 30 – 32.
- Mayer, Mathias (2009): **Natur und Reflexion. Studien zu Goethes Lyrik**, Frankfurt / Main: Vittorio Klostermann, 45 – 54.
- Pichottky, Susanne (2005): **Aktuelle deutschsprachige Rock- und Popmusik im Lyrikunterricht der Sekundarstufe I**, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.
- Reisloh, Jens (2011): **Deutschsprachige Popmusik: Zwischen Morgenrot und Hundekot. Grundlagenwer – Neues Deutsches Lied (NDL)**, Münster: Telos.
- Sauder, Gerhard (1996): *Heidenröslein*. In: Regine Otto, Bernd Witte (Hrsg.): **Goethe Handbuch**, Bd. 1, Stuttgart: J. B. Metzler, 127 – 132.
- Schmidt, Peter (1965): **Goethes Farbensymbolik. Untersuchungen zur Verwendung und Bedeutung der Farben in den Dichtungen und Schriften Goethes**, Berlin: Erich Schmidt, 199 – 211.
- Selbmann, Rolf (2017): *Heidenröslein*. In: Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.): **Handbuch Sturm und Drang**, Berlin: Walter de Gruyter, 450 – 452.
- Smith, Erin S. (2013): *Fear, Desire and the Fairy Tale Femme Fatale in Rammstein's Rosenrot*. In: John T. Littlejohn und Michael T. Putnam (Hrsg.): **Rammstein On Fire**, 150 – 172.
- Spinner, Kaspar H. (1981): „Lyrik der Gegenwart“. In: **Praxis Deutsch**, 1981/46, 7 – 13.
- Spinner, Kaspar H. (1991): „Gedichtvergleich im Unterricht“. In: **Praxis Deutsch**, 1991/105, 11 – 15.
- Staffeldt, Sven (2013): „Knabe, Röslein, Vergewaltigung. Wo bleibt nur der Diskurs?“ In: **Zeitschrift für Semiotik**, 517 – 552.
- Wissmann, Friederike (2017): **Deutsche Musik**, München: Piper.

Links

Duden: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Lyrics> [12.09.2018].

Goethezeitportal: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/heidenroeslein/goethe-motive-auf-postkarten-heidenroeslein-kunst-kitsch-karikatur.html>
[12.09.2018].

Jim-Studie 2017: https://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/JIM/2017/JIM_2017.pdp [12.09.2018].

Rammstein (2005): *Rosenrot*. <<https://www.songtexte-lyrics.de/rosenrot-lyrics-rammstein/>> [08.08.2018].

Michel Foucault und die Literatur – ein Einblick

Abstract: The position of Foucault on literature is the main point of the article. How do the texts of Foucault relate to literature and with what method can these be analyzed? Can the discourse analysis or the linguistics, or even the conversation analysis help. How are the texts of Foucault condensed into disciplinary topoi? The texts of Foucault can also be questioned about their control of their own reception. It is now such a disciplinary topos, Foucault's texts would put the author's function into perspective. Through the analysis of a literary text Foucault is here to receive.

Keywords: discourse, analysis, reception, literary studies.

Am Anfang dieser Arbeit stand das Erstaunen. Erstaunen über eine Reihe von Differenzen, die ohne eingehende Analyse nicht zu erklären sind. Diese Differenzen tun sich durch Gegenüberstellung von literaturwissenschaftlichen Darstellungen der Diskursanalyse, literaturwissenschaftlichen diskursanalytischen Interpretationen und den Texten Foucaults selbst auf. Diese Differenzen an einem ausgewählten Text aufzuzeigen, wird eine der Aufgaben dieses Artikels sein. Eine weitere Differenz besteht zwischen dem Eindruck, der durch literaturwissenschaftliche Einführungsbücher erweckt wird, dass die Diskursanalyse eine inzwischen fest etablierte und oft genutzte Methode der Literaturwissenschaft sei, und der relativ marginalen Rolle, die diskursanalytische Interpretationen im literaturwissenschaftlichen Alltag tatsächlich spielen. Natürlich sind dies keine foucaultspezifischen Probleme, sie treten auch im Zusammenhang anderer außerdisziplinärer Texte auf. Es entsteht weiter das Problem, wie literaturwissenschaftliche Texte in Beziehung zu Foucaults Texten stehen. Erstens beziehen sich nicht alle Texte, die sich einer der Methoden der Diskursanalyse bedienen, ausschließlich auf Foucault bzw. seine Texte. Es gibt in der Literaturwissenschaft auch Einflüsse aus dem Strukturalismus, z. B. die lacanschen Form der Psychoanalyse, aus der Frankfurter Schule, speziell durch Habermas und Apel, aus der Sprechakttheorie, aus der amerikanischen Pragmatik und aus der Linguistik, z. B. aus der Konversationsanalyse.

Zweitens bedienen sich nicht alle Texte, die sich auf Foucault oder seine Texte beziehen, auch der diskursanalytischen Methode; einerseits können Texte, die sich auf die Texte Foucaults beziehen, die Diskursanalyse als „Methode“ anwenden, oder sie belassen es bei einer bloßen Bezugnahme auf Foucaults Texte, ohne gleich deren „Methoden“ anzuwenden oder sie wenden die Methoden in einer durch sie vorgenommenen Transformation an, sei dieser Vorgang reflektiert oder nicht. Andererseits gibt es ganze Teildisziplinen, die sich zwar in der Bezugnahme und vor allem den Untersuchungsgegenständen an Foucaults Texten orientieren, so beispielsweise die Cultural Studies, die Queer Theory, die Colonial Studies oder Governmentality Studies, die aber keineswegs gleichzeitig die vollständige Methode der Diskursanalyse oder deren Problemstellungen mitübernehmen.

Das stellt unsere Arbeit vor das Problem, sich entweder auf Texte zu beschränken, die sich explizit auf Foucault bzw. seine Texte beziehen und damit subtile und folgenreiche Weisen der Rezeption zu vernachlässigen oder Texte in die Analyse einzubeziehen, die sich unserer Meinung nach implizit auf Foucault beziehen, womit wir aber Gefahr laufen würden, diese Bezugnahme nicht belegen zu können, bzw. auf eine interpretative Konstruktion zurückgreifen zu müssen. Um diese Gefahr zu vermeiden und ein Ausufern der Arbeit in absurde Ausmaße zu verhindern, haben wir uns für die erstere Möglichkeit entschieden. Da die Texte Foucaults in erster Linie kein Instrument zur Analyse literarischer Texte, sondern vielmehr von Wissensformen in Gesellschaften darstellen, läge eigentlich eine Rezeption dieser Art nahe, dass sich eine literaturwissenschaftliche diskursanalytische Untersuchung zuerst der Frage nach der Wissensformation der eigenen jeweiligen Disziplin und eventuell deren Bezug zur Macht widmen müsste, bevor sie sich diskursanalytisch mit literarischen Texten auseinandersetzt.

Zunächst interessiert uns an dieser Stelle das Unausgesprochene in der in den letzten Jahren wiederaufgelebten Diskussion um den Gegenstand der Literaturwissenschaft. Am ausführlichsten wurde diese Diskussion wohl im Schillerjahrbuch zwischen den Jahren 1997 und 2000 geführt; wie ein einziger Diskussionsteilnehmer bemerkte, gab es nur eine einzige Übereinstimmung in den veröffentlichten Beiträgen:

Das Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 1998 veröffentlichte aus einer insgesamt größeren Zahl von Einsendungen [...] sieben Antworten auf die Frage

„Kommt der Literaturwissenschaft ihr Gegenstand abhanden?“. Darin wird Verschiedenstes genannt, teils sich Ergänzendes, teils sehr Disparates. Alle Antworten sind sich jedoch in einem einig und darin vergleichbar: auf die Frage nach dem abhanden kommenden Gegenstand der Literaturwissenschaft reagieren sie mit der Angabe von „Gegenständen“; genannt werden sowohl neue Inhalte oder aktuelle methodische Ansätze als auch wissenschaftsgeschichtlich bekannte Konzepte. Zusammengenommen entwerfen die Antworten so etwas wie eine Revue rezenter Themen und Forschungskonzepte aus dem Umkreis einer sich etablierenden „Kultur- und Medienwissenschaft“. (Eckehard 1999: 460)

Die Literaturwissenschaft definiert sich in vielen ihrer Selbstbeschreibungen immer noch in Beziehung zu einer beschränkten Menge von Texten, denen das Merkmal der Literarizität zugesprochen wird. Worin diese bestehen soll, wird in diesen Beiträgen meistens nicht erörtert. Was die selbstreflexive Diskussion zeigt, ist, dass in der Literaturwissenschaft inzwischen eine Differenzierung zwischen Ziel und Gegenstand stattgefunden hat. Dazu beigetragen hat wohl auch die Wissenschaftsgeschichtsschreibung, die zeigt, dass, entgegen des bis vor kurzem herrschenden Selbstverständnisses, die Aufweisung der Individualität des interpretierten Einzeltextes sei das Ziel, die tatsächliche interpretatorische Praxis oft völlig andere Wege ging:

Die Disziplin [Germanistik] war immer schon mehr durch ihre sich wandelnde Funktion und die ihr dienenden Methoden als durch einen ein für allemal festgelegten Gegenstand definiert. Ob sie nun nationalpädagogisch, geistesgeschichtlich, völkisch, formalistisch, marxistisch oder medienpädagogisch inspiriert war, fast immer hat sich die Germanistik ihren Interessen entsprechend die Gegenstände so ausgewählt und so zurechtgelegt, daß damit eine außerliterarische Mission erfüllt werden konnte. [...] Die Wissenschaftsgeschichte der Germanistik kann als eine Funktionsgeschichte ihrer mit externen Aufträgen überfrachteten Paradigmen gelesen werden und deshalb, wissenschaftspolitisch, immer auch als Leidensgeschichte ihrer Verdrängungsopfer, [...]. (Seeba 1998: 497)

Gehen wir nur kurz auf die Vorstellung der Individualität eines Einzeltextes als Ziel der Literaturwissenschaft ein. Dies war keineswegs immer Konsens in der Disziplin, wie das oft suggeriert wurde und noch wird. In der Germanistik war dies nach der Gründung ohnehin nicht der Fall, da sie als dezidiert kulturwissenschaftliches Fach verstanden wurde, in dem Literatur ein Gegenstand unter mehreren war. Außerdem ist der Aufbau der germanistischen Disziplin in den meisten Seminaren

außerhalb des deutschsprachigen Raumes ein notwendig auch kultur- und sprachwissenschaftlicher. Man könnte daher vermuten, die Praxis der Philologie hätte am ehesten der Ausrichtung auf den (Einzel-)Text entsprochen. Aber sowohl in der normativ-historischen Konzeption der Philologie durch August Boeckh

Nun ist aber das Erkennen eines Volkes, wie gesagt, nicht bloß in seiner Sprache und Literatur niedergelegt, sondern seine ganze nicht physische, sondern sittliche und geistige Tätigkeit ist ein Ausdruck eines bestimmten Erkennens; es ist in allem eine Vorstellung oder Idee ausgeprägt. Daß die Kunst Ideen ausdrücke, zwar nicht begriffsmäßig, aber versenkt in eine sinnliche Anschauung, ist klar. Es ist also auch hier eine Erkenntnis und ein vom Geist des Künstlers Erkanntes vorhanden, welches in der philologisch-historischen Betrachtung, der Kunsterklärung und Kunstgeschichte, wiedererkannt wird. Dasselbe gilt vom Staats- und Familienleben; auch in der Anordnung dieser beiden Seiten des praktischen Lebens ist überall ein inneres Wesen, eine Vorstellung, also Erkenntnis jedes Volkes entwickelt [...] Am klarsten bewußt sind natürlich alle Ideen in der Wissenschaft und der Sprache ausgeprägt. Sonach bildet das ganze geistige Leben und Handeln das Gebiet des Erkannten, und die Philologie hat also bei jedem Volke seine gesamte geistige Entwicklung, die Geschichte seiner Cultur nach allen ihren Richtungen darzustellen. [...] (Landfester 2000: 343)

als auch im historischen Konzept der Philologie von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, war dies nicht der Fall. Fündig wird man dagegen bei einem der Hauptvertreter der phänomenologischen Literaturinterpretation. Wir wollen Emil Staiger keineswegs unterstellen, er lasse nur den zu interpretierenden Einzeltext als Gegenstand der Analyse zu, wie das oft geschieht; allerdings ist der Einzeltext in seiner Individualität tatsächlich absolutes Ziel seiner Interpretation:

Biographische und philologische Prüfung zeigt mir nur, ob ich zeitlich und räumlich auf der richtigen Fährte bin. Die Individualität des Kunstwerks habe ich damit noch nicht ins Auge gefaßt. Denn niemand ist wohl so töricht zu glauben, es sei aus feinsten einzelnen Überlieferungen zusammengemischt und könne abgeleitet werden aus der Welt, die es bedingt. Ich habe nachzuweisen, daß und wie es in sich selber stimmt. Der Gegenstand meiner Interpretation ist sein unverwechselbar eigener Stil. (Staiger 2000: 15)

Zurück zum Gegenstand der Literaturwissenschaft. Dadurch, dass er nicht (mehr) das alleinige Ziel darstellt, hat der Gegenstand der Literaturwissenschaft nichts an Bedeutung verloren; im Gegenteil sehen

in ihm viele DiskussionsteilnehmerInnen den letzten die auseinanderfallende Disziplin noch verbindenden Grund. Umso größer ist die Verunsicherung durch die in den letzten Jahren, nicht zuletzt durch den Poststrukturalismus, forcierte Ausweitung des Textbegriffs:

Auf den ersten Blick droht sie [die poststrukturalistisch informierte Kombination von Textualität und Kulturalität] offenbar eher, Differenzen, etwa die zwischen literarischen und anderen, ja überhaupt zwischen wirklichen und bloß metaphorisch so genannten Texten, zu verwischen – [...]. Oder worin soll der Fortschritt bestehen, wenn auf einmal neben den bekannten literarischen und nicht-literarischen buchstäblichen nun auch Bilder, Filme, javanesisches Hahnenkämpfe, historische Ereignisse, Rituale, Supermärkte und Bananen als Texte bezeichnet werden? (Baßler 1995: 472)

Wir denken, es gibt mehrere Möglichkeiten, diesen Vorgang zu beschreiben: eine Argumentationsweise besteht im Hinweis darauf, der Begriff „Text“ werde auf Gegenstände ausgeweitet, die ihm nicht zuzuordnen seien und gerate dadurch in Gefahr, derart unterdeterminiert zu werden, dass er unbrauchbar wird und mit ihm die gesamte Literaturwissenschaft. Wir glauben, dass dieser Haltung ein nicht ausreichend differenzierter Textbegriff zu Grunde liegt. Der Begriff „Text“ beinhaltet nämlich auch eine semiologische Vorstellung:

Der Begriff „Text“ setzt stets signifikative Zeichen voraus; [...] (Klawitter 2003: 15)

Der literaturwissenschaftliche Begriff „Text“ impliziert also Zeichenhaftigkeit; das bedeutet, wenn der Begriff „Text“ auf Nichtsprachliches angewandt wird, kann sinnigerweise nicht dessen Referenz auf Sprachliches gemeint sein, sondern etwas anderes, das dieser Begriff impliziert. Wir glauben deshalb, dass damit das semiologische Modell der Repräsentation gemeint ist und sich die sich auf dieses Modell berufende hermeneutische Interpretation nicht mehr nur auf als literarisch betrachtete Texte oder Texte überhaupt beschränkt, sondern sich inzwischen auf alle kulturellen Erscheinungen erstrecken kann. Bezieht sich diese allgemeine Interpretierbarkeit zwar nur insofern auf den Poststrukturalismus, als sich dieser bislang unberücksichtigten Gegenständen zuwandte, vermischt sie allerdings dessen Analysegegenstände mit hermeneutischen Methoden der Literaturwissenschaft unter Beibehaltung einer streng positivistischen

Aura. Nun ist diese Ausweitung von Interpretierbarkeit erst von literarischen Texten auf alle Texte und schließlich auf alle kulturellen Gegenstände unseres Wissens in literaturwissenschaftlichen Selbstdarstellungen bislang kaum als solche ausgesprochen worden; damit sich dadurch unsere These nicht dem Vorwurf allzu waghalsiger Spekulation aussetzt, möchten wir deshalb an dieser Stelle auf die Theorie der Ästhetik zurückgreifen. Arthur C. Danto sieht die Ästhetizität eines Gegenstandes nicht in einer diesem Gegenstand inhärenten Eigenschaft, sondern in einer Eigenschaft, die ihm zugeschrieben wird, nämlich in dessen Interpretierbarkeit:

A chapter back I cited the slogan in the philosophy of science, which holds that there is no observation without interpretation and that the observation terms of science are, in consequence, theory-laden to such a degree that to seek after a neutral description in favour of some account of science as ideally unprejudiced is exactly to forswear the possibility of doing science at all. My analysis of the works of J and K – not to mention the Elder Breugel – suggests that something of the same order is true in art. To seek a neutral description is to see the work as a thing and hence not as an artwork: it is analytical to the concept of an artwork that there has to be an interpretation. (Danto 1981: 124)

Nun stellt sich weiterführend die Frage, warum gerade diesen Gegenständen Interpretierbarkeit zugeschrieben wird, denen sie tatsächlich zugeschrieben wird. Man muss aufpassen, an dieser Stelle nicht in eine Tautologie zu geraten, wie dies George Dickie (1969) in der Weiterführung des dantoschen Ansatzes unterläuft. Wir behalten diesen Einwand im Auge und werden weiter unten, noch in diesem Kapitel, darauf eingehen. Diese Ausweitung der Interpretierbarkeit erklärt auch die Auffassung vieler DiskussionsteilnehmerInnen, sofern sie der Kulturwissenschaft eine die Geisteswissenschaft ablösende Rolle zuzedenken, nämlich, dass die Literaturwissenschaft und die Linguistik in der neuen zu schaffenden „Metawissenschaft“ Kulturwissenschaft eine leitende Funktion innehaben sollten:

Für die Aufgabe, den (man sehe mir die Schlagworte nach) multikulturellen und multimedialen Kommunikations- und Sinnbildungsformen der Moderne wissenschaftlich gerecht zu werden, könnten Linguistik und Literaturwissenschaft unter den beschriebenen Voraussetzungen zu „Leitwissenschaften“ werden. (Schönert 1998: 492)

Das ist nicht überraschend, wenn die Kulturwissenschaft darin bestehen soll, kulturelle Gegenstände zu interpretieren. Die Linguistik liefert dafür die Grundlage durch eine Theorie der Semiologie und die Literaturwissenschaft, die diejenige Wissenschaft ist, die es in der interpretierenden Anwendung am Weitesten gebracht hat und am konsequentesten umgesetzt hat; Roland Barthes (1974: 65) formuliert polemisch: „La première contrainte est de considérer que dans l'œuvre tout est signifiant: [...]“. Dass diese Einstellung nicht lediglich eine polemische Konstruktion ist, zeigt der folgende Ausschnitt aus der vorliegenden Gegenstandsdebatte:

Ähnlich der Lesbarkeit der Natur (Hans Blumenberg) oder des Leibes (Levy-Strauss, Elaine Scarry) muß die „Lesbarkeit“ der Literatur gelernt und geübt werden. So versteht sich der Literaturwissenschaftler als „Lesbar-Macher“. Nietzsche hat uns gelehrt, selbst die Erde als Text zu lesen, und Naturwissenschaftler haben seit eh und je Naturphänomene gedeutet. Die Lesbarkeit von außersprachlichen Texten – wie beispielsweise von geographischen Lagerungen oder von genetischen Codierungen – macht die Literaturwissenschaftler aufmerksam auf den Kontextualisierungsbedarf jeglicher Textart. Ein Text setzt sich aus verschiedenen „Lebenswelten“ zusammen, ja ein Text ist stets ein „Ensemble von Texten“ körperlicher, sozialer und materieller Art (Clifford Geertz). So verbinden sich körperliches Verhalten, soziales Handeln und materielle Produktionen, die lesbar werden, wenn man den richtigen Schlüssel findet. (Barthes 1966: 65)

Wir gehen von dieser „Interpretierbarkeit der Welt“ aus weiter und fragen, was denn diese Annahme der Interpretierbarkeit impliziert. Da sie natürlich den Anspruch erhebt, notwendig zu sein, da sie sonst überflüssig wäre, bedeutet dies, dass man nicht mehr nur von der „Erklärungsbedürftigkeit“ antiker Literatur, dann von der Literatur bis Goethe und bis zur zeitgenössischen Literatur ausgeht, sondern dass man sogar eine Erklärungsbedürftigkeit jeglicher kultureller Erscheinungen postuliert:

Die strengere Praxis [der Hermeneutik] geht davon aus, daß sich das Missverstehen von selbst ergibt und das Verstehen auf jedem Punkt muß gewollt und gesucht werden. (Schleiermacher 1977: 92)

Und hier können wir auch einem möglichen Einwand unserer These begegnen, der darin besteht, dass darauf verwiesen wird, dass es schon lange eine Kultursemiotik gebe. Die neue semiotische Sicht der

Humanwissenschaften auf die Kultur unterscheidet sich allerdings unserer Meinung nach fundamental von der der herkömmlichen Kultursemiotik. Wir sehen den Hauptunterschied darin, dass sich die Kultursemiotik auf offensichtlich zeichenhafte kulturelle Phänomene, wie etwa Verkehrsschilder u. ä. beschränkte. Sie folgte darin einem bei Schleiermacher expliziten Allgemeinplatz, der Alltägliches von der Interpretierbarkeit ausnimmt:

Nicht alles Reden ist gleich sehr Gegenstand der Auslegekunst. Einige Reden haben für dieselbe einen Nullwert, andere einen absoluten; das meiste liegt zwischen diesen beiden Punkten. Einen Nullwert hat, was weder Interesse hat als Tat noch Bedeutung für die Sprache. [...] Wettergespräche. [...] Das Minimum ist die gemeine Rede im Geschäftlichen und in dem gewöhnlichen Gespräch im gemeinen Leben. (Schleiermacher 1977)

Die These der „Ordnung der Dinge“, die ja die ist, dass die vorstrukturalistischen Humanwissenschaften im Allgemeinen (Foucault 1966) und die „Philologie“, wie die Texte Foucaults die im deutschsprachigen Raum „Literaturwissenschaft“ genannten Untersuchungen bezeichnen, im Besonderen (Foucault 1966) der Repräsentation verhaftet sind, kritisiert dies. Trotzdem sind die Analysen Foucaults, die häufig auf Alltägliches und bis dahin Vernachlässigtes zurückgreifen an dieser Entwicklung nicht ganz unbeteiligt. Nur die Richtung der Entwicklung dürfte ihnen nicht gemäß sein. Denn nun wird alles den Menschen in irgendeiner Art und Weise betreffende interpretierbar:

Schließlich erscheint an der Projektionsoberfläche der Sprache das Verhalten des Menschen als etwas, das etwas bedeutet. Seine geringsten Gesten haben bis hinein in ihre unfreiwilligen Mechanismen und bis hin zu ihrem Misslingen eine Bedeutung. Alles, was er um sich herum deponiert, macht daraus Objekte, Bräuche, Gewohnheiten, Reden; die ganzen Spuren, die er hinter sich läßt, konstituieren ein kohärentes Ganzes und ein Zeichensystem. (Greber 2000: 339)

Den im obigen Zitat verwendeten derridaschen Begriff der „Spur“ [la trace] aufgreifend, könnte man von einer Umkehrung poststrukturalistischer Theorien durch Teile der gegenwärtigen Praxis der Humanwissenschaften sprechen: während Derrida den Begriff der Spur seinerseits umkehrt:

Die Schrift dient nicht zur Entschlüsselung oder Verschlüsselung von Zeichen. Sie ist in der Weise autonom, dass sie sich im Sinn des graphein: ritzen, zeichnen, kurz, als „Spurenzeichnung“ unablässig selbst fortpflanzt. Aufgrund dieser Vorannahme sieht sich der Autor [Jacques Derrida] berechtigt, „die

allgemeine graphematische Struktur einer jeden ‚Kommunikation‘ zu behaupten“ [...]. (Schleiermacher 1977: 82)

transformieren Teile der Literaturwissenschaft diese Auffassung folgendermaßen: es wird zum einen der Begriff der „Spur“ ohne die zu Grunde liegende Problematik übernommen, wie wir dies in der vorliegenden Arbeit an mehreren Beispielen zeigen werden. Dann wird diesem Begriff sein umgangssprachlicher, Zeichenhaftigkeit implizierender Sinn zurückgegeben. Übernommen wird dagegen die als hermeneutisch verstandene Ausweitung der „graphematische[n] Struktur“ – daher die Erweiterung des Textbegriffs – und sie wird sogar noch radikalisiert, indem der ebenfalls Zeichenhaftigkeit implizierende Textbegriff als auf jedes kulturelle Phänomen anwendbar betrachtet wird.

Kehren wir zurück zur Frage nach dem Grund der radikalen Ausweitung der Annahme der Erklärungsbedürftigkeit. Entspringt sie einem tatsächlich von dem nichtliteraturwissenschaftlichen Teil der Bevölkerung wahrgenommenen Unverständnis der eigenen Kultur gegenüber oder entspringt sie einem strategischen Postulat der Literaturwissenschaft? Kommen wir zunächst zurück zur Frage, wie plötzlich jede alleralltäglichste und allerselbstverständlichste kulturelle Erscheinung zum Gegenstand der Interpretation werden konnte:

Jedenfalls war das „Detail“ schon seit langem eine Kategorie der Theologie und der Askese: jedes Detail ist wichtig, weil in den Augen Gottes keine Unermeßlichkeit größer ist als ein Detail. Und weil nichts zu klein ist, als daß es nicht durch einen seiner Willensentschlüsse gewollt worden wäre. In diese große Tradition der Erhabenheit des Details fügen sich alle Kleinlichkeiten der christlichen Erziehung, der Schul- oder Militärpädagogik und schließlich aller Formen der Dressur ohne weiteres ein. [...] Eine minutiöse Beobachtung des Details und gleichzeitig eine politische Erfassung der kleinen Dinge durch die Kontrolle und die Ausnutzung der Menschen setzen sich im Laufe des klassischen Zeitalters zunehmend durch und bringen eine Reihe von Techniken, ein Korpus von Verfahren und Wissen, von Beschreibungen, Rezepten und Daten mit sich. Aus diesen Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten ist der Mensch des modernen Humanismus geboren worden. (Foucault 1976: 179)

Dass es allerdings bei dieser Ausweitung nicht mehr um die Erkenntnis „des Menschen“ geht, dürfte unbestritten sein. Das weiterführende Problem besteht also in der genealogischen Frage, wodurch die „Herrschaft der Repräsentation“ vom textuellen „Detail“ auf jegliches kulturelle „Detail“ ausgedehnt werden konnte:

Wenn man das Gebiet des Wissens vom Menschen über seine Grenzen hinaus ausdehnt, dehnt man gleichzeitig die Herrschaft der Repräsentation darüber hinaus aus und stellt sich erneut in eine Philosophie klassischen Typs. (Foucault 1966: 436)

Wir behalten diese Frage im Auge und wenden uns dem nächsten Problembereich der Disziplin zu.

Die „eine“ Literatur und die universellen Methoden

Wir möchten in diesem Kapitel untersuchen, inwieweit die Vorstellung des „Pluralismus“ in der Literaturwissenschaft tatsächlich umgesetzt wurde. Der Zusammenhang mit unserem Problem der Rezeption der Texte Foucaults besteht darin, dass, würde die Mehrzahl der literaturwissenschaftlichen Selbstbeschreibungen zutreffen, es kaum möglich wäre, davon auszugehen, anhand von Foucaultkommentaren gewisse Regelmäßigkeiten erkennen zu können. Denn radikaler Pluralismus würde eine gewisse Kontingenz zwischen dem Verhältnis tatsächlicher und möglicher Aussagen implizieren. Wir sind jedoch der Meinung, dass der Begriff „Pluralismus“ in den Diskussionen oft nicht exakt bestimmt wird. Versuchen wir also, die Grenzen des Pluralismus in der Literaturwissenschaft zu finden. Zuerst muss man den „Pluralismus“ der Literaturwissenschaft auf den sogenannten „Methodenpluralismus“ einschränken. Aber auch diesen Methodenpluralismus muss man entgegen literaturwissenschaftlicher Selbstdarstellungen relativieren: erstens ist der Methodenpluralismus nicht das Produkt einer angeblichen Emanzipation der Disziplin in der jüngeren Vergangenheit; seit es in dieser Disziplin Methodenreflexion gibt, gibt es auch Methodenpluralismus. Der einzige Unterschied besteht darin, dass er früher oft als Mangel an Einheit und heutzutage oft als Merkmal von Toleranz interpretiert wird. Was für uns allerdings interessanter ist, ist zweitens die Begrenzung des Methodenpluralismus auf die Wahlmöglichkeit zwischen einigen Methoden:

Die Geschichte wissenschaftlichen Fortschritts ist auch eine Geschichte des Ausgrenzens, Verdrängens und Vergessens. „Abweichung“ ist nur immer in Gestalt der gerade schick werdenden Jargons erlaubt. „Pluralismus“ verkommt zur „freien Wahlmöglichkeit“ unter den vorverdauten und für unschädlich

befundenen Menüs einer Meinungsindustrie, die sich noch die wohltdosierte Kritik an ihr zur Diversifikation ihres Angebots einverleiben kann. Selbst das Abweichende, Andere, Individuelle gerät zur Funktion des tödlich Identischen: Pluralismus als simulacré. (Monhardt 1991: 324)

Man kann sich also den literaturwissenschaftlichen Methodenpluralismus keineswegs als feyerabendsche anarchistische Hypothesenbildung vorstellen:

Statt einer Debatte über Pluralismus, die mit Vorliebe dessen formale Arten und Unterarten sortiert, hätte ich mir mehr konkretes Interesse an fremden Denkweisen und mehr Neugier für das andere erhofft, [...] Ein Pluralismus, der nicht auf der genauen Kenntnis dessen beruht, was er zu akzeptieren bereit ist, „fällt [zwar] nicht schwer“ [...], aber er wiegt auch wenig. (Schabert 1993: 453)

Und genau auf dieser Ebene sind auch unsere Untersuchungen angesiedelt: Auf Grund welcher Transformationen haben die Texte Foucaults in den methodischen Diskurs aufgenommen werden können? Denn die Tatsache, dass es zwar einige, aber nicht viele und vor allem nicht beliebige Methoden gibt, spricht für unsere Hypothese der Existenz von Formationsregeln. Weiter spricht für sie, dass die kanonisierten Methoden fast ausschließlich nichtliteraturwissenschaftlichen Disziplinen entstammen und diese außerdisziplinären Methoden in den meisten Fällen sowohl in ihrer theoretischen literaturwissenschaftlichen Darstellung, aber noch mehr in ihrer Anwendung, signifikant transformiert wurden. Der sogenannte „Methodenpluralismus“, d. h. die Wahlmöglichkeit zwischen einigen transformierten Methoden, findet seine Grenze außerdem darin, dass eine unhinterfragte Anforderung an die kanonisierten Methoden darin besteht, eine bestimmte Methode müsse universell gültig sein. Dieser Vorstellung liegt wiederum die unhinterfragte Voraussetzung zu Grunde, literarische Texte stimmten in ihren konstitutiven Merkmalen überein, zumindest jedoch in einem einzigen. Wir werden später zeigen, dass die Texte Foucaults häufig den Begriff „Literaturen“ verwenden. Sie verwenden ihn in Hinblick auf die Unterscheidung zwischen Literatur der Repräsentation und nichtrepräsentationaler Literatur. Jede andere Methode könnte auch jeweils andere Differenzierungen oder Geltungsbereiche benennen. Wie selbstverständlich dagegen dieses Postulat der Notwendigkeit einer universellen Geltung von Methoden tatsächlich ist, zeigt Dantos argumentatives Vorgehen bezüglich seiner eigenen Theoriebildung. Er

geht von diesem geschilderten, für ihn evidenten Postulat aus. Wenn er aber eine ästhetische Theorie aufstellen möchte, könnte diese, falls sie tatsächlich in sich stimmig wäre, nur durch eine Änderung ihres Gegenstandsbereichs in Frage gestellt werden. Da Danto glaubt, seine Theorie sei, zumindest was die vergangene und gegenwärtige Kunst betrifft, gültig, kann ihre Universalität und damit, diesem Postulat gemäß, die Theorie im Ganzen nur durch die zukünftige Kunst gefährdet werden. Sein Ausweg aus diesem Geltungsdilemma ist nicht etwa eine kritische Reflexion des Geltungsanspruchs seiner Theorie, sondern die Verkündigung des Endes der Kunst:

My own view is that the inevitable emptiness of the traditional definitions of art lay in the fact that each of them rested on features the Warhol boxes render irrelevant to any such definition; so revolutions of the artworld would leave the well-intentioned definition without any purchase on the brave new artworks. Any definition that is going to stand up has accordingly to indemnify itself against such revolutions, and I should like to believe that with the Brillo boxes the possibilities are effectively closed and that the history of art has come, in a way, to an end. It has not stopped but ended, in the sense that it has passed over into a kind of consciousness of itself and become, again in a way, its own philosophy: a state of affairs predicted in Hegel's philosophy of history. (Danto: 1981)

Danto verkennt damit den Einfluss gewisser Verschränkungen: erstens werden Methoden immer, mögen sie auch Gegenteiliges behaupten, anhand eines bestimmten, relativ engen Gegenstandsbereichs konstruiert und zweitens besitzen Kunstwerke die Möglichkeit, Theorien einerseits zu antizipieren und andererseits zu rezipieren.

Kann man eigentlich „Methoden“ historisch invariant, auf Texte aus jeder Epoche anwenden („anwenden“)? Oder ist Methodenpluralismus nicht etwas, das sich daraus entwickelte, daß Literatur des 20. Jahrhunderts (die zeitliche Zugehörigkeit jetzt emphatisch gemeint) etwas ganz anderes ist als Literatur des 17. Jahrhunderts? Produziert eigentlich jede Epoche neben ihrer Literatur auch die Methoden, mit denen sie verstanden werden kann? (Drews 1992: 395)

Der Methodenpluralismus ist also auch durch das Postulat der Notwendigkeit der Universalität der Geltung von Theorien und den daraus abgeleiteten Methoden begrenzt. Es wäre Zeit für eine mehr historische Sicht auf die Methoden. Und noch eine Beschränkung können wir feststellen:

Le principe d'un métalangage universel est remplacé par celui de la pluralité de systèmes formels et axiomatiques capables d'argumenter des énoncés dénotatifs, ces systèmes étant décrits dans une métalangue universelle mais non consistante. Ce qui passait pour paradoxe ou même pour paralogisme dans le savoir de la science classique et moderne peut trouver dans tel de ces systèmes une force de conviction nouvelle et obtenir l'assentiment de la communauté des experts. (Lyotard: 2004)

Dieses einem Text Lyotards entnommene Zitat beschreibt die „postmoderne“ Wissenschaft. Vergleicht man diese Vision mit der gängigen literaturwissenschaftlichen Praxis, muss man sagen, dass sie noch sehr weit davon entfernt ist.

Die Möglichkeit der Rezeption der Texte Foucaults

Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass sich die Rezeptionsanweisungen an diejenigen RezipientInnen richten, für die die Intention des Autors / der Autorin wenn nicht maßgebend, so doch von Bedeutung ist. Insofern ist es richtig, in Bezug auf die Texte Foucaults die RezipientInnen vor die Wahl zu stellen:

Wer also über Foucault schreiben will, steht vor der Entscheidung. Er kann entweder die von seinem Gegenstand gesetzten Diskursbedingungen akzeptieren und wird dann versuchen, den Bewegungen dieses Denkens immanent zu folgen und sie mehr oder weniger paraphrasierend-nachvollziehend verständlich zu machen. Oder er stellt sich von vornherein außerhalb dieser Bedingungen, läßt sich argumentativ-kritisch, also in „logozentrischer“ Tradition, auf seinen Gegenstand ein, muß ihn aber damit notwendig, gemessen an dessen eigenem Anspruch, verfehlen. (Nieraad 1991: 92)

Es fällt nicht schwer, Beispiele für die jeweiligen Rezeptionsweisen in der Sekundärliteratur zu finden. Nancy Fraser fällt in das oben ausgeführte Paradox, indem sie versucht, den Texten Foucaults untreu zu sein, wobei sie sich durch eben diese Texte versucht zu legitimieren:

Da es mir hier nicht darum geht, Foucaults Intentionen treu zu bleiben, übergehe ich diese Problematik. Meine Absicht ist es vielmehr, ihn so zu historisieren, wie er selbst andere Autoren historisiert hat, nicht zuletzt auch Marx. Nach meinem wie nach Foucaults Verständnis bedeutet Historisierung Rekontextualisierung, d. h. eine erneute Lektüre von Texten im Lichte von Kategorien und Problemen,

die ihren Autoren noch nicht gegenwärtig waren. In diesem Sinne werde ich Foucault am Ende doch die Treue erweisen. (Fraser 2003: 92)

Thomas Lemke weist in seinem nachfolgenden Beitrag der Debatte der Frankfurter Foucault-Konferenz dann auch auf die Widersprüchlichkeit dieser Rezeptionsweise hin, allerdings ohne auf die Rezeptionsanweisungen der Texte Foucaults zu verweisen. Er beruft sich in seiner Kritik dagegen auf dieselbe Intention der Texte, der Fraser treu geblieben sei:

Fraser scheint Foucaults eigene methodologische Intuitionen aufzunehmen und geht offenbar den von ihm eingeschlagenen Weg weiter. Foucault selbst hatte in seiner Arbeit ja immer wieder die Bedeutung historischer Kontexte und sozialer Konstellationen der Wissensproduktion herausgestellt. Hält Nancy Fraser ihm nicht gerade darin die Treue, daß sie die historischen und politischen Grenzen seiner Theoriebildung aufzeigt? Und geht sie nicht mit Foucault über Foucault hinaus, auch wenn oder gerade weil das Ergebnis ihrer Genealogie zeigt, daß Foucault „von gestern“ ist? (Lemke 2000: 260)

Es gibt aber auch Kommentare, die versuchen, den Texten Foucaults treu zu bleiben, ohne sich wie Fraser in das Paradox zu verstricken. Der Foucaultbiograf Didier Eribon legt zu Beginn seines Buches seine Ansicht der adäquaten Rezeption der Texte Foucaults dar:

Die Geschichte dieser Geschichten [Bücher Foucaults] schreiben: Vielleicht steht dieses Projekt dem Geist Foucaults näher, als man meinen möchte, der sich, im Zusammenhang mit Binswanger, folgendermaßen äußerte: „Die originären Denkformen führen sich selbst ein: ihre Geschichte ist die einzige Exegeseform, die sie zulassen, und ihr Geschick die einzige Form von Kritik.“ (Eribon 1992: 17)

Auch er beruft sich auf die Intention der Texte Foucaults; allerdings zeigt er eine Rezeptionsweise auf, die die Texte Foucaults tatsächlich transformieren würde, nämlich deren Rezeptionsgeschichte. Allerdings stellt sich dann die Frage, ob eine jaußche Rezeptionsgeschichte der Texte Foucaults eine diese erklärende Funktion besitzen würde. Auch wenn man von der bachtinschen Ansicht von der Antizipation der Antwort in der Frage ausgeht, kommt man bei diesen Texten nicht sehr weit. Wir haben bereits dargelegt, wie die Texte eine solche Interaktivität inszenieren um ihre Rezeption zu lenken. Wenn man diese Texte besser verstehen wollte, müsste man eher durch das Konzept

der diskursiven Bedingtheiten deren Konstruktion und Rezeption versuchen zu verstehen. Doch dann stößt man sofort wieder auf das Problem der immanenten Kritik, wollte man für diese Form des Kommentars auf wissenschaftstheoretische Texte Foucaults zurückgreifen; allerdings gilt auch dieser Einwand nur für den Fall, dass der Kommentar aus den Texten Foucaults ein einheitliches „Werk“ konstruiert:

Wenn Foucaults Werk also etwas erreicht hat, dann dies, daß es seine eigene Rezeption bis zu einem gewissen Grad kompromittiert, wenn nicht sogar unmöglich macht, insofern es seiner Rezeption gerade den Boden entzieht, auf dem sie sich institutionell etablieren müsste, um als Rezeptionsgeschichte gelten zu können. Die Rezeption Foucaults kommt nur schwerlich umhin, sich selbst in eine zeitgenössische diskursive Praxis einzuschreiben, über die sie – bei aller Bemühung um wissenschaftliche Form und argumentative Klarheit – am allerwenigsten Definitives auszusagen vermag, und die erst im Nachhinein, in der Nachzeit des jeweiligen Schreibens, in ihrem epistemologischen Status lesbar werden wird. (Farguell 1993: 74)

Wir machen auch nicht den Fehler, gegen dieses Zitat in der Weise zu argumentieren, indem wir darauf verweisen, dass die Texte Foucaults sehr wohl kritikfähig sind, ohne ihren eigenen diskursiven Standpunkt ausweisen zu können. In der Tat stellt sich Farguell außerhalb der immanenten Kritik an Foucault, indem er eine Explikation des eigenen Standpunktes als Voraussetzung von Kritik überhaupt postuliert. Abgesehen von diesem Problem sehen wir keine Widersprüchlichkeit in der Zuordnung eines Textes in eine diskursive Praxis ohne die Einordnung des eigenen Textes in einen diskursiven Zusammenhang. Würde er dieses als Voraussetzung sehen, wie könnte Kritik dann überhaupt möglich sein: „[...] und die erst im Nachhinein, in der Nachzeit des jeweiligen Schreibens, in ihrem epistemologischen Status lesbar werden wird.“

Der Text widerspricht sich selbst, wenn er derart hohe Anforderungen an die Rezeption stellt. Auch dieser Text stellt deshalb eine Form der immanenten Kritik dar; nicht insofern, als er versucht, den Texten möglichst treu zu sein, sondern insofern als er, wie oben erwähnt, eine Einheit zwischen den Texten Foucaults konstruiert und das Akzeptieren und zu Grundelegen der wissenschaftstheoretischen Texte Foucaults als Bedingung einer adäquaten Rezeption der übrigen foucaultschen Texte postuliert. Entscheidet man sich allerdings für eine

nichtimmanente Form der Rezeption, stellt sich das Problem, ob es Kriterien für eine adäquate Rezeption geben kann, und wenn ja, worin sie bestehen und ob, und wenn ja, wodurch ihre Geltungsansprüche anderweitig legitimiert werden können. Das letzte Foucaultzitat spricht von einem „Gesetz“, das zumindest in großen Teilen der gegenwärtigen Literaturwissenschaft als Allgemeinplatz gelten kann: „Einziges Gesetz sind alle von diesem Buch möglichen Lesarten“ (Staiger 2000: 15). Der Vorteil dieser Definition besteht darin, dass sie keinen einzigen Kommentar von vornherein als solchen ausschließt. Allerdings vermag sie in dieser Unterdeterminierung nicht zu klären, worin denn der Zusammenhang zwischen Text und Kommentar besteht. Kann er nur darin liegen, wie diese Definition impliziert, dass sich ein Kommentar als solcher versteht bzw. verstanden wird? Oder gibt es versteckte Regeln in dem Begriff der „möglichen Lesarten“? Welches sind dann die Kriterien, die eine Lesart als „möglich“ bzw. „nicht möglich“ ausweisen? Vor dasselbe Problem sieht man sich durch diejenigen Rezeptionsauffassungen gestellt, die keine adäquate Rezeptionsweise zulassen, nach denen der Akt des Rezipierens an sich schon eine unzulässige Verfremdung darstellt:

Reading [...] is a belated and all-but-impossible act, and if strong is always misreading. Literary meaning tends to become more underdetermined even as literary language becomes more over-determined. Criticism may not always be an act of judging, but it is always an act of deciding, and what it tries to decide is meaning. (Bloom 1975: 3)

Bloom kann allerdings nicht erklären, wie er von einem „Fehllesen“ sprechen kann, ohne ein „Richtiglesen“ zu implizieren. Wir müssen an dieser Stelle hinzufügen, dass Bloom seine Konzeption des Fehllesens anhand literarischer Texte gewonnen hat, glauben aber, dass dies für unsere Problemstellung unerheblich ist. Das Problem der zu Grunde Legung einer Folie der „wahren“ Interpretation(sweise) haben wir bereits oben angesprochen. Bloom hat keine Antwort darauf. Zielt der Begriff des „Fehllesens“ allerdings auf die Tatsache, dass jeder Kommentar den Bezugstext transformiert, ist er banal. Worin besteht also der für die Konstitution des Kommentars als solchen notwendigen Bezug zum Primärtext? Ist es die Nennung des Eigennamens des Autors / der Autorin bzw. der / des Texte(s)? Erstens muss die Nennung in einem Text diesen nicht gleich zu einem Kommentar machen (man denke etwa

an Bibliografien oder Enzyklopädien), zweitens ist, ähnlich wie bei Jorge Luis Borges, die Kritik eines fiktiven Textes, dem aber ein Eigenname eines realen gegeben wird, denkbar (in polemischer Absicht könnte man hierunter auch diejenigen Kommentare summieren, die den Bezugstext „nicht gelesen“ haben, wie der implizite Autor Foucault es in einem oben zitierten Text tut). Es gibt auch Ansichten, wonach keinerlei Beziehung zwischen rezipiertem und rezipierendem Text besteht. In „Wenn ein Reisender in einer Winternacht“ von Italo Calvino geben verschiedene fiktive Leser ihre Rezeptionsweisen wieder. Wir zitieren davon die radikal konstruktivistische:

[...] Manchmal scheint mir, von der einen Lektüre zur anderen sei ein Fortschritt, etwa im Sinne eines tieferen Eindringens in den Geist des Textes oder auch eines größeren kritischen Abstandes. Dann wieder scheint mir, ich behielte die verschiedenen Lektüren ein und desselben Textes gleichwertig nebeneinander im Gedächtnis, begeisterte oder kühle oder ablehnende, über die Zeit verstreut, ohne innere Perspektive, ohne verbindenden Faden. Ich bin zu dem Schluß gekommen, daß die Lektüre – die Aktivität des Lesens – eine Operation ohne Gegenstand ist. Oder anders ausgedrückt, ihr wahrer Gegenstand ist sie selbst. Das Buch ist nur ein äußeres Hilfsmittel oder gar nur ein Vorwand. (Calvino1991: 308)

In diesem Zitat sind quasi mehrere Ansichten zur Rezeption vermischt: zum einen die Gleichwertigkeit verschiedener Kommentare, mögen diese auch konträr oder gar kontradiktorisch sein; zum anderen wird der zu Grunde liegende Text durch die Abwertung als bloßer „Vorwand“ fast jeglichen Zusammenhangs mit dem Kommentar enthoben. Hier ist der Text etwas widersprüchlich. Einmal ist die Rede von der Rezeption als „Operation ohne Gegenstand“, später wird doch ein Zusammenhang hergestellt, wenn auch nur in Form eines „Hilfsmittels“ bzw. „Vorwands“. Außerdem steht der Text einer Rezeptionsgeschichte, wie sie oben angesprochen wurde, insofern nahe, als der eigentliche Gegenstand der Rezeption sie selbst ist. Orientiert man sich an der Ansicht, der Zusammenhang mit dem zu kommentierenden Text bestehe in einem „Hilfsmittel“, müsste dieser Begriff genauer expliziert werden. Wir sind uns natürlich bewusst, dass dies ein literarischer Text ist und gehen deshalb zu einem aus der Sekundärliteratur zu Foucault über, der eine ähnliche Position vertritt. Blieb bei dem vorigen Beispiel unklar, ob es jeglichen Zusammenhang leugnet, postuliert das Folgende, um es in saussureschen Begriffen

auszudrücken, die völlige Arbitrarität zwischen Rezipiens und Rezipiendum:

Man muß sich vielleicht damit abfinden, daß Foucault nun ein Begriff ist, ein Signifikant, dessen Signifikat in die Grube gefahren ist. (Ewald 1989: 54)

Nehmen wir an, es bestünde völlige Arbitrarität, wie könnte sich dann ein Kommentar als Kommentar ausweisen? Nehmen wir also weiter an, ein Kommentar der Texte Foucaults wäre nicht möglich. Das bedeutet weiter, dass die sich als Kommentar der Texte Foucaults verstehenden Texte ihren Gegenstand selbst konstruieren. Nach welchen Regeln konstruieren sie ihn? Wie kann man sich dann die eindeutig nachvollziehbaren Parallelen einerseits zwischen den Texten Foucaults und den Kommentaren, andererseits zwischen den Kommentaren selbst erklären? Das stellt natürlich keine immanente Kritik des obigen Zitats dar, denn es bestreitet die Möglichkeit des Erkennens von solcherlei Parallelen. Wir möchten auch die Analogien der Metapher des „in die Grube fahren“ nicht allzu weit treiben und daraus ableiten, es habe der Ansicht des Textes nach einmal ein Zusammenhang bestanden und danach fragen, worin er damals bestanden habe. Bestünde aber tatsächlich kein Zusammenhang, wie könnte sich der Text selbst als Foucaultkommentar ausweisen, was er es ja offensichtlich tut, was man allein daran sehen kann, dass der Text in einem Sonderheft mit dem Titel **Michel Foucault** erschienen ist? Diese Auffassung wäre höchstens durch zu Grunde Legen der baudrillardischen Simulationsauffassung vertretbar, da nach ihm Simulation Referenzlosigkeit impliziert. Wir werden in der vorliegenden Arbeit allerdings anders vorgehen; wir werden weder versuchen, den Texten Foucaults die Treue zu halten, noch versuchen, uns durch sie zu legitimieren; wir werden aus der Tatsache, dass es signifikante Differenzen zwischen den Texten Foucaults und den Kommentaren und zwischen den Kommentaren selbst gibt, nicht den Schluss ziehen, es gäbe deshalb keinerlei Beziehung zwischen ihnen, werden aber auch nicht versuchen, diese Differenzen durch eine „Metainterpretation“ als Scheindifferenzen auszuweisen. Wir werden stattdessen versuchen, ohne eine „wahre“ Interpretation der Texte Foucaults als Folie zu Grunde zu legen, die auftretenden Differenzen daraufhin zu untersuchen, ob es Übereinstimmungen in der Art und Weise der Transformationen gibt, und wenn ja, ob sie bestimmten (disziplinären) Regelhaftigkeiten gehorchen:

Vielleicht ist es ein Gesetz der Lektüre philosophischer Schriften, daß darin das Schwierige, Unvertraute des Ausdrucks im Rückschluß auf die Person des Autors mit dem Gemeinverstand versöhnt wird. Insofern ist die Erfindung des individuellen Urhebers eine Notwendigkeit des Verstehens überhaupt. Die Sätze erscheinen als Aussprüche eines Erfinders normal rekonstruierbar. Es ist aber auch wahr, daß das Verstehen eben in seinen Rekonstruktionen immer schon über die Texte hinaus ist, von denen her es sich rechtfertigt. Es mag daher viel eher zutreffen, daß jedes Verständnis verzerrt, weil es als reine Aufmerksamkeit nicht selbständig sein kann. Derart verzerren die Reden über den Philosophen Michel Foucault das, was unter diesem Namen zu lesen steht: sie finden sich mit keiner Zufälligkeit dieses Namens ab und geben ihm aus eigenem Interesse reale Gestalt. (Schneider 2004: 95)

Die Rezeption der Texte Foucaults in der Literaturwissenschaft

Wenn der Literaturwissenschaftler Manfred Engel folgendes schreibt, ist dies eine nicht weiterführende Verquickung zwischen dem auch dieser Arbeit zu Grunde liegenden Erstaunen über die Inkohärenz einerseits zwischen den Texten Foucaults und den literaturwissenschaftlichen Darstellungen derselben und andererseits zwischen literaturwissenschaftlicher Theorie und interpretatorischer Praxis mit moralischer Entrüstung über diesen Zustand, deren Berechtigung und Grundlage ungeklärt bleibt:

Arbeitshypothese dieses Kapitels ist nämlich die, dass die literaturwissenschaftlichen Rezeptionen von (Diskurs-)Theorien durch Formationsregeln erfolgt. Zunächst sollen Analysen literaturwissenschaftlicher Interpretationen vorgenommen werden, die sich auf Foucault bzw. dessen Texte beziehen, um sie anschließend mit diesen Texten selbst zu vergleichen, auf die sie sich berufen, um dann aus diesen möglichen Differenzen weitere Schlüsse ziehen zu können. Bei der Auswahl der zu analysierenden Texte konnte hier, aus Platzgründen, nur auf einen Text eingegangen werden.

Marko Pajević (1997): Erfahrungen, Orte, Aufenthalte und die Sorge um das Selbst

Einen sehr interessanten Versuch stellt dieser Text insofern dar, als er versucht, das sogenannte „Spätwerk“ Foucaults, das sonst von der Literaturwissenschaft weitgehend ignoriert wird, für die Literaturinterpretation fruchtbar zu machen. Wir werden im Folgenden

auf die genaue Durchführung, Argumentation und Bezugnahme auf Foucaults Texte eingehen. Der vorliegende Text, eine literaturwissenschaftliche Interpretation lyrischer Texte Paul Celans, veröffentlicht in einer Zeitschrift, spielt zunächst nur durch die Formulierung des Titels auf die Terminologie der Texte Foucaults an und bezieht sich erst im Schlussteil explizit auf diese. Trotzdem sei hier zum Verständnis der späteren Bezugnahme kurz der Argumentationsstrang der vorliegenden Interpretation skizziert. Das Problem des Textes ist Folgendes: „Wie verhalten sich bei Paul Celan Ort, Dichter und Dichtung zueinander?“ (Pajević 1997: 148). Pajević lässt Foucaults Texte bei der Erörterung des Zusammenhangs zwischen Ort und Dichter außen vor, obwohl das in Hinblick auf dessen Heterotopien durchaus naheliegend gewesen wäre; da dies nicht geschehen ist, gehen wir sofort zum Zusammenhang zwischen Dichter und Dichtung über. Dem Problem der „Erfahrungen“ widmet Pajević einen Abschnitt, wobei er nicht expliziert, in welchem Sinne er „Erfahrung“ versteht. Man muss allerdings vermuten, dass er das in Fußnote 5 zitierte diltheysche Verständnis von Erfahrung vertritt. Ablesen lässt sich das an Sätzen wie „Diese Erfahrung [Celans von] Europa fand einen Ausdruck im Gedicht ‚*La Contrescarpe*‘ [...]“ (Pajević 1997: 148), wobei der Autor nicht zwischen lyrischem Ich und realem Autor Celan unterscheidet. Er versucht stattdessen, anhand mehrerer Beispiele den Zusammenhang zwischen den Erfahrungen des realen Autors Celan und deren direkten, nur durch Erinnerungslücken getrüben Niederschlag in dessen Gedichten nachzuweisen, schlägt er einen völlig kontradiktorischen Argumentationsweg ein. Er versucht zu zeigen, dass vielmehr der reale Autor Celan sich durch seine Texte eine eigene Wirklichkeit geschaffen habe:

Paul Celans Ort- und Selbstsuche fand in der Sprache statt, die Literatur war ihm Aufenthaltsort. Im Schreiben, im Entwickeln seiner eigenen Sprache schuf er sich seine Wirklichkeit und die Wirklichkeit seines Seins. (Pajević 1997: 155)

Diese Veränderung der Argumentation bietet ihm augenscheinlich die Möglichkeit, sich auf diejenigen Texte Foucaults zu beziehen, die „*Die Sorge um das Selbst*“ zum Thema haben:

Das Gedicht ist auch eine Form der Sorge um das Selbst, es ist eine Technik der Selbstkonstitution. Mit den Begriffen „Sorge um das Selbst“ sowie „Selbsttechnik“ beziehe ich mich auf Michel Foucault, [...] Es ging Celan mit seiner Dichtung darum, sich Wirklichkeit zu entwerfen, „Wirklichkeit ist nicht,

Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein.“ [...] Ebenso verhält es sich mit dem Selbst. [...] Bei Celan gibt es nicht die Geste der Selbstentblößung, sondern die Sorge um das Selbst manifestiert sich im Gedicht. Etwas Freizusetzendes ist nicht bereits da, es ist ein Geburtsakt, im Zusammenkommen verschiedener Elemente entsteht ein neues Ganzes. In der Bewegung der Konzentration mit der Kunst kommt etwas zustande, es ist ein Schaffensprozeß, bei dem etwas eine Form findet, freigesetzt wird – das Selbst. [...] Eine Utopie des Selbst, um dessen Sein man sich sorgt und für das man sich in freier Entscheidung Techniken auferlegt – Techniken die einen Zugang zu einer in der Sorge um das Selbst bestehenden Seinsform ermöglichen. Eine dieser Techniken ist die Dichtung. (Pajević 1997: 158)

Der auf Foucaults Texte Bezug nehmende Abschnitt beginnt mit der These, die literarische Form „Gedicht“ sei eine Selbsttechnik im Sinne Foucaults und endet mit der These, die ganze „Dichtung“ sei eine Selbsttechnik. Dazwischen steht wenig Argumentatives, dagegen die Nacherzählung der Ansicht Celans, Wirklichkeit werde entworfen, das Selbst entstehe durch das Zusammenwirken mehrerer Faktoren, nämlich durch Konzentration und Kunst. Uns geht es hier jedoch nicht hauptsächlich darum, die Argumentation im Text Pajević s nachzuzeichnen, sondern die Transformation der Texte Foucaults in dessen Interpretation zu analysieren. Daher sei hier die Argumentation Foucaults der von Pajević entgegengesetzt: Foucaults These ist die, dass in der antiken Philosophie der Begriff „gnothi seauton“ aus dem der „epimeleia heautou“ hervorgegangen ist. Während man zuerst der Ansicht gewesen sei, das einzelne Subjekt müsse sich durch verschiedene Selbsttechniken (die Dichtung wird nicht genannt) selbst verändern, um zu höheren Erkenntnissen zu gelangen, habe man in der späteren Antike mehr und mehr das „gnothi seauton“ betont, das den späteren Essentialismus der cartesischen Subjektauffassung erst ermöglichte:

Diese Praktiken [Praktiken, die in der klassischen und Spätantike von großer Bedeutung waren] standen im Zusammenhang mit dem, was im Griechischen oft die epimeleia heautou und im Lateinischen die cura sui genannt wurde. Ganz offensichtlich hat in unseren Augen der Glanz des gnothi seauton den Grundsatz, daß man „sich um sich selbst zu kümmern“, „sich um sich selbst zu sorgen“ habe, in den Schatten gestellt. Doch man darf nicht vergessen, daß das Gebot „Erkenne dich selbst!“ regelmäßig mit dem Thema der Sorge um sich verbunden wurde. In der gesamten antiken Kultur lassen sich spielend Zeugnisse für die Bedeutung der „Sorge um sich“ wie auch für deren Verbindung mit dem Thema der Selbsterkenntnis finden. (Foucault 2004 : 599)

Hier scheinen also mehrere Transformationen vor sich gegangen zu sein: erstens sind die Auffassungen von „Sorge um das Selbst“ bzw. „Selbsttechnik“ keineswegs die Auffassungen Foucaults, vielmehr sind sie Teil der geplanten Darstellung der Subjektauffassungen von der Antike bis zur Moderne. Man hat keine Anhaltspunkte dafür, Foucault eine affirmative Darstellung der antiken Auffassungen zuzuschreiben, vielmehr hat sich Foucault von der antiken Ethik deutlich distanziert:

F.: Ein Stil der Existenz ist bewundernswert. Haben Sie sie bewundert, diese Griechen?

M. F.: Nein.

F.: Sie fanden sie weder beispielhaft noch bewundernswert?

M. F.: Nein.

F.: Wie haben Sie sie gefunden?

M. F.: Nicht besonders. Die Griechen sind sofort über das gestolpert, was mir der Kern des Widerspruchs der antiken Moral zu sein scheint: zwischen dieser hartnäckigen Suche nach einer bestimmten Existenzweise einerseits und der Anstrengung andererseits, sie allen zugänglich zu machen, ein Stil, dem sie wahrscheinlich mit Seneca und Epiktet mehr oder weniger undurchschaubar nahe gekommen sind, der sich dann aber nur innerhalb eines religiösen Stils ausbilden konnte. Die ganze Antike scheint mir ein „großer Irrtum“ gewesen zu sein. [Gelächter] (Erdmann 1990: 135)

Weder in der Antike noch bei Foucault ist die Rede davon, „Dichtung“, in welcher Form auch immer, sei eine der Selbsttechniken; die Texte, die genannt werden, sind eine Form von Tagebüchern und briefliche Korrespondenz, die beide explizit auf die eigene Lebensführung Bezug nehmen:

Im technischen Sinne konnten hypomnēmata Rechnungsbücher, öffentliche Register oder auch private, als Gedächtnisstütze dienende Notizbücher sein. Ihr Gebrauch als Lebenshilfe und Verhaltensanleitung war offenbar in der gesamten gebildeten Schicht verbreitet. Man notierte dort Zitate, Auszüge aus Büchern, Exempel und Taten, die man selbst erlebt oder von denen man gelesen hatte, Reflexionen oder Gedankengänge, von denen man gehört hatte oder die einem in den Sinn gekommen waren. Sie bildeten gleichsam ein materielles Gedächtnis des Gelesenen, Gehörten und Gedachten, einen zur neuerlichen Lektüre und weiterer Reflexion bestimmten Schatz an Wissen und Gedanken.[...] So persönlich die hypomnēmata auch sein mögen, dürfen wir dennoch keine intimen Tagebücher darin erblicken und auch keine Berichte über spirituelle Erfahrungen (Versuchungen, Kämpfe, Niederlagen und Siege), wie man sie später in der christlichen Literatur findet. Sie sind keine Selbstdarstellung. Sie sollen nicht die *arcana conscientiae* ans Licht bringen, deren – mündliches oder schriftliches – Bekenntnis reinigende Wirkung hat. (Foucault 2003: 353)

Die Notizbücher, die selbst zunächst der persönlichen Übung des Schreibens dienen, können auch als Rohstoff für Texte benutzt werden, die man anderen schickt. Umgekehrt bietet der per definitionem für andere bestimmte Brief gleichfalls Gelegenheit zu persönlicher Übung. Das ist so, sagt Seneca, weil wir beim Schreiben lesen, was wir schreiben, wie wir ja auch beim Sprechen hören, was wir sagen. Der Brief, den man wegschickt, wirkt durch den Akt des Schreibens auf den Absender ein, wie er durch das Lesen und Wiederlesen auf den Empfänger einwirkt. In dieser Doppelfunktion ist die Korrespondenz den hypomnēmata sehr nahe, und auch ihre Form ist oft ganz ähnlich. (Foucault 2003 : 359)

Und noch etwas ist unvereinbar: wenn die Interpretation in dem oben zitierten Absatz zweimal von der „Freisetzung“ des Subjekts spricht, impliziert dies ein Subjektverständnis, das weder mit dem antiken, noch mit dem christlichen, noch mit dem foucaultschen vereinbar ist. Sowohl das antike als auch das foucaultsche Subjektverständnis gehen von einem Konstruktivismus aus; das christliche entspricht dem Pajevićs zwar insofern, als dieses auch essentialistisch ist, aber ihm geht es nicht um „Freisetzung“ des Subjekts, sondern um „Prüfung“ und „Reinigung“ von Unerwünschtem:

Bei den hypomnēmata ging es darum, sich selbst als Subjekt rationalen Handelns zu konstituieren, und zwar durch die Aneignung, Vereinheitlichung und Subjektivierung ausgesuchter Fragmente von bereits Gesagtem. Bei der Aufzeichnung der spirituellen Erfahrungen des Mönchs wird es darum gehen, die verborgensten Regungen der Seele aufzuspüren, um sich ihrer zu entledigen. Bei der im Brief vorgenommenen Selbstdarstellung geht es darum, den Blick des anderen mit dem eigenen Blick auf sich selbst zur Deckung zu bringen, indem man sein alltägliches Tun an den Regeln einer Lebenstechnik misst. (Foucault 2003: 367)

Wenn man Pajević nicht unterstellt, einen derart erweiterten Literaturbegriff zu vertreten, der solche faktualen Texte umfassen würde, muss man davon ausgehen, dass er zwei Dinge gleichsetzt: erstens die Selbsttechniken der Antike und die Selbsttechniken der Moderne und zweitens faktuale Texte (der Antike) und lyrische Texte (der Moderne). Möglicherweise könnte eine Interpretation der lyrischen Texte Celans Gewinn aus einer Auseinandersetzung mit der Darstellung der antiken Selbsttechniken durch Foucault gewinnen; nur bedürfte es zum einen einer stichhaltigen Begründung für eine Kombination von derart auseinanderliegenden Gegenständen und zum anderen einer reflektierten Transformation und Weiterführung der Darstellung der antiken

Selbsttechniken auf die Moderne, um sie für moderne Texte anwendbar zu machen.

Auch das scheint uns ein signifikantes Merkmal vieler literaturwissenschaftlicher Rezeptionen zu sein, dass sie unreflektiert Parallelen ziehen und Analogien konstruieren, die nicht nur nicht evident sind, sondern oft nur schwer oder gar nicht begründbar sind, was auch in der Regel gar nicht erstrebt wird. Deutlich auseinander gehen auch die Absichten des vorliegenden Textes einerseits und der Darstellungen Foucaults andererseits. Während Foucault die Weisen der Subjektkonstitution in der Absicht darstellt, die teilweise Beliebigkeit der modernen Auffassung der „Selbstverwirklichung“ zu zeigen, sollte die Absicht des Textes von Pajević eigentlich die sein, die lyrischen Texte Celans zu interpretieren. Doch hier zeigt sich ein Problem in Hinblick auf die Zielrichtung der Darstellung seines Textes. Denn durch die Bezugnahme auf die Texte Foucaults kann er die individuelle Ästhetik der Texte Celans nicht erklären. Er hätte höchstens erklären können, dass die interpretierten lyrischen Texte Celans einer bestimmten historischen Subjektauffassung verpflichtet sind. Bestenfalls hätte der Text noch die ästhetisch-literarische Umsetzung dieser Auffassung nachweisen können.

Abschließend kann man sagen, dass unabhängig davon, ob man die Texte Foucaults nun innerhalb oder außerhalb des herrschenden Diskurses verortet, sind sie genau wie alle anderen Machtwirkungen einer Wissensordnung unterworfen und wenden genau wie alle anderen auch manipulative Verfahren an. Diese Verfahren im Einzelnen zu untersuchen und auf die ihnen zu Grunde liegenden Machteffekte zurückzuführen, könnte eine weiterführende Rezeptionsweise darstellen. Was die Literaturwissenschaft betrifft, sind die Begriffe der „Erfahrung“ und des „Dispositivs“ Modelle, deren Ausarbeitung sie für die Literaturtheorie interessant machen könnte. In Bezug auf eine Genealogie der Literaturwissenschaft wäre zu fragen, welches der Grund für die Ausweitung der Interpretierbarkeit auf alle (kulturellen) Gegenstände ist, welchen Einfluss die universitäre Institution auf die Wissensbildung ausübt und wodurch die frappierende Kritiklosigkeit der gegenwärtigen Literaturwissenschaft bedingt ist. Dies wäre jedoch hier schon Stoff eines weiteren Artikels zu Foucault und der Literaturwissenschaft.

Literatur

- Barthes, Roland (1973): **Le plaisir du texte**, Paris: Seuil.
- Baßler, Moritz (1995): **New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur**, Frankfurt / Main: Fischer Wissenschaft.
- Bloom, Harold (1975): **A map of misreading**, New York: Oxford University Press, 3.
- Bröckling, Ulrich / Krasmann, Susanne / Lemke, Thomas (2000): **Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen**, Frankfurt / Main: Suhrkamp, 68 – 71.
- Calvino, Italo (2012): **Wenn ein Reisender in einer Winternacht**, Frankfurt / Main: Fischer.
- Czucka, Eckehard (1999): „Gegenstand der Literaturwissenschaft? Drei Rückfragen“. In: **Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft**, 1/1999, 460 – 465.
- Danto, Arthur C. (1981): **The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art**, Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Dickie, George (1969): „Defining Art“. In: **American Philosophical Quarterly**, 6/1969, 253 – 256.
- Drews, Jörg (1992): „Wilde Pluralität bevorzugt“. In: **Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft**, 1/1992, 391 – 395.
- Foucault, Michel (1990): „*Die Rückkehr der Moral. Ein Interview mit Michel Foucault*“. In: Eva Erdmann / Rainer Forst / Axel Honneth (Hrsg.): **Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung**, Frankfurt / Main / New York: Campus, 133 – 145.
- Ewald, François / Schmid, Wilhelm (1989): „Foucault verdauen. François Ewald im Gespräch mit Wilhelm Schmid“. In: **Spuren. Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Sonderheft Michel Foucault**, 26 / 27/1989, 53 – 56.
- Farguell, Roger W. Müller (1993): „Treffpunkt ‚Zeit‘. Eine Kontroverse Verfehlung: Foucault mit Frank.“ In: **Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft**, 18/1993, 73 – 88.
- Foucault, Michel (2004): **Hermeneuthik des Subjekts**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1966): **Ordnung der Dinge**, Frankfurt / Main: Suhrkamp.

- Foucault, Michel (2003): „Über sich selbst schreiben“. In: **Michel Foucault: Schriften zur Literatur**, Frankfurt / Main: Suhrkamp, 353 – 354.
- Foucault, Michel (1976): **Überwachen und Strafen**, Frankfurt / Main: Suhrkamp.
- Fraser, Nancy (2001): „Von der Disziplin zur Flexibilisierung? Foucault im Spiegel der Globalisierung“. In: Axel Honneth / Martin Saar (Hrsg.): **Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz**, Frankfurt / Main: Suhrkamp, 239 – 258.
- Greber, Erika (2000): „Ein dritter Weg?“ In: **Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft**, 1/2000, 336 – 342.
- Landfester, Manfred (2000): „Klassische Philologie und Altertumswissenschaften“. In: **Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft**, 1/2000, 343 – 349.
- Klawitter, Arne (2003): **Die „fiebrnde Bibliothek“. Foucaults Sprachontologie und seine diskursanalytische Konzeption moderner Literatur**, Heidelberg: Synchron.
- Monhardt, Stefan (1991): „Lesarten von Pluralismus. Anmerkungen zu einer Diskussion“. In: **Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft**, 1/1991, 322 – 328.
- Müller, Egon: *Dekonstruktivismus und / oder Gesellschaftskritik. Wie Derrida und Lyotard in der Linken en vogue geworden sind*. Internet-Plattform **nadir**.
http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_98/07/15a.htm [12.05.2004].
- Nieraad, Jürgen (1991): „Dritte Dimension. Zur Foucault-Darstellung von Gilles Deleuze“. In: **Allgemeine Zeitschrift für Philosophie**, 3/1991, 87 – 93.
- Schabert, Ina (1993): „Pluralismus und Macht“. In: **Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft**, 1/1993, 453 – 456.
- Pajević, Marko (1997): „Erfahrungen, Orte, Aufenthalte und die Sorge um das Selbst“. In: **Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft**, 32/1997, 148 – 161.
- Schleiermacher, Ernst (1977): **Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers**, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 410 – 411.

- Schneider, Ulrich Johannes (2004): **Michel Foucault**, Darmstadt: Primus.
- Schobert, Alfred / Eribon, Didier (1992): „Michel Foucault. Eine Biographie“. In: **Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften**, 3/1992, 995.
- Schönert, Jörg (1998): „Warum Literaturwissenschaft heute nicht nur Literatur-Wissenschaft sein soll“. In: **Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft**, 1/1998, 491 – 494.
- Seeba, Hinrich C. (1998): „Kulturkritik: Objekt als ‚subject‘. Diskussionsbeitrag zum Gegenstand der Literaturwissenschaft“. In: **Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft**, 1/1998, 495 – 502.
- Wögerbauer, Werner (2000): „*Emil Staiger (1908-1987)*“. In: König, Christopf / Müller, Hans-Harald / Röcke, Werner (Hrsg.): **Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts**, Berlin / New York: Walter de Gruyter, 239 – 249.

Orsolya Lénárt
Budapest

Sprache und Identität deutschschreibender Autoren im Königreich Ungarn zwischen 1800 und 1848 – Graf Johann Mailáth und die Pyrker-Debatte

Abstract: The present study is intended to analyze the situation German-writing authors in the Kingdom of Hungary between the turn of the century and the outbreak of the March Revolution, using the example of a transnational mediator, Graf Johann Mailáth (1786 – 185). The focus of the contribution is the Pyrker-debate in the 1830s, which marks a turning point in the history of German-language literature in Hungary. The main questions are: How far was Mailáth involved in the debate? How was he perceived by his contemporaries? How did the debate shape his assessment?

Keywords: German literature, Kingdom Hungary, 19th century, March Revolution, identity, language, Pyrker-debate.

1. Einleitung

Die vorliegende Studie soll die Stellung deutschschreibender Autoren im Königreich Ungarn zwischen der Jahrhundertwende und dem Ausbruch der Märzrevolution am Beispiel einer transnationalen Vermittlerfigur, Graf Johann Mailáth (1786 – 1855), analysieren. In diesem Zeitraum erlebte das deutschsprachige Schrifttum Ungarns eine Blütezeit, ehe sein ‚Verfall‘ vor dem Hintergrund zunehmender nationaler Bestrebungen im Reformzeitalter (1825 – 1848) begann (vgl. Pukánszky 2002: 418). Obwohl deutschschreibende Autoren sich als ‚Hungari‘ – dies bedeutete ein seit dem Mittelalter vorhandenes, loyales Bekenntnis zur Stephanskronen (vgl. Balogh 2010: 19) – betrachteten, befanden sie sich in den 1830er Jahren auf einem Scheideweg. Wie Pál S. Varga anmerkte, bestand dieser Entscheidungszwang darin, „eine nationale Identität entweder aufgrund der Muttersprache, oder aufgrund des traditionellen Hungarus-Patriotismus zu wählen, der von nun an von der ungarischen Sprache (‚Sprache der Nation‘) nicht mehr abtrennbar war“ (Varga 2010: 18). Dieser Konflikt spiegelte sich in der sog. Pyrker-Debatte wider, an der sich prominente Vertreter der ungarischen und ‚deutsch-ungarischen‘ Literatur beteiligten.

Durch die Neudefinierung des Staates als Sprachgemeinschaft sowie jener der ungarischen Literatur als Textproduktion in ungarischer Sprache entstand für deutschschreibende Autoren des Königreichs eine neue Situation, in der sie unterschiedlichen Lösungsmodellen folgten. Eine kleinere Gruppe ‚deutsch-ungarischer‘ Schriftsteller (wie Nikolaus Lenau, geb. 1802, oder Karl Isidor Beck, geb. 1818) gab der Anziehungskraft des ‚binnendeutschen‘ Literaturbetriebs nach und waren u. a. in Wien, Stuttgart oder Leipzig tätig. Manch andere Hungari jedoch entschieden sich dafür, weiterhin im Königreich Ungarn in deutscher Sprache zu schreiben und durch ihre Werke die ungarische Dichtung im deutschen Sprachraum zu propagieren (z. B. Ludwig Schedius geb. 1768, Karl Georg Romy geb. 1780, oder Karl Maria Kertbeny geb. 1824). Andere Autoren (z. B. Stephan Ludwig Roth, geb. 1796) hingegen reagierten auf den zunehmenden Nationalismus mit einem Bekenntnis zur deutschen Muttersprache und damit einhergehend mit dem literarischen Kampf gegen die im Land vorherrschende ‚Magyaromanie‘. Es gab aber auch Schriftsteller, deren Anfänge zwar im Deutschen lagen, die später jedoch überwiegend in ungarischer Sprache publizierten und die sich dementsprechend für die Literatur in der Landessprache einsetzten (z. B. Ferenc Toldy, geb. Schedel 1805) (vgl. Pável 2006: 64). Dieser Differenzierungsprozess, der sich auch in der Pyrker-Debatte manifestierte, steht im Mittelpunkt der vorliegenden Studie und wird anhand der Biografie des Grafen Johann Mailáth veranschaulicht. Dieser, wie auch andere Vermittlerfiguren der ‚ungarndeutschen‘ Literaturgeschichte (z. B. Georg Gaal, geb. 1783 und Alois Mednyánszky, geb. 1784), setzte sich zum Ziel, die ungarische Literatur für das Ausland „zugänglich, akzeptabel und rezipierbar zu machen“ (Varga 2013: 147) und trug dadurch maßgeblich zur kulturellen Zirkulation zwischen Wien und Pest-Ofen bei.

2. Die Pyrker-Debatte – Ein Wendepunkt in der ‚ungarndeutschen Literaturgeschichte‘

Um die Pyrker-Debatte und seine Folgen entsprechend beurteilen zu können, soll zunächst das literarische Umfeld des Streites beleuchtet werden. Wie oben angedeutet erlebte die deutschsprachige Literatur und Kultur in der Zeit um 1800 und während der ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts eine Blütezeit. Es konnte sich eine vielfältige

deutschsprachige Kultur- und Literaturszene etablieren. Dieser kam zugleich eine Ersatzfunktion zu (vgl. Tarnói 1993: 187), da die ungarische Literatur sich kaum weiterentwickelte: Die Erneuerung der ungarischen Sprache konnte nicht restlos durchgeführt werden, mehrere ungarische Schriftsteller wurden im Zuge der Jakobinerverschwörung 1794 inhaftiert und standen unter Publikationsverbot (vgl. Balogh 2010: 23).

2.1. Das literarische Umfeld im Königreich Ungarn um 1800

Bereits im 18. Jahrhundert wurden in den Zentren wie Ofen / Buda, Pest, Preschau / Prešov / Eperjes, Kaschau / Košice / Kassa, Hermannstadt / Sibiu / Nagyszeben Druckereien und Verlagshäuser eingerichtet (z. B. Landerer, Trattner). In Preßburg/Bratislava/Pozsony erschien ab 1764 auf Anregung des Preßburger Gelehrten und Bürgermeisters Karl Gottlieb Windisch (1725 – 1793) die **Preßburger Zeitung**, das erste deutschsprachige Periodikum auf ungarischem Boden. Auch in Pest-Ofen begann das deutschsprachige Pressewesen zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu florieren (z. B. **Merkur von Ungarn**, **Kritischer Anzeiger**, **Zeitschrift von und für Ungarn**), und deutschschreibende Hungari hatten zudem die Möglichkeit, in zeitgenössischen Almanachen (z. B. von Christoph Rösler) ihre Texte abzdrukken. Auch das Theaterwesen erlebte einen Aufschwung, verschiedene Bühnen wurden gegründet, u. a. in Preßburg, Ödenburg/Sopron, Ofen und schließlich in Pest am 9. Februar 1812 (vgl. Pukánszky 2002: 429).

Während die deutschsprachige Literatur im Königreich Ungarn um 1800 prosperierte, mussten sich ungarische Schriftsteller darum bemühen, unter dem Motto der Erneuerung der ungarischen Sprache ein geeignetes literarisches Ausdrucksmittel zu schaffen. Doch die ungünstigen historisch-politischen Verhältnisse (zu nennen wären etwa die Napoleonischen Kriege, die Deflation im Jahr 1812 und die strengen Zensurmaßnahmen) bremsten die Entfaltung der ungarischen Literatur im beginnenden 19. Jahrhundert. Ein eigentliches geistiges Zentrum existierte laut István Fried so gut wie nicht: Lediglich in der nordöstlich gelegenen Ortschaft Széphalom repräsentierte Ferenc Kazinczy (1759 – 1831) durch seine Korrespondenzen das Kulturleben in ungarischer Sprache. Erst in den 1810er Jahren kam es mit der Herausgabe der Zeitschrift **Tudományos Gyűjtemény** in Pest und in weiterer Folge

durch die Wiedereröffnung der Pester Bühne 1818 zu einem kulturellen Aufschwung (vgl. Fried 2013: 117 – 119), ein Durchbruch des Ungarischen als Sprache der Literatur erfolgte erst um 1825 (vgl. Kulcsár-Szabó 2013). Vor dem Hintergrund der westeuropäischen Romantik einerseits und der aufkommenden nationalen Bestrebungen andererseits wurde im Königreich Ungarn die Sprache als Kriterium der Zugehörigkeit zur ‚Nationalliteratur‘ zur Diskussion gestellt. Literaten, die die ungarische Sprache nicht beherrschten, empfanden traditionell einen starken Patriotismus in Bezug auf den ungarischen Staat: Sie bekannten sich zur Stephanskrone, was sich auch in der Wahl der Themen, Formen und Gattungen äußerte; zu beobachten etwa bei den Dramen (**Die Hunyadische Familie**, Pressburg, 1792) von Simon Peter Weber (1760 – 1842), bei den Oden (**Hymnus an Pannonia**, 1804) von Carl Anton Gruber (1760 – 1840), oder auch bei Pyrkers **Historischen Schauspielen** (Wien, 1810). Diese integrative Tendenz endete dadurch, dass sich ethnische Gruppen in Ungarn – wie auch in anderen Kronländern der Monarchie – aufgrund der Sprache als Nation definierten. Die Idee, die Nation als Traditionsgemeinschaft anhand einer eigentümlichen sprachlich-kulturellen Matrix zu bestimmen und die ‚Nationalliteratur‘ mit der Literatur in der Nationalsprache (folglich in ungarischer Sprache) gleichzustellen (vgl. Varga 2013: 145 – 146), führte zu Nationalitätenkonflikten auch im literarischen Bereich, was am besten am Beispiel der sog. Pyrker-Debatte veranschaulicht werden kann.

2.2. Die Grundlagen der Debatte

Johann Ladislaus Pyrker (1772 – 1847), geboren in Stuhlweißenburg/Székesfehérvár, eben dort von bedeutenden Geistlichen und Dichtern der Zeit (Benedek Virág und Pál Ányos) unterrichtet, war Erzbischof von Erlau/Eger, Verfasser von Versepen im klassizistischen Stil sowie Autor zahlreicher Dramen über Persönlichkeiten der ungarischen Geschichte. Aufgrund seiner Verankerung in der Wiener Literaturszene wurde er von der Literaturgeschichtsschreibung oft als österreichischer Autor bezeichnet (vgl. Wurzbach 1872: 115). Sein Drama mit dem Titel **Perlen der heiligen Vorzeit** (gedruckt 1821 in Ofen, 1826 in Wien) und gerade seine Übersetzung durch Ferenc Kazinczy evozierten in der ungarischen Presse ein großes Echo und waren schließlich ausschlaggebend für eine Debatte um die Hungarus-Identität.

Kazinczy begründete die Notwendigkeit der Übersetzung in seinem Brief an Pyrker, der im dritten Band der **Muzárion** veröffentlicht wurde, wie folgt: „Die Nation, der Ihre Exzellenz von Geburt, Erziehung, Mund [...] her zugehörig ist, liest bis jetzt die Perlen der Heiligen Vorzeit bloß in fremder Sprache [...]“ (Kazinczy 1829: 9 – 10). Er merkte auch an, dass Pyrker zwar „an fremden Lauten gewöhnte, ist er in seinem Denken noch ein Unsriger“ (Kazinczy 1829: 9–10). Aufgrund dieser Aussage wurden Pyrker und Kazinczy von Ferenc Toldy angegriffen.¹ Auf den Seiten der von József Bajza (1804 – 1858) herausgegebenen **Kritikai Lapok** schrieb er, verborgen hinter dem Monogramm G.:

Die Nation, der der Autor von Geburt, Erziehung, Mund und getragenen Würden her zugehörig ist, [...] betrauert, dass derjenige Herr, der am Plattensee geboren ist, von Ányos und Virág erzogen wurde [...], die Würden eines ungarischen Pfarrers und Gespans trägt [...], ist dermaßen ‚an fremden Lauten gewöhnt‘ und von den Lauten seiner Heimat abgewöhnt, dass er für gut gehalten hat, mit seinem tatsächlich raren Geist die Sprache, die Dichtung und die Helden einer fremden Nation verherrlicht [...] (G 1831: 14)

2.3. Toldy, Bajza und ihr Organ **Kritikai Lapok**

Toldy kritisierte in seiner Rezension nicht nur den Übersetzer, dem es nicht gelungen war, die in Hexametern geschriebenen deutschen Verse entsprechend ins Ungarische zu übertragen, sondern er griff den Autor auch wegen seiner Deutschsprachigkeit an. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass Toldy, geb. als Franz Karl Josef Schedel in Ofen (1805 – 1875), „die Hungarus-Identität seiner Eltern, den neuen Entwicklungen entsprechend zugunsten der herkunftsgemeinschaftlichen Identität aufgab, deren integraler Bestandteil die Ungarischsprachigkeit war“ (Varga 2013: 148). Ab 1812, nachdem die Familie nach Pest umgezogen war, besuchte er die ungarische Schule in Pest und später

¹ An dieser Stelle darf nicht unerwähnt bleiben, dass MihályVörösmarty (1800 – 1855) bereits 1831 auf den Seiten der **Kritikai Lapok** über Pyrker und über die Übersetzung in seinem **Epigramm berühmter ungarisch-deutscher Dichter** polemisierte: „Wo ist deine Heimat, Dichter-Gast fremder Töne / Ist dein Opfer denn kostbar und welchen Göttern bringst du es dar? / Du bist heimatlos, Unglücklicher und wirst nie ein Vaterland finden, / Du betest Götzen an, dein Opfer ist vergebens.“ [Übers. v. Pál Deréky]. „Merre van a’ te hazád, vendég szózatnak írója? / Kedves e áldozatod és kik az isteneid? / Bujdosol és nem fogsz, boldogtalan, érni hazába; / A’ kit imádsz bálvány, füstbe megy áldozatod.“ (Vörösmarty 1831: 159)

wurde er nach Cegléd geschickt, damit er im dortigen Gymnasium die ungarische Sprache auf hohem Niveau erlernen konnte. Nach mehreren Umwegen studierte er schließlich an der Pester Universität Philologie. Hier pflegte er gute Beziehungen mit bedeutenden Literaten seiner Zeit und lernte auch den Dichter und Literaturkritiker József Bajza kennen. Toldy war zu dieser Zeit vor allem als Literaturhistoriker und Literaturtheoretiker tätig und im Mittelpunkt seines Interesses stand die Vermittlung ungarischer Literatur ins Ausland (siehe z. B. **Handbuch der Ungarischen Poesie**, Pest und Wien 1828, mit einer Zusammenfassung der Geschichte der ungarischen Literatur). Bereits 1828 schrieb er unter dem Namen Toldy (den er eigentlich als Pseudonym verwendete),² offiziell trug er diesen jedoch erst ab 22. April 1847 (vgl. Szinnyei 1914: 221).

Nun stellt sich die Frage nach der Motivation Toldys. Warum löste er eine derartige Debatte, in die sich auch prominente Schriftsteller der Zeit einmischen sollten, aus? Lag es an einem Nationalstolz, dass er Pyrker als ‚Verräter der eigenen Nation‘ bezeichnete und Kazinczy als denjenigen verurteilte, der diese Untat legitimierte? (vgl. Varga 2010: 19 – 23) Diese zweite Frage ist insbesondere deswegen relevant, da Toldy selbst mitunter auf Deutsch schrieb (er war z. B. Mitarbeiter der deutschsprachigen Zeitschrift **Iris** in Pest), da er überdies zu Übersetzungen von Publikationen deutschschreibender Hungari beitrug³ und da er nicht zuletzt selbst wegen seiner mangelhaften Ungarischkenntnisse oft kritisiert wurde (vgl. Fenyő 1990: 104).

Toldys Motivation wird ersichtlich, wenn man seine Beziehung zu József Bajza sowie die Umstände der Gründung ihres Rezensionjournals **Kritikai Lapok** näher betrachtet. Beide hatten seit 1826 die Gründung einer Zeitschrift geplant, aber zur Umsetzung jedoch kam es erst 1831. Toldy und Bajza erarbeiteten eine Strategie, wie ein Publikum gewonnen werden könnte. Bajza formulierte: „im ersten Band

² Bei der Antragstellung auf die ‚Änderung des Familiennamens spielten mehrere Faktoren eine Rolle: 1) Schedel wurde von seinem Freund und Vorbild, Ferenc Kazinczy, dazu motiviert, sein Pseudonym, das ihm eh keine Anonymität mehr sicherte, offiziell zu tragen. 2) Die familiären und politischen Bedingungen waren nun in der Periode des Vormärz geeignet, seinen gewählten Namen statt dem geerbten zu verwenden (Dávidházy 1996: 45 – 46).

³ Toldy wurde von Kazinczy damit beauftragt, für die ungarische Übersetzung der Sammlung des Grafen Johann Mailáth **Magyarische Sagen und Märchen** (Brünn, 1825) einen Verlag zu finden (Brief 4726, Váczy 1910: 181 – 183).

müssen wir die mit großem Namen verunglimpfen, um Lärm zu verursachen.“⁴ So ist es nur selbstverständlich, dass Bazja seine Antwort an József Dessewffy (1771 – 1843) als Anhang veröffentlichte. Der Brief, der eine andere literarische Debatte (den sog. Conversation-Lexikon-Prozess) abschloss, erhöhte das Interesse an der Zeitschrift dermaßen, dass schon die erste Ausgabe ausverkauft war (Kókay 1979: 422 – 423). Damit zeigt sich, dass die Pyrker-Debatte also nicht nur darauf fußte, Autoren wegen ihrer Sprache und Nationalität zu verurteilen, sondern auch auf kommerziellen Überlegungen (Erdélyi 1996: 638 – 639). Der Bestrebung, mit ihrer Zeitschrift großen Widerhall im Pester Literaturleben zu finden, fiel allerdings neben Pyrker auch Johann Graf von Mailáth zum Opfer.

3. Das Oeuvre eines Grenzgängers – Graf Johann Mailáth zwischen Wien und Pest-Ofen

Einleitend wurde angemerkt, dass Mailath als transnationale Vermittlerfigur galt und gilt, was im Weiteren noch ausgeführt wird. Vorausgeschickt werden soll – nach der Sichtung seiner Biografie einerseits und seiner zeitgenössischen Rezeption in den literarischen Journalen andererseits–, dass Mailáth als eine Brücke zwischen Wien und Pest funktionierte und dadurch nahm er eine Position des ‚Dazwischens‘ ein.

Mailáth wurde 1786 in Pest als eines von 18 Kindern des Staatsministers Graf Joseph Mailath geboren. Er durchlief eine – bis 1848 in Ungarn charakteristische – Ausbildung: Seinen ersten Unterricht erhielt er zu Hause, später studierte er in Erlau/Eger und Raab/Győr Philosophie und Jura. Er diente in Wien als Sekretär der königlichen Statthalterei, musste diese Stelle 1817 jedoch wegen einer Augenerkrankung aufgeben. Während seiner langen Krankheitsperiode in Wien begann Mailáth mit seinen historischen Forschungen (**Geschichte der Magyaren** Wien 1828 – 1831, **Geschichte des österreichischen Kaiserstaates** Hamburg 1834 – 1850) und widmete sich zuerst der altdeutschen (**Koloczaer Codex**, Pest 1817), dann der ungarischen Literatur (vgl. Wurzbach 1867: 300). Er lebte abwechselnd in Wien und Pest. 1848 zog er nach Wien, wo er nun aber keine Anstellung finden

⁴ „...az első kötetbe a nagy hírüket kell bántanunk, hogy a dolog lármát okozzon.“ [Übers. v. Orsolya Lénárt] (Oltványi 1969: 469)

konnte. Seine katastrophale finanzielle Situation zwang ihn im selben Jahr zu einem Umzug mit seiner Tochter nach München, wo er als Mitglied der königlichen Akademie der Wissenschaften aufgenommen wurde und Elisabeth Amalie Eugenie, Herzogin von Bayern, in ungarischer Geschichte unterrichtete. Hier konnte er seine Finanzen auch nicht ordnen und angesichts seiner verzweiferten Lage beging er am 3. Jänner 1855 gemeinsam mit seiner Tochter im Starnberger See Selbstmord (vgl. Szinnyei 1912: 332 – 333).

Das literarische Schaffen Mailáths nahm in Wien seinen Anfang. Joseph von Hormayr (1782 – 1848) führte ihn in den Salon von Caroline Pichler (1769 – 1843) ein, in dem sich bedeutende Vertreter des Wiener Kulturlebens trafen. Hormayrs Prägung ist in Mailáths historischen Abhandlungen und Gedichten (**Ferdinand II, Ungarns Wappen**) unverkennbar: Seine monarchistischen Ideen begleiteten den Grafen auch während dessen Pester Schaffensperiode, als er sich der Vermittlung ungarischer Literatur widmete (z. B. **Magyarische Gedichte**, Stuttgart, 1825, **Magyarische Sagen und Märchen**, Brünn, 1825) (vgl. Kolos 1938: 25 – 26). Neben Hormayr vermittelte ihm Kazinczy Kontakte zu wichtigen Vertretern des Wiener – und nun auch – Pester Kulturlebens. Mailáth wurde Mitarbeiter zahlreicher ungarischer und ausländischer Periodika. Seine ab 1825 fast ausschließlich historiographischen Texte wurden nicht nur in Hormayrs **Archiv** publiziert (z. B. auch **Magyarische Gedichte**), sondern auch in Zerffis **Vaterländischer Almanach in Ungarn** (Pest, 1820 – 21), im Pester, von u. a. Sándor Kisfaludy redigierten Taschenbuch **Aurora** (1822 – 1837), im Blatt der konservativen Partei **Nemzeti Újság** (1840 – 1848, später unter anderen Namen als Tageszeitung bis 1944), das er 1844 zusammen mit Mihály Kovacsóczy (1801 – 1846) auch redigierte, oder im von Karl Maria Kertbeny (1824 – 1882) herausgegebenen **Jahrbuch des deutschen Elements in Ungarn** (1846). Außerdem schrieb er für deutschsprachige Taschen- und Jahrbücher, wie dem **Aglaja** (1801 – 1803 Frankfurt, 1815 – 1832 Wien), dem **Ceres** (Wien, 1823 – 24), der **Huldigung den Frauen** (Wien, 1823 – 1848), oder dem von Johann Nepomuk Vogl redigierten Taschenbuch **Thalia** (1843 – 1849) sowie für deutschsprachige Zeitschriften, wie der **Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode** (1816 – 1849) (vgl. Szinnyei 1912: 334). Als Herausgeber und Autor zugleich war Mailáth für das Taschenbuch **Iris** tätig. Es erschien zwischen 1840 und 1848 bei Heckenast in Pest und

er konnte zahlreiche bekannte österreichische Schriftsteller – unter ihnen etwa Grillparzer und Stifter – für Beiträge gewinnen.

4. Mailáths Rezeption im Kontext der Pyrker-Debatte

Zu Beginn dieses Abschnittes steht die Frage, wie das vielfältige literarische Oeuvres Mailáths von seinen Zeitgenossen wahrgenommen wurde. Der Ästhetiker Ignaz Jeitteles schrieb über ihn: „Die Historiker nannten ihn groß als Dichter, und die Dichter groß als Historiker“ (Wurzbach 1867: 304). Was hier im Zitat schon mitklingt, ist die Ambivalenz, die Mailáths Leben und Schaffen zwischen Wien und Pest, sowie zwischen der Poesie und Historiografie prägte. Demgemäß war seine Rezeption in Wien und Pest-Ofen unterschiedlich, verstärkt vor dem Hintergrund des aufstrebenden Nationalbewusstseins im Königreich Ungarn.

Es ist zugleich festzuhalten, dass die deutschsprachigen Rezensenten ihn mehr als Geschichtsschreiber und weniger als Literaten wahrnahmen. Obwohl seine Anthologie **Magyarische Gedichte**, die von ungarischen Autoren eindeutig begrüßt wurde, auf den Seiten der **Theaterzeitung** (Wien, 1806 – 1860) Bäuerles⁵ gelobt wurde, lösten seine **Geschichte des Österreichischen Kaiserstaates** und **Geschichte der Magyaren** einen größeren Widerhall aus. Der Nekrolog in der Wiener Zeitung fasste die Meinung der österreichischen Literaturlandschaft zutreffend zusammen:

[Mailáth] nimmt unzweifelhaft unter den ungarischen Schriftstellern der Gegenwart einen der ersten Plätze ein. Insbesondere aner kennenswerth ist der Österreichisch-deutsche Standpunkt, den er als Schriftsteller der nationellen Einseitigkeit gegenüber mit wissenschaftlichem Fleiße und Streben geltend machte. (o. A. 1855: 17)

Der unbekannte Verfasser des Nekrologs analysierte Mailáths Laufbahn als Historiker, indem er auf seine Schwächen in der Quellenbehandlung genauso aufmerksam machte, wie auf den langen Entwicklungsweg, dessen Ergebnis die zweite Auflage der **Geschichte der Magyaren** war, die seiner Meinung nach zu Mailáths besten

⁵„Eine erfreuliche Erscheinung ist für die Literatur Ungarns“, die „durch Übertragungen in fremde Sprachen, der ungarischen Literatur den gebührenden Ehrenplatz bey fremden Nationen und allgemeine Anerkennung zu sichern sich betreib[t].“ (Paziazi 1826: 160).

Arbeiten gehörte. Trotz jeglicher Kritik hob der Autor hervor, dass „die Selbstständigkeit seiner Entwicklung und der Gewissenhaftigkeit, mit der er überall nach bestem Wissen zu Werke ging, ihm das ehrenvollste Zeugnis seiner Vorzüge in dieser Art“ (o.A. 1855: 17) gab.

Weniger verständnisvoll zeigten sich ungarische Schriftsteller und Rezensenten. Mit seinem Monarchismus konnte er sich nicht beliebt machen und sein Bestreben, ein ungarischer Autor zu werden, wurde ihm wegen seiner unzureichenden Sprachkenntnisse nicht zugestanden. Bereits in den Anfängen seiner literarisch-historiographischen Produktion scheiterte seine Bemühung, aus Ungarn Autoren für Hormayrs **Archiv** anzuwerben. Obwohl es ihm gelang, deutschsprachige Hungari (z. B. Ludwig Schedius, Karl Georg Rummy) für seine Sache zu gewinnen, konnte er z. B. Ferenc Kazinczy nicht dazu motivieren, seine Texte im **Archiv** zu veröffentlichen. Dennoch gelangte er, trotz der Erfolge seiner Anthologien und Märchensammlung, durch die er sich mit bedeutenden Vertretern der ungarischen Literatur vernetzen konnte, im Verlauf der Pyrker-Debatte in den Mittelpunkt der (zum Teil vernichtenden) Kritik (vgl. Kolos 1938: 46 – 49).

Als Toldy in seiner Kritik bezüglich der Pyrker-Übersetzung in den **Kritikai Lapok** über Kazinczy polemisierte, erwähnte er auch Mailáth: „Kzczy [Kazinczy] kann die Übersetzungen der ‚Perlen‘ und der ‚Sagen‘ des Mailáths vor der wissenschaftlichen Tribüne nie rechtfertigen. Es [die Übersetzung beider Werke] ist ein Gebettel, ihm [Kazinczy] unwürdig und wir brauchen es auch nicht.“⁶ Die Übersetzung der **Magyarischen Sagen** von Mailáth wurde also mit der Perlen-Übersetzung gleichgestellt und beide wurden nicht nur als unwürdig, sondern auch als unnötig beschrieben.

In der ersten Ausgabe der **Kritikai Lapok** erschien auch eine Buchbesprechung von Mailáths **Praktischen ungarischen Sprachlehre** (1831, Pest). In dieser Kritik wurde nicht nur die Leistung Mailáths als Grammatiker hinterfragt; der Rezensent, K[...]nyi, stellte über dies einen Mangel an Sprachkenntnissen fest und kommentierte diese mit den folgenden Worten:

⁶ „Kzczy a Gyöngyök és a Majláth regéji fordításaiért soha a tudományos tribunal előtt magát nem igazolhatja! Mind a kettő koldulás, mely hozzá méltatlan és nekünk nem kell!“ [Übersetz. v. Orsolya Lénárt] (G 1831: 16 –17).

Dass der Autor zu einem deutschen Autor geworden ist, ist ihm zu verzeihen, da er kein Ungarisch spricht; aber die Tatsache, dass er, der Nachkomme einer urigen, erbangesessenen Familie kein Ungarisch kann, ist weniger zu entschuldigen.⁷

Diese Worte verdeutlichen, dass in der Besprechung (genauso wie es schon bei Pyrker der Fall war) nicht mehr eventuelle Fehler analysiert wurden, sondern die Person des deutschschreibenden Autors, der nicht oder nur wenig ungarisch sprach, angegriffen wurde (Kókai 1979: 425).

Auf diese Tatsache bezog sich Kazinczy in seinem Brief an Bajza. Veröffentlicht wurde das Schriftstück 1833 in der zweiten Ausgabe der **Kritikai Lapok**:

[...] ist es eine Sünde, dass Friedrich, der Französisch erzogen wurde, auf Französisch, Mailáth und Mednyánszky auf Deutsch, Kézdy und Péczeli auf Lateinisch schrieben? Ist es keine Respektlosigkeit und Ungerechtigkeit, diese Autoren deswegen zu schlagen, dass sie nicht auf Ungarisch schrieben?⁸

In einer Fußnote merkt der Herausgeber Bajza zusätzlich an, dass Mednyánszky nie angegriffen wurde; er schrieb nämlich in einer fremden Sprache, um die ungarische Geschichte dem ausländischen Publikum vertraut zu machen (vgl. Kazinczy 1833: 58). Aber warum konnte Bajza dieses Argument im Fall Mailáths nicht geltend machen? Diese Frage kann damit zusammenhängen, dass Mednyánszky Ungarisch sprach (zum Teil auch auf Ungarisch publizierte) und sich als Politiker für die Ungarischsprachigkeit der Bildung einsetzte. Toldy, der die Trauerrede an der Akademie für Mednyánszky hielt, betonte, dass sein Herz immer ungarisch geblieben sei. Toldy hob darin auch hervor, dass Mednyánszky's Werke von dessen Patriotismus und Vaterlandsliebe geprägt wären. Darüber hinaus gehörte Mednyánszky im ungarischen Parlament der Opposition an (vgl. Toldy 1844: 99 – 100), während

⁷ „Hogy tehát a szerző német író lett, az neki megbocsátható, minek utána magyarul nem tud, de hogy magyarul nem tud: ő az ő törzsökös magyar nemzetiség ivadéka, az kevésbé menthető.“ [Übersetz. v. Orsolya Lénárt] (K[...]nyi 1831: 116).

⁸ „Vétek-e, hogy Friedrich, a francia nevelésű, francziául, Mailáth és Mednyánszky németül, Kézy és Péczeli diákul írtak?*) Nem tiszteletlenség, nem igazságtalanság e ezeket azért, hogy nem magyarul, verdesni?“ [Übersetz. v. Orsolya Lénárt] (Kazinczy 1833: 58).

Mailáth als konservativ eingestuft werden kann.⁹ Die politische Rolle und soziale Stellung Mailáths hatten in der konträren Beurteilung seines Schaffens durch die Pester Schriftsteller also durchaus eine Bedeutung. Man darf es nicht übersehen, dass die Buchbesprechungen der ersten Ausgabe der **Kritikai Lapok** diejenige Tendenzen sichtbar machten, die bereits in den beiden angesprochenen Debatten vorhanden waren. Die Rezensenten kritisieren die Autoren (Pyrker, Mailáth, Csaplovits etc.) nicht nur wegen derer Deutschsprachigkeit, sondern auch wegen ihrer ‚absolutistischen Gesinnung‘ (vgl. Kókay 1979: 425).

Was in der ersten Ausgabe der **Kritikai Lapok** aufgeworfen wurde, entwickelte sich in der zweiten Ausgabe zu einer Debatte. Mehrmals wurde über Mailáth geschrieben. Die Redaktoren mussten eine Aufklärung in Bezug auf die Buchbesprechung von Mailáth aus 1831 mitteilen. Die auf den Blättern der **Kritikai Lapok** veröffentlichte Rezension erlebte nämlich einen intensiven Widerhall: Sámuel Almási Balogh veröffentlichte im zehnten Band der Zeitschrift **Sass** einerseits eine Rezension, in welcher er auf die Buchbesprechung des Bajza'schen Organs Bezug nahm. Balogh verteidigte Mailáth: „Der Autor der ‚Praktischen ung. Sprachlehre‘ hat unsere heimische Literatur mit wunderschönen, in geschmückter und richtiger, ungarischer Sprache geschriebenen Stücken in den epischen und historischen Gattungen bereichert.“¹⁰ Darauf erwiderte der Herausgeber der **Kritikai Lapok**, dass die auf Ungarisch publizierten Werke Mailáths von Toldy, Bajza, Kisfaludy und Kazinczy übersetzt worden waren, weshalb sie „die Wissenschaft der ungarischen Sprache des Grafen Mailáth nicht beweisen.“¹¹ Daneben hob Bajza hervor, dass das Wesentliche einer

⁹ Er nahm in den 1830ern und 1840ern Jahren an den Parlamentssitzungen regelmäßig teil. Er durfte sich daran nicht nur wegen seiner Geburt beteiligen, sondern er wurde auch von dem König Ungarns beauftragt, sich in die Diskussionen in dem Schutz des Hofes und der Regierung einzumischen (vgl. Kolos 1938: 81 – 82). Metternich schrieb Kaiser Franz I., dass er erwartete „dass Graf Mailáth dem in ihm gesetzten allerhöchsten Vertrauen um so mehr entsprechen wird, als er als gewandter Redner die königlichen Interessen bey der Magnaten-Tafel vertreten kann.“ (ÖStACAA 1832/1488).

¹⁰ „A ‚Praktische ung. Sprachlehre‘ szerzője honi literatúránkat historiai és elbeszélési nemből gyönyörű darabokkal, helyes és ékes magyarsággal írt darabokkal gazdagította. Erről kár volt a bírálónak (Krit. Lapok I. füz., 90 – 117) teljes tudatlanságot színlelni.“ [Übersetz. v. Orsolya Lénárt] (Almásy Balogh 1831: 129).

¹¹ „[...] nem bizonyítja Mailáth Gróf magyar nyelvi tudományát.“ [Übers. v. Orsolya Lénárt] (Bajza 1833: 77 – 78).

Buchbesprechung Kritik gewesen wäre und nicht den Autor (oft unverdient) zu loben. Damit wurde das ars poetica ihrer Zeitschrift nochmals sichtbar gemacht.

In der zweiten Ausgabe wurden darüber hinaus weitere Texte veröffentlicht, die auf Toldys Pyrker-Rezension reagierten; so zum Beispiel den Aufsatz des deutschschreibenden Hungarus aus Zipser Neudorf/Spišská Nová Ves/Igló, Karl Georg Rummy (1780 – 1847), der zuerst 1831 in der Zeitschrift **Der Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode** (vgl. Rummy 1831: 257 – 263), dann 1833 in den **Kritikai Lapok** mit dem Titel „Patriotische Rüge“ erschien. Rummy verurteilte die Rezension des Anonymus (Toldy) als

[...] einen wilden, hämischen Ausfall (über dessen Aufnahme durch den Herausgeber, Hrn. von Bajza, man sich nicht genug wundern kann) auf den liebens- und bewunderungswürdigen Sänger der Tunisiens [Johann Ladislaus Pyrker] [...] und den ehrwürdigen Uebersetzer dieser Perlen, den Veteran der magyarischen Dichter, Franz von Kazinczy (Rummy 1833: 88).

Rummy betonte des Weiteren: Man kann der ungarischen Sprache mächtig sein und man kann „ihre Schönheit und Kraft fühlen“ (Rummy 1833: 89), auch wenn man (wie Pyrker und Mailáth) auf Deutsch schreibt. Er fügte noch hinzu, dass durch Texte in deutscher Sprache, die von Tausenden innerhalb und außerhalb des Königreichs Ungarn gesprochen wurde, ein breiteres Publikum angesprochen werden konnte. Darüber hinaus hob er hervor, dass er (genauso wie die von ihm verteidigten Ungarn) aufgrund seiner Erziehung eher mit der deutschen als mit der ungarischen Literatur vertraut gemacht worden war und dass er die ungarische Sprache erst als Erwachsener erlernt hatte. Diese Aussage traf auf Mailáth eindeutig zu, der erst während seiner Studienzeit begann, Ungarisch zu lernen (Kolos 1938: 15)!¹² An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass Mailáth sich bemühte, sich das Ungarische anzueignen und auf Ungarisch zu dichten; 1819 fragte er etwa Kazinczy: „Sagen Sie mir doch, wie fängt man es an ein ungrischer Dichter zu werden?“ (Brief 3740, Váczy 1906: 386) Dass es Mailáth nicht gelungen ist, seine Texte auf Ungarisch zu verfassen, zeigt auch die Tatsache, dass seine Werke (z. B. einzelne Stücke der **Magyarischen**

¹²István Kolos: Gróf Mailáth János 1786 – 1855 [Graf Johann Mailáth 1786 – 1855]. Budapest 1938 (Minerva könyvtár [Bibliothek Minerva]123), 15.

Sagen) in den Periodika **Aurora** und **Hébe** von anderen Schriftstellern übersetzt worden sind.

Weiterhin stellte Romy im angesprochenen Text die Frage:

Und wenn Erzbischof Pyrker und Graf Mailáth sich mehr von den deutschen als von den magyrischen Camönen begünstigt fühlen, thun sie nicht wohl daran, lieber ausgezeichnet gut Deutsch, als mittelmäßig oder schlecht magyrisch zu dichten? (Romy 1833: 90)

Schließlich verurteilte er die nach seiner Meinung ungerechte Kritik an Pyrker und Mailáth als „Pseudozelus (falscher Eifer) gegen die deutsche Sprache und Literatur in Ungarn.“ (Romy 1833: 93) Romy beging in seiner Antwort zweifelsohne einen großen Fehler, indem er versuchte, die Position deutschschreibender Hungari gegenüber dem Kreis von Toldy und Bajza zu verteidigen. Er beantwortete gerade jene Frage nicht, warum die deutschschreibenden Autoren, von denen er sprach, als ungarische Dichter hätten gelten können. Diese strategische Lücke nutzte Toldy in seiner Replik „Wider Romy“ in den **Kritikai Lapok** sofort aus. Er spielte, wie Pál S. Varga sehr zutreffend formulierte, ‚die Karte Pyrker‘ (Varga 2013: 143) aus: „Unser wichtigstes Palladium ist die Sprache.“¹³

In Toldys Argumentation für die Literatur der ungarischen Nation in ungarischer Sprache wurde die Rolle von Mailáth (wie auch von Mednyánszky und Csaplovics) differenzierter dargestellt als zuvor. Seine Tätigkeit wurde nicht rundweg abgeurteilt, sondern in dem Sinne gelobt, dass er sich bemühte, das Land, die Sprache und Kultur dem ausländischen Publikum vertraut zu machen, „unsere Geschichte ihnen darzubieten und bei ihnen Mitleid für unsere Nation zu erregen.“¹⁴ Es schien so, als ob Toldy schließlich die Tätigkeit derjenigen Autoren anerkannte, die tatsächlich als Kulturvermittler fungierten, und deren Namen „von dem Patriot mit dem Gefühl der Dankbarkeit erwähnt wird.“¹⁵ Nichtsdestotrotz fällt Toldy im Endeffekt ein schwerwiegendes Urteil: Er erkannte ihre Zugehörigkeit zur ungarischen Literatur ab und

¹³ „Nekünk a nyelv fő palladiumunk [...]“ [Übersetz. von Orsolya Lénárt] (G. 1831: 107).

¹⁴ „[...] eléjük [a szomszéd nemzet elé] adni történeteinket és így részvétet gerjeszteni nemzetünk iránt [...]“ [Übersetz. v. Orsolya Lénárt] (G.1833: 99).

¹⁵ „ezen buzgó társak neveiket mindenkor hálaérzetével említendi a hazafi.“ [Übersetz. v. Orsolya Lénárt] (G. 1833: 100)

stellte überdies ihren Hungarus-Patriotismus in Frage. Auch lehnte er jene Stimmen ab, die Milde für nicht ungarischsprachige Autoren einforderten, indem er anmerkte, dass jeder verpflichtet sei, die Sprache des Landes zu erlernen (vgl. G 1833: 101).

5. Zusammenfassung

Was stand am Ende der Pyrker-Debatte? Welche Auswirkung hatte sie auf die deutschschreibenden Hungari, so auch auf Mailáth? Kazinczy war es bereits früher klar, dass die Einstufung der Autoren aufgrund ihrer Sprachverwendung bzw. die Gleichstellung ihrer Identität mit dem Mittel der literarischen Äußerung in einem multiethnischen und multilingualen Staat ein Fehler war. In seinem Kommentar zu Pyrkers **Perlen** auf den Blättern des von Mihály Vörösmarty (1800 – 1855) herausgegebenen Organs **Tudományos Gyűjtemény** schrieb er: „Die Dinge haben mehrere Seiten und der rechtschaffende Kritiker hat die Aufgabe, den von ihm untersuchten Gegenstand von allen Seiten zu betrachten [...]“.¹⁶ Gleich differenziert sah dies auch Ferenc Kölcsey (1790 – 1838), der Dichter der ungarischen Nationalhymne. In der Frage der Sprachverwendung zeigten sie viel mehr Geduld und Verständnis als Bajza und Toldy. Zu einem Abschluss der Pyrker-Debatte kam es durch Kölcsey, der erklärte, dass sich das Hungarus-Bewusstsein und das Dichten in deutscher Sprache sich nicht gegenseitig ausschließen würden. Er schrieb nach einem Treffen mit Pyrker Folgendes:

Ich sah Pyrker, den ungarischen Prelat und deutschen Dichter. [...] Ich stand schnell auf, aber sag ihm, dem Künstler kein Wort. Nicht als ob ich mit dem Autor der Kritikai Lapok einverstanden wäre, und auf diesen Mann, der seine Gefühle auf Deutsch aufs Papier warf, wütend wäre. Es ist nur nicht meine Art, Komplimente zu streuen. Andererseits wer kann es mit Recht übel nehmen, wenn jemand in der Sprache schreibt, die er sich am besten angeeignet hat?¹⁷

¹⁶ „A dolgoknak több oldalai vagynak, egynél, és az igazságos Bírálónak tiszte a megítélés alá vett dolgot mindenikéről tekinteni [...]“ [Übersetz. v. O. L.] Kazinczy, Ferenc: Igazítás. A Szent Hajdan Gyöngyei. Budán 1830 [Richtigstellung. Perlen der heiligen Vorzeit, Ofen 1830]. In: Tudományos Gyűjtemény [Wissenschaftliche Sammlung] 2 (1831), 125 – 126, hier 126.

¹⁷ „Pyrkert látám, a magyar prelátust, és német költőt. [...] Hamar felkelék; s nem szólottam hozzá, mint művészhez, egy szót is. Nem azért, mintha a Kritikai Lapok írójával együtt tartanék, s haragudnám az emberre, ki érzelmeit németül önté papírosra. De azért, mert nekem complimenteket szólni nem szokásom. Másként ki veheti

Mailáth konnte sich schließlich in der Pester Literaturszene nicht durchsetzen und wurde von seinen Zeitgenossen kaum als ein ungarischer Autor rezipiert. Mailáth wurde in Wien zu einem deutschschreibenden Autor, der in den 1820er Jahren versuchte, zu einem ungarischen Autor zu avancieren und sich in den Kreis der ungarischen Literaturszene einzubringen. Dass er in Wien mehr Aufmerksamkeit und eine eher wohlwollende Aufnahme erhielt, ist zum Teil eine Folge der oben geschilderten literarischen Debatte der Pester Szene, zum Teil aber auch sein Verdienst als Vermittler zwischen zwei Kulturen (u. a. dank seiner Anthologie **Magyarische Gedichte**, seines Taschenbuchs **Iris** oder seiner späteren Übersetzungen, wie z. B. **Himfys auserlesene Liebeslieder** aus 1829, oder **Der Dorfnotär** von Eötvös aus 1846).

Literatur

- Almási Balogh, Sámuel (1831): „Praktische ungarische Sprachlehre“ [Rezension]. In: **Sas** [Adler], 10/1831, 129.
- Ambrus, Oltványi (Hrsg.) (1969): **Bajza József és Toldy Ferenc levelezése** [Briefwechsel von József Bajza und Ferenc Toldy], Budapest: Akadémiai (= A magyar irodalomtörténet forrásai [Quellen der ungarischen Literaturgeschichte] 9).
- Bajza, József (1833): „Felvilágosítás“ [Aufklärung]. In: **Kritikai Lapok** [Kritische Blätter], 2/1833, 77 – 78.
- Balogh F., András (2010): **Studien zur deutschen Literatur Südosteuropas**, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană [u. a.] (**Klausenburger Beiträge zur Germanistik** 3).
- Dávidházy, Péter (1996): „Az apai név öröksége. Toldy Ferenc és a nemzeti tudomány önmeghatározása“ [Das Erbe des Vaters Namens. Ferenc Toldy und die Selbstbestimmung der Wissenschaft der ungarischen Nation]. In: **2000 – Magyar nyelvű irodalmi és társadalmi havilap** [2000 – Literarisches und soziologisches Monatsblatt in ungarischer Sprache], 8 / 1996, 45 – 50.
- Erdélyi T., Ilona (1996): „Egy kései kiengesztelés kísérlete. Néhány megjegyzés a „Pyrker-pör” kapcsán“ [Versuch einer späteren Versöhnung. Einige Anmerkungen zum „Pyrker-Prozess“]. In:

igazsággal rossz neven ha valaki azon nyelven ír, melyet leginkább sajátává tett?” [Übersetz. v. Orsolya Lénárt] (Kölcsey 1960: 350).

- Irodalomtörténeti közlemények** [Beiträge zur Literaturgeschichte], 5 – 6/1996, 630 – 648.
- Fenyő, István (1990): **Valóságábrázolás és eszményítés. Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1830 – 1842** [Realitätsdarstellung und Idealisierung. Die Entwicklung unseres literaturkritischen Denkens zwischen 1830 und 1842], Budapest: Akadémiai.
- Fried, István (2013): *Die dichterische Sprache als Ausdrucksmittel. Klassizismen, Rokoko, Empfindsamkeit*. In: Ernő Kulesár-Szabó (Hrsg.): **Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung**, Berlin [u. a.]: de Gruyter, 96 – 132.
- G. [Ferenc Toldy] (1831): „A Szent hajdan gyöngyei“ [Die Perlen der heiligen Vorzeit]. In: **Kritikai Lapok** [Kritische Blätter], 1 / 1831, 13 – 23.
- G. [Ferenc Toldy] (1833): „Rumy ellen“ [Wider Rumy]. In: **Kritikai Lapok** [Kritische Blätter], 2/1833, 94 – 111.
- K[...]nyi (1831): „Praktische ungarische Sprachlehre für Deutsche in Fragen und Antworten [Rezension]“. In: **Kritikai Lapok** [Kritische Blätter], 1/1831, 90 – 117.
- Kazinczy, Ferenc (1829): „Levél Patriarcha Egri Érsek Felső-Őri Pyrker László úr Excellenziájához“ [Brief an S. E. Johann Ladislaus Pyrker von Felső-Őr, Patriarch und Bischof von Eger]. In: **Muzárion. Élet és Literatúra** [Musarion. Leben und Literatur], 3/11 – 19/1829, 9 – 10.
- Kazinczy, Ferenc (1831): „Igazítás. A Szent Hajdan Gyöngyei. Budán 1830“ [Richtigstellung. Perlen der heiligen Vorzeit, Ofen 1830]. In: **Tudományos Gyűjtemény** [Wissenschaftliche Sammlung], 2/1831, 125 – 126.
- Kazinczy, Ferenc (1833): „Kazinczy Bajzához“ [Kazinczy an Bajza]. In: **Kritikai Lapok** [Kritische Blätter], 2/1833, 57 – 59.
- Kókay, György [u. a.] (1979): **A magyar sajtó története I. 1705 – 1848** [Geschichte der ungarischen Presse I. 1705 – 1848], Budapest: Akadémiai.
- Kölcsey, Ferenc (1960): *Országgyűlési Napló, 18. Dezember 1832*. In: József Szauder und Józsefné Szauder (Hrsg.): **Kölcsey Ferenc összes művei** [Gesammelte Werke von Ferenc Kölcsey] Bd. 2, Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 350.

- Kolos, István (1938): **Gróf Mailáth János 1786–1855** [Graf Johann Mailáth 1786 – 1855], Budapest: Kir. Magyar Egyetemi Nyomda (Minerva könyvtár [Bibliothek Minerva]123).
- Kulcsár-Szabó, Ernő (Hrsg.) (2013): **Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung**, Berlin [u. a.]: de Gruyter.
- o. A. (1855): „Nekrolog. Johann Graf Mailáth“. In: **Österreichische Blätter für Literatur und Kunst**, 11/1855, 17.
- Österreichisches Staatsarchiv [ÖStA], Konferenz Akten a. [CA] 1832/1488.
- Pável, Rita (2006): **Entwicklungsgeschichtliche Erwägungen zur ungarndeutschen Literatur mit besonderer Rücksicht auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts**, Diss. Budapest.
- Paziazi (1826): „Literatur. Magyarische Gedichte, übersetzt von Joh. Grafen Mailáth.“ In: **Allgemeine Theater-Zeitung und Unterhaltungsblatt**, 39/1826, 160.
- Pukánszky, Béla (2002): **A magyarországi német irodalom története. A legrégebbi időktől 1848-ig** [Geschichte der deutschen Literatur in Ungarn. Von den ältesten Zeiten bis 1848], Gödöllő/Máriabesnyő: Attraktor (= Historia Incognita 1).
- Rumy, Karl Georg (1831): „Patriotische Rüge.“ In: **Der Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode**, 33/1831, 257 – 263.
- Rumy, Karl Georg (1833): „Patriotische Rüge.“ In: **Kritikai Lapok** [Kritische Blätter], 2/1833, 88 – 93.
- Szinnyei, József (1912): *Mailáth János (székhelyi gróf)* [Johann Mailáth, Graf von Székhely, Lexikonartikel]. In: Ders. (Hrsg.): **Magyar írók élete és munkái** [Leben und Werk ungarischer Autoren] Bd. 8, Budapest: Hornyánszky, 332 – 335.
- Szinnyei, József (1914): *Toldy Ferencz* [Lexikonartikel]. In: Ders.(Hg): **Magyar írók élete és munkái** [Leben und Werk ungarischer Autoren] Bd. 14, Budapest: Hornyánszky 1914, 220 – 233.
- Tarnói, László (1993): „Historische, kulturelle und politische Voraussetzungen für die Entstehung deutschsprachiger Hungarica-Drucke in Ofen und Pest um 1800 und ihre Bedeutung in der Geschichte des Königreichs Ungarn.“ In: **Hungarológia** 4/1993, 173 – 215.
- Toldy [Schedel], Ferenc [Franz] (1844): „Gyászbeszéd“ [Trauerrede an Alois Mednyánszky]. In: **Magyar Académiai Értesítő** [Mitteilungsblatt der ungarischen Akademie], 4/1844, 97 – 102.

- Váczy, János (Hrsg.) (1890 – 1911.): **Kazinczy Ferenc összes művei. Harmadik osztály. Levelezés** [Sämtliche Werke von Ferenc Kazinczy. Dritte Abteilung. Briefwechsel] Bd. 1 –21, Budapest: MTA.
- Varga S., Pál (2013): *Kunstzentrierte Entfaltung des Literarischen. Die klassische ungarische Literatur 1825 – 1890*. In: Ernő Kulcsár-Szabó (Hrsg.): **Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung**, Berlin [u. a.]: de Gruyter, 133 – 263.
- Varga, S. Pál (2010): „Deutschsprachige Schriftsteller in Ungarn am Scheideweg.“ In: **Berliner Beiträge zur Hungarologie**, 15/2010, 11 – 33.
- Vörösmarty, Mihály (1831): „Híres magyar német költő“ [Berühmter ungarisch-deutscher Dichter]. In: **Kritikai Lapok** [Kritische Blätter], 1/1831, 159.
- Wurzbach, Constantin von (1867): *Mailáth, Johann Graf* [Lexikonartikel]. In: Ders (Hrsg.): **Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich** Bd. 16, Wien: Universitätsdruckerei, 300 – 305.
- Wurzbach, Constantin von (1872): *Pyrker von Felső-Ör, Johann Ladislaus* [Lexikonartikel]. In: Ders. (Hrsg.): **Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich**, Bd. 24, Wien: Universitätsdruckerei, 115 – 126.

Markus Fischer
Bukarest

Lyrische Antworten auf den Ersten Weltkrieg. Kriegsgedichte des expressionistischen Jahrzehnts

Abstract: The paper gives a summary of the German lyrical responses to WWI during the years 1910 until 1920 and deals mainly (but not only) with expressionist poems which were written before and during the Great War. The paper analyses the perception of WWI as a "Gewaltkur" (Matthias Schöning), which according to many contemporaries was to bestow catharsis and purification on a rotten and degenerate age. Most diverse lyrical responses to the Great War are discussed in this paper: from Georg Heym, Ernst Stadler and Ernst Wilhelm Lotz to Alfred Lichtenstein and Rudolf Leonhard, to Ernst Toller and Georg Hecht, to Rainer Maria Rilke and Walter Flex, through to the avant-garde poems of August Stramm who reacted to WWI also formally by the fragmentation of the aesthetic form and through the artistic liberation of semantic valences in his poems. Theoretical reflections on the "Wortkunst" of the "Sturm"-circle round out the overall picture of this paper.

Keywords: World War I, war poetry, expressionist poetry, August Stramm, "Wortkunst", "Sturm"-circle.

Zu den bekanntesten Kriegsgedichten des 20. Jahrhunderts zählt das Gedicht *Der Krieg* aus dem Jahre 1911 von Georg Heym. Es fehlt in kaum einer Sammlung expressionistischer Gedichte und eröffnet in Kurt Pinthus' legendärer Lyrikanthologie **Menschheitsdämmerung** aus dem Jahr 1920 in deren erstem Teil mit dem Titel *Sturz und Schrei* den Reigen der Kriegsgedichte. Heyms elfstrophiges paargereimtes Gedicht beschreibt den Krieg mittels einer mythisch-dämonischen Personenallegorie, einem Riesen gleich, wie er in dem bis vor Kurzem noch Francisco de Goya und nun dessen Schüler Asensio Julià zugeschriebenen Ölgemälde *Der Koloss*, das im Museo del Prado hängt, bildhaft Gestalt gewonnen hat. Wie Juliàs Koloss aus Wolken und Nebelschwaden herausragt, während unter ihm Vieh, Pferde und Menschen in Panik durcheinander laufen, so steht auch Heyms allegorische Gestalt des Krieges überdimensional und monströs in der Landschaft: „In der Dämmerung steht er, groß und unerkannt, / Und den

Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.“¹ Mit einer Kette von tausend Schädeln um den Hals tanzt er auf den Bergen seinen Kriegstanz. Einem Turm gleich steht er gigantisch groß über Gassen, Mauern, Brücken und Toren, von wo er Feuerregen und Flammenschwall auf die drunten wimmelnden Menschen herab sendet. „Eine große Stadt versank in gelbem Rauch, / Warf sich lautlos in des Abgrunds Bauch. / Aber riesig über glühenden Trümmern steht / Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht.“²

Da Georg Heyms Gedicht *Der Krieg* bereits drei Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs entstand, sprechen manche Literaturwissenschaftler von Vorahnung, Vorwegnahme und Antizipation des Krieges in Heyms Lyrik, während andere darauf hinwiesen, dass der Krieg zu dieser Zeit bereits „atmosphärisch in der Luft lag“.³ Ins Feld geführt werden dabei etwa die beiden Marokkokrisen 1904 – 1906 und 1911, die die Welt damals in Atem hielten. Georg Heyms Gedicht entstand just während des Höhepunkts der Zweiten Marokkokrise, als sich der Interessengegensatz zwischen Deutschland und Frankreich in Nordafrika zuspitzte und die deutsche Reichsleitung das Kanonenboot *Panther* nach Agadir entsandte, um mit der Drohgebärde dieses „Panthersprungs“ auf die Besetzung von Fès und Rabat durch französische Truppen zu reagieren. In einem tieferen kultur- und zivilisationsgeschichtlichen Sinne ist hier von Bedeutung, wie die Gefahr eines Krieges damals von den Zeitgenossen wahrgenommen und verarbeitet wurde. Die destruktive Gewalt des Krieges erschien den Menschen in den Jahren vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges nämlich nicht nur als negatives Phänomen, das Leid, Tod und Zerstörung über die Welt bringt, sondern auch als positives Ereignis, das die alte, kranke und dem Untergang geweihte Welt in einem kathartischen Feuer der Reinigung verzehrt und damit Raum für einen radikalen Neuanfang schafft. Diese Ambivalenz zeigt sich auch in Georg Heyms Gedicht *Der Krieg*, wo die Zerstörungswut der allegorischen Gestalt des Krieges mit dem Hinweis auf das alttestamentliche Gomorra in den theologischen

¹ Heym, Georg (1976): *Der Krieg*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), **Lyrik des Expressionismus**, München / Tübingen: Deutscher Taschenbuch Verlag / Max Niemeyer, 120.

² Heym, Georg, *Der Krieg*, a.a.O., 121.

³ So Silvio Vietta (1976: 117) in der Einleitung zum vierten Kapitel seiner Gedichtanthologie **Lyrik des Expressionismus!**

Kontext der Auslöschung der Sünde in einer gottlosen Welt gerückt wird. Auch die beiden Schlussverse von Albert Ehrensteins Gedicht *Der Kriegsgott* – „Aufheult in mir die Lust, / Euch gänzlich zu beenden“⁴ – sind im Sinne dieser Ambivalenz zu lesen.

Thomas Mann hat diese damals durchaus positive Bewertung des Krieges in seinem 1914 erschienenen Essay *Gedanken im Kriege* folgendermaßen zum Ausdruck gebracht:

Krieg! Es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheure Hoffnung. Hiervon sagten die Dichter, nur hiervon. [...] Was die Dichter begeisterte, war der Krieg an sich selbst, als Heimsuchung, als sittliche Not. Es war der nie erhörte, der gewaltige und schwärmerische Zusammenschluß der Nation in der Bereitschaft zu tiefster Prüfung – einer Bereitschaft, einem Radikalismus der Entschlossenheit, wie die Geschichte der Völker sie vielleicht bisher nicht kannte. Aller innere Haß, den der Komfort des Friedens hatte giftig werden lassen – wo war er nun. Eine Utopie des Unglücks stieg auf... (Mann 1977: 27).⁵

Dieser ‚Geist von 1914‘, der im ‚Augusterlebnis‘ kulminierte und in den ‚Ideen von 1914‘ seine nationalistische Ausprägung fand, wurde von Schriftstellern unterschiedlichster Couleur gleichermaßen als Katharsis, als Rausch der Begeisterung, als Heilung und Läuterung, ja als Wiedergeburt erhofft und herbeigesehnt. Über Generationsgrenzen und künstlerische Divergenzen hinweg huldigten deutsche Dichter dieser Jahre, so verschieden sie auch immer gewesen sein mochten, ein und derselben enthusiastischen Erregung: Ernst Toller gehörte dazu, ebenso Richard Dehmel, Hermann Bahr, Rudolf Borchardt, Max Halbe, Hugo von Hofmannsthal, Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Frank Wedekind, Ernst Jünger und viele andere mehr.

Matthias Schöning hat in seinem Aufsatz *Gewaltkur* darauf hingewiesen, dass sich das „Phantasma der reinigenden Gewalt“ (Schöning 2010: 414) in den unterschiedlichsten literarischen Strömungen um 1900 findet: im Ästhetizismus eines Hugo von Hofmannsthal, im Jugendstil eines Rainer Maria Rilke, aber auch bei Max Nordau, der zu den schärfsten Kritikern der Literatur des Fin de

⁴ Ehrenstein, Albert (1976): *Der Kriegsgott*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 122.

⁵ Mann, Thomas (1977): *Gedanken im Kriege (1914)*. In: Kurzke, Hermann (Hrsg.): Thomas Mann. **Essays**, Bd. 2: **Politische Reden und Schriften**, Frankfurt am Main: S. Fischer, 27.

Siècle zählt und durch sein zweibändiges kulturkritisches Werk **Entartung** (1892) bekannt geworden ist.

Dieses Verlangen nach Gewalt, dieses Herbeisehnen der reinigenden Zerstörung, diese Aufbruchsstimmung, die in der unbekanntem Zukunft die Rettung vor der verrotteten Gegenwart zu sehen meinte, zeigt sich auch in zahlreichen Gedichten, die wie Georg Heyms Gedicht *Der Krieg* noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs entstanden. Dazu zählt etwa das Sonett *Eine Sehnsucht aus der Zeit* von Alfred Walter Heymel, das 1911 im zweiten Heft der expressionistischen Zeitschrift **Der Sturm** erschien und dessen programmatisches Schlussterzett lautet: „Im Friedenreichtum wird uns tödlich bang. / Wir kennen Müssen nicht noch Können oder Sollen; / Wir sehnen uns, wir schreien nach dem Kriege.“⁶ Dazu zählt ebenfalls das Gedicht *Der Aufbruch* von Ernst Stadler, der bereits in den ersten Kriegswochen Ende Oktober 1914 bei Ypern fiel. Stadlers noch vor Kriegsausbruch entstandenes Gedicht in paargereimten Langzeilen folgt einem vieraktigen Schema. Der erste Akt (V. 1 – 4) bringt die Erinnerung an eine frühere Kriegserwartung, die mit Fanfaren und Tambourmarsch den unmittelbar bevorstehenden Ausbruch des Krieges verhieß. Doch diese anfängliche Aufbruchsstimmung wird im zweiten Akt (V. 5 – 8) jäh unterbrochen durch eine Phase voller Stille, Süße, Wollust, Weichheit und Traum. Auf dieses retardierende Moment folgt dann im dritten Akt (V. 9 – 14) der eigentliche Aufbruch in die Schlacht: „Ich war in Reihen eingeschient, die in den Morgen stießen, Feuer über Helm und Bügel, / Vorwärts, in Blick und Blut die Schlacht, mit vorgehaltne[m] Zügel.“⁷ Im vierten und letzten Akt (V. 15 – 18) folgt abschließend der Ausblick einerseits auf eine ungewisse Zukunft: „Vielleicht würden uns am Abend Siegesmärsche umstreichen, / Vielleicht lägen wir irgendwo ausgestreckt unter Leichen.“⁸ Andererseits bekräftigt diese ungewisse Zukunft paradoxerweise die unumstößliche Gewissheit der Gegenwart: „Aber vor dem Erraffen und vor dem Versinken / Würden unsre Augen sich an Welt und Sonne satt und glühend trinken.“⁹ Bei dem hier geschilderten Aufbruch steht also nicht die Frage des künftigen Überlebens im

⁶ Zit. nach Anz, Thomas / Vogl, Joseph (Hrsg.) (1982): **Der Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914 –1918**, München / Wien: Reclam, 11.

⁷ Stadler, Ernst (1976): *Der Aufbruch*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 126.

⁸ Ebd., 126.

⁹ Ebd., 126.

Vordergrund, sondern vielmehr die Frage des gegenwärtigen Erlebens. Es ist das vitalistische Pathos, die Erfahrung enthusiastischer Entgrenzung, die Leidenschaft und Intensität der Gefühle, die unabhängig vom Ausgang der Schlacht oder des Krieges den Aufbruch als solchen rechtfertigen.

Stellvertretend für unzählige Gedichte des expressionistischen Jahrzehnts zum Thema ‚Aufbruch‘ sei hier noch das Gedicht *Aufbruch der Jugend* aus dem Jahr 1913 von Ernst Wilhelm Lotz erwähnt, der als Kriegsfreiwilliger bereits wenige Wochen nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs an der Westfront fiel. Das sechsstrophige kreuzgereimte Gedicht schildert den Aufbruch „als inneres Erlebnis“, um den Titel eines Essays von Ernst Jünger aus dem Jahre 1922 zu zitieren. Realien und äußerliche Requisiten des Krieges dienen dem lyrischen Ich lediglich dazu, die Gefühlslage und die innere Stimmung des Aufbruchs zur Darstellung zu bringen. „Also zu neuen Tagen erstarkt wir spannen die Arme, / Unbegreiflichen Lachens erschüttert, wie Kraft, die sich staut, / Wie Truppenkolonnen, unruhig nach Ruf der Alarme, / Wenn hoch und erwartet der Tag überm Osten blaut.“¹⁰ Die Identifikationsrichtung geht hier eindeutig vom Subjekt, nicht vom Objekt aus. Nicht die Truppenkolonnen erzeugen Aufbruchsstimmung, sondern die innere Aufbruchsstimmung sucht sich im Äußeren einen passenden Vergleich: „wie Truppenkolonnen“! Besonders deutlich wird dies in der Schlusstrophe des Gedichtes von Ernst Wilhelm Lotz: „Beglänzt von Morgen, wir sind die verheißenen Erhellten, / Von jungen Messiasikronen das Haupthaar umzackt, / Aus unsern Stirnen springen leuchtende, neue Welten, / Erfüllung und Künftiges, Tage, sturmüberflagt.“¹¹ Die neuen Welten werden nicht etwa durch äußere Vorgänge geschaffen, sondern sie entspringen visionär den Stirnen der Verheißenen und Erleuchteten, denen selbst messianische Qualitäten zukommen. Verheißung ist hier bereits Erfüllung, Gegenwart wird identisch mit der Zukunft, denn es zählt allein die präsentische zerebrale Vision und das innere Erlebnis.

Es gibt aber durchaus auch schon vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs Gedichte, die den Einbruch des Realen in die nach außen abgeschirmte Welt der nach innen gekehrten Phantasie und Imagination

¹⁰ Lotz, Ernst Wilhelm (1982): *Aufbruch der Jugend. 1913*. In: Pinthus, Kurt (Hrsg.): **Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus**, Hamburg: Rowohlt, 225.

¹¹ Ebd., 225.

lyrisch Gestalt werden lassen. Dazu zählen etwa die Gedichte Alfred Lichtensteins, der bereits wenige Wochen nach Kriegsbeginn an der Westfront fiel. Das dreistrophige kreuzgereimte Gedicht *Sommerfrische*¹² aus dem Jahre 1913 folgt nur scheinbar der Sehnsucht nach dem Krieg. Die sanfte und friedliche Welt, die durch das Erlebnis der Sommerfrische in ihrer Harmlosigkeit noch potenziert erscheint, wird als „große Mausefalle“ (V. 3) apostrophiert, der es zu entkommen gilt. Der Wind und der Sturm, die das lyrische Ich im wahrsten Sinne des Wortes beflügeln und ihm Befreiung bringen sollen, fegen den schönen und falschen Schein zwar hinweg, nicht aber, um einer begeisterten und enthusiastischen Vision Raum zu verschaffen, sondern vielmehr, um das auf die Zerstörung folgende Nichts deutlich fühlbar werden zu lassen. Der Himmel, der im ersten Vers als „blaue Qualle“ erscheint, wird im Schlussvers vom lyrischen Ich symbolisch tausendfach zerfetzt. Was auf das Verschwinden des schönen blauen ewigen Himmels folgt, sagt das Gedicht nicht. Die Emphase, die bei Stadler noch deutlich spürbar war, weicht hier dem Wunsch nach einem Ausweg, der freilich in die Leere und ins Nichts führt. Noch deutlicher ist dies in Alfred Lichtensteins reimlosem Vorkriegsgedicht *Doch kommt ein Krieg*¹³. Hier wird die Realität des Krieges nicht mehr nur als abstrakte Abwesenheit des Friedens gesehen, sondern als konkrete Präsenz des Leidens und der Gefahr des Todes. „Doch kommt ein Krieg. Zu lange war schon Frieden. / Dann ist der Spaß vorbei. Trompeten kreischen / Dir tief ins Herz. Und alle Nächte brennen. / Du frierst in Zelten. Dir ist heiß. Du hungerst. / Ertrinkst. Zerknallst. Verblutest. Äcker röcheln.“ (V. 1 – 5) Die Schlusszeile des Gedichts wirkt dabei wie ein Gegenentwurf zu den zerebralen Visionen eines Ernst Stadler oder eines Ernst Wilhelm Lotz, wie sie oben dargestellt wurden. Hier trinken sich die Augen nicht „an Welt und Sonne satt und glühend“ (Stadler), hier springen keine neuen leuchtenden Welten „aus den Stirnen“ (Lotz), vielmehr heißt es bei Lichtenstein lakonisch: „Und dir zu Häupten platzen die Granaten.“ (V. 10)

Der reale Ausbruch des Ersten Weltkrieges bildet dann auch in literaturgeschichtlicher Hinsicht eine Zäsur, weil der Hurrapatriotismus und die Augustbegeisterung des Jahres 1914 in der historischen

¹² Lichtenstein, Alfred (1976): *Sommerfrische*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 123.

¹³ Lichtenstein, Alfred (1976): *Doch kommt ein Krieg*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 124.

Wirklichkeit wie auch auf dem Gebiete der Kunst unmittelbar mit der faktischen Wirklichkeit des Krieges konfrontiert wurden. Das Gedicht *Abschied*¹⁴ von Alfred Lichtenstein, das in den ersten Kriegstagen entstand und die Widmung trägt „(kurz vor der Abfahrt zum Kriegsschauplatz für Peter Scher)“, fasst seine paargereimten fünf Doppelverse durch einen lakonischen Vers am Anfang und durch einen ebenso lakonischen Schlussvers ein: „Vorm Sterben mache ich noch mein Gedicht. [...] Vielleicht bin ich in dreizehn Tagen tot.“ Das euphemistische Einverständnis mit dem Tod („Ich gehe gerne“) wird vom lyrischen Ich in V. 5 durch einen kaum merklichen Zusatz bewusst ins Lächerliche gezogen: „Ich gehe gerne ein.“ Der täglich rekurrierende Fall der Sonne zum Horizont (vgl. V. 7) bildet, trotz ihrer syntaktischen Parallelisierung, einen markanten Kontrast zum einmaligen und definitiven Fall des lyrischen Ichs ins Massengrab (vgl. V. 8), und der stilistisch groteske neunte Vers „Am Himmel brennt das brave Abendrot“ macht deutlich, dass der Krieg die Welt endgültig aus den Fugen geraten ließ.

Ein weiteres Gedicht von Alfred Lichtenstein mit dem Titel *Die Granate*¹⁵ und dem Titelzusatz „(am 22. August 1914 aus dem Felde abgeschickt)“ verarbeitet dann im Medium der Lyrik bereits reale Kriegserfahrungen. Die allgemeine Aussage „Und dir zu Häupten platzen die Granaten“ aus Lichtensteins Gedicht *Doch kommt ein Krieg* wird im Gedicht *Die Granate* im Abschuss, Aufstieg, Flug und Fall eines einzelnen Artilleriegeschosses konkretisiert. Der Artillerie, die das Schlachtfeld des Stellungskrieges im Ersten Weltkrieg waffentechnisch dominierte, kommt hier auch lyrisch zentrale Bedeutung zu. Menschen treten nicht mehr in Erscheinung, vielmehr tobt die reine Materialschlacht. Mit der titelgebenden Granate ist in Lichtensteins Gedicht keine Handgranate gemeint, die bei Infanterieangriffen und Grabenkämpfen Verwendung fand, sondern um das Projektil aus einem Artilleriegeschütz mit großer Fernwirkung. Die legendäre ‚Dicke Bertha‘, ein Produkt der Firma Krupp, das im Ersten Weltkrieg seine Weltpremiere erlebte, konnte eine Granate mit einem Gewicht von über einer Tonne über 10 km weit verschießen. Lichtensteins Gedicht lautet: „Zuerst ein heller knapper Paukenschlag, / Ein Knall und Platzen in den blauen Tag. // Dann ein Geräusch, wie wenn Raketen steigen. / Auf

¹⁴ Lichtenstein, Alfred (1976): *Abschied*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 124.

¹⁵ Lichtenstein, Alfred (1976): *Die Granate*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 129.

Eisenschienen. Angst und langes Schweigen. // Da plötzlich in der Ferne Rauch und Fall, / Ein seltsam harter dunkler Widerhall.“¹⁶ Bemerkenswert ist, dass die Explosion der Granate hier nicht aus der Sicht der Opfer, sondern aus der Perspektive der Täter geschildert ist. Es dominiert die akustische Dimension. Der Abschuss der Granate wird als Knall, Platzen und Paukenschlag wahrgenommen, der Aufstieg der Granate als Zischen wie bei einer Rakete, der Flug als lange Stille, und der Einschlag als „seltsam harter dunkler Widerhall“ (V. 6). Menschliches scheint allein in der Fügung „Angst und langes Schweigen“ (V. 4) auf, ansonsten dominiert die Darstellung des reinen Vorgangs in akustischer und optischer Hinsicht.

Im Gegensatz dazu schildert Rudolf Leonhards Gedicht *Ein Schrapnell*¹⁷ den Einschlag eines Artilleriegeschosses aus der Sicht der Opfer. Das Schrapnell ist eine mit Metallkugeln gefüllte Artilleriegranate, die im Ersten Weltkrieg nach und nach durch die Sprenggranate ersetzt wurde. Drei Viertel aller Kriegsverletzungen im Ersten Weltkrieg entstanden durch die Splitterwirkung von Artilleriegranaten. Die dadurch hervorgerufenen Verletzungen waren gefährlicher und schrecklicher als Schusswunden. Durch die Trümmer der Granaten, die in die Wunde drangen, waren Infektionen sehr viel häufiger und verliefen oft tödlich, da es lebensrettende Antibiotika damals noch nicht gab. In Rudolf Leonhards fünfstrophigem Gedicht aus dem Jahre 1914 platzt während eines Maschinengewehrgefechts ein Schrapnell direkt über einem Schützengraben, wobei das Resultat dieses Artilleriebeschusses am Ende der ersten Strophe lakonisch mitgeteilt wird: „Alle starben. Die meisten schnell.“¹⁸ Die folgenden vier Strophen schildern dann den Tod von fünf Frontsoldaten im Schützengraben aus der doppelten Perspektive von Außensicht und Innensicht der Sterbenden, wobei deren „Hirnschauer[n] mürbesten Vorübergehns“¹⁹ wie Gottfried Benn sie in einem seiner Gedichte bezeichnet, mithin deren letzten Vorstellungsbildern vor Eintritt des Todes, besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. Der erste Frontsoldat schreit und sieht im

¹⁶ Ebd., 129.

¹⁷ Leonhard, Rudolf (1974): *Ein Schrapnell*. In: Bode, Dietrich (Hrsg.): **Gedichte des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam, 105 – 106.

¹⁸ Ebd., 105.

¹⁹ Benn, Gottfried (1980): *Kokain*. In: Ders., **Das Hauptwerk**. Bd. 1: **Lyrik**, Wiesbaden / München: Limes, 52.

letzten Lebensaugenblick noch ein inneres mediterranes Bild, das gleichfalls an Gottfried Benn gemahnt: an sein ‚südliches Wort‘ und an seinen ‚ligurischen Komplex‘. „Eine bläuliche Marmorbrüstung / leuchtend am Meere. Eine schwarze Pappel. Und / ein reifer spöttischer Frauenmund.“²⁰ Der zweite sterbende Frontsoldat krümmt sich im Todeskampf, denkt im letzten lichten Moment noch an seine Heimat und sieht dabei vor seinem inneren Auge idyllische Bilder eines ländlichen Sommers. Dem dritten „verlosch im toten Blick seine gereckte Degenspitze“,²¹ des vierten Bauch „war ein großes rauchendes Wund“,²² und der fünfte gurgelt mit Blut im Mund seine letzten Worte: „– meine Rüstung / für diesen Krieg war Traum und ein Sonett –“²³. Das aus vierzehn Versen bestehende Gedicht erinnert dabei selbst an ein Sonett, allerdings an ein zerrissenes oder zerstückeltes, als sei es selbst durch die zerfetzende und zerhauende Wirkung eines Schrapnells hindurchgegangen. Interessant an diesem Gedicht ist auch seine Reimstruktur (abb/acdd/ef/fd/dce). Keiner der vierzehn Verse bleibt reimlos, doch die Reime sind übers gesamte Gedicht zerstreut, als habe auch hier eine Explosion die ursprüngliche Ordnung zerfetzt. Die zwei Schlussverse – „meine Rüstung / für diesen Krieg war Traum und ein Sonett“ – des Gedichts *Ein Schrapnell* von Rudolf Leonhard machen nochmals deutlich, dass die Kriegsfreiwilligen und Kriegsbegeisterten des Ersten Weltkriegs nicht mit realistischen Vorstellungen gewappnet waren, als sie im August 1914 in den Ersten Weltkrieg zogen, sondern vielmehr mit visionärem Pathos und residualem Bildungsgut gerüstet waren, mit Goethes **Faust**, mit Nietzsches **Zarathustra** und mit Hölderlins Hymnen im Tornister. Rudolf Leonhard meldete sich im August 1914 als Kriegsfreiwilliger, wandelte sich im Verlaufe des Ersten Weltkrieges aber zum engagierten Pazifisten, der als entschiedener Kriegsgegner sogar vor ein Kriegsgericht kam.

Nicolas Detering hat in seinem Aufsatz *Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg – Germanistische Perspektiven*²⁴ auf eine Dichotomie in der

²⁰ Leonhard, Rudolf, a.a.O., 106.

²¹ Ebd., 106.

²² Ebd., 106.

²³ Ebd., 106.

²⁴ Detering, Nicolas (2013): *Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg – Germanistische Perspektiven*. In: Detering, Nicolas/ Fischer, Michael/ Gerdes, Aibe-Marlene (Hrsg.): **Populäre Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg**, Münster/ New York/ München/ Berlin: Waxmann 9 – 40.

literaturwissenschaftlichen Forschung hingewiesen, die sich entweder nur der zivilistischen Kriegspropaganda vom August 1914 widme oder ausschließlich den frontsoldatischen Erfahrungsverarbeitungen, wobei die Heuristik oftmals auf der unzutreffenden Annahme basiere, dass Dichter, die direkt ins reale Kriegsgeschehen involviert waren, ihre Kriegserlebnisse realistischer verarbeiteten, während Zivilisten dazu neigten, den Krieg idealistisch zu überhöhen und zu verherrlichen.

Selten betont die Forschung auch, dass zum einen Frontsoldaten anhaltend kriegsaffirmative, an Heroismus und Chauvinismus kaum zu überbietende Gedichte schrieben, während zum anderen dezidiert pazifistische Texte aus den späten Kriegsjahren, etwa die Gedichte Hermann Hesses, René Schickeles oder Franz Pfemferts, oft gerade nicht von Kombattanten verfasst wurden. Auch das oft variierte Narrativ, nach über vierzig Jahren Frieden habe man im August 1914 den Krieg zunächst mangels näherer Erfahrung bejubelt, sei dann aber an die Front gezogen und habe sein Urteil revidieren müssen, ab dem zweiten Kriegsjahr sei eine heroisierende Darstellung des Krieges schlechterdings nicht mehr möglich gewesen, ist in dieser pauschalen Form kaum haltbar. (Detering 2013: 13)

Dieser literaturwissenschaftlichen Forschungslage eingedenk wollen wir uns im Folgenden Gedichten zuwenden, die während des Ersten Weltkriegs entstanden und konkrete Fronterfahrungen lyrisch verarbeiten. Doch zuvor sei noch kurz auf einen Dichter eingegangen, der den größten Teil der Kriegszeit in München verbrachte. Im Mai 1915 für untauglich erklärt, wurde er Anfang 1916 dennoch eingezogen, um nach dreiwöchiger Infanterieausbildung ins Wiener Kriegsarchiv abkommandiert zu werden, bevor er im Juni 1916 endgültig aus dem Militärdienst entlassen wurde und wieder nach München zurückkehrte. Es handelt sich um Rainer Maria Rilke. Der in Prag geborene Dichter hielt sich zufällig gerade in Deutschland auf, als der Hurratriotismus und die Welle der Mobilmachung die männliche deutsche Bevölkerung erfasste. In den ersten Augusttagen des Jahres entstanden in München seine *Fünf Gesänge*,²⁵ die er in einen Band hölderlinscher Dichtung eintrug, welchen er von Norbert von Hellingrath, dem Hölderlin-Herausgeber und Wiederentdecker des in Vergessenheit geratenen großen Lyrikers deutscher Sprache, empfangen hatte. Die *Fünf Gesänge*

²⁵ Rilke, Rainer Maria (1980): *Fünf Gesänge*. In: Ders., **Werke in sechs Bänden**, Bd. 3: **Gedichte und Übertragungen**, Frankfurt/Main: Insel, 86 – 92.

sind ganz im Stile hölderlinscher Hymnik gehalten, der Rilke-Biograph Hans Egon Holthusen sieht darin eine inhaltliche Nähe insbesondere zu den hölderlinschen Gedichten *Der Tod fürs Vaterland* und *Gesang des Deutschen*.²⁶ Im ersten der fünf Gesänge ist, auf den ersten Blick wie in Georg Heyms Gedicht *Der Krieg*, von einem glühenden Kriegsgott die Rede, der mit einem Mal aufsteht und sich anschickt, seine Ernte einzubringen. „Endlich ein Gott. Da wir den friedlichen oft / nicht mehr ergriffen, ergreift uns plötzlich der Schlacht-Gott, / schleudert den Brand: und über dem Herzen voll Heimat / schreit, den er donnernd bewohnt, sein rötlicher Himmel.“²⁷ Besingt der zweite Gesang noch das allseitige Ergriffensein durch den Gott des Krieges, so stellt bereits der dritte der fünf Gesänge das Wirken dieses im Stile Hölderlins beschworenen kommenden Gottes in Frage: „Und nun aufstand er: steht: höher / als stehende Türme, höher / als die geatmete Luft unseres sonstigen Tags. / Steht. Übersteht. Und wir? Glühen in eines zusammen, / in ein neues Geschöpf, das er tödlich belebt.“²⁸ Noch deutlicher wird das paradoxe Wirken des kommenden Gottes – man beachte das Oxymoron „tödlich belebt“! – in den folgenden Versen ins Fragwürdige gewendet: „Sieht ihn [scil. den Weg] oben der Gott, hoch von der Schulter? Lodert / er als Leuchtturm hinaus einer ringenden Zukunft, / die uns lange gesucht? Ist er ein Wissender? *Kann* / er ein Wissender sein, dieser reißende Gott?“²⁹ Die Aufgabe des Dichters ist es, wie dann aus dem vierten Gesang hervorgeht, zu rühmen. Dieses Rühmen gilt aber nicht dem gewaltsamen Gefecht, der schonungslosen Schlacht, sondern allein dem Schmerz. Das Rühmen wird so notwendig zur Klage, die mit der Augustbegeisterung des Jahres 1914 endgültig bricht. So beginnt auch der letzte der *Fünf Gesänge* mit den Versen: „Auf, und schreckt den schrecklichen Gott! Bestürzt ihn. / Kampf-Lust hat ihn vor Zeiten verwöhnt. Nun dränge der Schmerz euch, / dränge ein neuer, verwunderter Kampf-Schmerz / euch seinem Zorne zuvor.“³⁰ Die Klagenden sollen selbst Schmerz sein, „handelnder Schmerz“. Sie sollen „die Fahne des Schmerzes“ schwingen, „das schwere schlagende Schmerztuch“. Statt des Hasses soll

²⁶ Vgl. Holthusen, Hans Egon (1977): **Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**, Hamburg: Rowohlt, 122.

²⁷ Rilke, Rainer Maria, a.a.O., 87.

²⁸ Ebd., 89.

²⁹ Ebd., 89.

³⁰ Ebd., 91.

„entschlossener Schmerz“ das Denken und Fühlen der mit dem Krieg Konfrontierten bestimmen. Hans Egon Holthusen (1977: 121) kommentiert Rilkes Haltung in dessen *Fünf Gesängen* folgendermaßen: „In einem Augenblick, als selbst Hofmannsthal und Schröder in vaterländische Schwüre ausbrachen und konventionelle Schutz- und Trutzlieder schrieben, hatte Rilke den Mut, die Kraft und die voraussehende Genauigkeit, nicht den Kampf zu verherrlichen, sondern den Schmerz.“ Der scheinbare Widerspruch zwischen den ersten und den letzten der *Fünf Gesänge* Rilkes entpuppt sich, zumal sie allesamt innerhalb weniger Tage entstanden, als bewusste Dramaturgie, die den Enthusiasmus der ersten Augusttage des Jahres 1914 ins Kritische wendet und in Klage verkehrt.

Und Rilke war mit seiner kritischen Haltung nicht alleine. Exakt zum selben Zeitpunkt, am 4. August 1914, schrieb Franz Werfel sein fünfstrophiges Gedicht *Der Krieg* nieder, dessen erste Strophe folgendermaßen lautet: „Auf einem Sturm von falschen Worten, / Umkränzt von leerem Donner das Haupt, / Schlaflos vor Lüge, / Mit Taten, die sich selbst nur tun, gegürtet, / Prahlend von Opfern, / Ungefällig scheußlich für den Himmel – / So fährst du hin, / Zeit, / In den lärmenden Traum, / Den Gott mit schrecklichen Händen, / Aus seinem Schläfe reißt / Und verwirft.“³¹ In der folgenden Strophe werden die Trostlosigkeit, die Unerbittlichkeit und Erbarmungslosigkeit der Welt beschworen, denen in der dritten Strophe die Güte und Liebe Gottes gegenübergestellt werden. In der vierten Strophe tritt erneut die in der Anfangsstrophe bereits apostrophierte Zeit in Erscheinung, deren wahres Wesen folgendermaßen beschrieben wird: „Deine Wahrheit allein, / Der Unsinn und sein Leid, / Der Wundrand und das ausgehende Herz, / Der Durst und die schlammige Tränke, / Gebleckte Zähne, / Und die mutige Wut / Des tückischen Ungetüms.“³² Anstatt dieser Wahrheit eingedenk zu sein, hat sich die Zeit dem „lärmenden Traum“ und dem „scheußlichen Gewitter der eitlen Rede“ verschrieben. So heißt es in der Schlussstrophe von Werfels Gedicht: „Nun da wir uns ließen, / Und unser Jenseits verschmissen, / Und uns verschwuren, / Zu Elend, besessen von Flüchen...“³³, wobei das hier erwähnte Sich-Verschwören

³¹ Werfel, Franz (1982): *Der Krieg*. In: Pinthus, Kurt (Hrsg.): **Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus**, Hamburg: Rowohlt, 82 – 83.

³² Ebd., 84.

³³ Ebd., 84.

durchaus in seinem ambivalenten Doppelsinn zu lesen: als Vereinigung und Verbrüderung wie auch als Fehlleistung, die den getanen Schwur als fundamentalen Irrtum erscheinen lässt.

Im Folgenden wollen wir uns nun einigen expressionistischen Gedichten zuwenden, die im Laufe des Ersten Weltkriegs entstanden sind und konkrete Kriegserfahrungen lyrisch Gestalt werden lassen. Dazu zählen etwa Gedichte, die den Namen einer Schlacht bereits im Titel führen, wie z.B. das Gedicht *Schlacht an der Marne* von Wilhelm Klemm oder das Gedicht *Die Schlacht bei Saarburg* von Alfred Lichtenstein. Die Quintessenz des dreistrophigen Lichtensteinschen Gedichts lässt sich mit folgenden beiden Verspaaren aus seiner mittleren und seiner letzten Strophe charakterisieren: „Ich liege gottverlassen / In der knatternden Schützenfront. [...] Ich stemme mich steil in das Graue / Und biete dem Morden die Stirn.“³⁴ Im Doppelsinn des Schlussverses „Und biete dem Morden die Stirn“ werden der Mut und die Furchtlosigkeit einerseits mit dem Gefährdetsein und der Schutzlosigkeit des lyrischen Ichs andererseits zueinander in Beziehung gesetzt. Bereits in Lichtensteins Gedicht vermisst man den Ereignischarakter der Schlacht, der dann in Wilhelm Klemms Gedicht *Schlacht an der Marne* völlig negiert wird. Dessen beide Schlussverse machen deutlich, dass sich im Ersten Weltkrieg die ereignis- und momenthafte Schlacht zum gleichförmigen und monotonen Stellungskrieg gewandelt hat: „Stille. In der Ferne brodeln das Feuer der Infanterie / Tagelang, wochenlang.“³⁵

Diese realen Fronterfahrungen aus dem Stellungskrieg kehren dann in zahlreichen expressionistischen Gedichten auf je eigene Weise wieder. Wilhelm Klemm konstatiert die Gleichgültigkeit, die der Monotonie des modernen Stellungskrieges entspringt: „Der Tod ist so gleichgültig wie der Regen, der anhebt. / Wen kümmert das Gestern, das Heute oder das Morgen? // Und durch ganz Europa ziehen die Drahtverhaue.“³⁶ Klabund, der den Ersten Weltkrieg anfänglich begeistert begrüßte und sich später zum Kriegsgegner wandelte, wurde als Tuberkulosepatient nicht zum Militärdienst eingezogen, brachte die Stimmung des Stellungskriegs gleichwohl in seinem dreistrophigen

³⁴ Lichtenstein, Alfred (1982): *Die Schlacht bei Saarburg*. In: Pinthus, Kurt (Hrsg.), a.a.O., 88.

³⁵ Klemm, Wilhelm (1976): *Schlacht an der Marne*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 127.

³⁶ Klemm, Wilhelm (1976): *An der Front*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 127.

Gedicht *Gewitternacht* zum Ausdruck, dessen Schlussstrophe folgendermaßen lautet: „Und immer mehr und immer fort / Und Rausch und Blut und Sang und Mord / Wir sterben, sterben, sterben. Der Himmel donnert, Wolke kracht, / Ein Blitz knallt nieder durch die Nacht / Und schmeißt die Welt in Scherben.“³⁷ Ebenso hat Oskar Kanehl in seinem Gedicht *Schlachtfeld* das wahre Gesicht des Stellungskrieges beschrieben, der durch die Verszeile „Die Schlacht ist müde“³⁸ wohl am besten charakterisiert wird. Weiter heißt es dort: „Rotekreuzwagen. Ärzte. / Träger und Trägerinnen. / Verwundete vergessen ihren Völkerhaß, / und Leichen lagern brüderlich. / Schmerzschreie schwer Getroffener. / Röchelnde Rufe Sterbender. / Pferdekadaver. Weggeworfenes / und zerschossenes Krieggerät.“³⁹ In diesen Kontext gehört auch Georg Trakls berühmtes Gedicht *Grodek*,⁴⁰ dessen Titel sich auf die zu Beginn des Ersten Weltkriegs mehrfach im Frontgebiet befindliche ostgalizische Stadt Grodek bezieht.

Aus einer großen Fülle von expressionistischen Gedichten könnte man ein umfängliches Schlachtgemälde komponieren, das die Schrecken des modernen Stellungskrieges eindringlich vor Augen führt. Oskar Kanehls Gedicht *Auf dem Marsch* beschreibt den Weg einer Marschkolonie „durch Brandstätten und Mordfelder, / vor denen uns nicht mehr schauert.“⁴¹ Die Monotonie des Marschierens wird durch das Verspaar „Aus müden Mündern fallen lalle Lieder. / Nur um den Takt“⁴² unterstrichen und in den Schlussversen gesteigert, wo die Monotonie des Gleichschritts der Marschkolonie durch die innere Monotonie des einzelnen Marschierenden noch überboten wird: „Jeder pendelt im Gleichschritt seiner Körpermaschine. / Irrsinnig eintönig. Irrsinnig eintönig.“⁴³ Auf ähnliche Weise schildert Ernst Toller in seinem Gedicht *Gang zum Schützengraben* den Marsch von Soldaten zu ihrem Einsatzort im Stellungskrieg. „Durch Granattrichter, / Schmutzige Pfützen, / Stapfen sie. / Über Soldaten, / Frierend im Erdloch, / Stolpern sie.“⁴⁴ Der

³⁷ Klabund (1976): *Gewitternacht*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 125.

³⁸ Kanehl, Oskar (1976): *Schlachtfeld*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.) a.a.O., 128.

³⁹ Ebd., 128.

⁴⁰ Trakl, Georg (1976): *Grodek*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 130.

⁴¹ Kanehl, Oskar (1976): *Auf dem Marsch*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 134.

⁴² Ebd., 134.

⁴³ Ebd., 134.

⁴⁴ Toller, Ernst (1976): *Gang zum Schützengraben*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 135.

ambivalente Schlussvers „Zum Graben zum Graben“⁴⁵ markiert nicht nur den Zielort des Marsches, sondern auch den möglichen Endpunkt des Lebensganges der betroffenen Soldaten. Ernst Toller, der in den ersten Tagen des Großen Krieges als Freiwilliger in die Armee eintrat, sich später freiwillig zum Fronteinsatz meldete, bei Verdun kämpfte und dort für seine Tapferkeit ausgezeichnet wurde, wandelte sich später zum entschiedenen Kriegsgegner, was z. B. auch in seinem Gedicht *Leichen im Priesterwald* zum Ausdruck kommt: „Ein Düngerhaufen faulender Menschenleiber: / Verglaste Augen, blutgeronnen, / Zerspaltete Hirne, ausgespiene Eingeweide, / Die Luft verpestet vom Kadaverstank, / Ein einzig grauenvoller Wahnsinnschrei.“⁴⁶ Auf die Schilderung der Kriegsgräuel in der ersten Strophe folgt in der zweiten eine Anrufung der Frauen Frankreichs und Deutschlands, eine eindringliche Bitte an diese, den Blick auf ihre im Kampfe fallenden Männer zu richten: „Seht Ihr Eure Männer! / Sie tasten mit zerfetzten Händen / Nach den verquollenen Leibern ihrer Feinde, / Gebärde, leichenstarr, ward brüderlicher Hauch, / Ja, sie umarmen sich. O schauerlich Umarmen!“⁴⁷ Die Umarmung im Liebesakt zwischen Mann und Frau wird durch die Umarmung der Männer im Todeskampf ersetzt, wobei die hier evozierte Brüderlichkeit gleichwohl auf Verbindung und Vereinigung abzielt. Zurück bleibt das verstummende lyrische Ich, das sich in der dritten und letzten Strophe verwundert fragt: „Bin ich ein Tier, ein Metzgerhund?“⁴⁸

Das Gedicht *Leichnam*⁴⁹ von Georg Hecht schickte der Autor, der 1914 als Kriegsfreiwilliger einrückte und 1915 an der Westfront fiel, auf einer Feldpostkarte an den Herausgeber der expressionistischen Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst **Die Aktion**, Franz Pfemfert, der dieses Gedicht von Georg Hecht dann auch 1915 in seiner Zeitschrift veröffentlichte. Das Gedicht schildert den Tod eines Frontsoldaten bei einem Infanterieangriff im Stellungskrieg. Der Soldat überspringt den Wall von Leichen, der sich vor der feindlichen Linie aufgeworfen hat, um dann sogleich selbst von einem Kopfschuss tödlich getroffen zu werden. „Er brach im Kreuz zusammen, ohne Schrei, / hintüber, zuckte

⁴⁵ Ebd., 135.

⁴⁶ Toller, Ernst (1976): *Leichen im Priesterwald*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 135.

⁴⁷ Ebd., 136.

⁴⁸ Ebd., 136.

⁴⁹ Hecht, Georg (1976): *Leichnam*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 139.

kaum.⁵⁰ Der in diesem Gedicht mit Bedacht konstruierte Zufall will es, dass der Körper des getroffenen Soldaten sich in den Körpern von weiteren drei Mitkämpfern, die gleichzeitig mit ihm fallen, in der Weise verfängt und verhakt, dass „er, ein aufrecht Zeichen, / steckend stehen blieb. Die Arme waren frei.“⁵¹ Er fällt also in der Pose eines Adoranten, „fest in steter / Andachtsbeugung der antike Beter.“⁵² Das in diesem Gedicht evozierte Bild erinnert an Kriegsgemälde von Otto Dix, etwa an das Triptychon mit Predella *Der Krieg*, das in der Galerie Neue Meister in Dresden hängt. Otto Dix war Kriegsfreiwilliger im Ersten Weltkrieg und kämpfte an der West- wie an der Ostfront. Das mit Öl auf Holz gemalte Triptychon, das die Erfahrungen des Malers im Ersten Weltkrieg bildnerisch verarbeitet, entstand erst ein Jahrzehnt später, in den Jahren 1929 – 1932.

Weitere Gedichte schildern Lazarettfahrten während des Ersten Weltkriegs, so etwa Wilhelm Klemms Gedicht *Lazarett* oder Walter Hasenclevers Gedicht *Sterbender Unteroffizier im galizischen Lazarett*. Wilhelm Klemm beerbt in *Lazarett* die Sprach- und Bilderwelt der frühexpressionistischen Arzt- und Krankenhaus-Gedichte Gottfried Benns. „Ein Darm hängt heraus. Aus einem zerrissenen Rücken / quoll die Milz und der Magen. Ein Kreuzbein klafft um ein Astloch. / Am Amputationsstumpf brandet das Fleisch in die Höhe. // Pilzartig wuchernd Ströme von hellgrünem Eiter / fließen; über das Fleisch hinausragend / pulsiert der unterbundene Arterienstamm.“⁵³ Wilhelm Klemm, der im Ersten Weltkrieg als Oberarzt im Felde an der Westfront eingesetzt war, wusste als kriegserfahrener Mediziner, wovon er sprach, und als spracherfahrener Lyriker, wie er poetisch darüber sprechen konnte. Ganz ähnlich geht Walter Hasenclever in seinem Gedicht *Sterbender Unteroffizier im galizischen Lazarett*⁵⁴ vor. Waren es bei Wilhelm Klemm jedoch Langzeilen, die die Fülle des Leids im Lazarett wortreich zu fassen suchten, so sind es bei Walter Hasenclever verknappte, oft mittels Einwortsätzen gebildete Kurzzeilen, die das Sterben des Unteroffiziers poetisch begleiten. Das aus sechzehn Versen

⁵⁰ Ebd., 139.

⁵¹ Ebd., 139.

⁵² Ebd., 139.

⁵³ Klemm, Wilhelm (1976): *Lazarett*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 131.

⁵⁴ Hasenclever, Walter (1976): *Sterbender Unteroffizier im galizischen Lazarett*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O. 131 – 132.

bestehende Gedicht lässt sich in vier Gruppen von je vier Versen gliedern, wobei die erste Versgruppe umarmend, die restlichen drei kreuzgereimt sind. Gerahmt wird das Gedicht von der Anrufung zweier Lazarettwestern Irene (V. 1) und Rose (V. 15), die mit ihren Namen auf die antike Friedensgöttin und die christliche Muttergottes anspielen. Zwischen den friedlichen und sanften Todesbildern am Anfang und am Ende des Gedichts vollzieht sich dann das Kriegsgeschehen, das in V. 6 in gedrängtester Weise folgendermaßen resümiert wird: „Antreten. Trommel. Tod.“ Lemberg, die Hauptstadt Galiziens, wird in V. 10 erwähnt, wodurch das Gedicht auch historisch verortet wird. In der Schlacht von Lemberg, die in der Frühphase des Ersten Weltkriegs geschlagen wurde, kämpften die russische und die k. u. k. Armee mehrfach gegeneinander, wobei die österreichisch-ungarischen Truppen von den Truppen des Russischen Reiches im September 1914 vernichtend geschlagen wurden. Der Transport der Verwundeten endet im Gedicht dann in den „Baracken blutbeweint. / Ärzte ohne Narkose, / Beine ab, zerstampft. / Kleine Schwester, Rose, / Sei den Toten sanft!“ (V. 12 – 16)

Das Bild der Kriegsliteratur während des expressionistischen Jahrzehnts wäre nicht vollständig, wenn man dabei nicht auch populäre Kriegsliteratur, d.h. weniger literarisierte und ästhetisch weniger anspruchsvolle Formen der Kriegspoesie, in Betracht zöge. Nicolas Detering hat in seiner Studie über *Kriegsliteratur im Ersten Weltkrieg*⁵⁵ gezeigt, dass im Jahr des Kriegsausbruchs von einer umfassenden dilettantischen Lyrikproduktion keine Rede sein kann. „Stattdessen beschränkte sich die Verfasserschaft zunächst auf das städtische Bürgertum und einige wenige, publizistisch aber teilweise bereits etablierte und schriftstellerisch professionalisierte Arbeiter.“⁵⁶ Erst in den Kriegsjahren 1915 und 1916 gewinnen weniger literarisierte Verfasser an Bedeutung, wobei deren Gedichte von formaler Epigonalität gekennzeichnet sind, was sich etwa an der Bevorzugung der traditionellen Gattung der Ballade zeigt. Die zunehmende Pazifizierung der Kriegsliteratur, wie sie bei expressionistischen Dichtern beobachtet werden kann, die oftmals als begeisterte Freiwillige in den Krieg gezogen waren und, wenn überhaupt, zumeist als engagierte Pazifisten heimkehrten, lässt sich in der populären Kriegsliteratur nicht nachweisen. Es

⁵⁵ Detering, Nicolas, a.a.O., 9 – 40.

⁵⁶ Ebd., 39.

lässt sich allenfalls ein Abnehmen kriegslyrischer Produktion seit spätestens 1916 konstatieren, wobei der offensive Tatheroismus und die Idealisierung heroischer Opferwilligkeit vom Appell an frontsoldatisches Durchhalten und vom Aufruf zu patriotischem Umgang mit Trauer und Leid an die Angehörigen der Kriegsoffer sukzessive abgelöst wird.

Ohne dieses weite Feld populärer Kriegsgedichte hier auch nur ansatzweise abschreiten zu können, sei nun an deren Stelle ein Kriegspoem behandelt, das bald zu den bekanntesten deutschen Gedichten überhaupt zählte und außerdem große politische Wirkung in Staat und Gesellschaft entfaltete, von der Wandervogelbewegung und der Bündischen Jugend über konfessionelle Gruppierungen der christlichen Kirche bis hin zur Hitlerjugend, zur Wehrmacht und zur Waffen-SS. Auch der deutsche Schlagersänger und Volksliederinterpret Heino hat es in seinem Repertoire. In der deutschen Bundeswehr und im österreichischen Bundesheer ist es ein beliebtes Marschlied. Es handelt sich um das Gedicht *Wildgänse rauschen durch die Nacht* von Walter Flex. Der promovierte Germanist Walter Flex meldete sich 1914 als Kriegsfreiwilliger und diente hauptsächlich an der Ostfront, vor allem im Baltikum, wo er 1917 auch fiel. Seine 1916 erschienene autobiographische Erzählung **Der Wanderer zwischen beiden Welten**, die das erwähnte Gedicht enthält, wurde das erfolgreichste Buch eines deutschen Schriftstellers im Ersten Weltkrieg und gehört neben Ernst Jüngers Buch **In Stahlgewittern** (erstmalig 1920) und neben den bekannten und auflagenstarken Romanen **Im Westen nichts Neues** von Erich Maria Remarque (1928) und **Krieg** (1928) von Ludwig Renn zu den wichtigsten Werken autobiographisch orientierter Literatur im historischen Kontext des Ersten Weltkriegs. Walter Flex schildert in der erwähnten Erzählung eine nächtliche Begebenheit während des Stellungskrieges in Lothringen, wo der Ich-Erzähler plötzlich eines gewaltigen Schwarms von Wildgänsen gewahr wird, der, selbst ein wanderndes Heer, gespensterhaft über die feindlichen Heerhaufen dahin zieht, die sich im Frontgebiet lauend gegenüberliegen. Ohne im Dunkel genau zu sehen, schreibt der Ich-Erzähler folgende vier Verse auf einen Fetzen Papier nieder:

Wildgänse rauschen durch die Nacht
Mit schrillum Schrei nach Norden –
Unstäte Fahrt! Habt acht, habt acht!
Die Welt ist voller Morden.

Fahrt durch die nachtdurchwogte Welt,
Graureisige Geschwader!
Fahlhelle zuckt, und Schlachtruf gellt,
Weit wallt und wogt der Hader.

Rausch' zu, fahr' zu, du graues Heer!
Rauscht zu, fahrt zu nach Norden!
Fahrt ihr nach Süden übers Meer –
Was ist aus uns geworden!

Wir sind wie ihr ein graues Heer
Und fahr'n in Kaisers Namen,
Und fahr'n wir ohne Wiederkehr,
Rauscht uns im Herbst ein Amen!⁵⁷

Die schneidenden und schrillen Schreie der am Nachthimmel dahin ziehenden Wildgänse, die vom Ich-Erzähler als klagender Gesang gedeutet werden, kommentieren den Stellungskrieg gewissermaßen aus der Vogelperspektive, indem der Blick des Ich-Erzählers sich vom realen Kriegsgeschehen, das im Gedicht außerdem ahistorisch generalisierend und sprachlich archaisierend dargestellt ist, weg wendet und sich mit dem wandernden Heer der Wildgänse gleichsam in die Lüfte erhebt. Die authentische Situation des Frontkämpfers wird nicht mehr unmittelbar zum Erlebnis, sondern nur noch sinnbildlich vermittelt über die Wildgänse erfahrbar, die einerseits als Identifikationssymbol für die Frontsoldaten fungieren, andererseits als Symbol des unberechenbaren Schicksals wie der zyklisch wiederkehrenden Zeit. Die periodische Wiederkehr der Zugvögel mahnt die Kämpfer, dass ihre eigene „unstäte Fahrt“ (V. 3) durchaus eine Fahrt ohne Wiederkehr sein könnte. Doch selbst diese fatale Möglichkeit wird im Gedicht entschärft und ins Versöhnliche gewendet: durch den Verweis auf Kaiser und Kirche, die mittelalterliche Einheit von imperium und sacerdotium. Die ungeheure Wirkung, die dieses von Robert Götz vertonte volksliedhafte Marschlied entfaltete, beruht nicht zuletzt auf seiner absichtsvollen Abstrahierung von den Realitäten des modernen Stellungskrieges, auf seinem bewussten Absehen von der konkreten Kriegswirklichkeit.

⁵⁷ Zit. nach Klose, Werner (Hrsg.) (1987): **Deutsche Kriegsliteratur zu zwei Weltkriegen**, Stuttgart: Reclam, 31.

So wie Gedichte aus der Vorkriegszeit einen wichtigen Bestandteil der Kriegsliteratur während des expressionistischen Jahrzehnts darstellen, so sind auch Kriegsgedichte, die erst nach dem Ende des Ersten Weltkriegs entstanden, von großer Bedeutung für das Verständnis der Kriegspoetik zwischen 1910 und 1920. Die literaturwissenschaftliche Darstellung dieser Nachkriegsdichtung kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht mehr geleistet werden. Vielmehr soll in deren letztem Teil der Kriegsliteratur eines expressionistischen Dichters, der zu Beginn des zweiten Kriegsjahres an der Ostfront fiel, besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, zumal dessen Gedichte authentisches Erleben und formale Innovation, reale Erfahrung und sprachliche Artistik auf einzigartige Weise miteinander verbinden. Es handelt sich um den expressionistischen Dichter und Dramatiker August Stramm.

August Stramm wird am 29. Juli 1874 in Münster geboren. Nach dem Abitur im Jahre 1893 tritt Stramm, der eigentlich katholische Theologie studieren wollte, auf Wunsch des Vaters, der selbst Beamter in der Postverwaltung ist, in den Postdienst ein, wo er es in der höheren Verwaltungslaufbahn schließlich bis zum Postinspektor bringt. Nebenher studiert er von 1905 bis 1908 als Gasthörer an der Universität zu Berlin, wo er 1909 zum Dr. phil. promoviert wird. Stramms erstes literarisches Werk erscheint 1904: das Drama **Die Bauern**, mit dem er sich 1905 erfolglos um den in diesem Jahr erstmals vergebenen Volks-Schillerpreis bewirbt. Nach 1909 entstehen weitere Dramen und auch (größtenteils verloren gegangene) Gedichte. Die Veröffentlichung des Dramas **Sancta Susanna** in der expressionistischen Zeitschrift **Der Sturm** im Jahr 1913 begründet Stramms Freundschaft mit deren Herausgeber Herwarth Walden. Es kommt zu einer verstärkten dramatischen und lyrischen Produktion, die aufgrund von Stramms Einziehung als Hauptmann der Reserve zu Beginn des Krieges im Jahre 1914 zwar eingedämmt, aber nicht unterbrochen wird. Nach anfänglichem Kriegseinsatz im Elsass und in den Vogesen wird Stramm im April 1915 an die Ostfront versetzt, wo er als Bataillonskommandeur in Galizien u. a. auch in der Schlacht bei Grodek kämpft. Die von Herwarth Walden bereits in die Wege geleitete Befreiung vom Militärdienst lehnt August Stramm bei einem Fronturlaub in Berlin im August 1915 ab. Wenige Tage später fällt er bei einem Sturmangriff in den Rokitno-Sümpfen im heutigen Grenzgebiet zwischen Weißrussland und der Ukraine. Er wird auf dem jüdischen Friedhof im westukrainischen Dorf Horodez beigesetzt. Sein Grab befindet sich heute in Berlin.

Wenige Wochen vor seinem Tode äußerte August Stramm in einem Brief an seinen Verleger Herwarth Walden die Absicht, seine Gedichte aus der Kriegszeit gesammelt zu edieren und dieser Sammlung den Titel **Tropfblut** zu geben. Zur Herausgabe einer solchen Sammlung im Sinne Stramms⁵⁸ kam es seitens seines Verlegers zwar nicht, aber die zwischen November 1914 und April 1915 entstandenen Gedichte August Stramms wurden, dem ursprünglichen Plan des Autors folgend, in der Reihenfolge, in der sie in Waldens Zeitschrift **Der Sturm** sukzessive erschienen waren, gleichwohl gesammelt veröffentlicht, zuletzt 2013 im Berliner Hofenberg Verlag in einer vollständigen Neuausgabe, die den hier zitierten Texten Stramms zugrunde liegt.⁵⁹

Stramms Kriegsgedichte zersprengen die ästhetische Form, um dem im Krieg bis aufs Äußerste gesteigerten Existenz- und Daseinsgefühl zum sprachlichen Ausdruck zu verhelfen. Lexik, Syntax, Morphologie, ja auch Semantik werden auf dem Altar der ‚Wortkunst‘ geopfert, wie sie der sog. Sturm-Kreis um Herwarth Walden, dem auch Stramm angehörte, propagierte. Die Sprache sollte in der Wortkunst auf ihren elementaren und nuklearen Bestandteil, das Wort, zurückgeführt werden. Die innere Potenz des Wortes, die durch gebräuchliche Morphologie und Syntax eine Schwächung erfährt, sollte dabei durch sprachliche Intensivierung, Simplifizierung, Reduktion und Konzentration gestärkt und allererst freigesetzt werden. Nicht von ungefähr wurde diese Richtung des Expressionismus als ‚abstrakter Expressionismus‘ bezeichnet.

Das folgende Gedicht *Patrouille* gehört, neben den Gedichten *Wache* und *Sturmangriff*, zu den drei Kriegsgedichten August Stramms, die von Kurt Pinthus in seine im Jahre 1920 erschienene Anthologie **Menschheitsdämmerung** aufgenommen wurden.

Die Steine feinden
Fenster grinst Verrat
Äste würgen

⁵⁸ Walden verwendete zwar den Titel **Tropfblut** für eine 1919 veröffentlichte Nachlassausgabe der Werke Stramms, die jedoch nach anderen Kriterien als den vom Autor vorgegebenen zusammengestellt wurde.

⁵⁹ Guth, Karl-Maria (Hrsg.) (2013): August Stramm. **Tropfblut. Gedichte aus dem Krieg**. Berlin: Contumax-Hofenberg. Der Text dieser Neuausgabe folgt der von René Radrizzani herausgegebenen Ausgabe der Werke August Stramms, die 1963 im Wiesbadener Limes Verlag erschienen ist.

Berge Sträucher blättern raschlig
Gellen
Tod.⁶⁰

Das Gedicht gibt die seelische Ausnahmesituation während eines mit Todesgefahr verbundenen Patrouillengangs im Kriege wieder. Das zum Zerreißen gespannte Existenzgefühl, die Form des In-der-Welt-Seins, greift dabei auf die sprachliche Form über, indem es diese zerreißt und zersprengt. Das seines Präfixes beraubte Verb „anfeinden“ wird im Neologismus „feinden“ zu einer intransitiven, elementaren, absoluten Realität. Umgekehrt wachsen dem Verb „grinsen“ in Verbindung mit der Personifikation der Todesgefahr in Gestalt eines grinsenden Fensters plötzlich transitive Qualitäten zu: „Fenster grinst Verrat“ (V. 2). Das Subjekt wird damit hinsichtlich seines Weltbezugs grundlegend verunsichert. Würgen das (im Übrigen hier nicht ausdrücklich genannte) lyrische Ich die Äste, oder bewirken die Äste, dass das lyrische Ich würgt? Beinhaltet das Wort „Berge“ (V. 4) einen Imperativ (Verbirg dich!), eine angstvolle Beobachtung (Sträucher bergen Gefahr) oder den sehnlichen Wunsch nach Geborgenheit? Oder dies alles zusammen und auf einmal? Eine Antwort hierauf hält das Gedicht nicht bereit, vielmehr führt die Zerstörung der ästhetischen Form ins Zentrum des im Krieg auf die Spitze getriebenen Daseinsgefühls, das auf dem Wege der Abstraktion seinen künstlerischen Ausdruck sucht. Das neologistische Adjektiv „raschlig“ (V. 4) bildet einen starken akustischen Kontrast zu dem nachfolgenden Infinitiv „Gellen“ (V. 5), in dem sich die Spannung des Gedichts entlädt, die im Schlusswort „Tod“ (V. 6) endlich zur Ruhe kommt.

Das sprachliche Rudiment, das dieses Gedicht darstellt, kann nun auf zweierlei Weise gedeutet werden. Entweder betreibt es negativ das Geschäft der Destruktion, um durch die Zerstörung der Form in den Kern der Realität des angstvoll erlebten Kriegsgeschehens vorzustößen, oder es bewirkt positiv die Schaffung einer neuen, wenngleich fragmentarischen Form, die dem bedrohlich erlebten Daseinsgefühl im Kriege künstlerisch korrespondiert. Diese Ambiguität im expressionistischen Formbegriff hat eine Entsprechung in Walter Benjamins Begriff der Ruine, und zwar im Kontext seiner Analyse der barocken Allegorie, wie er sie in seiner 1923 bis 1925 entstandenen

⁶⁰ Guth, Karl-Maria (Hrsg.), a.a.O., 46.

Habilitationsschrift **Ursprung des deutschen Trauerspiels** entfaltet hat. Das Strammsche Gedicht, als Ruine gedacht, wird so zur Vision eines Neuen, das Benjamin mit Bezug auf die Epoche des Barock folgendermaßen in Worte fasste: „Was da in Trümmern abgeschlagen liegt, das hochbedeutende Fragment, das Bruchstück: es ist die edelste Materie der barocken Schöpfung.“⁶¹

Bevor wir uns der Interpretation weiterer Kriegsgedichte von August Stramm zuwenden, sei zunächst auf die literarische Richtung der Wortkunst im Sturm-Kreis um Herwarth Walden näher eingegangen, der Stramm künstlerisch wie persönlich außerordentlich nahe stand. Wie kein zweiter Künstlerkreis der Moderne hat sich die um Herwarth Walden und seine Zeitschrift **Der Sturm** (1910 – 1932) sich formierende Bewegung zu einem der bedeutendsten Organe avantgardistischer Kunst entwickelt und über zwei Jahrzehnte lang als solche behauptet. Neben der genannten Zeitschrift gab es außerdem auch die Sturm-Bühne, den Sturm-Verlag, die Sturm-Buchhandlung, die Sturm-Galerie, die Sturm-Kunstschule und die berühmten Sturm-Abende, bei denen expressionistische und futuristische Gedichte rezitiert und diskutiert wurden. Die Wortkunst des Sturm-Kreises wurde dabei nicht nur praktisch durch literarische Werke etwa von August Stramm realisiert, sondern auch theoretisch durch Essays von verschiedenen Mitgliedern des Sturm-Kreises propagiert. Von Herwarth Walden selbst erschien 1918 in **Der Sturm** ein Essay mit dem Titel *Das Begriffliche in der Dichtung*.⁶² In diesem Essay, der traditionelle von moderner Dichtung abzugrenzen sucht, spielt der Herausgeber der **Wochenschrift für Kultur und die Künste** – so der Untertitel der genannten expressionistischen Zeitschrift – das Ungegenständliche gegen das Gegenständliche, das Unwillkürliche gegen das Willkürliche, das Wort gegen den Satz aus: „Warum soll nur der Satz zu begreifen sein und nicht das Wort. Da doch der Satz erst das Begriffliche des Wortes ist. Nur die Wörter greifen den Satz zusammen. Wenn das einzelne Wort so steht, daß es unmittelbar zu fassen ist, so braucht man eben nicht viele Worte zu machen.“⁶³ Das Wort ist nach

⁶¹ Benjamin, Walter (1978): **Ursprung des deutschen Trauerspiels**, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 156.

⁶² **Der Sturm**, 9 (1918), 66 – 67. Wieder abgedruckt in: Best, Otto F. (Hrsg.) (1976): **Theorie des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam, 149–156.

⁶³ Walden, Herwarth (1976): *Das Begriffliche in der Dichtung*. In: Best, Otto F. (Hrsg.), a.a.O., 155.

Walden der Garant der Wirkungsmächtigkeit der Dichtung. „Das Wort herrscht. Das Wort zerreißt den Satz, und die Dichtung ist Stückwerk. Nur Wörter binden. Sätze sind stets aufgelesen.“⁶⁴ Wahre, ungegenständliche, unmittelbare Dichtung beruht nach Herwarth Walden darauf, die Bewegung des Wortes in sich sichtbar zu machen. In diesem Vorgang der Abstraktion ereignet sich zugleich eine Konkretion, das Absehen vom äußeren Zusammenhang der Wörter führt zu einer inneren Sichtbarkeit des Wortes. „Auch die innere Sichtbarkeit ist sinnlich sichtbar. Auch sie hat eine Oberfläche, die man fassen, also fühlen kann.“⁶⁵

Lothar Schreyer, der von 1916 bis 1926 als Redakteur für Waldens Zeitschrift **Der Sturm** arbeitete, vertiefte den sprachmystischen Gedanken der „inneren Sichtbarkeit“ des Wortes in einem eigenen Essay mit dem Titel *Expressionistische Dichtung*,⁶⁶ der in der **Sturm-Bühne**, dem **Jahrbuch des Theaters der Expressionisten**, im Sturm-Verlag 1918 –1919 in mehreren Folgen erschien, und zwar mit einer Reihe von konkreten Beispielen voller sprachlicher Anschaulichkeit. Für Schreyer ist das Wortkunstwerk ein Nacheinander von Wortgestalten, die in ihrem bewegten Nebeneinander zu einer künstlerischen Einheit zusammengefügt sind. „Jedes Wort im Wortkunstwerk ist ein selbstständiger Wert. Alle Worte im Wortkunstwerk stehen untereinander in Beziehung. Diese Beziehung kann in der einzelnen Wortgestalt selbst gestaltet sein.“⁶⁷ Gemäß dem Verständnis der expressionistischen Wortknstler regiert das Wort den Satz, und nicht umgekehrt. „Die Wortreihe, der Satz hat nur dann einen über den konstruktiven Gedanken hinausgehenden Gedankeninhalt, wenn der Satz gleichwertig neben der einzelnen Wortgestalt steht. Der Satz ist dann für das Wort gesetzt.“⁶⁸ Der Dichter wird zum Wortschpfer, der, wie Schreyer an anderer Stelle sagt, „jedes Wort neu zu schaffen“⁶⁹ hat. Die sprachlichen Mittel, die von den expressionistischen Wortknstlern beschworene Wortkonzentration zu gestalten, werden von Schreyer in seinem Essay im Einzelnen

⁶⁴ Ebd., 156.

⁶⁵ Ebd., 156.

⁶⁶ **Sturm-Bühne**, 1918/1919, Folge 4/5, 19 – 20 sowie Folge 6, 1 – 2. Wieder abgedruckt in: Best, Otto F. (Hrsg.), a.a.O., 170 – 181.

⁶⁷ Schreyer, Lothar (1976): *Expressionistische Dichtung*. In: Best, Otto F. (Hrsg.), a.a.O., 175.

⁶⁸ Ebd., 176.

⁶⁹ Ebd., 176.

exemplarisch aufgeführt.⁷⁰ Dazu zählen auf der Wortebene etwa: die auf das Stammwort zurückgehende Wortverkürzung (z. B. bären für gebären, schwenden für verschwenden, wandeln für verwandeln); der Wegfall der Endungen der Deklination oder der Konjugation; das Fehlen des Artikels; Bildung von Neologismen (z. B. aus Kind das Verb kinden). Auf der Satzebene führt Schreyer folgende Beispiele ins Feld: die Wortumstellung; die Satzverkürzung; das Auslassen der Präpositionen; den Wegfall der Kopula; die transitive Verwendung intransitiver Verben. Im Prozess der Wortkonzentration verwandelt sich die einfache Aussage „Die Bäume und die Blumen blühen“ in den Wortsatz „Baum blüht Blume“, der gegebenenfalls noch bis in ein Einzelwort konzentriert werden kann, in ein „einziges allesagendes Wort“⁷¹. Schreyer schlägt in unserem Beispiel hierfür das Wort „Blüte“ vor und begründet dies folgendermaßen: „Die komplexe Vorstellung des Wortes Blüte umfaßt Baum und Blume im Blühen.“⁷² Im Anschluss an seine poetologischen Überlegungen zur Wortkonzentration fügt Schreyer noch Reflexionen zur Dezentration an, zu denen er etwa rechnet: die Wiederholung; die Parallelismen der Wortsätze; die Umkehrung der Wortstellung; die Abwandlung der Begriffe nach Unterbegriffen und Oberbegriffen; die Assoziation von Wortform zu Wortform. Zehn Leitsätze zur Poetik des Wortkunstwerks beschließen den Aufsatz von Schreyer, die folgerichtig in dem Postulat gipfeln: „An Stelle der Ästhetik setzen wir eine Lehre der Kunstmittel.“⁷³

Im Hinblick auf die Prävalenz des Formalen in der Wortkunst im Allgemeinen und in Stramms Lyrik im Besonderen stellt sich unabweislich die Frage, inwieweit, abstrakt betrachtet, der artistisch konstruierten sprachlichen Form überhaupt noch Inhaltsaspekte abzumerken sind, oder inwieweit, konkret auf Stramms Kriegslyrik bezogen, aus ihr überhaupt noch spezifische inhaltliche Aussagen über den Krieg zu gewinnen sind, zumal Stramm in seinen Liebesgedichten, etwa in seinem 1915 erschienenen Lyrikband **Du**, genau dieselben formalen Prinzipien der Wortkunst angewendet hat wie in seinen Kriegsgedichten.

⁷⁰ Ebd., 177 – 179.

⁷¹ Diese Formulierung stammt von August Stramm aus seinem Brief an Herwarth Walden vom 11. Juni 1914!

⁷² Schreyer, Lothar, a.a.O., 178.

⁷³ Ebd., 180.

Auf diese Frage soll abschließend im Rahmen der Interpretation weiterer Kriegsgedichte August Stramms näher eingegangen werden. Wir beginnen mit zwei Gedichten, die konkrete Kriegsszenen zum Gegenstand haben, und wenden uns zunächst dem aus zehn Versen bestehenden Gedicht *Sturmangriff* zu, dessen längere Anfangs- und Schlussverse die übrigen acht Verse, die aus fünf Einwortversen, einem Zwei- und zwei Dreiwortversen bestehen, auch optisch einrahmen.

Aus allen Winkeln gellen Fürchte Wollen
Kreisch
Peitscht
Das Leben
Vor
Sich
Her
Den keuchen Tod
Die Himmel fetzen.
Blinde schlächtert wildum das Entsetzen.⁷⁴

Der Anfang des Gedichts mit seinen intensiven akustischen Eindrücken (gellen, kreischen, peitschen) markiert den Moment, in dem Soldaten aus ihrer Stellung stürzen und im Sturm zum Angriff übergehen. Nicht von ungefähr hat Kurt Pinthus dieses Gedicht in den *Sturz und Schrei* überschriebenen ersten Teil seiner Anthologie **Menschheitsdämmerung** aufgenommen. Der seelische Aspekt dieses Geschehens wird durch das Wort „Fürchte“, dessen Bedeutung zwischen dem unüblichen Plural von „Furcht“ und dem Imperativ Singular von „fürchten“ changiert, sowie durch den substantivierten Infinitiv „Wollen“ zum Ausdruck gebracht. Die ersten drei Worte des Gedichts betonen die Universalität des Geschehens: „aus allen Winkeln“. Der mittlere Teil des Gedichts (V. 4 – 8) lässt sich auf zwei Arten lesen, je nachdem, ob man die in diesen Versen angedeutete Bewegung als in nur einer Richtung verlaufende oder aber als gestaute, ja ab einem gewissen Punkt sogar rückläufige Bewegung interpretiert. In der ersten Lesart peitscht das Leben den Tod vor sich her, der vor dem Leben gleichsam Reißaus nimmt. In der zweiten Lesart peitscht das Leben den Tod vor und vor sich. Im Reflexivpronomen „sich“ kommt diese Bewegung dann zum Stillstand, indem sie auf sich selbst zurück bezogen bzw. – im

⁷⁴ Guth, Karl-Maria (Hrsg.), a.a.O. 40 – 41.

lateinischen Sinne des Wortes „reflexiv“ – zurück gebogen wird. Das Leben peitscht in dieser Lesart den Tod nun plötzlich her, der Tod kommt drohend auf es zu und verrichtet dementsprechend auch in den beiden gereimten Schlussversen sein umfassendes Zerstörungswerk. Die Universalität des Geschehens wird hier durch den Plural „die Himmel“ betont, und „fetzen“ kann (nicht zuletzt als präfixlose Schwundform von „zerfetzen“) sowohl eine Bewegung meinen, als auch das Resultat dieser Bewegung: den in Fragmente zersprengten Himmel, zusammenhanglose Bruchstücke aus dem Weltgebäude des kosmischen Äthers. Der auf diesen Vers folgende gereimte Schlussvers, der den Charakter einer Sentenz hat, führt dann in der Personifikation des Entsetzens die Brutalität des Kampfgeschehens noch einmal deutlich vor Augen. Der Neologismus „wildum“ setzt die Erfahrung der Totalität (ringsum) mit der Wildheit des grimmig tobenden Schlachtgeschehens in eins, und der Neologismus „schlächtert“ steigert die Grausamkeit der Schlacht zur blindwütigen Aktivität eines Schlächters, eines Fleischers, Fleischhauers und Fleischhackers, dem es nur noch um das blutige Zerstückeln des in die Schlacht geworfenen Menschenmaterials geht.

August Stramms Gedicht *Schrapnell* bringt dann einen weiteren Aspekt des Kampfgeschehens im Ersten Weltkrieg zur Darstellung.

Der Himmel wirft Wolken
Und knattert zu Rauch.
Spitzen blitzen.
Füße wippen stiebig Kiesel
Augen kichern in die Wirre
Und
Zergehren.⁷⁵

Die Explosion eines Schrapnells erzeugt ein Konglomerat von optischen Eindrücken (Himmel, Wolken, Rauch, blitzende Bajonettspitzen), die durch ein die Explosion begleitendes Knattern akustisch untermalt werden. Im neologistischen Adjektiv „stiebig“ wird die rasche Bewegung des durch die Luft Fliegens, des Auseinanderwirbelns wie auch des Davonlaufens gleichsam still gestellt bzw. durch das Verb „wippen“ in eine rhythmisch hin und her bzw. auf und ab schwingende Bewegung übersetzt. In diesem Moment ist die äußere Wahrnehmung völlig ausgeschaltet, was durch den grotesken Satz

⁷⁵ Ebd., 44.

„Augen kichern in die Wirre“ zum Ausdruck gebracht wird wie auch durch den paradoxen Neologismus „zergehren“: Begehren, Verlangen, Wünsen (ahd. gerōn; mhd. geren) vergehen gleichsam vor der Gewalt des äußeren Geschehens, die innere Anteilnahme fällt der Zerstörung anheim und löst sich in Nichts auf.

Das Leid und die Trauer über die im Kriege Gefallenen kommt in zwei weiteren Gedichten August Stramms literarisch zur Darstellung. Zunächst sei auf das Gedicht *Gefallen* näher eingegangen:

Der Himmel flaumt das Auge
Die Erde krallt die Hand
Die Lüfte sumsen
Weinen
Und
Schnüren
Frauenklage
Durch
Das strähne Haar.⁷⁶

Das neunzeilige Gedicht ist um den Einwortvers „Und“ (V. 5) zentriert, der das Scharnier zwischen dem Tod eines Soldaten auf dem Schlachtfeld im ersten Teil (V. 1 – 4) und der Klage einer Frau über den im Kriege Gefallenen im zweiten Teil des Gedichtes (V. 6 – 9) bildet. Verbunden sind die beiden Teile durch die Lüfte, die summen („sumsen“) und raunen, weinen und klagen und damit das äußere Geschehen mit der inneren Anteilnahme verbinden („schnüren“). Die Lüfte weben gleichsam die Klage der Frau, die diesen Verlust erlitt, in das strähnige Haar des Gefallenen ein und fügen so das durch den Krieg Auseinandergerissene in Trauer und Klage elegisch wieder zusammen.

Das Gedicht *Kriegsgrab* von August Stramm befasst sich ebenfalls mit dem Aspekt der Trauer und der Klage. In seinem ersten Vers verwandelt es die starre Form des Grabkreuzes dynamisch in eine flehentliche Geste des Leids und des Schmerzes:

Stäbe flehen kreuze Arme
Schrift zagt blasses Unbekannt
Blumen frechen
Staube schüchtern.
Flimmer

⁷⁶ Ebd., 41.

Tränet
Glast
Vergessen.⁷⁷

Doch die flehentliche Geste steht in starkem Kontrast zu der zagenden, zögerlichen, schüchternen oder einschüchternden Atmosphäre, die das Kriegsgrab umgibt. Allein die Blumen stechen keck, respektlos und provokativ davon ab, als erhöben sie Einspruch gegen das Schwinden der Erinnerung an den Gefallenen. Die vier Einwortverse des zweiten Teils führen dann diese annihilierende Bewegung zu Ende. Wie bei einem Filmriss schwinden glimmernder Schein, Glanz und Schimmern unter Tränen im Vergessen dahin.

Zwei Gedichte, die den Krieg als solchen charakterisieren, mögen den Kreis dieser kurzen Interpretationen Strammscher Kriegsliryk abrunden. Zunächst das Gedicht *Krieg*:

Wehe wühlt
Harren starrt entsetzt
Kreißen schüttert
Bären spannt die Glieder
Die Stunde blutet
Frage hebt das Auge
Die Zeit gebärt
Erschöpfung
Jüngt
Der Tod.⁷⁸

Bilder des Leids und des Todes sind in diesem Gedicht mit Bildern der Geburt und der Niederkunft zusammengeführt. Das erste Wort des Gedichts *Wehe* spielt dabei exemplarisch sowohl auf das Weh wie auch auf die das Gebären begleitenden Wehen an. Entsetzen, Erschütterung und Aufgewühltsein sind Bestandteil dieses blutigen Kreißens, wobei hier kein Mensch gebiert, sondern die personifizierte Zeit. Die letzten vier Verse lassen sich gleichsam nach der Art eines Anagramms lesen. Die Zeit gebiert Erschöpfung, die der Tod wiederum verjüngt. Zeit und Tod treiben gewissermaßen ein ewiges Spiel mit einer unerschöpflichen Erschöpfung, einem endlosen Zu-Ende-Kommen, das die Qualen eines Tantalus und eines Sisyphos nur noch steigert, durchaus

⁷⁷ Ebd., 50 – 51.

⁷⁸ Ebd., 43 – 45.

im Sinne Camus', der die Absurdität der menschlichen Existenz als Ausgangspunkt der menschlichen Revolte postulierte.

Das kreuzgereimte Gedicht *Werttod* schließlich kann als Choral gelesen werden, der die *conditio humana* als irdisches Jammertal deutet, wobei dem Menschen hier der rettende Ausweg im Sinne einer christlichen Erlösungshoffnung verwehrt bleibt.

Fluchen hüllt die Erde
Wehe schellt den Stab
Morde keimen Werde
Liebe klaffen Grab
Niemals bären Ende
Immer zeugen Jetzt
Wahnsinn wäscht die Hände
Ewig
Unverletzt.⁷⁹

Die Erde ist gänzlich verflucht. Der Rettung bringende Stab des Mose, der sich vor dem Pharaon in eine Schlange verwandelt, der über Ägypten die Froschplage bringt, der das Rote Meer teilt und in der Wüste Leben spendendes Wasser aus einem Felsen quellen lässt, ist durch das Leid der Welt zerschellt. Mord keimt Neues, Liebe geht zugrunde. Niemals wird dieser Zustand enden, immerzu wird dieses jammervolle Jetzt fortgezeugt. Das einzig Ewige, Sakrosankte, Intakte und Integre sind die Hände, die in diesem Falle aber nicht in Unschuld, sondern in Wahnsinn gewaschen werden. Allein der Kreuzreim des Gedichts erinnert schwach und von ferne an einen möglichen Ausweg aus diesem *theatrum mundi horribile*.

Anhand der Interpretation dieser Kriegsgedichte von August Stramm ist deutlich geworden, dass trotz ihrer artistisch konstruierten sprachlichen Form, welche Bedeutungen im wahrsten Sinne des Wortes freisetzt, in ihnen durchaus noch Inhalte transportiert werden, die dadurch um so zentraler auf den Krieg Bezug nehmen, als sie dessen ubiquitäres Werk der Zerstörung im Sprach- und Wortmaterial realisieren und deutlich sichtbar machen. Stramms Poesie versenkt sich dabei in einer gleichsam sprachmystischen Art und Weise ins einzelne Wort, bis dieses – um es in Analogie zur mystischen Blickwendung nach innen, dem *μύειν* der Mysterien, zu formulieren – sein Auge aufschlägt.

⁷⁹ Ebd., 40.

Benjamins Definition der Aura als „einmaliger Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“⁸⁰ wäre dem ebenso zu attachieren wie der Aphorismus von Karl Kraus: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“⁸¹

Literatur

- Anz, Thomas (1996): *Vitalismus und Kriegsdichtung*. In: Wolfgang J. Mommsen (Hrsg.): **Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg**, München: R. Oldenbourg, 235 – 247.
- Anz, Thomas / Vogl, Joseph (Hrsg.) (1982): **Der Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914-1918**, München / Wien: Hanser.
- Benjamin, Walter (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders., **Illuminationen. Ausgewählte Schriften**, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 136 – 169.
- Benjamin, Walter (1978): **Ursprung des deutschen Trauerspiels**, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benn, Gottfried (1980): **Das Hauptwerk. Bd. 1: Lyrik**, Wiesbaden / München: Limes.
- Best, Otto F. (Hrsg.) (1976): **Theorie des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam.
- Bode, Dietrich (Hrsg.) (1974): **Gedichte des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam.
- Detering, Nicolas (2013): *Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg – Germanistische Perspektiven*. In: Detering, Nicolas / Fischer, Michael / Gerdes, Aibe-Marlene (Hrsg.): **Populäre Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg**, Münster: Waxmann, 9 – 40.
- Guth, Karl-Maria (Hrsg.) (2013): August Stramm. **Tropfblut. Gedichte aus dem Krieg**, Berlin: Contumax-Hofenberg.
- Holthusen, Hans Egon (1977): **Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**, Hamburg: Rowohlt.
- Klose, Werner (Hrsg.) (1987): **Deutsche Kriegsliteratur zu zwei Weltkriegen**, Stuttgart: Reclam.

⁸⁰ Benjamin, Walter (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders., **Illuminationen. Ausgewählte Schriften**, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 142.

⁸¹ **Die Fackel** vom 8. Juli 1911 (Nr. 326/327/328, XIII. Jahr).

- Korte, Hermann (1981): **Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas**, Bonn: Bouvier.
- Mann, Thomas (1977): *Gedanken im Kriege (1914)*. In: Kurzke, Hermann (Hrsg.): **Thomas Mann. Essays**. Bd. 2: **Politische Reden und Schriften**, Frankfurt am Main: S. Fischer, 23 –37.
- Pinthus, Kurt (Hrsg.) (1982): **Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus**, Hamburg: Rowohlt.
- Radrizzani, René (Hrsg.) (1979): August Stramm. **Dramen und Gedichte**, Stuttgart: Reclam.
- Rilke, Rainer Maria (1980): **Werke in sechs Bänden**. Bd. 3: **Gedichte und Übertragungen**, Frankfurt am Main: Insel.
- Schöning, Matthias (2010): „Gewaltkur. Expressionistische Lyrik der Vorkriegszeit“. In: **Euphorion** 4/2010, 413 – 433.
- Vietta, Silvio (Hrsg.) (1976): **Lyrik des Expressionismus**, München/Tübingen: Deutscher Taschenbuch Verlag / Max Niemeyer.

Ioana Crăciun
Bukarest

**„C'est la guerre“.
Das Bild des Ersten Weltkriegs in Ernst Johannsens
Roman *Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der
Westfront 1918* und in dessen Verfilmung durch
G. W. Pabst**

Abstract: The novel by Ernst Johannsen *Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918* (1929), today almost sunk into oblivion and scarcely paid attention to by literary criticism, lives on in the German cultural memory merely due to its filmization by G. W. Pabst. Its pacifist attitude is well comparable with the message of the novel *Im Westen nichts Neues* (1928) by Erich Maria Remarque. G. W. Pabst's film version *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* (1930) based on Johannsen's novel represents the first movie in the era of the German sound film in which the reality of WWI is presented unsparingly. My paper pays attention to this film version and its literary reference.

Keywords: World War I, pacifism, film adaptation, G. W. Pabst.

Der Romancier, Erzähler und Hörspielautor Ernst Johannsen wurde 1898 geboren, wie zwei andere, prominentere Vertreter des literarischen Pazifismus im nachwilhelminischen Deutschland: Bertolt Brecht und Erich Maria Remarque. Der gesellschaftskritisch eingestellte Johannsen war ein stets zu philosophischer Reflexion neigender Kulturpessimist und Misanthrop mit zeitweiligen antisemitischen Überzeugungen, die er im Geiste Friedrich Nietzsches ein Jahr vor Hitlers Machtergreifung öffentlich zu artikulieren sich berufen fühlte.¹ Die politisch motivierte Emigration nach London an der Seite seiner jüdischen Lebenspartnerin und des gemeinsamen Kindes kurz vor dem Ausbruch des Zweiten

¹ Siehe Ernst Johannsens Stellungnahme in der Anthologie „Klärung: 12 Autoren, Politiker über die Judenfrage“. Mit Beiträgen aus Friedrich Nietzsches „Antichrist“ und „Zur Genealogie der Moral“, Berlin 1932. Neben Ernst Johannsen sind in dieser Anthologie folgende Autoren vertreten: F. Hielscher, E. Euringer, M. Naumann, O. Heller, F. W. Heinz, H. Johst, R. Weltsch, W. von Hollander, A. Kantorowicz, H. Blüher und Graf E. Reventlow.

Weltkriegs änderte jedoch Ernst Johannsens Meinungen „über die Judenfrage“. Die Hörspiele, die er im Londoner Exil für die BBC verfasste, dokumentieren sein politisches Engagement gegen den Nationalsozialismus und dessen Rassenwahn. Allerdings waren seinem zum Konservatismus neigenden Geist frauenfeindliche Äußerungen genauso wenig fremd wie nihilistisch angehauchte zivilisations-, religions- und kulturkritische Äußerungen an die Adresse der Moderne, mit der er nach dem Zweiten Weltkrieg ästhetisch Schritt zu halten nicht mehr imstande war. Nach seiner späten Rückkehr aus dem Exil nach Hamburg im Jahre 1957 gab Ernst Johannsen seine literarische und journalistische Laufbahn als eines ‚überholten‘ Autors² auf und arbeitete bis zu seinem Tod als Elektriker.

Maßgeblich geprägt von seinen traumatischen Kriegserfahrungen in der Hölle von Verdun, wo er als Funker mitgekämpft hatte, war Ernst Johannsen der literarische Antipode Ernst Jüngers. Sein literarisches „Selbstporträt“, subtil als „Stillosen Lebenslauf“ zu Beginn der 1950er Jahre inszeniert, legt Zeugnis davon ab.³ Weder hat er in seinen Kriegsromanen und -erzählungen seine persönlichen Fronterlebnisse als eine fundamentale initiatorische Erfahrung bejaht, noch hat er seine aktive Teilnahme am Großen Krieg als eine patriotische Pflicht literarisch gefeiert.⁴ Die Erzählung *Die Fronterinnerungen eines Pferdes*, 1929 im politisch linksorientierten Hamburger Fackelreiter-Verlag veröffentlicht, ein Prosastück, dem 1930 die Schilderung des Leidensweges eines Kriegsversehrten folgte,⁵ kann nicht zuletzt auch als eine Reaktion auf Ernst Jüngers Debütwerk *In Stahlgewittern: aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers* betrachtet werden, in dem der Krieg zum ästhetischen Erlebnis erhoben worden war. Exaltes Kriegsheldentum lag Ernst Johannsen, anders als Ernst Jünger, völlig fern, auch wenn der Krieg sich auch ihm gelegentlich als Urgeheimnis enthüllt hatte,⁶ zu nüchtern war dafür der Blick, den Ernst Johannsen auf die brutale Realität des Graben- und Stellungskrieges richtete, den er zwei Jahre lang an der Westfront mitgemacht hatte. Ernst Johannsen starb im RAF-Terrorjahr 1977 in seiner Geburtsstadt Hamburg, verbittert

² Siehe E. Johannsen: 1951, 2.

³ Siehe E. Johannsen: 1953, 91 – 92.

⁴ Vgl. Ernst Johannsen 1931.

⁵ Vgl. Ernst Johannsen: 1930, 196 – 202.

⁶ Vgl. Ernst Johannsen: 1932, 9 – 20.

über die ästhetische Zeit-Unangemessenheit, die man seinem literarischen Werk, vor allem seinen einst so erfolgreichen Hörspielen, vorgeworfen hatte.

In die Literaturgeschichte der Weimarer Republik ist Ernst Johannsen vor allem durch ein vom Münchner Rundfunk im Oktober 1929 erstmals ausgestrahltes, *Brigadevermittlung* betitelt, Hörspiel und einen im Hamburger Fackelreiter-Verlag im selben Jahr veröffentlichten Roman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** eingegangen. Während Ernst Johannsens autobiografisch grundierter Antikriegsroman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** bis heute im Schatten von Erich Maria Remarques Meisterwerk **Im Westen nichts Neues** steht, das beinahe gleichzeitig publiziert wurde und neben Ernest Hemingways ebenfalls 1929 veröffentlichtem Roman **A Farewell to Arms** zu den Klassikern der Antikriegsliteratur zählt, gilt Ernst Johannsens vielfach inszeniertes und international ausgestrahltes Hörspiel *Brigadevermittlung* als ein Meilenstein in der Entwicklung dieser Gattung.

Auf Ernst Johannsen als den Hörspielautor der *Brigadevermittlung* hat die germanistische Forschung ihr Augenmerk erneut zu Beginn des 21. Jahrhunderts gerichtet,⁷ während der Romancier Ernst Johannsen eher in den 1930er Jahren des vorigen Jahrhunderts mit kurzen Rezensionen bedacht wurde⁸ und heute beinahe in Vergessenheit geraten wäre, wenn G. W. Pabst, der rote Pabst, wie man ihn wegen seiner linkspolitischen Orientierung genannt hat, einer der wichtigsten Filmregisseure der Weimarer Republik, Ernst Johannsens Antikriegsroman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** ein Jahr nach dessen Veröffentlichung nicht verfilmt hätte. Auch G. W. Pabsts Streifen *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* steht im Schatten der Verfilmung von Erich Maria Remarques Roman **Im Westen nichts Neues** durch den amerikanischen Regisseur Lewis Milestone! Zwischen Lewis Milestones Film *All Quiet on the*

⁷ Vgl. Melanie Fohrmann: 2005; Britta Wüst: **Hörspielanalyse: Ernst Johannsen – Brigadevermittlung**, München 2006. Siehe auch: Reinhard Döhl 1970.

⁸ Vgl. z. B. Albert Zimmer: 1929, 5 – 6; Gerd Eckerts Rezension zu Ernst Johannsens Roman **Sechs auf einer Insel**. In: **Das deutsche Wort**, 11. Jg. (1935), Nr. 11, *Beiblatt: Das lebendige Buch*, 3; Horst Ruedigers Rezension zum selben Roman **Sechs auf einer Insel**. In: **Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde**, Nr. 37 (1934 – 1935), 166 – 167.

Western Front und G. W. Pabsts Film *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* gibt es neben dem gemeinsamen Zeitpunkt ihrer Entstehung – 1930 – und der gemeinsamen kompromisslosen Verurteilung des Krieges zahlreiche filmästhetische Korrespondenzen, auf die der Soziologe und Filmkritiker Siegfried Kracauer früh hingewiesen hat⁹, deren Analyse den Rahmen der vorliegenden Untersuchung jedoch sprengen würde. Während G. W. Pabsts Streifen von Kultur- und Filmwissenschaftlern vom Kaliber eines Siegfried Kracauer bereits im Jahr seiner Uraufführung entsprechend gewürdigt wurde¹⁰ und auch in der heutigen Forschung des Weimarer Kinos nicht unbeachtet bleibt, fristet Ernst Johannsens Roman immer noch ein – meines Erachtens – unverdientes Schattendasein in der Forschung zur deutschen Antikriegsliteratur.¹¹ Eine tief schürfende Parallele zwischen Ernst Johannsens Roman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** und dem an der Schwelle zwischen dem Stumm- und dem Tonfilm gedrehten Streifen G. W. Pabsts *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* stellt bis heute ein Forschungsdesiderat dar. Diese Forschungslücke zu schließen, ist das Ziel der vorliegenden Untersuchung.¹²

Bereits die Widmung – „Den Gefallenen zum Gedächtnis“ –, die Ernst Johannsens Roman eröffnet, lässt den dominant visuellen Charakter dieses Prosawerkes und somit sein hohes filmisches Potential erahnen. Die stark visuelle Dimension der Widmung tritt insbesondere in der sprunghaften Montage ihrer disparaten Kriegsbilder zum Vorschein. Die Dynamik dieser literarischen Bildermontage kündigt die tödliche Dynamik der Kriegshandlungen an, deren bald sachliche, bald

⁹ Vgl. Siegfried Kracauers Besprechung des Films *Im Westen nichts Neues* vom 6. Dezember 1930, wieder zu lesen. In: Siegfried Kracauer 1979: 456 – 459.

¹⁰ Siehe Siegfried Kracauers Besprechung des Films *Westfront 1918*, die in der **Frankfurter Zeitung** vom 27. Mai 1930 veröffentlicht wurde. Die Besprechung ist nachzulesen in: Siegfried Kracauer 1979: 430 – 432. Nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs hat sich Siegfried Kracauer erneut mit G. W. Pabsts Film auseinandergesetzt, den er zu den künstlerischen Spitzenleistungen des Weimarer Kinos zählte, vgl. Siegfried Kracauer 1979: 244 – 246.

¹¹ In Brian Murdoch's Essaysammlung **German Literature and The First World War: The Anti-War Tradition**, Farnham, Surrey: Ashgate 2015, gibt es zwei Studien, die Ernst Johannsens Roman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront** gewidmet sind.

¹² Erste Forschungsergebnisse liefert die Arbeit Andre Kagelmanns und Reinhold Keiners 2014, 80 – 113.

pathosgeladene Schilderung die Substanz des Romans ausmacht und dessen zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit schwankenden Stil ankündigt. Die Widmung, deren ungewöhnliche Länge danach zu streben scheint, im Medium der literarischen Fiktion die kaum vorstellbaren Dimensionen des großen Sterbens sprachlich zu reproduzieren und zugleich die zahllosen Kriegsoffer der Anonymität zu entreißen, ihnen die im Krieg verlorene Identität symbolisch zurückzugeben und ihnen ein (literarisches) Denkmal zu setzen, lautet:

Einsamer Toter an der Straße Moreuil-Morisel; Radfahrer im Somme-Trichter; Landsturmmann ohne Schädeldach im Schlamm der Straße Laon-Glassy; verkohlter Flammenwerfer; Männer vor den Tanks; Jünglinge vom 21. März 1918, am Maschinengewehr noch im Tod weit ins Land spähend; Ihr vor Peronne, das Feld bedeckend; Artilleristen vom Chemin des Dames, zerrissen von Volltreffer, gestorben in Gas und Feuer; Munitionsleute, Gespenster auf ratternden Wagen, Straßengräben füllend vor Amiens, zerstückelt zwischen Gäulen, Granaten und Wagenteilen; unermüdliche Telephonisten, Melder, Flieger, Funker, Sanitätsleute ... tote Kameraden von Verdun, Flandern, Chemin des Dames; Ihr vom Osten und Ihr vom Westen und Ihr vom Meere, erstickt in U-Booten, furchtbar gestorben auf Panzern, Torpedoboten, Minensuchern ... Ihr Tausende und Abertausende und Du mein Freund, von dem niemand weiß, wo und wie Du starbst, wir werden euch nicht vergessen, denn wir – wir waren Eure Kameraden!¹³

Diese bewegende Widmung „Den Gefallenen zum Gedächtnis“ – einem Fotoalbum ähnlich, das grässliche Kriegserinnerungen festhält – lässt sich in vielfacher Hinsicht als ein Text mit programmatischem Charakter lesen, dessen stilistische Merkmale und Antikriegshaltung die Ästhetik und die Ideologie des Romans *in nuce* enthalten. Erstens verweist die Widmung auf den sozialen Status der Romanprotagonisten – der vier Infanteristen –, die gleich den in der Widmung evozierten Gefallenen einfache, anonym gebliebene Soldaten aus allen Gesellschaftsschichten mit Ausnahme des Großbürgertums und des Adels waren. Einer von ihnen, Müller, ist ein einfacher Bauernsohn, Job ist „Vorarbeiter in einer Fabrik“ (V, 14), Lornsen ist Techniker, der vierte im Bunde ist Student, man hat ihm den Beinamen „Philosoph“ (V, 10) gegeben. Sie bilden „eine kleine Kameradschaft [...] in der großen, die die Front umspannt. (V, 13) Auch wenn die Zeitungen in der Heimat

¹³ Ernst Johannsen 2014: 8. Das Werk wird im laufenden Text und in den Fußnoten unter der Sigle V und mit Angabe der jeweiligen Seitenzahl nach dieser Ausgabe zitiert.

sie täglich zu Helden stilisieren¹⁴, bezeichnen sich diese zur Selbstreflexion und zur Selbstironie fähigen Soldaten, die „auf den Heldentod [pfeifen]“ (V, 29), als „Sklaven [...] und keine geborenen Helden“ (V, 14), als „Herde [...] reif und gut für Massengräber“ (Ebd. 14).

Zweitens verweist die Widmung auf die auktoriale Perspektive des Romanciers Ernst Johannsen, auf seine emotionale Identifikation mit den Kriegsoptionen, und zwar nicht nur mit dem gefallenem Landsmann, sondern auch mit dem gefallenem Feind, der häufig im Roman als Kamerad¹⁵ bezeichnet wird.

Selbstreflexiv wird drittens in dieser Widmung über die Rolle des Schriftstellers als eines Zeitzeugen und der Literatur als eines Mediums der Erinnerung nachgedacht. Die soziale Mission der Literatur besteht nach Ansicht Ernst Johannsens in der Übermittlung der historischen Wahrheit und der Bekämpfung „von Entstellungen, Lügen, bewussten Fälschungen“ (V, 22), von denen es „[ü]berall wimmelt“ (Ebd. 22). Indem sie die Erinnerung an die Gefallenen wach hält, die historische Wahrheit unverfälscht übermittelt und das „Unsagbare[...]“ (V, 68) des Krieges artikuliert, ist Literatur, insbesondere die Antikriegsliteratur, so wie sie diese Romanwidmung definiert, nicht zuletzt auch Ausdruck der Frontkameradschaft, so wie die Frontkameradschaft Thema der Antikriegsliteratur ist.

Die Frontkameradschaft stellt ein Schlüsselwort in Ernst Johannsens Werk **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** dar. Sie wird in diesem Roman vielfach beleuchtet und einer politischen, psychologischen und literarhistorischen Analyse unterzogen, deren Ergebnisse teilweise überzeugend, teilweise jedoch eher schillernd sind. Ernst Johannsens dezidierte Antikriegshaltung, die im Geiste des Humanismus wurzelt und den Autor als politisch engagierten Zeitgenossen der Moderne erscheinen lässt, wird in der Schilderung der Frontkameradschaft von einer ausgeprägten Misogynie¹⁶

¹⁴ Vgl.: „>>Wir sind doch Helden, Mensch!<<, lacht der Student auf. >>In den Zeitungen steht es doch jeden Tag zu lesen.<<“ (V, 14).

¹⁵ Vgl. „>>Kamerad, Brot<<, bettelt ein hohlwangiger Franzose, indem er neben Job herläuft. [...] Job bricht ein Stück Brot und wirft die Hälfte dem stehengebliebenen Gefangenen zu.“ (V, 17).

¹⁶ Vgl. „>>Die Ehefrau und Mutter gehört nur ins Haus und nicht ins Parlament, nicht auf den Lehrstuhl. Das Gebiet der Frau ist das weite Gebiet des Kindes, alles andere, was liegt daran.<<“ (V, 19).

überschattet, die ihn zum erkonservativen Antimodernisten abstempelt, dessen ‚Furor‘ sich auch literaturkritisch artikuliert. Der Romancier geht nicht nur mit der wilhelminischen Feuilletonliteratur, die Kriegspropaganda betrieb¹⁷, scharf ins Gericht, sondern auch mit einer ganzen literarischen Tradition der Schilderung von Männerfreundschaften, wobei das literaturkritische Moment seines Diskurses mittelbar zur selbstreflexiven Apologie des eigenen Schreibens wird:

Die Gemeinschaft in Not und Tod hat eine herrliche Frontkameradschaft aufblühen lassen. Auch den Gegner erfasst der Deutsche, auch er ist „Kamerad“, auch er steht für ihn unter dem großen Ereignis, nur dass er eben der Gegenspieler ist. [...] Die sich wirklich mit Waffen bekämpfen, fühlen sich als Kameraden, fühlen sich verbunden. Welche Komödie! Hier und da hatte sich ein Frontstück zeitweilig offensichtlich verbrüdet. [...] Fern von aller Weiblichkeit taucht im Zusammenleben der Männer etwas aus Urweltstagen auf: der Nächste ist der Genosse, ist der andere Mann, der Kamerad. Das Fehlen der Frau macht den Mann männlicher, es fehlen spitzer Neid, erbärmliche Gefühlsseichtheit und alles, was der männliche und weibliche Geschlechtsgeiz mit sich bringt. Unmännliche Schriftsteller haben die Kameradschaft und Freundschaft der Männer degradiert, indem sie das Theater der Geschlechtsliebe [...] in alle Himmel malten. Wie viel Zartheit ist in dieser Kameradschaft und Freundschaft. (V, 24)

Das hier programmatisch angekündigte ‚männliche‘ Schreiben, ein Schreiben im Bewusstsein dessen, dass die „Geschichte des ganzen Ringens [...] nur bruchstückhaft geschrieben werden [wird]“ (V, 67), fungiert zugleich auf einer Metaebene als Abrechnung mit der „schönen Literatur“ (V, 49), und zwar mit ihrer angeblichen Neigung, die Liebe und die Frau zu überschätzen und „den Mann als Esel erscheinen zu lassen“ (Ebd. 49). Das ‚männliche‘ Schreiben fordert nicht nur in frauenfeindlichen, sexistischen Termini eine ganze literarische Tradition heraus, sondern lässt zugleich den eigenen Duktus in die Nähe eines homoerotisch gefärbten Diskurses rücken. Es wäre bestimmt

¹⁷ Vgl. beispielsweise das ironisch zitierte, längere Fragment aus einer vermutlich authentischen Romanfortsetzung, in dem der Krieg in hurrapatrischen Klischees verherrlicht wird: „Ein Sturm der Begeisterung fegt alles Kleine hinweg. Neu gestärkt werden wir herrlich aus diesem Kampf hervorgehen. Hart wird unser Sieg den Franzosen treffen.“ (V, 52).

aufschlussreich zu untersuchen, inwiefern dieser Diskurstyp auch in anderen Werken der (deutschen) Kriegsliteratur vorkommt:

Lieber beißt sich ein Mann fast die Zunge ab, als dass er unter seinesgleichen zarte, feine Gefühle und Empfindungen äußert oder gar Tränen zeigt. [...] Zu den Jungen sind die Alten nachsichtig und väterlich. Sie ärgern sich oft, haben auch Krach miteinander, aber es fehlt dabei die weibliche Nadelspitze, die herzlose Brutalität, die im Streit unter Frauen so leicht zum Vorschein kommt. (V, 24)

Oder, diesmal von einer unfreiwilligen Komik durchwirkt, die einer unreflektierten Bejahung traditioneller Geschlechterrollen und konservativer Familienstrukturen entspringt:

In jeder Fernsprechvermittlung, von der Division aus bis zum Regiment, leben sie wie Familien. Der Koch ist gleichsam die Hausfrau, der Truppführer und Unteroffizier der Hausvater, die sechs oder acht Mann verkörpern die Kinder. Sie sind oftmals lieber vorn in der Vermittlung als in der Etappe, da dort das abgeschlossene Familienleben gestört wird. (V, 39)

Im misogynen Diskurs über die Frontkameradschaft erscheint die Frau ausschließlich als Objekt der sexuellen Begierde, die an der Front kaum befriedigt werden kann: „Die Geschlechtsnot an der Front [...] macht sich stark bemerkbar“ (V, 31), „das Abgeschnittensein von dem anderen Geschlecht“ (V, 44) wird als „grausam“ und als „furchtbar“ (Ebd. 44) geschildert. Die erzwungene sexuelle Enthaltung wird in Ernst Johannsens Roman primär aus der Perspektive des Soldaten thematisiert, den die Ferne „von aller Weiblichkeit“ (V, 24) einerseits stählt und „männlicher [macht]“ (Ebd. 24), andererseits schwächt und seine Kampffähigkeit beeinträchtigt. Die Degradierung der Frau zum Objekt der sexuellen Begierde und zum Katalysator der (männlichen) Kampfmoral stellt eine Konsequenz des Krieges dar, die in Ernst Johannsens Roman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** unreflektiert bleibt, auch wenn sie als ein weiteres Argument im Plädoyer des Autors gegen den Krieg hätte dienen können.

Angesichts ihrer politischen Mission als eines Zeitzeugen gleicht die Antikriegsliteratur, so wie sie Ernst Johannsen praktiziert, einer Fotoreportage, in der die grauenvolle Realität der Front in Bildern dokumentiert wird, deren Montage keiner stringenten narrativen Logik folgt, sondern lediglich die Kriegschronologie berücksichtigt und dabei

ihr desillusionierendes Moment betont. Der Begeisterung von 1914 („Damals war man noch Soldat im Kriege“, V, 23) folgte die Ernüchterung von 1918: „heute ist man nur noch ein Automat, ein Grabentier, ein armes, stumpfes Wesen“ (Ebd. 23). Das Bild des Soldaten als einer Maschine, des Menschen als einer Maschinerie und als eines bedauernswerten Tiers entnahm der Romancier dem tradierten Bilderfundus des literarischen Expressionismus:

Langsam erstarb alles von 1914. Heldentod wurde zum Spottwort, leichte Verwundung wurde zum „Heimatschuss“, [...] aus dem verfluchten Feind der Kamerad, der im gleichen Dreck liegt, [...] aus begehrten Orden Blechanhänger, die mit „Kochgeschirren empfangen“ wurden, aus dem „heiligen Krieg“ der gottverlassene Mist. Sie hatten keine Lust mehr, die „Helden“, der ganze Rummel hing ihnen zum Halse heraus. (V, 28)

Der Kriegsverlauf spiegelt sich auch in der „Frontsprache“ mit ihren Modewörtern¹⁸ und Euphemismen wider, die Ernst Johannsen mit der Akribie eines wahren Frontlexikografen registriert. Die sprachliche Realität des Krieges für die Nachwelt zu dokumentieren, war Ernst Johannsen ein wichtiges Anliegen, auch wenn er ein Sprachskeptiker war, der tendenziell eher dem Bild als dem Wort die Fähigkeit zutraute, vor den verheerenden Folgen des Krieges zu warnen, denn: „Worte wirken wenig“ (V, 29), „Worte sind immer nur Worte, das rauscht so dahin, das ist alles so unzulänglich.“ (V, 62) Im Folgenden einige Einträge aus Ernst Johannsens historischem ‚Frontlexikon‘:

Im Laufe der Zeit hat sich eine Art Frontsprache herausgebildet. Verwundet werden heißt: einen verpasst bekommen – Brot: Karro einfach – Unterstand: Bunker – Granatfeuer: Dunst, leichten oder schweren Dunst – flüchten: stiften gehen, türmen – beschossen werden: beaast werden, befunkt werden – Telegraphenleitung: Quasselstrippe – Etappenmann: Etappenschwein – Orden: Blechladen, Klempnerladen – leichte Verwundung: Heimatschuss – Gefahrfreie Beschäftigung: Druckposten – Geschützfeuer ohne Grund: Stänkerei – mitnehmen: verhaften, verpassen – schweres Feuer: Schlamassel ... (V, 16)

¹⁸ Vgl.: „>>Meine Herren<< ist ein Ausdruck, der an der ganzen Front Mode geworden ist [...]. Wahrscheinlich soll es die Redeweise der Offiziere [...] ironisch nachahmen. Später ging der Sinn verloren, die meisten wissen nicht, warum sie eigentlich bei jedem fünften Satz >>Meine Herren<< sagen.“ (V, 16).

Die Frontsprache wird im Bewusstsein ihres Unvermögens aufgezeichnet, das Fronterlebnis in seiner ganzen Tragik zu erfassen: „Ihr, die Ihr nur Worte kennt für das, was wir erleben, und wir, die wir keine Worte mehr dafür finden, wir werden um ein Etwas getrennt sein voneinander: vom Erlebnis der Front nämlich.“ (V, 61) Die Skepsis Ernst Johannsens der Sprache als einem zwischenmenschlichen und ästhetischen Kommunikationsmittel gegenüber, dem er wegen seiner konstitutiven Subjektivität nicht traut, das im Krieg Erlebte der nächsten Generation als Warnung weiterzugeben („Ich fürchte, sie wird eines Tages wieder wie wir Vierzehn ‚Hurra‘ schreien“, V, 29), mündet in ein Plädoyer für die Fotografie, die im Roman als Mittel der nonverbalen Kommunikation mit dem ‚Feind‘, dem französischen Kameraden¹⁹, und als Medium der unverfälschten Erinnerung geschildert wird. Metaphorisch intendiert ist beispielsweise die Romanepisode, in der ein französischer Soldat, ein Überläufer, den deutschen Infanteristen, die er als Kameraden anspricht, seine Desertion damit begründet, dass er heimliche Fotografien von der Front heimlich nach Hause bringen möchte, um die Öffentlichkeit mit einer Realität zu konfrontieren, die in seiner Heimat systematisch verdrängt wird. Der Franzose zeigt den Deutschen seine Kriegsaufnahmen, die er mit einem einzigen Satz kommentiert: „C’est la guerre“ (V, 33). Dieser Satz könnte in seiner trockenen Knappheit die Ästhetik der nach Objektivität strebenden Antikriegsliteratur umschreiben, die auch Ernst Johannsen in seinem Roman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** praktiziert. Es handelt sich um eine faktisch sehr genaue, dokumentarisch fundierte Literatur, die gegen das Vergessen ankämpft, wohl wissend, dass man sie zensieren und verbieten wird, weil „vom Krieg [...] auch nachher alles Tatsächliche möglichst nicht an die Öffentlichkeit kommen [soll], nur ja nicht die furchtbaren Seiten zeigen!“ (V, 33) Sexistische Töne bleiben der Leserschaft Ernst Johannsens auch in diesem Zusammenhang nicht erspart: „Werden die Frauen der Welt in den Ländern mächtige Parteien gründen? Ha – die Frauen werden am schnellsten vergessen.“ (V, 67) Die Fotografien des französischen Deserteurs erinnern dank ihrer sachlichen Beschreibung an die grellen

¹⁹ Von zwei französischen Gefangenen heißt es im Roman: „Sie verteilen beim Regiment Zigaretten und kramen alle möglichen Postkarten und Bilder heraus, die rundgereicht werden.“ (V, 38) In der Universalsprache der Bilder wird das Desiderat der Völkerverständigung zur Realität.

Kriegsbilder, die in der Widmung des Romans an die Gefallenen begegnet waren:

Der Überläufer packt seine Photographien aus, sie hocken sich um ihn. [...] Es sind besondere Photographien, er muss sie vor jedermann drüben gehütet haben, sonst hätte man sie ihm abgenommen. Die erste zeigt einen Deutschen und Franzosen, die sich gegenseitig das Bajonett in den Leib gerannt haben. Das besonders Scheußliche daran ist, dass der Franzose, noch lebend, die Augen weit geöffnet hat und grinst. Die zweite zeigt einen angekohlten Franzosen. Der Flammenwerfermann, der ihn anspritzte, liegt tot in der Nähe. Neben dem Angekohlten ein Rosenkranz. Die dritte zeigt die Wirkung eines Volltreffers in eine vormarschierende Abteilung. Ein Mann, dem die Beine weggerissen sind, liegt schräg an der Straßenböschung und scheint zu schreien. Dann folgen Aufnahmen von noch offenen Massengräbern, die Totengräber haben Tücher vorgebunden, nur ein Mann mit dicker Zigarre lächelt. Eine Photographie zeigt einen englischen Tank, die drei Mann Tankbesatzung liegen daneben, ihre Köpfe sind kurz und klein geschlagen. Ein Mann davor, den Gewehrlauf in den Händen, den Kolben auf einem zerschlagenen Kopf. Trommelfeueraufnahmen, Bordellbilder, Fliegerabstürze folgen in bunter Scheußlichkeit. Zuletzt zwei Aufnahmen, die zusammengehören. Auf der einen steht „Vorher“, sie zeigt einen jungen Franzosen mit der Handgranate, wurfbereit; die zweite eine ausgebreitete Zeltbahn mit blutigen Körperteilen. Am Rand steht geschrieben „Nachher“. (V, 32 – 33)

Nicht immer bleibt Ernst Johannsens Ton (neu-)sachlich, wenn es darum geht, die Realität des Krieges in Bildern festzuhalten, die beinahe fotografische Objektivität anstreben. Oft sind in Ernst Johannsens Roman expressionistische Töne zu hören, deren Pathos von der emotionalen Identifikation des Romanciers mit den Opfern des Krieges zeugen. Job, einer der vier Infanteristen, berichtet von seinen Fronterlebnissen. In der grellen, zuweilen groben Soldatensprache Jobs, dessen Name an die gottgewollten Leiden Hiobs erinnert, sind Echos des literarischen Expressionismus unverkennbar:

Ja, und dann nachher der Gestank, der furchtbare Gestank, und als wir die erste französische Linie genommen hatten, lag der Schweinkram in unserer eigenen Stellung. Aufgeblähte Leiber, Gulasch in der Hochsommersonne, gelbe Gedärme wie Schlangen, verkrampfte einsame Hände, breiige Haufen, zerfetzt im Leben, zerrissen im Tode. Herrliche Schweinerei. Mir soll nachher ein Kerl kommen und Hurrapatriotismus von sich geben, ich haue ihn unter die Kinnlade, dass er umfällt. (V, 42)

Ernst Johannsens narrative Virtuosität entfaltet sich mit gleicher Kraft auch in Beschreibungen, in denen der Erzähler als Augenzeuge der Kriegsgeschehnisse fungiert. Die Anschaulichkeit seiner Kriegsberichte ist so intensiv, dass man beim Lesen mancher Romanpassagen den Eindruck hat, authentische Filmaufnahmen von der Westfront vorgeführt zu bekommen. Bekanntlich wurden im Ersten Weltkrieg Filmaufnahmen von der Front vom Militär aus kriegstaktischen Gründen verboten und gelangten nur stark zensiert, wenn überhaupt, an die Öffentlichkeit. Ernst Johannsen zielt mit seinen Augenzeugenberichten von der Front darauf ab, dieses Informationsvakuum mit möglichst realitätsnahen Bildern zu füllen, deren pazifistische Botschaft deutlich zum Ausdruck kommt:

Kann sich diese Hölle noch steigern? Ist diese Raserei noch zu überbieten? Die letzte Stunde naht. Das Unglaubliche geschieht: Das tobende Feuer schwillt an zu einem einzigen infernalischem Geheul. Ein Stück Land wird gemordet, Tausende und aber Tausende Kilo Eisen prasseln herab gleich Hagelkörnern im Gewittersturm. Wie die Wasserfläche eines Sees im Sturm, bewegt sich die obere Erdschicht des deutschen Stellungstreifens. Hochgeschleuderte Erdmassen tanzen in der Luft, erreichen nicht mehr, immer von neuem hochgeworfen, den Erdboden. Gas, Staub, Splitter, Qualm bilden einen undurchdringlichen Dunstschleier. Wie im Erdbeben zittert und schaukelt der Boden. Tote werden hin und her geschleudert und langsam zu Dung zerfetzt. Es rollt nicht mehr, es trommelt nicht mehr, es ist ein einziges unentwirrbares Getöse, es ist der auf die Spitze getriebene Vernichtungswille. In diesem Inferno sinken seelische Leiden, Weltanschauungsschmerzen, Quälereien der Liebe zu Lächerlichkeiten herab. Schwerverwundete ohne jede Hilfe, halb vergraben, saufen mit irrem Gestammel stinkendes Trichterwasser, und oft gefällt es dem Tod, gerade diese, die ihn ersehnen, nicht zu erlösen. (V, 70)

Die Anschaulichkeit dieser Kriegsbilder wird durch Reflexionen über die Ursachen des Krieges ergänzt, wobei die Kriegsbilder als *imago* eines barocken Emblems, die Reflexionen als deren *subscriptio* fungieren. Auf Fragen wie: „Wie ist es überhaupt möglich, dass Millionen Menschen dies alles jahrelang machen, ohne Widerstand zu leisten. Sind wir Sklaven oder Helden? Warum kämpfen wir noch?“ (V, 27), antwortet Ernst Johannsen, indem er den Krieg aus anthropologischer und theologischer Perspektive als Werk der „Bestie“ (V, 59), der „Bestie Mensch“ (V, 20, 43) schildert: „Hat Gott diesen Wahnsinn in Rechnung gezogen, als er die Bestie der Erde entstehen ließ?“ (V, 59)

Ernst Johannsen hadert nicht mit Gott, er hadert mit dem (Mit-) Menschen. Die politischen, sozialen und ökonomischen Ursachen des Ersten Weltkriegs bleiben in Ernst Johannsens Roman im Dunkel, dafür stellt der Autor philosophische Reflexionen an, die die Gattung Mensch eher universalistisch als konkret historisch zu erfassen versuchen: „Bewusste Grausamkeit kennt nur der Mensch“ (V, 15), behauptet einer der Romanprotagonisten Ernst Johannsens. „Kein Tier, auch Tiger und Katzen nicht, sind grausam mit Überlegung und aus Vergnügen, das kann allein der Mensch sein.“ (V, 43) Der Mensch, so der Misanthrop Ernst Johannsen, der den allegorisch geschilderten Tod in Johannes von Tepls Dialog *Der Ackermann aus Böhmen* zu zitieren scheint, ist nichts als „ein Haufen Dreck“ (V, 20). In seinem Größenwahn bezeichnet sich zwar der Mensch als Ebenbild Gottes (V, 43), in Wirklichkeit ist er aber „ein Versehen Gottes“ (V, 15). Der von der Bestie Mensch geführte Krieg stellt den besten Beweis dafür dar, dass der Mensch „ein verunglücktes Wesen“ (Ebd. 15) ist, das

[...] an einem Größenwahn leidet, der zum Heulen ist. Gottes Ebenbild nennt er sich, die Welt soll seinetwegen gemacht worden sein, wenigstens aber die Erde. Er allein hat eine Seele, er allein lebt nach dem Tode weiter, er allein kann denken. Und wie weit hat er es gebracht! Wundervoll weit, ganz furchtbar wundervoll. (Ebd. 15)

Der Krieg entlarvt den Menschen als „Gott, [...] Teufel und Narr[en]“ (V, 67) zugleich und lässt die Welt wie „ein Irrenhaus“ (V, 21) erscheinen; wir „[hausen] zwischen uns selbst [...] wie Irrsinnige“ (Ebd. 21). Denn: nur Irrsinnige können „ihren Überschuss in Form von Kriegen [verpulvern].“ (V, 52) Ernst Johannsens anthropologische und theologische Reflexionen – „Welch Irrenhaus ist die Menschenwelt“ (V, 21) – entfalten sich im Kontext einer allumfassenden Kritik der Moderne, einer Epoche, in der die Maschine, wie es im Geiste Oswald Spenglers (kultur-)pessimistisch heißt, „uns eines Tages noch auffressen [wird]“ (Ebd. 21):

Wir haben Zeitungen, Telephon, Gas, Elektrizität, Wasserleitung, tausend anderes. [...] Wir können alles Mögliche, nur jedem Arbeit und Auskommen geben, das können wir nicht. Der Affe steckt uns noch zu tief im Schädelkasten“, lacht Job. „Aber eins können wir noch, Krieg führen, Menschen kaputt machen [...]. (Ebd. 21)

Diese furiose Kritik der Moderne, in der das Leben nicht mehr als „lebenswert“ (Ebd. 21) erscheint, gilt auch der christlichen Kirche: „>>Wehe dir<<, ruft Job mit feierlich erhobenen Händen, >>wehe dir, christliche Kirche, du segnest diesen größten aller bisherigen Rummel.<<“ (V, 41) Gleichermaßen gilt sie den „modernen Christen“ (V, 39): „Man sehe ja wieder einmal, wie nett sich mit dem Christengott und der Kirche morden lasse.“ (Ebd. 39)

Dem (Kultur-)Pessimisten und Misanthropen Ernst Johannsen erscheint die Welt nicht nur als ein Irrenhaus, sondern zugleich auch als ein „Spielzeug“ (V, 30) der verantwortungslosen Kinder Gottes und als „das Kunstwerk eines ungeheuren Künstlers“ (Ebd. 30). Prophetisch kündigt er durch den Mund seines jüngsten Protagonisten, des Studenten, an, dass der nächste Krieg bald kommen werde (V, 62). Er radikalisiert diese finstere Prophezeiung, die sich bald bewahrheiten wird, indem er einen der vier Infanteristen sagen lässt, dass „der Mensch reif ist für sein Ende“ (V, 31). Der Tod der vier Infanteristen an der Westfront im Jahr 1918 bekommt somit eine sinnbildhafte Bedeutung, deren Trägerin die Zahl Vier mit ihrer tradierten Symbolik ist. Diese Zahl ist präsent sowohl in der Struktur des Romans, der aus vier Teilen – „In den Tod“, „Intermezzo“, „Inferno“ und „Finale“ betitelt – besteht, als auch in dessen Gestaltenkonstellation: „Vier von der Infanterie“. Vier stellt im christlichen Symboldenken die Zahl der Elemente dar, die Zahl der Jahreszeiten, der menschlichen *humores*, des irdischen Universums überhaupt. Im Tod der vier Infanteristen, der vier „Unzertrennlichen“ (V, 10), ist die moderne Apokalypse chiffriert, als deren Auslöser die Bestie Mensch fungiert. Die Zerstörungs- und Selbstzerstörungswut der Bestie Mensch kennt, so Ernst Johannsen in seinem Roman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918**, keine Grenzen.

Als G. W. Pabst den Film *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* 1930 nach einem Szenario des ungarischstämmigen Dramatikers, Theaterschauspielers und Drehbuchautors Ladislaus Vajda und des Dramatikers Peter Martin Lampel (Dialoge) drehte, war er bereits als Autor einiger Meisterwerke des Weimarer Kinos wohlbekannt, darunter *Die freudlose Gasse* (1925) nach dem gleichnamigen Kriminalroman des Wiener Schriftstellers und Journalisten Hugo Bettauer mit der schwedischen Debütantin Greta Garbo in der Hauptrolle, *Tagebuch einer Verlorenen* (1929) nach dem gleichnamigen Bestseller Margarete Böhmers und *Die Büchse der Pandora* (1929) nach Motiven der

Wedekind'schen Lulu-Tragödien, beide mit der amerikanischen Schauspielerin und Tänzerin Louise Brooks als Hauptdarstellerin. *Westfront 1918. Vier von der Infanterie*, eine NERO-Filmproduktion, ist von G. W. Pabst nicht als ‚Autorenfilm‘ intendiert worden, worunter man im Sprachgebrauch des Weimarer Kinos eine (meist vorlagengetreue) Literaturverfilmung verstand. Ladislaus Vajda, der u. a. auch das Skript für *Die Büchse der Pandora* verfasst hatte, hat den Kriegsroman Ernst Johannsens eher als ‚Steinbruch‘ benutzt, um ihm gattungsspezifische Szenen, Themen und Motive zu entnehmen, die für einen Kriegsfilm geeignet waren. Dabei ließ er seiner künstlerischen Phantasie viel Spiel- und Entfaltungsraum und entwarf einige (Schlüssel-)Szenen, nach denen man bei Ernst Johannsen vergeblich suchen würde, deren Spur jedoch zu früheren Literaturverfilmungen G. W. Pabsts führt. Im Folgenden einige Beispiele.

Eine Filmszene zeigt die bei Ernst Johannsen nicht vorkommende Mutter Karls (Darstellerin: Else Heller), eines der vier – hier umgetauften – Infanteristen, im Gespräch mit dessen Frau (Darstellerin: Hanna Hoessrich), die aus Hungersnot Ehebruch mit einem Schlachtergesellen begangen hatte. In der Verfilmung des Bettauer'schen Kriminalromans **Die freudlose Gasse** hatte G. W. Pabst geschildert, wie in der Inflationszeit nach dem Ende des Ersten Weltkriegs viele Frauen in der Wiener Melchior-Gasse den Avancen eines Fleischers nachzugeben gezwungen waren, um als Gegenleistung ein Stück Fleisch für ihre hungernde Familie zu bekommen. Willy Haas, der Autor des Drehbuchs für *Die freudlose Gasse*, hatte zu den ursprünglichen Romangestalten Hugo Bettauers diese Gestalt des sexbesessenen Fleischers hinzugefügt. Dem *Tyrannen der Melchiorgasse* (Darsteller: Werner Kraus), wie Willy Haas den Fleischer pathetisch genannt hatte, um ihn als Personifikation der Phallokrate fungieren zu lassen, entspricht im Film *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* die deutlich emphatischer und menschlicher gezeichnete Gestalt des Schlachtergesellen (Darsteller: Carl Ballhaus), mit der Karls Frau Ehebruch begeht. Wird der Tyrann der Melchiorgasse von einem seiner weiblichen Opfer schließlich erstochen, so kommt der vom Heimkehrer Karl mit einer geladenen Schusswaffe bedrohte Rivale mit dem Leben davon. Hatte bei Ernst Johannsen die Ehefrau Lornsens in ihrer Einsamkeit lediglich aus „Geschlechtsnot“ (V, 31) gehandelt, so wird im Film G. W. Pabsts der Ehebruch als unmittelbare Konsequenz des Krieges und zugleich als altruistisches Opfer der Ehefrau Karls für

ihre hungernde Familie moralisch aufgewertet. „Wovon sollen wir denn überhaupt leben?“, heißt es rhetorisch in G. W. Pabsts Film.²⁰ Diese moralische Aufwertung des Ehebruchs führt dazu, dass der schwer verwundete, im Lazarett liegende Karl sich in der Agonie des Todes mit seiner Frau versöhnt, wenn auch nur in seiner Phantasie, während bei Ernst Johannsen eine solche Versöhnung weder in der Realität noch in der Phantasie des sterbenden Protagonisten stattfindet.

Der heimkehrende Soldat, der die böse Überraschung erlebt, im ehelichen Schlafzimmer einen Rivalen vorzufinden, ist ein Topos der Kriegsliteratur. Während Ernst Johannsen sich dieses Topos retrospektiv bediente und seinen Helden Lornsen die Geschichte des Ehebruchs den Kriegskameraden in den Schützengräben erzählen ließ (vgl. V, 17 – 19), optierte Ladislaus Vajda dafür, die ‚abkühlende‘ narrative Distanz aufzugeben und den Ehebruch im *hic et nunc* der Heimkehrepisode zu zeigen. Diese Erzählstrategie hat der Heimkehrepisode eine emotionale Intensität verliehen, die von den Kampfszenen an der Front trotz ihrer Dramatik nicht erreicht wird. G. W. Pabst glänzte immer in der Darstellung individueller Schicksale in Kammerspielfilmen, anders als Fritz Lang, der in der Darstellung kollektiver Schicksale in Monumentalfilmen brillierte.

Eine weitere vom Drehbuchautor Ladislaus Vajda entworfene Szene ohne Entsprechung im Roman Ernst Johannsens schildert den Streit der Schlange stehenden Menschen vor der Metzgerei, in der die (Mangel-)Ware Fleisch gerade ausgegangen ist. Es sind vor allem Frauen, die miteinander um ein Stück Fleisch heftig streiten, während ihre Söhne, Brüder, Väter und Ehemänner in den Schützengräben alle Lebensmittel kameradschaftlich miteinander teilen. Eine vergleichbare, wenn auch expressionistisch inszenierte, nächtliche Filmepisode war auch in der Verfilmung der **Freudlosen Gasse** zu sehen. Schatten gleich standen dort hungernde Frauen Schlange in der Hoffnung auf die ‚Gunst‘ des Tyrannen der Melchiorgasse. Sie stritten miteinander, anstatt in ihrem Leiden solidarisch miteinander zu sein. Ihre Solidarität nahm in der *Freudlosen Gasse* schließlich zerstörerische, ja kriminelle Formen an, nicht anders als die Solidarität der irreführten Arbeiterinnen und Arbeiter in Fritz Langs *Metropolis*. Diese Art von destruktiver Solidarität wird im Geist der Kameradschaft, die in *Westfront 1918. Vier von der*

²⁰ Alle Filmzitate in der vorliegenden Arbeit sind folgender Edition entnommen: G. W. Pabst: *Westfront 1918*. UFA Klassiker Edition, München 2009.

Infanterie thematisiert wird, zugunsten einer konstruktiven Form von Solidarität überwunden, die, so G. W. Pabsts Film, schlechthin ‚männlich‘ ist.

Eine weitere Szene, die in Ernst Johannsens Roman nicht vorkommt, zeigt heitere Tanz- und Gesangsnummern auf der Bühne des improvisierten Fronttheaters. Die Kamera ist lange auf die Beine der auftretenden Sängerin fixiert und lässt die junge Künstlerin zum Objekt der sexuellen Begierde werden. Man fühlt sich dabei an vergleichbare Szenen in *Die Büchse der Pandora* erinnert, wo die auf der Theaterbühne singende und tanzende Lulu als Sexobjekt inszeniert wurde. Trat ein Clown im Film *Die Büchse der Pandora* auf, um die Gestalt Dr. Schöns im grotesken Register wiederzugeben und den der Lulu verfallenen ältlichen Mann der Lächerlichkeit preiszugeben, so tritt im Fronttheater ein Clown auf, um die Krieg führende Welt als grotesk-tragische Zirkusarena erscheinen zu lassen. Bei Ernst Johannsen werden lediglich die authentischen Soldatenlieder erwähnt, die an der Westfront gesungen wurden; manche Lieder nehmen selbstironisch den Heldentod aufs Korn („Schön ist der Soldatentod, sonderlich am Abend“, V, 12), andere sind zweideutig bis obszön und erinnern dank ihrer erotischen Metaphorik an die Texte der **Carmina Burana**: „Klosterschwestern freuet euch, / Morgen wird gefegt bei euch / simserim, simsim. [...] Schwester Klara war sehr eigen, / ließ sich jeden Besen zeigen, / simserim, simsim...“ (V, 13).

Eine weitere Szene in *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* zeigt den Studenten, der sich heimlich ins Haus seiner französischen Geliebten hineinschleicht und dort seine erste Liebesnacht verbringt. Im Roman Ernst Johannsens denkt und schreibt der Student an seine keusche deutsche Geliebte (vgl. V, 61 – 63), die er in Gedanken sein „Reh“ (V, 31) nennt. Bei G. W. Pabst schreibt der Student immer nur an seine Mutter, zu der er offenbar eine starke emotionale Bindung hat – wie so viele andere Helden des Weimarer Kinos. Im Roman Ernst Johannsens fällt der Student, ohne die körperliche Liebe je gekannt zu haben; bei G. W. Pabst relativiert die physisch erfüllte Liebe zwischen dem Studenten und der Französin die Grenzen zwischen Freund und Feind, um sie im Liebesakt schließlich ganz aufzuheben. Die tragisch endende deutsch-französische Liebesgeschichte fungiert in G. W. Pabsts Film als Kontrastfolie zum chauvinistischen Krieg, genau so wie die tatkräftige Solidarität der deutschen mit den verschütteten französischen Kumpeln

in *Kameradschaft* 1931 als Gegenentwurf zum chauvinistischen Krieg fungieren wird.

Nicht nur die Stärken, sondern auch die Schwächen der Johannsen'schen Romanvorlage hat Ladislaus Vajda beim Verfassen des Drehbuchs zu *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* mit übernommen. Als Stärke des Johannsen'schen Romans ist die Anschaulichkeit der darin geschilderten Kriegsbilder zu werten, die im Medium Film naturgemäß voll zur Entfaltung kommen konnte. Als Hauptschwäche des Romans ist sein analytisches Moment zu werten, das die konkreten politischen, sozialen und wirtschaftlichen Ursachen des Krieges verschweigt und stattdessen den Krieg aus theologischer und anthropologischer Perspektive als Werk der gottverlassenen, autodestruktiven Bestie Mensch schildert. Diese Schwäche hat man auch G. W. Pabsts Film vorgeworfen.²¹ Der Film bietet keine differenzierte Antwort auf die Frage nach den Ursachen des Krieges: „Alle sind wir schuld“, heißt es in der letzten Filmszene aus dem Mund des sterbenden Karl. Selten geht in diesem Antikriegsfilm die Reflexion über das emotional Rhetorische hinaus, das nichts als Ohnmacht zum Ausdruck bringt: „Warum macht ihr da draußen nicht endlich Frieden?“, sagt Karls Frau schluchzend zu ihrem Ehemann. Dafür bietet der Film G. W. Pabsts eine ästhetisch überzeugende Antwort auf die Frage, wie sich der Krieg im neuen Medium Tonfilm optisch und akustisch gestalten ließe.

Ernö Metzners Bauten für *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* stellen ein auswegsloses Labyrinth von Schützengräben dar, in dem die Infanteristen sich wie verängstigte Tiere stets gebückt bewegen, als hätte die permanente Todesnähe ihre aufrechte Körperhaltung und ihr Menschsein zerstört. Dieses Todeslabyrinth, das jederzeit zusammenzustürzen und seine im Schlamm und Dreck liegenden, erschöpften und hungrigen Bewohner lebendig zu begraben droht, hat G. W. Pabst ein Jahr später in seinem Bergwerkfilm *Kameradschaft* wieder gezeigt; ansatzweise war es auch in seinem Filmregie-Debüt *Der Schatz* (1922) zu sehen. Solche unterirdischen Labyrinth, dunkle Höhlen voller gesichtsloser Menschenknäuel, in denen über Krieg und Frieden entschieden wird, waren dem Weimarer Kinopublikum wohlbekannt: Es hatte sie bereits in *Kriemhilds Rache*, dem zweiten Teil des 1924 gedrehten Nibelungenfilms Fritz Langs, und in dessen Monumentalfilm

²¹ Vgl. Siegfried Kracauer 1979: 247.

Metropolis (1926) gesehen. Die tiefen Schützengräben kontrastieren im Kriegsfilm G. W. Pabsts mit dem von zerschnittenen Stacheldrahtzäunen, verkohlten Baumstrünken und frischen Holzkreuzen markierten Feld, dessen Erdmassen immer wieder von Handgranaten und Bomben in die Luft gejagt werden, den Horizont verdunkelnd, Tote und Verstümmelte hinter sich lassend.

Eine todeskalte Symphonie begleitet die schwarz-weißen Bilder des Krieges (Kamera: Fritz Arno Wagner und Charles Métain), deren neusachliche Ästhetik *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* stellenweise in die Nähe eines Dokumentarfilms rücken lässt. Diese Symphonie des Grauens – um mit F. W. Murnaus *Nosferatu* zu sprechen – setzt sich aus einer Vielfalt von Tönen und Geräuschen zusammen, die im Weimarer Kino zuvor nie in solcher Vielfalt und Komplexität zu hören waren (Ton: Karl Brodmerkel und Guido Bagier). Das Geknatter der Maschinengewehre, die Schreie der Verwundeten, das Lallen der aus Angst wahnsinnig Gewordenen, die zum Kampf mobilisierenden Rufe der deutschen und der französischen Offiziere, das Gebell der Meldehunde, das Zischen der fallenden Bomben, der Lärm der Einschläge, das Getrommel des Sperrfeuers, der Krach der Explosionen, der heulende Fliegeralarm alternieren in dieser Kriegssymphonie, die Siegfried Kracauer als „eine entsetzliche Kakophonie“²² beschrieben hat, mit melancholischen Volksweisen und heiteren Frontliedern, mit Blasmusik, mit Sprachfetzen auf Deutsch und auf Französisch, mit Lachsalven der Soldaten im Fronttheater, mit dem Geflüster lebenshungriger, jedoch zukunftsloser Liebespaare. Momente der Stille sind in dieser Symphonie selten, und wenn sie eintreten, dann nur, um eine weitere Variation zum Thema Tod anzukündigen.

Ladislav Vajda hat die vierteilige Struktur des Romans Ernst Johannsens zu einem Erzählkontinuum verwandelt und die ihr entsprechende Gestaltenkonstellation teilweise geändert. Bildeten bei Ernst Johannsen die vier „Unzertrennlichen“ (V, 10) eine trotz Alters- und Bildungsunterschieden homogene Gruppe, so werden die vier Kameraden in G. W. Pabsts Film optisch und sprachlich stets miteinander kontrastiert und antithetisch einander gegenübergestellt. Der Drehbuchautor hat die vier Infanteristen zum Teil umbenannt und die symbolbefrachtete Gestalt Jobs durch die Gestalt des Leutnants ersetzt.

²² Siegfried Kracauer 1979: 246.

Dadurch hat er der sozialen Dynamik der Infanteristengruppe eine neue Grundlage verliehen, deren Hauptingredienz die Kameradschaft ist, ein als absolut geschildertes Zusammengehörigkeitsgefühl, das jeden potentiellen Konflikt innerhalb der Gruppe im Keim erstickt.

Die Beziehung zwischen den einfachen Soldaten und den höheren Offizieren wird im Film G. W. Pabsts idealisiert und wirkt fast idyllisch. Konfrontationen und Meinungsverschiedenheiten gibt es unter Kameraden in den Schützengräben nicht. Im Film *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* fehlt der in vielen Kriegsfilmen thematisierte Konflikt des einfachen Soldaten mit seinen (herrschsüchtigen) Vorgesetzten. Die Autoritätsgläubigkeit, die für das Weimarer Kino so typisch ist, macht sich in diesem aufschlussreichen Detail deutlich bemerkbar. Nie wird in G. W. Pabsts Film die Führungskompetenz des Leutnants, des Majors oder des Generals in Frage gestellt, nie wird dem Vorgesetzten der Gehorsam verweigert. Immer tun in diesem Film die Vorgesetzten das Richtige, auch wenn die Soldaten, die sie befehligen, scharenweise ihr Leben verlieren und die Zivilbevölkerung viel zu leiden hat. Lediglich der Schrei des wahnsinnig gewordenen Leutnants am Ende des Films – „Zu Befehl, Majestät!“ – lässt für einige Sekunden diesen bedingungslosen Gehorsam als Irrsinn erscheinen. Im Roman Ernst Johannsens sind die militärischen Rangunterschiede wesentlich härter, auch realistischer gezeichnet, die vier unzertrennlichen Infanteristen – Lornsen, Müller, Job und der Student – bieten nicht selten ihrem befehlshabenden Leutnant die Stirn (vgl. V, 12 – 13).

Der Kontrast zwischen dem älteren, dicklichen, Dialekt sprechenden Bayer²³ (Darsteller: Fritz Kampers) und dem blutjungen, hageren, Hochdeutsch sprechenden Studenten (Darsteller: Hans Joachim Moebis) zielt im Film G. W. Pabsts darauf ab, die uniformierten Männergestalten optisch und sprachlich möglichst einprägsam zu individualisieren, was auch der Kontrast zwischen dem immer aktiven, tatenfreudigen Leutnant (Darsteller: Claus Clausen) und dem zur Reflexion neigenden Melancholiker Karl²⁴ (Darsteller: Gustav Diessl) bewirkt. Bei Ernst Johannsen sind die vier Romanprotagonisten weniger stark individualisiert, die Kameradschaft hat die Unterschiede in ihrem Denken, Sprechen, Handeln geglättet. Antithetisch gegenüber gestellt

²³ Der Bayer entspricht der Gestalt Müllers im Roman Ernst Johannsens!

²⁴ Karl entspricht der Gestalt des Technikers Lornsen im Roman Ernst Johannsens!

werden in G. W. Pabsts Film auch die weiblichen Hauptgestalten: die untreue Frau Karls (Darstellerin: Hanna Hoessrich) und die treue französische Geliebte des Studenten, Jacqueline (Darstellerin: Jackie Monnier). Trotz ihrer antithetischen Gegenüberstellung werden beide Frauengestalten in einer Synthese als Opfer des Krieges gezeigt: beide Frauen verlieren ihren Lebenspartner im Krieg. Die vier ebenfalls antithetisch einander gegenübergestellten Infanteristengestalten werden jedoch durch ihre konfliktfreie Kameradschaft, die als höchste Form der (männlichen) Solidarität im Krieg geschildert wird, zu einer unzertrennlichen Einheit zusammengeschweißt.

Dieses antithetische Erzählprinzip bestimmt den Verlauf des gesamten Films *Westfront 1918. Vier von der Infanterie*. Auf Bilder der Kameradschaft in den Schützengräben folgen Bilder der Konfrontation mit dem Rivalen im ehelichen Schlafzimmer; auf Bilder der Solidarität der Männer in den Schützengräben folgen Bilder des Streits der Frauen in der Heimat um ein Stück Fleisch; auf Bilder der Verschüttung in den Schützengräben folgen Bilder der fiebrigen Rettung durch die Kameraden; auf Bilder von dicht nebeneinander schlafenden französischen Zivilisten in ihren Häusern folgen Bilder von dicht nebeneinander schlafenden deutschen Soldaten in den Schützengräbern; auf die Clownnummern im Fronttheater folgt der tödliche Ernst des feindlichen Angriffs; auf die heiteren Soldatenlieder folgt der Fliegeralarm; auf die Umarmung der französischen Geliebten folgt der Tod im Nahkampf mit einem französischen Soldaten; auf das Bild der in einer Schlammputze liegenden Hand des getöteten Studenten folgt das Bild der zur Versöhnung ausgestreckten Hand des verwundeten Feinds im Feldlazarett; auf das kurze, sachliche Telefongespräch mit seinen Vorgesetzten, das der Leutnant mit einem strammen „Zu Befehl!“ beendet, folgt der aufwühlende Monolog des wahnsinnig gewordenen Leutnants, der zappelnd nur noch „Zu Befehl, Majestät!“ und „Hurra! Hurra!“ zu brüllen imstande ist, während Sanitäter ihn ins Feldlazarett bringen. Seine Körperhaltung in den Armen der Sanitäter ist diejenige des gerade vom Kreuz abgenommenen, zu Tode gemarterten Heilands.

Suggestive Parallelisierungen verleihen dem Filmdiskurs G. W. Pabsts Einheit, Kohärenz und Deutlichkeit. Der Krieg an der Westfront wird beispielsweise mit dem Krieg im ehelichen Schlafzimmer Karls parallelisiert. Karl bedroht seine Frau und deren Liebhaber mit der

geladenen Schusswaffe, als hätte er den Feind an der Front vor sich. In dem Augenblick aber, als er erfährt, dass der Rivale selbst vor kurzem eingezogen wurde, sieht er in ihm nicht mehr den ‚Feind‘, sondern den Kameraden, und legt die Waffe beiseite. Die durch den Krieg zerstörte Ehe Karls findet eine Parallele im Bild des zerstörten Hauses, in dem der Student seine erste und letzte Liebesnacht mit der Französin verbrachte. Die in Wirklichkeit gezeigte Mutter Karls wird mit der nur in Gedanken präsenten Mutter des Studenten, der Adressantin seiner Briefe, parallelisiert. Beide Soldatenmütter werden im Jahr 1918 ihre Söhne an der Westfront verlieren. Die zerstörte Statue Christi in der Kirchenruine, wo man ein improvisiertes Feldlazarett eingerichtet hat, findet eine Parallele in den zahlreichen Holzkreuzen, die von den Infanteristen routiniert gezimmert werden. Christi Kreuzigung und Tod wird somit vielfach widergespiegelt durch die Leiden und den Tod der Verwundeten im Lazarett, zumal an den noch stehenden Kirchenwänden Skulpturen zu erblicken sind, die den Passionsweg Christi zum Inhalt haben. Realität und Metaphorik, Wirklichkeit und Phantasie verdeutlichen sich gegenseitig in G. W. Pabsts Film durch solche subtil orchestrierten Parallelisierungen und antithetischen Gegenüberstellungen.

Der Roman Ernst Johannsens wurde von den Nazis 1933 verbrannt, der Film G. W. Pabsts im selben Jahr von ihnen verboten. Die pazifistische und antichauvinistische Botschaft beider Werke störte offenbar ein Terrorregime, das durch einen noch grausameren Krieg die ganze Welt zu erobern plante. Prophetisch hatte Ernst Johannsen diesen neuen Weltkrieg bald kommen sehen, G. W. Pabst auch, der in der Schlusseinstellung seines Films die übliche Schrifttafel „ENDE“ mit einem skeptischen, ja verstörenden Fragezeichen versah. Weder Ernst Johannsen noch G. W. Pabst haben sich der naiven Illusion hingegeben, dass ihre pazifistische Botschaft genüge, um die Mitmenschen von weiteren Kriegen abzuhalten. Als politisch engagierte Künstler haben sie dennoch ihre Pflicht getan: Die Pflicht, mit den ihnen zur Verfügung stehenden, spezifisch ästhetischen Mitteln vor einem neuen (Welt-)Krieg zu warnen.

Literatur

Primärliteratur

- Bettauer, Hugo (2012): **Die freudlose Gasse. Ein Wiener Roman aus unseren Tagen**, tredition Projekt Gutenberg-DE, Berlin: Tredition.
- Johannsen, Ernst (2014): **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront**. In: Anre Kagelmann / Reinhold Keiner (Hrsg.): **Filme zum Lesen Nr. 2. Ernst Johannsen / Vier von der Infanterie**, Kassel: Media Net-Edition, 7 – 74.
- Johannsen, Ernst (1930): „Krieger-Fürsorge“. In: **Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft**, Nr. 26, 2/1930, 196 – 202.
- Johannsen, Ernst (1931): **Station 3. Ein Kommandeur, sechs Mann und vier Maschinen**, Berlin: Wegweiser.
- Johannsen, Ernst (1932a): *Das Geheimnisvolle im Weltkrieg*. In: Hans Tröbst (Hrsg.): **Stecowa. Phantastisches und Übersinnliches aus dem Weltkrieg**, Berlin: Tredition, 9 – 20.
- Johannsen, Ernst (1932b): *Über den Antisemitismus als gegebene Tatsache*. In: **Klärung: 12 Autoren, Politiker über die Judenfrage. Mit Beiträgen aus Friedrich Nietzsches Antichrist und Zur Genealogie der Moral**. E. Johannsen, F. Hielscher, E. Euringer, M. Naumann, O. Heller, F. W. Heinz, H. Johst, R. Weltsch, W. von Hollander, A. Kantorowicz, H. Blüher, Graf E. Reventlow, Berlin: Tredition.
- Johannsen, Ernst (1951): „Der überholte Autor“. In: **Das literarische Deutschland. Zeitung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung**, Jg. 2, Nr. 19/1951, 2.
- Johannsen, Ernst (1953): „Stillosen Lebenslauf. Ein Selbstporträt“. In: **Welt und Wort: literarische Monatsschrift**, Nr. 8/ 1953, 91 – 92.
- Jünger, Ernst (1920): **In Stahlgewittern: aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers**, Hannover: Selbstverlag. Remarque, Erich Maria (1929): **Im Westen nichts Neues**, Berlin: Propyläen.

Sekundärliteratur

- Döhl, Reinhard (Rundfunksendung): Versuch einer Geschichte und Typologie des Hörspiels in Lektionen; Lektion 3: Ernst Johannsen: „Brigadevermittlung“. WDR, Köln. Sendedatum: 02.04.1970.

- Eckert, Gerd (1935) : „Sechs auf einer Insel“ [Rezeension]. In: **Das deutsche Wort**, Jg. 11, 11/1935, Beiblatt: Das lebendige Buch, 3.
- Fohrmann, Melanie (2005): „**Aus dem Lautsprecher brüllte der Krieg**“: Ernst Johannsens Hörspiel „Brigadevermittlung“, Bielefeld: AISTHESIS.
- Kagelmann, Andre / Keiner, Reinhold (2014): „*Lässig beginnt der Tod, Mensch und Tier zu ernten.*“ Überlegungen zu Ernst Johannsens Roman *Vier von der Infanterie* und G. W. Pabsts Film *WESTFRONT 1918*. In: Andre Kagelmann / Reinhold Keiner (Hrsg.): **Filme zum Lesen Nr. 2. Ernst Johannsen / Vier von der Infanterie**, Kassel: Media Net-Edition, 80 – 113.
- Kracauer, Siegfried (1979): **Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films**, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Murdoch, Brian (2015): **German Literature and The First World War: The Anti-War Tradition**, Farnham / Surrey: Ashgate.
- Ruediger, Horst (1934 / 1935): „Sechs auf einer Insel“ [Rezeension]. In: **Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde**, Nr. 37 / 1934 – 1935, 166 – 167.
- Zimmer, Albert (1929): „Drei neue Kriegsbücher“ [Rezeension]. In: **Die literarische Welt. Unabhängiges Organ für das deutsche Schrifttum**, 5. Jg., Nr. 39 /1929 , 5 – 6.

Filmografie

- All Quiet on the Western Front*. Regie: Lewis Milestone, USA 1930.
- Der Schatz*. Regie: G. W. Pabst, Deutschland 1922.
- Die Büchse der Pandora*. Regie: G. W. Pabst, Deutschland 1929.
- Die freudlose Gasse*. Regie: G. W. Pabst, Deutschland 1925.
- Kameradschaft*. Regie: G. W. Pabst, Deutschland 1931.
- Die Nibelungen*. Zweiter Teil: Kriemhilds Rache. Regie: Fritz Lang, Deutschland 1924.
- Metropolis*. Regie: Fritz Lang, Deutschland 1926.
- Westfront 1918. Vier von der Infanterie*. Regie: G. W. Pabst, Deutschland 1930.

Paola Bozzi
Mailand

Merda d'artista. M. Duchamp, T. Tzara und die *stanzen* von E. Jandl

Abstract: "Art is shit" becomes the motto of the Dada movement. At the end of the twentieth century, Ernst Jandl will also shift the lofty, sublime and divine art of lyric articulation "into the depths of poetry" and compare the Orphic poetic myth to defecation. His **stanzen** irresistibly recall Duchamp's inverted urinal **Fountain** and Tzara's **Seven Dada Manifestos**. After the instrumentalization by National Socialism and in the face of a bourgeois humanism, which often serves only as a pretext of cultural reaction, the beauty of art is corrupted and discredited. If the poem as artefact tends to assume a monumental character, it is precisely this inclination that must be counteracted. Jandl trusts in its inherent power of authentic expression, and consequently redirects the focus of classical avant-garde themes and techniques to a literally embodied poetic language. While the meaning of any human manifestation was ultimately centered in a (semi-)divine, transcendental sense, the absence of this meaning can no longer be demonstrated more plausibly than by reducing a meaningful stanza to an undifferentiated disgusting mass: shit.

Keywords: coprophagia, Dada, dialect, Orpheus, scatophilia, stanza.

Sie gehören von Anfang an zur historischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts: Selbstreflexivität, Provokation und Innovation. Alle Kunst vor ihr schien sich kompromittiert zu haben, selbst ihre modernsten Ausprägungen dienten – zumindest in den Augen der Avantgardisten – immer noch als Sinngebungsplacebo, entwarfen eskapistische Scheinwelten und verabreichten dem Publikum Beruhigungstabletten. Essentieller Antrieb in der historischen Avantgarde ist das Ungewohnte, Neue zu suchen. Einen gewissen Höhepunkt erreicht dieser im Dadaismus, der das Bildungsbürgertum brüskiert bzw. den „guten Geschmack“ zum eigentlichen Angriffspunkt wählt. In seiner programmatischen Schrift **Das Politische Theater** schreibt Erwin Piscator: „Unter der Devise ‚Kunst ist Scheiße‘ begann deren Abbau durch die Dadaisten“ (Piscator 1986: 29). Der Bruch mit Tabus und die Rebellion gegen repressive gesellschaftliche Verhältnisse standen dabei im Vordergrund. Die „deutsche Kultur“ war nur noch „Dreck“ (Huelsenbeck 1920: 35). Folgerichtig haben die Dadaisten „wie eine

Müllabfuhr im heruntergekommenen europäischen Ideen-Überbau“ gearbeitet, so Peter Sloterdijk in seiner **Kritik der zynischen Vernunft** (Sloterdijk 1983: 720 – 721). Zu betonen ist indes die Ambivalenz von Dreck als gleichermaßen Ordnungen stiftendes wie Ordnungen auflösendes Moment.

Das Verhältnis von Kunst und Nicht-Kunst war fundamental neu zu bestimmen, die Kultur sollte auf Natur zurückgestellt werden. Marcel Duchamp brachte es schließlich auf den Punkt: „Arrhe est à art ce que merdre est à merde“ (Duchamp 1994: 37; 1954: 33). Nicht nur erfuhr die fast schon traditionelle Verbindung Kunst-Gold eine interessante Erweiterung, als mit dem französischen „arrhe“ für Voraus- oder Anzahlung, ein Begriff aus dem Bereich von Wirtschaft und Finanzen, mit dem homonymen „art“ in Beziehung gesetzt wurde. Im zweiten Teil der Ausführung wurde mit der Gegenüberstellung „merdre / merde“ durch die semantische Unbestimmtheit¹ des Verbs zwischen „merde“ – Scheiße – und „perdre“ – verlieren – die vermeintliche Einsinnigkeit der Gleichung in ein komplexes System widersprüchlicher Anspielungen und Sinnangeboten überführt. Das negativ konnotierte „merde“ konnte durch die Ebene des Verlusts und der Auflösung – „perdre“ – eine neue, produktionsästhetisch interessante Wendung erhalten: Das körperliche wie künstlerische Gestalten, der Schritt von der konzeptuellen Ideation zum Kunstprodukt, käme so immer einem Verlust und einer Auflösung gleich. In der Betrachtung von Duchamp sei Kunst ein ideales Konstrukt, das von der Dekomposition und Einbuße bedroht werde; sie sei die Endstufe des *fait humain*, der vom Menschen selbst erzeugten Zivilisation, als solche mehr als ekelhaft.

Als Negat einer im Genuss kulminierenden ästhetischen Wahrnehmung und Erfahrung kann das Empfinden von Ekel – „allezeit Natur, niemals Nachahmung“ (Lessing 1925: 399) – als Anti-Aisthesis gefasst werden. Noch bei Theodor Vischer heißt es: „Das Ekelhafte ist der gefährlichste Feind des Schönen“ (Vischer 1922: 266). Der Ekel als ‚Grenzwert‘ des Hässlichen, als kompromisslose Ablehnung des Unbegreiflichen und daher Unbegrifflichen, markiert nicht nur die Anti-

¹ Meines Wissens ist bisher weder die Tatsache dieser merkwürdigen Wortschöpfung noch ihre inhaltliche Bedeutung überhaupt beachtet worden. So wäre beispielsweise zu klären, inwiefern Duchamp sich hier auf den ersten Aufschrei Ubus („Merdre“) in Alfred Jarrys **Ubu roi** (1896) bezieht, dessen Bühnen-Skandal sich maßgeblich der kruden Wortschöpfung verdankt.

Aisthesis, sondern auch jenes Moment, das sich seiner Bestimmung als Teil einer formalen Kategorie ‚hässlich‘ entzieht: die Idiosynkrasie. Der Hegelianer Rosenkranz, dessen Ästhetik des Hässlichen ein eigenes Kapitel über den Ekel enthält, betrachtet diesen letztlich gleichfalls als eine Negation des Ästhetischen. Dem Ekel entspreche der Zerfall, also die Rückkehr in den Kreislauf der Natur; dabei unterscheidet Rosenkranz zwischen zwei Perspektiven: „Das Abgeschmackte ist die ideelle Seite des Scheußlichen, die Negation des Verstandes. Das Ekelhafte ist die reelle Seite, die Negation der schönen Form der Erscheinung durch eine Unform, die aus der physischen oder moralischen Verwesung entspringt“ (Rosenkranz 1853: 312). Im Ekel trete also die penetrante Natur als das der begrifflichen Ordnung radikal Entgegengesetzte an die Oberfläche; Dreck und Kot bezeichnet Rosenkranz als „ästhetisch ekelhaft“ (ebd.: 315, 321). Das Nicht-Intentionale des Ekels, seine Atopie, begründet die Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit dieser Empfindung, der in der Schilderung die antropomorphe Metaphorik einer aktiven Dingwelt entwächst: „Das Ekelhafte grinst, starrt, stinkt uns ‚an‘“ (Kolnai 1929: 525). Zugleich entsteht beim Anblick des vom Menschen produzierten und hingenommenen Zerfallsprozesses, der Exkrement und andere ekelhaften Substanzen auswirft, ein Gefühl der Scham. Vielleicht deswegen zeigen sich vor allem die neueren Philologien diesem Gegenstand gegenüber meist verhalten, während sich Sprache, Theater, Literatur und Kunst diesem Tabu ausgiebig angenommen haben. Essen und Trinken sind seit längerer Zeit ein anerkanntes und inzwischen breit erforschtes Kulturthema, doch sein Gegenstück, die Verdauung und Ausscheidungen, zählen zu den letzten wahren Tabus.² Beschäftigung

² Paul Englisch ist einer der wenigen Wissenschaftler, die das Schweigen über die Verwendung von Skatologie in der Literatur gebrochen haben. Der Volkskundler zeigt zwar, dass sich viele Autoren des skatologischen Ausdrucks bedienen, untersucht aber die zitierten skatologischen Passagen nicht. Er ist weiterhin der Auffassung, dass „die neuzeitliche belletristische Literatur der Deutschen wenig für die skatologische Richtung übrig [hat]“ (Englisch 1928: 123). So blieb das Feld bisher für bibelwissenschaftliche (Hepner 2004; Czachesz 2014) und mediävistische Untersuchungen reserviert (Oberman 1988; Siller 1992; Battafarano/ Eilert 2003; Persels 2004; Morrison 2008; Bayless 2012; Behr 2014). Zuweilen wurde ein Hang zum Skatologischen auch dem Nationalcharakter zugeschrieben (Dundes 1985; Rollfinke 1986). Die Literatur und Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit sind allerdings ebenso die nationalen Grenzen überschreitend auf das ‚Andere‘ des Körpers, seine Ausscheidungen und Abfallprodukte fixiert wie die Moderne und Postmoderne. Der Untersuchung der entsprechenden Analphorik am Ende des 20. Jahrhunderts widmete

mit Unrat dient aber der Kritik an Unrat – auf dem Weg zur Reinigung von Tabus, Verstopfungen, Perversionen, Exzessen.

In seinen Thesen über **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit** bemerkt Walter Benjamin, dass die Dadaisten die merkantile „Unverwertbarkeit ihrer Kunstwerke als Gegenstände kontemplativer Versenkung“ dadurch zu erreichen suchten, dass sie „eine grundsätzliche Entwürdigung ihres Materials“ vornahmen: „Ihre Gedichte sind Wortsalat, sie enthalten obszöne Wendungen und allen nur vorstellbaren Abfall der Sprache“ (Benjamin 1974: 463). In der Tat erfährt die „Kulturmetapher“ Abfall (Kuchenbuch 1988: 155) in ihrer Literatur und Kunst eine besondere Konjunktur, etwa in Arbeiten mit *objets trouvés* bzw. Ready-mades, im Spiel mit den Metamorphosen des Abfalls, den Ambiguitäten seiner Wahrnehmung und Bewertung. Vor allem Tristan Tzara, Rumäne aus Moinești und PR-Genie der dadaistischen Bewegung, ahnte schon früh, dass die fröhliche Dada-Wissenschaft sich zur heiteren Dungkunde weiterentwickeln könnte. In einem skandalösen Akt der Negation und Selbstdekonstruktion bezeichnete sein *manifeste de monsieur antipyrine* „DADA“ als „Scheiße“ und im gleichen Satz als europäische Schwäche. Er gestattete immerhin fröhliche Farbenpluralität da, wo er die menschlichen Grundbedürfnisse bunt ausleuchtend und euphorisch der dadaistischen Kollektivität überantwortete: „[...] wir wollen künftig in verschiedenen Farben scheißen, um den zoologischen Garten der Kunst mit allen Konsulatsfahnen zu zieren.“³ Kunst ist Scheiße, und Scheißen ist Kunst. So wird es möglich, die bisher beschwiegenen Dinge auf ganz andere Weise als bisher zu konstitutiven Bestandteilen des künstlerischen bzw. literarischen Diskurses zu machen, denn schon „Jesus Versuch und die Bibel bedecken unter ihren breiten und wohlwollenden Flügeln die Scheiße“, und „scheißen“ zu den „3 wesentlichen Gesetze[n]“ gehört, „die diejenigen Gottes sind“.⁴

sich bislang aber nur Helmut Schmiedt, der in chronologischer Folge beobachtete, „wie mit jenem Körperteil, das im Zentrum des ‚Götz‘-Zitats steht, literarisch weiter gearbeitet wird“ (Schmiedt 2000: 338).

³ „DADA reste dans le cadre européen des faiblesses, c’est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l’art de tous les drapeaux des consulats“ (Tzara 1924: 11).

⁴ Tzara schreibt im *manifeste dada 1918*: „L’essai de Jésus et la bible couvrent sous leurs ailes larges et bienveillantes: la merde, les bêtes, les journées“ (Tzara 1924: 20 – 21). In *dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer* heißt es dann: „Les peuples

Während Duchamp am 9. April 1917 einer Kunst-Jury in New York ein umgedrehtes und von ihm **Fountain** (Springbrunnen, Trinkbrunnen, Wasserbehälter, aber auch Ursprung oder Urquelle) genanntes Urinal brachte, schrieb Tzara in seiner *Proclamation sans prétention*: „Die Kunst ist eine **ANMASSUNG**, angewärmt mit der **SCHÜCHTERNHEIT** der Urinflasche“.⁵ Im *manifeste dada 1918* heißt es dann: „Der Autor, der Künstler, der von Zeitungen gelobt wird, stellt das Verständnis seines Werkes fest: [...] Pisse, die zur Wärme eines niedrige Instinkte ausbrütenden Tieres beiträgt. [...] Wir haben die Neigung zum Greinen in uns beiseitegedrängt. Jede Filtrierung dieser Art ist kändierter Durchfall.“⁶ „[W]ie eine Patrone pissen [...] – das ist das Leben der Dadaisten“, erklärt Tzara im *manifeste de monsieur aa l’anti-philosophe* und er verspricht, einmal „wie [...] urin wieder zur lebensfreude“ zurückzukommen.⁷ Die Texte des Autors, die sich als Manifeste ausweisen, setzen die Formkonvention nicht mehr reproduktiv um, sondern erweitern durch die Häufung skatologischer Wendungen die Möglichkeiten der Ausdrucksform weit über das hinaus, was den Manifest-Charakter eines Textes definiert. Er dient nicht mehr nur seiner Darstellung als Begleitkommentar zu einer neuen ästhetischen Praxis, sondern setzt ihn darin unmittelbar um (Asholt 1998: 44-46; Grübel 1998: 161-163). Dada wird dann zum „Balkon [...]on dem man [...] herabsteigen kann, indem man die Luft wie ein Seraph durchschneidet, zu einem Bad im Volk, um zu pissen und die Parabel zu verstehen“.⁸ Im Manifest, das den künstlerischen Namen des rumänischen Avantgardisten als Titel trägt, wird das Publikum weiterhin aufgefordert, die Familie anzurufen und „in das Loch, das für musikalische,

ayant toujours besoin de divinités pour garder les 3 lois essentielles, qui sont celles de Dieu: manger, faire l’amour et chier, les rois étant en voyage et les lois étant trop dures, il n’y a que le bavardage qui compte actuellement“ (Tzara 1924: 69).

⁵ „L’art est une **PRÉTENTION** chauffée à la **TIMIDITÉ** du bassin urinaire“ (Tzara 1924: 42).

⁶ „L’auteur, l’artiste loué par les journaux, constate la compréhensibilité de son œuvre: [...] pissat collaborant à la chaleur d’un animal qui couve les bas instincts. [...] Nous avons bousculé le penchant pleurnichard en nous. Toute filtration de cette nature est diarrhée confite“ (Tzara 1924: 32).

⁷ „je reviendrai une fois comme votre urine renaissante à la joie de vivre“ (Tzara 1924: 49).

⁸ „le balcon de Dada [...]où l’on peut [...] descendre en tranchant l’air comme un séraphin dans un bain populaire pour pisser et comprendre la parabole“ (Tzara 1924: 12).

gastronomische und heilige Dummheiten reserviert ist,“ zu „pissen“.⁹ Denn Ekel ist für Dada „gesundheitsverderbend“.¹⁰ Das absolut Formlose dringt zum einen in die Kunst bzw. Literatur ein und führt dort zu entsprechenden Irritationen, zum anderen erweist es sich als überraschender Ausgangspunkt künstlerischer bzw. literarischer Verfahren, weil selbst Abstoßendes sich zum Aufmerksamkeitsfänger entwickeln kann.

In diesem Sinne wird Ernst Jandl am Ende des 20. Jahrhunderts die hohe, erhabene, halbgöttliche Kunst der Lyrik „in die tiefe der poesie“ (Jandl 2016a: 305) verschieben und den orphischen Dichtermithos mit dem Stuhlgang vergleichen: „aus aian orphischn oaschloch / druckts es maunchmoe a batzal / nemtsas glei auf de zungen / olle lyrik gheat gsungen“ (ebd.: 215). Geistige Nahrung aus dem Klo zu schöpfen und ein „batzal“ auf der Zunge zergehen zu lassen bzw. lyrisch zu goutieren ist ein bisschen wie Urin von einem Brunnen zu trinken: Jandls Einladung erinnert an Duchamps umgekehrtes Pissoir und entweicht ebenfalls zwei heilige Bereiche: den Raum der Lyrik und den Raum des Körpers (den Torso zwischen Hals und Anus). Dezidiert richtete sich Jandl gegen einen ästhetisierenden Kunstbegriff und galt deshalb lange Zeit als Totengräber des guten Geschmacks. Die Schwierigkeiten der Literaturwissenschaft und -kritik mit Jandls **stanzen** ergaben sich aus seiner „detaillierte[n] Liebe zu Körperöffnungen und Ausscheidungsprodukten“ (Popp 1992: 95), welche dem Leser in umgangssprachlich-dialektaler Nähe präsentiert werden.

Der Autor konzentriert sich auf nicht domestizierte Wörter, vor deren Inhalten die Hochsprache einen Bogen schlägt: Er fordert die Dichter (die „orphischen oaschlöcher“) auf, das Ekelhafte, Unsittliche oder Schimpfliche zu besingen oder zum Singen zu bringen und dieses Niedrige zum Gegenstand des Gedichtes zu machen. Dieses zweifach niedere Sprechen – Schimpfen im Dialekt – rückt der österreichische Schriftsteller, Literaturtheoretiker und Kritiker Franz Josef Czernin in die Nähe eines verallgemeinerten orphischen Mythos, der einem Erlösungsversuch gleichkommt und der Lyrik eine Christusrolle zumutet. Die Abstraktheit einer solchen Interpretation steht aber im Kontrast zur

⁹ „Appelez votre famille au téléphone et pissiez dans le trou réservé aux bêtises musicales gastronomiques et sacrés“ (Tzara 1924: 55).

¹⁰ „l'on comprit pour la seconde fois que la pitié est un sentiment, comme la diarrhée en rapport au dégoût qui gâte la santé“ (Tzara 1924: 36).

Konkretion und Direktheit der **stanzen**. „Hohes und Niedriges“ (Czernin 2000: 103) sind nicht nur im übertragenen Sinn zu verstehen. Die Dichtkunst verwandelt hier Scheiße in Gesang – und umgekehrt: „lyrik“ wird zum „batzal“, zum weichen Exkrement „aus einem orphischen Arschloch“, und das „batzal“ wird zum Gedicht. Denn *flatus* (Gas im Magen bzw. Darm: wie bei Blähungen bzw. Flatulenzen) und *afflatus* (ein schöpferischer Impuls: wie im göttlichen Afflatus) haben die gleiche Wortwurzel (lat. *flare*, blasen): Wie oben, so unten.

Seit den 1980er Jahren scheint es im Großteil der Forschung einen Konsens darüber zu geben, dass Jandl als experimenteller Dichter äußerlich zwar einen spielerischen Zugang zur Sprache habe, dieser beruhe jedoch grundsätzlich auf einem skeptischen und negativen Sprachverständnis (Schmitz-Emans 1990: 551-571; Schmidt-Dengler 1994: 114-128; Neumann 1996: 37-50; Kaukoreit 1996: 19-28; Hammerschmid/ Neundlinger 2008: 14-16; Gollner 2009: 243-249). So könnte man hier die Verwandlung des Gedichts ins „batzal“ bzw. des „batzals“ ins Gedicht tendenziell als Ausdruck tiefen Sprachzweifels lesen. Eine solche Deutung gründet aber auf einer sprach- und ideologiekritischen Perspektive, die eine unverkennbare Nähe zur Kritischen Theorie der Frankfurter Schule aufweist und am literarischen Topos vom Sprachzweifel als Universalerklärung experimenteller Nachkriegsliteratur festhält: Jandls Gedichte werden als Ausdruck der Deformation eines „beschädigten Subjekts“ (Schmidt-Dengler 1994: 90) und einer „geknechteten Natur“ (Kaukoreit 1996: 28) interpretiert. Dementgegen sollen Jandls **stanzen** in ihrer immanenten Fähigkeit zur authentischen Ausdrucks- und Bedeutungskraft bzw. in ihrem Vertrauen in das expressive Potential äußerst konkreter Dichtung anerkannt werden. Denn für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts lenkt Jandl den Fokus klassisch avantgardistischer Themen und Techniken auf eine wortwörtlich verkörperte Poesiesprache um, damit Kunst – um es mit den Worten von Duchamp zu sagen – nicht zu angezahlter Ware, und „merde“ nicht zu „merdre“ wird.

Scheiße gehört dabei zur ironischen Kontrafaktur der Autorrolle in der literarischen Kommunikation. Das Rätsel des Entstehungsprozesses, seit der Genie-Ästhetik des 18. Jahrhunderts ein Faszinosum für Leserinnen und Leser literarischer Werke, wird zu einem profanen Faktum ohne jegliche Mystifikation. Jandl weiß mit Erwartungen zu spielen und destruiert Klischees vom Dichtergenius sowie immer noch

verbreitete Vorstellungen von Dichtung als literarisch transformierter Biographie, als Spiegelung eigener Erlebnisse. Die Figur des Schreibenden tritt hinter das Geschriebene zurück und setzt sich in lakonischer und ironischer Selbstbeschreibung von den wichtigsten Vertretern der literarischen Moderne ab: „how would you describe / what i'm doing wauni schbaib / or would you rather dosi schaiss / wäue ned james joyce haiss“ (Jandl 2016: 240). Der irische Dichter wird ebenfalls in seinem Aufsatz *Mein Gedicht und sein Autor* (1967) erwähnt, in dem Jandl sich über die ihn beeinflussenden literarischen Figuren und Strömungen während der Arbeit an seinem Gedichtband **Laut und Luise** zwischen 1956 und 1958 äußert:

Damals war meine Arbeit, wenn man vereinfacht, an Expressionismus, Dada und Gertrude Stein orientiert, Joycens „Ulysses“ hatte ich eben gelesen, Gomringers „konstellationen“ für mich entdeckt, René Artmanns absurde Verse und Kurzszenen klangen mir im Ohr, von Friederike Mayröcker erhielt ich pausenlos Anregungen, und schließlich gab es da die kurze, glückliche Zeit wütenden Wettiefers mit Artmann und Rühm, jenen beiden Exponenten der „Wiener Gruppe“, die mich am stärksten beeindruckten. (Jandl 2016b: 41)

Auch in weiteren Aufsätzen und Vorträgen werden literarische Einflüsse benannt, so zum Beispiel in *Voraussetzungen, Beispiele und Zeile einer poetischen Arbeitsweise*:

Daß Expressionismus und Dadaismus, Stramm, Schwitters, Arp, Gertrude Stein, Ezra Pound, James Joyce und Cummings, um nur einige Namen zu nennen, für die heutige Arbeit am Gedicht und an Prosa als Ausgangspunkt entdeckt wurden, bedeutet eine Ausrichtung im Sinne der Tradition. (ebd.: 132)¹¹

Allerdings unterscheidet sich Jandl von den Verfechtern experimenteller Literatur eben dadurch, dass er dem Experimentieren nicht die Aura neuer, die Tradition durchbrechender, innovativer Autorschaft verleiht. Den Anspruch auf eine prophetische Vorreiterrolle bzw. auf eine Schriftsteller-Rolle, deren Modernität im experimentierenden Verfahren sich gegen alle bisherige Schreibpraxis richtet, hat Jandl nicht erhoben.¹²

¹¹ Am 19.10.1965 hielt Jandl in Linz (Neue Galerie) einen „Dada Vortrag“ mit „Lesung“ (Jandl 1965).

¹² Der Autor verweist in der Frankfurter Poetik-Vorlesung ausführlich auf den Traditionszusammenhang (Jandl 2016b: 323 – 328).

Das wird besonders deutlich, wenn man ihm die zahlreichen Autorkonfigurationen gegenüberstellt, die Manifeste und Theorien konkreter Dichtung und experimenteller Literatur kennzeichnen. Gomringers Essay über „konkrete poesie“ (Gomringer 1972) sieht für den konkreten Dichter, den heimlichen Erben der Frühromantik (Heißenbüttel 1970: 132 – 133), einen Platz an der vordersten Stelle einer „entwicklungstendenz unserer gesellschaft, ihres denkens und tuns“ vor, „die in ihrem kern eine neue ganzheitsauffassung enthält“ (Gomringer 1972: 160). Chris Bezzels *2tes manifest für eine akustische poesie* schließt mit der glänzenden Aussicht auf eine exponierte Künstlerpersönlichkeit, die sich „identisch weiß mit einem Universum, in dem alle Möglichkeiten offen und alle Gewissheiten augenblickshaft“ (Bezzel 1974: 75) seien. Ein „zu immer radikalerer Widersprüchlichkeit *verpflichteter* Beitrag zur gegenwärtigen Kultur“ (Gerz 1974: 65) ist für Jochen Gerz die visuelle Poesie. Während Heißenbüttel in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung 1963 für die ‚neue‘ Literatur die „Hypothese von der Einheit einer neuen Welterfahrung“ (Heißenbüttel 1970: 194) aufstellt, kehrt Jandl zwanzig Jahre später am gleichen Ort die Perspektive um und beginnt in radikaler Reduktion mit einem scheinbar banalen Vorgang, der das Sprechen – auch das Sprechen von Gedichten – erst ermöglicht: dem „Öffnen und Schließen des Mundes“ (Jandl 2016b: 298 – 299). Kein Gedichtband Jandls ist formal in sich so geschlossen und homogen wie die **stanzen**, keiner macht mit ähnlicher Entschiedenheit Ernst mit dem Bekenntnis zur Banalität, auf der der Autor immer wieder insistiert: So seien seine **stanzen** letztlich nichts anderes als „a glaana / literarischer schmääh“ (Jandl 2016a: 292). Das Gedicht *aus aian orphischn oaschloch* ist aber mehr als nur ein sarkastischer Scherz über ‚Innerlichkeit‘ im Sinne eines fragwürdigen Lebens- oder Dichtungsprogramms. Denn Jandls „mistero buffo“ übertritt auf doppelte Weise eine kulturell und gesellschaftlich codierte Grenze und begibt sich in einen Tabubereich: mit der Thematisierung und Beschreibung anti-ästhetischer Vorgänge bzw. Gegenstände über die Form des Dialekts.

Im Nachlass Jandls befindet sich ein Blatt mit einem Entwurf zu einem – jedoch dann wieder verworfenen – Untertitel zu den **stanzen**: „STANZEN / ‚ein zartes verletzliches Buch‘ / da es mit bürgerlichen Konventionen in Konflikt gerät“ (Jandl 1992). Die Radikalität der Texte, ihre Eigenschaft, selbst zu verletzen, macht sie angreifbar; der Bruch mit

den Konventionen ist ihre zentrale Funktion, *épater le bourgeois* das ihnen zugrunde liegende Programm. Die Gedichte vereinen Gegensätze, sind Gegenpole bzw. Widersprüche in einem, Hohes und Niedriges. Sie beschreiben Verwerfliches und sind verwerflich, weisen auf kulturelle und soziale Grenzen hin und übertreten sie zugleich. Sie geben den Lesenden Raum und schränken sie dennoch ein. Sie gehen zurück zu den Wurzeln und zum Ursprung der Lyrik und im selben Moment hinaus, um das bisher Vorgefundene zu erweitern. So geht bei Jandl die Reverenz vor dem mythischen, halb göttlichen Stammvater der Dichter, also Orpheus, mit lustvoller Destruktion der auratischen Text- und Autorgestalt einher.

Der Traditionsstrang der Assoziationen zwischen Orpheus und der Kunst verläuft von der Antike bis in die Moderne. Er gilt als der Schutzheilige der orphischen Mysterien und Geheimlehren; er wird in den bildenden Künsten als guter Hirte zum Christussymbol; in der Literatur und Musik ist er das Sinnbild des begnadeten Sängers und Dichters. Orpheus ist also der Archetyp des Sängers-Dichters-Sehers, der um den Tod weiß, aber das Leben bejaht und die Menschen an einen möglichen Einklang aller Wesen in der Natur erinnert. In Jandls **stanzen** besteht ein orphisches „oaschloch“ die höchste Bewährungsprobe des Besuchs der ‚Unterwelt‘, opfert sich („druckts es maunchmoe a batzal“) und beglückt somit die Welt, die seinen endlichen Ausdruck ins Zeitlose des Gesangs erhöhen kann („nemtsas glei auf de zungen / olle lyrik gheat gsungen“). So stellt sich Jandl dem Körper und der Materialität mit einer Schonungslosigkeit, die in der deutschsprachigen Dichtung der Gegenwart einzigartig ist: Essen, Trinken, Furzen (Jandl 2016a: 273: „soggds riachz do ned gschissn? / hod do ana an zabreesld?“), Kotzen, Urinieren (auf einer *pissing-party*¹³) und vor allem Scheißen gehören zu den häufigsten Themen im Gedichtband der **stanzen**.

Kot etablierte sich dabei bereits seit den 1960er Jahren zu einem bevorzugten Werkstoff in der Neoavantgarde und der Performance-Kunst. Dergestalt wandte sich der Wiener Aktionismus gegen den ‚guten Geschmack‘ und repressive gesellschaftliche Zustände. Über drastische Ausdrucksweisen und aggressive Tabuverletzung sollten einerseits Mechanismen offener und vor allem versteckter (unterdrückter) Grausamkeit bzw. Perversion in der bürgerlichen Gesellschaft dargestellt

¹³ So steht es in *pissing-party*: „du setzt di aufs klo / i mochs in dein mund / so gehds auf amoe /wischerln is gsund“ (ebd.: 229).

werden, andererseits sollte ebendiese Gesellschaft damit schockiert werden – was auch gelang. Diese Entwicklung hatte eigentlich die Wiener Gruppe vorbereitet (Fischer/ Jäger 1989: 652). Die Aktionisten nahmen die künstlerische Arbeit mit Körperfunktionen, die die Wiener Gruppe noch auf das Papier verbannte, nur wörtlich und setzten sie intensiviert um. Die Befreiung von den Fesseln des guten (Kunst)Geschmacks war bereits eine unerschöpfliche und letztlich unlösbare Aufgabe jener losen Vereinigung österreichischer Schriftsteller, die aus dem Art Club hervorging und sich etwa 1954 unter dem Einfluss Hans Carl Artmanns in Wien formierte. Dem Bereich einer experimentellen Literatur ordneten sich ihre Texte insofern ein, als in ihnen Versuche einer gezielten Sprengung ästhetischer und moralischer Konventionen, einer Ausgrenzung aus den verbindlichen Werteordnungen der herrschenden Kultur in unterschiedlichen Graden der dadaistischen Provokation und Sinnentleerung durchexerziert wurden. Kollektive Produktion trat an die Stelle des Geniegedankens, der noch die Wiener Moderne grundlegend geprägt hatte, ersetzte so diktatorische mit radikal demokratischer Autorität über das einzelne Kunstwerk, beschäftigte sich aber auch mit (scheinbar) sinnbefreiter Kunst aus Sprachmaterial statt mit schöner Literatur, mit der Zerstörung von Syntax statt mit Vers und Metrik. Jandl, zu dem die Mitglieder der Wiener Gruppe gewissen Abstand hielten, hat seine eigene Rolle im avantgardistischen österreichischen Nachkriegsgefüge im Gedicht *verwandte* wie folgt definiert: „der vater der wiener gruppe ist h. c. artmann / die mutter der wiener gruppe ist gerhard rühm / [...] / ich bin der onkel“ (Jandl 2016a: 28). Die Verbindung Jandls zur Wiener Gruppe bestand vor allem in einem intensiven Kontakt zwischen ihm, Mayröcker, Artmann und Gerhard Rühm. Jandl selbst war vom Potential dieser Konstellation überzeugt: „Wenn es nach mir gegangen wäre, hätten wir vier, Mayröcker, Artmann Rühm und ich, den inneren Kern jeder progressiven Literaturgruppierung in Wien bilden müssen“ (Jandl 2016b: 255). Insbesondere Rühm hat Jandl eines seiner ersten experimentellen und bekanntesten Gedichte (*bestiarium*, 1957) gewidmet und dessen Einfluss auf sein eigenes Schaffen bereits früh betont. Zusammen mit dem Dichter Konrad Bayer hatte sich Rühm um ein Umdenken der Begriffe ‚Gattung‘, ‚Kunst‘ und ‚Werk‘ an sich durch die Popularisierung des verfemten Materials verdient gemacht:

scheissen und brunzen
 sind kunsten.
 scheissvater.
 scheissmutter
 scheissbruder
 scheisschwester
 scheisskind
 scheissonkel
 scheisstante
 scheissgrossvater
 scheissgrossmutter
 scheiss
 oder
 scheissmama
 scheisspapa
 [...]

die mutter brunzt
 der vater brunzt
 die schwester brunzt
 der bruder brunzt
 die tante brunzt
 der onkel brunzt
 die grossmutter brunzt
 der grossvater brunzt
 das kind
 der vater brunzt auf die mutter
 der bruder brunzt auf die schwester
 der onkel brunzt auf die tante
 der grossvater brunzt auf die grossmutter
 alle brunzen ins clo
 auf den vater
 auf den bruder
 auf den onkel
 auf den grossvater
 scheissen und brunzen sind kunsten (Bayer/ Rühm 1967: 298 – 299)

Das Gedicht arbeitet Tzaras Zauberformel ein und rüttelt mit dadaistischer Geste an der Überzeugung von der Überlegenheit der Hochkultur. Das starre kulturpolitische System der Wiederaufbaujahre mit einem Klima, in dem eine Teilnahme an internationalen Entwicklungen und eine Auseinandersetzung mit den Avantgarden der Vergangenheit erschwert wurde, war gleichzeitig Anlass und Gegenstand der künstlerischen Arbeit. Der Ikonoklasmus der Verse zielt hier speziell auf die Familie als Hochburg des österreichischen katholischen Erbes ab.

Diese wird durch bewusste verbale Kontamination belächelt, denn die Autorität der Eltern wird auf biologische und exkrementelle Funktionen reduziert. Das Gedicht, das eine absichtliche Provokation des guten Geschmacks darstellt, offenbart einen tiefen Hass gegen die Familie als unbestrittene Institution. Darüber hinaus spiegelt es die Schwierigkeit wider, Familienwerte in einem Land aufrechtzuerhalten, in dem Familien allzu oft die Ermordung anderer Familien sanktionierten. Die absichtliche Schamverletzung betont den Zusammenhang zwischen Obszönität und Gewalt. Österreichs Nachkriegsgeneration muss buchstäblich Vaternord begehen, um sich von den Verbrechen ihrer Eltern zu distanzieren und sich über dieses belastende Erbe hinaus zu definieren.

In der Wiener Gruppe hat man dabei intensiv mit dem Dialektgebrauch in der Poesie experimentiert. Das rohe Material des Dialekts hat Jandl ebenfalls fasziniert. In seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen erläutert er seine „heruntergekommene Sprache“: diese sei „poetisch unverbraucht, wie es einst, zu Beginn der fünfziger Jahre, der Dialekt war; sie erlaubt die Behandlung von Themen, die im Gedicht konventioneller Sprache heute kaum mehr möglich sind“ (Jandl 2016b: 321). Prägend für Jandls Verhältnis zum Dialekt dürfte auch seine Stigmatisierung durch die „erziehungspersonen“ (Jandl 2016a: 303) gewesen sein, nach denen die gebildete Schicht Schriftdeutsch zu sprechen habe. Das „klassenstigma“, das die Mutter Jandls auf den Dialekt projiziert (ebd.), ist die Grundspannung in der Sprache der **stanzen**, deren Gestus oft mit ketzerischem Ton aufgeladen ist. Wer vom Band „Stanzen“ im traditionellen Sinn erwartet, wird enttäuscht: Der Band enthält nur „gschdanzln“. Jandl, dem das Wienerische vertraut war, lernte diese volkstümliche Gedicht- bzw. Strophenform und den niederösterreichischen Dialekt als Kind bei Bauernfestlichkeiten kennen (ebd.). Er verleiht seinen „gschdanzln“ hohes poetisches Prädikat und höfische Etikette, um die vorausgesetzte Unverträglichkeit der beiden Formen zu betonen. Seine Dialektgedichte sind aber keine Rückkehr in die Sprache einer Kindheit, sondern etwas Erfundenes: keine authentische Sprechweise, nichts Ursprüngliches und Originales, sondern Abweichung, Experiment und Verwandlung. Die Mundart dient dabei als direkter Draht zum Leser und Publikum und zur Verstärkung der Aussagen.

Im Bemühen um Emanzipation von den Wertvorstellungen und Verbrechen der Elterngeneration beschreibt Jandl in seinen **stanzen**

ebenfalls groteske Familienszenen und greift immer wieder zur ‚inneren Sprache‘ der Kunstkacke: „de muata hod gschissn / kaana hods ghead / da foda hods grochn / und i hob don gread“ (ebd.: 224). Den Versen ist dabei auch der belebende Kontrast von Dialekt und Hochsprache eingeschrieben: „sogns komma do a scheissn?“ / ‚sie meinen, gibt es hier ein klo?‘ / ‚i suach an abuat – / mei hosn is ma zguat“ (ebd.: 293). Kaum ein Bereich des Alltags ist heutzutage so selbstverständlich von der Öffentlichkeit getrennt – und damit tabu – wie der Toilettengang. Die meisten Exkremeente entweichen heutzutage so unsichtbar und geruchslos, als hätte es sie nie gegeben, unsere Zivilisation ist untrennbar mit ihrem Verschwinden verbunden: Das scheint ein phobisches Prädikat unserer Kultur zu sein (Pops 1982: 49), die Kehrseite unserer Zivilisation und als solche ihr Mysterium (Werner 2011: 8 – 10).¹⁴ Denn das Tabu weist den Charakter des Sakralen auf, auch dort, wo es – wie in diesem Fall – rein weltlich ist. Eine ganze Industrie der Verdrängung und Verleugnung wird in Gang gehalten, damit wir möglichst wenig von dem wahrnehmen müssen, dem wir doch eine nicht unerhebliche Zeit unseres Lebens widmen. Das Verbot soll eine Sphäre schützen, die nicht ins Alltagshandeln einbezogen werden darf.

Jandl begibt sich aber gewissermaßen freiwillig in die Zeit vor dem Erlernen dieser zivilisatorischen Regel zurück und stellt fröhlich den Stuhlgang öffentlich zur Schau. Der Abort ist meist ein intimer Bereich, der vorzugsweise allein aufgesucht wird. Das Klo ist Sphäre außerhalb des Öffentlichen und des Sozialen, Rückzugsraum für das Individuum ebenso wie Ort der geschlechtlichen Differenz oder auch der Körperkontrolle durch Tabuisierung und Ausgrenzung. Den Partner beim Stuhlgang zu beobachten gilt als die wahre „allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“ (Freud 2000: 197 – 209). Jandls **stanzen** kehren aber provokativ die normalen, guten Sitten um: „resi, i wüü jetz scheissn / Wos schedesdn doo no rum / wüsd ma laichd zuaschaun?“ (Jandl 2016a: 267). Die Verse schildern sogar das ‚Purgatorium‘: „waunsd don wida bä mia bist, lockerl / kriegst glei a glistier, lockerl / setzt di glei aufs dopferl,

¹⁴ Die auf den ersten Blick überraschende Urverwandtschaft von *excrementum* („Ausscheidung“) und *secretum* („Geheimnis“) erweist sich beim genaueren Hinschauen allerdings als etymologische Seifenblase. Während *secretum* bereits bei Plautus (3.-2. Jh. vor Chr.) nachgewiesen werden kann, ist *excrementum* erstmals von dem Spanier Columella (1. Jh. n. Chr.) in einem landwirtschaftlichen Lehrbuch (**De re rustica**) verwendet worden. Damit wird die von Werner suggerierte Parallelität und Gleichrangigkeit der Begriffe stark relativiert (Georges 1959).

lockerl / scheisst brav aus de glan sockerl“ (Jandl 2016a: 281). So ist der ästhetisch-semantische Rahmen der Stanze (*stanza*, ital. Zimmer, Raum, Ort) klar gesteckt: Durch radikale Überschreitung der bürgerlichen Geschmacksgebote und Anstandsregeln wird jene Ordnungsmacht außer Kraft gesetzt, die im Alltäglichen ansetzt und ganze Bereiche der ursprünglichen Leib- und Selbsterfahrung unterdrückt.

Wenn Jandl bereits in der ersten seiner Frankfurter Poetik-Vorlesungen keinen Zweifel daran ließ, dass es mit beim „Öffnen und Schließen des Mundes“ um einen Prozess geht, der zugleich Möglichkeitsbedingung der Poesie wie des Lebens ist, so begleitet dieser Vorgang in den **stanzen** tatsächlich *alle* vitalen Äußerungen des Menschen: als gemeinsamer Nenner des Luftholens und des Sprechens, des Essens und Trinkens, aber auch des Scheißens: „i wiad sogn, fuan essn / hint schaissn, oa jeee“ (Jandl 2016a: 250). Die Sprache, mit der Jandl in seinen **stanzen** arbeitet, ist keinesfalls ein neutrales und von allen Gebrauchsspuren gereinigtes Objekt. Bis an die Erträglichkeitsgrenzen zeigt sie der Autor im Licht ihrer realen und schriftlich schwer zu disziplinierenden Gebrauchs- und Verwendungszusammenhängen. Der antiautoritäre, provozierende und subversive Impuls steht dabei immer im Vordergrund: „Die skatologische Literatur bietet die Möglichkeit eines Ausbrechens aus dem gesellschaftlichen Zwang der Wohlanständigkeit. Sie ist nicht unanständig, sondern antianständig: das Gegenstück der übermäßig verbreiteten und dem Schulkind oktroyierten Höflichkeitsliteratur“ (Schenda 1977: 373).

Der komische Unterton sollte aber auch in diesen Registern nicht übersehen werden. Schließlich gibt es auch die karnevaleske Rolle von Exkrementen, die laut Bachtin „Materie und Leiblichkeit“, „Erneuerung und Glück“ bedeuten können und von ihm auf die Formel gebracht werden: „Scheiße ist die *heitere Materie* [...], die *Angst in Lachen* verwandelt“ (Bachtin 1987: 191 – 192, 216). Gerade in diesem Sinne sind Jandls Verse naiv, infantil, hemmungslos, bauernschlau und als solche in der Nähe der traditionellen Dialektproduktionen. Dabei ist etwa das „Gstanzlsingen“ eine typische Form gesellschaftlichen Beisammenseins und reicht vom privaten oder Wirtshaussingen bis hin zu Feiern und Publikumsveranstaltungen. Die Vierzeiler, die von heiteren und ernsten Vorgängen bzw. Ereignissen, Gemütsstimmungen, Lebensanschauungen und Schwächen des Menschen handeln, sind

durchweg humoristisch, oft neckend, ironisch bis sarkastisch, können derb und hart, oder gar tief böseartig, aber auch zart und innig sein. Jandls Version betont das Ungehobelte, Grobianische der Vorlage, verwendet die derberen Fluchwörter aus der Fäkal- und Vulgärsprache und stellt den verbalen Austausch auch als Beschimpfen dar: „geh scheissn, homma gschrian / und homm eam am dekl gschissn / jetz woschmarin wida rooo / und säne freind wean eam weamma miassn“ (Jandl 2016a: 234, 289). Und noch: „,,wossoi sogn? geh scheissn.‘ / ‚sog wi retzn du mid mia, du gretzn.‘ / ‚wos soedad i sunst sogn zuan oaschloch? / woitad di goaned valetzn.““

Fluchen und Schimpfen sind die andere Seite des kindlichen Spracherwerbs: heftige Kraftausdrücke eröffnen Kindern eine neue Welt. Die Sprache gibt ihnen ein Mittel, sich abzugrenzen und die Grenzen des Gegenübers zu testen. Je ausgereifter und kreativer die Sprache wird, desto vielfältiger ist sie einsetzbar und umso mächtiger wird sie. Dies machen sich auch Erwachsene zunutze und verwenden sie deshalb weiterhin so gerne, denn Fluchen macht Spaß. Es gibt kaum Wörter, die so heftige Reaktionen verursachen, wie Schimpf- oder Fluchwörter. Als nicht-offizielle Elemente der Rede und wissentlicher Verstoß gegen die sprachlichen Normen sind sie spannend und faszinierend. „So verwandelt sich eine von der Normherrschaft, der Hierarchie und den Tabus der Normalsprache befreite Rede im Verhältnis zur offiziellen quasi in eine besondere Sprache, eine Art Argot“ (Bachtin 1987: 229), welche das Publikum mit vergleichsweise einfachen Mitteln zu einer Reaktion zwingt.

Selbst mit dem so strikten Tabu des Kotverzehr flirtet Jandl in seinen *stanzen* häufig und heftig – bis zum Ersticken:

do hosd a scheen dellal
do scheissd jetz scheen rein
zeaschd weamma a bissal essn
daun drink ma r an wein

wauni d schbeiskoaddn nua siach
nocha hoowe scho gfressn
i geh jetz scheissn; ihr olle
seids einglodn zum essn

i scheiss da in d'bappm
und du deafst as schlickn

daun scheissd du marin mei bappm
und i deaf dron daschtickn (Jandl 2016a: 227, 278, 247)

Die ausgegrenzte Ausnahmestellung, das Territorium der Anti-Aisthesis und die Grammatik des Ekels werden in der „stanze“ absichtlich nicht respektiert. Die Realpräsenz des Objekts, nicht zuletzt ihr Geruch bleiben aber dem Leser bzw. Hörer erspart, und dieser kann sich am Ende mit Vespasians Worten trösten: non olet. Es erlebt die Grenzüberschreitung nicht mit den Nahsinnen, mit Nase, Zunge oder Haut, sondern nur mit Auge und Ohr – und auch das nur medial distanziert. Gerade deshalb können Jandls **stanzen** mehrmals auffordern, Ekel, Berührungsfurcht und Handlungshemmung zu überwinden und ein „batzal“, ein weiches Exkrement in den Mund, auf die Zunge zu nehmen, damit selbst das, was als Ekelhaftes, Verwerfliches oder Schimpfliches ausgeschieden wurde, doch die Form und Kontur der Lyrik bekommt und gesungen werden kann:

scheissn, und in kopf
is sofuat a neix gedicht doo
kunnt ma do ned sogn „a gedicht scheissn“?
wauns a gschissanes gedicht is, joo.

auf mein huad scheissd a dauwal
und des dauwal is längst fuat
waun i mein huad von meim schedl reiss
und sog: unsa dichtung is guat (ebd.: 269, 296)

Da die Scheiße als die nichtige Substanz schlechthin, als eine Art semantische Antimaterie gilt, saugt sie alle in ihrer Nähe befindlichen hehren Bedeutungen in sich auf und ist geradezu dafür prädestiniert, Komik durch Inkongruenz hervorzurufen. Der Zauber der **stanzen** Jandls besteht darin, dass sie – wie so viele volkstümliche Gedichte – beliebig weiterdichtbar sind, also zum komischen Mitmachen anregen und damit potentiell unendlich sind: Alles kann mit Scheiße bedeckt, befleckt, moduliert, verschmiert werden, wenn man nur scharf genug nachdenkt und ein passendes Reimwort findet. Das skatologische Reden verliert die Aura des Besonderen und setzt schließlich sogar darauf, dass das Publikum in diesem Bereich über eigene Kompetenzen verfügt. Die Literatur macht sich da eine Entwicklung zunutze, die sie ihrerseits gefördert hat. Vermeintlich starre Gegensatzpaare und Denkmuster

(heilig – profan; rein – unrein) werden aufgebrochen, etablierte lyrische Sprachgewohnheiten brüskiert, damit Neues und Drittes entstehen kann. Nicht die Kategorien selbst werden zerschlagen, sondern die Verwendung dieser Kategorien und ihre Festschreibungen in der Gesellschaft. Weder die Materialität noch die Individualität kommt zum Zug, vielmehr wird den Rezipienten die Sinnlosigkeit solcher Unterfangen gezeigt, die alte Tradition, die Welt in Kategorien einzuteilen, als uneinlösbares Bedürfnis entlarvt. Jandls **stanzen** sind auf inhaltlicher Ebene von einem lustvoll-destruktiven Gestus, schaffen aber darüber hinaus etwas anderes.

So ist es etwa möglich, nicht nur von der Kanzel in der Kirche auf das Volk ‚hinab zu predigen‘, sondern – im übertragenen Sinn – zu scheißen: „da hea pfoara oman auf da kaunzl / hod runtergschissn aufn franzl“ (ebd.: 221). Klassische Motive wie jenes des Orpheus und der traditionellen Lyrik werden in die Form des „gschdanzls“ und des Kunstdialekts gepresst, mit vulgären Vokabeln verbunden, verschoben und umgekehrt. Das Hohe (und Hochdeutsche) wird selbst ein gleichsam Ekeleregendes, das von dem Lyriker kaum auf die Zunge genommen werden darf; die das Hohe oder Erhabene in Anspruch nehmende Tradition der Lyrik selbst muss als unverdaulicher Nahrungsrest, als Verwerfliches ausgeschieden werden, um andererseits die normalerweise als verwerflich oder niedrig angesehenen Gegenstände besingen zu können. Indem das Gedicht die niedrige Sprache des Dialekts, die von der Lyrik als hoher Literatur ansonsten zumeist ausgeschieden wird, gleichsam in den Mund nimmt, vollzieht es das, was es fordert. Die niedere Form vermag es durch das Unerhörte, welches es erweckt, die klassische ins Wanken zu bringen: „Sie irritiert festgefügte Wahrnehmungsweisen von Literatur, die nicht selten dazu führen, mit dem Prädikat des ‚bloß Literarischen‘ literarische Rede zu entkräften“ (Dusini 1998: 147). Die Sprache Jandls ist nicht wie der ‚reine‘ lesende Blick oder das ‚reine‘ Gehör darauf aus, „deren Herkunft und Herkunftsbedingungen auszublenden“ (ebd: 154).

Die „stanze“ leistet etwas, was Jandls Arbeit von Beginn an auszeichnete: die Fortsetzung und Intensivierung des Projekts der historischen Avantgarde und die Zerstörung des klassisch Kunstschönen. Nicht zufällig lässt der Autor auch die Mona Lisa, der Duchamp im Ready-made „L.H.O.O.Q.“ immerhin einen „heißen Hintern“ verpasst

hatte, „röcheln“.¹⁵ Nach der Instrumentalisierung durch den Nationalsozialismus und angesichts eines bürgerlichen Humanismus, der oft nur als Vorwand kultureller Reaktion dient, ist das Kunstschöne korrumpiert und diskreditiert. Nicht das schöne Bild der Schöpfung wird heruntergemacht, sondern in radikaler Weise das angesprochen, was aus ihm geworden ist oder das, was immer schon deutlich war und nicht erst mit Dada zum Thema wurde: ein „batzal“. Der Schöpfung ist in diesem Sinne der Untergang und der Aufstieg eingeschrieben. Kot ist nicht nur vergänglich, sondern bereits in Zersetzung begriffen; nicht nur irdisch, sondern geradezu ein Teil der Erde; nicht bloß zuhanden, sondern fast überall, schillernd und chaotisch: Er ist ein untrügliches Zeichen der Körperlichkeit, der Menschlichkeit, aber auch der Wiedergeburt – in anderer Form. In den **stanzen** wird somit ein selbstreflexives Moment von Dichtung inszeniert und ein blinder Fleck des Wissens aufgespürt: das entzogene Wissen und das Nicht-Wissen-Wollen. Die Texte evozieren kulturell geprägtes Allgemeinwissen und arbeiten mit eingefahrenen, überkommenen Vorstellungen und trotzdem unterlaufen sie diese, indem sie das von gemeinschaftlicher Sprache unabhängige Denken vor Augen führen. Die Lesenden werden auf diese Klischees zurückgeworfen und Ihnen wird damit eindeutig gezeigt, dass auch sie – als Lesende – nicht frei sind oder sein können von deklarativem Weltwissen, ohne welches Verstehen nicht möglich ist und das von der jeweiligen Gesellschaft bzw. dem kulturellen Kreis definiert wird. Geschaffene Bilder entpuppen sich als vermeintlich fix und als Ungewissheit. Das läuft letztendlich auf das Unterminieren des Weltwissen der Rezipienten hinaus.

Es geht nicht darum, „eine neue Tiefendimension zu gewinnen, sondern im Gegenteil [...] die Plumpheit und Unbeholfenheit des Redens zu demonstrieren“ (Heißenbüttel 1982: 23). Das geschieht anhand einer eigens kreierte Sprachform, die keiner automatisierten Form unterworfen wird. Mit Tabus sind immer Darstellungsprobleme und deren Thematisierung verbunden: Tabus weisen eine genuin ästhetische Komponente auf, die von den nicht-sprachlichen Symbolisierungen bis hin zu einer Normierung der Ästhetik reicht. Festzuhalten ist, dass Jandls **stanzen** die Lesenden in Bezug auf das Nähe-Distanz-Verhältnis nicht ohne eine gewisse sprachliche Gewalt (Krämer 2010: 21) sehr nahe an

¹⁵ *Das Röcheln der Mona Lisa* ist der Titel der 2. Frankfurter Poetik-Vorlesung (Jandl 2016b: 318 – 332).

den Gegenstand rücken. Den selbstbewussten und selbstbestimmten Rezipienten unserer Zeit mag es schwerfallen, das eigene Maß der Beziehung von Darstellung und Dargestelltem nicht unter Kontrolle zu haben und die Stärke bzw. die Überlegenheit der Texte zu akzeptieren. Der Text löst rezeptionsästhetisch bei Lesenden Ambivalenz und Verunsicherung aus, führt „ins politisch völlig Unkorrekte, ins Anti-Korrekte“ (Hammerschmid 2005: 238). Die fehlende Orthographie und das daraus resultierende Schriftbild machen das leichte und gewöhnliche Lesen schwer. Das Schriftbild drängt die Lesenden fast dazu, die Texte laut zu lesen oder sie gesprochen zu rezipieren, denn oftmals erschließt sich der Sinn durch das stille Lesen gar nicht oder nur teilweise. Der Autor setzt „auf eine Genauigkeit des Gehörs, welche die Worte nicht nur in ihren Verstümmelungen kenntlich mache, sondern sie auch in ihrer Fähigkeit, zu verstümmeln, wahrnimmt“ (Dusini 1998: 154). Die Rezipienten sind der sprachlichen Radikalität ausgesetzt und ihr ‚reines‘ Gehör wird kontaminiert und verstümmelt sie sogar. Gleichzeitig ist die Lyrik als Schule des ‚reinen‘ Gehörs davon betroffen: die bildende Basis einer ‚reinen‘ Lyrik wird in dem Moment zerstört, in dem der Lyrikbereich erweitert wird. Dafür ist die Lyrik selbst verantwortlich.

Es gelte dabei, so heißt es unmissverständlich in der Vorlesung über „heruntergekommene Sprache“, „eine regelwidrige Sprache für einen Moment aufleuchten zu lassen als Sprache unserer Poesie“ (Jandl 2016b: 328). Tendiert das Gedicht als Artefakt dazu, monumentalen Charakter anzunehmen, so ist gerade dieser Inklinations entgegenzuwirken. Grundidee logozentrischer Auffassung zufolge der Sinn jeder menschlichen Bekundung – auch jeder sprachlichen – letztlich in einem (halb)göttlichen, in einem transzendenten Sinn, so kann nunmehr die Abwesenheit dieses Sinnes nicht plausibler demonstriert werden als durch die Reduktion einer sinnvollen Gedichtstrophe zu einer undifferenzierten, ekkligen Masse. Die Frage nach geregelter oder ungeregelter Sprache erscheint jedenfalls auch bei Jandl als gleichbedeutend mit der Frage nach der Stellung des Besonderen gegenüber dem Allgemeinen, des Individuums im System der Normen und in einer Realität, die von Regeln und Normierungen beherrscht wird. Der Bruch mit der Norm wird jedenfalls zum Indikator eines begrüßenswerten, weil den Einzelnen wie die Gesellschaft vitalisierenden Eigensinns. Im Aufbegehren gegen die Ordnung der Rede und die Ordnung der Dinge allein kann sich – so der damit verbundene Wunsch – vielleicht sogar der Einzelne in seiner Besonderheit artikulieren.

Literatur

- Asholt, Wolfgang (1998): *Intentionale Strategien in futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Manifesten*. In: Hubert van den Berg (Hrsg.): **Manifeste: Intentionalität**, Amsterdam: Rodopi, 39 – 56.
- Bachtin, Michael (1987): **Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur**, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Battafarano, Italo Michele/ Eilert, Hildegart (2003): **Courage: Die starke Frau der deutschen Literatur. Von Grimmelhäusen erfunden, von Brecht und Grass variiert**, Bern [u. a.]: Lang.
- Bayless, Martha (2012): **Sin and Filth in Medieval Culture: the Devil in the Latrine**, New York [u. a.]: Routledge.
- Bayer, Konrad/ Rühm, Gerhard (1967): *scheissen und brunzen*. In: Gerhard Rühm (Hrsg.): **Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener**, Reinbek/ Hamburg: Rowohlt.
- Behr, Hans-Joachim (2014): *Alles Scheiße – oder was? Vorkommen und Funktion von Exkrementen in literarischen Texten der Frühen Neuzeit*. In: Grafetstätter, Andrea (Hrsg.): **Nahrung, Notdurft und Obszönität in Mittelalter und Früher Neuzeit**, Bamberg: Univ. of Bamberg Press, 11 – 32.
- Benjamin, Walter (1974): **Gesammelte Schriften**, Bd. I, 2, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Bezzel, Chris (1974): *2tes manifest für eine akustische poesie*. In: Thomas Kopfermann (Hrsg.): **Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie**, Tübingen: Niemeyer, 69 – 75.
- Czachesz, István (2014): **The Grotesque Body in Early Christian Discourse: Hell, Scatology and Metamorphosis**, London [u.a.]: Routledge, 2014.
- Czernin, Franz Josef (2000): *Zu Ernst Jandls „stanzen“*. In: Ders.: **Apfelessen mit Swedenborg. Essays zur Literatur**, Düsseldorf: Grupello, 103 – 122.
- Duchamp, Marcel (1959): **Marchand du sel**, Paris: Le Terrain Vague.
- Duchamp, Marcel (1994): **Duchamp du signe**, Paris: Flammarion.
- Dundes, Alan (1985): **Sie mich auch! Das Hinter-Gründige in der deutschen Psyche**, Weinheim [u. a.]: Beltz.
- Dusini, Arno (1998): *Jandls „stanzen“*. In: Dietmar Goltschnigg/ Günther A. Höfler/ Bettina Rabelhofer (Hrsg.): **„Moderne“, „Spätmoderne“ und „Postmoderne“ in der österreichischen Literatur**, Wien: Zirkular, 143 – 154.

- Englisch, Paul (1928): **Das skatologische Element in Literatur, Kunst und Volksleben**, Stuttgart: Püttmann.
- Fischer, Ernst/ Jäger, Georg (1989): *Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus – Problemfelder zur Erforschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950 und 1970*. In: Herbert Zeman (Hrsg.): **Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung**, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 617 – 683.
- Freud, Sigmund (2000): *Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens*. In: **Studienausgabe**, Bd. V, Frankfurt/ Main: Fischer, 197 – 209.
- Georges, Karl Ernst (1959): **Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch**, Basel: Schwabe.
- Gerz, Jochen (1974): *Bedingungen der „visuellen Poesie“*. In: Thomas Kopfermann (Hrsg.): **Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie**, Tübingen: Niemeyer, 65.
- Gollner, Helmut (2009): **Die Rache der Sprache. Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Ein Essay**, Innsbruck: Studienverlag.
- Gomringer, Eugen (1972): *konkrete poesie*. In: Ders. (Hrsg.): **konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie**, Stuttgart: Reclam, 160.
- Grübel, Rainer (1998): *Literaturersatz, handgreifliche Kunst oder Vor-Schrift? Diskurspragmatik und Bauformen, Axiologie und Intentionalität literarischer Deklarationen, Manifeste und Programme der russischen Moderne (1893 – 1934)*. In: Hubert van den Berg (Hrsg.): **Manifeste: Intentionalität**, Amsterdam: Rodopi, 161 – 192.
- Hammerschmid, Michael (2005): „Alles ist nichts“. In: **Profile** 8/ 2005, 12 (Ernst Jandl. Musik Rhythmus Radikale Dichtung), 236 – 246.
- Hammerschmid, Michael, Neundlinger, Helmut (2008): **von einen sprachen. Poetologische Untersuchungen zum Werk Ernst Jandls**, Innsbruck: Studienverlag.
- Heißenbüttel, Helmut (1970): **Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen**, München: Dt. Taschenbuch-Verl.
- Heißenbüttel, Helmut (1982): *Das Lautgedicht und das teleologische Kriterium. Über Ernst Jandl mithilfe von Roman Jakobson*. In: Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): **Ernst Jandl Materialienbuch**, Darmstadt: Luchterhand, 17 – 28.

- Hepner, Gershon (2004): „Scatology in the Bible“. In: **Scandinavian Journal of the Old Testament**, 18/ 2004, 2, 278 – 295.
- Huelsenbeck, Richard (1920): **En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus**, Hannover: Steegemann.
- Jandl, Ernst (1965): **Dada Vortrag und Lesung**, Wien: Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Nachlass Ernst Jandl.
- Jandl, Ernst (1992): **stanzen**, Wien: Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Nachlass Ernst Jandl 139/ 99, Box Nr. 4, Mappe „Unveröffentlichte Stanzen“, Konvolut „Poetologische Entwürfe (11.10.92)“.
- Jandl, Ernst (2016a): **werke in 6 bänden**, Bd. 4, München: Luchterhand.
- Jandl, Ernst (2016b): **werke in 6 bänden**, Bd. 6, München: Luchterhand.
- Jarry, Alfred (1922): **Ubu roi**, Paris: Charpentier & Fasquelle.
- Kaukoreit, Volker (1996): „Mit welcher anderen Augen? Sechs Anmerkungen zur lyrischen Frühwerk Ernst Jandls“. In: **Text + Kritik** 129/ 1996, 19 – 28.
- Kolnai, Aurel (1929): „Der Ekel“. In: **Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung** 10/ 1929, 515 – 569.
- Krämer, Sybille (2010): ‚*Humane Dimensionen*‘ *sprachlicher Gewalt oder: Warum symbolische und körperliche Gewalt wohl zu unterscheiden sind*. In: Dies., Elke Koch (Hrsg.): **Gewalt in der Sprache**, München: Fink, 21 – 42.
- Kuchenbuch, Ludolf (1988): *Abfall. Eine Stichwortgeschichte*. In: Soeffner, Hans-Georg (Hrsg.): **Kultur und Alltag**, Göttingen: Schwartz, 155 – 170.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1925): *Laokoon*. In: Ders.: **Werke**, Bd. 4, Berlin: Bong.
- Morrison, Susan Signe (2008): **Excrement in the late Middle Ages: Sacred Filth and Chaucer's Fecopoetics**, New York [u.a.]: Palgrave Macmillan.
- Neumann, Peter Horst (1996): „Über Ernst Jandls Gedicht-Zyklus *tagenglas*“. In: **Text + Kritik** 129/ 1996, 37 – 50.
- Oberman, Heiko Augustinus (1988): „Teufelsdreck: eschatology and scatology in the ‚old‘ „Luther“. In: **The Sixteenth Century Journal** 19/ 1988, 3, 435 – 450.
- Persels, Jeff (2004): **Fecal Matters in Early Modern Literature and Art: Studies in Scatology**, Aldershot [u. a.]: Ashgate.
- Piscator, Erwin (1986): **Zeittheater. „Das Politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966**, Reinbek/ Hamburg: Rowohlt.

- Popp, Fritz (1992): „A glaana literischer schmä. Erst Jandls ‚stanzen‘“. In: **Literatur und Kritik** 265/ 1992, 66, 95 – 96.
- Pops, Martin: „The Metamorphosis of Shit“. In: **Salmagundi** 56/ 1982, 26 – 61.
- Rollfinke, Dieter/ Rollfinke, Jacqueline (1986): **The Call of Human Nature: the Role of Scatology in Modern German Literature**, Amherst: Univ. of Massachusetts.
- Rosenkranz, Karl (1853): **Ästhetik des Häßlichen**, Königsberg: Bornträger.
- Schenda, Rudolf (1977): **Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770 – 1910**, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1994): *Poesie und Lebenszweck. Ernst Jandls Das Öffnen und Schließen des Mundes (1985)*. In: Paul Michael Lützel (Hrsg.): **Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**, Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 114 – 128.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (2001): **Der wahre Vogel. Sechs Studien zum Gedenken an Ernst Jandl**, Wien: Praesens.
- Schmiedt, Helmut (2000): „Zur literarischen Karriere von etwas, über was man nicht spricht“. In: **Wirkendes Wort** 50/ 2000, 3, 337 – 346.
- Schmitz-Emans, Monika (1990): „Poesie als Sprachspiel. Überlegungen zur Poetik Ernst Jandls“. In: **Zeitschrift für Deutsche Philologie** 109/ 1990, 4, 551 – 571.
- Siller, Max (1992): *Ausgewählte Aspekte des Fastnachtspiels im Hinblick auf die Aufführung des Sterzinger Spiels ‚der scheissennd‘*. In: Ders. (Hrsg.): **Fastnachtspiel – Commedia dell’arte**, Innsbruck: Wagner, 147 – 159.
- Sloterdijk, Peter (1983): **Kritik der zynischen Vernunft**, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Tzara, Tristan (1924): **sept manifestes dada**, Paris: éditions du diorama.
- Vischer, Friedrich Theodor (1922): **Ästhetik der Wissenschaft des Schönen**, München: Meyer & Jessen.
- Werner, Florian (2011): **Dunkle Materie. Die Geschichte der Scheiße**, München: Nagel & Kimche.

Daniel Kehlmanns *Tyll* oder die Zeit der Narren

Abstract: Till Eulenspiegel is a legendary German trickster, whose practical jokes and malicious irony spare nobody, exposing vices at every turn. He is also a symbolic mask for the popular fool's license, that goes even beyond that one of a court jester and that remains fascinating till today. The Austrian author Daniel Kehlmann is also mesmerized by the indestructible free spirit and the mysterious aura of this character of the Middle Ages. In his latest novell *Tyll* (2017) he places the fool in the chaotic and brutal time of the Thirty-Year War as a complex vagrant artist, an actor, entertainer and provocateur. The present paper analyzes the symbolism of this figure in the political and cultural context of the depicted historical era, more precisely the mask of the fool as a complex metaphor for revealing a time of the fools in politics and science.

Keywords: Tyll Ulenspiegel / Till Eulenspiegel, the fool, the Thirty-Year War.

Till Eulenspiegel ist eine zeitlose Gestalt. Seit seiner Erwähnung im Volksbuch des 16. Jahrhunderts, **Ein kurzweilig lesen von Dil Ulenspiegel**, blieb der freche, vogelfreie Schelm eine mehrdeutige Lieblingsfigur des Publikums. Er geistert seil- und worttänzerisch und vor allem lachend durch verschiedene Epochen und Kunstgattungen, sei es als Symbolfigur der Volkskultur des Karnevals und als Maske der Fastnachtspiele, sowie auf der Theaterbühne etwa bei Johann Nestroy oder als Schwank- und Erzählfigur beispielsweise bei Hans Sachs, Erich Kästner, Christa Wolf und vor kurzem wieder bei Daniel Kehlmann, oder auch in der Musik bei Richard Strauss u.a. und selbstverständlich in den verschiedenen Verfilmungen seiner berühmten Streiche. Nach dieser legendären Gestalt, die laut Überlieferung im 14. Jahrhundert gelebt haben soll, wurden Straßen und Wege, Denkmäler und Skulpturen, Preise und Auszeichnungen, ja sogar ein Asteroid benannt.¹

Diese Verkörperung des unsteten, intelligenten und satirisch-dreisten deutschen Volksgeistes blieb bis heute ein allgemeiner Sympathieträger, ein Narr, dessen Narrenfreiheit noch weiter zu reichen

¹Zur Rezeption des Eulenspiegel-Stoffes vgl. Wunderlich 1979; Wunderlich 1988; Wunderlich 1989.

schien als jene der professionellen Hofnarren des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. So bemerkt Joseph Görres 1807, dass Eulenspiegel sich „durch alle Classen herum[treibt], selbst bei den Fürsten, aber nur auf eine kurze Weile; er will keines einzelnen Menschen seyn, sondern er ist allein Schalk auf seine eigene Faust, und daher der eigentliche wahre Volksnarr, im Gegensatz der früher allgemein üblichen Hofnarren“ und definiert den fahrenden Gaukler als einen „plebeyischen Tribun in der Schellenkappe“ (Görres 1979: 27). Allerdings gehört die Schellenkappe zum üblichen Kostüm des Hofnarren, nicht aber zu jenem Eulenspiegels. Dem notorischen Schalk wurden aber allmählich und nachhaltig Narrenattribute hinzugedichtet², ihm also die erkennbare mittelalterliche Narrenmaske aufgesetzt, die durch königliche Spaßmacher berühmt wurde. Denn zum Erscheinungsbild dieser Schalksnarren gehörten die manchmal mit Eselsohren versehene Schellenkappe, sowie der Narrenspiegel³, den Eulenspiegel symbolisch in seinem Namen trägt. Von allen Narrenattributen, also von allen Bestandteilen der (Hof-)Narrenmaske war vielleicht der Spiegel das wohl bedeutungsreichste. Er entwickelt sich allmählich von einem Symbol der Verblendung, der gottlosen Eitelkeit zu einem kritischen Wortspiegel, d.h. zu jenem närrischen Diskurs, dem es als einzigen erlaubt war, vor den Mächtigen und unter dem Schutz der Narrenfreiheit die blanke Wahrheit ausdrücken zu können. Von der humorvoll-herben Kritik wurde schließlich eine stille Selbsterkenntnis mit verhaltensregulierenden Folgen beim Monarchen erwartet. Immer mehr wurde der (Hof-)Narr selbst aus einer Kippfigur des Königs zu seinem tiefgründigen Spiegel. Im Falle Eulenspiegels ist das ein erbarmungsloser „Spiegel der Dummköpfe“ (Wunderlich 1979: 10).

Eulenspiegel war zwar kein Schalksnarr, tritt jedoch in den bekannten Historien auch als ein solcher auf. Er zeigt schauspielerisches Talent, indem er in verschiedene Rollen schlüpft, in jene des Knechts, des Arztes oder des Priesters, des Gelehrten oder des Gesellen, des Gauklers, ja des Narren selbst und spielt sogar einem echten Hofnarren

²Vgl. Wunderlich 1989: 125: „Und weil der Schalk kein Verrückter, kein Tor und auch kein Possenreisser ist, trägt er auf den Holzschnitten der ersten Eulenspiegeldrucke auch nicht die Narrentracht, sondern Wams und am Saum geschlitztes Gewand der sog. Zadeltracht der Landfahrer und Vagabunden. Die Schellenkappe und das Narrengewand hat ihm erst die Nachwelt verpasst.“

³Zum Hofnarrenkostüm und seiner Bedeutung vgl. Mezger 1981.

einen Streich. Im Unterschied jedoch zum Hofnarren ist zumindest der ursprüngliche Eulenspiegel keineswegs ein fröhlicher und harmloser Narr⁴, sondern vielmehr ein unflätiger, boshafter vagabundierender Schelm, der, mit Andreas Härter gesprochen, „stört, zerstört – und ist bereits wieder woanders“ (Härter 1988: 78). Er gehört niemandem und nirgendwohin, kann weder gehalten, noch ausgehalten werden. Anders als der Hofnarre, der auch in der Maske des Morosophen, also des Wissenden und Warnenden, kein eigentlicher Rebell ist, sondern, ganz im Gegenteil, als Kippfigur des Königs zum Garanten der bestehenden Ordnung wird (vgl. Lever 1983: 122)⁵, stört Eulenspiegel jede Ordnung. Er verursacht und entlarvt Unordnung. „Die Welt ist ein Tollhaus – bemerkt Wunderlich – und Eulenspiegel sein skrupelloser Regisseur, der auf allen Etagen sein zerstörerisches Werk in Szene setzt.“ (Wunderlich 1989: 124). Er stört auch die Ordnung der Sprache durch Wortverdrehungen, Wortverzerrungen, indem er beispielsweise Redewendungen wörtlich nimmt und spielt somit mit den Verfestigungen verschiedener Diskursordnungen (vgl. Härter 1988: 80 – 81). Eulenspiegel ist sehr wohl ein Außenseiter, ein Nichtangepasster und auch ein Nichtanpassungswilliger, der die Welt mit seinen Streichen stets provoziert, doch ist er gleichzeitig kein Revolutionär, denn, wie Wunderlich bemerkt:

Eulenspiegel schädigt die Bösen und die Guten; er beutet Ausbeuter und Ausgebeutete aus. Deshalb taugt der Schalk auch nicht zum plebejischen Leitbild antifeudaler Opposition. [...] Eulenspiegel ist ein echter Schalk, der ebenso erbarmungslos und gefühllos wie lustvoll und schadenfroh mit überlegener List und ausgekochter Tücke ein übles Spiel mit der Welt treibt. (Wunderlich 1989: 126)

⁴Vgl. diesbezüglich Hans Rudolf Velten (2017: 45): „Hofnarren waren somit Verbreiter höfischer Freude, was sowohl für den Vertreib von Langeweile und Melancholie am Hof, als auch für die Entschärfung von Konflikten bzw. die Regulierung höfischen Konkurrenzverhaltens durch die Möglichkeit des Ablachens von Spannung und Aggressionen bedeutsam war.“

⁵Dazu bemerkt Daphinoff, dass der Hofnarre dem König „mit der einen Hand zwar den Spiegel vor[hält], worin er sein wahres Gesicht erblicken kann, mit der anderen Hand aber muss er ihm helfen, das Gesicht zu wahren.“ (Daphinoff 1991: 65). Hingegen macht Eulenspiegel keine kompensierenden Gesten, sondern läuft nur spöttisch lachend davon.

Trotzdem wurde der garstige Schalk zur beliebten Identifikationsfigur vieler Generationen von Lesern, denn obwohl er keine kompensatorischen Gesten macht, so erfüllt er immerhin eine kompensatorische Funktion. Er tut eben das, „was viele auch gerne einmal ungestraft und ohne schlechtes Gewissen tun würden“ (Wunderlich 1989: 134).

Daniel Kehlmann, der Autor des 2017 erschienenen Romans **Tyll**, behauptet hingegen in einem Interview, dass er Till Eulenspiegel ursprünglich eher als abstoßend empfunden hatte:

Ich fand Eulenspiegel früher befremdlich und ein bisschen unangenehm. Wenn man das *Volksbuch* liest, merkt man: Seine Streiche sind überhaupt nicht mehr lustig. Die meisten der Witze haben mit Kacken und Furzen zu tun. Der ursprüngliche Eulenspiegel ist eine Ansammlung von Furzwitzen!⁶

Von dieser mittelalterlichen skatologischen Komik, die ihn an einen vorzivilisatorischen Zustand erinnert, distanziert sich Kehlmann ganz bewusst in seinem Roman, in welchem er Tyll zudem nicht ins Mittelalter, sondern in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges versetzt. Faszinierend blieb jedoch für den österreichischen Autor die unheimliche Macht des eulenspiegelhaften Lachens:

Die Leute lachen ja nicht über Eulenspiegel – das ist bis heute die Drehung, die uns so fasziniert an ihm: Es ist Eulenspiegel, der lacht. Er tut den Leuten etwas an, dann lacht er, und dann verschwindet er. Diese gefährliche und ursprünglich gewalttätige Dimension des Lachens, dass es aus der Schadenfreude kommt und mit Bösartigkeit zu tun hat, das darf nicht verloren gehen. Tyll ist mir selbst eine rätselhafte Figur, ich habe beim Schreiben noch nie mit einer Figur Umgang gehabt, die mir so rätselhaft vorgekommen ist.⁷

Und tatsächlich findet sich dieses teuflische Lachen, das zur gefährlichen, potentiell gewalttätigen Ausstrahlung des Schalks gehört, schon beim Kind Tyll Eulenspiegel in Kehlmanns Roman. Allerdings könnte man es hier als Folge einer traumatischen Erfahrung deuten. Denn

⁶ Kehlmann, Daniel: „*Ich dachte, ich erlebe das Ende der Demokratie*“. Interview mit Lars Weisbrod. Zeit Online. <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2017-11/daniel-kehlmann-tyll-interview/komplettansicht> [27.07.2018].

⁷ Kaindlstorfer, Günter: *Daniel Kehlmann über „Tyll“*. *Der Anarchist mit der Schellenkappe*. Deutschlandfunk. https://www.deutschlandfunk.de/daniel-kehlmann-ueber-tyll-der-anarchist-mit-der.700.de.html?dram:article_id=401191 [03.07.2018].

nachdem Tyll von seiner schwangeren Mutter und deren Knecht allein im Wald bei dem Wagen mit dem für den Reutterhof bestimmten Mehl zurückgelassen wird, weil bei der Mutter die Geburtswehen einsetzen und sie nach Hause, zur Mühle der Ulenspiegel zurückkehren muss, erlebt das verängstigte, durstige und hungrige Kind intensiv die gespenstische Bedrohung der Natur. Die Überwindung der Angst scheint schließlich in ihm teuflische Kräfte zu entfesseln. Splitternackt auf einem Seil tanzend, von oben bis unten mit weißem Mehl bedeckt und auf dem Kopf das blutige Fell eines Esels tragend, lacht er die ihn Suchenden unheimlich an und behauptet, der große Teufel sei in ihn gefahren. Wie ein dämonischer „Waldgeist“ erscheint er vor den Augen seines Vaters, des Müllers Claus Ulenspiegel, und der Knechte:

Nun blickt auch Claus nach oben. Das Entsetzen greift nach ihm und hält ihn und greift noch fester zu, sodass er meint, er müsse ersticken. Etwas schwebt über ihnen, weiß vom Kopf bis zu den Füßen, und stiert herab, und obgleich es schon dunkel wird, sieht man die großen Augen, die gefletschten Zähne, das verzerrte Gesicht. Und jetzt, da sie emporstarren, hören sie ein hohes Geräusch. Es klingt wie ein Schluchzen, aber das ist es nicht. Was auch immer da über ihnen ist, es lacht. (Tyll: 79)⁸

Narren und psychische Störungen brachte man im Mittelalter mit dem Teufel und dem Tod in Zusammenhang. Eulenspiegel galt jedoch vielmehr als Schelm, doch auch bei ihm stellte man sich später die Frage, ob sein Verhalten nicht etwa ins Krankhafte tendiere. Dieter Kerner sprach so 1957 von einem „nahezu ins Krankhafte gesteigerte[n] Geltungstrieb“ (Kerner 1979: 93) und fragte sich, ob „seine Abseitigkeiten im Wesensmäßigen, seine bizarren Einfälle, seine Gefühlskälte, seine Abkapselung, seine Clownerien, die Verschrobenheit in der Kleidung, schließlich den Hang zum Sadismus, zur Koprophagie

⁸ Tilman Spreckelsen sieht darin ein indirektes Zitat aus Grimmelshausens **Simplicissimus**: „Kehlmann führt das am Beispiel einer Szene aus Grimmelshausens **Der abenteuerliche Simplicissimus** aus, [...] er übernimmt diese Szene zugleich, ohne den Bezug offenzulegen. Im zweiten Buch des Romans wird Simplicissimus in einem seltsamen Ritual in einem dunklen Keller eingesperrt und mit einer Narrenkappe versehen, an der zwei Eselsohren befestigt waren. Kehlmanns Tyll aber, der als Knabe im dunklen Wald vergessen wird, muss dort Grauenhaftes durchgemacht haben, an das er sich später nicht mehr erinnert.“ Spreckelsen, Tilman: *Wenn wir Toten erwachen*. https://www.buecher.de/shop/deutschland/tyll/kehlmann-daniel/products_products/detail/prod_id/48126291/#reviews [04.09.2018].

und anderen Perversitäten, zur Geltungssucht und Hochstapelei“ nicht schon „dem schizophrenen Formenkreis oder noch der Psychopathie“ zugeordnet werden sollten (Kerner 1979: 95). Und auch Kehlmann empfand bei Eulenspiegel eine deutliche Störung. „Der ursprüngliche Narr“ – bemerkt Kehlmann – „ist eben kein Entertainer, sondern eher ein Soziopath. Der ursprüngliche Narr ist eigentlich der vollkommen unangepasste Mensch.“⁹

Kehlmanns Tyll ist wohl aber zugleich ein traumatisierter Narr, der in eine von Aberglauben, religiösem Fanatismus, politischen Machtgelüsten und nackter Gewalt genarrten und gefolterten Welt hineingeboren wurde. Als Kind überlebt er einen Mordversuch, den gespenstischen Wald und die Verurteilung und Hinrichtung seines Vaters als Hexer. Er überlebt den grausamen Gaukler Pirmin, der ihn und die ihn begleitende Bäckerstochter Nele misshandelt, ihnen aber auch die Kunst des Jonglierens und der Schauspielerei beibringt. Er überlebt den Krieg, die Pest und sogar eine Verschüttung bei der Belagerung von Brünn. Er ist ständig in Bewegung, ungebunden, ein Freigeist¹⁰, jedoch bei weitem nicht so gefühlkalt und pervers wie der legendäre Witzbold. Allerdings wirkt er unheimlich, ja bedrohlich auf seine Mitmenschen, wie „eine Art Horrorclown in düsterer Zeit“¹¹ oder wie ein Dämon, von dem der Autor bemerkt: „Tyll fehlt eine menschliche Dimension. Er ist wie ein Dämon. Man kann sogar vermuten, dass er unsterblich ist, er kommt in meinem Buch in Situationen, die man eigentlich nicht überleben kann. Und dann überlebt er. Ich weiß auch nicht, wie.“¹²

Tyll ist zweifelsohne ein pragmatischer Überlebenskünstler, doch auch die alte, mittelalterliche Assoziation des Narren mit dem Teufel scheint die Gestalt des Schelms bei Kehlmann zu bestimmen. Sie wird

⁹ Kaindlstorfer, Günter: *Daniel Kehlmann über „Tyll“*. *Der Anarchist mit der Schellenkappe*. Deutschlandfunk. https://www.deutschlandfunk.de/daniel-kehlmann-ueber-tyll-der-anarchist-mit-der.700.de.html?dram:article_id=401191 [03.07.2018].

¹⁰ Vgl. Hayer, Björn: *Daniel Kehlmanns Eulenspiegel-Roman Ein Narr? Ein Freigeist!*. Spiegel Online. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/tyll-von-daniel-kehlmann-ein-narr-ein-freigeist-a-1172021.html> [03.07.2018].

¹¹ Bartmann, Christoph: *Ein Clown in düsterer Zeit*. Süddeutsche Zeitung. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsche-literatur-ein-clown-in-duesterer-zeit-1.3687866> [03.07.2018].

¹² Kehlmann, Daniel: „*Ich dachte, ich erlebe das Ende der Demokratie*“. Interview mit Lars Weisbrod. Zeit Online. <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2017-11/daniel-kehlmann-tyll-interview/komplettansicht> [27.07.2018].

allerdings neu interpretiert. Denn Tyll ist zwar angstfrei wie ein Narr und zugleich zerstörerisch aber unzerstörbar wie der Teufel selbst, doch seine dämonische Ausstrahlung, die im Roman besonders vom Hexenjäger Athanasius Kircher, einem gelehrten Jesuiten, akut wahrgenommen wird, geht eigentlich auf die vom Aberglauben geschürte Angst und das schlechte Gewissen der anderen zurück. Eulenspiegel wird so letztlich aus einem dämonischen Narren zu einem Spiegel der Verlogenheit und Narrheit der anderen. So beispielsweise im Falle Kirchers, d.h. desjenigen, der zusammen mit dem „Drakontologen“ Oswald Tesimond, dem Experten über das Wesen der Drachen, Tylls Vater der Hexerei beschuldigen, foltern und hinrichten ließ. Als Kircher und Tyll später, zur Zeit der verheerenden Pest, wieder aufeinandertreffen, will der Schelm vom nunmehrigen Drachenjäger wissen, was für ein lateinisches Buch seinem Vater, der selber des Lateinischen nicht kundig gewesen ist, zum Verhängnis wurde. Damit setzt aber Eulenspiegel einen Prozess in Gang, der Kircher zu einer erschütternden Selbsterkenntnis führt:

Kirchers Hände zitterten. Der Junge von damals war klar und deutlich in seinem Gedächtnis aufbewahrt, klar und deutlich auch der Müllner, dessen krächzende letzte Laute am Galgen er nie vergessen würde, klar und deutlich auch das Geständnis der weinenden Müllerin, aber er hatte in seinem Leben so viele Bücher in Händen gehabt, so viele Seiten durchblättert und so viel Gedrucktes gesehen, dass er es nicht mehr auseinanderhalten konnte. (Tyll: 382 – 383)

Der ängstlich verwirrte Kircher versucht sich vor Tyll daraufhin mit einem für den Drachen vorbereiteten Bannspruch zu retten, bricht jedoch ab und findet schließlich zu einer verdrängten schmerzlichen Wahrheit über sich selbst zurück:

Kircher räusperte sich. „Sator“, sagte er leise, dann verstummte er. Seine Augen schlossen sich, aber sie zuckten unten den Lidern, als ob er hier- und dorthin blickte, dann öffnete er sie wieder. Eine Träne lief ihm über die Wange. „Du hast recht“, sagte er tonlos. „Ich lüge viel. Doktor Tesimond habe ich angelogen, aber das ist nichts. Ich habe auch Seine Heiligkeit angelogen. Und Seine Majestät, den Kaiser. Ich lüge in den Büchern. Ich lüge immer.“ (Tyll: 384)

Sicherlich erinnert Kehlmanns Tyll dabei an den Menschenkenner Eulenspiegel, der durch seine Streiche verschiedene Laster, mentale, seelische oder charakterliche Mängel sichtbar werden ließ. Doch hier ist der Schalk nicht auf einen Streich aus, sondern versucht durch

psychologischen Druck die Wahrheit über die Verurteilung seines Vaters zu erfahren. Kehlmanns Tyll ist dabei weitaus subtiler als der volkstümliche Gaukler. Er ist ein Künstler¹³ nicht nur als Akrobat, als Seiltänzer und Jongleur, sondern auch als Erzähler und Schauspieler, der genau hinzusehen und sich in die anderen einzufühlen gelernt hat. Dieses schauspielerische Einfühlungsvermögen erlaubt es ihm, in jeder gerade gewählten Rolle zu überraschen, zu provozieren, zu faszinieren, zu manipulieren oder einfach zu überleben. Frech präsentiert er sich als ein sogar die Mächtigsten manipulierender Hofnarr dem dicken Grafen Martin von Wolkenstein, der vom Kaiser des Römischen Reiches Deutscher Nation nach ihm gesendet wurde, um den berühmten Spaßmacher aus dem Krieg zu retten und an den Wiener Hof zu bringen:

Von mir gehört hat die kleine Majestät, die saublöde Majestät mit der goldenen Krone auf dem goldenen Thron, weil ich nach euch geschickt hab. Und hau mich nicht, ich darf das sagen, du kennst doch die Narrenfreiheit. Wenn ich die Majestät nicht saublöd nenne, wer soll das tun? Einer muss es doch. Und du darfst nicht. (Tyll: 208 – 209)

Verstörend respektvoll und unterstützend hingegen begleitet er als letzter den schwer kranken „Winterkönig“, den Pfalzgrafen Friedrich V., auf seinen Weg in den Tod:

Der König wartete, aber der Narr machte noch immer keine Miene, ihn zu verspotten. Dabei war das doch seine Aufgabe! Ärgerlich schloss er die Augen. Zu seiner Überraschung änderte das gar nichts: Er sah den Narren immer noch, und er sah auch den Schnee. (Tyll: 320)

Es gehört zur Klugheit des (Hof-)Narren, Menschen und vor allem den König zu durchschauen und ihm den Spiegel der Wahrheit vorzuhalten. Der Hofnarr Ulenspiegel tut das in einer besonders gefährlichen Zeit. Denn Tylls Mitmenschen sind bei Kehlmann jene der Frühen Neuzeit, genauer der grausamen und chaotischen Zeit des

¹³ Für Kehlmann steht Tyll auch vor allem für den Künstler: „Wenn Tyll für irgendwas steht, dann für die seltsame Rolle des Künstlers: Der Künstler ist nicht einfach nur die vernünftige Stimme, die in Gegnerschaft steht zu allem Unsinn, der um ihn herum vorgeht. Im Idealfall ist er noch mehr, da spielt etwas Dunkles und Unheimliches hinein.“ Vgl. Kehlmann, Daniel: „*Ich dachte, ich erlebe das Ende der Demokratie*“. Interview mit Lars Weisbrod. Zeit Online. <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2017-11/daniel-kehlmann-tyll-interview/komplettansicht> [27.07.2018].

Dreißigjährigen Krieges, der nicht nur als geschichtliche Kulisse thematisiert wird. Der große Glaubenskrieg ist im Roman tatsächlich so präsent – und Kehlmanns Eulenspiegel nimmt auch daran in der Rolle des Mineurs teil –, dass manche Rezensenten den Roman eher als einen Kriegs-¹⁴, einen historischen Roman¹⁵ oder zumindest als „eine grandiose Jonglage zwischen historischem Roman und Schelmenroman“¹⁶ lesen. Daniel Kehlmann steht damit in einer prominenten Tradition des Erzählens und Dichtens über den Dreißigjährigen Krieg, die zum Teil auch im Roman zitiert wird: Grimmelshausens **Simplicissimus**, der Lyrik Andreas Gryphius’ und Paul Flemings, Friedrich Schillers **Wallenstein**, Alfred Döblins **Wallenstein**, Bertolt Brechts **Mutter Courage**. Der Krieg, der zu einem bis dahin noch nie gesehenen Massensterben durch grauenhafte Gewalttaten, Hunger, Krankheiten und Seuchen führte – man nimmt an, dass sich die Bevölkerung in manchen Landteilen des Heiligen

¹⁴ Vgl. Jens Jessen: „Der Roman heißt *Tyll*, und seinen Umschlag zierte eine Gauklermaske, aber Daniel Kehlmann hat keinen Roman über Till Eulenspiegel geschrieben. Er hat vielmehr einen Roman über den Dreißigjährigen Krieg geschrieben, in dem befremdlicherweise die mittelalterliche Schelmenfigur des Tyll Ulenspiegel auftaucht.“ Jessen, Jens: „*Tyll*“: *Der ewige Gaukler*. Zeit Online. <https://www.zeit.de/2017/41/tyll-daniel-kehlmann-roman> [03.07.2018]; Vgl. auch Oberreither, Bernhard: *Daniel Kehlmanns „Tyll“. Ein Narr zieht in den Krieg*. Der Standard. <https://derstandard.at/2000065979698/Daniel-Kehlmanns-Tyll-Ein-Narr-zieht-in-den-Krieg> [27.07.2018].

¹⁵ Vgl. Christoph Bartmann: „Mehr als um Tyll selbst geht es Kehlmann offenbar um ein historisches Panorama des Dreißigjährigen Krieges, ein Gesamtbild, für das er Tyll nicht zwingend gebraucht hätte.“ Bartmann, Christoph: *Ein Clown in düsterer Zeit*. Süddeutsche Zeitung. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsche-literatur-ein-clown-in-duesterer-zeit-1.3687866> [03.07.2018]; Vgl. auch Philipp Jakob: „Nun ist Kehlmann zum historischen Roman zurückgekehrt und diese Rückkehr ist ihm gelungen. Es ist keine Geschichte über Till Eulenspiegel, aber mit diesem geworden und das ist durchaus positiv, denn der Autor hat eine ganze Fülle an vielschichtigen Figuren geschaffen, die es ihm erlauben ein weitreichendes Schaubild des Dreißigjährigen Kriegs zu entwerfen.“ Jakob, Philipp: *Die Winterkönigin*. Literaturkritik.de. <https://literaturkritik.de/kehlmann-tyll-die-winterkoenigin-daniel-kehlmann-kehrt-mit-tyll-zum-historischen-roman-zurueck,23944.html> [27.07.2018]; Von einer Erneuerung des historischen Romans bei Kehlmann spricht Tilman Spreckelsen: Vgl. Spreckelsen, Tilman: *Wenn wir Toten erwachen*. https://www.buecher.de/shop/deutschland/tyll/kehlmann-daniel/products_products/detail/prod_id/48126291/#reviews [04.09.2018].

¹⁶ Vgl. Bielefeld, Claus-Ulrich: *Daniel Kehlmann: „Tyll“*. Kulturradio. <https://www.kulturradio.de/rezensionen/buch/2017/10/Daniel-Kehlmann-Tyll.html> [27.07.2018].

Römischen Reichs wie beispielsweise in der Pfalz, Mecklenburg oder Pommern sogar um 50 – 70% verringerte¹⁷ –, wurde zum literarischen Paradebeispiel für die Zerstörung einer Welt, die moralische Verrohung des Menschen und die Sinnlosigkeit eines solchen Konfliktes. Dass diese Erfahrung auch eine zutiefst traumatisierende und deswegen unbeschreibliche gewesen sein dürfte, legt Kehlmann in seinem Roman in postmoderner Weise nahe. Er lässt seinen Chronisten, den dicken Grafen von Wolkenstein, der unverhofft in die letzte Schlacht von 1648 bei Zusmarshausen geraten war, die Beschreibung des Kampfes einfach plagieren:

Doch die Sätze wollten sich nicht fügen. Und so stahl er andere. In seinem beliebten Roman fand er eine Beschreibung, die ihm gefiel, und wenn Menschen ihn drängten, die letzte Feldschlacht des großen deutschen Krieges zu schildern, so sagte er ihnen das, was er in Grimmelshausens **Simplicissimus** gelesen hatte. Es passte nicht recht, weil es sich dort um die Schlacht von Wittstock handelte, aber das störte keinen, nie fragte jemand nach. Was der dicke Graf nicht wissen konnte, war aber, dass Grimmelshausen die Schlacht von Wittstock zwar selbst erlebt, aber ebenfalls nicht hatte beschreiben können und stattdessen die Sätze eines von Martin Opitz übersetzten englischen Romans gestohlen hatte, dessen Autor nie im Leben bei einer Schlacht dabei gewesen war. (Tyll: 224)

Der dicke Graf greift zu dieser wohl närrischen Art und Weise, den „großen deutschen Krieg“ zu schildern, weil die verwüstete und niedergebrannte Kriegslandschaft, die Kehlmann geradezu filmisch darstellt¹⁸, einen unerträglichen Eindruck hinterlässt:

¹⁷ Kehlmann selbst findet in einem Interview mit Liane von Billerbeck, dass die Ausmaße des Dreißigjährigen Krieges eine erschreckende und zugleich faszinierende und inspirierende Wirkung auf ihn gehabt haben: „Was mich dran fasziniert hat, war eben, dass er mich so erschreckt hat. [...] Die Opferzahlen bei der Zivilbevölkerung waren viel höher als im Zweiten Weltkrieg. Es war ein so vollkommener Zerfall von allem, und ich habe dann schnell den Moment erreicht, wo ich dachte, sowas habe ich zwar noch nie gemacht, ein Buch, das eben ein Kriegsbuch ist und das auch ganz wesentlich von Gewalt handelt, nicht im übertragenen Sinne, sondern echte physische, brutale Gewalt, sowas habe ich noch nie geschrieben, aber dann dachte ich auch, das ist eine Herausforderung, die mich auf eine komische Art anlockt.“ Kehlmann, Daniel: „Sowas habe ich noch nie geschrieben“. Interview mit Liane von Billerbeck. Deutschlandfunk. https://www.deutschlandfunkkultur.de/daniel-kehlmann-ueber-tyll-sowas-habe-ich-noch-nie.1008.de.html?dram:article_id=398709 [03.07.2018].

¹⁸ Vgl. Roman Bucheli: „Nicht zuletzt aber handelt es sich um ein phantastisches Geschichtenbuch, es ist grosses Theater, es ist Kino und Dichtung in einem.“ Bucheli, Roman: *Daniel Kehlmanns neuer Roman: die Geburt Europas aus dem Geist des*

Sie kamen durch ein bis auf die Grundmauern niedergebranntes Dorf, und da sahen sie einen Leichenhaufen. Der dicke Graf wandte den Blick ab und sah dann doch hin. Er sah geschwärzte Gesichter, einen Rumpf mit nur einem Arm, eine zur Klaue gekrampfte Hand, zwei leere Augenhöhlen über einem offenen Mund und dort etwas, das wie ein Sack aussah, aber der Überrest eines Leibes war. Ein beißender Geruch hing in der Luft. (Tyll: 197)

Krasser noch, wie eben in der literarischen Bildlichkeit des Barock, sieht er die Leichenspur des Krieges im Lager des zunächst siegreichen Schwedenkönigs Gustav Adolf:

Es waren tote Kinder. Wohl keines älter als fünf, die meisten noch kein Jahr alt. Da lagen sie aufgehäuft und verfärbt, blonde, braune und rote Haare, und wenn man genau hinsah, stand manches Augenpaar offen, vierzig oder mehr, und die Luft dunkel von Fliegen. (Tyll: 282)

In Kehlmanns Roman sitzen die eigentlichen Narren in der Politik, was dem Buch aus heutiger Sicht eine befremdliche Aktualität verleiht. Der wohl größte Narr unter ihnen ist der Pfälzer Kurfürst Friedrich V., eine tragikomische Gestalt, dem in den Liedern der Vaganten der Spottname „Winterkönig“ verliehen wurde, weil er die böhmische Krone nur einige Wintermonate lang halten konnte, ehe er vom Kaiser des Römischen Reichs vertrieben und mit der Reichsacht belegt wurde. Seine ehrgeizige Gattin Elisabeth Stuart, die Enkelin von Maria Stuart und Tochter Jakobs I. von England, unterstützt kräftig und gegen alle zu Vorsicht mahnenden Ratschläge ihres erfahrenen Vaters den Anspruch des entscheidungsschwachen Kurfürsten auf den böhmischen Thron. Dieser missglückte weil realitätsferne Schachzug sollte den Dreißigjährigen Krieg auslösen und die Familie des Kurfürsten in einen endlosen und erniedrigenden Exil treiben. Als entmachteter König ohne Land, der stets umherreisen muss, von der Gunst verschiedener Adelshäuser abhängt und so schließlich zum Gespött Europas wird, verkörpert Friedrich V. „eine Parodie des Königtums“¹⁹, die der hingegen scharfsinnige Tyll Ulenspiegel in der Rolle des Hofnarren frech und

Krieges. Neue Zürcher Zeitung. <https://www.nzz.ch/feuilleton/daniel-kehlmanns-neuer-roman-die-geburt-europas-aus-dem-geist-des-krieges-ld.1320765> [03.07.2018].

¹⁹ Kehlmann, Daniel: „*Sowas habe ich noch nie geschrieben*“. Interview mit Liane von Billerbeck. Deutschlandfunk. https://www.deutschlandfunkkultur.de/daniel-kehlmann-ueber-tyll-sowas-habe-ich-noch-nie.1008.de.html?dram:article_id=398709 [03.07.2018].

deutlich entlarvt. Als sie im Vorzimmer des Schwedenkönigs, der selbst als „die derbe Karikatur eines Mächtigen“²⁰ erscheint, auf diesen warten und Friedrich V. seinen Narren bittet, seine Langeweile zu vertreiben, antwortet der Spaßmacher:

Weil er dich so lang warten lässt, weil er dich wie seinen Abdecker behandelt, wie seinen Friseur, wie seinen Scheißstuhlputzer, deshalb langweilst du dich, und ich soll dir etwas bieten, richtig? (Tyll: 286)

Und auch der stolzen Elisabeth, die sich im Exil noch als Königin von Böhmen und eine allseits bewunderte Königstochter wähnt, führt der Narr gnadenlos die beschämende Realität vor die Augen:

„John Donne hat mir eine Ode geschenkt. *Fair phoenix bride* hat er mich –“
„Kleine Liz, er wurde bezahlt, er hätte dich auch einen stinkenden Fisch genannt, wenn man ihm dafür Geld gegeben hätte. Was glaubst du, wie ich dich nennen würde, wenn du mich besser bezahlst!“
„Und vom Kaiser habe ich eine Rubinkette bekommen, vom König von Frankreich ein Diadem.“
„Kann ich’s sehen?“
Sie schwieg.
„Hast du’s verkaufen müssen?“
Sie schwieg.
„Und wer ist überhaupt Schon Tonn? Was ist das für einer, und was ist ein Verwöhnix?“
Sie schwieg.
„Hast es dem Pfandleiher geben müssen, dein Diadem? Und die Kette vom Kaiser, kleine Liz, wer trägt die jetzt?“ (Tyll: 240)

Noch eindrucksvoller als die Narren der Politik sind jene der Wissenschaft, wie eben der Universalgelehrte Athanasius Kircher. Im 17. Jahrhundert war der geschichtliche Athanasius Kircher ein weltbekannter und allseits anerkannter Wissenschaftler, Lehrer und Forscher der Jesuitenschule Collegium Romanum. Seine Expertise reichte von der Ägyptologie, wo er 150 Jahre vor Champollion die Hieroglyphen zu entziffern versucht hatte, und der Sinologie zur Mathematik und Physik, Geografie und Geologie, Biologie und Medizin, Astronomie und Musik. Auf dem Gebiet der Medizin versucht er bereits 1646 das Blut von

²⁰ Schneider, Wolfgang: *Daniel Kehlmann: „Tyll“ Wiederkehr eines Narren*. Deutschlandfunk. https://www.deutschlandfunk.de/daniel-kehlmann-tyll-wiederkehr-eines-narren.700.de.html?dram:article_id=400994 [03.07.2018].

Pestkranken mit einem Mikroskop zu untersuchen und kommt zur korrekten Erkenntnis, dass die unheilbare Krankheit von Mikroorganismen verursacht wurde, wodurch er die Entwicklung der späteren Bakteriologie beeinflussen sollte. Er schuf auch die ersten Regeln zur Bekämpfung der Seuche: Isolation, Verbrennen der Kleider der Kranken, das Tragen von Gesichtsmasken. Im Bereich der Musik reflektiert Kircher über die Beziehung musikalischer Harmonien zu den Proportionen des Universums, entwirft musikalische Instrumente wie wasserkraftbetriebene Orgeln und Windharfen und stellt Vergleiche zwischen menschlichem und tierischen Hörvermögen auf. Doch in seinem ganzen Streben nach enzyklopädischer Erkenntnis bleibt er ein Mann der katholischen Kirche, deren Lehren er stets verteidigt und wissenschaftlich zu bestätigen versucht. Es ist genau diese paradoxe Haltung, die zwischen Wissenschaft und Religion nicht trennt, welche Kircher in Kehlmanns Roman zu einer närrischen Parodie des Wissenschaftlers werden lässt. Hier „brilliert“ der Gelehrte vor allem als Drachenforscher, der zu Beginn des Romans zusammen mit seinem Mentor Oswald Tesimond herumreist, sich an verschiedenen wissenschaftlich-theologischen Debatten beteiligt und Verbündete Satans jagt. In seinem ersten Gespräch mit Tylls Vater, einem erkenntnisdurstigen Autodidakt, erklärt Kircher den Grundsatz seiner wissenschaftlichen Forschung: die Substitution nach dem Prinzip der Ähnlichkeit:

„Regenwurm und Engerling“, sagt Doktor Kircher, „sehen dem Drachen ähnlich. Zu feiner Substanz zerstoßen, kann ihr Körper Erstaunliches bewirken. Drachenblut vermag den Menschen unverwundbar zu machen, aber ersatzweise kann zerriebener Zinnober ob seiner Ähnlichkeit immerhin Hautkrankheiten kurieren. Zinnober ist ebenfalls schwer zu bekommen, doch Zinnober wiederum ersetzt man durch alle Kräuter mit drachenhaft geschuppter Oberfläche. Heilkunst ist Substitution nach dem Prinzip der Ähnlichkeit – Krokus kuriert Augenkrankheiten, weil er aussieht wie ein Auge.“ (Tyll: 100 – 101)

Kircher erklärt dabei Wissenschaft, genauer die Medizin, auf Grund eines jahrhundertalten Prinzips der Theologie. Die sogenannte Substitutionstheologie arbeitete ebenfalls mit dem Prinzip des Ersatzes. Gemeint war damit das Ersetzen der Juden als Gottesvolk durch die Kirche als neues Volk Gottes nach der Auferstehung Jesu Christi, da die Juden nach der Verurteilung und Hinrichtung Christi Gottes Zorn für alle Zeit auf sich gezogen hätten und nur noch als getaufte Christen Anteil am

Heil erhalten würden. Das Prinzip dieses judenfeindlichen Legitimationsgrundsatzes der christlichen Lehre überträgt nun Kircher auf die gesamte Wissenschaft und erfindet somit ein närrisches Erklärungsmodell mit einem ebenso närrischen Allgemeinheitsanspruch. Jahre später macht sich der nunmehrige Professor des Collegium Romanum begleitet von einer Schar von Sekretären auf der Suche nach dem letzten Drachen des Nordens, um mit seinem Blut die Pest zu bekämpfen. Die Substitutionstheorie, die seine Forschung bis dahin gestützt hatte, versagt beim Versuch, einen Pestkranken mit einem Absud aus Schwefel und Schneckenblut, dem Substitut der Drachengalle, zu kurieren. Nun war echtes Drachenblut vonnöten und als der Gottorfer Hofmathematiker Adam Olearius vernünftigerweise fragt, ob ein Drache überhaupt jemals gesichtet worden ist, antwortet der Gelehrte:

Natürlich nicht. Ein Drache, den man gesichtet hat, wäre ein Drache, der über die wichtigste Dracheneigenschaft nicht verfügt – jene nämlich, sich unauffindbar zu machen. Aus genau diesem Grund hat man allen Berichten von Leuten, die Drachen gesichtet haben wollen, mit äußerstem Unglauben zu begegnen, denn ein Drache, der sich sichten ließe, wäre a priori schon als ein Drache erkannt, der kein echter Drache ist. (Tyll: 352)

Dieses Ad-absurdum-Führen des Drachenbeweises – ein Drache existiert eben weil ihn niemand gesehen hat – karikiert Argumentationsstrategien der Existenz Gottes über Negationen und *reductio ad absurdum*, beziehungsweise Stellen wie die folgende aus dem ersten Brief Paulus an die Römer: „Seit Erschaffung der Welt wird seine unsichtbare Wirklichkeit an den Werken der Schöpfung mit der Vernunft wahrgenommen, seine ewige Macht und Gottheit.“ (Bibel: 1251)

Athanasius Kircher beabsichtigt im Roman den Drachen mit Musik zu besänftigen. Vor Olearius und dem Dichter Paul Fleming brüstet er sich mit seinem Werk zum Wesen der Musik, *Musurgia universalis*, sowie mit den Entwürfen einer Wasserorgel und eines Katzenklaviers. Im Katzenklavier, das Kircher ausführlich beschreibt, schlägt sich in befremdlicher Weise das Gewaltpotenzial der Zeit nieder:

„Ein Klavier, das Töne durch Tierpeinigung erzeugt“, sagte Kircher. „Man schlägt einen Ton an, und statt einer Saite wird einem kleinen Tier, ich schlage Katzen vor, es würde aber auch mit Wühlmäusen funktionieren, Hunde wären zu groß, Grillen zu klein, ein gut dosierter Schmerz zugefügt, sodass das Tier ein Geräusch von sich gibt. Lässt man die Taste los, hört auch der Schmerz auf, das

Tier verstummt. Ordnet man die Tiere nach ihrer Stimmhöhe, so lässt sich auf diese Art die ungewöhnlichste Musik erzeugen.“ (Tyll: 356)

Musik als Folter assoziiert man am schnellsten mit den Martern der Juden in den Konzentrationslagern der Nationalsozialisten, die ihre Opfer auf dem Weg zur Zwangsarbeit singen ließen. Eine derartige Assoziation wäre naheliegend beim „Halbjuden“ Daniel Kehlmann, dessen Vater in Maria-Lanzendorf, einem Nebenlager von Mauthausen interniert und für den Transport nach Auschwitz vorgemerkt wurde.²¹ Doch die Vorstellung eines derartigen tierquälerischen Musikinstruments gab es tatsächlich. Sie kursierte im 17. und 18. Jahrhundert und soll auch den geschichtlichen Athanasius Kircher beschäftigt haben.²² Mit der Erwähnung des Katzenklaviers streift aber Kehlmann überdies ein stets aktuell gebliebenes Thema der deutschsprachigen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg: die Ethik der Wissenschaft und des Wissenschaftlers, seine moralische Haltung gegenüber jeder Lebensform. Es stimmt nun,

²¹ Vgl. Kehlmanns Interview mit Philipp Engel: Kehlmann, Daniel: „*Wie jüdisch bin ich?*“. Interview mit Philipp Engel, Cicero. Magazin für politische Kultur. <https://www.cicero.de/kultur/%E2%80%9Ewie-j%C3%BCdisch-bin-ich%E2%80%9C/40360> [14.09.2018]

²² Vgl. Agnew, Vanessa (2008): **Enlightenment Orpheus: The Power of Musik in Other Worlds**, New York / Oxford: Oxford University Press, 157 – 158: „Perhaps the most peculiar instance of music-making animals was the Katzenklavier (cat clavichord), a ‚musical instrument‘ that in its earliest instantiation seems to have been meant ironically but that gained scholarly credibility during the seventeenth and eighteenth centuries, due to the work of scholars such as Athanasius Kircher, Caspar Schott and Michael Valentini. The contraption they described comprised variously sized cats arranged in a box with their tails affixed to a keyboard. When the keys were depressed, spiking the cats’ tails, the animal mewed, each producing a different tone. The effect of this caterwauling was said by some to be hilarious, but by others, like the pioneering psychologist Johann Christian Reil, who suggested it in 1803 as a cure for catatonia, to be quite electrifying.“ (Das vielleicht seltsamste Beispiel von musizierenden Tieren ist das Katzenklavier, ein „musikalisches Instrument“, welches wohl ursprünglich ironisch gemeint war, das aber während des 17. und 18. Jahrhunderts durch die Werke mancher Gelehrten wie Athanasius Kircher, Caspar Schott und Michael Valentini wissenschaftliche Glaubwürdigkeit errungen hatte. Das Gerät, das sie beschrieben, bestand aus Katzen verschiedener Größen, die in einem Gestell fixiert und deren Schwänze an einer Klaviatur festgebunden waren. Beim Drücken der Tasten miauten die so in den Schwanz gestochenen Tiere und produzierten verschiedene Töne. Die Wirkung dieses Katzenschreies wurde von einigen als komisch, von anderen als elektrisierend empfunden, wie z. B. vom Pionierpsychologen Johann Christian Reil, der es 1803 zur Behandlung der Katatonie empfohlen hatte.)

dass Tiere bis zur Aufklärung nicht als fühlende Lebewesen betrachtet wurden sondern als fühllose Sachen. Die christliche Religion lieferte, mit Peter Dinzelsbacher gesprochen, „die Legitimation für jede Rücksichtslosigkeit“, wenn sie Tiere nach dem Wort des Apostels Matthäus als böse und für Gott unbedeutend bezeichnete.²³ Ein Klavier, das Töne durch Tierquälerei erzeugen würde, wäre somit in Kirchers Zeit genauso legitim wie das Foltern von vermeintlichen Hexen gewesen. Doch in Kehlmanns parodischer Darstellungsweise spiegelt die pseudowissenschaftliche Grausamkeit eine närrische, von sinnloser Gewalttätigkeit, Arroganz und Verlogenheit geprägte Zeit, die Tyll lediglich als Maske vertritt und zugleich entlarvt. Als Kircher vor Tyll seine Heuchelei zugibt – „Ich lüge in den Büchern. Ich lüge immer.“ – drückt er gleichzeitig die Falschheit einer Zeit aus, in welcher nur noch der Narr fähig ist, die ungeschminkte Wahrheit zu erkennen und zu artikulieren. In diesem Sinne ist die Entscheidung Tylls am Ende des Romans, nie zu sterben, also den einzig freien und nüchternen Geist nicht verschwinden zu lassen, die eigentliche optimistische Botschaft in einer Zeit der Narren.

Literatur

- Kehlmann, Daniel (¹⁰2018): **Tyll**, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Agnew, Vanessa (2008): **Enlightenment Orpheus: The Power of Musik in Other Worlds**, New York / Oxford: Oxford University Press.
- Die Bibel** (2002): Einheitsübersetzung. Gesamtausgabe, Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk.
- Daphinoff, Dimiter (1991): *Shakespeares Narren*. In: H. Huber (Hrsg.): **Der Narr: Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch**. Studia ethnographica Friburgensia, Bd. 17, Freiburg: Universitätsverlag, 57 – 69.
- Görres, Joseph (1979): *Der wiedererstandene Eulenspiegel*. In: Werner Wunderlich (Hrsg.): **Eulenspiegel-Interpretationen. Der Schalk im Spiegel der Forschung 1807 – 1977**, München: Wilhelm Fink, 26 – 27.

²³ Vgl. Dinzelsbacher, Peter: *Gebrauchstiere und Tierfantasien. Mensch und Tier in der europäischen Geschichte*. Aus Politik und Zeitgeschichte. <http://www.bpb.de/apuz/75818/gebrauchstiere-und-tierfantasien-mensch-und-tier-in-der-europaeischen-geschichte?p=all> [05.09.2018].

- Härter, Andreas (1988): „*Hic Fuit*“ – Versuch über eulenspiegelhafte Sprachgebärden oder Was hat Eulenspiegel mit Graffiti zu tun. In: **Eulenspiegel heute. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Geschichtlichkeit und Aktualität einer Schalksfigur**, Neumünster: Karl Wacholtz, 75 – 89.
- Kerner, Dieter (1979): *Till Eulenspiegel. Ein Beitrag zur Psychopathologie*. In: Werner Wunderlich (Hrsg.): **Eulenspiegel-Interpretationen. Der Schalk im Spiegel der Forschung 1807 – 1977**, München: Wilhelm Fink, 93 – 97.
- Lever, Maurice (1983): **Zepter und Narrenkappe. Geschichte des Hofnarren**. Ins Deutsche übersetzt von Evelin Roboz, München: Dianus-Trikont Buchverlag.
- Mezger, Werner (1981): **Hofnarren im Mittelalter. Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amts**, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- Velten, Hans Rudolf (2017): *Spaßmacher*. In: Uwe Wirth (Hrsg.): **Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch**, Stuttgart: J. B. Metzler, 42 – 46.
- Wunderlich, Werner (1979): *Einleitung*. In: Werner Wunderlich (Hrsg.): **Eulenspiegel-Interpretationen. Der Schalk im Spiegel der Forschung 1807 – 1977**, München: Wilhelm Fink, 7 – 24.
- Wunderlich, Werner (1989): *Ein Schalk, der Böses dabei denkt: Till Eulenspiegel*. In: Werner Wunderlich (Hrsg.): **Literarische Symbolfiguren: von Prometheus bis Švejk. Beiträge zu Tradition und Wandel**, Bern / Stuttgart: Haupt, 117 – 140.

Internetquellen

- Bartmann, Christoph: *Ein Clown in düsterer Zeit*. Süddeutsche Zeitung. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsche-literatur-ein-clown-in-duesterer-zeit-1.3687866> [03.07.2018].
- Bielefeld, Claus-Ulrich: *Daniel Kehlmann: „Tyll“*. Kulturradio. <https://www.kulturradio.de/rezensionen/buch/2017/10/Daniel-Kehlmann-Tyll.html> [27.07.2018].
- Bucheli, Roman: *Daniel Kehlmanns neuer Roman: die Geburt Europas aus dem Geist des Krieges*. Neue Zürcher Zeitung. <https://www.nzz.ch/feuilleton/daniel-kehlmanns-neuer-roman-die-geburt-europas-aus-dem-geist-des-krieges-ld.1320765> [03.07.2018].
- Dinzelbacher, Peter: *Gebrauchstiere und Tierfantasien. Mensch und Tier in der europäischen Geschichte*. Aus Politik und Zeitgeschichte.

<http://www.bpb.de/apuz/75818/gebrauchstiere-und-tierfantasien-mensch-und-tier-in-der-europaeischen-geschichte?p=all> [05.09.2018].

Hayer, Björn: *Daniel Kehlmanns Eulenspiegel-Roman Ein Narr? Ein Freigeist!*. Spiegel Online. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/tyll-von-daniel-kehlmann-ein-narr-ein-freigeist-a-1172021.html> [03.07.2018].

Jakob, Philipp: *Die Winterkönigin*. Literaturkritik.de. <https://literaturkritik.de/kehlmann-tyll-die-winterkoenigin-daniel-kehlmann-kehrt-mit-tyll-zum-historischen-roman-zurueck,23944.html> [27.07.2018].

Jessen, Jens: „*Tyll*“: *Der ewige Gaukler*. Zeit Online. <https://www.zeit.de/2017/41/tyll-daniel-kehlmann-roman> [03.07.2018].

Kaindlstorfer, Günter: *Daniel Kehlmann über „Tyll“*. *Der Anarchist mit der Schellenkappe*. Deutschlandfunk. https://www.deutschlandfunk.de/daniel-kehlmann-ueber-tyll-der-anarchist-mit-der.700.de.html?dram:article_id=401191 [03.07.2018].

Kehlmann, Daniel: „*Sowas habe ich noch nie geschrieben*“. Interview mit Liane von Billerbeck. Deutschlandfunk. https://www.deutschlandfunkkultur.de/daniel-kehlmann-ueber-tyll-sowas-habe-ich-noch-nie.1008.de.html?dram:article_id=398709 [03.07.2018].

Kehlmann, Daniel: „*Ich dachte, ich erlebe das Ende der Demokratie*“. Interview mit Lars Weisbrod. Zeit Online. <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2017-11/daniel-kehlmann-tyll-interview/komplettansicht> [27.07.2018].

Kehlmann, Daniel: „*Wie jüdisch bin ich?*“. Interview mit Philipp Engel, Cicero. Magazin für politische Kultur. <https://www.cicero.de/kultur/%E2%80%9Ewie-j%C3%BCdisch-bin-ich%E2%80%9C/40360> [14.09.2018].

Oberreither, Bernhard: *Daniel Kehlmanns „Tyll“*. *Ein Narr zieht in den Krieg*. Der Standard. <https://derstandard.at/2000065979698/Daniel-Kehlmanns-Tyll-Ein-Narr-zieht-in-den-Krieg> [27.07.2018].

Schneider, Wolfgang: *Daniel Kehlmann: „Tyll“*. *Wiederkehr eines Narren*. Deutschlandfunk. https://www.deutschlandfunk.de/daniel-kehlmann-tyll-wiederkehr-eines-narren.700.de.html?dram:article_id=400994 [03.07.2018].

Spreckelsen, Tilman: *Wenn wir Toten erwachen*. https://www.buecher.de/shop/deutschland/tyll/kehlmann-daniel/products_products/detail/prod_id/48126291/#reviews [04.09.2018].

„[...] **Sich wo auch immer zu Hause fühlen, sich aber nirgendwo zu Hause fühlen [...]**“¹ **Ein Leben im Dazwischen: Zu Melinda Nadj Abnjis Roman *Tauben fliegen auf***

Abstract: *Pigeons fly on*, an intercultural novel written by a migrant author, is guiding the reader through the world of Vojvodina and Switzerland. On the one hand, the arrival in a foreign country was achieved with the opening of the Cafeteria, on the other hand it is threatened by the discontent and the recurrent thought that they still have no human destiny. The main protagonist finds her identity in the threshold space, the “third place” after being wiped out between her old homeland and her new homeland. The metaphor of the flying dove, which suggests the connection to the familiar childlike world and serves as a bridge between the language worlds, can be traced back to the moving situation of the figure in Switzerland, which is home to the hybrid creature “hybrid beings” everywhere and nowhere.

Keywords: Home, emigration, strangeness, xenophobia, language, identity, third place.

1. Einleitende Bemerkungen

Melinda Nadj Abonji, eine schweizerische Autorin mit ungarischen Wurzeln, gewann 2010 sowohl den Deutschen Buchpreis als auch den Schweizer Buchpreis mit dem Roman **Tauben fliegen auf**, welcher das Schicksal der Migranten und deren versuchtes Ankommen in der Fremde thematisiert. Die Autorin wanderte im jungen Alter gemeinsam mit ihren Eltern aus der Vojvodina in die Schweiz aus, erwarb die deutsche Sprache und studierte in Zürich Germanistik und Geschichte. Nadj Abonji gehört wie Cătălin Dorian Florescu, Aglaya Veteranyi, Francesco Micieli einer in der Schweiz als Secondos bekannten Generation an. Der Begriff wurde ursprünglich für die italienischen und spanischen Gastarbeiter der 1960er und 1970er Jahre verwendet und bezieht sich auf die zweite Generation von Migranten, die in der Schweiz geboren oder

¹ Das Zitat ist dem Roman **Tauben fliegen auf** (Nadj Abonji 2017: 160) entnommen. Für weitere Zitate aus dem Text wird das Kürzel **T** eingesetzt.

als Kinder eingewandert sind und deren Eltern ausländische Wurzeln haben (Rothenbühler 2004: 59 – 79). Die Protagonisten ihres transnationalen Romans sind Nomaden, Grenzgänger und Auswanderer, Frauen und Männer mit Migrationshintergrund, die im Zuge von Krieg, Vertreibung, religiöser Andersartigkeit ihre Herkunftsländer verlassen und sich auf der Suche nach einer Ersatzheimat und dem Frieden begeben. Sie sind Wanderer und Gescheiterte, Menschen, die in Zeiten erhöhter Flüchtlings- und Migrationsbewegungen nach weiblichen und männlichen Überlebens- und Identitätsentwürfen suchen, unterschiedliche Identitätskonstrukte erproben, nationale, kulturelle und Ich-Grenzen überschreiten. Sie finden ihren persönlichen Entfaltungsraum, jene „Zwischen-Identität“ in dem von Homi Bhaba in der **Verortung der Kultur** theoretisierten dritten-Ort, zwischen Kulturen und Ländern (Bhaba 2011: 27).

Der in 14 Kapitel eingeteilte Roman **Tauben fliegen auf**, die mit einem kurzen Titel versehen sind, pendelt kapitelweise zwischen dem Zuhause, der Schweiz, der aus der Vojvodina ausgereisten ungarischen Familie Kocsis und der eigentlichen Heimat, zwischen Kulturen und Ländern, zwischen Gestern und Heute. Zahlreiche Rückblenden unterbrechen den chronologischen Handlungsverlauf und bieten Einblick in die Kindheit, in die Vereinsamung und Ausländerfeindlichkeit in der Schweiz, in die Ausbildung der Figuren und in ihren Freundeskreis. In den letzten zwei Kapiteln rückt nur die neue Heimat in den Vordergrund, was auf geschichtliche Vorgänge im Zusammenhang mit der Auflösung Jugoslawiens und auf die bewältigte Identitätskrise der jüngeren Generation zurückzuführen ist. Beide Erzählstränge sind eng miteinander verknüpft und im Wechsel von Vergangenem und Gegenwärtigem, von Wahrnehmungen und Reflexionen konstituiert sich der Lebensweg einer Migrantenfamilie auf dem Hintergrund der geschichtlichen Ereignisse nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Schweizer-Kapitel schreiten progressiv in der Gegenwart – wobei die Handlung im Jahr 1993 spielt – die über Serbien zunächst in der Vergangenheit, ab „Titos Sommer“ (T: 5), dem Tod Titos 1980 bis zum Wendejahr 1989, das das Ableben der geliebten Großmutter markiert. Wenn zu Beginn aus der „Wir“-Perspektive einer heilen Familie berichtet wird, wird diese zugunsten der Ich-Perspektive der heranwachsenden Ildikó, der älteren Tochter, aufgegeben, die mit präzisiertem Scharfsinn und hypertrophierter Sensibilität auf Außenereignisse und die Befindlichkeit der Familie

reagiert. Damit repräsentiert die Auswanderung eine zeitliche Kluft zwischen Ildikós Lebenswelten und sie beeinflusst ebenfalls ihr Erzählverhalten. Der Wechsel der Erzählperspektive thematisiert den Bruch, die Zäsur im Leben des jungen Mädchens, das eine Krise der Sinnsuche durchlebt. In ihren Darstellungen fehlen die Anführungsstriche, ihre Geschichte pendelt zwischen innerem Monolog und erlebter Rede und stellt eine Herausforderung für den Leser dar. Ildikós Leben ist geprägt von den Reibungsflächen migrantischer Identität, jener durch die Auswanderung bedingten Spaltung, der „kulturellen Differenz“ (Bhabha 2011, VIII). Der Bruch ist ein doppelter, weil für sie der vertraute Boden auch durch den serbischen Krieg vernichtet wurde, wodurch auch die Rückkehr ins Land schwierig geworden ist. Fremd-Erfahrung und Mangel an zwischenmenschlicher Nähe verleiten zur Suche nach dem Ich und der Selbsterfahrung. Auf der Suche nach fehlenden Bezügen setzt sich Ildikó mit sich selbst auseinander und erfindet ihre Heimat in der Kindheit, im mittlerweile abhanden gekommenen Paradies.

Den Bedeutungen der verlorenen Heimat aus der Vojvodina, den Versuchen in der Ersatz-Heimat der Schweiz Fuß zu fassen, der Ausländerfremdheit als Angst vor der Bedrohung des Eigenen durch das Fremde, den zwei lebensweltlichen Attitüden im Umgang mit Fremdheit geht dieser Beitrag nach, wobei auch Elemente des Sprachlichen als identitätsstiftendes Kriterium mitberücksichtigt werden. Die sprachlichen Hindernisse, die durch den Landwechsel bedingt sind, die Anpassungsversuche, die Suche nach einer Ersatzheimat in der Fremde, die hybride Existenz zwischen zwei Kulturen und der Assimilierungsversuch der Familie werden dabei anhand generationenspezifischer Kontraste thematisiert.

Wenn die kindliche Welt und die ungarischen Wurzeln in Serbien ausgekundschaftet werden, wird diese Welt mittels Auto als Symbol der westlichen Zivilisation erreicht; wenn die Schweiz und ihre Ausländerfeindlichkeit thematisiert wird, spielt das Kaffeehaus als Ort, in dem Einheimische auf Fremde treffen, eine Rolle. Immer prüft die Familie im Fahren und aus dem Auto heraus, das auch ein transitorisches Refugium und den Nicht-Angekommenen eine illusorische Bleibe verheißt, ob sich etwas verändert hat, „ob alles noch so ist wie im letzten Sommer und all die Jahre zuvor (T: 5). Zum Ort seiner mehrfach gespaltenen Identität wird ihm das Unterwegssein, sowohl im Auto wie

auch mental. Das Reisen potenziert die Nicht-Zugehörigkeit zur Wahlheimat, aus der der Vater Insignien des westlichen Wohlstands präsentiert, um so sein illusorisches Ankommen im Westen zu zelebrieren, seinen angeblichen Wohlstand in einer archaisch empfundenen Gemeinschaft zu zeigen. Sein Chevrolet oder der Mercedes Benz gelten als Beweis einer florierenden Wirtschaft, doch in der Vojvodina zählen andere Werte, dort wird Wert auf Ess- und Trinkrituale gesetzt, auf die Familie.

2. Die verlorene Heimat

Vojvodina erscheint der Ich-Erzählerin wie ein Zufluchtsort. Packt sie ihre Koffer in der Schweiz, so wähnt sie sich wie „eine, die weggeht und nicht weiss, ob sie jemals zurück kommt und jedes Mal, wenn ich weggefahren bin, habe ich mein Zimmer peinlich genau aufgeräumt“ (T: 138). Die Reise nimmt die Konnotation der Heimreise an, der Suche nach dem abhanden gekommenen Ursprung. Was bedeutet nun die verlorene Welt der Heimat für die Protagonistin Ildikó, wenn wir bedenken, dass der Roman mit einer Reise ansetzt? Bietet sie die ersehnte Wärme für die verlorene Geborgenheit? Für die jugendliche Protagonistin Ildikó, die mittlerweile in der Schweiz lebt, die Sprache fließend beherrscht und Schweizerische Geschichte studiert – vielleicht ihre persönliche Herangehensweise, um Zugang zur neuen Heimat zu bekommen – ist Heimat an die Kindheit gebunden, an ihre Sozialisation, an bestimmte kulinarische Genüsse und auch an die identitätsstiftende ungarische Sprache. Das Bewusstsein der vertrauten Heimat ist stets auch an die Vorstellung der Verwandten, Mamika, Tante Icu und Onkel Piri, die Cousine Csilla, die Irre Julia, die als Geistesbeschränkte in allen interkulturellen Romanen Einzug findet, Freunde, der Anderen verbunden.

Zu Beginn der Handlung fährt Ildikó, deren Schwester Nomi, Mutter und Vater nach Hause in die Vojvodina. Familie Kocsis entstammt der ungarischen Minderheit in der serbischen Vojvodina und die Eltern sind als Migranten mit einem „Koffer und einem Wort“ (T: 46) in die Schweiz gezogen. Ihre Auswanderung beruht auf politischen Hintergründen, auf dem Wunsch auf ein selbst bestimmtes Leben in der Freiheit: Der Vater ist von den Traumata seiner Kindheit geprägt – der eigene Vater wird als politisches Opfer aller Systeme dargestellt, seien es

die Faschisten, die Partisanen, die Kommunisten, die ihn in ein Arbeitslager schicken und Hab und Gut enteignen, ihn moralisch zugrunde richten – und will seiner dreiköpfigen Familie im Westen ein besseres Leben bieten. Zunächst bleiben die Erzählerin Ildikó und ihre Schwester Nomi noch vier Jahre bei der Großmutter Mamika, einem Inbegriff der Heimat und der fehlenden Mutter, in der ungarischen Kleinstadt Senta aus der Vojvodina. Sie werden auf Wunsch der Eltern diesen Ort verlassen, wobei Anette Bühler-Dietrich zuzustimmen ist, wenn sie vermerkt, dass „die Geschichte des verlorenen Ortes eine der Identität [ist]“ (Bühler-Dietrich: 36) und konfrontieren sich mit der Sprachlosigkeit und dem Sprachverlust. 1973 holen die Eltern ihre beiden Töchter in die Schweiz und mit dem Weggang bricht die Welt der Töchter innerlich entzwei, weil sie sich damit von der Großmutter als Symbol der Heimat und der fehlenden Mutter trennen. Die Großmutter repräsentierte bis zu jenem Zeitpunkt stets „die Brücke zu den Eltern in der Schweiz“ (Kegelman 2012: 11) und sie prägt auch die Wahrnehmung dieser für die Mädchen noch unbekanntes Welt.

Svájcska, hatten Sie manchmal gesagt, Vater und Mutter seien in der Schweiz, in einer besseren Welt. Und wissen Sie, wie ich mir diese bessere Welt vorgestellt habe? ‚besser‘ bedeutete für mich einfach ‚mehr‘. Mehr von allen guten Dingen, die ich kannte. (T: 173)

Aus ihrem vertrauten Umfeld herausgerissen kommen die beiden Schwestern in der Fremde an und müssen ihren Verlustschmerz demjenigen ihrer Eltern hintenanstellen. Der Wechsel von einem Land in das andere wird als traumatisch empfunden:

Später, in den wenigen Momenten, wo es möglich gewesen wäre, über diesen plötzlichen Abbruch unseres bisherigen Lebens zu reden, war immer sofort klar, dass Vater und Mutter, im Zusammenhang mit unserer Heimat, die tieferen, schmerzhafteren Gefühle für sich beanspruchen durften. (T: 277)

Der Bruch ist ein doppelter, weil die Kocsis doppelt ausgegrenzt wurden, sie waren Teil einer ungarischen Minderheit in einem serbischen Dorf, wanderten dann in die Schweiz aus und wurden dort als Ausländer gebrandmarkt.

Heimat bedeutet für sie zurück zu familiären Anlässen, zu den verbindenden Festen, zu Hochzeiten und Totenfeiern. Sie bedingt die Zugehörigkeit zur Familie, zu territorialen und gemeinschaftlichen

Elementen, die auf dem Weg zu Hochzeitsfeiern nach Titos Tod oder auf dem Weg zum Friedhof relevant werden, wie auch zu emotionalen Aspekten, die durch den Essgeruch versinnbildlicht werden. Heimat kommt einer Vergewisserung gleich, dass sich nichts geändert hat, so als ob das Dorf im Zeichen des Stillstands stehen müsste. Bei jeder Rückkehr prüft Ildikó aufs Genaueste, ob alles beim Alten geblieben ist, denn „wenn ich an den frühesten Ort meiner Kindheit zurückkehre, nichts so sehr fürchte wie die Veränderung“ (T: 13), weil Veränderung mit der Angst gleichgesetzt wird, „als Fremde in dieser Welt dazustehen“ (T: 13), seine eigene Mitte verloren zu haben. Im Umgang mit der Welt der Kindheit, die von der Figur der Mamika, der Großmutter väterlicherseits dominiert ist, fällt der Gebrauch des Wortes Heimat auf, welche auf die Zugehörigkeit zum identitätsstiftenden Raum und zur Gemeinschaft verweist und emotional geladen ist. „Ich habe es niemandem gesagt, aber ich liebe diese Ebene [...] und das ist der Schutz, den sie dir gewährt“ (T: 8). An diesem Ort hat das Mädchen das Dazugehören internalisiert, hier spendet der vertraute Raum Geborgenheit und Akzeptanz. Desto schmerzlicher wird der Riss von dieser Welt thematisiert, was sich stilistisch in den beiden Varianten, die im Zusammenhang mit der Ausreise präsentiert werden, reflektiert.² Die zwei Varianten der Auswanderung deuten auf eine Verwirrung, die die gesamte Migrationserfahrung anzuzweifeln scheint.

Im Zusammenhang mit dem vertrauten heimatlichen Boden, werden im Text zwei Auswanderungsmodelle opponiert: Dem aus politischen Gründen geflohenen Vater erscheint das Ewig-Bleibende Vojvodinaswie eine stillgestellte Welt, die mit „immer noch alles gleich“

² Es gibt zwei unterschiedlich voneinander abweichende Varianten der Auswanderung. In der ersten aus dem Kapitel „Juli“ wird auf die vorbereitende Phase des Weggehens hingewiesen. Der Abschied von der Irren Juli spielt beim Wegfahren eine wichtige Rolle, weil er in den beiden Versionen unterschiedlich beschrieben wird. In der ersten wird der Abschied ausführlich beschrieben, wobei im Auto auf Juli gewartet wird. Sie erzählen ihr, dass sie in die Schweiz fahren, antworten ihr aber nicht auf die Frage, wann sie aus der „Schaiz“ zurückkehren würden. Die Fehlaussprache wird der geistig Behinderten nicht übel genommen. In der zweiten Version der Abreise wird nicht auf Juli gewartet und die Entstellung „Schaiz“ wird der Mutter zugeschrieben. Aleksandra Hrkic notiert zu Recht, dass die Reise also in die Richtung eines Ortes geht, dessen Namen an die zukünftige „Scheiße“-Episode in den Toiletten des Cafés Mondial erinnert und sie sogar voraussagt. Die Migration erhalte damit schon bei der Abfahrt eine negative Konnotation (Hrkic 2012: 45 – 46).

(T: 5) taxiert wird. Die „Unebenheiten der Straße“ (T: 6), in denen bei Regen der Wagen stecken bleibt, ecken ihn an, wiewohl er zu Hause bei der Mutter um Jahre jünger wirkt, weil er wieder zurück zu seinem Ursprung kehren kann: „[U]nser Vater sah mit einem Mal um Jahre jünger aus, ein Junge, der mit der hellen Begeisterung eines Kindes seiner Mutter von seinen neuen Errungenschaft erzählt“ (T: 25). Damit zeigt der Text auf, dass der Vater trotz der materiellen Sicherheit des Westens ein Unangepasster geblieben ist, der anscheinend die Vorteile der Schweiz lobt, dort aber nie heimisch werden kann, weil ihm der Bezug zum Ort über das Sprachliche verwehrt wird, weil er dort keine Wurzeln schlagen kann. In der Vojvodina wird der Vater nicht müde, die Vorzüge der Schweiz zu loben: „dass in der Schweiz alles seine richtige Ordnung hat, da weiss man, wo die Straße anfängt, der Bürgersteig“ (T: 148). Während der vom System schikanierte, in der Liebe enttäuschte Mann, sich vom Wegfahren das Vergessen und den sicheren Ort gewonnen hat – zur Vergewisserung stellt er immer wieder die Reflexion „hat sich nichts verändert“ (T: 6) auf, die sowohl von Anerkennung als auch von Verachtung zeugt, denn der Fortschritt hat das Dorf nicht erreicht – ist das aus ihrem Milieu gerissene Mädchen Ildikó eine Entwurzelte, die von den Nachbarn in der Schweiz wegen ihrer Naturwüchsigkeit nicht toleriert wird. Deswegen identifiziert sich Ildikó zu Beginn mit dieser Welt, was ihre Formulierung „bei uns in unserer Heimat“ (T: 12) zum Ausdruck bringt. Überhaupt fällt die Bezeichnung „Heimat“ nur im Zusammenhang mit der verlorenen Welt der Kindheit auf. Dort verkörpert Mamika, die stets die besten Speisen zubereiten kann, die das Gefühl der Fürsorge vermittelt, die Heimat. Es ist Aleksandra Hrkic zuzustimmen, wenn sie auf den Unterschied zwischen ‚Heimat‘ und ‚Zuhause‘ verweist und unterstreicht, dass die Vojvodina als „mysteriöser Ort dargestellt [wird], der als Heimat verstanden wird, während die Schweiz als ‚Zuhause‘ definiert wird“ (Hrkic 2012: 59).

Die früh verlassene Heimat zugunsten des Wohlstandes, der aber eine tolerierte Existenz am Rande markiert, wo man sich jeden Tag das Dasein hart erkämpfen muss, wo man erfinderisch in der Wahl der Speisen zu sein hat, die sich in der Vojvodina so aus dem Stegreif erfinden, die durch ihren Reichtum und ihre Erfindergabe faszinieren. Die Umreißung der heimatlichen Sphäre vollzieht sich auch anhand der Essrituale, die auf einen deutlichen Unterschied zwischen dem Balkan und der Schweiz verweisen. Das Essen in der Heimat, Zuhause bei

Mamika gleicht einem üppigen Festmahl in der Familie, im Unterschied zu den Essgewohnheiten der Schweizer, die lieber im Café frühstücken. Freude und Geborgenheit kommen auf, wenn die Kocsis nach langer Fahrt endlich ankommen und mit gedecktem Tisch empfangen werden. Auch „Traubisoda“, das als „Zaubergetränk unserer Heimat“ (T: 15) gepriesen wird, scheint auf die Überlegenheit ihrer Heimat gegenüber der Schweiz zu verweisen. Die Mädchen überlegen, einige Fläschchen in die Schweiz mitzunehmen, „ein paar Fläschchen mit nach Hause, in die Schweiz, nehmen, um unseren Freundinnen zu zeigen, dass es bei uns, in unserer Heimat, etwas gibt, das unglaublich gut schmeckt [...]“ (T: 15). Des Öfteren werden die kulinarischen Exzesse in der Vojvodina gelobt, sei es die üppigen Mahlzeiten an den Hochzeiten oder die von Mamika schnell zubereiteten Speisen:

Mamika, die Hühnergulasch mit Nockerln aufischt, Paniertes vom Schwein mit frittierten Kartoffeln und Kürbisgemüse, an der Sonne gesäuerte Gurken und Tomatensalat mit roten Zwiebeln, Mamika, die uns erlaubt, so viel Traubi wie wir wollen zu trinken. (T: 15)

Nadja Krakowski unterstreicht, dass durch das Essen und das Sprechen darüber ein Zugehörigkeitsgefühl geweckt werde, welches die Idee von Nähe und Heimat vermittele (Krakowski 2013: 8). An der üppigen Beschreibung der kulinarischen Exzesse wird die identitätsstiftende Funktion des Essens für Ildikó signalisiert. Anlässlich jedes Besuchs in der Heimat wird reichlich aufgetischt, sodass die Welt des Ostens als eine des Essens und Genießens präsentiert wird, verglichen mit der westlichen Welt, wo jeder schnell seinen Kaffee schlürft und Freunde bloß zu „Wienerli mit Kartoffelsalat“ (T: 148) einlädt. Das Essen ist in der Vojvodina mit dem Wohlbefinden und der Geborgenheit in der Familie assoziiert, während man in der Schweiz zu beschäftigt ist, um gemeinsam zu essen.

Gerade in der Fremde akzentuiert sich das Gefühl der Heimat, der verloren gegangenen Bezüge, der erfinderischen und wohlschmeckenden Speisen. Wenn sich Miklos, der Vater der Protagonistin, in der Vojvodina als Apologet des Westens definiert, so identifiziert er sich in der schweizerischen Kleinstadt, in welcher er nach der knapp abgestimmten Schwarzenbach-Initiative als Tolerierter bleiben kann, mit der vojvodinischen Heimat, spricht „von den Errungenschaften unserer Kultur“ (T: 148). Die abschätzigen Bemerkungen über den

„ausgehungerten Quark“ (T: 148), den Cervelat, die „Nationalwurst der Schweizer“ bestehend aus „viel viel Eis und Schwartenmagen“ (T: 148) sind Ausdruck einer „Hilflosigkeit gegenüber erlittenem Schmerz, Enttäuschungen, die sich hinter diesen Sprüchen verschanzen“ (T: 149), räsoniert Ildikó gegenüber Vaters Überlegenheitsgefühl gegenüber der ungarischen Esskultur. Im Gegenzug wird das einheimische Essen gepriesen:

[...] Vater, der doch keine Lust mehr hat, weiterzuspielen, weil er jetzt lieber schwärmen will von den Errungenschaften der eigenen Kultur, unser Quark ist doch der Quark der Superlative, körnig, aromatisch, unsere Paprikawürste, die sind weltberühmt, hört mal!, sogar amerikanische Filmstars essen unseren kolbász und wir Vojvodiner Ungarn sind ja noch viel gastfreundlicher als die Ungarn, die in Ungarn leben, unsere Sprache, die allen Studierenden immer noch ein Rätsel ist. (T: 148-149)

Die Wahl des Possessivpronomens „unsere“ bezeugt eine deutliche Zugehörigkeit zu einem gewissen Raum und einer Kultur. Gleichzeitig klingt ein Überlegenheitsgefühl auch gegenüber den Ungarn, wobei das Essen das Gefühl von Heimat und Familie vermittelt, das durch die Migration zerstört wurde.

3. Der Riss aus dem Vertrauten

Diese vertraute Welt ist mit der Auswanderung der Kinder in die Schweiz endgültig verloren, weil der „Landwechsel der Protagonistin gleichermaßen mit Verheißungen wie Schmerzen“ (Kegelmann 2012: 9) einsetzt. Vergegenwärtigt werden die ersten Eindrücke in der fremden Welt der Schweiz, „dieses Ankommen im neuen Zuhause, die neue Wohnung [...] die Tür zu öffnen in eine völlig fremde Welt einzutreten“ (T: 283). Dass der Weggang aus der Vojvodina einem Verlust gleichkommt, unterstreicht die Tatsache, dass sich die Figur nicht an die ersten Tage in der Schweiz erinnert, wodurch auf das Trauma des Weggangs hingewiesen wird. Nahm Ildi die kindliche Welt der Heimat durch Sinneswahrnehmungen wahr, mal als Geräusch und mal als Geruch, so kommen die Wahrnehmungen in der Schweiz in den ersten Tagen abhanden. Es wird berichtet, dass sie sich in den ersten Tagen verirren, wobei das „Verirren“ symbolisch zu verstehen ist, denn für sie bricht die vertraute Welt aus den Fugen. Damit lässt sich das Fremdempfinden dem Zustand der Verlorenheit assoziieren. Kurz

nachdem Ildikó und Nomi ihren Eltern hinterher gezogen sind, ruft ihnen ein Nachbar auf der Straße hinterher: „Seit ihr hier seid, ist alles verludert!“ (T: 124), worauf Ildikó in Tränen ausbricht. Auch die Wegfahrt der Oma, welche die Kinder in die Schweiz begleitet hatte, wird als völliger Schmerz wahrgenommen, „wie wenn meine ganze bisherige Welt von mir weggefahren würde“ (T: 176), wodurch der Abschied von der Oma einer Trennung vom heimatlichen Boden gleichkommt. Damit ist auch der Verlust der ungarischen Sprache verbunden, der untrennbar mit ihrer Herkunft und der Großmutter in der Vojvodina steht. Indem Mamika im Wendejahr 1989 stirbt, noch bevor der Krieg anfängt, geht der persönliche Verlust der Heimat der politischen Trennung voraus (Bühler-Dietrich 2012: 39). Wenn sich die Jugendliche später gegen die Familie auflehnt, erscheint ihr als letztes Refugium die kindliche Welt, deren Inbegriff Mamika darstellt.

In der Schweiz wird das Mädchen mit der Sprachlosigkeit, dem Verzicht auf die ungarische Sprache und mit der Notwendigkeit der Erlernung der deutschen Sprache, mit der Suche nach Identität und Verankerungspunkten konfrontiert. Bezeichnenderweise lernt Ildikó gerade jene Wörter kennen, die auf ihren transitorischen Zustand verweisen, wie „Ausweis, Niederlassung, Wartefrist“ (T: 47). Die Familie spricht untereinander Ungarisch, die Eltern bestehen nur unter Schwierigkeiten die Einwanderungsprüfungen beim zweiten Anlauf und sie fallen immer wieder in das vertraute Ungarisch zurück. Das Mädchen macht die Beobachtung, dass ihre Eltern wie ausgewechselt scheinen, sobald sie in das vertraute Ungarisch hinüberwechseln. Vater bringt seine Flüche auf Ungarisch zum Ausdruck, „um zu verhindern, dass seine Muttersprache auskühlt, sobald das Fluchen noch fließt, können die geliebten Wörter doch unmöglich aussterben, oder?“ (T: 165).

4. Das Leben in der Fremde

1993 bildet „das zeitliche Rückgrat des Romans“ (Birrer 2015) und die Familie scheint endgültig angekommen zu sein. Nach vielen „gesichtslose[n] Tage[n]“ (T: 298) mit unterschiedlichen Einnahmequellen, dem Verrichten der schwierigsten Arbeiten für geringe Entgeltung, nachdem sie jahrelang eine Wäscherei geführt haben und auch die schweizerische Staatsangehörigkeit besitzen, darf die Familie das Café Mondial in zentraler Lage am Züricher See übernehmen. Der Name ist

symbolisch zu verstehen, er bezieht sich auf eine Welt im Kleinen, in welcher die alltäglichen Diskussionen auf die Wundstellen der schweizerischen Gesellschaft hinweisen. Dort treffe Schweizer auf Fremde, Fremdenhass auf Anpassungsversuche. Vater und Mutter der Ich-Erzählerin haben alle Demütigungen in Kauf genommen, stillschweigend schwere Arbeiten angenommen und wollten so gut wie möglich nicht auffallen. Ihre Lebensphilosophie beruhte auf harter Arbeit und Assimilationszwang. „Wir haben hier noch kein menschliches Schicksal, das müssen wir uns erst noch erarbeiten“ (T: 85) sind die Worte der duldsamen Mutter, die auf den zählenden Kampf des Anpassens hinweisen. Für sie ist das Sich-Ducken und die Anpassung bis zur Verleugnung der kollektiven Identität zur Lebensphilosophie geworden, um den Schein des Dazugehörens zu erwecken: „Wir müssen den Leuten zeigen, wir sind *Individien* und irgendwann werden sie uns nicht mehr bemerken, dann sind wir Luft für sie, das ist am besten [...] wir haben keine eigene Meinung“ (T: 151). Nicht aufzufallen ist Pflicht, wenn man als Fremde nicht befremden will, ist die Leitidee der Eltern. Zu diesem Zweck wird das Eigene unterdrückt, Dialoge im Ungarischen und Serbischen sind im Café unterlassen, wie es auch verboten ist, politische Themen anzugehen. Als Aushilfe im Café will die Familie keine Flüchtlinge anstellen, sondern nur echte Schweizer. Deswegen ist der These von Iris Radisch nicht zuzustimmen, dass es sich um eine „geglückte[...] Immigration durch Überanpassung, rastloses Putzen, fleißiges Backen“ (Radisch 2015) handele. Vielmehr handelt es sich um eine erzwungene Anpassung und Entfremdung in der zweiten Generation der Töchter. Der durch den Kauf des Cafés neu erworbene gesellschaftliche Status erregt die Ausländerfeindlichkeit der uransässigen Bewohner. Die eine Serviertochter Anita behauptet zynisch, wobei sie auf angebliche Vorzüge des Asylanten-Schicksals verweist: „Ich wäre auch gerne ein Asylant, fünf Franken am Tag, Ildi, damit lässt es sich doch leben, oder?“ (T: 63). Die Gebrüder Schärer verleumdete die Familie und streuten üble Gerüchte, dass sie die ehemaligen Inhaber mittels Schmiergelder bestochen hätten.

Nach dem Beginn des Jugoslawien-Kriegs, der jede Heimreise vereitelt, wird das Café Mondial zum Schmelztiegel der Diskussionen über Ausländer und den Balkan. Der Krieg erreicht auch Familie Kocsis, da Verwandten zwangsrekrutiert wurden, andere nach Ungarn geflohen sind. Dabei zeigt der Roman in kurzen Sequenzen Einblicke aus dem

Leben von Dalibor, einem „Flüchter“ (T: 185) aus Dubrovnik, man erfährt über das Leid von Dragana, der bosnischen Serbin aus Sarajewo, die als Hilfsköchin im *Mondial* arbeitet, oder Glorija, der Kroatin, die als Serviertochter dient. Es sind durch den Krieg zerstörte Biografien, Protagonisten, die gezwungen wurden, zu fliehen und sich in einem fremden Land sowohl sprachlich als auch kulturell bewähren mussten.

Ildikó, die trotz ihrer Kindheit in der Schweiz noch immer nicht als Dazugehörende empfunden wird, und die Fräulein-Rolle im Café übernommen hat, wird aufgefordert etwas „über die Verhältnisse in ihrem Land“ (T: 240) preiszugeben. Damit wird sie nicht als Einheimische erkannt, sondern auf ihre fremden Wurzeln angesprochen. Nuanciert wird ihre Position in der schweizerischen Gesellschaft in einem Dialog mit Herrn Pfister, einem gebürtigen Schweizer, dargestellt. Ildikó beugt sich unter dem Tisch, um den Schuh einer Kundin aufzufischen und wird in diesem Moment vom Herrn Pfister angesprochen, der sich zu ihr hinunterbeugt. Er spricht nicht auf Augenhöhe mit ihr, sie ist die Unterlegene, die sozial Schwächere, die sich auf der gleichen Ebene mit seinem Hund situiert:

Wahrscheinlich, weil Herr Pfister sich ein bisschen bückt, unter die Sitzbank schaut, zu mir und zu seinem Hund sagt, ich bin ja selbst Arbeitgeber, ich weiss ja, dass der Schweizer heute andere Ansprüche hat, und dann, wenn die Schweizer erst mal weg sind, muss man sich mit Albanern oder sonstigen Balkanesern zufrieden geben [...] bei Ihnen, das ist ja etwas anderes, Sie sindschon eingebürgert und kennen die Sitten und Gepflogenheiten unseres Landes, aber die, die seit den 90er kommen, das ist ja rohes Material. (T: 108)

Anscheinend zählt Herr Pfister Ildikó nicht zu den „Rohlingen“ und glaubt sie sei integriert, dennoch ist ihre Position nicht gleichrangig im Vergleich zu seiner. Die junge Frau steht dazwischen, gehört weder zu den Ausländern noch zu den Schweizern, sondern eher zu den Hunden. Das Gefühl des Fremdseins, des Sich-Fremdseins ist für Ildikó der Ansporn zu einer neuen Verortung ihrer selbst.

Der Standpunkt Herrn Pfisters im Zusammenhang mit den Ausländern und dem Jugoslawien-Krieg steht stellvertretend für die schweizerische Gesellschaft, zumal er den Balkan als „eine einzige Krise“ (T: 237) betrachtet, die Bewohner abschätzig als „Balkanesen“ (T: 108) und „kriegerische Meute“ (T: 105) bezeichnet, weil „der *homo balcanicus* die Aufklärung einfach noch nicht durchgemacht“ (T: 108) hätte. Auch der ebenfalls eingewanderte Italiener Tognoni, der wegen

seiner unternehmerischen Fähigkeiten als Assimilierter gilt, in der Schweizerischen Volkspartei tätig ist, was nicht zuletzt auf sein akzentfreies Deutsch zurückzuführen ist, ist der Meinung, dass auch der Balkan vor der Schweiz nicht haltmachen werde und dass fortan ein Kebab-Stand in der Gemeinde auftauchen würde. Aus den Gesprächen wird ersichtlich, wie geringe Kenntnisse die Schweizer über den angeblich rückständigen Balkan haben, sie kennen keine ethnischen Unterschiede³, sprechen alle mit „Jugos“ (T: 226) an, wodurch indirekt Kritik an dem Gastarbeiterland geübt wird. Die Gespräche der Cafébesucher illustrieren, dass nationale Kategorien für die Schweizer Einheimischen keine Rolle spielen und dass sie den kulturellen Raum ‚Balkan‘ mit der Nation ‚Jugoslawien‘ gleichsetzen. Die Dämonisierung des Anderen ist auch bei anderen Bewohnern festzustellen und in scharfsichtig kritischen Passagen dokumentiert der Roman den Hass auf Andere.

Die Bloßstellung aufgrund ethnischer Kategorien erfolgt nicht nur durch balkanische Fremdzuschreibungen, sie macht auch vor konkret rassistischen Übergriffen nicht halt. Ausländerfeindlich und neidisch sind die Gebrüder Schärer, die ihrem Hass auf Fremde bis ins Extreme gehen und die Toilette mit Fäkalien verunreinigen. Obwohl es im Text offen bleibt, wer diese unzivilisierte Geste vollbracht hat, deutet alles darauf hin, dass die Tat als Rache der Schärer gegen die Familie geplant war. Verwiesen wird im Text auf das „Lauern der Gebrüder Schärer, die ausdauernd und präzise auf den richtigen Moment warten, um uns, in ihrem Neid, einen bleibenden Denkkzettel zu verpassen“ (T: 244). In ironischer Brechung werden sie zu dem „rohen Material“, vor dem Herr Pfister warnte. Damit wird ersichtlich, dass hinter der Fassade der Wohlanständigkeit der schweizerischen Gesellschaft, das „Wohlanständige, Kontrollierte, Höfliche eine Maske“ (T: 283) darstellt, hinter der Ausländerfeindlichkeit, Biederkeit, der Hass gegen das Fremde und die Lobhudelei des Eigenen vorherrschen.

Die Szene mit der verschmierten Toilette in dem Kapitel *Hände in der Luft*, wodurch in übertragener Bedeutung auf die Position Ildikós

³ Der Vater ist empört, als er von einem Schweizer gefragt wird, ob sie denn alle „Jugos“ seien: „Meili von der Gemeinde hat mich heute Nachmittag gefragt, ob wir denn alle Jugos seien, und ich musst dem Meili erklären, dass wir Ungarn sind, warum weiß der Meili das nicht? Könnt ihr da vorne eigentlich den Gästen nicht erklären, was der Unterschied ist zwischen Slawen und Ungarn?“ (T: 226).

im Schwebestand, auf der Schwelle zwischen Hier und Dort hingewiesen wird, bringt für sie das Fass zum Überlaufen. Während die Eltern versuchen, über Anfeindungen hinwegzusehen und sie abzutun, will Ildikó darüber reden. Sie sucht die Konfrontation mit ihren Eltern, weil sie nicht mehr alles so akzeptieren will. Ildikó versucht, sich neu zu etablieren und ihren Platz zwischen den Eltern, der Schweiz und der Vojvodina in Anspruch zu nehmen.

Die Gespaltenheit der Familie verweist auf generationsbedingte Differenzen und unterschiedliche Positionen im Migranten-Status. Mutter und Vater, die mit Entwürdigungen und schwierigsten Arbeiten fertig werden müssen und sich mit dem Satz hinwegtrösten, „ihr sollt es einmal besser haben als wir, wir arbeiten nur für euch“ (T: 294) vertreten das Vertuschen und Hinwegsehen, das Mädchen ist dafür, eine Anzeige gegen unbekannt zu erstatten. Sie scheinen mit der Übernahme des Cafés trotz sprachlicher Hindernisse, trotz Entwürdigungen in der Schweiz angekommen zu sein.

Ildikó und Nomi vertreten einen anderen Standpunkt als die Eltern. Nach der Arbeit suchen sie nach „einem Wiederhall ihrer Identität in der Alternativszene, suchen das Gleichgewicht zwischen ihrer familiärer Tradition und der Überall-und-nirgends-Existenz als Secondas“, wie es treffend Sibylle Birrer vermerkt (Birrer 2015). Während die junge Frau durch das Studium der Schweizerischen Geschichte einen Verankerungspunkt sucht, beweist sie aber nach der mit Fäkalien beschmutzten Toiletten-Episode, dass die vorgetäuschte Adaption der Eltern sie angewidert hat. Auch der Versuch, Anschluss an die schweizerische Jugendszene im Café Wolgroth zu finden, einem „Ort, wo es keine Grenzen gibt, da ist alles erlaubt, alles, was einem anderen nicht weh tut“ (T: 134) scheitert, da sich die junge Frau an diesem Ort fehl am Platz empfindet. Selbst die Suche nach Verankerung und das Heimisch-Werden in der Liebe bringen sie zurück nach Serbien. Vermag der schweizerische Student Mark ihre Sehnsüchte nicht zu erfüllen, so gelingt ihr erst mit dem aus Jugoslawien geflüchteten Serben Dalibor, mit dem sie sich in einem Sprachgemisch aus Englisch, Serbokroatisch verständigt, die Kommunikation. Mit ihm unterhält sie sich über Themen, die sie mit niemandem in der Schweiz ansprechen konnte, „ein zerfleddertes Wörterbuch zwischen uns, das uns verbindet [...]“ (T: 184). Mit ihm gelingt die Überwindung der Sprachgrenzen in einer Liebesbeziehung: „wir küssen uns mehrsprachig, ich habe mich in

dich verliebt, auf Ungarisch, Deutsch, Serbokroatisch, Englisch“ (T: 198).

Auf die Frage eines Cousins, ob sie verliebt sei, antwortet Ildikó mit einem Sprachgemisch aus Ungarisch und Deutsch: „*szerelmes*, ja bis über beide Ohren, sagt Nomi, *szerelmet, füstöt, köhögést nem lehet eltitkolni*, Liebe, Rauch und Husten könne man nicht verheimlichen (T: 203). Damit deutet der Text an, dass trotz ausgezeichneter Deutschkenntnisse der zweiten eingewanderten Generation, Ildikó „ein Bereich zwischen den Sprachen bleibt, der unübersetzbar ist“ (Kegelmann 2012: 17). Aber auch diese Liebesbeziehung ist eine gescheiterte, weil Dalibor zurück in die Heimat flieht. Ildikós flüchtige Beziehungen, die sie nicht auf Dauer behalten kann, zeugen von ihrer Unmöglichkeit, sich an jemanden zu binden, weil sie doch noch ein Leben als Reisende zwischen Ländern und Kulturen führt.

Fremd-Erfahrung und Mangel an zwischenmenschlicher Nähe in der Schweiz verleiten Ildikó zur Suche nach dem Ich und der Selbsterfahrung. Auf der Suche nach Nähe und nach den fehlenden Bezügen setzt sie sich mit sich auseinander und erfindet ihre Heimat in der Kindheit, im mittlerweile abhanden gekommenen Paradies. Dafür muss sie sich aber von ihren Eltern trennen und an einem anderen Ort, zu sich selbst finden. Sie muss die Welt des Cafés hinter sich lassen, um in der Schweiz anzukommen. Dieser Ort entspricht dem „dritten Ort“ Homi Bhabas, dem rettenden Dazwischen. Hier erobert sich Ildikó eine Art hybriden Zwischenraum, an welchem sie das Gleichgewicht zwischen eigener und fremder Kultur ausleben kann.

Während zu Beginn des Romans Ildikós emotionale Nähe zur Vojvodina deutlich hervorgehoben wird, ändert sich ihr Bezug zu Heimat und Fremde im Handlungsverlauf des Buches. Anfänglich reflektiert sie sich in einer Außensicht, doch in dieser Distanz findet sie zu sich selbst. Sie fühlt sich nur an den Orten geborgen, die nur für den Durchgang geeignet sind und nicht zum Bleiben einladen⁴, jene „Nicht-Orte“ (Augé

⁴ Vergleiche dazu die Vorliebe Ildikós für transitorische Orte, wo sich die Menschen nur zufällig treffen und wieder in die Anonymität untertauchen, dem Café Wolgrath, der ihr aber nicht die gesuchte Nähe vermittelt, dem Café und dem Bahnhof. An ihrem Lieblingscafé fasziniert sie, dass „man die Stadt sieht, die Gleise, wo ich gern sitze, um die ein- und ausfahrenden Züge zu beobachten“ (T: 136). Es zieht sie also zu diesem transitorischen Ort als Pendant zur Hektik bei der Arbeit mit den Kunden. Der Bahnhof ist aber doppelt konnotiert. Sie ist von einem Bahnhof aus der Vojvodina wegrissen, wurde damit ihrer Welt entrissen und ist mit dem Zug in die Schweiz gefahren. In der

1994), Räume, die „keine Identität besitz[en] und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen [lassen] [...] Die Übermoderne „[...] [bringt Orte hervor], also Räume, die selbst keine anthropologischen Orte sind [...]“ (Augé 1994: 92). Ildikó gelingt es am Ende, ihr neues Leben selbst in die Hand zu nehmen, wodurch aufgezeigt wird, dass die zweite eingewanderte Generation in der Fremde eine Bleibe finden kann. Hier wird zwar ihre Identität noch immer maßgeschneidert, denn die Hausverwalterin verpfuscht ihren ungarischen Namen zu „Frau Kotschi“ und verleiht ihr damit eine deutsche Identität. Dafür hat sie aber eine kleine Wohnung, die sie allmählich einrichten möchte und ohne Gardinen belässt, in der sie offen für äußere Einflüsse ist, gleichzeitig aber ihre ungarische Identität ausleben kann. Sie bewohnt aber eine Bleibe, die einer provisorischen Existenz gleichkommt, da sich die Wohnung an einem transitorischen Punkt der Stadt befindet. Obzwar der Text durchblicken lässt, dass die Protagonistin in der Schweiz bleiben wird, weil der Krieg eine Rückkehr unmöglich macht, entscheidet sie sich für eine hybride Identität, wofür Homi Bhaba das Motiv des Treppenhauses prägt, „als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen“ (Bhaba 2010: 5):

Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindern, dass sich die Identitäten an seinem oberen oder unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt. (Bhaba 2010: 5)

Diese hybride Identität wird zum Markenzeichen Ildikós, die sich in ihrem Zwischenreich einigelt, sich aber zu ihrem Eigenen bekennt, zu Allerheiligen zum Beispiel ihrer ungarischen Wurzeln gedenkt und sich kulinarisch an die Essgewohnheiten ihrer Heimat anlehnt⁵. Sie wird zum

Schweiz ist ihre Erinnerung abgebrochen. So kann die Rückkehr zum Bahnhof auch als Erinnerungsversuch gedeutet werden.

⁵ Sie beschreibt gegen Ende des Buches, nachdem sie eine eigene Wohnung hat, dass sie sich ein Butterbrot mit Salz und Paprika bestreut und so einfach wie in der Vojvodina isst. Im Café hatte sie sich vor der Schweizerischen „Ochsenschwanzsuppe“ (T: 49), die ihr „ungenießbar“ (T: 49) vorkam, angeekelt. Wie stark durch unterschiedliche Essgewohnheiten eine Abgrenzung stattfinden kann, zeigt eine Szene am Ende des Romans. Ildikó hat in der Schweiz bereits ein eigenes Zuhause gefunden und ihre Nachbarin Frau Gründer sieht in ihr eine Tratsch-Verbündete: „Ganz allgemein

Inbegriff einer „patchwork-Identität“, jenem „bunten Fleckerlteppich“ (Keupp 2005: 36) aus Mitgebrachtem und Neu-Erworbenen. Während zu Beginn die emotionale Nähe zur Vojvodina ausschließlich gewirkt hatte, ändert sich damit ihr Bezug zur Heimat und Fremde im Laufe der Zeit. Im Zusammenhang mit ihrer gebrochenen Identität fällt im Roman der Gebrauch des Substantivs „Mischwesen“ auf: Die Worte gehen auf Ildikós Schwester, Nomi, zurück, welche damit ein Emigrantenschicksal umreißt und auf die Unbehaustheit in beiden Welten verweist. Sieht Nomi einen Vorteil darin, in verschiedenen Welten beheimatet zu sein, bereitet Ildikó „die Trennung in einem ‚Ich‘ und einer ‚Andere[n]“ (Kazmierczak 2012: 25) Mühe, wie es aus der gebrochenen Erzählhaltung ersichtlich ist. Für sie stellen die Sprache einer Nation, der kindliche Ort und die eigene Geschichte wichtige Facetten der eigenen Identität dar, ohne dass sie aber das Andere ablehnt (vgl. Kazmierczak 2012: 26).

Das typische Emigrantenschicksal, für die Zukunft sparen und dann in der alten Heimat unglücklich sein?, nein [...] [W]ir sind Mischwesen und die seien tendenziell glücklicher, deshalb, weil sie in mehreren Welten zu Hause seien, sich wo auch immer zu Hause fühlten, sich aber nirgendwo zu Hause fühlen müssten. (T: 160)

Obwohl diese Aussage darauf verweist, dass einem das Glück bei der Rückkehr ins Heimatland verwehrt ist, öffnet es zugleich die Möglichkeit, sich an unterschiedlichen Orten geborgen zu fühlen, die eigene Heimat je nach Wunsch zu wählen und zu gestalten. Zugleich wird an die „Mischlinge“ von Wolfgang Welsch angeknüpft, die „in ihrer kulturellen Formation durch mehrere kulturelle Herkunftsebenen und Verbindungen bestimmt werden. Wir sind kulturelle Mischlinge. Die kulturelle Individualität der heutigen Individuen ist eine patchwork-Identität“ (Welsch 2009: 4). So gesehen kann Ildis Heimat nicht genau lokalisiert werden, sie ist eine hybride Mischung von unterschiedlichen Gefühlen, Menschen und Gegenständen, sie ist eine Melange aus den Überbringseln der Vojvodina, aber auch aus Elementen der Schweiz.

gäbe es bald keine Mieter mehr, die wüssten, was Hacktätschli und Wurschtweggehisst, nicht, dass sie etwas gegen Tschewaptschitschi oder Börek habe“ (T: 306). So wird subtil durch nationale Speisen latente Ausländerfeindlichkeit angedeutet, die Ablehnung des Anderen und Fremden wird über das Kulinarische thematisiert.

Die Metapher der fliegenden Taube, welche die Verbindung zur vertrauten kindlichen Welt schlägt und als Brücke zwischen den Sprachwelten dient, lässt sich auf die bewegte Lage Ildikós in der Schweiz zurückführen, die als hybrides Wesen „Mischwesen“ überall und nirgends beheimatet ist: „und ich sah uns übergross, ich, eine aufgeregte Taube, von menschlichen Schritten aufgescheucht“ (T: 145). Nadj Abonji gelingt in der Titelmetapher gleichzeitig eine Überwindung der Sprachgrenzen, denn das Motiv der Taube entstammt einem Lied, das die Großmutter Ildikó in der Kindheit vorgesungen hatte (vgl. Kegelmann 2012: 20) „Von meiner Großmutter habe ich das Herz einer Taube“ (T: 152). Wie der Frieden und Hoffnung spendenden Taube gelingt Ildikó der Durchbruch aus „diesem halbierten Leben“ (T: 294) zu einer „multikulturellen amorphen Identität“ (Birrer 2015: 17). Damit wird der Auswandererroman am Ende zu einem Entwicklungsroman, denn die junge Frau befreit sich aus familiärer Hörigkeit und findet zu einer persönlichen Identität.

Literatur

- Augé, Marc (1994): **Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit**, Frankfurt / Main: Fischer.
- Bhabha, Homi (2011): **Die Verortung der Kultur**, Tübingen: Stauffenburg.
- Bühler-Dietrich, Annette (2012): *Verlusterfahrungen in den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić*. In: **Littérature interculturelle de langue allemande. Un vent nouveau venu de l'Est et du Sud-Est de l'Europe. Germanica**, 5 / 2012, 35 – 46.
- Kazmierczak, Madlen (2012): *Nation als Identitätskarte? Zur literarischen Auseinandersetzung mit ‚Nation‘ und ‚Geschichte‘ bei Marica Bozdrozic und Melinda Nadj Abonji*. In: **Littérature interculturelle de langue allemande. Un vent nouveau venu de l'Est et du Sud-Est de l'Europe. Germanica**, 5 / 2012, 21 – 33.
- Kegelmann, René (2012): „Wenn nämlich bereits ein Wort keine Entsprechung findet, wie soll dann ein halbes Leben in der neuen Sprache erzählt werden?“ *Zur Prosa Melinda Nadj Abonji*. In: **Littérature interculturelle de langue allemande. Un vent nouveau venu de l'Est et du Sud-Est de l'Europe. Germanica**, 5 / 2012, 9 – 20.

- Krakowski, Nadja (2013): **Heimat und Fremde in Melinda Nadj Abonjis „Tauben fliegen auf“**, München: Grin.
- Nadj Abonji, Melinda (2017): **Tauben fliegen auf (T)**, Salzburg / Wien: Jung und Jung.
- Rothenbühler, Daniel: „*Im Fremdsein vertraut.*“ *Zur Literatur der zweiten Generation von Einwanderern in der deutschsprachigen Schweiz: Francesco Micieli, Franco Supino, Aglaja Veteranyi.* In: Schenk, Klaus / Todorow, Almut / Tvrdik, Milan (Hrsg.) (2004): **Schreibweisen einer interkulturellen Moderne**, Tübingen: Francke, 51 – 79.
- Welsch, Wolfgang (2009): „*Was ist eigentlich Transkulturalität?*“ In: **Hochschule als transkultureller Raum. Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz**, hrsg von Lucyna Darowska und Claudia Machold, Bielefeld: transcript, 1 – 16.

Internetquellen

- Birrer, Sibylle: *Melinda Nadj Abonjis Roman „Tauben fliegen auf“ erzählt von doppelter Fremdheit: Zärtlichkeit und Wut.* In: **NZZ**, 2. 10. 2010 <http://www.nzz.ch/zaertlichkeit-und-wut-1.7776185> [06.09.2015].
- Hrkic, Aleksandra (2012): *Die Emanzipation der Migrantin in Melinda Nadj Abojis Roman Tauben fliegen auf. Befreiung aus Zeit, Raum und Gesellschaft in der transkulturellen Migrationserfahrung.* In: https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/891/497/RUG01-001891497_2012_0001_AC.pdf [16.09.2018].
- Radisch, Iris: *Neue Heimat, weiblich. Gut für Deutschland: Der Immigrationsroman erweitert unsere literarische Vorstellungskraft.* In **Die Zeit**, 5.10.2010 <http://www.zeit.de/2010/40/L-Bronsky-Abonji> [06.09.2015].
- Blum-Barth, Natalia: *Transkulturalität, Hybridität, Mehrsprachigkeit. Von der Vision zur Revision eines Forschungstrends.* In: <http://www.gfl-journal.de/1-2016/blum-barth.pdf> [15.09.2018].
- Keupp, Johann: *Patchworkidentität –riskante Chancen bei prekären Ressourcen.* In: http://www.ipp-muenchen.de/texte/keupp_dortmund.pdf [15.09.2018].

Beate Petra Kory
Temeswar

Vom heimatlichen Raum der Kindheit zur „Patchwork“-Heimat in Melinda Nadj Abonjis Roman *Tauben fliegen auf*

Abstract: The present paper deals with the process of self-discovery in the novel *Tauben fliegen auf* undergone by the female narrator Ildiko, who oscillates between her native country in the Vojvodina, which she left at the age of five to follow her parents, and the new adopted country of her parents Switzerland. Therefore two concepts will be used: on the one hand the notion of the German philosopher Wolfgang Welsch "patchwork-identity" and on the other hand the concept of transcultural space seen by the systemic therapist Katarina Vojvoda-Bongartzas a solution for young second-generation immigrants.

Keywords: self-discovery, identity forming, second-generation immigrants „patchwork-identity“, transcultural space.

Die heute in der Schweiz lebende Autorin Melinda Nadj Abonji wurde 1968 als Angehörige der ungarischen Minderheit in der Vojvodina in Bečej im heutigen Serbien geboren. Sie wuchs bei ihrer Großmutter auf und folgte als Fünfjährige ihren Eltern in die Schweiz. Nach dem Schulabschluss studierte sie in Zürich Germanistik und Geschichte. In ihrem zweiten Roman **Tauben fliegen auf**, der 2010 sowohl mit dem Deutschen als auch mit dem Schweizer Buchpreis ausgezeichnet wurde¹, verarbeitet sie ihre persönlichen Erfahrungen der Auswanderung in die Schweiz sowie die daran anschließenden Schwierigkeiten der Integration der Auswanderer der zweiten Generation in die Schweizer Gesellschaft, wobei sie aber auch den Unterschied zum Assimilierungsbestreben der Elterngeneration ausleuchtet.

Der vorliegende Beitrag nimmt sich vor, den Selbstfindungsprozess der Ich-Erzählerin nachzuzeichnen, die zwischen ihrer Heimat in der Vojvodina, an die sie sich emotional gebunden fühlt und der neuen Wahlheimat der Eltern in der Schweiz am Ufer des Zürichsees pendelt. Die Arbeit bringt den im Roman verwendeten

¹ Siehe https://www.nzz.ch/schweizer_buchpreis_an_melinda_nadj_abonji-1.8378472 [24.07.2017].

Terminus des Mischwesens mit Wolfgang Welschs Begriff der „kulturellen Mischlinge“ in Verbindung, die ihrerseits eine „patchwork-Identität“ aufweisen. Darüber hinaus dient das Konzept des transkulturellen Raumes der systemischen Therapeutin Katarina Vojvoda-Bongartz dazu, die hybride Identität der Protagonistin in ihrer neuen Heimat zu verorten. Wie Bongartz nachgewiesen hat, versuchen sich junge Migrantinnen und Migranten der zweiten Generation in ihrem Bedürfnis nach Geborgenheit und Sicherheit einen transkulturellen Raum in der neuen Heimat zu schaffen.

Romanstruktur

Die Handlung des in 14 Kapitel gegliederten Romans **Tauben fliegen auf** spielt im Jahr 1993, in welchem die Familie Kocsis – die Eltern Miklós und Rózsa sowie die beiden Schwestern Ildiko und Nomi – die Cafeteria Mondial in der Gemeinde am Ufer des Zürichsees, in der sie seit 13 Jahren wohnt, übernimmt.

Anfangs wechseln sich die Kapitel, die in der Heimat der Ich-Erzählerin Ildiko, in der serbischen Kleinstadt Senta in der Vojvodina spielen, regelmäßig mit solchen ab, deren Handlung im neuen Lebensraum der Familie Kocsis angesiedelt ist. Jeweils im Sommer fährt die Familie mit einem Auto, das getreu ihre finanzielle Lage spiegelt, zurück in die Heimat. So zeigt auch der sonnengelbe, mit dem Sommer zu assoziierende Buchumschlag ein Auto in einer Pappelallee. Genau in der Mitte des Romans, im siebten Kapitel, berichtet die Ich-Erzählerin von der Autofahrt mit dem Vater im April 1989 zum Begräbnis Mamikas, der Großmutter väterlicherseits. Der Tod der über alles geliebten Großmutter stellt einen einschneidenden Wendepunkt im Leben der Ich-Erzählerin dar, indem er sie mit dem Beginn eines Lebens ohne Mamika konfrontiert. Erst jetzt ist die Ich-Erzählerin dazu bereit, ihre Fahrt als fünfjähriges Kind mit der Großmutter in die Schweiz zu den Eltern aufzurollen, als für sie durch die Trennung von der Großmutter ein vollkommen neues Leben angefangen hat. Das Aufsparen dieser Erinnerung deutet auf das Traumatische der Kindheitserfahrung hin. Desgleichen braucht die Ich-Erzählerin mehrere Anläufe, um die Reise mit der Großmutter zu den Eltern in die Schweiz zu erzählen. Sie wird erst im zwölften Kapitel zu Ende geführt, nachdem es im neunten Kapitel auch zu einer Korrektur der Erinnerung kommt. Harro Müller-Michaels

spricht von der analytischen Struktur des Romans, die mit den Rückblenden immer tiefer in die Vergangenheit führt (Müller-Michaels 2014: 91). Der Ausbruch des Balkankonflikts im Jahr 1991 unterbricht nach dem siebten Romankapitel das regelmäßige Pendeln zwischen der serbischen Heimat und der Schweiz, so dass die Ich-Erzählerin „für mehr als ein Jahrzehnt“ (TFA: 167) nicht mehr in die Heimat zurückkehren kann. So sind die folgenden Kapitel mit Ausnahme des elften Kapitels, in welchem die Großmutter für ihre beiden Enkelkinder die Geschichte des Großvaters aufrollt, in der neuen Heimat der Ich-Erzählerin angesiedelt und zeugen von ihrem Versuch, in der neuen Lebenswelt Fuß zu fassen, ohne jedoch ihre Erinnerungen an die Heimat in der Vojvodina zu verdrängen.

Der Raum der Kindheit als Zufluchtsort

Das erste Kapitel des Romans setzt mit der Einfahrt der Familie Kocsis im schokoladebraunen Chevrolet in die Kleinstadt ankündigende Pappelallee ein. Dieses Bild wird auch vom Buchumschlag aufgenommen. Bei ihrer Ankunft in der serbischen Kleinstadt ist es den beiden Schwestern wichtig, sich so schnell wie möglich davon zu überzeugen, dass „alles noch so ist wie im letzten Sommer und all die Jahre zuvor“ (TFA: 5). Diesen Wunsch nach dem Gleichbleiben der vertrauten Umgebung der frühen Kindheit sowie die Furcht vor der Veränderung erklärt die Ich-Erzählerin mit dem Bedürfnis nach Schutz in der Welt der Kindheit, die von der Großmutter väterlicherseits, der über alles geliebten Mamika geprägt ist. Zu den „ängstlichen Inspektionen“ (TFA: 13) des Hauses der Großmutter und dessen unmittelbarer Umgebung durch Ildiko gesellt sich die Quengelei ihrer zwei Jahre jüngeren Schwester Nomi, die sich wünscht, die Großmutter allein für sich zu haben, um sie mit Fragen zu ihrem Alltag überschütten zu können. Aus dem Rückblick merkt die Ich-Erzählerin an:

[...] die Quengelei meiner Schwester, so verstand ich plötzlich, war vergleichbar mit meinen geheimen, rasend schnell durchgeführten Inspektionen: weil wir beide Angst hatten, nichts mehr mit unserer Heimat zu tun zu haben, wollten wir die Zeit einholen, in der wir nicht da gewesen waren [...] (TFA: 20).

Obwohl die „spezifische Unruhe“ in den ersten Momenten des Ankommens die Ich-Erzählerin mit ihrer Schwester verbindet, die genauso wie sie von „diesem unangenehmen Gefühl“ befallen ist, wird sie sich später dessen bewusst, dass diese „anders damit umgeht“ (TFA: 13). Im zwölften Kapitel erfährt der Leser auch den möglichen Grund dafür, nämlich dass die zwei Jahre jüngere Nomi nach dem Verlassen der Heimat einen besseren Kontakt zu den Eltern entwickeln konnte, da sie nicht so eng an die Großmutter gebunden war wie die Ich-Erzählerin, welche die fehlende Mutter durch die Großmutter ersetzt hatte. Auch aufgrund ihrer optimistischen Natur wird der jüngeren Schwester die Integration in die Schweizer Gesellschaft viel leichter gelingen als der Ich-Erzählerin, die ausgehend vom Heimatsverlust eine Identitätskrise zu bewältigen hat.

Für die Ich-Erzählerin erscheint die Heimat als Zufluchtsort, wobei „das Erkennen der immergleichen Gegenstände“ vor der Angst schützen soll, „als Fremde in dieser Welt dazustehen, von Mamikas Leben ausgeschlossen zu sein“ (TFA: 13). Auch der Wunsch der Ich-Erzählerin, sich an einen der Pappelstämme zu lehnen und den Blick zu heben, um sich „von den raschen, kleinen Bewegungen der Blätter verführen zu lassen“ (TFA: 6), deutet auf ihre Identitätskrise, der sie in der Schweiz ausgesetzt ist. Hier in der Welt ihrer Kindheit fühlt sie sich verwurzelt und „diese[n] zum Himmel strebenden Bäume[n]“ (TFA: 5) verwandt. Sie liebt auch die weite Ebene, in der man vollkommen allein ist und empfindet das Sich „mit ausgebreiteten Armen“ auf den Boden legen als Schutz, den einem die Ebene gewährt, wobei sie den Erzählungen der Leute, dass nämlich „immer wieder Menschen in den endlosen Feldern verschwinden“, weil die Ebene, wenn man nicht aufpasst, einen packt und auffrisst, keinen Glauben schenkt. Für sie ist „die Ebene ein Meer“, „mit eigenen Gesetzen“ (TFA: 8). Diese intensive emotionale Identifikation mit der Welt der frühen Kindheit deutet schon das Fremdheitsgefühl in der neuen Heimat, der Schweiz an. So wünschen sich die beiden Schwestern, wenn sie volljährig sind, in ihre Heimat zurückzukehren und die paar Jahre, die sie in der Schweiz weg gewesen sind, nur als Traum empfinden zu können (vgl. TFA: 21). Dieser Wunsch lässt nicht nur die intensive emotionale Identifikation der beiden Schwestern mit ihrer Heimat in der Vojvodina deutlich werden, sondern deutet gleichzeitig auch Probleme der Integration in der Schweiz, der Wahlheimat der Eltern an.

Die Idealisierung des heimatlichen Raums der Kindheit wird jedoch allmählich durch die Perspektive der „verwöhnte[n] Westgören“, die ihre Umgebung kritisch wahrnehmen, konterkariert. Beispielsweise wenn sich die beiden Schwestern über ein Getränk lustig machen, durch welches der Osten Coca-Cola nachzuahmen versucht und „dabei nichts weiter als eine braune, ungenießbare Brühe namens Apa Cola zustande bring[t]“ (TFA: 15) – im Unterschied dazu steht „das Zaubergetränk“ der Heimat (TFA: 15), Traubisoda, – oder wenn ihnen die ungepflegten, schlechten Zähne ihrer Verwandten auffallen sowie wenn die patriarchalische Struktur der Gesellschaft Anstoß erregt.

Gleichzeitig wird auch deutlich, dass die reibungslose Integration in die Welt der Kindheit infolge der Lebensgewohnheiten in der Schweiz nicht mehr möglich ist. So fühlt sich die Ich-Erzählerin wegen ihrer eleganten Kleidung, mit der sie im Hochzeitszelt erscheint, fehl am Platz:

[...] als wir so vor dem Zelt stehen, der Brautführer irgendetwas von wegen weit gereist sind sie, sagt, vergisst die Hochzeitsgesellschaft weiterzuessen, Suppenlöffel bleiben in der Luft, an Brotbissen wird nicht mehr gekaut, und einen Moment kommt es mir so vor, als müssten wir rückwärts wieder raus, damit alles seinen gewohnten Lauf nehmen kann, ohne uns [...] (TFA: 33 – 34).

Das negative Auffallen der ganzen Familie, deren elegante Kleidung von jener der anderen absticht, führt bei der Ich-Erzählerin unwillkürlich zur Verbindung des Wortes „Schandfleck“ mit „Festtagskleid“ und zur Frage, weshalb „diese Schweizer ihre Kinder so anziehen, als wären sie irgendetwas, nur keine Kinder!“ (TFA: 36). So sind Ildiko und Nomi auch erleichtert, als sie nach dem Verlassen des HochzeitszELTS wieder ihre Alltagskleider, „eine Sommerhose und ein T-Shirt“ (TFA: 38) tragen können und sich so in ihre Umwelt integrieren.

Die Identitätskrise der Protagonistin

Im Mittelpunkt des Romans steht der Selbstfindungsprozess der Ich-Erzählerin, für die es sich als schwierig erweist, sich von ihren Eltern zu emanzipieren und ihrem Leben in der Schweiz eine eigene Richtung zu geben.

Ausgangspunkt der Entfremdung von sich selbst stellt die Reise des fünfjährigen Kindes mit der Großmutter zu den Eltern in die Schweiz

dar, die dort seit längerer Zeit gearbeitet haben, um für die Familie eine bessere Existenz aufzubauen. Ähnlich wie der Tod der Großmutter Ildiko mit dem Beginn eines Lebens ohne die großmütterliche Geborgenheit konfrontiert, reißt die Reise das Kind plötzlich aus allen vertrauten Lebenszusammenhängen heraus. So leitet die Ich-Erzählerin die Beschreibung der Fahrt mit der Frage ein: „Kann man von einem Tag auf den anderen, von einer Nacht auf die nächste in ein neues Leben hineinfahren?“ (TFA: 172), die den Schock deutlich macht, den für das Kind die Reise aus der Geborgenheit der Heimat in die Fremde bedeutet hat.

Im Zusammenhang mit dem neuen Lebensraum der Eltern sprach die Großmutter von „einer besseren Welt“ (TFA: 172), von der sich die Ich-Erzählerin als fünfjähriges Kind eine gewisse Vorstellung macht:

„Besser“ bedeutete für mich einfach „mehr“. Mehr von allen guten Dingen, die ich kannte. Vater und Mutter lebten in einem Land, in dem es mehr Schweine gab, mehr Hühner, mehr Gänse, da musste es Unmengen von Weizen geben, Mais, Sonnenblumen, der Klatschmohn wuchs überall. In den Speisekammern hingen unzählige Würste, große, wohlriechende Schinken, die Einmachgläser türmten sich auf den Regalen, in der Schweiz gab es sicher nicht nur freitags Palatschinken, sondern jeden Tag; [...] (TFA: 172 –173).

Das Verschmelzen der Erzählerperspektive mit der naiven, kindlichen Erlebnisperspektive des fünfjährigen Kindes könnte auch als Hinweis auf die naiven Vorstellungen der Erwachsenen von einem besseren Leben dienen.

Die Ich-Erzählerin erinnert sich an die Ankunft auf dem Bahnhof in Zürich, als sie die Hand der Großmutter nicht loslassen wollte:

[...] ich weiß nicht, ob ich es mir einbilde oder ob es so war, dass ich damals schon, als wir angekommen sind, geahnt habe, dass es zwischen mir und meinen Eltern eine unaufholbare Zeit geben würde, und für Nomi würde das nicht im gleichen Ausmaß so sein, vermutlich weil sie zwei Jahre jünger ist (TFA: 272).

Damit weist Nadj Abonji auf ein Problem, das auch heute in Rumänien aktuell ist, da viele Eltern im Ausland arbeiten, um ihren Kindern eine finanziell gesicherte Zukunft bieten zu können, während diese bei den Großeltern oder anderen Verwandten aufwachsen und damit den Bezug zu ihren Eltern verlieren. Die zwei Jahre jüngere Nomi,

die erst drei ist, als sie ihre Heimat verlässt, ist weniger intensiv an diese gebunden, da sie sich an weniger erinnern kann.

Statt mehr vom erhofften Vertrauten und Geliebten wie im Zitat weiter oben erwartet das Kind „im neuen Zuhause“ eine fremde Welt, in der alles abwesend ist, was sein kindliches Umfeld geprägt hat. Daher richtet die Ich-Erzählerin ihre Klage an ihre geliebte Großmutter, an den einzigen Bezugspunkt ihrer Kindheit:

Mamika, ich versuche mich zu erinnern, wie es war, dieses Ankommen im neuen Zuhause, die neue Wohnung, das neue Bett, die neuen Spielsachen, eine Toilette zu haben in der Wohnung, einen Fernseher, ein Telefon; wie war es denn, die Tür zu öffnen und in eine völlig fremde Welt einzutreten, in eine Mietwohnung, die mehr kostete als Mutter in einem Monat verdiente?, was ist in mir vorgegangen, in Nomi, als wir den asphaltierten Vorplatz sahen, die Zierpflanzen in den Fenstern, auf den Balkonen, den Spielplatz hinter dem Haus? (TFA: 273)

Die viermalige Wiederholung des Adjektivs neu in Zusammenhang mit den Objekten aus dem völlig veränderten Lebensumfeld des Kindes weist äußerst einfühlsam auf die erlittene Entfremdung, gegen welche sich das Kind durch Erinnerungsverlust zur Wehr setzt. Das Abbrechen der Erinnerung an die Ankunft in der Fremde, ihr Verdrängen macht deutlich, „dass der Weggang aus der Vojvodina einem Verlust gleichkommt“ (Predoiu 2016: 199). Sehr genau erinnert sich die Ich-Erzählerin nur an das Verirren mit der Großmutter anlässlich eines Spaziergangs am See, als sie viele Passanten nach der Todistrass gefragt haben und es nur einem „älteren Herrn“ aufgefallen sei, dass sie eigentlich die Tödistrasse meinten. Wie Predoiu hervorhebt, steht dieses Verirren symbolisch für den „Zustand der Verlorenheit“ (Predoiu 2016: 199) der Ich-Erzählerin in einer ihr fremden Welt. Gleichzeitig sind die Großmutter und das Kind erstaunt und erschrocken „über diesen winzigen Unterschied, o oder ö, das niemandem aufgefallen war außer diesem einen Herrn“ (TFA: 274).

Als die Großmutter nach Senta zu ihren Tieren und dem Garten abreist, empfindet die Ich-Erzählerin dies als den „wirkliche[n] Abschied und nicht jenen in der Vojvodina“. Der Schmerz der Trennung von der Großmutter ist so intensiv, dass Ildiko nicht einmal mit ihrer Schwester darüber sprechen möchte und deren Frage, ob sie die Großmutter vermisste mit Stummheit beantwortet (TFA: 277).

Von grundlegender Bedeutung für die spätere Identitätskrise erweist sich auch, dass kein Austausch über die Schmerzerfahrung mit den Eltern möglich ist:

Später, in den wenigen Momenten, wo es möglich gewesen wäre, über diesen plötzlichen Abbruch unseres bisherigen Lebens zu reden, war immer sofort klar, dass Mutter und Vater, im Zusammenhang mit unserer Heimat, die tieferen, schmerzhafteren Gefühle für sich beanspruchen durften; das, was in Nomi und mir damals vorging, hatte wenig oder kein Gewicht (TFA: 277).

Möglicherweise hätte eine Aussprache zwischen Eltern und Kindern durch gegenseitiges Verständnis der spezifischen Verbindung mit der Heimat die tiefe Kluft zwischen ihnen überbrücken können. Mangels Verbalisierung der Verlusterfahrung bleibt der Ich-Erzählerin nur die intensive Identifikation mit der Heimat bei den sommerlichen Besuchen der Familie. Infolge dieser begreift sie sich – obwohl sie eigentlich gerne überallhin fahren würde, wo sie noch nicht war – nicht als Reisende, „sondern eine, die weggeht und nicht weiß, ob sie jemals zurückkommt“ (TFA: 138). Sie hatte sich immer, als die Familie in die Vojvodina gereist ist, „auf eine Abreise ohne Rückkehr vorbereitet“ „und das war lange Zeit die einzige Richtung, in die ich gefahren bin“ (TFA: 138).

Das folgende Pendeln zwischen der Heimat und dem neuen Leben in der Schweiz trägt auch zur Verunsicherung der Ich-Erzählerin bei, die die Erinnerung an die Heimat nicht aufgeben möchte.

Symptomatisch für ihren Wunsch, Eigenes mit dem Fremden zu verbinden, erweist sich auch das Sich-Verlieben in Jungen bzw. Männer, die eine andere Sprache als Muttersprache sprechen. Der serbische Kriegsflüchtling Dalibor, der in der Cafeteria Arbeit sucht, erinnert die Ich-Erzählerin an ihre erste Liebe aus der Schulzeit, den Sizilianer Matteo de Rosa. Treffend bemerkt Kegelmann, dass in dieser Liebesbeziehung „eine Vereinigung über die Grenzen der einzelnen Sprachen hinweg mindestens kurzzeitig möglich“ (Kegelmann 2013) werde. Das Scheitern der Liebesbeziehung Ildikos zu Dalibor ist auf dessen traumatische Kriegserfahrungen zurückzuführen, der es noch nicht verarbeitet hat, „dass er zum Töten gezwungen worden ist“ (TFA: 268). So steht der Balkankrieg trennend zwischen den beiden.

Am stärksten trägt jedoch die Arbeit der Ich-Erzählerin im Service in der Cafeteria der Eltern, bei der sie sich in zwei gespalten

fühlt, zu ihrer Selbstentfremdung bei. Um den Eltern in der Cafeteria behilflich zu sein, unterbricht die Ich-Erzählerin ihr Universitätsstudium und arbeitet zusammen mit ihrer Schwester abwechselnd am Buffet und im Service. Schon im zweiten Romankapitel deutet sie darauf hin, dass ihre Schwester und sie „nicht eigentlich ins Mondial passen“ (TFA: 51). Damit wird der Unterschied zu den Eltern klargemacht, die sich den Schweizern angleichen möchten und dabei auf ihre eigene Identität verzichten, während ihre Kinder die eigene kulturelle Identität nicht aufgeben möchten.

Im vierten Kapitel bringt die Ich-Erzählerin zum ersten Mal ihre Persönlichkeitsspaltung zur Sprache, die sie bei der Arbeit im Service empfindet. Maßgeblich ist dies auch auf ihre Kleidung zurückzuführen, in der sie sich nicht wohl fühlt:

Ich sehe mir zu, ich, die in einer notwendigen Verkleidung bereitsteht, zeige, dass ich eine geeignete Buffetochter bin, ich, der Kuckuck hinter der Theke, glücklicherweise, denn im Service fühle ich mich vogelfrei, freie Sicht auf sie, die ich bin, [...] (TFA: 88 – 89).

Während sie sich bei der Arbeit hinter der Theke durch diese vor den Blicken der Gäste geschützt fühlt, stört sie im Service ihre notwendige Verwandlung in ein dienstfertiges Fräulein, das die Gäste mit Professionalität bedient (vgl. TFA: 102 – 103). Sie gibt zu, nicht gerne im Service zu arbeiten und verrät, dass die einzige Herausforderung für sie darin bestehe, ob sie es schaffe, von sechs bis zwei ein Fräulein zu sein (vgl. TFA: 104). Immer mehr stören die Ich-Erzählerin auch die Kommentare der eingesessenen Schweizer zur eskalierenden Situation auf dem Balkan, die sie sich während ihrer Arbeit anhören muss.

Ihr ungutes Gefühl bei der Arbeit in der Cafeteria bringt Ildiko nur ihrer Schwester gegenüber in einem Gespräch im Zug zum Ausdruck, während sie nach einer schweren Arbeitswoche in der Cafeteria der Eltern nach Zürich fahren, um auf dem besetzten Gelände einer ehemaligen Fabrik der Wohlgroth-Gesellschaft bei Alkohol, Haschisch, Musik und Tanz Entspannung zu suchen. Sie bekennt, sich bei der Arbeit „unwirklich“, „vielleicht sogar unecht“ (TFA: 134) vorzukommen und behauptet, dass es einen echten Kern geben müsse in der eigenen Arbeit (vgl. TFA: 135). Im Unterschied zu ihr gelingt es ihrer zwei Jahre jüngeren Schwester, sich problemlos in die Rolle der Servier- und Buffetochter zu fügen:

Unecht, fragt Nomi, das verstehe ich nicht, in einem normalen Betrieb ist man doch weder echt noch unecht, [...] die Gäste wollen was von uns, wir wollen was von ihnen, und das Reizvolle daran ist, dass in diesem Umfeld alles ein bisschen ist wie Katzensgold (TFA: 134 – 135).

Emanzipation von den Eltern

Auslöser für die Identitätskrise der Protagonistin ist nicht nur ihre Arbeit in der Cafeteria der Eltern, die sie durch die übertriebene Dienstfertigkeit als demütigend empfindet, sondern auch ihr fehlender Mut, ihre von den Eltern abweichende Sichtweise verbal zum Ausdruck zu bringen. Die fehlende Versprachlichung der eigenen Meinung äußert sich im Text selbst dadurch, dass sie diese bloß in Klammern zum Ausdruck bringt. So traut sich Ildiko beispielsweise nicht, ihrem Vater mitzuteilen, dass sie das von ihm aus finanziellem Standpunkt aus empfohlene Studium der Rechtswissenschaften zugunsten der Geschichte aufgegeben habe, da sie zur Schlussfolgerung gekommen sei, dass das Einzige, was sie interessiere, „die Geschichte der Neuzeit und Schweizer Geschichte“ (TFA: 98) sei. Ihr Interesse für die Schweizer Geschichte kann als intellektuelle Annäherung an ihre neue Heimat gesehen werden, der erst später die emotionale folgt.

Die absichtliche Verschmutzung der Toilette wie auch deren Wand mit Fäkalien durch einen Gast gibt Anlass zur verbalen Abgrenzung und anschließenden Trennung von den Eltern. Am meisten stört Ildiko bei diesem Vorfall die eklatante Diskrepanz zwischen der im Allgemeinen gepflegten Kleidung der Gäste des Mondial und der Unanständigkeit einer solchen Aktion. Daher empfindet sie „das Nette, Wohlanständige, Kontrollierte, Höfliche“ der Schweizer als eine undurchdringliche Maske (TFA: 283). Als Ildiko zum ersten Mal ihren Eltern gegenüber die eigene Sichtweise zum Ausdruck bringt und ihnen ihre Absicht mitteilt, eine Anzeige gegen unbekannt zu erstatten, stößt sie auf heftigen Widerstand. Die Mutter betrachtet den Vorfall als Einzelfall, der sich nicht wiederholen werde und lässt den wohlbekannten Satz verlauten: „Wir haben hier noch kein menschliches Schicksal, wir müssen es uns zuerst noch erarbeiten“ (TFA: 290). Diese Auffassung bringt ihre Angst zum Ausdruck, selbst ausgegrenzt zu werden, wenn sie sich gegen die Behandlung auflehnt. Damit plädiert sie für das stillschweigende Hinnehmen der Demütigung als Preis für die Sicherheit der Existenz. Die Ich-Erzählerin empfindet die beständigen

Anpassungsversuche der Familie als einen Angriff auf ihre Identität. Sie fühlt sich „mundtot gemacht mit Sätzen wie: Ihr sollt es einmal besser haben als wir, wir arbeiten nur für euch“ (TFA: 294) und wünscht sich „das nette Fräulein“, das sie während ihrer Arbeit in der Cafeteria der Eltern spielen muss, „endlich ab[zu]schütteln (vielen Dank und auf Wiedersehen), nicht mehr ähnlicher werden der Tapete, dem Teppich, der Wanduhr, der Vitrine [...]“ (TFA: 294). Sie rebelliert gegen den Glauben ihrer Eltern, „dass man mit der eigenen Leistung, mit einer permanenten Leistungssteigerung alles erreichen, die Realität wegschieben kann“ (TFA: 289) und „will verschwinden aus diesem halbierten Leben, diesem Alltag, in dem der Dienstleistungsbetrieb zum Schicksal gemacht wird“ (TFA: 294). Desgleichen stört es sie auch, dass ihr Eltern das Menu des Restaurants so sehr an den Geschmack der Schweizer angepasst haben, dass das Essen gar nicht mehr nach ihnen schmeckt (vgl. TFA: 294).

Diese erste verbale Auseinandersetzung mit den Eltern führt zum Auszug der Ich-Erzählerin aus dem elterlichen Haus in eine winzige Wohnung „mitten in der Stadt, an einer Autobahn“ (TFA: 302). Der symbolische Name der auch in der Realität existierenden Weststraße, einer „stark befahrene[n] Ausfallstraße für den Verkehr in Richtung Westen“ (Spoerri 2012: 74), deutet auf Ildikos Wunsch, sich in den Westen zu integrieren. Sie möchte nicht mehr in dem modernen und großen Haus leben, das sich ihre Eltern mühevoll erarbeitet haben, sondern wünscht sich, allein von vorne zu beginnen und so zu leben wie ihre Eltern vor fünfundzwanzig Jahren, als sie in die Schweiz gekommen sind. Das Einzige, worauf sie besteht, ist ein schönes Fenster, durch welches das Licht fällt (vgl. TFA: 294). So ein Fenster hat es in der Wohnung ihrer Großmutter durch ein Küchen- und Badezimmerfenster gegeben (vgl. TFA: 75). Der Wunsch, dieses Fenster in die neue Umgebung zu versetzen, zeugt von Ildikos Bemühungen, das Eigene zu bewahren und es stufenweise mit dem Neuen zu verbinden. So erobert sich Ildiko in ihrer neuen Wohnung nach Predoiu „eine Art hybriden Zwischenraum, an welchem sie das Gleichgewicht zwischen eigener und fremder Kultur ausleben kann“ (Predoiu 2016: 204). Bezeichnend dafür ist erstens, dass sie das Namensschild ihres Vorgängers in der Wohnung vorerst nicht überkleben möchte, „und wenn, dann erst viel später“ (TFA: 292). Zweitens nimmt sie sich vor, höchstens zwei Schachteln ihrer eigenen Sachen pro Woche auszupacken, um die Wohnung erst

allmählich ihrem persönlichen Geschmack anzupassen. Drittens belässt sie die Fenster ohne Gardinen, was ihre Offenheit für äußere Einflüsse bekräftigt (vgl. Predoiu 2016: 204).

Mischwesen mit „patchwork-Identität“

Ende des sechsten Kapitels, nicht zufällig vor dem Kapitel, in welchem die Ich-Erzählerin mit ihrem Vater zum Begräbnis der Großmutter fährt, ist Nomi diejenige, die ein paar Tage nach Ildikos zwanzigstem Geburtstag ihren gemeinsamen Plan, in die Vojvodina zurückzukehren, als Kindertraum entlarvt. Dabei wird von der Notwendigkeit gesprochen, den gemeinsamen Plan aufzugeben, mit der Begründung, dass sie beide schon ihr Herz hergegeben (an die neue Heimat) hätten. Nomi argumentiert damit, dass sie nicht „das typische Emigrantenschicksal, für die Zukunft sparen und dann in der alten Heimat unglücklich sein“ (TFA: 160), erleiden möchte. Als Ildiko die Frage an ihre Schwester richtet, ob sie in der Schweiz glücklich sei, entgegnet Nomi lachend:

[...] wir sind Mischwesen und die seien tendenziell glücklicher, deshalb, weil sie in mehreren Welten zu Hause seien, sich wo auch immer zu Hause fühlten, sich aber nirgendwo zu Hause fühlen müssten [...] (TFA: 160).

So ist das Lösungsangebot für die Identitätskrise der Protagonistin in dem Begriff des Mischwesens zu sehen. Noch einmal wird diese Idee der Mischwesen im Roman während eines Gespräches mit Aranka, einer anderen Emigrantentochter bei der fünfzigjährigen Geburtstagsfeier der Mutter in einem Fischrestaurant aufgenommen. Die Protagonistin betrachtet die betrunkenen, politisierenden Männer am Tisch und die geheimnisvoll flüsternden Mütter am Tischrand und hat das Gefühl, dass die zweite Generation der Töchter das Ganze „beteiligt und unbeteiligt“ zugleich beobachten könnten. Dem stimmt auch Aranka zu mit dem Hinweis: „wir sind weder Fisch noch Vogel“, worauf Nomi „oder eben beides“ (TFA: 211) hinzufügt. Arankas Beschreibung des Zustands der Migranten durch eine doppelte Negation, welche diese in einem Dazwischen situiert, wird von Nomi durch die Zugehörigkeit zu beiden ergänzt, womit erneut die Assoziation zu den Mischwesen hergestellt wird. Beobachter, die beteiligt und unbeteiligt zugleich bleiben können, haben die Fähigkeit, sich trotz ihrer Implikation von den Sachverhalten zu distanzieren und daher so weit wie möglich objektiv zu bleiben.

Der von Abonji in den Roman eingesetzte Begriff des Mischwesens geht auf den Aufsatz von Wolfgang Welsch **Was ist eigentlich Transkulturalität?** (2010) zurück. In diesem schlägt Welsch im Unterschied zum traditionellen Kugelmodell der klar gegeneinander abgegrenzten Kulturen das Konzept der Transkulturalität als Modell der gegenseitigen Durchdringung und Verflechtung vor, da dieses auf die Verhältnisse des 21. Jahrhunderts besser zugeschnitten sei. Das neue Leitbild ist daher für ihn nicht mehr das von Kugeln sondern das von Geflechten. In seinem Aufsatz führt er aus, dass die Transkulturalität nicht nur auf der gesellschaftlichen Makroebene durch die externe Vernetzung und den internen Hybridcharakter der Kulturen, sondern ebenso auf der individuellen Mikroebene vordringe. So hält er fest:

Die meisten unter uns sind in ihrer kulturellen Formation durch mehrere kulturelle Herkünfte und Verbindungen bestimmt. Wir sind kulturelle Mischlinge. Die kulturelle Identität der heutigen Individuen ist eine patchwork-Identität.²

Demnach bezeichnet Welsch die Identität eines Menschen, welche durch mehrere Kulturen geprägt ist, als „patchwork-Identität“. Dabei hebt er auch hervor, dass interne Transkulturalität den Umgang mit externer Transkulturalität in dem Sinn erleichtere, dass ein Individuum, in dessen Identität eine ganze Reihe kultureller Muster Eingang gefunden habe, größere Anschlusschancen bezüglich der Vielzahl kultureller Praktiken und Manifestationen, die sich in seiner gesellschaftlichen Umwelt finden, besitze, als wenn die eigene Identität nur durch ein einziges Muster bestimmt wäre. So befähige innere Transkulturalität auch zu Austausch und Kommunikation mit dem Fremden statt einer Haltung der Abwehr.³ Diese Haltung der Aufgeschlossenheit dem Fremden gegenüber wird im Roman sowohl durch Ildikos Aufmerksamkeit deutlich, die sie in ihrer Schulzeit dem Sizilianer Matteo de Rosa schenkt, sowie später durch ihre Liebe zu dem serbischen Kriegsflüchtling Dalibor, als auch in ihrem Interesse für die Schweizer Geschichte und dem Wunsch in ihrer eigenen Wohnung, Offenheit gegenüber den äußeren Einflüssen walten zu lassen.

² Welsch, Wolfgang (2010): Was ist eigentlich Transkulturalität? Bielefeld: transcript. Auf http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_Was_ist_Transkulturalit%C3%A4t.pdf [28.08.2018].

³ Ebd.

Die patchwork-Heimat als neuer transkultureller Raum

Die systemische Therapeutin und Beraterin Katarina Vojvoda-Bongartz schlussfolgert aufgrund einer von ihr durchgeführten Untersuchung anhand von Fragebögen, dass viele junge Migrantinnen und Migranten der zweiten Generation einen neuen transkulturellen Raum suchen, „in dem sie ihre Herkunftswelt und die aktuelle Lebenswelt miteinander souverän verbinden können“ (Bongartz 2012: 243). Mit der Existenz eines solchen Raumes könne Heimat, welche synonym für das existenzielle Bedürfnis nach Sicherheit stehe, neu begründet werden, da in diesem neu geschaffenen, *übergeordneten Raum* der notwendige Schritt von einer interkulturellen *Entweder-oder-Identität* zu einer transkulturellen hybriden *Sowohl-als-auch-Identität*, in der unterschiedliche kulturelle Elemente miteinander verwoben werden, möglich sei (Bongartz 2012: 243).

So einen übergeordneter Raum versucht sich auch Ildiko durch ihre neue Wohnung zu schaffen, die offen für äußere Einflüsse steht und in der Eigenes und Fremdes harmonisch miteinander verbunden werden.

Allmählich lebt sie sich in der Schweiz ein und muss erstaunt feststellen, dass es auch Dinge gibt, die sie an Zürich lieben gelernt hat. Auf der Suche nach Dalibor lässt sie die paar Orte, die sie in Zürich lieb gewonnen hat, Revue passieren:

[...] ich habe mich gefragt, was ich an dieser Stadt liebe, ein paar Orte, die in keinem Reiseführer vorkommen, ein Tramdepot, eine Allee mit riesigen Platanen, eine nackte Frauenstatue, die mitten auf einer kleinen Wiese steht, ein paar Ramschgeschäfte, die ich regelmäßig mit Nomi aufsuche, die öffentlichen Verkehrsmittel, mit denen man überall und pünktlich hinkommt, und erst kürzlich ist mir aufgefallen, dass Städte für mich als Ganzes nie existieren, sondern dass sie zerfallen, in winzige Orte, die ich mag, [...] (TFA: 195).

Nicht nur in der eigenen Wohnung versucht sich Ildiko einen neuen transkulturellen Raum zu schaffen, der die Integration in ihre Umgebung erleichtern soll, vielmehr entwickelt sie eine grundlegende Haltung, nämlich sich in der neuen Welt einzurichten, ohne auf das Eigene zu verzichten. So endet der Roman mit einem Besuch auf dem Sihlfelder Friedhof zu Allerheiligen. Dort legt sie gemeinsam mit ihrer Schwester Blumen für ihre Verstorbenen auf das Gemeinschaftsgrab des Züricher Friedhofs, das die Funktion hat, den Friedhof zu Hause in der Vojvodina zu ersetzen. Mit dieser Passage schließt Nadj Abonji an das

erste Romankapitel an. Für Pasewalck bildet das Totengedenken im Roman die Klammer, da der Roman mit diesem Motiv sowohl einsetzt als auch endet (Pasewalck 2017: 26). Gleichzeitig verweist sie auch darauf, dass am Motiv des Totengedenkens die Entwicklung „von der alternierenden Textstruktur zu einer vielstimmigen Textur“ manifest werde (Pasewalck 2017: 36). Gelegentlich des Friedhofsbesuchs in der Heimat im ersten Kapitel kommt die Ich-Erzählerin auf die Steinplatten auf den Familiengräbern zu sprechen, die sie nicht mag, „weil sie die Erde der Ebene erdrücken, die darunter liegenden Seelen am Fortfliegen hindern“ (TFA: 9). Für die Mutter sind jedoch diese Steinplatten sinnvoll, weil die Gräber nicht verwaizen, wenn sie keiner besucht. Sie leidet darunter, dass sie „nicht einmal an Allerheiligen“ den heimatlichen Friedhof besuchen kann und beklagt sich über ein Leben, „das sich nicht einmal um die Toten kümmern kann, weil sie zu weit weg sind, um ihnen wenigstens einmal im Jahr, an Allerheiligen, Blumen hinzustellen“ (vgl. TFA: 10). So stehen sich mit dem Anfang und Ende des Romans zwei diametral entgegengesetzte Haltungen gegenüber: einerseits die Trauer und Klage der Mutter über die Unmöglichkeit, ihre Toten zu besuchen, die symptomatisch für die erste Migrantengeneration steht, die sich mit der von ihr selbst gewählten Trennung von der Heimat notgedrungen abzufinden versucht und andererseits das Bestreben der zweiten Generation, die verlorene heimatliche Welt in die neue Heimat einzubringen und durch diese Verbindung die Identitätskrise zu lösen.

Literatur

- Hrkic, Aleksandra (2012): *Die Emanzipation der Migrantin in Melinda Nadj Abonjis Tauben fliegen auf. Befreiung aus Zeit, Raum und Gesellschaft in der transkulturellen Migrationserfahrung*, Magisterarbeit vorgelegt an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Gent, abrufbar auf http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/891/497/RUG01-001891497_2012_0001_AC.pdf.
- Kegelman, René (2013): „Wenn nämlich bereits ein Wort keine Entsprechung findet, wie soll dann ein halbes Leben in der neuen Sprache erzählt werden?“ Zur Prosa Melinda Nadj Abonjis. In: **Germanica** 51, 2 / 2013, 9 – 20.
- Müller-Michaels, Harro (2014): *Fremde Blicke – Literatur von Eingewanderten*. In: **GFL (German as a foreign language)**

- journal**, 2 / 2014, 79 – 94. Abrufbar auf [http://www.gfl-journal.de/2-2014/ Mueller-Michaels.pdf](http://www.gfl-journal.de/2-2014/Mueller-Michaels.pdf).
- Nadj Abonji, Melinda (2010): **Tauben fliegen auf**, Frankfurt / Main / Zürich / Wien: Büchergilde Gutenberg. Sigle TFA.
- Nadj Abonji, Melinda (2011): *Zuhause in der Fremde*. In: **Sprache im technischen Zeitalter**, 181 – 190. Abrufbar auf <https://daslebenistausland.net/2012/02/zu-hause-in-der-fremde-versuche-zur-integration-von-melinda-nadj-abonji/>.
- Pasewalck, Silke (2017): *Inszenierung kultureller Alterität als Vielstimmigkeit. Vladimir Vertlibs Letzter Wunsch und Melinda Nadj Abonjis Tauben fliegen auf*. In: Glesener, Jeanne E / Roelens, Nathalie / Sieburg, Heinz (Hrsg.): **Das Paradigma der Interkulturalität. Themen und Positionen in europäischen Literaturwissenschaften**, Bielefeld: transcript, 21 – 38.
- Predoiu, Graziella (2016): „*Angekommen wie nicht da.*“ *Heimat und Fremdheit in Melinda Nadj Abonjis Roman Tauben fliegen auf*. In: Rădulescu, Raluca / Baltés-Löhr, Christel (Hrsg.): **Pluralität als Existenzmuster. Interdisziplinäre Perspektiven auf die deutschsprachige Migrationsliteratur**, Bielefeld: transcript, 191 – 206.
- Spoerri, Bettina (2012): „Eine mnemografische Landschaft mitten in Europa: eine narrativ-analytische Lektüre von Melinda Nadj Abonjis *Tauben fliegen auf*“. In: **Aussiger Beiträge**, 6 / 2012, 65 – 80.
- Vojvoda-Bongartz, Katarina (2012): „Heimat ist (k)ein Ort, Heimat ist ein Gefühl: Konstruktion eines transkulturellen Identitätsraumes in der systemischen Therapie und Beratung“. In: **Deutsche Gesellschaft für Systemische Therapie, Beratung und Familientherapie**, 43 / 2012, 234 – 256.

Internetquellen

- Mustedanagic, Amir: *Heimat ist für mich etwas Sinnliches* vom 17. 10. 2012 auf <https://tageswoche.ch/form/interview/heimat-ist-fuer-mich-etwas-sinnliches/>. [11.09. 2018].
- Welsch, Wolfgang (2010): *Was ist eigentlich Transkulturalität?* Bielefeld: transcript, 39 – 66. Auf http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_Was_ist_Transkulturalit%C3%A4t.pdf [11.09.2018].

Wynfrid Kriegleder
Wien

Unter Mördern und Schiebern. Die österreichische Nachkriegszeit im Spiegel einheimischer „hardboiled detective novels“¹

Abstract: The end of the war and the American occupation resulted in a big influx of American popular culture into Austria. One of the literary genres introduced to the reading public and imitated by Austrian writers was the so-called hard-boiled detective novel that had flourished in the USA during the 1930s and 1940s. Of course, crime fiction was still considered lowbrow in Austria; writers who published this kind of literature did so chiefly in order to earn enough money to be able to write “serious” literature. For this reason scholarship on the topic is quite scarce.

I argue that the critically neglected Austrian crime novels of the late 1940s and early 1950s may provide us with a more accurate picture of the post-war-situation than many of the highly regarded “serious” attempts to come to terms with the contemporary situation. The American genre allowed an often nihilistic point of view, an “existentialist” insistence on the lonely detective’s responsibility to make decisions based on his own value-system in a world where the traditional values had become problematic. This might have appealed to young writers coping with the physical and moral devastation Austria faced after the Nazi period.

Writers I am dealing with are Johannes Mario Simmel, Milo Dor and Reinhard Federmann.

Keywords: hard-boiled detective novel, Johannes Mario Simmel, Milo Dor, Reinhard Federmann.

Unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs finden sich in der österreichischen Literatur sehr unterschiedliche Strategien, die Erfahrungen der chaotischen Gegenwart literarisch zu verarbeiten – sofern die Autoren überhaupt bereit waren, sich diesen Erfahrungen zu stellen. Eine in der Literaturgeschichte bisher wenig beachtete Möglichkeit bestand darin, die physische und moralische Devastierung in der Gattung des Kriminalromans zu thematisieren – und zwar im Genre der amerikanischen „hard-boiled detective novel“.

¹ Dieser Aufsatz ist die erweiterte deutschsprachige Version meines Beitrags *The Productive Reception of the American Hard-Boiled Detective Novel in Post-1945 Austrian Literature*, der in Kürze in dem Sammelband **Ideas Crossing the Atlantic. Theories, Normative Conceptions and Cultural Images** (Waldemar Zacharasiewicz, Hrsg.) erscheinen wird.

Dass bisher wenig darüber bekannt ist, liegt daran, dass die Germanistik lange Zeit den deutschsprachigen Kriminalroman ignoriert hat.² Die Geschichte der Gattung ist bis heute kaum aufgearbeitet, trotz ihrer massenhaften Verbreitung bereits in der Zwischenkriegszeit. Irmtraud Götz von Olenhusen gibt an, dass zwischen 1900 und 1945 ca. 10.000 Kriminalromane in deutscher Sprache verlegt wurden – mehrheitlich keine Übersetzungen, sondern Originale (Götz von Olenhusen 2009: 109). Die Kriminalliteratur blieb auch während der nationalsozialistischen Ära populär, obwohl die nationalsozialistische Kulturpolitik die Verbreitung von Krimis einzudämmen suchte und 1941 „‘dekadente‘ Kriminalromane angloamerikanischer Herkunft“ einem Verbot unterzog (Götz von Olenhusen 2009:125).³

Weil wir über die deutsche Krimtradition zu wenig unterrichtet sind, können wir nicht sicher beurteilen, ob bestimmte Krimi-Genres nach 1945 als kultureller Import aus den USA zu gelten haben oder ob die Autoren eine einheimische Tradition fortführten. Fest steht, dass die US-amerikanische Kriminalliteratur nach 1945 große Popularität erlangte, wozu natürlich auch der Film beitrug. Aber seit wann schrieben deutschsprachige Autoren selbst in der Manier der Amerikaner? Darüber herrscht kein Konsens. Wolfgang Kemmer argumentiert, die „hard-boiled school“ des amerikanischen Kriminalromans sei erst in den 1970ern, mit dem sogenannten „neuen deutschen Kriminalroman“, produktiv rezipiert worden (Kemmer 2001: 7 – 15). Ich möchte dagegen im Folgenden argumentieren, dass sich junge Autoren schon wesentlich früher auf dieses Genre beriefen. Dabei stütze ich mich zum Teil auf die Ergebnisse eines Forschungsprojekts, das an der Universität Wien den Reflexen des Kalten Kriegs in der österreichischen Kultur und Literatur nachging (Hansel / Rohrwasser 2010; Stocker / Rohrwasser 2014).

Was versteht man unter der „American hard-boiled detective story“? Sean McCann hat die Ingredienzien folgendermaßen beschrieben:

[...] tough-talking, street wise men; beautiful, treacherous women; a mysterious city, dark, in Raymond Chandlers’s famous phrase, »with something more than night«; a disenchanted hero who strives, usually without resounding success, to bring a small measure of justice to his (or more recently, her) world. (McCann 2010: 42)⁴

² Vgl. aber nun Hall (2016): **Crime Fiction in German**.

³ Vgl. auch Würmann (2009): **Zwischen Unterhaltung und Propaganda**.

⁴ Das Chandler-Zitat bezieht sich auf Raymond Chandler: **Introduction to Trouble Is My Business** (1950; repr. New York: Vintage, 1988), viii.

Nach McCann verdankt die Gattung ihren Erfolg den sogenannten „pulp magazines“ der 1920er Jahre, also der billig hergestellten Heftchenliteratur. Sie war eine literarische Antwort auf die organisierte Kriminalität, die im Gefolge der Prohibition auftrat, und löste den klassischen englischen Kriminalroman mit seinem brillanten Amateurdetektiv ab, der seine Rätsel „within the isolated world of the sybaritic leisure class“ (McCann 2010: 43) gelöst hatte. Man hat öfter behauptet, die hard-boiled detective stories zeichneten ein realistischeres Bild des Verbrechens als die traditionellen Geschichten um Sherlock Holmes oder Hercule Poirot. McCann betont freilich, dass dabei lediglich ein fantastisches fiktionales Universum durch ein anderes ersetzt wurde: Die hard-boiled detective story

[...] displaced one popular fantasy (emphasizing status competition and what was then called »brainwork«) with another, combining two themes that had assumed increasing resonance in the US in the years following World War I: the tension between bureaucratic organization and personal autonomy, and the violent struggle [...] between »civilization« and »barbarity«. (McCann 2010: 44)⁵

Dashiell Hammett und Raymond Chandler, die beiden bekanntesten Verfasser solcher Erzählungen, entwickelten unterschiedliche narrative Strategien. Bei Hammett ist der Ermittler kein Held, sondern ein durchschnittlicher Jedermann ohne besondere Eigenschaften, der einfach seinen Beruf ausübt. Hammett verwendet daher zumeist eine heterodiegetische bzw. (nach Wolf Schmid) „nichtdiegetische“ Stimme (Schmid 2014: 81 – 86) – simpler ausgedrückt, er erzählt in der dritten Person. Chandler schuf dagegen eine romantische Version des hard-boiled detective – einen Ich-Erzähler, der in die Fälle emotionell involviert ist, auch wenn er diese Emotionen verbirgt und eine Sprache verwendet, die an Hemingways häufig zitierte Eisberg-Theorie erinnert.⁶

⁵ Zur literarischen Strategie in den hard-boiled Romanen vgl. auch Osterwalder (2015).

⁶ „If a writer of prose knows enough of what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water.“ (Zit. nach: **A Companion to Hemingway's Death in the Afternoon**. Ed. by Miriam D. Mandel. Rochester, N.Y. 2004, 250. https://books.google.at/books?id=V3lcBcMC_c0C&pg=PA250&lpg=PA250&dq=#v=onepage&q&f=false).

In einigen österreichischen Kriminalromanen der Zeit um 1950 finden sich Elemente dieser amerikanischen Tradition. Ich untersuche in der Folge Texte von Johannes Mario Simmel sowie von Milo Dor und Reinhard Federmann.

Johannes Mario Simmel wurde 1924 in Wien geboren. Sein jüdischer Vater konnte vor den Nazis nach England entkommen. Bis zum Kriegsende arbeitete Simmel als Chemieingenieur, ab 1945 in der Redaktion der neu gegründeten Wiener Zeitung **Welt am Abend**. Seine Mutter war für die Filmgesellschaft „Wien-Film:“ tätig.⁷ Diese Fakten sind deshalb erwähnenswert, weil die beiden hier behandelten Romane im Zeitungs- bzw. im Film-Milieu spielen.

Simmel, dessen literarische Anfänge in das Wien der Nachkriegszeit fallen, übersiedelte 1950 nach München und wurde in den folgenden Jahren zu einem internationalen Bestseller-Autor. Seine Romane erreichten bis 1999 eine Auflage von 73 Millionen.⁸ Von der Literaturkritik wurde er lange Zeit nicht ernst genommen, auch wenn sein politisches Engagement, sein Pazifismus und seine antifaschistische Haltung Anerkennung fanden. Simmel starb 2009.

1950 veröffentlichte er im „Buchverlag Demokratische Druck- und Verlags-Gesellschaft Linz“ zwei Kriminalromane innerhalb einer Taschenbuch-Reihe namens „Bärenbücher“. Die Reihe war offensichtlich gegründet worden, um deutschsprachiger Kriminalliteratur ein Forum zu bieten. Merkwürdigerweise wurden diese beiden Romane später nie wieder aufgelegt, auch nicht, als Simmel schon berühmt war und etliche seiner Jugendwerke erneut auf den Markt kamen. Möglicherweise war er selbst der Meinung, die Bücher verdienten keinen Neudruck.

Der erste Roman, **Der Mörder trinkt keine Milch**, spielt im Wien der Gegenwart innerhalb eines Zeitraums von 24 Stunden. Ein Großteil des Geschehens findet in den Redaktionsräumen der Zeitung **Wiener Mittag** in einem Gebäude in der Schulerstraße statt. Außer einigen Unterweltlern entstammen die meisten Figuren dem Zeitungs-Milieu. Am Morgen begeht der Chefredakteur in seinem Büro Selbstmord; in seinem Zimmer wird die Leiche eines Unbekannten gefunden. Am späten Nachmittag wird auch einer der Schriftsetzer ermordet. Noch vor dem Anbruch des nächsten Tages ist das Rätsel gelöst und der Mörder entlarvt.

⁷https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Mario_Simmel.

⁸ Diese Zahl nach Aspetsberger (1999).

Es gibt keinen zentralen Ermittler. Der Erzähler übernimmt die Perspektive der verschiedensten Figuren, am häufigsten jene des jungen Journalisten Walter Lang, der immer mehr zum Sympathieträger avanciert und dem auch ein Happy End vergönnt wird. Lang rettet nämlich am Ende seine junge Kollegin Maria Walden, die ihm kurz vorher ihre Liebe gestanden hat, aus den Klauen des Bösewichts.

Der Plot und die Auflösung sind einigermaßen absurd. Lange Zeit weist alles darauf hin, dass die Todesfälle mit einer kriminellen Bande von Schwarzhändlern und Währungsschmugglern zu tun haben, deren Aktivitäten die Zeitung aufdecken will. Auf mehrere Journalisten wird Druck ausgeübt, diese geplante Veröffentlichung zu verhindern. Außerdem versucht die mysteriöse Bande, die Zeitung zur Mithilfe zu zwingen. In den täglichen Leitartikel sollen gewisse Wörter als Codes eingebaut werden, die der Kommunikation unter den Bandenmitgliedern dienen. Am Ende stellt sich jedoch heraus, dass es für die Verbrechen ein privates Motiv aus der dunklen Vergangenheit des Chefredakteurs gibt, der vor dem Krieg in Paris gelebt hat. Der scheinbar harmlose Redaktionsdiener Heinrich Weber hat die Morde begangen, nachdem er den Chefredakteur jahrelang erpresst hat. Zu allem Überfluss entpuppt sich Weber auch noch als der geheimnisvolle Kopf der Schwarzhändlerbande. Nach einer wilden Autoverfolgungsjagd durch Wien stirbt er, als er in eine von der amerikanischen Militärpolizei errichtete Straßensperre kracht.

Zeigt dieser Roman eine Nähe zur amerikanischen hard-boiled-Tradition? Wir wollen zuerst klären, was wir in dem Buch finden und was wir nicht finden. Simmels Wien entspricht der amerikanischen Tradition – es ist exakt jenes Wien, das auch der berühmte britische Film *The Third Man* aus dem Jahr 1949 zeichnet. Die Spuren des Krieges sind noch überall sichtbar. Zwielfichtige Nachtlokale in zerbombten Häusern dienen der Schwarzhändler-Bande als Hauptquartier, der böse Heinrich Weber verwendet einen ehemaligen Luftschutzkeller, um die verfolgte Unschuld einzukerkern, eine Aura der Korruption durchdringt die ganze Stadt und auch die Presse. Jeder ist käuflich.

Interessanter ist freilich, was alles in diesem Roman nicht thematisiert wird. Die aktuelle internationale politische Situation, der Kalte Krieg, wird nirgends reflektiert; ebenso wenig die innenpolitische Situation in Österreich oder die Tatsache, dass das Land und die Stadt Wien von den vier Alliierten besetzt sind. Zweimal greift die

amerikanische Militärpolizei ein, um die österreichische Polizei zu unterstützen, aber die anderen Besatzer, insbesondere die Sowjets, spielen keine Rolle.

Die nationalsozialistische Vergangenheit ist fast völlig ausgeblendet. Wenn wir heute einen österreichischen Roman lesen, der in den 1950er Jahren spielt und von der dunklen Vergangenheit einer Figur handelt, erwarten wir vermutlich, dass diese dunkle Vergangenheit irgendwie mit der politischen Situation vor 1945 zu tun hat. Johannes Mario Simmel hat ja tatsächlich in späteren Romanen oft seine Geschichten um solche Konstellationen konstruiert, am auffälligsten in seinem Bestseller **Und Jimmy ging zum Regenbogen** (1970). In der Welt von **Der Mörder trinkt keine Milch** käme man dagegen nicht auf die Idee, dass noch vor einigen Jahren in Wien die Nazis an der Macht waren, wenn man es nicht besser wüsste. In einer einzigen Episode wird darauf angespielt. Der Kulturredakteur der Zeitung, Dr. Czerny, ist 1941 von Teresa Heller, der Frau des Chefredakteurs, versteckt worden, weil er ein „politisch verfolgter Mann“ war, und hat mehrere Jahre heimlich in ihrem Haus am Wiener Stadtrand gelebt. Es „gelang mir, ihn durch die letzten drei Jahre des Kriegs hindurchzubringen“, sagt sie und erklärt damit seine Loyalität ihr gegenüber. Er wisse, „daß ich ihm während des Krieges sozusagen das Leben rettete.“ Frau Heller weiß auch: „es gibt genug Fälle von Menschen, die mit dem Ende des Krieges und der Gefahr vergessen haben, dankbar zu sein“ (Simmel 1950a: 141). Aber von dieser einen Anspielung abgesehen, die für den Fortgang der Geschichte völlig belanglos ist, spielt die unmittelbare Vergangenheit keine Rolle. Wir begegnen keinem einzigen ehemaligen Nazi. Wir erfahren auch nicht, ob und wie die vielen männlichen Figuren vom Krieg betroffen waren. Hatten sie in der Wehrmacht gedient? Waren sie in Kriegsgefangenschaft? Solche Fragen stellen sich nicht.

Simmels Kriminalroman unterscheidet sich von der amerikanischen hard-boiled-Tradition ganz auffällig im Porträt der Polizei. Den Fall löst letztlich „Kommissär“ Wagner gemeinsam mit dem Polizeidetektiv Schlesinger. Sicher, es gibt einen korrupten Polizisten, der heimlich für die Gangsterbande arbeitet und die Heldin Maria Walden unter dem Vorwand, er bringe sie ins Polizei-Hauptquartier, dem Bösewicht Weber ausliefert. Aber dieser Mann ist das sprichwörtliche faule Ei in einem ansonsten einwandfreien Eierkorb. In den nationalsozialistischen Kriminalromanen wurde immer die Polizei positiv gezeichnet, während

die detektivischen Einzelgänger, egal ob hard-boiled oder intellektuelle Außenseiter, keine Rolle spielten – niemand sollte in Opposition zur staatlichen Autorität agieren (Götz von Olenhusen 2009: 124 – 125). In dieser Hinsicht ähnelt also Simmels Kriminalroman viel mehr der einheimischen Tradition als dem amerikanischen Modell.

Erwähnenswert in Simmels Buch ist auch die Metafiktion. Der Autor weiß, dass er einen Kriminalroman schreibt, und auch sein Kommissär Wagner scheint zu wissen, dass er eine Figur in einem solchen Roman ist. Nach dem zweiten Mord – der Schriftsetzer wurde mit einem vergifteten Glas Milch getötet, während das Glas des Mörders nicht berührt wurde – lesen wir: „[Der Kommissär] nickte langsam. »Der Mörder trinkt keine Milch«, sagte er leise. »Ein guter Titel für einen Kriminalroman!«“ (Simmel 1950a: 131). Vermutlich gibt es in dem Roman etliche literarische Anspielungen – ich habe nur eine entdeckt: Als Walter Lang seine geliebte Maria rettet, heißt es: Er „kletterte über einen Trümmerhaufen hinweg und stieg vorsichtig eine krumme Treppe hinunter. Er zählte die Stufen. Es waren neununddreißig.“ Die Anzahl der Stufen ist für die Geschichte irrelevant, aber sie ist wohl eine Anspielung auf den berühmten Roman **The Thirty-Nine Steps** von John Buchan und mehr noch auf Alfred Hitchcocks gleichnamigen Film aus dem Jahr 1935.

Simmels zweiter Roman, ebenfalls 1950 erschienen, trägt den Titel **Man lebt nur zweimal**. Es ist vielleicht erwähnenswert, dass Simmel diesen Titel etliche Jahre vor Ian Fleming erfand, dessen James-Bond-Roman **You Only Live Twice** erst 1964 herauskam.

Hier gibt es einen Ich-Erzähler, den Wiener Schauspieler Peter Gordon, der zufällig in einen Kriminalfall verstrickt wird und später mit Hilfe eines ungenannt bleibenden Schriftstellers darüber ein Buch schreibt. Die Handlung spielt in Wien, zumeist auf dem Gelände der „Wien-Film“, zwischen dem 8. und dem 15. Jänner 1950.

Die Prämisse der Geschichte ist ganz interessant. Der 34-jährige Peter Gordon, ein berühmter österreichischer Filmstar, bezahlt sein Film-Double Jakob Reinhard, damit dieser ihn bei einer Filmpremierre vertrete; Peter Gordon will sich nämlich endlich ein paar Tage Urlaub gönnen. Reinhard, der Peter Gordon ähnlich sieht wie ein Zwillingbruder dem andern, wird bei der Premiere erschossen. Der Mörder hat es offensichtlich auf Gordon abgesehen. Gordon nimmt daher vorübergehend die Identität Reinhardts an, um einem befürchteten zweiten Mordversuch zu entgehen.

Peter Gordon wird nun in seiner neuen Identität als Jakob Reinhard in dessen viele Unterweltgeschäfte hineingezogen, von denen er natürlich keine Ahnung hatte. Darüber hinaus erfährt der scheinbar Tote, was seine Mitmenschen tatsächlich von ihm gehalten haben. Er muss sich auch damit auseinandersetzen, dass seine Geliebte, die Schauspielerin Clarissa Thorwald, eine wahre *femme fatale*, eine Affäre mit Reinhard hatte. Dafür stößt er aber nun auch auf seine wahre Liebe, die junge Schauspielerin Gerda Singer, die als einzige die Charade durchschaut und ihn erkennt, denn wer wirklich liebt, lässt sich durch eine falsche Identität nicht täuschen.

Nach einem weiteren Mord – Clarissa Thorwald wird erschossen –, nach viel Verwirrung, Entführungen, gefährlichen Verfolgungsjagden, Flucht und Rettung in letzter Sekunde wird der Fall gelöst. Die Mörderin ist Peter Gordons vertraute Sekretärin Andrea Kramer, die in den 1930er Jahren, als sie noch in Berlin lebte, mit Reinhard verheiratet war. Sie liebt ihn immer noch und hat größere Geldmengen von Gordons Konto an Reinhard transferiert, um dessen Spielschulden zu decken. Weil sie fürchtete, Gordon würde ihre Betrügereien entdecken, hat sie ihn kurzer Hand erschossen – nicht wissend, dass sie stattdessen Gordons Doppelgänger, ihren Geliebten, tötet.

Erneut stellt sich die Frage: Zeigt dieser Roman eine Nähe zur amerikanischen *hard-boiled*-Tradition? Was findet man in dem Buch – und was nicht?

Peter Gordon, der Ich-Erzähler, unterscheidet sich erheblich von Philip Marlowe, dem romantisch-zynischen Protagonisten der Chandler-Romane. Er ist zwar ein berühmter Filmstar, aber trotzdem ein ziemlich naiver Jedermann, der in den Fall hineinstolpert. Über seine Vergangenheit erfahren wir wenig. Er war Schauspieler im Wiener Theater in der Josefstadt, wurde in die Wehrmacht eingezogen, geriet in sowjetische Kriegsgefangenschaft, kehrte 1947 nach Wien zurück und begann eine erfolgreiche Filmkarriere. Niemals reflektiert er über seine Kriegserlebnisse oder die Nazizeit. In der Handlungsgegenwart lebt er in einer geschützten und privilegierten Welt.

Merkwürdig ist freilich ein Widerspruch zwischen Peter Gordons eigenen Angaben über seine Biographie und den Tatsachen in der Welt des Romans. Gordon behauptet, 34 Jahre alt zu sein, seine Schauspielerkarriere mit 22 begonnen zu haben und nach einigen Jahren an verschiedenen Bühnen 1937 an das Theater in der Josefstadt engagiert

worden zu sein. Falls das stimmt, muss er zur Zeit der Romanhandlung älter als 34 sein. Möglicherweise lügt Gordon über sein Alter. Vielleicht lügt er auch über andere Dinge. Vielleicht ist er ein unzuverlässiger Erzähler. Oder vielleicht liegt hier lediglich ein Fehler des Autors Johannes Mario Simmel vor. Es ist jedenfalls eigenartig, dass man Gordons Darstellung seines Lebens in den späten 1930er Jahren nicht trauen kann.

Abgesehen davon finden wir eine ähnliche Welt wie in **Der Mörder trinkt keine Milch**. Wien ist eine Stadt, in der die Kriminellen ihren Geschäften in schummrigen Bars nachgehen. Die Verbrecher könnten aus den Romanen von Hammett und Chandler oder aus einem Humphrey Bogart-Film kommen, etwa die beiden Gangster, die Peter Gordon bedrohen, weil sie ihn für Reinhard halten: ein großer dicker Mann und ein kleiner Dünner, den der Erzähler „die Ratte“ nennt. Der Gangsterboss, Karl, der letztlich der Polizei hilft, den Fall zu lösen, ist ein heimlicher Romantiker. Er hat die Schauspielerin Clarissa Thorwald verehrt und möchte, dass ihr Mörder gefunden wird.

Wieder ist Wien eine Nachkriegs-Stadt, auch wenn weniger Kriegsschäden erwähnt werden als in dem früheren Roman. Wieder spielt die politische Situation keine Rolle. Wieder gehört die Polizei eindeutig zu den Guten. Und wieder ist der Kriminalfall irgendwie mit der Vergangenheit des Opfers verknüpft, aber diese dunkle Vergangenheit hat keinerlei politische Komponente.

Um es auf den Punkt zu bringen: In Simmels beiden Kriminalromanen ist die Welt aus den Fugen geraten – wie in jedem typischen hard-boiled Roman. Allerdings hat die unerquickliche Gegenwart überhaupt nichts mit der Nazi-Vergangenheit und dem Krieg zu tun. Natürlich gibt es das organisierte Verbrechen und die Schmugglerbanden. Aber das Verbrechen, um dessen Lösung es geht, könnte einem Agatha-Christie-Krimi entstammen.

In beiden Romanen kommt der letztlich entlarvte Mörder – bzw. die Mörderin – aus dem Ausland. Etwas, das in den 1930er Jahren im Ausland ausgeheckt worden ist – in Paris (in **Der Mörder trinkt keine Milch**) oder in Berlin (in **Man lebt nur zweimal**) –, führt Jahre später, im Wien von 1950, zu Mord und Totschlag. Ist es zu weit hergeholt, wenn man in diesem Narrativ einen Reflex des österreichischen Nachkriegs-Konsens sieht? Natürlich ist die Welt aus den Fugen geraten – aber die Einheimischen tragen dafür keine Verantwortung.

Nach Johannes Mario Simmel möchte ich mich zwei Wiener Autoren zuwenden, die in den frühen 1950er Jahren gemeinsam Kriminalromane des hard-boiled Genres verfassten: Milo Dor und Reinhard Federmann.

Milo Dor, 1923 in Belgrad als Sohn eines Arztes geboren, schloss sich im Krieg einer kommunistischen Widerstandsgruppe an, wurde verhaftet, gefoltert und schließlich als Zwangsarbeiter nach Wien geschickt. Er blieb in Österreich und wurde zu einem angesehenen Autor – 1972 bis 1988 war er Vizepräsident des österreichischen PEN-Clubs. Milo Dor starb 2005. Sein gleichfalls 1923 in Wien geborener Freund Reinhard Federmann war der Sohn eines als „Halbjude“ von den Nazis entlassenen Richters. Federmann wurde in die Wehrmacht eingezogen, geriet 1942 in sowjetische Kriegsgefangenschaft und kehrte 1945 nach Wien zurück. Seine literarische Laufbahn führte trotz weiter Anerkennung nie zu einem wirklichen Publikumserfolg. Federmann starb 1976.

Dor und Federmann erkannten ziemlich bald, dass ihre ambitionierten literarischen Veröffentlichungen nicht genug Geld einbrachten, um davon leben zu können. Deshalb begannen sie, gemeinsam Kriminalromane zu schreiben. Viele Jahre später, 1984, als ihr erster Roman, **Internationale Zone**, neu aufgelegt wurde, verfasste Milo Dor ein Nachwort, in dem er angab, die Inspiration dafür sei von Graham Greenes Kurzroman **The Third Man** (1949) ausgegangen, der als Film ein Welterfolg wurde. „Warum sollte das Wien der Besatzungszeit [...] nicht unsere Phantasie anregen, wo wir doch hier lebten und es besser kannten als er [=Graham Greene]?“ (Dor/Federmann 1953a: 239).

Das 1951 verfasste Buch war allerdings nicht ganz so erfolgreich, wie die beiden jungen Autoren erhofft hatten. Laut Dors Nachwort erschien der Roman erst 1953 in einer deutsch-österreichischen Taschenbuchreihe sowie als Fortsetzungsroman in der Grazer sozialdemokratischen Zeitung **Neue Zeit**. Schon vorher hatten die beiden Autoren den Roman an den bekannten deutschen Verleger Helmut Kindler verkauft, der ihn als Fortsetzungsroman in einer seiner illustrierten Zeitschriften publizieren wollte. Die Herausgeber der Zeitschrift fanden den Text allerdings „zu literarisch“. 1984 erläuterte Dor:

Zu dieser Zeit waren die Klassiker des amerikanischen Kriminalromans Dashiell Hammett und Raymond Chandler, die uns als Vorbilder gedient hatten, in der Bundesrepublik noch völlig unbekannt. (Dor /Federmann 1953a: 239)

Als Kindler einige Jahre später einen neuen Versuch unternahm, den Roman herauszubringen, bat er Dor und Federmann um einige Einleitungskapitel und ein neues Schlusskapitel, eine Rahmenhandlung, die den Roman aktualisieren sollte. Zwar kamen die Autoren diesem Wunsch nach, aber erneut widersetzten sich die Redakteure der Zeitschrift dem Wunsch ihres Verlegers, und der erweiterte Roman blieb unveröffentlicht.

Die kuriose Publikationsgeschichte war damit noch nicht abgeschlossen. 1956 und 1957 kamen niederländische, dänische und schwedische Versionen des erweiterten Romans heraus. 1961 veröffentlichte der Gütersloher Sigbert-Mohn-Verlag eine deutschsprachige Ausgabe, allerdings ohne die später geschriebenen Kapitel. Als dann der Wiener Picus-Verlag 1984 den Roman erneut herausbrachte, musste Milo Dor feststellen, dass die deutschsprachige Version der Eingangskapitel nicht mehr auffindbar war, weshalb sie aus dem Niederländischen rückübersetzt werden musste. Als Übersetzer fungierte übrigens Reinhard Prießnitz.

Internationale Zone hat in jüngerer Zeit das Interesse der Forschung erweckt.⁹ Der Roman spielt in Wien, und zwar im Frühling 1950. Im Wesentlichen erzählt er die Geschichte eines jungen rumänischen Schwarzmarkthändlers namens Georgi Maniu, der sich Georges Maine nennt. Maine ist nach dem Krieg in Wien aufgetaucht und hat sein Handwerk bei der lokalen Nummer Eins im Schwarzmarkthandel, Freddie Hirsch, gelernt. Über Freddie Hirsch erfährt man nicht viel, außer dass er in früheren Tagen die Kommunisten in Shanghai mit Waffen versorgt hat. Dies und sein Name lassen darauf schließen, dass er während der Nazi-Zeit ein jüdischer Shanghai-Emigrant gewesen sein dürfte.

Freddie Hirsch hat ein ziemlich erfolgreiches Geschäftsmodell. Er kauft im marokkanischen Tanger, in der „internationalen Zone“, Zigaretten in großem Maßstab und schmuggelt sie durch Italien und

⁹Vgl. Stocker (2010) **Jenseits des „Dritten Mannes“**; Hader (2013) **Hard-boiled in Wien**; Maurer, Neumann-Rieser, Stocker (2017): **Diskurse des Kalten Krieges**.

Ungarn nach Wien. Die ungarische kommunistische Partei und hohe Offiziere der sowjetischen Besatzungsmacht in Österreich sind seine Partner und verdienen ziemlich gut dabei. Das ändert sich aber, als die Sowjets von Freddie Unterstützung verlangen, wenn sie Menschen kidnappen, die in die westlichen Besatzungszonen Österreichs geflüchtet sind. Freddie weigert sich, während Georges Maine keine Bedenken hat. Mit Hilfe der Sowjets stürzt Maine daher Freddie und übernimmt dessen Schmuggel-Imperium.

In Wien taucht ein aus Bukarest geflüchteter Jugendfreund Maines auf, der Dichter Peter Margul, den Kenner für „einen der besten Lyriker deutscher Zunge“ halten (Dor / Federmann 1953a: 78). Petre Margul ist ganz deutlich nach Paul Celan modelliert, der 1948 einige Monate lang in Wien lebte. Im Roman erfährt Petre Margul, dass sein großzügiger Freund Georges nicht nur ein Zigarettenschmuggler ist – was Peter nicht stört –, sondern auch ein skrupelloser Menschenhändler, dessen an die Sowjets verkauften Opfer im Gulag enden.

Als ein Entführungsversuch scheitert und Georges Maines Komplizen von den Amerikanern geschnappt werden, nehmen die Sowjets Maine in „Schutzhaft“, um den Skandal zu vertuschen, der in allen österreichischen Zeitungen Schlagzeilen macht. Peter Margul verhilft seinem früheren Freund zur Flucht, indem er einen sowjetischen Wachsoldaten besticht. Dann aber verlässt er Wien und fährt nach Paris. Georges Maine wird von einem seiner früheren Partner in eine Falle gelockt und von der amerikanischen Militärpolizei erschossen, als er sich der Verhaftung durch Flucht entziehen will.

Welche Elemente dieses Romans lassen sich der hard-boiled Tradition zuordnen? Wie in Simmels **Der Mörder trinkt keine Milch** gibt es keinen einzelnen Ermittler als Protagonisten. Die Perspektiven wechseln; Perspektiventräger sind neben Georges Maine und Petre Margul auch diverse andere Nebenfiguren. Das Wien des Romans ist wiederum das Wien des **Dritten Manns**. Die Figuren agieren in dubiosen Nachtlokalen und schäbigen Hotels. Alles und alle sind käuflich, fast alle sind korrupt. Die Moral zählt nicht, Geld regiert die Welt. Anders als in Simmels Romanen gibt es aber keine ausschließlich bösen Charaktere. Dass die Menschen handeln, wie sie handeln, ist den politischen und sozialen Verhältnissen zuzuschreiben. Peter Margul, eine der wenigen positiven Figuren, fragt sich, warum sein Freund Georges ein kaltblütiger Menschenhändler geworden ist:

Man wird nicht so geboren. Sie machen einen dazu. Langsam und sorgfältig brechen sie dir ein Stück deines Gewissens nach dem anderen heraus. Sie sagen dir: Du darfst töten, du sollst, du mußt, für irgend einen Kalbskopf, der nicht einmal aus Gold ist, sondern nur aus Dreck. Nur aus Dreck. Und wenn du das einmal begriffen hast, dann tötest du von allein weiter, für dich selbst. Für deinen eigenen Kalbskopf. Ist das ein so großer Unterschied? (Dor / Federmann 1953a: 122)

Mit ähnlichen Argumenten rechtfertigt Georges Maine seiner Freundin Ilse gegenüber sein Geschäft, als sie ihn besorgt fragt, was mit den Menschen passiere, die er an die Sowjets verkauft:

Aber das ist doch wirklich nicht unsere Sache. Wir spielen am grünen Tisch und wir sind auch nicht schlechter als die Diplomaten, die in schwarzen Anzügen herumlaufen und Frieden schließen und Kriege erklären. [...] Sie zerbrechen sich auch nicht den Kopf darüber, was mit den Menschen geschieht, über die sie bestimmen. (Dor / Federmann 1953a: 129)

Die europäische Geschichte mit ihrer Tendenz, für die je eigene Ideologie zu töten, das Beispiel der Vorkriegs- und der Nachkriegs-Diplomatie, all dies hat ethische Fragen in den Hintergrund gedrängt. Man handelt rücksichtslos, um die eigenen Interessen voranzutreiben, egal ob es um politische und ideologische Interessen geht, oder einfach darum, Geld zu verdienen.

In **Internationale Zone** ist Wien bis ins Mark verdorben, die Stadt ist „eine Falle“ (Dor / Federmann 1953a: 224), aus der lediglich Petre Margul und – im letzten Kapitel – Freddie Hirsch entkommen können. Anders als Simmel, externalisieren Dor und Federmann das Böse nicht. Die gebürtigen Wiener und die Zuwanderer haben beide die Tendenz zum Bösen, aber auch die Chance, dem Bösen abzuschwören.

Die Handlung des Kriminalromans **Internationale Zone** basiert auf den historischen Fakten im Wien der Nachkriegszeit, wo die sowjetischen Autoritäten tatsächlich Menschen aus den Westzonen entführen ließen und verschleppten und wo der Schwarzhandel die Gesellschaft korrumpierte. In seinem Nachwort enthüllt Milo Dor, dass viele der faktualen Informationen von einem Reporter der **Arbeiterzeitung**, Franz Kreuzer, stammten, der später eine führende Rolle in der österreichischen Medienlandschaft spielen sollte und 1985 bis 1987 österreichischer Bundesminister für Gesundheit und Umweltschutz war. Kreuzer veröffentlichte 1956 selbst einen Roman, **Die schwarze Sonne**, in dem er den sowjetischen Menschenraub anprangerte.

Ob man **Internationale Zone** allerdings tatsächlich als einen Roman in der amerikanischen hard-boiled Tradition bezeichnen kann, möchte ich trotz Milo Dors gegensätzlicher Auffassung bezweifeln. Zwar verweisen die düstere Atmosphäre, die Figuren aus der Halbwelt und die pessimistische Weltsicht auf Hammett und Chandler. Der narrative Diskurs, das verständnisvolle Porträt vieler Charaktere durch ihre eigene Perspektive und die narratoriale Empörung über den allgemeinen Werteverfall scheinen mir aber auf eine andere literarische Tradition zu verweisen, die auf die Aufklärung und den Realismus des 19. Jahrhunderts zurückgeht: ein melancholischer Blick auf die Welt, wie sie eben ist.

Wie schon erwähnt, verfassten Dor und Federmann einige Jahre nach der Erstpublikation einige neue Einleitungskapitel und ein Schlusskapitel. Mit dieser Rahmenhandlung stellten sie das Buch deutlicher in die hard-boiled Tradition. Die Folie ist ganz offensichtlich Dashiell Hammetts **Maltese Falcon**, die verzweifelte Suche nach einem wertvollen Objekt, das sich am Ende als Schimäre entpuppt. In der neuen Version der **Internationalen Zone** wird ein Komplize Georges Maines nach fünf Jahren aus dem Gefängnis entlassen und versucht nun, an das Schweizer Bankkonto des getöteten Maine heranzukommen. Nach vielen Mühen muss er aber erfahren, dass die kommunistische Regierung Rumäniens das Konto beschlagnahmt hat.

Die Jagd nach einem wertvollen Objekt, das sich als Schimäre herausstellt, ist auch der Plot im zweiten Kriminalroman von Dor und Federmann, **Und einer folgt dem anderen**.

Auch hier liefert Milo Dors späteres Nachwort für eine Neuausgabe wertvolle Hintergrundinformation. Dor behauptet, vielleicht durchaus zurecht, dass er und Federmann die ersten „im deutschsprachigen Raum“ gewesen seien, die „eine für unsere Gefilde neue Art des Kriminalromans“ geschrieben hätten: Bücher, die sich nicht an den „Auflagegiganten Agatha Christie and Edgar Wallace“ orientierten, sondern ein anderes Vorbild hatten:

[...] die in Europa damals noch beinahe unbekanntes Amerikaner Raymond Chandler und Dashiell Hammett, deren Kriminalromane mehr über das Leben und die Atmosphäre in ihrem Land im Laufe der zwanziger, dreißiger und vierziger Jahre aussagen als viele wissenschaftliche und politische Analysen. (Dor / Federmann 1953b: 187)

Wie Dor anführt, waren er und Federmann nicht daran interessiert, „einen Übeltäter oder eine Übeltäterin durch spitzfindige Untersuchungen

eines Inspektors zu überführen". Sie versuchten vielmehr eine „Schilderung gesellschaftlicher und politischer Verhältnisse, unter denen halbwegs normale Bürger zu Kriminellen werden“.

Milo Dor verrät auch, dass er und Federmann großen Spaß bei der Arbeit an diesem Buch hatten,

[...] weil wir die Welt der kleinen und großen Schieber kannten, der Glücksritter, der alten Nazis, die ungebrochen da waren und im Trüben zu fischen versuchten, der Besatzungsoffiziere, der echten und der Möchtegernspione, die der Kalte Krieg hochgespült hatte, und der vielen Mädchen, die sich den Verlockungen des scheinbar freien Leben mit ausgelassener Freude oder verhaltener Melancholie hingaben. (Dor / Federmann 1953b: 188.)

Und Dor fährt fort: „Wir lachten auch viel, während wir das Buch schrieben. Das Leben war zu dieser Zeit so falsch und verlogen, daß man darüber nur lachen konnte.“ In der Tat ist **Und einer folgt dem anderen** von schwarzem Humor gezeichnet und keineswegs so melancholisch wie **Internationale Zone**.

Der Plot ist zwar überaus kompliziert, lässt sich aber auf einen simplen Nenner bringen. Ein Ich-Erzähler, der zynische und abgebrühte Wiener Reporter Alex Lutin, muss über ein grausiges Verbrechen berichten: Eine junge Frau ist offenbar einem Sexualmord zum Opfer gefallen. Lutin findet heraus, dass sie mit einem hohen sowjetischen Offizier befreundet war. Von sowjetischer Seite wird der Reporter mittels Drohungen und Bestechungen aufgefordert, seine Recherchen einzustellen. Es kommt zu weiteren Morden und Selbstmorden, die wilde Jagd führt durch sämtliche österreichische Besatzungszonen, bis Lutin in Salzburg und Innsbruck erkennt, dass alle Akteure, darunter auch der französische Geheimdienst, einem wertvollen Dokument auf der Spur sind, einem geheimen Waffenplan der Nationalsozialisten. Auch Lutin wird von der allgemeinen Gier angesteckt, auch als er von einem Mitarbeiter des amerikanischen Geheimdienstes informiert wird, dass das angebliche Dokument eine Fälschung ist. Er verkauft das gefälschte Dokument an die Sowjets, die ihn mit Falschgeld bezahlen, was er allerdings zu spät erkennt. Ernüchtert wirft er das Falschgeld in die Salzach und muss selbstkritisch gestehen, dass er nicht besser ist als all die anderen Akteure.

Die Geschichte wirft natürlich einige ethische Fragen auf und zeichnet erneut eine Welt, die aus den Fugen geraten ist. Aber die

metafiktionalen, vielleicht sogar parodistischen Elemente sind auffällig. Dor und Federmann machen augenzwinkernd darauf aufmerksam, dass sie genau wissen, welche Art von Roman sie schreiben. Die russischen Charaktere sind nach Schriftstellern benannt – Puschkin, Kornejschuk and Simonow. Eine dubiose Figur mit Geheimdienstkontakten heißt Armin Koestler – ganz offensichtlich eine Parodie des Hansdampf-in-allen Gassen Arthur Koestler. Der Polizeiinspektor Hegner spricht bei seinem ersten Treffen mit Lutin über einen amerikanischen Kriminalfilm, den er gerade gesehen hat: *Die nackte Stadt*. Dieser Film von Jules Dassin aus dem Jahr 1948 (*The Naked City*) beginnt exakt wie der aktuelle Kriminalfall: mit einer weiblichen Leiche in einer Badewanne. Alex Lutins Lieblingsbar ist jene Bar, in der Orson Welles während der Dreharbeiten zum *Dritten Mann* verkehrt hat – zumindest behauptet das der Barkeeper, der auch davon berichtet, mit Orson Welles und Rita Hayworth Freundschaft geschlossen zu haben. Überhaupt zeigt Alex Lutin alle Eigenschaften eines hard-boiled Detektivs. Er ist zynisch, misogyn und benützt seine Freundinnen für seine eigenen Zwecke. Im Vergleich zu Chandlers wortkargem Philip Marlowe ist er freilich als Erzähler viel zu geschwätzig.

Wie in **Internationale Zone** wird der zeitgeschichtliche Hintergrund evoziert, allerdings in geringerem Ausmaß. Es gibt nach wie vor sowjetische Verschleppungen, es ist nach wie vor riskant, die Zonengrenze zu passieren, nach wie vor kooperieren die Besatzungstruppen mit dem organisierten Verbrechen. Dor und Federmann gingen sogar von zwei tatsächlichen spektakulären Mordfällen aus, die sich im November 1949 in Wien und Tirol ereignet hatten. (Maurer /Neumann-Rieser / Stocker 2017: 380-381)

Trotzdem ist **Und einer folgt dem anderen** eher ein satirisches Bild der österreichischen Nachkriegszeit und weniger ein melancholisches Porträt. „Hard-boiled“ ist in diesem Fall eher eine bewusst gewählte Erzählform, ein ironisches intertextuelles Spiel, als ein ernsthafter Versuch, die moralische Verwahrlosung der frühen 1950er Jahre literarisch in den Griff zu bekommen.

Was ist das Fazit? In den frühen 1950er Jahren entstanden einige österreichische Kriminalromane, die bewusst (bei Dor und Federmann) oder eher unbewusst (bei Simmel) das Modell des hard-boiled Krimis aufgriffen. Da wir über den Kriminalroman der Nazizeit nicht ausreichend informiert sind, können wir nicht klären, in welchem Ausmaß diese Romane auf eine einheimische Tradition zurückgriffen und in welchem Ausmaß wir es mit einem amerikanischen Kulturtransfer

zu tun haben. Die jungen Autoren, vermute ich, sahen sich selbst als Nachfolger von Hammett und Chandler. Die Bücher sind tatsächlich, trotz ihrer reißerischen Plots, einigermaßen realistische Darstellungen der Situation im Nachkriegsösterreich. Meiner Meinung nach unterscheiden sie sich aber deutlich in ihrer literarischen Qualität. Dor und Federmann setzen sich mit den komplexen politischen und moralischen Widersprüchen des Kalten Kriegs auseinander; Simmel dagegen benützt diesen Hintergrund lediglich für eine ansonsten insignifikante Kriminalgeschichte.

Literatur

- Aspetsberger, Friedbert (1999): *Simmel ist keine „Marquise Valtentante“*. Vorwort des Herausgebers. In: Friedbert Aspetsberger (Hrsg.): **Johannes Mario Simmel lächelt**. Innsbruck-Wien: Studienverlag, 7 – 16.
- Dor, Milo and Reinhard Federmann (1953a): **Internationale Zone**. Wien: Picus.
- Dor, Milo and Reinhard Federmann(1953b): **Und einer folgt dem anderen. Kriminalroman**. Wien: Picus.
- Götting, Ulrike (1998): **Der deutsche Kriminalroman zwischen 1945 und 1970. Formen und Tendenzen**. Wetzlar: Kletsmeier.
- Götz von Olenhusen, Irmtraud (2009): *Mord verjährt nicht. Krimis als historische Quelle (1900–1945)*. In: Barbara Korte / Sylvia Paletschek (Hrsg.): **Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften**. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Hader, Markus (2013): **Hard-boiled in Wien. Genrecharakteristika der amerikanischen Thrillerliteratur bei Milo Dor und Reinhard Federmann**. Diplomarbeit, Wien.
- Hall, Katharina (2016) (Hrsg.): **Crime Fiction in German. Der Krimi**. Cardiff.
- Hansel, Michael /Michael Rohrwasser(2010), (Hrsg.): **Kalter Krieg in Österreich. Literatur – Kunst – Kultur**. Wien: Zsolnay.
- Kemmer, Wolfgang (2001): **Hammett – Chandler – Fauser. Produktive Rezeption der amerikanischen hard-boiledschool im deutschen Kriminalroman**. Köln: Teiresias Verlag.
- Maurer, Stefan / Neumann-Rieser, Doris / Stocker, Günther (2017): **Diskurse des Kalten Krieges. Eine andere österreichische Nachkriegsliteratur**. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.

- McCann, Sean (2010): *The hard-boiled novel*. In: **The Cambridge Companion to American Crime Fiction**. Ed. Catherine Ross Nickerson. Cambridge University Press 42 – 57.
- Nünning, Vera (2008) (Hrsg.): **Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen**. Trier: WVT.
- Obst, Barbara (2009): *Mörderische Erinnerungen*. In: Mireille Tabah (Hrsg.): **Gedächtnis und Widerstand. Festschrift für Irene Heidelberger-Leonard**. Tübingen: Stauffenburg, 297 – 305.
- Osterwalder, Sonja (2015): „*Guessagain*“. *Aufklärung in den hard-boiled Romanen*. In: Clemens Peck / Florian Sedlmeier (Hrsg.). **Kriminalliteratur und Wissensgeschichte. Genres -Medien – Techniken**. Bielefeld: transcript, 161 – 172.
- Schmid, Wolf (2014): **Elemente der Narratologie**. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin: De Gruyter.
- Simmel, Johannes Mario (1950a): **Der Mörder trinkt keine Milch. Ein Kriminalroman**. Buchverlag Demokratische Druck- und Verlags-Gesellschaft Linz. (Bären-Bücher. Roman-Serie Nr. 19)
- Simmel, Johannes Mario (1950b): **Man lebt nur zweimal. Ein Kriminalroman**. Buchverlag Demokratische Druck- und Verlags-Gesellschaft Linz. (Bären-Bücher. Roman-Serie. Nr. 21)
- Stocker, Günther (2010). *Jenseits des „Dritten Mannes“*. *Kalter Krieg und Besatzungszeit in österreichischen Thrillern der fünfziger Jahre*. In: Hansel, Michael /Michael Rohrwasser Hrsg.): **Kalter Krieg in Österreich. Literatur – Kunst – Kultur**. Wien: Zsolnay, 108 – 122.
- Stocker, Günther / Michael Rohrwasser (2014), (Hrsg., unter Mitarbeit v. Stefan Maurer u. Doris Neumann-Rieser): **Spannungsfelder. Zur deutschsprachigen Literatur im Kalten Krieg (1945-1968)**. Wuppertal: Arco.
- Würmann, Carsten (2004): *Zum Kriminalroman im Nationalsozialismus*. In: Bruno Franceschini (Hrsg.): **Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre**. Berlin: Weidler Buchverlag, 143 – 186.
- Würmann, Carsten (2009): **Zwischen Unterhaltung und Propaganda. Das Krimigenre im Dritten Reich**. Diss. FU Berlin (http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000095723).

Das Motiv der Heimat in der modernen ungarndeutschen Literatur¹

Abstract: In the modern literature of the Germans in Hungary, which exists since the 1970-ies, the motif of “Heimat” (in the meaning of country or/and region of origin) appears constantly. For “Heimat” stands Hungary as a whole and certain regions of the country in this time. After the political changes of 1989/90 Hungary as a whole as motif of “Heimat” disappears and from then on only regions, cities, villages and other local areas are described as “Heimat”, but the description changes from the former idealistic view to a more critical one. Interestingly Germany – which is the “old Heimat” of the Germans in Hungary – appears only marginally in this literature and never as an alternative home.

Keywords: Germans in Hungary, literature of the german national minority in Hungary, modern literature, motif of “Heimat”, influence of politics on literature.

1. Einleitung

Die moderne ungarndeutsche Literatur kann man zu wesentlichen Teilen als eine Bekenntnisliteratur auffassen, die sich auch die Vertretung der Volksgruppe auf die Fahnen geschrieben hat. Das Ungarndeutschtum hat seine Heimat in Ungarn gefunden, dementsprechend ist es auch nicht weiter überraschend, wie häufig dieser Umstand in seiner Literatur gestaltet wird. Vorliegender Beitrag geht den Erscheinungsformen des Motivs Heimat in der modernen ungarndeutschen Literatur nach.

2. Die ungarndeutsche Literatur

Der Begriff ungarndeutsche Literatur steht für die in deutscher Sprache in Ungarn geschriebene Literatur, die in Ungarn schon seit Jahrhunderten existiert. Die moderne ungarndeutsche Literatur beginnt jedoch nach einer Pause des erzwungenen Schweigens nach dem Zweiten Weltkrieg

¹ Alle Übersetzungen der ungarischen Quellen stammen von Gábor Kerekes (G. K.).

im Jahre 1973 mit dem in der **Neuen Zeitung**, dem ungarndeutschen Wochenblatt Ungarns veröffentlichten Aufruf **Greift zur Feder**, der zum Einsenden deutschsprachiger literarischer Texte von Ungarndeutschen ermunterte. Das Ergebnis dieses Aufrufs und der auf ihn hin eingesandten Texte wurde die im Folgejahr veröffentlichte Anthologie **Tiefe Wurzeln**, die Werke von 13 Autoren enthielt und mit der die Geschichte der modernen ungarndeutschen Literatur beginnt.²

Im Rahmen dieses Beitrages sollen die Grenzen der ungarndeutschen Literatur auf die Weise abgesteckt, die Auswahl der als Grundlage für die Texte ausgewählten Autoren auf die Weise festgelegt werden, dass nur in deutscher Sprache verfasste Werke von in Ungarn aufgewachsenen, sozialisierten Autorinnen und Autoren Beachtung finden sollen, die sich selbst als Ungarndeutsche definieren und primär zum Ungarndeutschtum bekennen.

3. Das kulturelle Umfeld in Ungarn vor und nach der politischen Wende 1989/90

3.1. Bis 1989 – 1890

Zur Zeit des Neubeginns der ungarndeutschen Literatur stand im kommunistischen Ungarn die Forderung nach dem sozialistischen Realismus – leider nicht immer nur – theoretisch noch im Raum, welcher Begriff allerdings zu keiner Zeit auch nur annähernd konkret definiert worden war. „Die höchste Stufe der Entwicklung der Kunst ist der sozialistische Realismus“, hieß es in den 1950er Jahren und danach immer wieder, weiterhin gehörte zu den Grunddogmen der Kulturpolitik der Satz „Literatur ist Ideologie“, weshalb die Kunst „in enger Verbindung mit dem Klassenkampf“ stehe und der Schriftsteller „aktiv an der Gestaltung der Gesellschaft“ teilnehme (Horváth / Kosaras 1952: 10f.), wobei eine Nähe zur Volkstümlichkeit und in erster Linie Parteilichkeit unverzichtbar seien. Problematisch war für die Künstler, wenn sie der relativ schemenhaft niedergelegten Forderung des sozialistischen Realismus entsprechen wollten, dass sie den damaligen sozialistischen Alltag als besonders attraktiv darzustellen hatten, wodurch die in diesem Sinne entstandene Kunst vielmehr „als

² Vgl. Kerekes 2010.

paradiesischer Realismus, als Kunst der erlösten Welt“ (Szilágyi 1992: 7) bezeichnet werden konnte. Zugleich mussten die Künstler den Klassenkampf, die Auseinandersetzung mit den westlichen Staaten als einen Kampf zwischen Gut und Böse darstellen, in dem der Ausgang nur mit dem Sieg der sozialistischen Weltrevolution vorstellbar war. Die diese Vorgaben einhaltenden, (deshalb auch gezwungenermaßen) vereinfachenden Propagandawerke erhielten oft selbst von der Seite ihres Auftraggebers, der staatlichen Kulturpolitik, den Vorwurf, sie seien „schematisch“ (Gyarmati 2011: 231), während anderen, zumeist den anspruchsvollen Autoren das Fehlen von Parteilichkeit vorgeworfen wurde, wobei es Ironie des Schicksals ist, dass zu diesen letzteren auch solche Schriftsteller wie Tibor Déry und Gyula Illyés sowie der Philosoph György Lukács gehörten, die bereits vor dem Zweiten Weltkrieg in der Horthy-Ära Probleme mit der damaligen Zensur hatten.³ Klar war nur, dass der so genannte „bürgerliche Realismus trotz aller großen Werte notwendigerweise von niedriger Ordnung ist als der sozialistische Realismus“ (Horváth 1950: 37).

Im Bereich des ungarischen Verlagswesens war die Lage die folgende: 1954 wurde die so genannte **Kiadói Főigazgatóság** [**Verlagshauptdirektion**] gegründet, deren Aufgabe es war, eine Kontrolle über die in Ungarn geplanten Buchveröffentlichungen auszuüben; sie existierte bis 1989, als sie sich schon selbst längst überlebt hatte. In den 35 Jahren ihrer Existenz erlebte sie den immer weiter voranschreitenden Verfall ihrer Position, herbeigeführt durch eine Vielzahl von Faktoren. So waren zwar alle ungarischen Verlage in staatlichem Besitz und wurden auch zur Propagierung der Literaturen der „sozialistischen Bruderländer“ sowie ideologisch als notwendig angesehener Bücher benutzt, doch im Laufe der Zeit – beginnend ab dem Ende der 1960er Jahre – sollten von den Verlagen auch finanzielle Gewinne erzielt werden. Dies führte dazu, dass immer mehr Verlage profitorientierte Bücher veröffentlichten – zu denen damals außer der internationalen Kriminal- (Christie, Chandler, Hammett, Simenon) und Science-Fiction-Literatur (Aldiss, Asimov, Clarke) auch die Werke der Autoren der klassischen Moderne – Joyce, Kafka, Musil, Proust u. a. –

³ Ein Beispiel für eine Attacke gegen Lukács und Déry seitens der Kulturpolitik Ungarns in der damaligen Zeit alleine bestimmenden Ministers für Volksbildung Révay (1950: 283 – 317).

gehörten, wie überhaupt die Werke von Autoren aus der westlichen Hemisphäre.

Nach dem Volksaufstand von 1956 begann die Staatspartei im Interesse der Stabilisierung ihrer Macht bereits 1957 mit der Einführung von kleinen Erleichterungen, die die Volksmassen dazu bewegen sollten, der neuen politischen Führung gegenüber weniger abweisend zu sein. Im Bereich der Kultur gehörte der Literatur von allen Kunstgattungen am deutlichsten die Aufmerksamkeit der neu organisierten Staatspartei und ihrer Gremien (Szöneyi 2012: 19). Bereits im Sommer 1957 beinhaltete ein Beschluss des obersten Leitungsgremiums, des Politbüros der Partei, das Prinzip, das später in Ungarn „die 3 T-s“ genannt wurde und im Wesentlichen bis 1989 Geltung besaß, wobei die T-s für die ersten Buchstaben der ungarischen Wörter für „unterstützen“ („támogat“), „tolerieren“ („tűr“) und „verbieten“ („tilt“) stehen, womit die Attitüde der Macht zu einzelnen Kunstwerken bezeichnet wurde. Die nur auf den ersten Blick als genau erscheinenden Formulierungen des Beschlusses (**Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956-1962** 1973: 142) ermöglichten aber auf Grund ihrer Ungenauigkeit in der Alltagspraxis der Zensur einen ziemlich hohen Grad an Willkür in der Frage, welche Werke zu welcher Kategorie gerechnet werden sollten. Man erklärte zwar, es sei nicht die Aufgabe der Partei, als Schiedsrichterin in Fragen der Kunst aufzutreten – doch dies geschah in den folgenden Jahrzehnten immer wieder (Rainer 2010: 33).

Im konkreten Tagesgeschäft der Verlage spielte in dieser Zeit die bereits erwähnte **Verlagshauptdirektion** eine wesentliche Rolle bei der Kontrolle über die in Ungarn geplanten Buchveröffentlichungen. Sie besaß im Grunde die Funktion einer Zensurbehörde, mit der Aufgabe, zunächst unliebsame Werke auszusondern und deren Veröffentlichung zu verhindern. Damit sollten im Weiteren dann Autoren davon abgeschreckt werden, unerwünschte Werke überhaupt erst zu schreiben.

Konkret durchlief ein Manuskript bis zur Veröffentlichung sechs Stationen:

1. Die positive Meinung einer angesehenen Person, eines Autors oder Redakteurs war der erste Schritt, dem eine weitere positive Beurteilung – in schriftlicher Form – durch eine für die Staatsmacht politisch vollkommen unbedenkliche Person folgen musste.
2. Hiernach musste bei der Verlagshauptdirektion vom Verlag die Erlaubnis eingeholt werden, einen Vertrag mit dem Autor bzw. dem Übersetzer abschließen zu dürfen.

3. Auf Grund der Erlaubnis wurde das Manuskript oder Buch in den Veröffentlichungsplan des Verlages aufgenommen, der wiederum an die Verlagshauptdirektion gesandt werden musste, damit diese den Plan gutheißt. Dieser Teil des Verfahrens konnte sich über einen längeren Zeitraum hinziehen.

4. Hatte man die Erlaubnis, so konnte das Buch entsprechend der Terminierung im von der Verlagshauptdirektion akzeptierten Veröffentlichungsplan in die Druckerei geschickt werden, allerdings erst nachdem das Manuskript erneut, diesmal zusammen mit einem Redakteursgutachten die Erlaubnis zur Veröffentlichung erhalten hatte. Ohne dem mit dem Stempel „genehmigt“ versehenen, so genannten „Genehmigungsblatt“ durften die ungarischen Druckereien keine Manuskripte annehmen.

5. War das Buch gesetzt, konnte das zuständige Ministerium die Druckfahnen kontrollieren, und gegebenenfalls die Veröffentlichung stoppen.

6. Durfte das Buch gedruckt werden, musste das erste angefertigte Exemplar dem Ministerium zugesandt werden, damit dieses die Erlaubnis erteilt, das Buch in den Handel zu bringen. Die Verweigerung der Erteilung dieser Erlaubnis kam durchaus vor (Domokos 1996: 8 – 9).

Diese Schritte bildeten ein engmaschiges Netz der Kontrolle, das sich ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre im Laufe der Zeit angesichts der staatlichen Forderung nach einem rentablen Buchwesen langsam zu lockern begann, um dann Ende der achtziger Jahre vollends die Bedeutung zu verlieren. Allerdings existierte die **Verlagshauptdirektion** bis zur politischen Wende 1989 und hatte allein durch ihre Existenz immer auch eine einschüchternde Wirkung. Weiterhin darf man nicht vergessen, dass die ideologische Entspannung sich nicht gleichmäßig vollzog, das heißt es gab immer wieder Phasen, in denen im Bereich des literarischen Lebens restriktiver gegen vermeintlich schädliche, weil kritische Texte vorgegangen wurde, als in den Zeitabschnitten zuvor. Für die Zeitgenossen war es nur sehr schwer abschätzbar, was sich noch im Rahmen des Tolerierten bewegte und was schon als unerwünscht hätte erachtet werden können. Eingriffe, die als Zensur erkennbar sind, gab es vor allen Dingen im Falle ungarischer Werke bis 1989, also bis zum Ende der Volksrepublik Ungarn.⁴ Selbst noch 1983 wurde die gesamte

⁴ Ausführliche Beschreibung zahlreicher Beispiele aus der ungarischsprachigen Literatur bei Domokos 1996.

Redaktion der Zeitschrift **Mozgó Világ** abgelöst und 1986 erging es ähnlich der Bewegung der sogenannten ‚volkstümlichen Autoren‘ zugeordneten Zeitschrift **Tiszatáj** (Rainer 2010: 81 – 82). In der Übersetzungsliteratur sind bei Texten aus dem deutschsprachigen Raum vor allem problematische Beispiele aus der westdeutschen Literatur bekannt, so etwa die im Vergleich zu den ungarischen Übersetzungen der anderen Werke des Autors verspätete ungarische Veröffentlichung von Heinrich Bölls **Ansichten eines Clowns** (wegen einer Szene, in der die Hauptfigur Hans Schnier in der DDR bei Vertretern der dortigen Gewerkschaften auf wenig Gegenliebe stößt, als er im Rahmen einer seiner Pantomimen den Alltag der DDR kritisch zu kommentieren versucht) und der ungarischen Erstveröffentlichung von Günter Grass’ **Die Blechtrommel** (aus der man einfach die Passagen strich, die die Übergriffe der sowjetischen Armee in Deutschland beschrieben).

Die ungarndeutsche Literatur war von den hier skizzierten Umständen insofern betroffen, als dass die Autoren bzw. ihre Veröffentlichungen ebenfalls der **Verlagshauptdirektion** unterstanden, sie sich deshalb strikt an die politischen Vorgaben der Kulturpolitik hielten, waren sie doch als Deutsche durch zusätzliches Misstrauen gestraft. Ab und zu gab es vorsichtige Versuche, politische Themen und Motive mit einzuschmuggeln, die zu der offiziellen Sprachregelung in Widerspruch standen, was allerdings nur sehr vorsichtig und auf zurückhaltende Weise erfolgen konnte.

Wirtschaftlich gesehen war und ist es bis heute – im Gegensatz zu ungarischen Autoren – für einen ungarndeutschen Autor nicht möglich, vom Ertrag seines Schreibens zu leben. Die veröffentlichten Bände der ungarndeutschen Literatur standen alle noch viel eindeutiger als die ungarischsprachigen Veröffentlichungen außerhalb aller kommerziellen Erwägungen; das Geld für die Veröffentlichung kam vom Staat. Der ungarndeutsche Autor schrieb aus den verschiedensten Motiven, doch darauf zu hoffen, freischaffender Schriftsteller werden zu können, entbehrte jedweder Realitätsgrundlage, und das wussten die ungarndeutschen Autoren vermutlich auch.

3.2. Nach der politischen Wende 1989/90

Die politische Wende von 1989/90 und die nachfolgenden Jahre haben in Ungarn bei allen erfreulichen Veränderungen im kulturellen Leben wie das Wegfallen der Zensur, keine staatlich reglementierte Papierquoten für

die Verlage u. ä. Formen der Einmischung von Staat und Politik eine andere Tendenz mit sich gebracht, die aus der Perspektive der Literatur und Kultur bedauerlich ist: nämlich die Verdrängung von Fragen der Kultur durch die Fragen von Politik und Wirtschaft. Literatur, die Kunst überhaupt hat ihre Dimension als codiertes Feld der politischen Auseinandersetzung weitgehend verloren, was natürlich einerseits erfreulich ist, denn seit der politischen Wende konnten politische und wirtschaftliche Probleme im öffentlichen Leben, in den elektronischen sowie den Printmedien direkt angesprochen werden, und mussten von Fall zu Fall nicht mehr in eine kulturelle oder literarische Hervorbringung ‚verpackt‘ vorgebracht werden. Zugleich bedeutete dies aber auch einen Verlust all jener Leser, die sich vor der politischen Wende der Kultur aus dem Grunde zugewandt hatten, weil sich in ihrem Rahmen eine Art ‚Ersatzöffentlichkeit‘ etabliert hatte, in der man ansonsten durch die Staatsmacht tabuisierte Fragen in codierter Form erörtern konnte. Jetzt durften auch die bis dahin in ungarischer Sprache nicht zugänglichen, früher verbotenen Werke der Weltliteratur⁵ ebenso veröffentlicht werden wie die bis dahin lediglich in gekürzter Form erschienenen ungarischen Werke⁶, wobei nachträglich deutlich wurde, wie effektiv das Prinzip der drei „T“-s die ungarischen Literaten vor der politischen Wende demoralisiert hatte. Die Zahl der vor der Wende nur gekürzt veröffentlichten Werke der ungarischen Gegenwartsliteratur hielt sich deutlich in Grenzen und es ist seitdem auch kein einziges bedeutendes kritisches Werk in das Allgemeinbewusstsein getreten, das zuvor in Manuskriptform bereits existiert hätte, von der kommunistischen Kulturpolitik unterdrückt und erst nach der Wende veröffentlicht worden wäre, um hiernach im allgemeinen Konsens des ungarischen kulturellen Lebens den Status eines Werkes zu erreichen, das symbolisch für die Zeit

⁵ Etwa **1984** und **Animal Farm** von George Orwell, die beide 1989 als **1984** und **Állatfarm** im Verlag **Európa Könyvkiadó** erschienen, sowie Jewgeni Samjatins dystopischer Roman **Wir** (Zamjatyin, Jevgenyij: **Mi [Wir]**. Budapest: Európa Könyvkiadó 1990).

⁶ So etwa der bereits 1973 fertige Roman **A városalapító** von György Konrád, der erst 1977 – nachdem er zuvor im Jahr 1975 in München in der Übersetzung von Mario Szenessy im **List Verlag** unter dem Titel **Der Stadtgründer** herausgekommen war – in einer gekürzten Fassung beim Budapester Verlag Magvető veröffentlicht wurde und dann erst 1992 vollständig bei einem anderen Verlag erschien (Konrád, György: **A városalapító [Der Stadtgründer]** Budapest: Pesti Szalon Kiadó 1992).

der zensierten Literatur stehen würde. Gleiches gilt für die ungarndeutsche Literatur.

Eine weitere deutliche Veränderung gegenüber dem Zeitraum vor der politischen Wende stellen die deutlich niedrigeren Auflagenhöhen von Büchern dar, so dass heutzutage selbst Auflagenhöhen von 5.000 Exemplaren von den Verlagen als ein Erfolg gewertet werden (müssen). Vor der politischen Wende gab es solche Auflagenzahlen entweder im Falle von Werken, die aus kulturpolitischen Gründen keine allzu große Verbreitung finden sollten, oder von Büchern, die aus politischen Gründen veröffentlicht werden mussten, aber deren Unverkäuflichkeit abzusehen war, weshalb die Verlage den Verlust möglichst geringzuhalten versuchten. Die Gründe hierfür liegen nicht (nur) in der Veränderung der politischen Umstände; sicherlich sind das Ansteigen der Buchpreise, ein immer breiteres mediales Freizeitangebot in Form von Kinos und zahlreichen Fernsehkanälen sowie die Verbreitung des Internets für diese Tendenzen mit verantwortlich. Hiervon ist aber die ungarndeutsche Literatur zumindest weitgehend verschont geblieben, denn sie hat ihren Status innerhalb der Volksgruppe in unveränderter Form behalten, die Zahl der potenziellen Leserschaft blieb ebenso erhalten – eigentlich müsste man im Lichte der Volkszählungen von 2001 und 2011 (Népszámlálás 2001 bzw. 2011) sowie auf Grund der Veränderungen im ungarischen Schulwesen (Müller 2013: 378) sagen, sie hat zugenommen – und bei der Veröffentlichung ungarndeutscher Bücher ist im Vergleich zu früher auch an den Herausgeberteams nicht gespart worden. Selbstverständlich erlebte man das Wegfallen der Zensur als eine ungeheure Befreiung, und es war nunmehr möglich geworden, Themen zu gestalten, die früher dazu geführt hätten, dass ein Manuskript niemals in Buchform hätte erscheinen können. Andererseits hat sich auf der wirtschaftlichen Seite der ungarndeutschen Autoren insofern nichts geändert, als dass es für sie auch weiterhin nicht möglich ist, vom Ertrag des Schreibens zu leben. Die seit der politischen Wende veröffentlichten Bände der ungarndeutschen Literatur stehen auch weiterhin außerhalb aller kommerziellen Erwägungen, das Geld für die Veröffentlichung kommt vom Staat, von Stiftungen, Vereinen, Ausschreibungen. Obwohl es heutzutage theoretisch möglich sein könnte, auf Grundlage eines Erfolgs, der sich über die ungarndeutsche Leserschaft hinaus auch auf den deutschsprachigen Raum oder/und auf das ungarische Lesepublikum

erstreckt, als freischaffender Schriftsteller zu leben, gibt es bisher keinen einzigen ernsthaften Versuch eines ungarndeutschen Autors in diese Richtung.⁷

4. Die Heimat in der ungarndeutschen Literatur

Entsprechend der sehr ausgeprägten Funktion der ungarndeutschen Literatur als Bekenntnisliteratur ist der Grad der Fiktionalität in ihr wesentlich niedriger als sowohl in der ungarischsprachigen Gegenwartsliteratur Ungarns als auch der in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Deutschlands, Österreichs und der Schweiz. Dementsprechend finden sich in der ungarndeutschen Literatur auch so gut wie überhaupt keine fiktionalen Orte und Räume. So gehört etwa Valeria Kochs dystopisches Gedicht **Grün 2086**, in dem sie das Bild einer postatomaren Welt mit zerstörter Natur skizziert, zu den absoluten Ausnahmen.

4.1. Die Heimat – Ungarn

Die Autorinnen und Autoren der ungarndeutschen Literatur haben zu keiner Zeit ihre Leser darüber im Zweifel gelassen, dass für sie Ungarn die Heimat darstellt. Auffällig ist hierbei allerdings, wie sich der Akzent von dem Bekenntnis zum Land Ungarn als Ganzes im Laufe der Zeit immer deutlicher hin zu dem Ausdruck der Verbundenheit mit einer Region verschob.

Die Gründe für die pathetischen Bekenntnisse zum Land Ungarn mögen verschiedener Art sein. Zunächst sollte man nicht vergessen, wie ungewiss die Anfänge der ungarndeutschen Literatur in den 1970er Jahren waren. Man konnte sich angesichts der weiter oben skizzierten Lage in Ungarn, inmitten der die Deutschen des Landes seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges mit Misstrauen beobachtet worden waren, bis zum Erscheinen der Anthologie **Tiefe Wurzeln** 1974 nicht sicher sein, ob dieser Band tatsächlich herauskommen würde. Dies mag auch die etwas peinlichen, sich der Ideologie der damaligen Zeit vielleicht etwas mehr als nur anpassenden Stellen erklären, wie die Aufforderung von

⁷ Zur Frage der Möglichkeiten der ungarndeutschen Literatur auf dem internationalen Parkett siehe Kerekes 2016.

Josef Mikonya (1928 – 2006) an die „ungarländische[n] Schwaben“, sich „das gesamte geistige Arsenal des weltweiten Fortschrittes der internationalen Idee des Sozialismus“ zu eigen zu machen (**Tiefe Wurzeln** 1974: 14). Darüber hinaus lässt Mikonya auch noch in seiner Erzählung **Die ersten Tage der Freiheit** unter Benutzung religiöser Symbolik zum Ende des Zweiten Weltkrieges ritterlich gezeichnete sowjetische Befreier auftreten, von denen der im ungarndeutschen Dorf Tarján – übrigens der Geburtsort des Verfassers – einquartierte Kapitän „freundlich“ war und „gut deutsch“ sprach, den bei ihm Schutz suchenden Dörflern mitteilt, ja geradezu predigt: „Unser Land ist befreit von den Zaren und Ausbeutern. [...] Vielleicht klingt es eigenartig, doch unsere Soldaten werden auch Euch das Licht bringen“ (Mikonya 1974: 15). Die neue schöne ungarische Heimat hatte man auch als ungarländischer Schwabe der Roten Armee zu verdanken...

Das geradezu kompromisslose Bekenntnis zum ganzen Land Ungarn als Heimat dürfte in einer Reihe von ungarndeutschen Gedichten in dieser Zeit deutlich durch die Unsicherheit und Angst geprägt worden sein, die die Volksgruppe auf Grund ihrer Vertreibung in den Jahren bis 1948 und ihren eingeschränkten Rechten noch über Jahrzehnte hinweg verspürt hatte. Insofern darf es nicht weiter verwundern, wenn zunächst in Gedichten von der Wirklichkeit vollkommen abweichend ein idyllisches Bild eines demokratischen Vaterlandes skizziert wurde, in dem Gleichheit herrsche; „Zur Arbeit ruft das Vaterland, / da sind wir alle Brüder“ (Ritinger 1974: 7) heißt es etwa bei Engelbert Ritinger (1929 – 2000) in dieser Zeit.

Dass sich das Bekenntnis zu Ungarn in den frühen Jahren der modernen ungarndeutschen Literatur auch in pathetisch-überzogenen Bildern der Selbstaufopferung äußerte, mag über die politische Seite hinaus auch mit den literarischen Vorstellungen der – im Übrigen kaum geschulten – Verfasser dieser Texte zusammenhängen, deren literarische Vorbilder beinahe allesamt aus dem 19. Jahrhundert stammten und unter denen die ungarischen Dichter Petőfi und Vörösmarty – neben Goethe, Schiller und Heine – eine wichtige Rolle spielten.

Dementsprechend pathetisch heißt es etwa in der ersten Strophe von Georg Faths (1910 – 1999) Gedicht *Mein Vaterland* auf Goethes Mignon-Gedicht anspielend:

Kennt ihr das Land, wo ich geboren,
wo einmal meine Wiege stand.

Ihm hab ich meine Treu geschworen
Und mich verpfändt mit Herz und Hand.
Kennt ihr es nicht, will ich's verraten:
Hier liegt es an dem Donaustrand.
Im grünen Becken der Karpaten
Hier dieses ist mein Vaterland.

Fath sieht in seinen Formulierungen über den Umstand hinweg, dass das offensichtlich für ihn, jedenfalls aber für einen Ungarndeutschen stehende lyrische Ich in der Realität ab 1949, der Etablierung der kommunistischen Diktatur in Ungarn, nicht viel Möglichkeiten gehabt hätte, sich frei die Heimat auszuwählen.

In Strophe drei heißt es dann pathetisch-martialisch – um von der Verdrehung der historischen Tatsachen ganz zu schweigen –, etwas an Mihály Vörösmartys Gedicht *Szózat* [*Aufruf*] anklingend:

Ist mir so manches widerfahren,
was mir vielleicht auch weh getan.
So nahmst du stets doch in Gefahren
Dich immer meines Schicksals an;
Bin auch bereit, mich dir zu geben
So du mich rufst, mit ganzem Mut.
In deiner Not, selbst auch das Leben,
den letzten Rest von meinem Blut... (Fath 1974: 23 – 24)

Ähnlich sind die Gedichte *Unsere Fahne* („Rot-weiß-grün – unsre Fahne, / das Leben, die Lieben, das Land“), *Lied der Ungarndeutschen* („Ungarn, liebes Vaterland“), beide von Engelbert Rittinger (Rittinger 1979: 91 bzw. Rittinger 1984: 329), und *Ungarn ist mein Vaterland* („Ungarn ist mein Vaterland, / [...] bist treu der Heimat, / das ist dein Menschenwert.“) von Josef Mikonya (Mikonya 1984: 138). Gäbe es nicht zwischen den Gedichten Unterschiede in der Metrik, so könnte man ihre Strophen untereinander vermischen, derart ähnlich sind sie einander.

Gemeinsam haben alle diese Gedichte über den die Situation in Ungarn insgesamt und die der Ungarndeutschen im Lande im Besonderen beschönigenden Inhalt hinaus auch deutlich erkennbar in ihrer gleichmäßigen Form die Bestrebung, an die Literatur des 19. Jahrhunderts anzuknüpfen: Ein festes Reim- und rhythmisches Schema sowie gleichmäßige Strophen schienen den Verfassern für die ernsthafte, in pathetischer Diktion vorgetragene Botschaft angebracht. Man muss ihnen tatsächlich zubilligen, dass auch wenn die Lyrik der damaligen

Gegenwartsliteratur Ungarns – so war gerade zuvor 1973 der Gedichtband **Egy talált tárgy megtisztítása [Die Reinigung eines gefundenen Gegenstandes]** von Dezső Tandori erschienen, der einen „Meilenstein“ in der Entwicklung der modernen Nachkriegslyrik Ungarns darstellte (Kálmán 2007: 661) – sowie die des deutschsprachigen Raumes (1974 erschienen u. a. Wolf Wondratscheks Gedichtband **Chuck's Zimmer** und Peter Handkes **Als das Wünschen noch geholfen hat**) im Vergleich zu der Anthologie **Tiefe Wurzeln** aus einem anderen Jahrhundert zu sein schien, so haben Fath, Mikonya und Rittinger zumindest versucht, das gegenüber den plötzlich aus dem Nichts auftretenden Laiendichtern einer argwöhnisch beobachteten nationalen Minderheit bestehende Misstrauen zu zerstreuen. Inwieweit sie als Verfasser der Texte selbst hundertprozentig hinter den Aussagen in dem Geschriebenen standen, wird sich ebenso nicht ergründen lassen wie die Frage, ob ihre Treueschwüre wirklich notwendig waren, ob man nicht auf sie hätte verzichten können bzw. wie sich das Schicksal der ungarndeutschen Literatur ohne sie gestaltet hätte.

Was man aber mit Sicherheit feststellen kann, ist Folgendes: Mit dem näher rückenden Ende der Volksrepublik Ungarn verschwinden vergleichbare Texte aus der ungarndeutschen Literatur und kommen ab dem Ende der 1980er Jahre nicht mehr vor.

4.2. Die Heimat – die Region

Die Ungarndeutschen besitzen auf Grund ihrer unterschiedlichen regionalen Abstammung aus verschiedenen Gegenden Deutschlands auch in Ungarn jeweils eine eigene Variante ihrer inzwischen in ihren Siedlungsgebieten in Ungarn über Jahrhunderte weiterentwickelten, dominant aus dem Bairischen, Fränkischen, Hessischen und Pfälzischen hervorgewachsenen Mundart. Es existiert kein einheitliches ‚Ungarndeutsch‘, die deutsche Standardsprache wurde und wird ihnen von der Schule vermittelt. Diese regionale Dimension ist aber nicht nur für die Sprache, sondern auch für das Heimatverständnis der Ungarndeutschen weitgehend charakteristisch und dementsprechend erscheint es auch in der ungarndeutschen Literatur.

Bereits in **Tiefe Wurzeln** findet sich eine Reihe von Gedichten, in denen die Heimatliebe sich auf die engere Heimat, die Herkunftsregion der Verfasser der Texte sich konzentrierend zum Ausdruck kommt. In

diesen Texten, handelt es sich in ihrer überwiegenden Mehrheit um Gedichte, es finden sich im Vergleich zu jenen Gedichten, die ein Bekenntnis zu Ungarn insgesamt beinhalteten, neben deutlichen Unterschieden auch immer noch eine Reihe von Parallelen.

Der deutlichste Unterschied besteht in der Ausklammerung jedweder gesellschaftlich relevanter Dimension, die Gedichte beschreiben zumeist einen Ort, eine Stätte als idyllischen Ort der Geborgenheit, wie dies in **Tettye** von Georg Fath der Fall ist. (Tettye heißt heute ein ganzer Stadtteil der südungarischen Stadt Fünfkirchen / Pécs, in dem Gedicht von Fath geht es um den Ursprungsort der Tettye-Quelle.)

Hier steh ich vor dem Felsenhang,
und blick so vor mich hin.
Lausche der Quelle Silberklang
und denk mir in mein' Sinn:

„Wer weiß wohl, wie viel tausend Jahr
schon hier die Quelle rauscht,
so kristallhell und silberklar
im Tal hinunter saust,

wie oft hier schon ein Liebespaar
vor diesen Felsen stand
und gleich wie ich, so wunderbar
auf diese Stelle fand.

Doch, rausch nur fort, zu jeder Zeit,
noch sehr viel Jahre lang,
und sei zu laben stets bereit
viele mit deinem Trank!“ (Fath 1977: 46)

Deutlich erkennbar ist in der Form und im Inhalt die Anknüpfung an die deutsche Naturlyrik des 19. Jahrhunderts. Kongenial zur gleichmäßigen Form wird in Gedichten dieser Art jeweils ein Ort, ein Schauplatz der Heimat gewählt, der gleichbedeutend mit Frieden, Ruhe, Schönheit und Geborgenheit ist. Hier kann man Kraft und Hoffnung aus der unberührten ländlichen Idylle schöpfen – oder in anderen Fällen aus dem Dorf bzw. dem zur Stadt gewordenen Dorf, wie in Wilhelm Knabels Gedicht an sein Heimatdorf bzw. seine Heimatstadt. Bemerkenswert und vielsagend hinsichtlich der Verbesserung der Lage der deutschen

Minderheit ist auch der Umstand, dass während das Gedicht 1977 noch unter dem Titel *An Bonyhád* erschien (Knabel 1977: 5), es fünf Jahre später bereits die deutsche Variante des Siedlungsnamens im Titel trug (*An Bonnhard*):

An eine Hügellehn gebaut –
ein Städtchen dir entgegenschaut :
wie Braut im schmucken Kleid –
der Kirchturm glänzet schon von weit.
Ein Schulschloß rötlich, wie Rubin –
der Jugend formet Geist und Sinn,
und Schornsteine emporragen,
für Arbeit und Brot Sorg' tragen.
Im Erdenschoß der Hügelkett',
verborgen von Nord bis zu West,
liegt die Kultur von tausend Jahren,
der hier gehausten Völkerscharen.
Und hehre Kämpfer der Freiheit –
gebahr dieses Städtchen zu der Zeit.
Hat Dichterseelen inspiriert,
die Landschaft herrlich vorgeführt.
Wer einstens die Edlen waren?
In Stein gemeißelt ihre Namen!
Schon bald zweihundert Jahr Geschicht' –
vergessen die Nachkommen nicht.
Die alten Häuser schwinden wohl,
doch Ahnengeist hält fest zur Scholl',
woran man früher kaum gedacht:
Nun ward mit Fleiß das Dorf zur Stadt.
Bonyhád, du liebes Städtchen mein,
du wurdest mir zum zweiten Heim,
gewähr mir auch den Ruheort,
dann träum' von dir ich immerfort. (Knabel 1982: 55 – 56)

Auffällig ist, wie in den beiden zitierten Gedichten eine historische Perspektive eingebracht wird („wie viel tausend Jahr“ bzw. „die Kultur von tausend Jahren“), deren Hintergedanke – angesichts der durch die historischen Erschütterungen des 20. Jahrhunderts ausgelösten Unsicherheit unter den Ungarndeutschen – auch darin bestehen mag, sich selbst und die eigene Volksgruppe als einen integrierten und integralen Bestandteil der Geschichte der Heimat zu sehen, von der eine Abtrennung nicht mehr möglich sei. Auf eine für einen Leser des 21. Jahrhunderts ohne die Kenntnis des zeitlichen und historischen Kontextes

der Veröffentlichung der Texte vielleicht gar nicht mehr nachvollziehbare, zurückhaltende und vorsichtige Art wird hier der – nach dem Zweiten Weltkrieg von der kommunistischen Staatsmacht über zwei Jahrzehnte unausgesprochen verwehrt – Anspruch auf die eigene Heimat zum Ausdruck gebracht. Es war nach dem Zweiten Weltkrieg etwas bis dahin nicht Dagewesenes, in deutscher Sprache das Lob der Schönheit der eigenen engeren Heimat zu singen.

Dies mag auch die Erklärung für die betont optimistische und beschönigende Darstellung der Heimat sein, in die sich keinerlei Misstöne mischen, die ein Gefühl von Ungenügen und/oder Kritik am Objekt der Darstellung zum Ausdruck bringen würden. Diese Herangehensweise an die literarische Darstellung von Heimat ändert sich im Laufe der Zeit graduell, jedoch bleibt in der ungarndeutschen Literatur die Beschäftigung mit der engeren Heimat bis auf den heutigen Tag eine Grundkonstante. Die idealisierende Beschreibung der Heimat, wie sie in den Gedichten der 1970er und 1980er Jahre zu finden ist, weicht einer differenzierteren Sichtweise. Der 1968 geborene Koloman Brenner, für den auf Grund seiner Lebensdaten die ungarndeutsche Existenz nicht mehr als eine bedrohte Größe erscheint, ist in der Lage über seine Heimatstadt *Ödenburg* auf eine Weise zu schreiben, die seine widersprüchlichen Empfindungen, das heißt einerseits seine Liebe und Anzogenheit, aber andererseits auch sein Gefühl der Abgestoßenheit, des Widerwillens gegenüber bestimmten Eigenheiten und Eigenschaften seiner Geburtsstadt zum Ausdruck bringt. Die sich abwechselnden Anfänge der Strophen („Geliebte Stadt“ / „Gehaßte Stadt“) bringen den Widerstreit der Gefühle sehr deutlich zum Ausdruck:

Geliebte Stadt mit dem Geruch
des Altertums in den Barock
getunkt und wie Phoenix aus der Asche
aufstanden nach so vielen Jahren
der Erstarrtheit zeigst Du wieder
erste Lebenszeichen diese Regungen aber
zogen Blicke herbei so daß es in der Art
der Huren geschieht

Gehaßte Stadt mit Betonblöcken
wo man nicht leben kann und wo
der Rasen im Sommer verwelkt wie
die Hoffnung im Herzen obwohl es
nach brutzelnder Wurst und Marlboro

riecht auf dem Hauptplatz torkelt einer
neben der Dreifaltigkeitssäule aber
im Tannenwald herrscht Ruhe

Geliebte Stadt oben zwischen den Ewiggrünen
streicht die Zeit unaufhaltsam vorbei und
doch spürt man die Unendlichkeit im
Nacken die Frauen sind süß wie das Eis
im Hochsommer aber kleben auch und
hinterlassen einen gewissen Nachgeschmack
wofür man sich später schämen muß
in wüsten Träumen

Gehaßte Stadt der lebendigen Toten die
regungslos auf dem Kopfsteinpflaster
dahinschlürfen zu den Tönen von Haydn
und Liszt wie Marionettenfiguren
mit hängendem Kopf und Schlips
falschen Propheten zujubelnd durchs Leben
lang obwohl am Neusiedler See
die Schwäne tätscheln (Brenner 2007: 6)

Deutlich auf dieses Gedicht Bezug nehmend („Lebendige Stadt“ / „Häßliche Stadt“ / „Altehrwürdige Stadt“), formuliert Angela Korb (* 1982) ihre ähnlich differenzierte Sicht auf ihre Geburtsstadt *Fünfkirchen*, wobei in ihrem Text die versöhnlichen Aspekte deutlich überwiegen:

Lebendige Stadt
der himmelwärts strebenden
Türme
Ragende Wegweiser
zum Parnassus
geweihter Ort des Janus P.
Bischof und Poet
Häßliche Stadt
mit zerbröckelten Fassaden
in verwinkelten Gassen der Altstadt
Zigarettenmief und Bierdunst
ebenso anrühlich
wie die seelenlosen Silos
in schuldloser Landschaft
Altehrwürdige Stadt
der Türkenbäder
neben dem Tempel des Franziskus

im schlanken Minarett geistern
gebannt vom Zauber verrinnender Zeiten
längst verstummte Muezzine
und lauschen versöhnenden Glocken (Korb 2009: 140)

Die Darstellung der Heimatregion wird im Laufe der Zeit (das heißt vor allem ab den 1990er Jahren) in den Werken der ungarndeutschen Literatur neben dem Aspekt der Liebe und Verbundenheit zu ihr langsam auch mit kritischen, skeptischen und nicht nur angenehmen Motiven verbunden, wobei diese neuen Töne nichts an der auch weiterhin bestehenden tiefen Verbundenheit zur engeren Heimatregion ändern. So etwa auch in den Gedichten *Frankenstadt / Baja* (Michaelis 2015: 138) von Josef Michaelis (*1955) und *Fünfkirchen* (Becker 2013: 71) von Robert Becker (* 1970), mit denen das Brenner'sche und das Korb'sche Gedicht auch die Abkehr von der traditionellen strengen Form mit festen Strophen und festem metrischen Schema teilen.

Die seit dem Neubeginn der modernen ungarndeutschen Literatur kontinuierlich in ihr anzutreffende Beschäftigung mit der Heimat veranlasste den Germanisten Horst Lambrecht im Zusammenhang mit der ungarndeutschen Literatur von ‚Heimatliteratur‘ zu sprechen, wobei er selbst bei der Einführung dieses Begriffs sich gezwungen sah, ihn von der Heimatliteratur der deutschsprachigen Literaturen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts abzugrenzen (Lambrecht 2001: 11). Sicherlich nicht zufällig hat sich die von Lambrecht vorgeschlagene charakterisierende Benennung der ungarndeutschen Literatur als Heimatliteratur nicht durchgesetzt, zu stark sind die Begriffe ‚Heimatliteratur‘ und ‚Heimatkunst‘ in der deutschsprachigen Literaturgeschichtsschreibung ideologisch als eine Art Vorform der Blut- und-Boden-Dichtung belastet.

4.3. Die alte Heimat ist keine Heimat: Deutschland

Als eine Form der Gegenprobe bietet sich hinsichtlich des Fragenkomplexes des Motivs der Heimat und seiner Gestaltung in der ungarndeutschen Literatur ein Blick auf den Aspekt an, inwieweit man eine Darstellung Deutschlands als Heimat in ihr findet. Schließlich gibt es zwischen dem Ungarntum und dem ungarländischen Deutschtum, genauer: dem Ungarndeutschtum hinsichtlich ihrer Ansiedlung auf dem

Gebiet des Karpatenbeckens eine frappierende Parallele, die relativ selten zur Sprache gebracht wird – vermutlich aus dem Grunde, weil die Ereignisse durch Jahrhunderte voneinander getrennt sind. Aber, so unterschiedlich die Epochen und die Umstände auch gewesen sein mochten, sowohl das Ungarntum als auch das Ungarndeutschtum hat sich bewusst für den Zuzug in jene Region entschieden, die sie nunmehr ihre Heimat nennt. Ebenso ähnlich ist auch die Tatsache des Fehlens einer Nostalgie nach der ‚alten‘ oder ‚Urheimat‘ sowohl bei den Ungarn als auch bei den Ungarndeutschen.

In der ungarndeutschen Literatur gibt es eine Reihe von Texten, in denen eine historische Perspektive skizziert wird, die bis in die Zeit zurückverweist, bevor sich die Teile des Deutschtums, aus denen dann die Ungarndeutschen werden sollten, auf den Weg nach Süden gemacht haben. Dabei ist allen Darstellungen die Kürze und Knappheit in der Beschreibung Deutschlands gemeinsam.

Der erste große historische Entwurf einer literarischen Gestaltung der Geschichte des Ungarndeutschtums war Georg Wittmanns (1930 – 1991) Erzählung *Die Holzpuppe*, in der er einen Bogen von der Ansiedlung bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts spannte. Der erste Teil des Werkes erschien zuerst 1973-74 in Fortsetzungen in der **Neuen Zeitung**, der zweite Teil in der Anthologie **Bekenntnisse – Erkenntnisse** aus dem Jahre 1979 und der abschließende Teil wurde in der **Neuen Zeitung** 1991 veröffentlicht. Dabei findet sich auf den wenigen Seiten, auf denen die alte Heimat gestaltet worden ist, keinerlei Nostalgie und auch im weiteren Verlauf des Textes gibt es seitens der in Ungarn sich Ansiedelnden keinerlei Heimweh.

Ähnliche Beispiele lassen sich auch aus der ungarndeutschen Lyrik anführen. In Valeria Kochs (1949-1998) Gedicht *Lieber Onkel Goethe*, in dem das lyrische Ich (alias Valeria Koch) sich zu Goethe in eine Relation setzt, heißt es im historischen Rückblick über Deutschland lediglich:

Sie wurden eben geboren in Frankfurt am Main
als nach Süden zogen die Ahnen mein
in die Schwäbische Türkei vogelweit – tandaradei! (Koch 2008: 104)

und ähnlich knapp in den ersten drei Strophen von Robert Beckers *Ungarndeutsche Ballade*, die sich mit dem Schicksal der Volksgruppe insgesamt befasst:

ich will euch nun erzählen
von einem Volk die Mär
das runter ist gefahren
die Donau bis zum Meer

mit Hoffnung schwer beladen
die Seele tief gerührt
so zogen sie gen Süden
vom Kreuze angeführt

gefolgt sind sie dem Rufe
Land und Flur bebauen
das Ungarn neu zu jäten
Wildnis rauszuhauen (Becker 2013: 60)

Am ausführlichsten ist ein Gedicht von Josef Michaelis der alten Heimat gewidmet, aber selbst in diesem geht es darum, wie sich innerlich die Abspaltung der nach Ungarn gehenden deutschen Siedler von der Heimat bereits in Deutschland vollzogen oder zumindest angefangen hat:

Heimat-los

Noch einmal
besuchte er
die Kirche
alle Gräber auf dem Friedhof
sein Elternhaus
in der unteren Gasse
Ging dann
schon als Fremder
durch die Straßen

Jacobus
mein Vorfahr
und seine Frau Katharina
mit drei Kindern
aus Ubstadt bei Bruchsal
nach Ungarn
genau vor 250 Jahren
an jenem im Veilchenduft
erwachenden Frühlingstag (Michaelis 2015: 29)

Ähnliches lässt sich auch über jene Texte feststellen, die sich mit der Vertreibung des Ungarndeutschtums (1946-48) beschäftigen. Weder

in Ludwig Fischers (1929 – 2012) Erzählung *Im Weingarten des Herrn Notars*, die im Jahre 1979 in der Anthologie **Bekenntnisse – Erkenntnisse** (Fischer 1979: 206 – 218) erschien noch in der bereits erwähnten *Die Holzpuppe* (Wittmann 2015: 150 – 269) von Georg Wittmann und auch nicht in den die Vertreibung nach Deutschland thematisierenden Erzählungen von Franz Sziebert (1929 – 2012), wie in *Die Heimkehr* (Sziebert 1998: 18 – 23) gibt es eine Darstellung Deutschlands. Das Interesse und der Blick sind in allen Texten auf Ungarn fokussiert.

5. Fazit

In der modernen ungarndeutschen Literatur erscheint als Heimat immer wieder Ungarn. Eine Veränderung vollzieht sich dabei nur insofern im Laufe der Jahrzehnte, als dass in den 1990er Jahren die Ungarn insgesamt als Heimat anführenden Werke verschwinden, während Texte, in denen die Heimat die eigene Herkunftsregion darstellt, auch weiterhin entstehen. Im Fall der letztgenannten vollzieht sich insofern eine Veränderung, als dass sich die Darstellung von einer verherrlichenden, lediglich die Vorzüge der Region ansprechenden Beschreibung sich in Richtung auf eine differenziertere Sicht verschiebt. Erstaunlicherweise findet sich Deutschland im Sinne von Heimat so gut wie gar nicht in der ungarndeutschen Lyrik.

Literatur

- A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956-1962 [Die Beschlüsse und Dokumente der Ungarischen Sozialistischen Arbeiterpartei 1956-1962].**(1973) Budapest: Kossuth Könyvkiadó.
- Becker, Robert (2013): *Ungarndeutsche Ballade*. In: Becker, Robert: **Gebündelt**. Budapest: VUdAK, 60.
- Becker, Robert (2013): *Fünfkirchen*. In: Becker, Robert, **Gebündelt**. Budapest: VUdAK, 71.
- Brenner, Koloman (2007): *Ödenburg*. In: Brenner, Koloman: **Sehnlichst**. Budapest: VUdAK, 6
- Domokos, Mátyás (1996): **Leletmentés [Fundrettung]**. Budapest: Osiris.

- Fath, Georg (1974): *Mein Vaterland*. In: Ders.: **Tiefe Wurzeln**. Budapest: Demokratischer Verband der Deutschen in Ungarn, 23 – 24.
- Fath, Georg (1977): *Tettye*. In: Fath, Georg: **Stockbrünnlein**. Budapest: Tankönyvkiadó, 46.
- Fischer, Ludwig (1979): *Im Weingarten des Herrn Notars*. In: Szende, Béla (Hrsg.): **Bekenntnisse – Erkenntnisse. Ungarndeutsche Anthologie**. Budapest: Tankönyvkiadó, 206 – 218.
- Gyarmati, György (2011): **A Rákosi-korszak [Die Rákosi-Ära]**. Budapest: ÁBTL-Rubicon.
- Horváth, József / Kosaras István (Hrsg.) (1952): **Irodalomelméleti alapfogalmak [Literaturtheoretische Grundbegriffe]**. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Horváth, Márton (1950): „*Megjegyzések demokratikus irodalmunk kialakulásához*” [*Anmerkungen zur Herausbildung unserer demokratischen Literatur*]. In: **Csillag**, (4. Jg.) Juni, 37.
- Kálmán, C. György (2007): *A részek győzelme a józan egész fölött [Der Sieg der Teile über das nüchterne Ganze]*. In: **A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig [Die Geschichten der ungarischen Literatur III. Von 1920 bis in unsere Tage]**. Budapest: Gondolat Kiadó, 661 – 671.
- Kerekes, Gábor (2010): *Ein Anfang aus dem Nichts – Anmerkungen zum Neuanfang der ungarndeutschen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg*. In: Czeglédy, Anita / Hess-Lüttich, Ernest W. B. / Langanke, Ulrich (Hrsg.): **Deutsch im interkulturellen Begegnungsraum Ostmitteleuropa** (Cross Cultural Communication, Bd. 19; Publikationen der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik, Bd. 14), Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang, 223 – 239.
- Kerekes, Gábor (2016): *Die moderne ungarndeutsche Literatur – gefangen zwischen Authentizität und Fiktionalität sowie ohne Aussicht auf internationalen Erfolg?* In: Radek, Tünde / Szilágyi-Kósa, Anikó: **Wandel durch Migration**. Veszprém: Megyei Levéltár, 221 – 247.
- Knabel, Wilhelm (1977): „An Bonyhád”. In: **Neue Zeitung**, 15/1977, 5.
- Knabel, Wilhelm (1982): *An Bonnhard*. In: Knabel, Wilhelm: **Zur Heimat zieht der Brotgeruch**. Budapest: Tankönyvkiadó, 55f.

- Koch, Valeria (2008): *Lieber Onkel Goethe*. In: Koch, Valéria: **Stiefkind der Sprache**. Budapest: VUdAK, 104.
- Korb, Angela (2009): *Fünfkirchen*. In: Peters, Manfred: **Seitensprünge. Literatur aus deutschsprachigen Minderheiten in Europa**. Wien / Bozen: Folio Verlag, 140.
- Lambrecht, Horst (2001): *Anmerkungen zur ungarndeutschen Literatur nach 1945. 11. Kapitel: Heimatliteratur (1)*. In: **Neue Zeitung**, 36/2001, 11.
- Michaelis, Josef (2015): *Frankenstadt/Baja*. In: Michaelis, Josef: **Symbiose**. Villány: J.M., 138.
- Mikonya, Josef (1974): *Die ersten Tage der Freiheit*. In: **Tiefe Wurzeln**. Budapest: Demokratischer Verband der Deutschen in Ungarn, 15.
- Mikonya, Josef (1984): *Ungarn ist mein Vaterland*. In: **Jahresringe. Ungarndeutsche Anthologie**. Budapest: Tankönyvkiadó, 270.
- Müller, Márta (2013): *Zur aktuellen Lage des ungarndeutschen Bildungswesens*. In: Knipf-Komlósi, Elisabeth / Öhl, Peter / Péteri, Attila / V. Rada, Roberta (Hrsg.): **Dynamik der Sprachen und der Disziplinen**. Budapest: ELTE, 378.
- Népszámlálás 2001 [Volkszählung 2001]*: Angaben zur Volkszählung in Ungarn im Jahre 2001 im Internet unter: <http://www.nepszamlalas.hu/hun/kotetek/04/tabhun/tabl05/-load05.html> [29.07.2012].
- Népszámlálás 2011 [Volkszählung 2011]*: Angaben zur Volkszählung in Ungarn im Jahre 2011 im Internet unter: http://www.ksh.hu/nepszamlalas/tablak_teruleti_00 [18.05.2013]
- Rainer, M. János (2010): **A Kádár-korszak 1956 – 1989 [Die Kádár-Ära 1956-1989]**. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.
- Révay, József (1950): *Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez [Bemerkungen zu einigen Fragen unserer Literatur]*. In: Révay, József: **Irodalmi tanulmányok [Literarische Studien]**. Budapest: Szikra, 283 – 317.
- Rittinger, Engelbert (1974): *Ich nahm die Feder...* In: **Tiefe Wurzeln**. Budapest: Demokratischer Verband der Deutschen in Ungarn, 7.
- Rittinger, Engelbert (1979): *Unsere Fahne*. In: **Bekenntnisse – Erkenntnisse. Ungarndeutsche Anthologie**. Budapest: Tankönyvkiadó, 91.
- Rittinger, Engelbert (1984): *Lied der Ungarndeutschen*. In: **Jahresringe. Ungarndeutsche Anthologie**. Budapest: Tankönyvkiadó, 329.

- Sziebert, Franz (1998): *Die Heimkehr*. In: Sziebert, Franz: **Unzuverlässig?** Budapest: LdU 1998, 18 – 23.
- Szilágyi, Ákos (1992): *Paradicsomi realizmus. Totális államművészet a XX. században*. [*Paradiesischer Realismus. Totalitäre Staatskunst im 20. Jahrhundert*]. In: György, Péter / Turai, Hedvig (Hrsg.): **A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra [Die Soldaten der Kunst. Stalinismus und Kultur]**. Budapest: Corvina, 7 – 11.
- Szőnyi, Tamás (2012): **Titkos írás 1956 – 1990. Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet [Geheimschrift 1956-1990. Staatsicherheitsdienst und literarisches Leben]**. Budapest: Noran Könyvesház, Band 1.
- Tiefe Wurzeln** (1974). Budapest: Demokratischer Verband der Deutschen in Ungarn, 1974.
- Wittmann, Georg (2015): *Die Holzpuppe*. In: Ders.: **Schwarze Wolken**. Budapest: VudAK, 150 – 269.

Olga García
Caceres

Georg-Büchner-Preis für einen *homo migrans*. Terézia Mora, 2018

Abstract: Migration, outsiders and loss of homeland are topics of our day. With these topics Terézia Mora directly hits the nerve of our era. Hungarian-born author Mora had won the 2018 Georg Büchner prize and this paper focuses on the identity of the characters and the plot of her literary debut and her most famous works.

Keywords: Büchner prize, identity, migration, Terézia Mora.

Kurzer biografisch-literarischer Abriss

In der Landschaft der deutschen Literatur sind Autoren mit ungarischen Wurzeln schon längst keine außergewöhnliche Erscheinung mehr. Dafür genügt ein Blick auf das Namensverzeichnis der Adelbert-von-Chamisso-Preisträger in den 33 Jahren der Existenz dieser Auszeichnung (1985 – 2017).¹ Kaum außergewöhnlicher ist die Reihe junger zeitgenössischer Schriftstellerinnen ungarischer Herkunft, die auf Deutsch schreiben: Johanna Adorján (1971), Zsuzsa Bánk (1965), Léda Forgó (1973) u. a. Unter ihnen ist aber zweifellos Terézia Mora diejenige, die von der Fachkritik die größte Anerkennung erhält.

Terézia Mora wurde 1971 in Sopron (deutsch: Ödenburg) geboren, einer Stadt in Transdanubien nahe der österreichischen Grenze, und wuchs im kleinen Ort Petőháza (deutsch: Pöttelshausen) auf. Das 1000-Seelendorf liegt ebenfalls unmittelbar an der Grenze und war nur mit einem Passierschein zugänglich. Mora gehört der deutschen Minderheit in Ungarn an, den *poncihter*;² von Kindheit an hat sie sich zwischen zwei Welten bewegt. Als Angehörige der Minderheit führte sie ein

¹ <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp> [22.7.2017]. Dieser Literaturpreis wurde 2017 zum letzten Mal verliehen.

² Der Begriff bedeutet „Bohnenzüchter“ und war die traditionelle Bezeichnung für die deutschsprachigen Bewohner Soprons. Er lässt sich offenbar darauf zurückführen, dass es unter ihnen einst gebräuchlich war, zwischen den Rebstöcken Bohnen und andere Hülsenfrüchte anzubauen.

Außenseiter-Dasein (Weidermann 2004: 27). Sie nahm ein Studium in Budapest auf, emigrierte jedoch 1990 „mit einem Rucksack und einem Kissen“ nach Berlin und wechselte nicht nur die geografische, sondern auch die sprachliche Umgebung. In der deutschen Hauptstadt heiratete sie und studierte Theaterwissenschaften sowie Hungarologie. Sie erstellte Drehbücher aus Kriminalromanen und arbeitete als Übersetzerin aus dem Ungarischen ins Deutsche. Sie machte sich insbesondere mit der Übersetzung von István Örkénys **Minutenovellen** und Péter Esterházy's **Harmonia Caelestis** einen Namen. Im Rahmen des Literaturwettbewerbs Open Mike trug sie 1997 im Berliner Bezirk Pankow ihre erste öffentliche Lesung vor – es sollte der Beginn einer spektakulären literarischen Karriere werden. Damals stellte sie sich noch mit dem Namen Terézia Kriedemann vor,

[...] einem kerndeutschen Namen, [...] aber ich wollte nicht unter dem Namen meiner Schwiegermutter veröffentlichen. [...] Mora ist übrigens auch nicht mein richtiger Name. Ich wollte einen Namen wählen, dem man nicht sofort anhört, wo er herkommt. Ich wollte mich maskieren. Ich bin zu hochnäsig, um einen Trend auszunutzen. Ich wollte die Wahrheit erfahren: Man sollte nicht wissen, wer diesen Text geschrieben hat, aber diesen Text dennoch als gültig erkennen. (**Literaturen** 2005: 30)

Für ihre literarische Sozialisierung spielten Autoren deutscher Zunge keine tragende Rolle, mit Ausnahme Kafkas und Peter Handkes. Das hat sie selbst in mehreren Interviews bestätigt. Sie wuchs mit ungarischer Lyrik auf (Attila József, János Pilinszky) und entdeckte später Beckett, Joyce und Borges; deren Art, narrative Strukturen zu denken und umzusetzen, beeinflusste Mora.

Während ihres raschen Aufstiegs in der Literaturwelt wehrte sie sich schon früh dagegen, als Deutsch schreibende ungarische Autorin definiert zu werden. „Ich bin genauso deutsch wie Kafka. Ich komme ungefähr aus derselben Gegend“ (**Literaturen** 2005: 28), sagte sie einmal nicht ohne Polemik.

Terézia Mora hat sich in Interviews und Artikeln dagegen verwahrt, nach ethno-territorialen Maßstäben definiert zu werden; sie sieht sich als pannonische Autorin, die sich gegen Etiketten wie „deutsche Literatur“ sperrt und für Konzepte wie „europäische Literatur“ eintritt.

Heute ist sie eine der führenden Stimmen der deutschsprachigen Literatur. In ihren Texten, Erzählungen und Romanen sind das Eigene

und das Fremde Themen, die sie immer wieder neu aufgreift und mit der kulturellen Topografie Mitteleuropas und der des Okzidents in Beziehung setzt und verknüpft; es ist dies ein Raum, den sie aus ihrer eigenen Biografie bestens kennt. Mitunter, so die Autorin, liege die ungarische Sprache in ihren deutschen Texten verborgen, beispielsweise wenn sie neue Komposita erschaffe.

Die Liste der Preise und Auszeichnungen, die Terézia Mora erhalten hat, ist lang: Ingeborg-Bachmann-Preis (1999), Übersetzerpreis Jane Scatcherd (2002), Preis der Leipziger Buchmesse (2004), Franz-Nabl-Preis (2007), Adelbert-von-Chamisso-Preis (2010), Erich-Fried-Preis (2010), Übersetzerpreis der Kunststiftung NRW (2011), Deutscher Buchpreis (2013), Bremer Literaturpreis (2017), Preis der Literaturhäuser (2017), Solothurner Literaturpreis (2017), Roswitha-Preis (2018) und zuletzt der Georg-Büchner-Preis (2018), die wichtigste Auszeichnung für deutschsprachige Literatur. Mit Letzterem reiht sie sich ein in die illustre Gesellschaft von Größen wie Max Frisch, Günter Grass, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard oder Peter Handke.

Das Leben an der Grenze oder Grenzfiktionen

1990 verlässt Terézia Mora ihre Heimat am Neusiedler See (ungarisch: Fertő-tó), einen multiethnischen Landstrich bestehend aus ungarischen, kroatischen und deutschen Bevölkerungsgruppen. Die Gemeinschaft der ungarndeutschen Minderheit sprach einen mit ungarischen Vokabeln durchmischten österreichischen Dialekt. Erst im Kindergarten sollte Mora die ungarische Sprache lernen. Sie hält fest, den Dialekt ihres Umfeldes nie aktiv benutzt, sondern sich stets der deutschen Standardsprache bedient zu haben, die sie von ihrer Mutter und über die österreichischen Medien gelernt hatte. Es sei nicht unüblich gewesen, erzählte sie in Interviews, dass die ungarischen Bürger deutscher Sprache als Nazis oder Faschisten beschimpft wurden. Seit ihrer Kindheit ist ihre Biografie von einer komplexen Simultaneität verschiedener Sprachen und linguistischer Varianten geprägt, aber auch von einem hohen Maß an Skeptizismus. Durch ihre Zugehörigkeit zur deutschsprachigen Minderheit in Ungarn sah sie sich in ein „Grenzgebiet“ zwischen zwei Welten versetzt. Und dieses An-zwei-Orten-gleichzeitig-Sein ist Teil ihrer selbst. Die seit Generationen bestehenden Feindseligkeiten innerhalb jenes multiethnischen, doch archaischen Siedlungsgebiets

waren für das ungarndeutsche Mädchen prägend. In einem Interview von 1999 bekennt sie, dass sie ihre dortige Kindheit gehasst habe und für die enge Geisteshaltung und den vorherrschenden Provinzialismus nur Abscheu empfinde. Mit den Worten der ungarischen Dichterin Zsófia Balla bekräftigt sie: „Nicht wo, sondern wie, ist meine Heimat.“³ Das *Eigene* wird fremd, bedrohlich, gefährlich. Nach der Übersiedlung nach Berlin stellt sie klar, dass sie sich nicht fremd fühle, im Gegensatz zu damals, als sie noch in ihrem ungarischen Heimatdorf lebte (**Literaturen** 2005: 28).

In ihrem Erstling **Seltsame Materie** (1999), dessen Titel auf ein Konzept der Physik anspielt, versammelt die Autorin düstere, brutale und skurrile Geschichten, oft gespickt mit einer Prise Tragikomik. Die zehn Geschichten des Bandes werden in lakonischem Ton von acht Mädchen und zwei Jungen erzählt, die entweder in einem kleinen Dorf oder in einer ehemaligen Grubenarbeitersiedlung an der Peripherie einer klaustrophobischen Stadt an der ungarischen Westgrenze wohnen. Österreich und die Slowakei (damals noch die Tschechoslowakei) befinden sich nur wenige Kilometer entfernt. Den geschichtlichen Rahmen bildet die letzte Phase des Kalten Krieges. Alle würden lieber heute als morgen der bedrückenden Enge des Dorfes entfliehen, wäre es nur möglich, die Grenze nach Österreich zu überqueren. Über der Unmöglichkeit, dieser deprimierenden Sackgasse an der Grenze zu entkommen, ertränken die Figuren ihre Sehnsüchte im Alkohol oder in der Gewalt. Die Gewalt ist stets präsent, ob handgreiflich oder latent. Jeder Erzähler, jede Erzählerin zeichnet ein ethnologisches Bild seines bzw. ihres Umfeldes. Ihre Schilderungen sind nicht die von Opfern, sondern von Zeugen. Sie zeigen keine Entrüstung oder Wut angesichts – beispielsweise – der latenten Gewalt; vielmehr wird diese als etwas „Normales“ in diesem Milieu angesehen. Als homodiegetische Instanz erzählt jeder Erzähler seine eigene Lebensgeschichte in einem Akt der Selbstbestätigung. Dabei wird das Verbot missachtet, mit dem die erste Erzählung paradigmatisch beginnt: „Erzähl ja niemandem, wie es passiert ist. Und erzähl auch sonst nichts von hier“ (Mora 1999: 17). Die Erzählungen sind jede für sich Geschichten einer poetischen Erinnerung, einer Kindheit in einem Grenzdorf, einer Welt von Erwachsenen geprägt

³ Dzajic, Harris / Pechstaedt, Volkmar von: Interview mit Terézia Mora – Durchscheinendes Europa. www.hainholz.de/wortlaut/mora.htm **Göttinger Zeitschrift für neue Literatur**. Interview vom 16.10.1999.

von patriarchalen Strukturen, von der katholisch-kommunistischen Repression, von Trostlosigkeit und Schrecken. Dieser Band zeichnet nicht nur Lebensausschnitte an einer physisch errichteten Grenze nach, sondern zeigt auch die Grenzen auf, die die Menschen durch ihre Engstirnigkeit ziehen oder durch den Wunsch, ihre eigene Individualität zu beschränken. Familien, deren Herkunft von derjenigen der anderen Dorfbewohner abweicht, ziehen sich aufgrund der unter der Bevölkerung aufkeimenden Reaktionen zurück. Sie sind Pseudoausländer in ihrem eigenen Land, und als solche werden sie auch von den übrigen Bewohnern betrachtet, und zwar einzig und allein, weil sie der deutschsprachigen Minderheit angehören. So entstehen intrakulturelle Grenzen. Bisweilen verstärkt die Topografie noch zusätzlich die Entfremdung vom Rest der Bevölkerung. Diese *anderen* Familien haben ihre abgesonderten Parzellen, schmale Landstreifen zwischen den Hügeln und dem See. Eine weitere Art von Grenze innerhalb der Familie lässt sich im Misstrauen beobachten, das sich in der Verschwiegenheit anderen Familienmitgliedern gegenüber, ja sogar in der Flucht manifestiert. Obschon jede Erzählung in sich geschlossen ist, werden sie von unsichtbaren Fäden gelenkt und zusammengehalten. Diese zehn Geschichten spielen im Grenzgebiet, auf ungarischer Seite. Sie erzählen über Einschränkungen und Ausgrenzungen, über Geschöpfe, die ihre Feindseligkeit gegen „die Anderen“ bald subtil, bald offen zur Schau stellen. Sie sind überdies ein schönes Beispiel interkultureller Literatur und geben Einblicke in eine Kindheit wieder, die nicht nur in einer anderen Zeit und an einem anderen Ort spielt, sondern auch (zum Teil) in einer anderen Sprache. Es sind zehn Variationen über ein gleiches Thema (vgl. Geier 2008: 127).

Die Erzählungen aus dem Band **Seltsame Materie** zeigen eine Welt voller territorialer und ideologischer Grenzen, die zwar überschritten, aber nicht aufgelöst werden können. Wie Herta Müller erzählt Terézia Mora von einer Existenz in der archaischen, trostlosen und verlorenen Provinz; und vielleicht, wie Müller, ebenfalls mit einem „fremden Blick“. ⁴ Aus der Distanz konzentriert sich Mora auf die Beschreibung ihrer Figuren, ohne sie irgendeiner moralischen Wertung zu unterziehen. Gleich wie Herta Müller in **Niederungen** oder **Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt**, greift Mora auf die Technik

⁴ Müller, Herta (2003): *Der Fremde Blick*. In: **Der König verneigt sich und tötet**, München: Hanser, 130 – 150.

der Rahmenerzählung zurück. Bei beiden Autorinnen stellen Gewalt, Inzest und Alkoholismus Verhaltensweisen dar, die Teil einer „Normalität“ sind, ob in den deutschsprachigen Gebieten des Banats oder im Mikrokosmos des ungarischen Grenzlandes. Dabei zeigt sich die Feindseligkeit gegen die Anderen allenthalben, oftmals gerade dort, wo sich der Mensch zu Hause wähnt.

***Alle Tage* (2004) oder Sprachen ohne bestimmte Zwecke**

Moras Mehrsprachigkeit und übersetzungstechnische Erfahrung widerspiegeln sich in diesem Buch auf ungewohnte Weise. Der Titel ist laut Aussage der Autorin eine Anlehnung an ein Gedicht Ingeborg Bachmanns mit gleichlautender Überschrift.⁵ Das Werk ist ein Roman über die Einsamkeit und Verzweiflung eines Flüchtlings, eines Deserteurs; über ein Genie, dem es trotz seiner Begabung nicht gelingt, irgendwo anzukommen. Der Protagonist, Abel Nema (*néma* bedeutet stumm),⁶ ist ein Sprachgenie. Er beherrscht zehn Sprachen und führt zwei Leben, ein offizielles und ein heimliches; eines tagsüber und eines des Nachts. Gerne hätte er ein unauffälliges Dasein in einer peripheren, aber multiethnischen Stadt seines Heimatlandes geführt, doch ein Bürgerkrieg verwehrte es ihm. Nach dem Abitur verlässt Abel Nema seine in Grenznähe gelegene Geburtsstadt S., die in einem Land liegt, in dem unlängst ein Krieg ausgebrochen ist. Er gilt daher als Deserteur (vermutlich eines Staates des ehemaligen Jugoslawien, wenngleich die Beschreibungen der Stadt S. auf Sopron, die Geburtsstadt der Autorin, passen). Er durchquert Ungarn und macht sich auf Anregung seiner Mutter auf den Weg zu einer deutschen Stadt, die im Roman B. genannt wird. Man muss sie nicht notwendigerweise mit Berlin identifizieren; es kann sich um jede Stadt in Deutschland handeln, die Immigranten aufnimmt. (Im Roman liegt B. an der Küste.) Vor seiner Ankunft in B.

⁵ Das Gedicht von 1953 beginnt wie folgt: „Der Krieg wird nicht mehr erklärt, sondern fortgesetzt./ Das Unerhörte ist alltäglich geworden“. Bachmann, Ingeborg (1978): **Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen**. In: Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von / Münster, Clemens (Hrsg.): **Werke in vier Bänden**, Bd. 1, München/Zürich: Piper, 46.

⁶ Das Wort ist verwandt mit dem slawischen *nemec*, das heute in den slawischen Sprachen wie auch im Ungarischen die Bezeichnung für „deutsch“ ist; und mit dem in früheren Epochen alle Nicht-Slawisch-Sprechenden bezeichnet wurden, also sowohl die Stummen als auch diejenigen, die sich anders verständigten: die „Barbaren“.

durchlebt Abel Nema ein dreitägiges Delirium, die Folge einer Gasexplosion, die er wundersam überlebt. Dieser Zustand bewirkt in ihm eine Metamorphose, als deren Folge sich in ihm eine besondere Begabung für Sprachen ausformt. Er erleidet zudem eine schwere Verletzung, die seinen Orientierungssinn beeinträchtigt und ihm Geschmack- und Geruchssinn raubt. All das ist für ihn völlig neu. Außerdem ist er Opfer häufiger Panikattacken. Mit 19 Jahren kommt er nach B., nichts weiter in der Hand als einen Zettel seiner Mutter, auf dem sie den Namen eines Landsmanns aufgeschrieben hat, der vor vielen Jahren ausgewandert ist: Professor Tibor. Der Professor kennt die Lage eines Emigranten genau: Abel Nema benötigt Papiere und muss sich die Landessprache aneignen. Tibor verschafft ihm ein Universitätsstipendium, das Nema ermöglicht, zehn Sprachen bis zur Perfektion zu erlernen, eine nach der anderen und ohne den geringsten Akzent, dafür etwas steril. Er lernt die Sprachen in einem Labor ohne jeden Austausch mit Muttersprachlern. Abel wird Dolmetscher und zu einer Fallstudie der Neurolinguistik: „Deswegen ist alles, was er sagt, so [...] ohne *Ort*, so klar, wie man es noch nie gehört hat, kein Akzent, kein Dialekt, nichts – er spricht wie einer, der nirgends herkommt“ (Mora 2004: 13). Außerdem arbeitet er an einer Untersuchung über die Universalgrammatik. Über den Professor lernt er dessen Mitarbeiterin Mercedes Alegria und ihren Sohn Omar kennen. Nach vier Jahren WG mit einem anderen Studenten zieht Abel in die *Anarchia Kingania* benannte Mansarde der exzentrischen Kinga, der es nicht gelingt, Abels Herz zu erobern. Niemandem ist das gelungen, seit er das Abitur abschloss und seinem Freund Ilia Bor seine Liebe gestand. Er erlitt eine Zurückweisung. Und das ist auch der Punkt, an dem eine Geschichte der Einsamkeit ihren Lauf nimmt, die sich durch den gesamten Roman zieht. Nach dem Tod Professor Tibors, seines Protektors, begegnet Abel zufällig Mercedes, die sich vornimmt, ihn aus seinem ziellosen Lebenschaos, einer Mischung aus Eskapismus und Apathie, zu befreien. Mercedes (von lateinisch *mercedem* Verdienst, Lohn usw.) schlägt ihm eine Scheinehe vor, um so seinen Aufenthalt im Land zu regeln. Abel willigt ein, obschon er ihr gegenüber keinerlei Gefühle hegt – ganz anders als zu ihrem Sohn. Mit ihm widmet er sich der einzigen Beschäftigung, für die er ein gewisses Interesse zu haben scheint: Er bringt ihm Sprachen bei. Doch ist es Mercedes, die bei der zivilen Hochzeit in neun Sprachen spricht: „Oui, yes, da, da, da, si, si, sim, ita

est.“ (Mora 2004: 17). Trotz der Legalisierung seines Aufenthaltsstatus und trotz Beherrschung der Sprache seines Gastlandes findet Abel Nema keine Ruhe, ganz im Gegenteil. Die Mansarde, in der er weiterhin wohnt, wird von Tag zu Tag verwaorloster. Den Umgang mit seinen Bekannten (fast ausnahmslos Exilanten) hat er vollständig aufgegeben. Und als Mercedes ihn in flagranti mit einem Teenager erwischt, verbietet sie ihm jeden Kontakt mit Omar. Als er schließlich seine Papiere verliert und in eine Straßenschlägerei verwickelt wird, die er nur mit Müh und Not überlebt, scheint seine Existenz in die absolute Katastrophe zu münden.

Terézia Moras Geschichte wird jedoch zu keinem Zeitpunkt so erzählt, wie die vorhergehenden Zeilen es vermuten lassen könnten. Die Komposition und Reihenfolge der Erzählung sind viel komplexer und labyrinthischer. Auch die Erzählperspektiven sind vielschichtig. Dabei gibt es zahlreiche intertextuelle Bezüge, wie es die Autorin selbst mehrfach dargelegt hat, in Zeitschriften oder während der *Tübinger Poetik-Dozentur* vom 21. bis 26. November 2006, an der sie gemeinsam mit Péter Esterházy teilnahm. Ihr Text nimmt Bezug auf die ungarischen Schriftsteller Lajos Kassák, Attila József, György Dalos und den oben erwähnten Péter Esterházy sowie auf den Illusionisten Harry Houdini. Besonders häufig sind jedoch die Anspielungen auf das Werk Ingeborg Bachmanns, insbesondere den Roman **Malina**. Doch finden sich auch Verweise auf Bibelstellen, und Abel Nema selbst trägt Züge, die ihn einer Christusfigur annähern (Lengl 2012: 85 – 89).

Die Welt des Protagonisten steht Kopf: Zu Beginn wie am Ende des Romans erscheint Abel Nema auf einem menschenleeren Kinderspielplatz, kopfstehend auf einem Bretterkonstrukt, die Füße mit Klebeband zusammengebunden. Kapitel 0, mit dem das Buch beginnt, trägt den bedeutungsvollen Titel „Jetzt“ (Mora 2004: 7), während das Schlusskapitel – ebenfalls ein Kapitel 0 – mit „Ausgang“ (Mora 2004: 412) überschrieben ist. Die Figur wird im Laufe des Romans aus der Mehrfachperspektive der verschiedenen Charaktere gestaltet.

Terézia Mora ist eine Erzählerin, die uns das Wohlbekannte fremd und das Fremde nah werden lässt, wenn es auch stets rätselhaft und wunderlich bleibt. Ihr Roman spielt in einer westdeutschen Stadt. Dennoch ist es ein Buch über Osteuropa, über eine andere Welt. Über Heimatverlust, über die Scham des Flüchtlings. Über die Scham, anders zu sein, und über die Ambivalenz, für anders gehalten zu werden. Über die Suche nach Erkenntnis und Selbstvertrauen. Es ist die Geschichte von

Abel Nema, einem Anationalen, einer *Displaced Person* im Zeitalter der Globalisierung:⁷

Die Sache sei simpel, sagte Abel. Der Staat, in dem er geboren worden sei und den er vor fast zehn Jahren verlassen habe, sei in der Zwischenzeit in drei bis fünf Staaten gespalten worden. Und keiner dieser drei bis fünf sei der Meinung, jemandem wie ihm eine Staatsbürgerschaft schuldig zu sein. Dasselbe gelte für seine Mutter, die nun zur Minderheit gehöre und ebenfalls keinen Pass bekomme. Er könne hier nicht weg, sie könne von dort nicht weg. Man telefoniere. Einen Vater gäbe es auch, dieser besäße sogar die Bürgerschaft eines sechsten, also unabhängigen Nachbarstaates, allerdings sei er vor nicht ganz zwanzig Jahren verschwunden und seitdem unauffindbar. Ach so, und da er selbst einer Einberufung nicht Folge geleistet habe, gelte er bis auf Weiteres als Deserteur. (Mora 2004: 269)

Das Buch ist ein Bildungsroman der globalisierten Welt. Die Geschichte eines Verlierers: Zum einen ist da der Verlust des Vaters, der spurlos verschwindet; zum anderen der Verlust seiner Jugendliebe; und schließlich der Verlust seiner Heimat, die nach einem Bürgerkrieg in mehrere Teile zerfällt. Die neue Heimat des Protagonisten ist eine postbabylonische Welt, die durch einen Mischmasch aus Menschen und Sprachen gekennzeichnet ist. Die Namen der Figuren deuten auf eine globalisierte Welt, sind aber gleichzeitig bedeutungslos; sie sind eine Metapher des Transnationalen, des Phänomens der Migration und der Entwurzelung: Tibor, Kinga, Mercedes, Kontra, Omar, Danko, Thanos, etc. sind Geschöpfe, die keinem Ort zugehörig scheinen. Wenngleich jede Figur, mit der Abel in Berührung kommt, ganz unterschiedlich ist, haben sie alle etwas gemeinsam: Sie alle finden sich in einer neuen Heimat wieder und sind weder glücklich noch unglücklich. Das verbindende Element aller Emigranten ist die Erinnerung. Die nostalgische Erinnerung an vergangene Zeiten und an eine verlorene Heimat, die nicht mehr existiert. Geschichten von Verlust, Resignation und Ohnmacht prägen das Dasein dieser Entwurzelten. Sie sind Nomaden auf der Suche nach einer neuen Existenz, nicht klassische Nomaden, die über einen Sinn für Ort, Territorium und Rückkehr verfügen; ihr Nomadentum zeichnet sich durch Deterritorialisierung aus. Und wie Abel Nema sind sie nur im Besitz des abgelaufenen Passes eines nicht mehr existenten Staates. Ihre frühere Identität ist verschwunden,

⁷ Magenau, Jörg (2004): „Mensch ohne Menschheit“. In: **taz**, 06.10.2004. <http://www.taz.de/1691067/> [11.04.2017].

ohne dass es ihnen gelungen wäre, sich eine neue zu beschaffen. Ihre Geschichte ist der unmögliche Versuch zu vergessen und zugleich ein Zusammentreffen von Ost und West, dessen einziges Kennzeichen die Verständnislosigkeit ist.

Die Beherrschung mehrerer Sprachen wird gemeinhin als Bereicherung empfunden. Jede neue Sprache eröffnet einem das Abenteuer, in eine neue Welt einzutauchen, jede neu erlernte Vokabel erhöht die sprachliche Kompetenz. Doch seine Sprachenkenntnisse helfen Abel Nema in keiner Weise; je mehr er versteht, desto verworrener kommt ihm alles vor. Obwohl er zehn Sprachen gelernt hat, kann er mit niemandem sprechen. Vielmehr erweckt er den Eindruck, als spräche er gar keine Sprache, ist er doch nur auf abstrakte Weise polyglott. Seine Schweigsamkeit bewirkt in seinem Umfeld, dass er als jemand Verdächtiges angesehen wird: „Ein höflicher, stiller, gutausssehender Mensch. Und gleichzeitig ist nichts in Ordnung mit ihm. Wenn man das auch nicht näher benennen kann. Etwas ist *verdächtig*. Die Art, *wie* er höflich, still und gutaussehend ist“ (Mora 2004: 13). Abel beherrscht mehrere Sprachen in Perfektion und verfügt theoretisch auch über die Fähigkeit, sich ihrer zur Kommunikation zu bedienen. Doch neben dieser außergewöhnlichen Sprachbegabung besitzt er einen undurchschaubaren Charakter, fast gar autistisch. Er leidet an einer neurophysiologischen Störung, ist sich selbst entfremdet, und in der Komplexität seiner hermetischen Persönlichkeit finden sich Traumata, Erinnerungen, Hoffnungen und Wünsche, die er mit niemandem zu teilen gewillt ist. Er bewegt sich in einem Raum, in dem außer ihm und vielleicht seinem Stiefsohn Omar niemand sonst existiert. Für Abel ist die Sprache kein Mittel, um Gefühle auszudrücken; sie ist auch nicht Trägerin einer Identität, eines Zugehörigkeitsgefühls zu einer Gemeinschaft oder einer gemeinsamen Geschichte. Man könnte dem Protagonisten auch die Diagnose bescheinigen, unter Entpersönlichung zu leiden; doch das wäre nicht bloß die medizinische Diagnose einer individuellen Psychopathie, sondern zugleich eine Schlüsselerscheinung der Migration. Abels Entfremdung seiner selbst ist Teil einer Entfremdung in der Welt, die er als Exponent einer zusammengebrochenen Gesellschaftsordnung in sich trägt. Abel macht keinen Gebrauch von der Sprache, er kommt mit wenigen Wörtern aus. Seine kommunikative Kompetenz ist auf ein Minimum reduziert, und er führt eine Art Doppelleben. Seine innere Spaltung hindert ihn daran,

Verbindung mit seiner Umwelt aufzunehmen. Lediglich unter Drogeneinfluss ist er fähig, seine intimsten Gefühle auszudrücken: seine nicht erwiderte Jugendliebe, die Scham über seine Herkunft usw. Der Drogenkonsum bewirkt in ihm eine Art Katharsis, erlangt er doch seine Sinne wieder: Tastsinn, Geruchssinn; und wenn er spricht, lässt sich sogar ein gewisser Akzent wahrnehmen. Abels Umstände sind paradox. Bei seiner Ankunft in der Stadt B. eröffnet sich ihm ein Leben, von dem viele Flüchtlinge und Einwanderer nur träumen können. Sein Gastland ermöglicht ihm alles, was es für ein glückliches Dasein braucht. Die Frauen verehren ihn heimlich, die Männer beneiden ihn. Wo er auch hinkommt, findet er Unterstützung. Dessen ungeachtet funktioniert sein Leben nur äußerlich, ist bloßer Schein. Seine Lage ändert sich erst, als er von einer Jugendbande angegriffen und verprügelt wird; damit nimmt Abel Nemas Vagabundenleben ein Ende. Er erleidet Aphasie und Amnesie. Er verliert seine Sprachkenntnisse. Seine Scheinfamilie ist bei ihm. „Das ist gut“ (Mora 2004: 427) ist alles, was er unter großer Anstrengung hervorbringen kann.⁸

Alle Tage ist ein mehrsprachiger Roman über ein Europa, das mit Menschen bevölkert ist, die ihre Identität verloren haben. Die Sprache ist nicht nur bei Abel Nema ein wiederkehrendes Element; tatsächlich hat die Mehrzahl der Romanfiguren auf die eine oder andere Art einen sehr direkten Bezug zur Sprache: der Rhetorikprofessor, der Verleger, die Korrektorin, der Schriftsteller, der Dolmetscher. Es ist daher kaum verwunderlich, dass auch für sie das Verhältnis zur Sprache zum Problem werden kann.

Manchmal frage ich mich wirklich, sagte MM bitter, ob überhaupt ein einziger Gedanke aufrecht zu erhalten ist.

Seine Hand lag auf der Tischplatte, und die Finger zitterten so stark, dass es sich auf den Eistee übertrug, der in einem Glaskrug daneben stand. Das Echo eines fernen Bebens.

Ich bin mir sicher, sagte Mercedes sanft, es ist nur ein sprachliches Problem.

Natürlich, sagte MM. Es ist immer nur ein sprachliches Problem.

Mercedes bemerkte erschrocken, dass sich das Zittern über seinen ganzen Körper ausgebreitet hatte, als wäre er von Strom geschüttelt. (Mora 2004: 276 – 277)

⁸ Lea Müller-Dannhausen bringt eine kontroverse Auslegung des Werkes vor, indem sie folgende Theorie formuliert: Erst mit dem Vergessen ihrer Herkunft und Sprache kann es den Immigranten gelingen, sich des Gefühls der Entfremdung und Orientierungslosigkeit, unter dem sie leiden, zu entledigen (Müller-Dannhausen 2006: 200).

Der Roman ist ein sprachliches Gefüge, das sich mit der Unmöglichkeit auseinandersetzt, *das Eigene* in einer fremden Sprache auszudrücken, derer man nur unzureichend mächtig ist.

Lange, fundiert und hymnisch werde ich über die Sprache sprechen, welche die Ordnung der Welt ist, musikalisch, mathematisch, kosmisch, ethisch, sozial, die grandioseste Täuschung, dies ist mein Fach. (Mora 2004: 400)

Ähnlich wie in einigen Werken Herta Müllers das Rumänische im Hintergrund mitschwingt, überträgt Terézia Mora ungarische Redewendungen ins Deutsche und spickt den Text mit misstönenden ungarischen Ausdrücken. Und nicht selten zündet sie ein wahres idiomatisches Feuerwerk, worüber nicht nur der monoglotte Leser in Verwirrung gerät. Ebenfalls wie Herta Müller bewegt sich Mora hier am Rande des Irrealen. Ihr ist es gelungen, mit der Figur Abel Nemas den Prototypen des globalisierten Immigranten zu schaffen. Mora präsentiert die Geschichte eines Identitätsverlusts als einen Prozess, der nicht so sehr von außen, sondern vielmehr über Nema selbst gesteuert wird.

Ein transnationaler Georg-Büchner-Preis

In ihren Texten entwirft Terézia Mora eine Art gesellschaftlicher Topografie unserer Zeit. Nach ihrem ersten Buch **Seltsame Materie** löste sie sich von der ländlichen, einengenden Welt an der ungarisch-österreichisch-slowakischen Grenze. Mit Anbruch des neuen Jahrhunderts befasst sie sich mit der Krise des aktuellen Europa, nicht aber mit der Krise des Euros. Ihr Augenmerk richtet sich dabei auf die gemeinsamen Werte dieses Kontinents, insbesondere auch darauf, wie sich hier noch immer der Hass entfalten kann, der im Wesentlichen nationalistischen Ängsten entspringt. Mit jedem ihrer Werke illustriert sie die „übermoderne“ Mobilität aufs Neue, jene Mobilität, die sich in der Bevölkerungsverschiebung (Migration, Berufsmobilität), der allgemeinen Dauerkommunikation und der Informationsschwemme niederschlägt (Augé 2007: 15 – 16). Bei der Konstellation der in ihrem Werk behandelten Konflikte steht das Anderssein im Fokus des Interesses. Anhand von individuellen Lebensläufen und Erfahrungen, die geprägt sind vom Trauma des Exils oder vom Gefühl, am eigenen Geburtsort fremd zu sein, wirft Mora Licht auf eine Problematik großer Aktualität in der heutigen Gesellschaft. In ihrem Werk stellt sie Betrachtungen über

die auf Wechselseitigkeit beruhende Thematik des Andersseins und der Identität an – in einem globalisierten Europa, das von ziellos schweifenden Flüchtlingen und anderen verkrachten Existenzen durchmischt wird. In diesem Sinne folgt sie dem literarischen Trend der letzten Jahre und schenkt dem Prozess der Identitätsbildung in einer globalisierten Welt, in der laut Aussage der Autorin Konzepte wie „deutsche Literatur“ ihre Gültigkeit eingebüßt haben, besondere Beachtung. Sie verfährt weiter gefasste Klassifizierungen wie „europäische Literatur“.

Das Werk Terézia Moras ist ein gutes Beispiel neuer Literatur in einer Welt, die durch das komplexe Nebeneinander von Menschen und Kulturen gekennzeichnet ist. Die sogenannte *transnationale Literatur* beschreibt ebendiese unablässige Verschiebung, ob sie nun Vertreibung, Migration oder Mobilität geschuldet ist. Man sollte sich jedoch davor hüten, den *Transnational Turn in Literary Studies* mittels Identitätskategorien oder ethnischen Fragen zu beleuchten. Wir leben in einer Zeit, die vom *homo migrans* beherrscht wird. Kosmopolitismus und Globalisierung des eigenen Lebens ist eine Grundzutat der zeitgenössischen Literatur.

In einer Zeit heftiger Debatten in Europa über den Umgang mit der unaufhaltsamen Flüchtlingswelle und mit der Rückkehr gewisser identitärer Bedrohungen ist die Verleihung des Büchner-Preises an Terézia Mora durchaus auch als politische Anerkennung zu werten. In ihrem Werk setzt sie sich unablässig mit dem Problem des Fremden auseinander, mit der Isolierung des menschlichen Wesens in einer globalisierten Welt, in der die ökonomischen Imperative und die ungezügelte Herrschaft des Digitalen für den Rückzug eines Darius Kopp verantwortlich sind, des Antihelden aus **Der einzige Mann auf dem Kontinent** (2009) und **Das Ungeheuer** (2013).⁹ Rimbauds bekannter Satz „Je est un autre“ kehrt bei Mora als Definition der gesellschaftlichen Krisen der gegenwärtigen Welt wieder.

⁹ Die Protagonisten dieser ersten beiden Werke einer Trilogie, deren dritter Teil noch nicht erschienen ist, fallen ebenfalls in die Kategorie des *homo migrans*. Darius Kopp kam aus der ehemaligen DDR und war der Sohn eines Polen, von dem er und seine Mutter verlassen wurden. Flora, während zehn Jahren Darius' Frau, stammte aus dem kommunistischen Ungarn, wo sie in einem Kinderheim aufgewachsen war. Beide begegnen sich in Berlin anfangs des 21. Jahrhunderts.

Literatur

- Augé, Marc (2007): **Por una antropología de la modernidad**, Barcelona: Gedisa.
- Geier, Andrea (2008): *Poetiken der Identität und Alterität. Zur Prosa von Terézia Mora und Thomas Meinecke*. In: Evi Zemanek / Susanne Krones (Hrsg.): **Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000**, Bielefeld: transcript, 123 – 137.
- Gellai, Szilvia (2013): *»Helles Nichts auf hellem Grund. Ein Netz-Held an Nicht-Orten in Terézia Moras Der einzige Mann auf dem Kontinent*. In: Miriam Kanne (Hrsg.): **Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung „Nicht-Ort“**, Münster: LIT, 231 – 258.
- Kadric, Mira (2008): „Die verlorene Welt des Abel Nema. Terézia Moras Alle Tage“. In: Klaus Kaindl/Ingrid Kurz (Hrsg.): **Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von Translatorinnen im Spiegel der Literatur. die hören. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik**, 257/2015, 140 – 154.
- Lengl, Szilvia (2012): **Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart**, Dresden: Thelem, 55 – 129.
- LITERATUREN-Gespräch «Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka» Ist Fremd-Sein ein Problem, ein Thema oder ein Markt-Vorteil? Mit Terézia Mora, Imran Ayata, Wladimir Kaminer und Navid Kermani. In: **Literaturen**, 4/2005, 26 – 31.
- Mora, Terézia (1999): **Seltsame Materie**, Hamburg: Rowohlt.
- Mora, Terézia (2004): **Alle Tage**, Berlin: Luchterhand.
- Mora, Terézia (2009): **Der einzige Mann auf dem Kontinent**, Berlin: Luchterhand.
- Mora, Terézia (2013): **Das Ungeheuer**, Berlin: Luchterhand.
- Müller-Dannhausen, Lea (2006): „...schieß neue Lust am Erzählen!“ *Untersuchungen zum Erzählen in Terézia Moras Alle Tage und Antje Rāvíc Strubels Tupolew 134*. In: Ilse Nagelschmidt/Lea Müller-Dannhausen/ Sandy Feldbacher (Hrsg.): **Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts**, Berlin: Frank & Timme, 197 – 214.
- Rettig, Christine (2010): **Intensität und Drastik als literarische Strategien am Beispiel von Terézia Moras Roman „Alle Tage“**, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

- Siblewski, Klaus (2006): *Terézia Moras Winterreise. Über den Roman Alle Tage und die Poetik der Fremde*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): **Literatur und Migration**, München: editiontext+kritik, 211 – 221.
- Weidemann, Volker (2004): „Aus einer anderen Welt. Im Vergleich zu ihr sind alle anderen gleich: Die ungarisch-deutsche Schriftstellerin Terézia Mora hat ihren ersten Roman geschrieben“. In: **Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung**, 32 (08.08.2004), 27.
- Weidemann, Volker (2016): **Dichter treffen. Begegnungen mit Autoren**, Köln: Kiepenheuer&Witsch, 55 – 61.

Aneliese Wambach
Temeswar

Das Bild des Dorfes in Richard Wagners Roman *Habseligkeiten*

Abstract: Not just the history of the Banat Swabians, but also the image of the Swabian village show the traces of the ancestors Swabian, brought here almost 300 years ago. In the literature of the Swabian authors like Adam Müller-Guttenbrunn, Richard Wagner, Johann Lippet, and last but not least the laureate of the Nobel prize in literature Herta Müller, one can find that image in all its splendor. Old Swabian customs and traditions were assimilated and well kept in the village chest of traditions. Among them, the most important holiday, the celebration of the saint patron of the church, and then the Christmas, the Easter, the Pentecost. Let's not forget that on those occasions, the whole village wore the brightest clothes. Order and cleanliness were the pride of the people, and the traditional food was on everybody's tables. The most sacred places in the village were and still are the church and the cemetery.

Keywords: the Banat Swabians, Perjamosch, Wagner, traditions, the village.

Einleitung

Habseligkeiten, dieser autobiografisch geprägte Roman Wagners, hält die Geschichte der Banater Schwaben von den Anfängen bis zur massiven Auswanderung der Deutschen Ende der 1990er Jahre fest:

In Ulm waren seinerzeit, im 18. Jahrhundert, die Schiffe abefahren, die die Einwanderer ins ehemalige Türkenland brachten. (H: 183)

Ein weiterer Moment war die Auswanderung der Banater Schwaben in die USA, um Geld zu verdienen und damit ein gemütliches Familienleben zu führen:

John und Katharina waren neun Jahre in Amerika. John sagt zu Katharina jetzt Katy. Sie sind wieder da, weil sie genügend Geld haben. (H: 28)

Diese Reise endet auch nach der Enteignung und der Deportation der Banater Schwaben in die Sowjetunion und in den Bărăgan nicht. Sie endet auch dann nicht, als in den 1980er und 1990er Jahren eine massive Auswanderung der deutschen Bevölkerung aus dem Banat in die

Bundesrepublik Republik Deutschland stattfindet. Diese lange Geschichte und die Schicksalsschläge jener Gruppe, das ewige Kommen und Gehen deuten darauf hin, dass sich deren Leben wie in einem Film abspielt. Und dieser Film verläuft in den Gedanken eines Reisenden zwischen seinem Heimatort, einem Dorf im rumänischen Banat und seiner neuen Heimat in Deutschland. Der Autor reist in Gedanken zwischen einer Welt der Lebenden und der Toten und was zurückbleibt, sind ein paar Habseligkeiten. Wagner erzählt nicht linear. Er springt vom Banat nach Ulm, in die USA und nach Russland. Auf dieser langen Strecke lernt man nicht nur die Hauptfigur, den Bauingenieur Werner Zillich, sondern auch dessen weit verzweigte Verwandtschaft kennen. Dieses Problem der Reisenden, der Ausgewanderten und wieder Zurückkehrenden wird in dieser Arbeit untersucht.

„Es ist leichter aus der vergangenen Heimat wegzugehen als davon wegzukommen“

Wir gehörten zur deutschen Minderheit, den Banater Schwaben. Fleiß, Sauberkeit, Ordnung, Anstand. So das Selbstverständnis dieser Leute. Alles andere war Unglück und Schicksal. (Wagner 1986 Klapptext)

Im Roman **Habseligkeiten** beschreibt Richard Wagner die Reise Werners, des Ich – Erzählers, von Perjamosch, einem banatschwäbischen Dorf, nach Sandhofen. Werner war beim Begräbnis seines Vaters in Perjamosch. Was ihm von seinem Vater geblieben ist, sind einige Habseligkeiten:

Später krame ich in der Tasche, die ich aus dem Kofferraum geholt habe, und halte mit einmal das Bündel mit den Dokumenten meines Vaters in der Hand. Handgeschriebene Eingaben, Ausweise, Fotos. Ein Ahnenpaß. Habseligkeiten, Erinnerungsstücke. (H: 123)

Während der Fahrt ziehen an ihm Bilder vorbei, es ist wie ein Film, der durch seinen Kopf zieht, „eine Ansammlung disparater Bilder“ (H: 122). Diese Bilder ergeben die Geschichte des banatschwäbischen Dorfes Perjamosch, von der Ansiedlung bis zu dem Zeitpunkt, wo nur noch die Distel¹ übrigbleibt:

¹Die Distel ist eine krautige Pflanze mit stacheligen Blättern und Stengeln und mehr oder weniger großen Blütenköpfen mit lila oder weißen Röhrenblüten. (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Distel>) [20. 09. 2018]. Disteln stehen für Leid

Riesige giftlila Disteln über einer leeren Ebene. Es ist eine Reproduktion eines Bildes [...] ich betrachte das Bild und denke mir: Das wird vom Banat übrigbleiben, die Distel. (H: 236)

Das Drama, das Wagners Figuren erleben, besteht darin, dass sie in der eigenen Welt fremd geworden sind und nie mehr den Weg zurück in die alte Heimat finden. Weder Flucht noch Auswanderung hilft ihnen dabei. In Gedanken erleben alle dasselbe Schicksal: „Es ist leichter aus der vergangenen Heimat wegzugehen als davon wegzukommen“.²

Als Hauptfigur der Handlungen gilt die Familie, beginnend mit den Urgroßeltern bis zu Zillichs Tochter. In Wagners Gedichtband **Rostregen** heißt es :

Das ist der Urgroßvater,
Der Urgroßvater wurde still und starb.
Das ist die Urgroßmutter,
Die Urgroßmutter wurde still und starb.
Das ist der Großvater,
Der Großvater wurde still und starb. (Wagner 1986: 18)

Es folgen die Großmutter, der andere Großvater und die andere Großmutter. Alle „wurden still“ (Wagner 1986: 18) und sind tot. Nur über den Vater und die Mutter schreibt er nichts, er erwähnt sie nur einfach, weil auch sie zur Familie gehören. Auch hier erlebt man die zwei Welten: das Dorf seiner Kindheit und „das Dorf der Toten“ (H: 10). Das Dorf seiner Kindheit teilt er aber auch in das Dorf der Armen und das Dorf der Reichen. So entstanden in einem Dorf zwei Kirchen, eine der Armen und eine der Reichen. Armut war kaum eine Charakteristik der Banater Schwaben, welche eher durch Fleiß und Wohlstand bekannt waren. Im Roman **Habseligkeiten** wiederholt Wagner in Gedanken mehrmals die Geschichte seiner Familie und weist darauf hin, dass Krieg, Verschleppungen und Krankheiten den Bauern nicht verschonten. Eines jedoch vergeht nicht: Er bleibt seinem Land, seiner Familie und seinem Glauben treu. „Den Armen kann man alles nehmen, nur die Kirche nicht“ (Wagner 1984: 32). Damit vereinigt sich das Dorf der Reichen mit dem

und Mühsal. Sie gelten als unnahbar und unordentlich. Da sie auf Äckern und Weiden wachsen, erschweren sie dem Menschen die Feldarbeit. Sie wird deshalb verachtet und ist ein Symbol der Vernachlässigung. (<https://www.wissen.de/bildwb/disteln-und-kletten-wehrhaft-oder-anhaenglich>) [20.09.2018].

² <http://www.Kulturforum.info/de/> [19.10.2018].

Dorf der Armen und das Heimatdorf bekommt sein zweites Gotteshaus. In einem autobiografischen Text von Richard Wagner bezüglich seines Heimatdorfes meinte er, dass er als Kind mit seiner Familie in einem Dorf im rumänischen Banat, im Dreiländereck Rumänien, Jugoslawien, Ungarn lebte. Im Roman gibt es kaum noch Gründe, welche ihn nun in sein Dorf zurückbringen. Das Dorf wird ein Dorf der Armen. Von der Kultur und der Tradition der Schwaben bleiben nur noch einige Habseligkeiten übrig: baufällige Häuser, vergilbte Fotos, Ansichtskarten, Briefe und der Friedhof mit den Gräbern. Und wahrscheinlich der einzige Grund, warum Zillich zurückkommt, ist die Beerdigung des Vaters. Über die Verabschiedung vom Vater gibt es kaum Details, wir erfahren nur, dass auch er seit Kurzem zusammen mit den anderen Toten in ihren Gräbern auf dem Dorffriedhof liegt. Der Ich-Erzähler wiederholt stets vor sich hin, dass nun die letzten, die von seiner Familie übriggeblieben sind, er und seine Mutter seien, auch seine Tochter ist nicht Teil seiner realen Welt: „Denn meine Tochter zählt nicht. Sie ist bei meiner Frau“ (H: 5). Somit rückt Wagner durch seinen Roman ein Stück bittersüßes Heimatgefühl sowie die Geschichte der Familie Zillich und damit seine eigene Herkunft in den Mittelpunkt. Als Auswanderer auf Lebenszeiten ist die Hauptfigur des Romans ein *Heimatsucher* in der Geschichte seiner Ahnen selbst. Wagners traurig – abgeklärter Ich-Erzähler lässt sich vom Leben einfach konzeptlos treiben. Dieser Weg aber verhilft ihm mit einer jungen Prostituierten sich erneut eine eigene Familie zu gründen.

Perjamosch – ein Dorf in der Banater Heide

Die von einem Ingenieur geplanten Schachbrettdörfer im Banat entwickelten sich mit der Zeit zu Straßendörfern. Im rechten Winkel von Perjamosch schneiden sich zwei Gruppen von Dorfstraßen und bilden den Platz für einzelne Baublöcke in der Größe von etwa 4 Hektar. Somit erreichen die Straßen eine Breite von 40 Metern. Die Fahrbahnen auf der Straße werden ordentlich geplant und durch je zwei Baumreihen eingesäumt. Die Bauernhäuser stehen langgestreckt und mit der Schmalseite zur Gasse und werden nur von der Dorfkirche überragt. Der Turm der Dorfkirche in Perjamosch trägt das Muster eines barocken Zwiebelturms. Perjamosch gehört zu den *unregelmäßig aufgebauten Grenzflusddörfern* mit einer dreieckigen Dorfanlage. Auf der *Maroschterrasse* wurden das alte Bethaus, der Friedhof, die Schule und

das Pfarrhaus errichtet. Später, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, baute sich eine noch weitere Siedlung aus, die thesesianische Siedlung. Hier befinden sich die neue Barockkirche, die neue Schule und das Gemeindehaus. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird noch eine junge Siedlung jenseits des Friedhofs angelegt. In dieser Siedlung gab es die Hausplätze für die zugewanderten rumänischen Kolonisten. Wagner beschreibt in seiner Geschichte *Die Kirche im Dorf* (Wagner 1984: 31) das Dorf nicht als ein Ganzes, sondern als ein Dorf, das aus „den Häusern der Reichen und den Häusern der Armen“ gebaut wurde. Dieses Bild gibt weder den Frieden noch die Form des Dorfes wieder. Auf dem Hügel befinden sich abwechselnd die Häuser der Reichen und die Häuser der Armen. Einst gab es nur reiche Schwaben im Dorf, doch durch Verschleppung und Enteignung blieben dem Bauern auch nur ein paar Habseligkeiten übrig. Haus und Boden gehörte ihnen nicht mehr. Die Armen und die Reichen vertrugen sich immer und als Symbol des Zusammenlebens, als Beweis dafür, dass alle Banater Schwaben sind, bauten sie die zweite Kirche im Dorf, wo auch die Armen dann ihren Platz hatten.

Das Dorf seiner Kindheit

Das Dorf der Lebenden in Wagners Roman wird mit der Geschichte der Ahnen verflochten, welche damals vor zweihundertfünfzig Jahren die Donau runter bis nach Ungarn kamen. Damals legten die Schiffe in Ulm schon Richtung Ungarn ab. Jene Schiffe nannte man die „Ulmer Schachteln“ und an Bord waren die Vorfahren,

[...] denen nichts besseres eingefallen ist, als ins Banat zu gehen. Das Banat, es war außerhalb der Welt.[...] Milch und Honig sollten fließen und etliche Vergünstigungen sollten sie haben. Reisegeld. Eine Session. Vergünstigungen. Die ersten hatten den Tod, die zweiten die Not, die dritten das Brot. Auswandererfreude. (H: 223)

Aber es war der Anfang der Ruhelosigkeit, denn die Generationen waren nicht mehr als „Aussiedler auf Lebenszeiten“ (H: 224). So ergibt es sich, dass der Protagonist vor seiner Ausreise in die Bundesrepublik in einem Dorf im Banat wohnte, einem Dorf, wo die Kastanien – und die Maulbeerbäume am Straßenrand standen. Der Maulbeerbaum hat auch bei Adam Müller-Guttenbrunn seinen wertvollen Platz. Er gilt als

Symbol der Ruhe, da generationenweise im Schatten des Maulbeerbaumes die Seele der Dorfbewohner einen Rastplatz findet. Natürlich bietet der Maulbeerbaum nicht nur Schatten. Seine Blätter dienen als Futter für die Seidenraupen. Und nicht nur Richard Wagner erinnert sich an den Maulbeerbaum seiner Kindheit. Dieser Baum hat seinen Ehrenplatz in der Einfahrt ins Banater Dorf. Helmut Schneider verbindet in seinem Buch **Das Banat** ein „Bild der Sehnsucht“ mit dem Maulbeerbaum:

Zu diesem Bild der Sehnsucht passen die Storchennester [...] Getreidefluren, Hutweiden und Weingärten mit ihren von der Dorfstraße in die Unendlichkeit der Ebene führenden Maulbeerbaum-Alleen . (Schneider 1986: 77)

Somit symbolisiert der Maulbeerbaum nicht nur die Ruhe, welche der Bauer in dessen Schatten genießt, sondern auch die Unendlichkeit der Ebene. Unendlich ist und war der Weg der Schwaben von der ersten Stunde des Kommens bis zur massiven Auswanderung und dieser Weg ging nicht nur durch flache Ebenen, sondern auch stolpernd über Stein und Berg. Und genau diese Landschaft, wo sich Acker, Feld, Baum, Arbeit, Schweiß und der harte Wille des Schwaben übergrenzen, bildet eine Kulturlandschaft des Banats, nicht übertrieben „der Banater Schwaben Garten Eden“ (Schneider 1986: 77) genannt. Um für Schatten vor dem Haus zu sorgen, pflanzte John einen Maulbeerbaum auch vor sein Haus. Die Baumkrone dient nach vielen Jahren Werner als Platz für seine Ruhe und die schwarzen reifen Früchte auch als Futter für die Enten. Die Kastanien schmücken jede Friedhofallee im schwäbischen Dorf. Ob sie in ihrem Schatten einen Platz für Ruhe und Rast bieten oder ob sie „Kinderangst“ verursachen, eines ist sicher, sie haben ihren Platz im banatschwäbischen Dorf, genau wie die kleinen Akazienwälder, die die Ackerflächen und Weiden zierten. Doch weder Maulbeerbaumschatten noch Akazienwaldschatten haben heute ihren Platz mehr, denn:

In den letzten zwanzig Jahren haben Zigeuner und Rumänen um die Wette abgeholzt. In der Zeit des Diktators aus Not und danach, weil es keine Autorität mehr gab, die sie davon abhalten konnte. Sie hatten ihre Freiheit. (H: 18)

Bei seiner Einfahrt in das Dorf ³ regt sich kein Baum mehr, es sind nur Erinnerungen daran. Je näher Zillich seinem Heimatort kommt, desto größer ist die Angst vor der Gefahr „gehetzt zu werden“ (H: 19). Stille ins Dorf bringen auch die Buchen am Feldrand, die weder jetzt noch damals, vor Jahren als die Großeltern nach Amerika zogen, sich regten. Doch nicht nur die Bäume sind Teil der Erinnerung an das Dorf, sondern auch die Siedlung. Hier befand sich das Haus:

Das Haus befand sich in einer kleinen Flusssiedlung, die zwar zum Dorf gehörte, aber durch die Entfernung vom Dorf ein Eigenleben führte. Die Siedlung⁴ war von Fischern und Wassermüllern gegründet worden [...]. (H: 93)

Leider hatten damals die Bewohner der Flusssiedlung keinen guten Ruf im Dorf. Man glaubte, sie seien Räuber, die von den Feldern stehlen. Diese Flusssiedlung befand sich in der Au zwischen Ufer und Damm. Nicht selten kam es zu Überschwemmungen. Die Bewohner jedoch verloren nie die Kraft für einen Neuanfang. Die Wände des Hauses bestanden meistens aus einem Gerüst aus Weidengeflecht, das mit Lehm ausgefüllt war. Kam die Gefahr des Hochwassers, so wurden die Sachen auf den Dachboden gebracht. Hielt das Hausgerüst dem Ansturm des Wassers stand, so konnte man das standfeste Gerüst aus Holz von neuem mit Lehm verkleiden. Für die Dorfbewohner war diese Art Häuser keine richtigen Häuser, weil sie auf Staatsgrund standen. Leider hatten die Bewohner der Flusssiedlung keinen Grundbesitz. Der Grund war ihnen auf Lebenszeit verpachtet worden, gehörte jedoch weiterhin der Gemeinde. Dies war eines der Motive, weshalb diese Bewohner von den Dorfbewohnern verachtet und als „Habenichts“ (H: 95) bezeichnet wurden. Genauso wurde Zillichs Vater von seiner Schwiegermutter genannt. Eines war klar: In Wagners Sicht haben die Bewohner der Flusssiedlung und die Banater Schwaben etwas gemeinsam: Beide sind auf ständiger Flucht, beide sind „Aussiedler auf Lebenszeiten“ (H: 224). Für Wagner jedoch bedeutet das Dorf noch mehr: Es ist die Erinnerung an die Gestalt des frühauftretenden

³Perjamosch wurde 1724 durch deutsche Kolonisten gegründet und am linken Maroschufer aufgebaut. Wegen den häufigen Überschwemmungen der Marosch wurde das Dorf 1761 aus der Flussniederung auf die hochwassersichere Maroschterrasse verlegt (Landsmanschaften der Banater Schwaben 2011: 490).

⁴Eine Siedlung ist ein Ort, wo Menschen zusammenleben.

Großvaters am Sonntagmorgen, um zum Viehmarkt zu gehen; ans Dorf erinnert ihn der Hofhund, der nach seiner Kette irrt und die Eltern, die immer noch wie junge Leute schlafen. Die Ansiedlungsdörfer der Schwaben waren meistens „schachbrettartig mit sich rechtwinklig begegnenden Straßen angelegt“ (Schneider 1986: 65). Zwar hatte jedes Dorf im Banat seine einmaligen Bräuche und Sitten, was aber die Struktur der Dörfer betrifft, da gibt es Gemeinsamkeiten: „Schachbrettförmig, ein genaues Geviert mit dem großen Dorfplatz in der Mitte, kreisrund mit dem ewigen Licht der Kirche als Mittelpunkt [...]“ (Engelmann 1986: 8). Durch die Herkunft seiner Bewohner unterschied sich ein Dorf vom anderen, nicht nur durch den Bau seiner Häuser, sondern durch sein inneres Leben, seine Sprache, seine Lebensweise. Sitten und Brauchtum hatten immer noch die Wurzeln in der Urheimat. Auch im Banater Dorf gab es Ordnung und Regeln:

Ein großes Stück der Banater Heimat waren die Gassen. [...] Schnurgerade liefen sie dahin, um auf die „Hutweide“ zu führen und um das Dorf mit dem „Hotter“ zu verbinden. [...] Die Gassen führten ihr Eigenleben und fühlten sich als ein abgeschlossenes Ganzes. Sie nahmen Abschied von den Auswanderern, begrüßten die Heimkehrenden traten bei Taufe, Hochzeit und Begräbnis hervor, gaben Auskunft über das Herkommen, den Sozialstand und das Volkstum ihrer Bewohner. (Engelmann 1986: 8)

Vor den Häusern, am Straßenrand gab es eine Reihe Bäume. Man pflegte die Baumstämme mit Kalk zu „weißeln“. Dies sollte erstens gegen die Käfer und Schädlinge helfen und zweitens wurden dadurch die Bäume verschönert. Diese Arbeit gehörte zu den Tätigkeiten des Bauern vor den christlichen Feiertagen und vor allem vor der Kirchweih im Dorf. Wagner meint, dass dieser Brauch in seinem Heimatort immer noch üblich sei, da die Rumänen ihn von den Schwaben übernommen haben.

Das Perjamoscher Bauernhaus⁵

Die Wiener Behörden sorgten sich um das Entwerfen der Dorfpläne und das Aufbauen der Kolonistenhäuser. Doch schon in der karolinischen Zeit ließ man die Siedler sich ihre Häuser selber bauen, aber wo die

⁵Vgl. Waldner F. Karl (1977): **Perjamosch. Die Geschichte einer Donauschwäbischen Dorfgemeinschaft im Nordbanat**, Homburg: Schwarzenbach, 96 – 99.

Mittel der Neuangekommenen nicht reichten, wurde mit einem Darlehen geholfen. Die Fläche der Räume betrug 2 ½ bis 3 Klafter Länge und 2 ½ Klafter Breite. Das Mauerwerk und der Fußboden wurden aus Lehm gestampft, die Decke mit Brettern ausgeschlagen. Die Häuser wurden bei zunehmendem Wohlstand dauerhafter und größer gebaut, behielten aber die Form des repräsentativen Bauernhauses. Langsam entwickelte sich der Dreieckgiebel des Siedlungshauses in einen Rundgiebel, wobei der Name des Hausbesitzers und das Baujahr die Mitte des Giebels schmückten. Die Zimmer im Perjamoscher Bauernhaus sind fast identisch wie jedes Bauernhaus im Banat eingerichtet. Es gibt jedoch einige Unterschiede von Dorf zu Dorf, genau wie in der Tracht und Mundart. Im Perjamoscher Bauernhaus diente die an der Gasse liegende „Stube“ als Empfangs- und Gastraum. An den beiden Seiten an der Wand standen die Betten, deren Strohsack mit Lieschen gefüllt war und auf welchen sich die hohen Polster auftürmten. Vor den Betten befand sich eine schwarz- oder dunkelblaugestrichene Bank mit rotgeblühter Lehne. Zwischen den Bänken befand sich der massive Bauertisch, an dessen oberen und unteren Ende je ein massiver Holzstuhl stand. Auch auf der Brettstuhllehne erkannte man verschiedene barocke Spielarten. Zwischen den Gassenfenstern stand der Schubladenkasten und darüber hing der große Spiegel. Im Glaskasten wurde der Brautkranz der Bäuerin aufbewahrt und an den Wänden hingen Bilder mit den Bauern und rechts neben der Tür befand sich der große Schrank. In der Küche fehlte der offene Rauchfang nicht, der Sparherd, ein Tisch mit Stühlen und der Küchenschrank mit Geschirr sowie die Wasserbank mit dem Wassereimer gehörten dazu. Zum Wohnen und Schlafen gab es die Kammer, welche fast genauso wie die Stube eingerichtet war, sie hatte aber eine alte Uhr und das in die Mauer eingebaute „Schängelche“, den Mauerschrank. Hinter der Wohnstube fand man noch die Speise- oder Vorratskammer. Im Hof waren der Kuhstall, der Schweinestall, der Wagenschuppen, der Maisspeicher, die Scheune und ganz hinten der Garten. Von der ersten Ansiedlung bis heute kann man in der Entwicklung des Perjamoscher Bauernhauses, so Evi Krämer, folgende Arten von Häusern aufzählen:

Notunterkünfte wie Schilfhütten und Wohngruben
Zweiraumhaus mit Stube und Rauchküche
Dreiraumhaus mit Stube, Küche und Kammer

Langhaus bestehend aus Stube, Rauchküche und Kammer mit anschließendem Stall für Pferde und Kuh
Erweitertes Langhaus, bestehend aus Stube, Wohnküche, Kammer, Küche und Speisekammer, woran der Stall anschließt
Oberhaus oder „Zwerchhaus“
Zweiseithof, auf dessen einer Seite das Langhaus und auf der anderen Seite das Kleinhaus mit der Sommerküche steht. (Krämer 1989: 30)

Das Haus im Banater Dorf

Bei uns sind Haus und Hof das eigentliche Vermögen der Menschen. Das ist für uns rein so wie Mutter und Vater (Heppner 2009: 114).

Wer mehr über die Banater Schwaben erfahren wollte, musste einfach einen Blick über die Zäune werfen, ihre Häuser betreten und dort Umschau halten. Jene Häuser und Bewohner unterschieden sich von den anderen Bewohnern des Dorfes durch Sauberkeit und Ordnung sowie durch die Liebe zu Haus und Hof. Sie hatten Sinn für das Schöne in den Blumenbeeten der Vorgärten, an den Spalierpflanzen unter den Gängen und auch für die bemalten Wände. Die Häuser waren in einem gewissen Stil gebaut und trotzdem unterschieden sie sich:

Allgemein üblich war die Streckform des Hauses, unter dessen langgestrecktem Dach die Wohnräume für die Menschen und die Ställe für das Vieh geschützt lagen. (Engelmann 1986: 9)

War im Hof kein Stall zu sehen, so wurde das Haus als arm bezeichnet. Eine wesentliche Bedeutung für das Haus hatte die Speisekammer, wo die lebensnotwendigen Mittel aufbewahrt wurden. Erst später, nach der Jahrhundertwende, begann man von dieser üblichen Form der Häuser abzuweichen. Die neue Form brachte in die Dörfer das Eck- oder Winkelhaus mit einer Zufahrt durch ein Torgewölbe, das gleichzeitig auch ein Ausdruck des Wohlstandes darstellte. Das Wohnhaus wurde meistens über den Gang betreten, der sich entlang der Hofseite erstreckte. Für den Schatten im Hof sorgten Weinreben oder Obstbäume. Auch der Hof wurde sorgfältig in einen Vorderhof und einen Hinterhof eingeteilt und streng getrennt. Hinten gab es den Wirtschaftshof und die Scheune. Das „Paradiesstück der Hausfrau“ (Engelmann 1986: 9) war die gute Stube, die fast überall das gleiche Gesicht hatte und immer feiertäglich aussah:

Zwischen den Fenstern stand ein Schubladenkasten, auf dem die geheiligten Bilder und Zeichen für Leben und Tod ihren Platz hatten. Rechts und links in den Fensterecken standen die Betten. Sie waren hoch getürmt [...] In so einem Bett zu schlafen, war eine schwäbische Kunst [...]. (Engelmann 1986: 9)

Die Küche war der Aufenthaltsraum der Familie und durch das Küchenfenster hatte man meistens einen Blick in den eigenen Hof, aber auch in den Nachbarnhof. Zillich erinnert sich während seiner Heimreise voller Wehmut an das Elternhaus. Es wurde vor dem ersten Weltkrieg für Johann und Katharina gebaut. Wenn man seit damals über das Haus spricht, so spricht man über „unser Haus“ (H: 10). Und dieses Haus war mehr als ein Familienbesitz. In den fünfziger Jahren, als die Kommunisten das Haus der Familie wegnahmen, diese trotzdem darin wohnen ließ, blieb es „unser Haus.“ Damals wurden die Häuser auf dem Papier weggenommen und die Schwaben durften es weiterhin wie ihr Eigentum behandeln und darin wohnen. Damit wird wieder die Treue und der Stolz des Besitzes hervorgehoben. Zillichs Familie zählte zu denen, die das Haus wieder zurückbekommen hatten, weil sie keine Großbauern waren. Während Zillich in das Dorf einfährt, dreht sich vor ihm ein Kurzfilm, eigentlich sind es gleich zwei: Er fährt an jenen Häusern vorbei, wo die „Stichwortgeber meiner Kindheit“ (H: 10) einst wohnten. Er erinnert sich an die Namen der Bewohner, doch der Name ist das Einzige, was noch existiert. Ihre Namen stehen auch auf den Grabsteinen im Friedhof und unter der Erde gibt es nun das zweite Dorf. Deshalb gleich zwei Filme: Der eine führt Zillich ins Elternhaus zur Beerdigung des Vaters. Werner fährt an den Häusern vorbei und Erinnerungen werden wach. Der zweite Film spielt unter der Erde und ist „unsichtbar“ (H: 10). Oben gibt es ein ausgestorbenes Dorf, unten lebt es weiter und die Geschichte wiederholt sich, aber das Schicksal wird nicht besser sein. Sein Elternhaus steht am Dorfrand zwischen Dorf und Fluss. Wie schon erwähnt, wurde das Haus für John und Kathy gebaut. Sie konnten es sich leisten, weil sie Dollars aus Amerika mitgebracht hatten. Beim Bau half meistens die ganze Vewandtschaft:

Mit schwarzer Stampferde werden die Mauern hochgezogen, dicke Mauern, die später, wenn die Schwarzerde glasig geworden ist, vor Hitze und Kälte schützen. Sie ziehen die Wände hoch und setzen den Dachstuhl darauf, den Dachstuhl aus leichtem Holz. Und darauf kommen die Ziegel [...]. (H: 29)

Zusammenhalten und Handanlegen sind typisch für den Schwaben. John und Kathy jedoch bauen sich kein Giebelhaus wie die anderen Bauern, sondern ein Querhaus mit vielen Fenstern zur Straße. Das Haus besteht aus drei Zimmern. Das größte war selbstverständlich die gute Stube, das Zimmer mit Blick auf die Straße. Dieses Zimmer wurde selten und zu feierlichen Anlässen betreten. Das kleinere Zimmer gehörte den Großeltern, und das Zimmer zum Hof der letzten Generation des Hauses: „Mein Vater, meine Mutter und ich“ (H: 60). Die Großeltern hatten das „Schaffen“ im Haus, das Sagen im Haus, und Zugang zur guten Stube. Aus dem Haus, das einst mit Hilfe der ganzen Verwandtschaft aufgebaut wurde, ist zur Zeit nur noch ein halbes Haus übriggeblieben. Das liegt daran, dass die Deutschen das Haus mit einer Panzerkanone beschossen. Ihr Ziel waren dabei die Russen, die sich in „unserem Haus“ einnisteten und auf die Deutschen im Dorf schossen. Der Weg durchs Dorf bis an das Elternhaus ist nicht leicht: Es rennen Gänse über die Fahrbahn, Hunde springen an die Bretterzäune und barfußige Kinder winken. Und wieder erlebt Zillich die zwei Welten: Er sieht die Namen der Toten an den vorbeiziehenden Hausgiebeln und das Dorf hinterlässt den Eindruck, dass hier nie Deutsche gelebt haben. Weder die Landschaft noch der Baum oder das Gras erinnern daran. Werner hat nie richtig sein Dorf geschätzt. Schon in seiner Kindheit hatte er das Gefühl, es sind Orte zum Weggehen. Der Wunsch wurde Realität. Die deutsche Jugend zog zuerst in die Stadt und danach samt Familie nach Deutschland: „Wer weggeht, geht immer weiter“ (H: 34). Das Elternhaus wurde für die Ferne verlassen.

Niemand wird dich halten können. Du wirst dich entfernen, und die Leute werden sagen: Wie doch die Zeit vergeht! (Wagner 1991: 49)

In seiner anderen Welt, der der Erinnerungen, spielt sich der Film der Geschichte des Dorfes und der Häuser ab. Das Dorf war um einen Hügel herum errichtet. Die Häuser standen an unregelmäßigen Straßen. Wegen der Überschwemmungen hatte man später das Dorf auf die Anhöhe verlegt. Die meisten deutschen Dörfer sind Straßendörfer, nur Zillichs Heimatort war in seiner Anlage untypisch. In den Bauernhäusern gab es oft Platz für drei Generationen unter einem Dach. Es gab den Vater, den Sohn und das Enkelkind und alle hatten ihre eigene Familie. Es mangelte im Haus oft an hölzernen Fußboden, der war aus Lehm. Diese Lage verbesserte sich nach 1945, als der Krieg zu Ende war und

die Menschen zur Arbeit gingen, um Geld zu verdienen. In so manchen Häusern gab es an der Zimmerdecke einen Haken. An diesem Haken wurde oft „die Wiege eingehängt“ (Heppner 2009: 116). Diese Art von Wiege wurde aus sehr dünnem aber sicherem Holz gebaut. Sie hatte eine ovale korbartige Form und war mit zwei Seilen versehen. Diese Art von Schaukeln war praktisch. An denselben Haken im Haus wurde auch die Öllampe gehängt. Nach den 1970er Jahren, als man so manche Auslandserfahrungen mitbekam, veränderte sich einiges am traditionellen Bauernhaus. Heutzutage, wo das Dorf sich modernisiert hat, gibt es andere Fassaden am Haus, das Haus wurde ausgebaut und im Hausinneren vieles verändert. Da mehrere Generationen unter einem Dach wohnten, gab es auch gewisse Regeln, welche eingehalten wurden. Hatte man Kinder, war man schon angesehen. Diese musste man erziehen und sie mussten gewisse Regeln beachten. Diebstahl, List und Prügelei wurden verachtet. Und es gab auch eine Ordnung, die für alle Generationen gültig war:

Die Jüngeren mussten auf die Älteren hören und sie respektieren, ohne jegliche Beleidigungen [...]. Die Alten meinten es gut mit uns. Sie belehrten uns zu beten, die Anderen zu achten, zu grüßen, brav zu sein, nicht zu lügen, nicht schmutzig herumzulaufen, uns bei Tisch ordentlich zu benehmen [...]. (Heppner 2009: 121)

Doch in dieses friedliche Leben traten viele Veränderungen ein, als die Bewohner der schwäbischen Dörfer sich entschieden, in die Fabriken arbeiten zu gehen. Es gab öfters Auseinandersetzungen zwischen den Generationen, es kam zu Meinungsverschiedenheiten, man hörte nicht mehr auf die Eltern und es kam zu Trennungen zwischen den Generationen. „Es hat sich alles verändert“ (Heppner 2009: 121). Dies ist auch Zillichs Meinung, wenn er an das Dorf denkt, in das er einfährt, Veränderungen sind im Land und auch im Elternhaus. Der Weg von der Grenze bis in sein Dorf wird immer schlechter und durch die Dörfer begleitet ihn ein ein Bild, so wie es im Gedicht über das *Haus im Banat* heißt:

Dort drunten im Süden des Ostens
Steht ein Haus
Es geht niemand mehr
Weder rein noch raus. [...]
Die Ratten sind

Herr im Haus.
Über dem löchrigen Dach
Weht ein kahler Wind [...]
Allein in deinen Träumen
Steht sie noch, die Lind
Vor dem Haus [...]
Es geht niemand mehr
Weder rein noch raus:
Es war einmal
Mein Vaterhaus. (Petri 1993: 281)

Petri sieht die alte Heimat, das Dorf mit demselben Auge wie es Wagner selbst in seinem Roman **Habseligkeiten** tut. Er beschreibt dieselben beiden Welten, eine der Freude, wo alles seinen Platz hat, wo bei jeder Einfahrt Ordnung und Sauberkeit herrscht. Die Mehrheit der Häuser in den schwäbischen Dörfern haben keinen Hausherrn mehr, außer den Ratten, die daran bis zum Zusammensturz nagen. An den beschriebenen Häusern nagen nicht nur die Ratten, Schuld an der Zerstörung haben auch jene Zurückgebliebenen im Dorf, die sich rücksichtslos an der Zerstörung beteiligen. Wind und Wetter zerstören die Dächer, welche bei den Ärmern noch aus Rohr waren, jene die aus Amerika mit Geld zurückkamen, hatten Dächer aus Ziegeln. Trotzdem ist das Schicksal das gleiche: Der Wind weht über dachlose Ruinen oder durch das löchrige Dach. Die alte Linde vor dem Haus steht auch nicht mehr, also nur in Träumen (die zweite Welt) erscheint sie noch, genau wie die Maulbeerallee, welche so manche Straßenränder mit Schatten versorgte. Mit demselben Gefühl der Wehmut erreicht auch Zillich sein Vaterhaus, obwohl es den Vater nicht mehr gibt und seine Gedanken wandern wieder in das Dorf und auf den Friedhof, das Dorf der Toten:

Sie sind alle tot. Sie liegen in ihren Gräbern auf dem Dorffriedhof. Auch mein Vater liegt dort. Seit gestern. Ruht wie sein Grabstein sagt. (H: 5)

Die Dorfstraße des Heimatortes nennt Wagner einfach „Schlaglochstraße“ (H: 10), das deutet darauf hin, dass die Wege schlecht waren. Dies war aber nicht nur im Heimatdorf so, sondern auch auf dem Weg von der Grenze bis dorthin. Der Ich-Erzähler nimmt diese Bemerkung ganz ironisch unter seine Lupe:

Hier ist ihnen der Asphalt ausgegangen. Die Bonzen und ihre Handlanger haben zuviel geklaut. Zu viele ihrer Höfe mitasphaltiert. So reichte der Asphalt

nicht aus, und nun sind seit zwanzig Jahren drei Kilometer Kopfsteinpflaster zu überwinden. (H: 28)

Man könnte ruhig behaupten, dass Zillich nicht nur zwei, sondern auch die dritte Welt, jene des Verfallens, ins Bild zieht, genau wie Petri. Dadurch zeichnet er nicht nur den Zerfall des schwäbischen Dorfes, sondern auch ein negatives Rumänienbild, „ein Bild seines Geburtslandes und dessen Einwohner, das vornehmlich auf seinen negativen Erfahrungen mit Land und Leuten während des Kommunismus und auch danach beruht“ (Kory 2010: 258).

Der Friedhof – „das Dorf der Toten“

In Wagners Roman **Habseligkeiten** beginnt die Geschichte einer Familie im Banat auf dem Friedhof. Werner Zillich steht auf dem Friedhof am Grab seines Vaters. Sehr aufmerksam ist er auf die Details. Er betrachtet sehr genau den Grabstein. Der Grabstein aus verwittertem Marmor ist zwar neu abgeschliffen und trägt den Namen und das Geburtsjahr seiner Mutter. Zillich nennt aber den Friedhof nicht Friedhof, sondern „das Dorf der Toten“ (H: 10), ein Dorf, wo sich das Leben und die Geschichte der Bewohner wiederholen und jeder seinen Platz hat. In diesem Dorf der Toten sind die Namen der Bewohner nicht auf den Hausgiebeln, sondern auf dem Grabstein eingeschliffen. Auf den älteren Grabsteinen kann man die Buchstaben kaum noch entziffern, genau wie auf jenen, wo der Name der Nonnen steht. Auf ihren Grabsteinen stehen ihre Klostersnamen und Wagner meint vielleicht etwas ironisch: „Auf den Grabsteinen dürfen sie wieder Nonnen sein“ (H: 12). Dazu soll gesagt werden, dass sie im realen Leben nicht nur Nonnen waren, sondern auch Schwestern und Erzieherinnen. Die Gräber sind meist mit Betonplatten bedeckt. Diese Platten nennen die Bewohner Deckel und sollten laut Wagner die Ewigkeit vortäuschen. Und wieder wird Wagner ironisch, man verspürt einen Hauch von Schmerz aber auch Zorn in seiner Aussage: „Hallo, ihr Engel, grüß Gott Walachen, wir waren da, wir, die fleißigen Deutschen. Die Schwaben“ (H: 15). Macht Wagner Vergleiche, so sind es die Schwaben jene, welche Ordnung und Sauberkeit im Dorf für wichtig hielten und die Walachen diejenigen, die für den Zerfall einer Gemeinschaft die Schuld tragen. Eines bereut der Ich-Erzähler: „Wir sind doch alle fort mit Kind und Kegel, wir hätten auch die Friedhöfe mitnehmen sollen“ (H: 15). Doch zum Mitnehmen galt das, was in

Kisten und Koffern passte: Kleidung, Bettzeug, Fotoalben, Briefe oder wie es Wagner so schön zum Ausdruck bringt, ein paar Habseligkeiten. Er hat Angst, dass der Friedhof bald genauso ungepflegt und verlassen wie die Bauernhäuser aussehen wird. Soziale Unterschiede gab es im Dorf immer. Das bezeugen die Bauernhäuser versus Handwerkerhäuser, die Kleidung der Bewohner, der Platz in der Kirche während der Messe, der Platz am Tisch bei den Mahlzeiten, der Platz im Tanzsaal usw. Auch auf dem Friedhof gibt es diese sozialen Unterschiede:

Der Friedhof ist aber der allerletzte Versuch, Normalität vorzutäuschen. Die Grabsteine geben immer noch den sozialen Unterschied an. Als sei die Welt in Ordnung. Schwarzer Marmor, weißer Marmor, Schmiedeeisen, Sandstein, Holz. (H: 17)

Der Friedhof, wo Zillichs Vater ruht, hat auch zwei Kapellen, welche schon oft ausgeplündert wurden. Der Friedhof ist zwar „ein Dorf der Toten“, und die Kapellen sind ein Nest der Liebenden, denn:

Abends schlichen sich die jungen Leute hinein, um zu ficken. In den Kapellen verloren sie jede Hemmung. So nah bei den Särgen fiel es ihnen leicht, sich aufeinanderzustürzen“. (H: 17)

Literatur

- Engelmann, Karl (1986): *Eine Volkskundliche Einführung*. In: **Landsmanschaft der Banater Schwaben aus Rumänien in Deutschland** (Hrsg.): **Das Banat und die Banater Schwaben**, Bd. 3: **Trachten und Brauchtum. Bilder, Sprachstücke, Beschreibungen**, Marquartstein: TH. Brei, 7 – 18.
- Heppner, Harald (Hrsg.) (2009): **Das Dorf im Kopf. Erinnerungen aus dem rumänischen Banat**, München: IKGS.
- Kory, Beate Petra (2010) „Wir sind Aussiedler auf Lebenszeit“. Das Pendeln zwischen Ost und West in Richard Wagners Roman *Habseligkeiten*“. In: **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, 7 / 2010, 255 – 269.
- Krämer / Wirth, Evi (1998): **Unser Heimatbuch. Von Perjamoschern für Perjamoschergeschrieben – 1918 bis 1998 –**, Ingelheim: Eigenverlag.

- Petri, Peter (1993): **Heimatbuch der Heidegemeinde Bogarosch im Banat**, Marquartstein: Manstedt.
- Schneider, Helmut (1986): **Das Banat. Bilder, Geschichte, Erinnerung**, Stuttgart: Theiss.
- Wagner, Richard (1984): **Das Auge des Feuilletons**, Cluj Napoca: Dacia.
- Wagner, Richard (1986): **Rostregen Gedichte**, Darmstadt / Neuwied: Luchterhand.
- Wagner, Richard (1991): **Schwarze Kreide Gedichte**, Frankfurt / Main: Luchterhand Literaturverlag.
- Wagner, Richard (2004): **Habseligkeiten**, Berlin: Aufbau.
- Waldner, F. Karl (1977): **Perjamosch. Die Geschichte einer donauschwäbischen Dorfgemeinschaft im Nordbanat** (Schriftenreihe des Donaudeutschen Kulturwerks Saarland e. V.), Bd. 9, Homburg: Schwarzenbach.

Maria Stângă
Temeswar

Das Schicksal einer hilflosen Helferin. Betrachtungen zum Roman *Das reiche Mädchen* von Richard Wagner

Abstract: Richard Wagner was a founding member of the Banat Action Group and immigrated in the 1980s as a result of the increasing pressures he was subject to by the Romanian communist regime. Most of his novels deal with Swabians of Banat, who left Romania before the revolution of 1989. Remaining prisoners of the past, they cannot integrate into the German society and the gap between them and the native population deepens. In his novel **Das reiche Mädchen / The Rich Girl**, Richard Wagner questions the myth of multiculturalism. The protagonists, Dejan Ferari, a gypsy refugee in Germany, and his partner, Sybille Sundermann, are victims of the east-west dichotomy. Bille ends up being murdered by Dejan, whom she degraded to the status of object of her ethnological research.

Keywords: marginality, social exclusion, alienation, isolation, gypsy, loss of identity, complex of inferiority, helpless helper.

Die Roma¹ sind eine Volksgruppe, die seit Jahrhunderten mit zahlreichen Formen der Marginalisierung konfrontiert wurde. Wegen ihrer eigentümlichen Geschichte, der bis heute noch nicht genau aufgeklärten Herkunft und ihrer sonderbaren Rolle in der Gesellschaft haben sich die Roma als literarisch besonders ergiebige Figuren erwiesen.

Im Laufe der Jahrhunderte sind zahlreiche stereotypische Vorstellungen und Vorurteile über die Lebensweise der Roma entstanden. Der Züricher Historiker Bernd Roeck nennt die Roma „eine klassische Minderheit und Randgruppe“ (1993: 85) und verweist in dieser Hinsicht auf die ersten urkundlich festgehaltenen Aussagen über Roma in Westeuropa, die zugleich die ersten Stigmazuschreibungen enthalten. Die ersten Feindbilder lassen sich auf das 15. Jahrhundert zurückführen, als der

¹ Angesichts der negativen Konnotation des Begriffs „Zigeuner“ und der Tatsache, dass dieses Wort eine Fremdbezeichnung ist, wird im Folgenden der Terminus „Roma“ verwendet, obwohl die Bezeichnung „Roma und Sinti“ sich nur auf zwei Volksstämme, die sich im 15. Jahrhundert in Mittel- und Westeuropa angesiedelt haben, bezieht (vgl. Solms 2008: 13; Roeck 1993: 85).

Dominikanermönch und Chronist Hermann Cornerus Folgendes aufzeichnet:

Eine gewisse fremde, vorher nicht gesehene umherschweifende Menge kam aus östlichen Landstrichen nach Alemannien. Sie durchwanderte jene ganze Gegend bis zu den am Meer gelegenen Gebieten. Sie war auch in den Seestädten ... zog truppweise und übernachtete außerhalb der Städte auf Feldern, weil sie sich sehr dem Diebstahl widmete und fürchtete, in den Städten angegriffen zu werden. Es waren aber etwa 300 Menschen beiderlei Geschlechts, ausgenommen kleine Kinder und Säuglinge, von sehr häßlicher Gestalt, schwarz wie die Tataren und sie nannten sich Secaner. [...]

Sie waren aber große Diebe, und zwar vor allem ihre Frauen, und mehrere von ihnen sind an verschiedenen Orten gegriffen und getötet worden. [...] (zit. nach Roeck 1993: 85 – 86).

Schon die ersten Erwähnungen der Roma in Westeuropa enthalten negative Zuschreibungen. Im abendländischen Bewusstsein hat sich daher im Laufe der Jahrhunderte das Bild des wandernden, verbrecherischen und anpassungswidrigen Volkes verankert.

Heutzutage lassen sich drei Gruppen von Roma (vgl. Tebbutt 2001: 8 – 9) in Deutschland unterscheiden:

- die Sinti und Roma, die sich schon Ende des 15. Jahrhunderts in Deutschland angesiedelt haben;
- die osteuropäischen Roma, die in den 1970er Jahren in die Bundesrepublik gekommen sind;
- die osteuropäischen Roma, die Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre, vor allem nach der Auflösung Jugoslawiens nach Deutschland ausgewandert sind.

Richard Wagners Roman **Das reiche Mädchen**, der 2007 im Aufbau Verlag erschienen ist, stellt das Schicksal eines osteuropäischen Romaflüchtlings dar. Nach seiner Ausreise aus Rumänien hat Wagner einen erfolgreichen Weg in Deutschland eingeschlagen und ist zu einem der prominentesten und produktivsten rumäniendeutschen Schriftstellern geworden. Die Auswandererthematik nimmt eine vorherrschende Stelle in seinem Werk ein (vgl. Nubert 2002: 242; Kory 2007: 307; Predoiu 2014: 185). Viele Figuren seiner Romane sind Aussiedler, hauptsächlich Rumäniendeutsche, die während der kommunistischen Diktatur Rumänien verlassen haben und nach Deutschland ausgewandert sind. Auch einige Gestalten des Romans **Das reiche Mädchen** haben einen

Migrationshintergrund. Es handelt sich um Romaflüchtlinge aus dem ehemaligen Jugoslawien.

Anhand einer tragisch endenden Liebesgeschichte zwischen einer deutschen Ethnologin, die aus einer wohlhabenden Familie stammt, und einem Romaflüchtling stellt Wagner den Mythos der Multikulturalität in Frage (vgl. Nubert/ Dascălu-Romițan 2014: 169).

Den Rahmen des Romans bildet die Zusammenarbeit der Regisseurin Anna Wysbar mit dem in Berlin sesshaften rumäniendeutschen Schriftsteller Carlo an einem Drehbuch über das Leben der Ethnologin Sybille Sundermann. Durch ihre Gespräche wird die ganze Existenz der schon vor neun Jahren ermordeten Wissenschaftlerin rekonstruiert.

Als Mitglied einer Großunternehmerfamilie hat Sybille ein sorgenloses, ruhiges Leben geführt. Mit einem Besuch im Konzentrationslager Bergen-Belsen nimmt ihr Leben eine unerwartete Wende. Sie sieht den Namen ihrer Familie auf einer Schautafel in Bergen-Belsen. Obwohl sie schon einige Auskünfte über die Vergangenheit ihrer Familie im Laufe der Zeit bekommen hat, nimmt sie die Mittäterschaft der Familie im Zweiten Weltkrieg erst jetzt wahr.

Billes Existenz zerbricht. Sowohl die Lehrkräfte, die an der Schule unterrichten, als auch die anderen Mitschüler haben Kenntnis über die Mittäterschaft der Familie Sundermann im Zweiten Weltkrieg. Es ist allen bekannt, dass diese die Arbeitskraft der in den Konzentrationslagern inhaftierten Roma erbarmungslos ausgebeutet haben:

Nicht daß sie von der häßlichen Geschichte des Familienunternehmens und damit der Familie erst auf der Klassenfahrt erfahren hätte! Die eine oder andere Information hatte es auch vorher schon gegeben, durch gewissenhafte Lehrer, die sich gelegentlich, im Unterricht, wenn es um die Schuld ging, um unser Auschwitz, Anspielungen nicht verkniefen konnten (**RM**: 28).

In dem Augenblick, in dem Billes Mitschüler sie und ihre Familie als Mittäterin des Holocaust etikettieren, setzt ihre Ausgrenzung ein. Sie nimmt die ihr zugeschriebene Mittäterrolle an und geht daran zugrunde:

[...] War es das Wissen um das Vergehen, das Verbrechen, oder das Gefühl der Bezeichnung, die eigentlich gar keine Bezeichnung war, sondern eine Rollenzuweisung? Mit einer Rollenzuweisung kommt man schlechter zurecht als mit einer Schuldzuweisung (**RM**: 27 – 28).

Die Gewinnorientierung der Familie Sundermann ist auch nach dem Zweiten Weltkrieg offensichtlich. Indem sie ihre Beteiligung an der Ausbeutung der KZ-Häftlinge bekennt, wird der Rest der Gesellschaft gezwungen, ihre Wiedergutmachungsversuche zu akzeptieren, die als „Sundermann-Strategie der bekennenden Diskretion“ (RM: 36) vom Ich-Erzähler bezeichnet werden. Die Reaktion der anderen lässt sich selbstverständlich auch durch die großen Spenden der Familie Sundermann erklären:

Und genau das war der Grund, warum sich sogar forsche Lehrer, selbstgerechte Meßdiener des Antifaschismus, in ihren Bewertungen zurückhielten. Es galt den Geldfluß nicht zu behindern. Denn wer konnte es sich leisten, als der Verantwortliche für das Ausbleiben einer diskreten Finanzierung am Pranger zu stehen? (RM: 28)

Der Ich-Erzähler enthüllt die Strategien und Mechanismen, deren sich die Gesellschaft bedient, um ihr Fortbestehen zu sichern:

»Die Schuldzuweisung braucht Adressaten, verbraucht sie aber auch. Die Schuldzuweisung ist gefräßig. Sie ist um so gefräßiger, weil sie eine große Aufgabe hat. Ihr Zweck ist die Entlastung der Gemeinschaft, der Gesellschaft«, sage ich (RM: 29).

Einen ähnlichen Kampf führt auch Bille, die sich zu legitimieren versucht. Mit der Klassenfahrt zum Konzentrationslager beginnt eine endlose Reihe von Wiedergutmachungsversuchen:

»Es sind zwei Tafeln«, sagt Bille. »Auf der einen stehen die Namen der Opfer, auf der anderen die der Täter. Du stehst vor den beiden Tafeln und findest deinen Namen, den Namen deiner Familie, du findest ihn unter den Tätern. [...] Was machst du jetzt? Du versuchst, es ungeschehen zu machen, aber man sagt dir, es ist nicht ungeschehen zu machen, mehr noch du darfst es gar nicht versuchen, und zu erklären gebe es ohnehin nichts, denn jede Erklärung wäre nichts als eine weitere Ausflucht. [...]« (RM: 131).

Billes zukünftige Entscheidungen lassen sich folglich auf die Annahme der Mittäterrolle, die ihr von den Mitschülern zugeschrieben worden ist, zurückführen. Sie studiert Ethnologie, versucht die Kultur der primitiven Gesellschaften zu erkunden und zu verstehen.

Zweifelsohne ist Bille durch Naivität gekennzeichnet. Sie reist in die USA und versucht ein „Indianerleben zu leben, ein Indianerleben auf

Zeit“ (RM: 17). Ihre utopischen Desiderate stellen letztendlich die Hauptursache ihres Scheiterns dar:

Sie will das ganz Andere verstehen, jenseits der studentischen Kapitalismuskritik, die Welt ohne die Weltlage, frei von Plenum und Resolution (RM: 17).

Bille entfernt sich allmählich von ihrer Familie, deren Handlungen sie verurteilt. Finanziell hängt sie jedoch von ihren Eltern ab. Das Jahr, das sie in den USA verbringt, die Teilnahme an zahlreichen Tagungen werden auch aus dem Geld der Familie finanziert. Bille bewegt sich folglich in einem Teufelskreis. Die Kluft zwischen ihr und ihrer Familie wird immer tiefer:

Es ist der Lauf der Welt für eine Familie, der Bille nicht mehr angehören will. Sie legt den Namen Sundermann zwar nicht ab, aber sie mag es nicht, auf die Verwandtschaft mit dem Unternehmerklan angesprochen zu werden. Sie vermeidet das Thema, verschweigt ihre Herkunft. Verschweigt damit das Geld. Verschweigt die Herkunft des Geldes (RM: 66).

Sie wird zu einem Gutmenschen, der an der eigenen Ignoranz zugrunde geht (vgl. Henneberg 2008: 37). Als Bille Dejan Ferari, ihren zukünftigen Lebenspartner, zum ersten Mal trifft, sitzen die beiden an einem leeren Tisch. Es wird ersichtlich, dass sie durch ihre Liebe alle Schwierigkeiten überwinden könnten, wenn sie sich bloß als Individuen wahrnehmen würden und nicht als Mitglieder einer Gruppe bzw. als Vertreter einer bestimmten Kultur:

Sie sitzen einander gegenüber, an einem leeren Tisch. So wird es ihr in Erinnerung bleiben. Und ihm auch. Sie werden es noch oft erwähnen. Später. Wenn alles komplizierter sein wird. Später. Als eine Art Anker. Den leeren Tisch zwischen sich. Den Tisch von Anfang ihrer Geschichte, als alles noch ein Gewicht hatte und nicht eine Last war. Sie fragt ihn nach seinen Fluchtgründen, aber auch nach seiner Herkunft. [...] Der Tisch wird nie mehr leer sein (RM: 25).

Der Tisch erfüllt eine doppelte Funktion. Einerseits symbolisiert er die Bindung zwischen Bille und Dejan, solange er nicht mit Erwartungen, Projektionen in Form von Vorurteilen und Stereotypen, sozialen und kulturellen Werten beladen ist. Andererseits wird die Symbolkraft des Tisches, der am Anfang Bille und Dejan verbindet, durch die ausführlichen Erklärungen des Ich-Erzählers abgeschwächt.

Somit erhält er eine zweite Funktion. Der Tisch, der „nie mehr leer sein“ (RM: 25) wird, verweist auf die unüberbrückbaren Differenzen zwischen der Ethnologin und dem Romaflüchtling.

Bille befindet sich in einer Machtposition Dejan gegenüber. Als Sohn einer ehemaligen Sängerin, Mila, und eines Gelegenheitsarbeiters geboren, wird Dejan mit der sozialen Ausgrenzung von seiner Geburt an konfrontiert. Er wächst im Haus seiner Großeltern auf, wo ihm die Sitten der Roma nur zum Teil beigebracht werden. Mit seiner Mutter spricht er nicht Romani, sondern Serbisch. Mila, Dejans Mutter, sagt sich von ihren Eltern und den Roma los und versucht ihre Identität selbst zu konstruieren. Dadurch wird sie aber zu einem selbst kreierten, unnatürlich wirkenden Konstrukt. Sie lehnt ihre Muttersprache ab und spricht nur Serbisch und Italienisch. Diese abweisende Haltung gegenüber der Kultur der Roma versucht sie auch ihrem Sohn, Dejan, beizubringen. Sie kauft ihm weiße Hemden aus Perlon, damit er „nicht wie ein zerlumpter Rom aussieht, wie sie sagte. Dafür sah er dann aus wie ein Zigeuner im Perlonhemd“ (RM: 92). Selbst die Entscheidung, in den „freien“ Westen zu fliehen, wurde von seiner Mutter getroffen. Es werden ihm stets Rollen aufgezwungen, die er sich nicht völlig aneignen kann.

Während seine Kindheit von dem Kampf der Mutter um ihr eigenes künstliches Selbstbild bestimmt wird, ist seine Jugend vom Streben seiner Lebensgefährtin nach Selbstverwirklichung geprägt, so dass es ihm manchmal vorkommt „als spiele er eine Rolle, für die er sich nicht beworben hat“ (RM: 94).

Bille ist ein Tatmensch und in allen ihren Beziehungen kommt ihr Machtbegehren zum Vorschein:

Eine Familie wird sie sich selber schaffen. Sie braucht nicht das Glück von der Sippschaft zu erbetteln. Ihr Leben wird sie sich aus eigener Kraft einrichten. Das ist ihre Antwort, ihr Beschluß (RM: 63).

Am Anfang bemüht sie sich Dejan zu verstehen, aber ihre Versuche scheitern, weil sie sich der ihr vertrauten westlichen Konzepte bedient:

»Wenn du meinst, du mußt alles verstehen, bist du auf dem Holzweg«, sagt er.
»Manchmal geht es gar nicht ums Verstehen, sondern um das Akzeptieren der Regeln, das Hinnehmen des ungeschriebenen Gesetzes. Darum gehts.« (RM: 193)

Der unterschiedliche kulturelle Hintergrund führt dazu, dass die beiden ihre Individualität verlieren. Ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe tritt in den Vordergrund:

»Darin bilden Bille und Dejan keine Ausnahme«, sage ich, »aber durch die Symbolik ihrer Beziehung sind sie nicht nur Personen, sondern auch Parteien. Mit ihnen am Tisch sitzen zwei Völker, zwei Kulturen, wie es später heißen wird, und reden mit, mischen sich ein (RM: 172).

Solange sie noch eine gemeinsame Sprache, „ihre Versprechens- und Vertragssprache“ (RM: 124) haben und sich nicht als Zugehörige unterschiedlicher Kulturen wahrnehmen, können sie eine ruhige Existenz führen:

Der Mischmasch vom Anfang, den sie sprachen, Bille und Dejan, um sich zu verständigen, um zueinander zu kommen, die Wörter, die ihnen in allen Sprachen zuflogen, als wollten sie ihnen helfen, als wollten sie ihren Beitrag zur großen Liebe leisten, zur guten Sache, all das mündete bald ins Deutsche, ins Nurnoch-Deutsche (RM: 123).

Allmählich wird aber Dejan zum Objekt der Beobachtungen seiner Lebensgefährtin, zum Mittel ihrer Selbstentschuldigung:

Ihre Liebe [...] soll vielmehr eine Beweisführung für die Vereinbarkeit der Kulturen sein. Es ist Billes Beweisführung, in die sie Dejan hineingezogen hat. Auch die Liebe kann zur Ideologie werden und das Begehren zum Aufbegehren (RM: 172).

Dejan ist sich dessen bewusst, dass er seine Rettung der Zugehörigkeit zur Romaminderheit verdankt, so dass er sich eine Roma-Identität anzueignen versucht. Er trägt ein Messer, weil er von Bille erfahren hat, dass die Roma Messer tragen. Später beginnt Bille an einem Buch über die Kultur der Roma zu arbeiten, sodass Dejan sich gezwungen fühlt, ihr die Traditionen und die typischen Verhaltensweisen der Roma zu erklären. Scheint ihm das Leben der Roma zu banal, so übernimmt er Sagen und Bräuche von anderen Kulturen. Er erzählt Bille die Geschichte einer Frau, die in den Wald geht, um von einer Schlange befriedigt zu werden, obwohl es keine Geschichte der Roma ist. Später erfährt Bille, dass er sie aus einem Lexikon über die Indianerkultur übernommen hat. Er fühlt sich dementsprechend gezwungen, den Rom vorzuspielen, der in den zahlreichen Vorträgen der an den Tagungen und

Seminaren teilnehmenden Forscher dargestellt wird, obwohl er sich mit diesem Bild im Grunde genommen nie völlig identifiziert hat.

Billes Teilnahme an unzähligen Tagungen, Podiumsdiskussionen und Seminaren, die das Augenmerk auf die Lage der gefährdeten Minderheiten Europas und der Roma richten, sind weitere Selbstrechtfertigungsversuche und Machtbeweise zugleich.

Im Rahmen dieser Tagungen kommen unterschiedliche Annäherungsversuche an die Minderheitenproblematik zum Ausdruck. Es stellt sich aber heraus, dass der einzige, der ausgeschlossen wird, der Migrant selbst ist. Dejan sitzt „an der Seitenwand, wie einer der nicht dazugehört, aber es setzt sich immer jemand zu ihm, er soll sich nicht allein fühlen“ (RM: 89). Billes Teilnahme an Tagungen wird vom Ich-Erzähler als „späte Antwort auf die Anprangerung, auf die Rollenzuweisungen während der Klassenfahrt in Bergen-Belsen“ (RM: 97) gedeutet. Sie kann sich dem gesellschaftlichen Einfluss nicht entziehen und übernimmt die ihr zugeschriebene Rolle einer rationalen Wissenschaftlerin, die sogar ihren Lebenspartner zum „Versuchsobjekt“ (RM: 204) macht, indem sie die stereotypen Vorstellungen über Roma auf ihn projiziert. Auch wenn Dejan barfuß durch das Zimmer geht, betrachtet ihn Bille nicht aus der Perspektive der Ehefrau, sondern aus dem Blickwinkel der Ethnologin:

Sie blickt auf seine Füße, blickt vom Computer aus auf ihn, die musternden Augen über der Lesebrille. Es ist die Ethnologin, die ihn ansieht. Ihr Lächeln kommt von weit her. Von sehr weit her. Gekonnt wandert es von den akademischen Höhen herunter (RM: 139).

Dejan fühlt sich machtlos und wird allmählich depressiv. Er versucht weiterhin, sich die ihm zugeschriebene Roma-Identität anzueignen:

Bei so viel Zugehörigkeitszwang kann er die eigene Geschichte nicht mehr glaubhaft erzählen. Je mehr er zum Rom wird, desto weniger ist er Dejan, und alles, was er vorzubringen weiß, gerät ihm zur Rechtfertigung, weil es aus der Verlegenheit geboren ist (RM: 192).

Die Aneignung der für patriarchalische Gesellschaften traditionellen Rollenverteilung, das Tragen des Messers, die Gewaltausbrüche gegen seine Lebensgefährtin führen aber zum Verlust seiner Identität:

[...] »Und warum geht es mich nichts an?«
»Weil du eine Frau bist.«
»Jeder Rom hat ein Messer«, sagt er.
»Woher hast du denn diese Erkenntnis?«, fragt sie.
»Von dir«, sagt er, »du weißt doch alles, du bist schließlich die Ethnologin, die Wissenschaftlerin. Was du sagst, ist Wissenschaft, also wahr. Die Völker befragen die Völkerkunde.« (RM: 201)

Der Alkoholmissbrauch ist ein weiteres Kennzeichen seiner Perspektivlosigkeit. Er kann aber die ihm zugeschriebenen Rollen nicht erfüllen, sodass er in den Alkohol flüchtet:

»Aber ein Mann«, sagt er, »was kann ein Mann schon ausrichten, wenn alles festgelegt und festgefügt erscheint, was macht ihn zum Mann, wenn die Möglichkeit, sich zu verteidigen, ihm nicht mehr gegeben ist? (RM: 190)

Die Bemühungen, seine Deutschkenntnisse zu vertiefen, scheitern ebenfalls. Dejan lernt Deutsch, seine Ausdrucksweise bleibt jedoch unnatürlich und künstlich. Er lebt zwischen zwei Kulturen, ohne sich einer der beiden völlig zugehörig zu fühlen:

Je mehr Deutsch er lernt, um so komischer wird seine Ausdrucksweise. Es sind alle korrekte deutsche Wörter, die er auch korrekt gebraucht, trotzdem passen seine Wörter nicht zusammen. Es sind Wörter verschiedenster Art, altmodische und neue, er benutzt sie alle, stellt sie sorglos nebeneinander, weil er nichts über ihre Herkunft weiß (RM: 216).

Auch Bille zeichnet sich durch Unsicherheit aus, wenn sie sich das Verhalten einer Romni anzueignen versucht. Sie kann die Sprache der Roma nicht erlernen und ihrer Tochter gibt sie nicht einmal die Gelegenheit, Romani zu sprechen. „Das Kind wird deutsch“ (RM: 133) und Bille schließt Dejan erneut aus, indem sie nur ihre Wünsche durchsetzt. Mira, ihre Tochter, wird demzufolge im Sinne der westlichen Werte erzogen.

Sowohl Bille als auch Dejan sind in einem gefährlichen, zerstörerischen Spiel der Selbst- und Fremdzuschreibungen gefangen. Die Sprache, die als ein bedeutendes identitätsstiftendes Element gilt, verwandelt sich allmählich in ein künstliches Konstrukt. Das führt zu einer Infragestellung ihrer Individualität und folglich zu einer Destabilisierung ihres Selbstbildes. Der von Bille zum „idealen Rom“ (Henneberg 2008: 37) stilisierte Dejan fällt bis zuletzt aus dieser Rolle

und ermordet seine Lebensgefährtin. Damit wird der Mythos der Multikulturalität entzaubert.

Bille ist ein Opfer der von der westlichen Gesellschaft proklamierten Werte und Verhaltenserwartungen. Sie hat mit allen Mitteln versucht, das ihr zugewiesene Etikett der Mittäterschaft zu bekämpfen und ist dadurch zu einer hilflosen Helferin² geworden. Billes Wiedergutmachungsversuche sind egoistische Mittel, durch die sie ihre innere Ruhe zu gewinnen versucht. Das Ethnologiestudium, die Mitarbeit bei der vom Pater Claudius geleiteten Organisation IMRE, der Initiative für die Rechte der Minderheiten in Europa, der Kampf um die Aufenthaltsgenehmigungen für Romaflüchtlinge stellen nur weitere Versuche dar, ihre vererbte Schuld loszuwerden.

Literatur

- Henneberg, Nicole (2008): „Schuldbewusstsein trifft Machismo. Richard Wagners Roman »Das reiche Mädchen«“. In: **Frankfurter Rundschau. Feuilleton**, 28. Februar 2008, 37.
- Kory, Beate Petra (2007): *Diktatur und traumatische Erfahrung. Richard Wagners Roman »Die Muren von Wien«*. In: Walter Engel (Hrsg.): **Kulturraum Banat. Deutsche Kultur in einer europäischen Vielvölkerregion**, Essen: Klartext, 307 – 316.
- Nubert, Roxana (2007): *Frauenfiguren in Richard Wagners Texten*. In: Walter Engel (Hrsg.): **Kulturraum Banat. Deutsche Kultur in einer europäischen Vielvölkerregion**, Essen: Klartext, 287 – 304.
- Nubert, Roxana / Dascălu-Romițan, Ana-Maria (2014): „Pendler zwischen Literatur und Politik: Richard Wagner – Mit besonderer Berücksichtigung seiner Romane“. In: **Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria Științe Filologice**, LI-LII / 2013 – 2014, 161 –170.
- Predoiu, Graziella (2014): „Belüge mich, aber belüge mich schön.“ Lüge und Verrat in Richard Wagners Roman *Belüge mich*. In: **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, 11 / 2014, 185 –199.
- Reinhold, Gerd / Lamnek, Siegfried / Recker, Helga (Hrsg.) (³1997): **Soziologie-Lexikon**, München, Wien: Oldenbourg, 36, 299 – 300.

² Das Konzept ist von Wolfgang Schmiedbauer 1977 geprägt worden und dient zur Bezeichnung jener Individuen, die am Helfer-Syndrom leiden.

- Roeck, Bernd (1993): **Außenseiter, Randgruppen, Minderheiten. Fremde im Deutschland der frühen Neuzeit**, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Schmiedbauer, Wolfgang (1992): **Hilflose Helfer. Über die seelische Problematik der helfenden Berufe**, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, überarbeitete und erweiterte Neuauflage.
- Solms, Wilhelm (2008): **Zigeunerbilder. Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte. Von der frühen Neuzeit bis zur Romantik**, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH.
- Tebbutt, Susan (2001): *Einleitung. Sinti und Roma. Von Sündenböcken, Stereotypen und Selbstverwirklichung*. In: Susan Tebbutt (Hrsg.): **Sinti und Roma in der deutschsprachigen Gesellschaft und Literatur**, Frankfurt / Main / Berlin / Bern u. a.: Peter Lang, 1 – 16.
- Wagner, Richard (2007): **Das reiche Mädchen (RM)**, Berlin: Aufbau.

Lehel Sata: Paradox und mystische Sinnlichkeit – Angelus Silesius’ Cherubinischer Wandersmann im Lichte der Theosophie und Sprachphilosophie Jakob Böhmes, Hamburg: Dr. Kovač, 2016. (Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft; Bd. 140) ISBN 978-3-8300-9195-0

Die aus einer in Budapest/Piliscsaba eingereichten Dissertation „ausgewachsene“ Monographie von Lehel Sata geht vom bekannten Einfluss des Mystikers Jakob Böhme auf August Silesius – der in der Arbeit fast ausschließlich mit dem deutschen Namen Johannes Scheffler referiert wird – aus und versucht eine Textanalyse von dessen Sammlung von Epigrammen bekannt unter dem Titel **Cherubinischer Wandersmann** vor dem Hintergrund der Böhme’schen Theo- und Pansophie. Sata gründet die Zielsetzung seiner Analyse darauf, es gebe „kaum Interpretationen“, die „bezüglich der Scheffler’schen Poesie das philosophische Werk Böhmes als Grundlage der Textdeutung nehmen würden“ (10), nennt dann eine einzige ihm bekannte Ausnahme, einen Aufsatz von Ferdinand von Ingen (25). Es dürfte auch andere geben, so etwa einen kleinen Aufsatz von Fritz Usinger (1965), doch wollen wir die Originalität des Zugangs nicht bestreiten, zumal die Monographie von Sata eine sehr gründliche und überzeugende ist, mit wichtigen und einleuchtenden Erkenntnissen, die zum Verständnis des Werks von Scheffler und seine Beziehung zur Mystik einen wertvollen Beitrag leisten. Nicht zuletzt zeugt die Monographie von einer breiten und gründlichen Kenntnis der Böhme- und Scheffler-Literatur, an die sich der Verfasser stellenweise anlehnt, ohne den eigenen Standpunkt aus den Augen zu verlieren.

Für Sata ergeben die Theosophie und Sprachphilosophie Jakob Böhmes jenen interpretativen Rahmen, in den die zahlreichen zitierten Epigramme (Sinnsprüche) Schefflers und ihre Analyse platziert werden können. Um eine Böhme’sche *Sprachphilosophie* geht es allerdings eher weniger in der Arbeit, abgesehen von einigen spärlichen Auseinandersetzungen mit seiner „transzendentalen Linguistik“ (261), etwa in Bezug auf Begriffe oder Metaphern wie Qual-Quelle-Qualität, Blick-Blitz oder Herz-Barmherzigkeit, deren Relevanz für Scheffler ebenfalls erhellt wird. Was die Theosophie Böhmes anbelangt: Sie wird in die Deutung von zwei Begriffen Scheffler’scher Mystik einbezogen, der „*seltzamenparadoxa*“ und der „*Göttlichen beschawlichkeit*“, die die

Monographie grundsätzlich strukturieren. Die Formulierung „im Lichte (der Theosophie Jakob Böhmes)“ könnte man zudem symbolisch verstehen, insofern die Lichtmetaphorik sowohl bei Böhme als auch bei Scheffler eine eminente Rolle spielt und in der Arbeit die entsprechende Aufmerksamkeit bekommt. Diese Vorgehensweise, nämlich der Einbezug von Metaphern oder Grundmotiven Böhme'scher Mystik in die Interpretation einzelner Scheffler'schen Epigramme, die ihrerseits thematisch-motivisch gruppiert und betrachtet werden, durchzieht die ganze Monographie. Allerdings bildet die Theosophie Böhmes nicht die ausschließliche Folie für die Analyse von Schefflers Sinnsprüchen, insofern beispielsweise für das Paradox als zeittypisches Wirkungs- und Strukturprinzip der Texte des 16. – 17. Jahrhundert Traktate von Luther oder die Paradoxa („Wunderreden“) von Sebastian Franck herangezogen werden.

Sollte man diese Kontextualisierung von Schefflers Texten (inwiefern sie *lyrisch* sind, das wird in der Arbeit allerdings nicht besonders debattiert) einen intertextuellen oder einen hermeneutischen Zugang nennen? Dieser prinzipiell-methodologischen Frage ist sich Sata durchaus bewusst. Er legt seiner Antwort die Definition von Ulrich Broich (1985) zugrunde, nach der nur dort von Intertextualität gesprochen werden könne, wo diese „vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes“ erkannt werde (11). Bei Scheffler verhält es sich aber so, dass er in seiner Vorrede zwar zahlreiche Prätexte offenlegt, doch eher solche, die als anerkannte und unproblematische (kirchliche) Autoritäten in zeitgenössischen Diskursen anwesend waren, „um gerade den Einfluss jener Gewährsmänner zu verschweigen, an denen der Verdacht der Häresie oder der Ketzerei“ haftete (14). Die Frage nach dem „Intensitätsgrad“ der Intertextualität in Schefflers Text oder seiner „metatextuellen Referentialität“ wird aber nur in der Einleitung des Buches berührt, im Weiteren nicht mehr diskutiert. Auch die Poetizität von Schefflers Texten wird eher nur am Rande behandelt, wiewohl der barocksche Stilbegriff der *argutia* an einer Stelle in die Analyse einbezogen wird. Was Sata offenbar mehr interessiert, ist eine Deutung von Schefflers **Cherubinischem Wandersmann** „im Lichte“ der Theosophie Böhmes, mithin vermöge seiner theosophischen Begriffe bzw. Metaphern, deren er sich wiederum zwecks Verdeutlichung seiner Theo- und Philosopheme bediente. Böhmes Texte, seine Mystik bilden ein komplexes Geflecht von

Begriffen und Begriffsbildern, die teils in den Diskursen barockscher Mystik, teils aber individueller, nur schwer entschlüsselbarer Natur sind. Sata beweist es mit zahlreichen konkreten Textbeispielen und mit einer pedantischen Textanalyse, dass Scheffler die Begriffe von Böhmes Mystik wie auch anderer Mystiker seiner Zeit geläufig waren. Ob man die Beweisführung, literaturtheoretisch gesehen, als einen intertextuellen oder einen hermeneutischen Zugang nennen sollte, sei dahingestellt. Satas Anliegen war offenbar, einen Schlüssel für das Gesamtverständnis von Schefflers Epigrammen zu liefern. Er blickt dabei sozusagen gleichzeitig auf Böhme und Scheffler, nimmt die Epigramme auseinander, vergleicht die darin aufgefundenen bildlich-begrifflichen Sprachelemente mit jenen bei Böhme, „inszeniert“ dabei einen sehr aufschlussreichen „Dialog“ zwischen den beiden, kommentiert ihre Texte, wodurch er beide in einen erhellenden Verständniskontext stellt. Satas Ausführungen werden damit gleichsam zur Diskursanalyse eines latenten Dialogs zwischen zwei schillernden Gestalten des deutschen Barock. Damit hat der Verfasser einen wertvollen Beitrag sowohl zur Scheffler- als auch zur Böhme-Forschung geleistet.

Lászlo V. Szabó (Veszprém)

Samson, Horst / Sterbling, Anton (Hrsg.): *Die Sprache, die auf das Nichts folgt, die kennen wir nicht. Sätze und Texte für Richard Wagner. Mit Grafiken und Malereien von Walter Andreas Kirchner*, Ludwigsburg: Pop, 2018, 317 S. ISBN 978-3-86356-174-1.

Vorliegende Publikation, die, wie die beiden Herausgeber Horst Samson und Anton Sterbling in ihrer Einführung in den Band bekennen, „auf einen recht spontanen Vorschlag zurückgeht“, um auf der Leipziger Buchmesse 2018, bei der Rumänien als Schwerpunktland fungierte, präsent zu sein, versteht sich als nachträgliche Ergänzung und Fortsetzung dreier Publikationen, die im vorigen Jahr zum Anlass des 65. Geburtstages von Richard Wagner veröffentlicht wurden. Es handelt sich dabei um eine in der Zeitschrift „Spiegelungen“ erschienene Zusammenstellung unter der Überschrift „Ein Satz für Richard Wagner. Gratulationen zum 65. Geburtstag von Freunden, Weggefährten, Kollegen und guten Bekannten“, sowie um zwei von der Literaturwissenschaftlerin Christina Rossi herausgegebene Bücher, Wagners Gedichtband **Gold** und einen Gesprächs- und Essayband unter dem Titel „Poetologik. Der Schriftsteller Richard Wagner im Gespräch“.

Der Band, dessen Titel sich an eine Aussage Wagners aus dem mit der gleichen Überschrift versehenen Interview mit Christina Rossi anlehnt, gliedert sich in fünf Teile. Der erste Teil „Ein Satz für Richard Wagner“ umfasst Gratulationen von Freunden, Weggefährten, Kollegen und guten Bekannten zum 65. Geburtstag Wagners in Form von Gedichten, Aphorismen und Erinnerungen, des Öfteren mit Anspielungen auf das literarische Werk oder mit Stellungnahmen dazu.

Der zweite Teil stellt dem Leser eine von Horst Samson mit Zustimmung Richard Wagners getroffene Auswahl von dreizehn Gedichten des gefeierten Schriftstellers selbst vor. Die Auswahl wird von dem Anfang der 1970er Jahre entstandenen Gedicht *Dialektik* eröffnet, in dem Wagner im Gegensatz zur damals herrschenden kommunistischen Doktrin die Notwendigkeit des unentwegten gesellschaftlichen und politischen Fortschritts zur Sprache gebracht hat – ein Anliegen, das sich die Vertreter der Aktionsgruppe Banat auf die Fahne geschrieben haben – und führt chronologisch geordnet bis in die Gegenwart.

Im dritten Teil des Bandes schließen sich an Wagners Lyrik Gedichte aus der Feder Ilse Hehns, Werner Kremms, Johann Lippets, des Verlegers Traian Pop, Horst Samsons sowie Gedichte und Texte Hellmut

Seilers an. Der lange Zeit als verschollen gegoltene Text Werner Kremms *Periamporbewusstsein. Im memoriam August 1974* wurde auf derselben Schreibmaschine getippt, auf welcher auch Wagners Debutband **Klartext** in einer ersten Fassung entstanden war, sowie mehrere Texte der Aktionsgruppe Banat. Johann Lippets Text *ich könnte meinen kopf zum museum erklären oder Richard Wagner in Selbstzeugnissen* gewährleistet durch die Montage von Gedichtüberschriften und Gedichtzeilen Wagners einen Querschnitt durch sein lyrisches Schaffen von den Anfängen in **Klartext** aus dem Jahr 1973 bis zum Gedichtband **Linienflug** aus dem Jahre 2010.

Der vierte Teil des Bandes stellt zwei Prosatexte von Gerhard Ortinau und Anton Sterbling nebeneinander. Gerhard Ortinaus 1975 verfasste und in seinem Debutband mit Kurzprosa **verteidigung des kugelblitzes** 1976 veröffentlichte *letzte banater Story* ist der Zensur entgangen. In Form eines offenen Briefes „an den genossen r. wagner“ in Temeswar führt der auf den Mond verschlagene Briefschreiber dem Adressaten auf dessen ausdrückliches Verlangen das sich dort befindende Banater Museum in grotesker Manier vor. Die Ausstellungsräume des Museums dokumentieren die Geschichte des Banats auf 16 Stockwerken von der Befreiung der türkischen Herrschaft durch Eugen von Savoyen, über die Einwanderung der Banater Schwaben bis zum Briefschreiber selbst, der sich als Exponat des Museums erlebt.

Der Soziologe Anton Sterbling zeichnet in seinem Prosafragment *Die serbische Katze, die nie nach Horka kam* ein pessimistisches Zukunftsbild der deutschen, stark durch die muslimische Einwanderung geprägte Gesellschaft. Aus dem ehemaligen Deutschland ist die „Juchtenkäferrepublik“ hervorgegangen, ein Staat, in dem die grün-linke Regierung an der Macht ist und in dem die Banater Schwaben vielfach in die großkoreanischen Straflager in Japan, das zu einem Teil Großkoreas geworden ist, deportiert werden.

So wird das groteske Neuzusammenfügen von geschichtlichen Elementen sowie die Dekonstruktion der Traditionen der Banater Schwaben bei Ortinau durch die sarkastische Zukunftsperspektive eines Soziologen auf Deutschland und das Schicksal der dorthin ausgewanderten Banater Schwaben ergänzt.

Der letzte Teil des Bandes enthält Essays, kunsthistorische und literaturwissenschaftliche Beiträge. Während Peter Motzans Beitrag sich den deutsch(sprachig)en Minderheitenliteraturen in Rumänien in den

Jahren 1919-1989 widmet und somit den Hintergrund für die Beschäftigung mit Wagners Werk schafft, fokussieren die Beiträge Stefan Sienerths, Rudolf Herberts, Walter Engels und Gerhard Csejkas verschiedene Aspekte der wagnerschen Biographie oder seines Schaffens.

Zur Gestaltung des Bandes tragen maßgeblich die Graphiken und Malereien des aus dem Geburtsort Richard Wagners, aus Perjamosch, stammenden Künstlers Walter Andreas Kirchner bei, dessen Bild „Orpheus – mit ihm entschwindet der Gesang“ auch den Buchumschlag bestimmt, während die Innenseiten des Buchumschlags geistreiche Zitate Wagners in den Blickpunkt rücken.

Abgerundet wird der Band durch die Auflistung der Veröffentlichungen und Auszeichnungen Richard Wagners sowie durch die biobibliographischen Angaben der in den letzten drei Teilen des Bandes zu Wort kommenden Autoren.

So ist das Buch nicht nur den Kennern von Richard Wagners Oeuvre zu empfehlen, denen er durch die zahlreichen Perspektiven darauf auch einige Überraschungen bereithält, sondern mittels der darin veröffentlichten Lyrik und Kurzprosatexten auch Einsteigern in die rumäniendeutsche Literatur im Allgemeinen oder in die Banaterdeutsche Literatur im Besonderen.

Beate Petra Kory (Temeswar)

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

PD Dr. Sabine Anselm: Studium der Germanistik, Evangelischen Theologie und Klassischen Philologie an den Universitäten in Freiburg im Breisgau, Jena, München und Zürich. 1991 – 2004 Erstes und zweites Staatsexamen, Arbeit als Gymnasiallehrerin für die Fächer Deutsch, Latein und Evang. Religionslehre in München, Germering und Erlangen. 2003 Promotion zur Dr. phil. (*Struktur und Transparenz. Die Feldherrnvitae des Cornelius Nepos*, Klassische Philologie). 2004 – 2009 Assistentin am Lehrstuhl für die Didaktik der deutschen Sprache und Literatur (Prof. Dr. Klaus H. Kiefer). 2009 Habilitation (*Kompetenzentwicklung in der Deutschlehrerbildung*). 2010 Privatdozentin für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur, LMU München. Seit 2014 Leiterin der Forschungsstelle *Werteerziehung und Lehrerbildung*, LMU München. 2015 – 2016 Vertretung der Professur für Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik an der Universität zu Köln. Forschungsschwerpunkte: Fragen ästhetischer und ethischer Bildung, Werteerziehung im Deutschunterricht, Vermittlung von Fragen der Bildung für nachhaltige Entwicklung im Rahmen der Diskurs-Arena, Professionalisierung personaler Sprechstile in dialogischen Lehr-Lern-Kontexten. (sabine.anselm@germanistik.uni-muenchen.de)

Joana Baumgarten: 2013 – 2019 Studium des Lehramts an Gymnasien in Bayern mit den Fächern Deutsch, Sozialkunde und Ethik an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Die Zulassungsarbeit zum Thema *Moderne Songs im Lyrikunterricht* war sehr erfolgreich und wird u. U. zu einer Promotion erweitert.

Prof. Dr. Paola Bozzi: Literatur- und Kulturwissenschaftlerin. Studium der Germanistik, Romanistik und Philosophie in Mailand, Promotion in Berlin (NDL, Humboldt-Universität, 1996), Habilitation in Italien (2013), seit 2015 Professorin für Deutsche Literatur an der Universität Mailand. Arbeitsgebiete: Barock, Moderne und Postmoderne, Philosophie und Literatur, Gender Studies, Ästhetik und Kultur der neuen Medien. Zahlreiche Aufsätze und Beiträge zur deutschen Literatur, Kultur und Philosophie des 18. und 20. Jahrhunderts. Veröffentlichungen (Auswahl): **Ästhetik des Leidens. Zur Lyrik Thomas Bernhards** (Frankfurt / Main, 1997); **Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers** (Würzburg, 2005); **Vilém Flusser. Dal soggetto al progetto: libertà e**

cultura dei media (Turin, 2007); „Durch fabelhaftes Denken“: **Evolution, Gedankenexperiment, Science und Fiction. Vilém Flusser, Louis Béc und der Vampyrotheus infernalis** (International Flusser Lecture; Köln, 2008): **Dada da capo. Protesta e poesia nel segno del Cabaret Voltaire** (Mailand, 2018). (paola.bozzi@unimi.it)

Iris Buchmann: Studium der Literaturwissenschaft, Geschichte, Soziologie in Karlsruhe, Freiburg i. B. und Basel (Schweiz). Zweitstudium in Europäische Studien und Betriebswirtschaft. Baden-Württemberg Stipendiatin. Wissenschaftliche Mitarbeiterin in DFG Projekten an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Seit 2009 Leitung des internationalen Zentrums auf dem Campus des Karlsruher Instituts für Technologie. Doktorandin an der West-Universität Temeswar mit einer Arbeit über *Die Rezeption der rumänischen Frauenforschung im deutschsprachigen Kulturraum*. (Iris-C@gmx.net)

Doz. Dr. Laura Cheie: Studium der Rumänistik und Germanistik an der Universität Temeswar (Rumänien). 2000 Promotion an der Universität Innsbruck mit der Dissertation: **Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia** (Salzburg: Müller 2004). Seit 1992 zunächst als Univ.-Assistentin, dann als Lektorin und gegenwärtig als Dozentin für neuere deutschsprachige Literatur am Lehrstuhl für Germanistik und ab 2015 als Leiterin des Fachbereichs Germanistik der West-Universität Temeswar tätig. 1995 – 1997 Franz-Werfel-Stipendium. 2002 – 2006 Gastlektorin (Romanistik/Wien). 2007 – 2009 Kulturattaché (Botschaft von Rumänien/Wien). 2011 – 2012, 2014 – 2015 Gastprofessorin (Romanistik/Wien). Forschungen zur kreativen Psychologie des Symbolismus und Expressionismus; Rhetorik und Psychologie des lyrischen Lakonismus; österreichische Literatur nach 1945. Publikationen: Hg. (zusammen mit Eleonora Ringler-Pascu und Christiane Wittmer): **Österreichische Literatur. Traditionsbezüge und Prozesse der Moderne vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart**, Wien: Praesens Verlag 2018; **Deutschsprachige Lyrik nach 1945. Eine Einführung**, Timișoara: Editura Universității de Vest 2015; **Harte Lyrik. Zur Psychologie und Rhetorik lakonischer Dichtung in Texten von Günter Eich, Erich Fried und Reiner Kunze**, Innsbruck: Studienverlag 2010; **Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia**, Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 2004. (laura.cheie@gmail.com)

Prof. Dr. Ioana Crăciun studierte Anglistik und Germanistik in Bukarest und wurde 1987 an der Universität Tübingen mit einer Arbeit über Christian Morgensterns Lyrik zum Dr. phil. promoviert. Sie arbeitet heute als Professorin für deutsche Literatur- und Kulturgeschichte an der Universität Bukarest und veröffentlicht sowohl in deutscher als auch in rumänischer Sprache Lyrik, Dramen, Übersetzungen und literaturwissenschaftliche Arbeiten. Zu ihren wichtigsten Buchpublikationen gehören: **Mystik und Erotik in Christian Morgensterns Galgenliedern** (Frankfurt / Main: Peter Lang, 1988), **Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur** (Tübingen: Max Niemeyer 2000), **Historische Dichtergestalt im zeitgenössischen deutschen Drama** (Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 2008), **Die Dekonstruktion des Bürgerlichen im Stummfilm der Weimarer Republik** (Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 2015). Ihr erster Lyrikband in deutscher Sprache **Krochen alle Dinge ins Wort zurück. Gedichte und Tuschezeichnungen** wurde im Bukarester Kriterion-Verlag 1996 veröffentlicht. Ein weiterer Lyrikband in deutscher Sprache **Wortakrobat ohne Netz. Gedichte und Tuschezeichnungen** wurde 2005 im Bukarester ADZ Verlag publiziert. Darüber hinaus hat sich Ioana Crăciun auch als Dramatikerin einen Namen gemacht. Ihr in rumänischer Sprache verfasstes Theaterstück **Antitalent la realitate** (*Keine Begabung für die Wirklichkeit*) wurde 1998 im Bukarester Eminescu Verlag veröffentlicht, während ihr Bühnenwerk **Rîul de bălci** (*Der Jahrmarktfluss*) im Bukarester Theatrum mundi im Frühjahr 2005 uraufgeführt wurde. Ioana Crăciun hat zahlreiche Werke aus der deutschen, englischen und amerikanischen Literatur ins Rumänische übertragen, darunter Werke von J. W. Goethe, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Tankred Dorst, Stephan Ludwig Roth, Herbert Achternbusch, Edward Bond, Robert Pinsky, Stephen Leacock. 1979 erhielt sie den Preis der Zeitschrift **Luceafărul** für Lyrik, 1989 den Förderpreis des P. E. N.-Clubs Liechtenstein für junge Talente deutscher Sprache, 1998 den Preis des Bukarester Schriftstellervereins für Drama. Im Jahr 2000 folgte der Übersetzungspreis des Rumänischen Schriftstellerverbandes für **Merlin oder Das wüste Land** von Tankred Dorst. Ihre Graphiken sind in zahlreichen rumänischen, deutschen und amerikanischen Zeitschriften veröffentlicht und in Deutschland mehrfach in Ausstellungen gezeigt worden.

Prof. Dr. habil. Markus Fischer: Studium der Germanistik, Evangelischen Theologie und Pädagogik an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen und an der Universität Cambridge. Promotion an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen bei Prof. Dr. Gotthart Wunberg mit einer Dissertation zum Thema **Augenblicke um 1900. Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende** (1986). Lehrbeauftragter am Deutschen Seminar der Eberhard-Karls-Universität Tübingen und am Institut für Deutsch als Fremdsprachenphilologie Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (1986 – 1992). DAAD-Lektor am Germanistischen Seminar der Universität Bukarest (1992 – 1997). Lehrbeauftragter am Institut für Deutsch als Fremdsprachenphilologie der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (1997 – 2000). DAAD-Lektor an der Deutschabteilung der Kairo Universität (2000 – 2005). Lehrbeauftragter am Institut für Deutsch als Fremdsprachenphilologie der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (2005 – 2008). Freier Mitarbeiter bei der **Allgemeinen Deutschen Zeitung für Rumänien** (seit 2008). Lehrbeauftragter am Germanistischen Seminar der Universität Bukarest (2008 – 2014). Pädagogischer Leiter der Deutschen Schule Bukarest (2010 – 2011). Dozent am Germanistischen Seminar der Universität Bukarest (2014-2018). Habilitation am Germanistischen Seminar der Universität Bukarest (2017). Professor für Neuere Deutsche Literatur am Germanistischen Seminar der Universität Bukarest (seit 2018). Forschungsschwerpunkte: Wiener Moderne, Interkulturelle Literatur, Literatur arabischer und rumänischer Migranten, rumäniendeutsche Literatur (Siebenbürger Sachsen, Banater Schwaben, Bukowinadeutsche), Paul Celan, Literaturtheorie, Forschungsmethoden der Literaturwissenschaft, Literatur und die Künste (Musik, Bildende Kunst), Orientbilder in der deutschen Literatur, Italienbilder in der deutschen Literatur, Antikerezeption in der deutschen Literatur. (drmarkusfischer@yahoo.de)

Prof. Dr. Olga García: Studium der Germanistik und Übersetzungswissenschaft an der Universität Complutense Madrid. 1992 Promotion zum Dr. Phil in Deutscher Philologie mit der Dissertation **Das Problem der Nationalitäten in der k. u. k. Monarchie im Spiegel der Literatur**. 1994 Ruf auf eine C3 Professur für deutschsprachige Literatur und Kulturgeschichte an die Universität Extremadura, Fachbereich für

Deutsche Philologie; davor Lehraufträge in Übersetzungswissenschaften an der Universität Cantabria. 2010 – 2018 Leiterin des Instituts für Moderne Sprachen und Komparatistik der Universität Extremadura. Seit 2018 Lehrstuhlinhaberin für Deutsche Literatur an der Universität Extremadura. Forschungsschwerpunkte: Österreichische Literatur, Transnationale Literatur, Mitteleuropa Literatur, Kulturspezifika in der literarischen Übersetzung, die Rolle der Flughäfen in der Literatur des 21. Jahrhunderts. Gastdozenturen an Universitäten in Österreich, Deutschland, Slowenien und Costa Rica. Übersetzerin bei Institutionen und Verlagen (u. a. Werke von Franz Werfel, Klabund, Maria Leitner, Bertha von Suttner, Hermann Sudermann, Thorsten Buchsteiner, Franz Hessel, Justus Georg Schottelius ins Spanische übersetzt). Daneben zahlreiche Veröffentlichungen und Rezensionen zur deutschen Literatur (u. a. Monographien zu Arthur Schnitzler, Joseph Roth und Bertha von Suttner). Mitglied der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik (ÖGG), Vorstandsmitglied der Sociedad Goethe en España (SGE), des Vereins Übersetzerhaus Looren, des Vereins Österreichisch-Slowenische Freundschaft / Društvo Slovensko-Avstrijsko Prijateljstvo. 2017 Writer in residence an der Franz-Edelmaier-Residenz für Literatur und Menschenrechte, Meran. 2018 Translator in residence am Europäischen Übersetzer-Kollegium Nordrhein-Westfalen in Straelen. (olgarcia@unex.es)

Dr. Gábor Kerekes: Studium der Germanistik und Anglistik an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Eötvös Loránd-Universität (ELTE) Budapest (1980 – 1985). Danach Assistent am Lehrstuhl der Józef-Attila-Universität (JATE) Szeged. Hier Promotion zum sogenannten „Dr. Univ.“ mit einer Arbeit über Theodor Fontane. Seit 1995 am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen am Institut für Germanistik der ELTE. PhD 1998 über das Ungarnbild in der österreichischen Literatur 1880 – 1945, Promotionsschrift 2016 über Robert Musils Rezeption in Ungarn. DAAD-Stipendiat, Alexander von Humboldt-Forschungsstipendiat und Werfel-Stipendiat. 1996 – 2016 Vorstandsmitglied der Internationalen Robert Musil Gesellschaft. Forschungen zur österreichischen und deutschen Literatur des 19. – 20. Jahrhunderts sowie zur modernen ungarndeutschen Literatur.

Dr. Beate Petra Kory: Studium der Germanistik und Anglistik an der West-Universität Temeswar/Timișoara (1991 – 1996), DAAD – Stipendium für Forschung und Dokumentation an der Heinrich Heine – Universität Düsseldorf unter der Betreuung von Prof. Dr. Herbert Anton (1998 – 1999), Lektorin für Neuere Deutsche Literatur an der West-Universität Temeswar (ab 2002), 2003 – Promotion mit einer Arbeit über Hermann Hesse: **Hermann Hesses Beziehung zur Tiefenpsychologie. Traumliterarische Projekte** (Hamburg: Verlag Dr. Kovacs, 2003), Franz-Werfel-Stipendiatin mit einem Forschungsvorhaben zum Einfluss der Freudschen Psychoanalyse auf die Literatur: **Im Spannungsfeld zwischen Literatur und Psychoanalyse. Die Auseinandersetzung von Karl Kraus, Fritz Wittels und Stefan Zweig mit dem „großen Zauberer“ Sigmund Freud** (Stuttgart: ibidem-Verlag, 2007) unter der Betreuung von Prof. Dr. Wendelin Schmidt-Dengler (2003 – 2005), zur Zeit Lektorin für Neuere deutsche Literatur an der West-Universität Temeswar mit den Forschungsschwerpunkten: Deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts, Literatur und Psychoanalyse, Deutschsprachige Literatur im rumänischen Sprachraum. (bpetrakory@yahoo.com)

Dr. Wynfrid Kriegleder: a. o. Univ.-Prof. am Institut für Germanistik der Universität Wien. Promotion in Wien 1985, Habilitation ebd. 1997. Lehr- und Forschungstätigkeit am Berea College (Kentucky, USA), der Duke University, der Yale University, der University of Kansas. Forschungsschwerpunkte: Deutsche und österreichische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, literarische Wechselbeziehungen zwischen dem US-amerikanischen und dem deutschsprachigen Raum. Publikationen: **Vorwärts in die Vergangenheit. Das Bild der USA im deutschsprachigen Roman von 1776 bis 1855**, Tübingen: Stauffenburg 1999 (vorher Habilitationsschrift, Wien 1997); **Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen**, Wien: Praesens 2011, 3. Auflage 2018. [<http://germanistik.univie.ac.at/personen/kriegleder-wynfrid/>] (wynfrid.kriegleder@univie.ac.at)

Dr. Orsolya Lénárt: Dr. phil. M.A., 2000 – 2006 Studium der Germanistik mit dem Schwerpunkt Literaturwissenschaft (ältere deutsche Literatur) an der Eötvös-Loránd-Universität Budapest (ELTE), sowie an der Universität des Saarlandes. Nach dem Abschluss ihres Studiums

Doktorandin in der literaturwissenschaftlichen Doktorschule der ELTE, 2011 – 2013 Mitglied des Doktoratskollegs für Mitteleuropäische Geschichte an der Andrassy-Universität Budapest (AUB). Promotion im Jahr 2013. Die Dissertation erschien 2016 beim Wiener Verlag new academic press unter dem Titel **Der Ungarische Kriegs-Roman. Medien, Wissen und Fremdwahrnehmung bei Eberhard Werner Happel**. Seit Februar 2014 Oberassistentin für Literaturwissenschaft am Lehrstuhl für Kulturwissenschaften an der AUB. Seit 2017 Inhaberin des Franz-Werfel-Stipendiums des Österreichischen Austauschdienstes (OeAD). Forschungsschwerpunkte: Ungarnbildforschung, Frühe Neuzeit, Minderheitenliteratur, ungarndeutsche Literatur. (orsolya.lenart@andrassyuni.hu)

Doz. Dr. Graziella Predoiu: Studium der Rumänistik und Germanistik an der West-Universität Temswar; Promotion an der Lucian-Blaga-Universität Hermannstadt 2000 mit einer Arbeit über Herta Müller (**Faszination und Provokation bei Herta Müller**, Frankfurt / Main [u. a.]: Peter Lang, 2001); Franz-Werfel-Stipendiatin der Universität Wien mit einem Forschungsvorhaben zur österreichischen und rumäniendeutschen Avantgarde (**Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie. Zum Werk Oskar Pastiors**, Frankfurt / Main [u. a.]: Peter Lang, 2003); seit 1996 Univ.-Assist. bzw. Univ.-Lektorin und seit 2016 Dozentin an der West-Universität Temeswar. Forschungsschwerpunkte: rumäniendeutsche Literatur (**Rumäniendeutsche Literatur und die Diktatur. „Die Vergangenheit entlässt dich niemals“**, Hamburg: Dr. Kovač, 2004; **Erinnerung als Last und Lust**, Timișoara: Mirton, 2014; zeitgenössische österreichische und deutsche Literatur; Literatur des bürgerlichen Realismus (**Die Literatur des bürgerlichen Realismus**, Timișoara: Mirton, 2016; Literatur und Diktatur; Literatur und Migration. Zahlreiche Aufsätze im In- und Ausland. (grazziella_predoiu@yahoo.de)

Dr. Margit Riedel: Seit 2000 akad. Oberrätin am Lehrstuhl für die Didaktik der deutschen Sprache und Literatur und die Didaktik des Deutschen als Zweitsprache der Ludwig-Maximilians-Universität München. Dissertation am Lehrstuhl für Deutschdidaktik (Prof. Dr. Karl Stocker): **Die „Frauenthematik“ im Deutschunterricht. Fachdidaktische Ansätze und fachübergreifende Modelle zur GENDER-Problematik** (Neuried 1996). Seit 2013 staatlich geprüfte Filmlehrerin. (mriedel@lmu.de)

Dr. Maria Stângă: Studium der Germanistik und Anglistik an der West-Universität Temeswar/ Timișoara (2001 – 2005), DAAD – Stipendium an der Universität Leipzig (2003 – 2004), Deutschlehrerin am Adam Müller-Guttenbrunn Gymnasium Arad (2005 – 2008), Hilfsassistentin am Germanistik-Lehrstuhl der West-Universität Temeswar (2008 – 2013), Promotion mit der Dissertation **Der Außenseiter in der deutschsprachigen modernen und postmodernen Literatur** unter der Betreuung von Prof. Dr. Roxana Nubert (2012), seit 2013 wissenschaftliche Assistentin am Germanistik-Lehrstuhl der West-Universität Temeswar. Forschungsschwerpunkte: Neuere deutsche Literatur, Deutschsprachige Literatur im rumänischen Kulturraum. (maria_stanga@yahoo.com)

Doz. Dr. habil. László V. Szabó: Studium der Germanistik und Anglistik an der Universität Veszprém. Promotion an der Eötvös-Loránd-Universität Budapest (ELTE) (2005), Habilitation an der Universität Pécs (2016). Seit 2006 Universitätsdozent für Neuere deutschsprachige Literatur an der Pannonischen Universität Veszprém, Ungarn, seit 2018 auch an der Universität J. Selyeho, Komorn, Slowakei. Forschungsschwerpunkte: interkulturelle Literaturwissenschaft, Wirkungsgeschichte Friedrich Nietzsches in der deutschsprachigen und ungarischen Literatur, deutschsprachige Literatur des bürgerlichen Realismus, Literatur der Wiener Moderne, Komparatistik. Daneben Übersetzungen, Essays, Aphorismen. Stipendien: DAAD (2010), OEAD (2011 u. a. 2013), Hermann Niermann (Universität Würzburg, 2007), Alexander von Humboldt (Universität Stuttgart, 2014 – 2015, 2016 u. a. 2018), Stiftung Weimarer Klassik (2017). (vszabol@googlemail.com)

Aneliese Wambach, M. A.: Studium der Germanistik und Anglistik an der West-Universität Timișoara (Temeswar) (2010 – 2013). Besuch des Masterstudiengangs *Germanistik – Interdisziplinäre Studien* an der West-Universität Timișoara (Temeswar) (2013 – 2015). Ab 2016 Doktorandin an der West-Universität Timișoara (Temeswar) mit einer Arbeit über *Das Bild des schwäbischen Dorfes im Banat – Mit besonderer Berücksichtigung von Adam Müller-Guttenbrunn, Richard Wagner, Johann Lippert, Herta Müller und Balthasar Waitz*. Deutschlehrerin im Romulus-Paraschivoiu Lyzeum Lovrin (Lowrin). (wambach_anneliese@yahoo.de)

Dank an externe Gutachterinnen und Gutachter der *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*

Wir danken an dieser Stelle den Kolleginnen und Kollegen, die die **Temeswarer Beiträge zur Germanistik** mit ihrer Sachkompetenz bei der Begutachtung eingereicherter Manuskripte unterstützt haben.

Desgleichen sagen wir Frau Dozentin Dr. Luminița Frențiu von der West-Universität Temeswar unseren Dank für die Korrekturen der Abstracts.

Die Redaktion

Temeswarer Beiträge zur Germanistik

Manuskripthinweise

Für eine optimale Gestaltung der **Temeswarer Beiträge zur Germanistik** ist eine Vorbereitung Ihres Manuskripts (WORD-Datei) für den Verlag sehr hilfreich. Ihr Beitrag sollte mit Anmerkungen und Literaturverzeichnis 20 Seiten nicht überschreiten.

Typografische Textgestaltung

Wichtig ist vor allem, dass möglichst *keine manuellen Formatierungen* vorgenommen werden, sondern alles auf automatischer Basis (Formatvorlagen) definiert wird.

Der Name und der Herkunftsort des Verfassers stehen über der Hauptschrift. Überschriften *ohne* Punkt.

Absätze werden mit Ausnahme des ersten Abschnitts in jedem Unterkapitel *mit Einzug* gekennzeichnet.

Hervorhebungen können in *Kursivschrift* vorgenommen werden.

Einklammerungen stehen innerhalb von runden Klammern (). Auslassungen in Zitaten werden durch eckige Klammern [...] gekennzeichnet.

Im *Text* werden alle Titel von Werken **fett** und Titel von Kapiteln *kursiv* wiedergegeben. Zeitungs- bzw. Zeitschriftenaufsätze benötigen Anführungszeichen.

Sollten Sie in Ihrem Text *Sonderzeichen* bzw. *spezielle Schriftarten* (Fonts) verwendet haben, stellen Sie diese bitte den Herausgeberinnen und Herausgebern zur Verfügung.

Schriften und Schriftgrößen

- Formatvorlage STANDARD: Times New Roman, 12 Punkte, Zeilenabstand 1, Blocksatz
- Formatvorlage ZITAT: Times New Roman, 10 Punkte, Zeilenabstand 1, Blocksatz

Vers- und Prosazitate (Primär- und Sekundärliteratur) von vier oder mehr Zeilen werden in der Regel durch *Einrückung* und *Leerzeile* vor und nach dem Zitat-Block hervorgehoben. Anführungszeichen entfallen dann.

Zitate werden im Text durch „Anführungszeichen“ kenntlich gemacht (Formatvorlage STANDARD)

Zitate in Zitaten werden durch einfache Anführungszeichen (,) wiedergegeben.

Bitte *keine Endnoten* verwenden! Quellennachweise sind im laufenden Text als *Textnoten* anzugeben. Eventuelle Bemerkungen können als *Fußnoten* angeführt werden.

- Formatvorlage FUßNOTEN: Times New Roman, 10 Punkte, Zeilenabstand 1, Blocksatz
- Formatvorlage ÜBERSCHRIFT 1: Times New Roman, 14 Punkte, **fett**, Zeilenabstand 1, zentriert
- Formatvorlage ÜBERSCHRIFT 2: Times New Roman, 12 Punkte, **fett**, Zeilenabstand 1, linksbündig

Allgemeines

Bitte beachten Sie bei der Gestaltung Ihres Manuskripts auch folgende Punkte:

- **Gedankenstriche**

Achten Sie bitte darauf, dass Gedankenstriche (–) nicht dieselbe Länge haben wie Bindestriche (-).

Bei *Seiten- und Jahresangaben* (12 – 14; 1985 – 1997) sind die Gedankenstriche zu verwenden.

▪ **Anführungszeichen**

Bitte beachten Sie, dass *typografische Anführungszeichen* zum Einsatz kommen, das sind: „...“ (im Gegensatz zu "..."). Das öffnende Anführungszeichen soll dieses sein: „ – das schließende sieht so aus: “.

Quellennachweise

Allgemeine bibliografische Begriffe werden abgekürzt (z. B.: Bd., Diss., Hrsg., Jg., H., Nr., Zs. usw.).

Quellennachweise sind im laufenden Text in Klammern als **Textnoten** anzugeben (Autor Jahr: Seite) – z.B. (Kaser 1990: 45)

Abkürzungen von Seitenangaben in Form von f. und ff. sind zu vermeiden. Statt S. 45f. bzw. S. 45 ff. werden 45 – 46 bzw. 45 – 47 angegeben.

Die vollständigen Quellenangaben sind im **Literaturverzeichnis** zu vermerken:

- Monographie:
Kaser, Karl (1990): **Südosteuropäische Geschichte und Geschichtswissenschaft**, Wien / Köln: Böhlau.
- Aufsatz in Sammelband:
Baumgartner, Gerd (2002): *Geboren in Czernowitz: Walther Rode*. In: Cécile Cordon / Helmut Kusdat (Hrsg.): **An der Zeiten Ränder: Czernowitz und die Bukowina – Geschichte, Literatur, Verfolgung, Exil**, Wien: Theodor Kramer Gesellschaft, 59 – 70.

- Aufsatz in Periodikum:
Iuga, Nora (2017): „Zwischen politischer Aussage und sprachlichem Gaukelspiel“. In: **Spiegelungen**, 1 / 2018, 224 – 229.

- Quelle im Internet:
Car, Milka: *Unheimliche Nachbarschaften. Der österreichische Einfluß auf die Entwicklung des kroatischen Theaters 1840-1918*.
Internet-Plattform **Kakanien revisited**.
<http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MCar1.pdf>
[19.03.2018].

Zusammenfassung

- Mit der Abgabe des Beitrags bitten wir um eine englische Zusammenfassung der Arbeit (**Abstract**), die ungefähr 10 Zeilen umfassen soll. Desgleichen bitten wir um Angabe der Schlüsselwörter (**Keywords**) auch auf Englisch.

Die Fachzeitschrift

Temeswarer Beiträge zur Germanistik

Aufnahme in Internationale Datenbanken (IDB)

IDB	URL	
MLA	International Bibliography Journal List	https://www.mla.org/search/?qf=&sort=&view=full&query=temeswarer+beitrage+zur+germanistik&offset=0 All Indexed Journal Titels 2018- Poz.12142
NSD	Norwegian Social Data Services Science	https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/KanalTidsskriftInfo.action;jsessionid=++AYxSollU8R38L0beqe2RV7.undefined?id=480875&bihsys=false
EZB	Electronic Journals Library Elektronische Zeitschriftenbibliothek	http://rzblx1.uni-regensburg.de/ezeit/detail.phtml?bibid=WZB&colors=7&lang=en&jour_id=131354
ZDB	Zeitschriften-daten-bank	https://zdb-katalog.de/list.xhtml?t=temeswarer+beitr%C3%A4ge+zur+germanistik
BDSL	Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft	http://www.bdsl-online.de/BDSL-DB/suche/titelaufnahme.xml?vid={5B80D777-2314-4001-8B34-197DFAC106AE}&contenttype=text/html&Skript=titelaufnahme&Publikation_ID=103612998&lang=de
BLLDB	Bibliographie of Linguistic Literature	http://www.blldb-online.de/blldb/suche/Titelaufnahme.xml?vid=7722649C-1FEB-4F1A-9CD9-15ED5B596D88&erg=NaN&Anzeige=10&Sprache=de&contenttype=text/html&Skript=titelaufnahme&Publikation_ID=103612998&lang=de
GIN	Germanistik im Netz	http://www.germanistik-im-netz.de/ginfix/3992

Lin gu is tik	Lin gu is tik Portal für Sprachwissen- schaft	https://www.linguistik.de/kataloge/suchen/?q=Temeswarer%20Beitr%C3%A4ge%20zur%20Germanistik&fq=type_fc%3A%22b%22&qa=%27Temeswarer%20Beitr%C3%A4ge%20zur%20Germanistik%27&fs=&fs=type_fc&cs=lin711&cs=ids&cs=linolc&cs=fraretro&cs=dnblin&cs=fraesw&cs=bll&cs=bdsl&cs=idsbdg&cs=idsbgf&cs=idskon&cs=idsprep&cs=idsobelex&cs=mpieva&cs=mpipl&cs=linghub&cs=dbc&cs=dbcezb&cs=dbcdb&cs=dbcwbdb&cs=base&cs=fraopus&cs=idsopus&cs=dissonline&cs=mpildh
SCIPIO	Scientific Publishing & Information Online	http://www.scipio.ro/web/temeswarer-beitrage-zur-germanistik
SIBIMOL	Sistemul Integrat al Bibliotecilor Informatizate din Moldova	http://cc.sibimol.bnrm.md/opac/search?q=temeswarer+beitrage&max=&view=&sb=&ob=&level=all&material_type=all&location=
DBB	Diacronia Bibliometric Database	http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A13095
BASE	Bielefeld Academic Search Engien	http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.474.3004

Aufnahme in internationale und nationale Bibliotheken

Bibliothek	URL
Deutsche Nationalbibliothek	https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&cqlMode=true&query=idn%3D02326473X
Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa	http://plus.orbis-oldenburg.de/primolibweb/action/search.do;jsessionid=7BFDCA1DF4F6406C57267F1AD0219D6D?fn=search&ct=search&initialSearch=true&mode=Basic&tab=default_tab&indx=1&dum=true&srt=rank&vid=ORB_V2&frbg=&v1%28freeText0%29=Temeswarer+Beitr%C3%A4ge+zur+Germanistik&scp.scps=scope%3A%28JBE%29%2Cscope%3A%28%22LB%22%29%2Cscope%3A%28UB%29%2Cscope%3A%28UB_urica_xslt%29%2Cscope%3A%28LBurica%29%2Cscope%3A%28JBurica%29%2Cscope%3A%28JBO%29%2Cscope%3A%28JBELbs%29%2Cscope%3A%28%22JBW%22%29%2Cprimo_central_multiple_fe&v1%281UI0%29=contains&v1%2881095792UI0%29=any&v1%2881095792UI0%29=title&v1%2881095792UI0%29=any
Bayerische Staatsbibliothek München	https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search.do;jsessionid=91A1A15F9DBC47A7513F01DDC74CCD4.touch03?methodToCall=submitButtonCall&methodToCallParameter=submitSearch&searchCategories%5B0%5D=-1&searchHistory=&CSId=6550N557S1724518d4606da8d8c933f44abc97a8aa0bc35df&refine=false&tab=tab1&retainSticky=1&View=default&refineHitListName=100_&searchString%5B0%5D=temeswarer+beitr%C3%A4ge+zur+germanistik&submitSearch=Suchen&refineType=new
Bibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München	https://opac.ub.uni-muenchen.de/TouchPoint/refineSearch.do;jsessionid=0FA1ACF77A73AA9FDDF127EFCE6CE863?methodToCall=spellcheckQuery&replaceFields=all
Universitätsbibliothek Regensburg	https://www.regensburger-katalog.de/TouchPoint/search.do;jsessionid=F8421FCE18E83A829FE11FBC953AB9E7?methodToCall=submitButtonCall&CSId=5423N327S6f8453da1348d4033853bcef6c6a921a62e539e0&methodToCallParameter=submitSearch&refine=false&tab=tab&View=ubr&searchCategories%5B0%5D=-

	1&searchString%5B0%5D=temeswarer+beitr%C3%A4ge+zur+germanistik&combinationOperator%5B1%5D=AND&searchCategories%5B1%5D=200&searchString%5B1%5D=&combinationOperator%5B2%5D=AND&searchCategories%5B2%5D=100&searchString%5B2%5D=&combinationOperator%5B3%5D=AND&searchCategories%5B3%5D=600&searchString%5B3%5D=&submitButtonCall_submitSearch=Suchen&linguistic=false&selectedBranchView=0&searchRestrictionValue1%5B0%5D=&searchRestrictionID%5B0%5D=3&searchRestrictionValue1%5B1%5D=&searchRestrictionID%5B1%5D=4&searchRestrictionValue1%5B2%5D=&searchRestrictionID%5B2%5D=1&searchRestrictionValue2%5B2%5D=&numberOfHits=10&rememberList=-1&timeOut=60&considerSearchRestriction=1&dbSelection%5B0%5D=2&dbSelection%5B1%5D=3&dbSelection%5B6%5D=5
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main	https://lbsopac.rz.uni-frankfurt.de/DB=30//CMD?ACT=SRCHA&IKT=12&TRM=103612998
Freie Universität Berlin	https://fu-berlin.hosted.exlibrisgroup.com/primo-explore/search?query=any,contains,TEMESWARER%20BEITR%C3%84GE%20ZUR%20GERMANISTIK&tab=fub&search_scope=FUB_ALL&vid=FUB&lang=de_DE&offset=0
Universitätsbibliothek Lüneburg	http://opac.ub.uni-lueneburg.de/DB=1/SET=1/TTL=1/SHW?FRST=2
BIS Universität Oldenburg	http://katalog.bis.uni-oldenburg.de/cgi-bin/opac_iso8859?noe=1&ausgabe=rak&ppn=074109278
Universitätsbibliothek Freiburg	https://katalog.ub.uni-freiburg.de/opac/RDSIndex/Search?lookfor=temeswarer+beitr%C3%A4ge+zur+germanistik&type=AllFields&limit=10&sort=py+desc
Haus des Deutschen Ostens München	http://hdomuenchen.internetopac.de/index.asp?detmediennr=1
Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin	http://opac.hu-berlin.de/F/GLR72LXTYQGXHRISUP8G58UKP827JHGS4179NVPL96D4JXNVT-19209?func=full-set&set_number=020002&set_entry=000001&format=999

Universitätsbibliothek Augsburg/ Bukowina-Institut Augsburg	https://opac.bibliothek.uni-augsburg.de/InfoGuideClient.ubasis/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifier=-1_FT_598947987
Siebenbürgische Bibliothek Gundsheim / Archiv Landeskundliches Dokumentationszentrum	http://siebenbuergen-opac.cubus.ro/fe/search/search
Universität des Saarlandes Saarbrücken, Bibliothek für Österreichische Literatur und Kultur	http://opac.sulb.uni-saarland.de/libero/WebOpac.cls?VERSION=2&ACTION=DISPLAY&RSN=1768947&DATA=SUB&TOKEN=Y3rVMBEmp19351&Z=1&SET=1
Stuttgart, Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg	http://swb.bsz-bw.de/DB=2.318/SET=3/TTL=1/PRS=HOL/SHW?FRST=
Deutsches Literaturarchiv Marbach	http://www.dla-marbach.de/?id=51890
Institut für Donauschwäbische Geschichte und Landeskunde Tübingen	http://opac.ub.uni-tuebingen.de/cgi-bin/wwwolix.cgi?db=GK1&nd=9769524&OLAF=0&links=1&gk=&inst=m&isn=12162373,25475083,9769524&count=3&counter=0&anzeige=%22find++%28ut%3Dtemeswarer+or+aw%3Dtemeswarer+or+cr%3Dtemeswarer%29+and+%28ut%3Dbeitr%E4ge+or+aw%3Dbeitr%E4ge+or+cr%3Dbeitr%E4ge%29+or+si%3Dtemeswarerbeitr%E4ge+and+%28fc%3Dm%29%22&treffer=3&offset=1&inst=m
Österreichische Nationalbibliothek	http://search.obvsg.at/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&d oc=ONB_aleph_acc000232773&indx=1&recIds=ONB_aleph_acc000232773&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&frbg=&v1(1UI0)=contains&dscnt=0&sc p.scps=scope%3A%28ONB%29&tb=t&vid=ONB&mode=Basic&srt=rank&tab=default_tab&dum=true &v1(freeText0)=Temeswarer%20Beitr%3%A4ge%20zur%20Germanistik&dstmp=1464195249195
Universitätsbibliothek Graz	http://ganesha.uni-graz.at/F/U44EV3TPQCYES2LDUYSY6UR1S2HB NHK9HUFKCSEII34EANG15A-12737?func=find-b&find_code=WRD&request=temeswarer+beitr%3%A4ge+zur+germanistik&adjacent=N&OPACSuccess=Y&x=0&y=0&filter_code_5=WZW&filter_request_5=&filter_code_4=%28WEF&filter_request_4=&filter_code_1=WSP&filter_request_1=&filter_code_2=WYR&filter_request_2=

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol	https://aleph.uibk.ac.at/F/NC272RMDFFQ6Y2TP818HQ2LGRL6S9V3K791NLUK59SVG8MIH9U-20953?func=full-set-set&set_number=000947&set_entry=000002&format=999
Universitätsbibliothek Wien	http://aleph.univie.ac.at/F/YS441LUJ3ESHYDXU9G5SQ2C9UJP9JJ37Q4TUEJDUR6FIX7XGFC-83168?func=full-set-set&set_number=002444&set_entry=000002&format=999
Universitätsbibliothek Marburg	https://opac.ub.uni-marburg.de/DB=1/SET=2/TTL=2/SHW?FRST=1
Universitätsbibliothek Gießen	https://opac.uni-giessen.de/DB=1/SET=1/TTL=1/SHW?FRST=2
Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa	http://katalog.bis.uni-oldenburg.de/cgi-bin/frameset
Institut für Kultur und Geschichte Osteuropas München	
Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena	http://suche.thulb.uni-jena.de/vufind/Record/619676019
Biblioteca Națională a Republicii Moldova	http://catalog.bnrm.md/opac/bibliographic_view/687678?pn=opac%2FSearch&q=Temeswarer+Beitr%C3%A4ge+zur+Germanistik#level=all&location=0&ob=asc&q=Temeswarer+Beitr%C3%A4ge+zur+Germanistik&sb=relevance&start=0&view=CONTENT
Bucuresti, Goethe-Institut Bukarest	http://swb.bsz-bw.de/DB=2.308/SET=2/TTL=1/SHW?FRST=1/PRS=HOL&HILN=888&HILN=42&RECALL_ADI_BIB=m+504150&BIBFILTER=ON&HILN=888&ADI_LND=
Biblioteca Națională a României	http://aleph.bibnat.ro:8991/F/2EA6FCKYXKB3IL6YG1QSM7DC79EQ9TPDXQD77EIK75E3JTMS8C-56190?func=full-set-set&set_number=016485&set_entry=000001&format=999
Biblioteca Centrală Universitară "Carol I" București	http://cacheprod.bcub.ro/webopac/List.csp?SearchT1=temeswarer+beitr%C3%A4ge+germanistik&Index1=Uindex04&Database=2&Profile=Default&NumberToRetrieve=50&OpacLanguage=rum&SearchMethod=Find_1&SearchTerm1=temeswarer+beitr%C3%

	A4ge+germanistik&PreviousList=Start&PageType=Start&RequestId=138458_1&WebPageNr=1&WebAction=NewSearch&StartValue=1&RowRepeat=0&MyChannelCount=
Biblioteca Centrală Universitară “Eugen Todoran” Timișoara	http://aleph.bcut.ro/F/7KFXKQ6CU566775CIP5ELVFCSEY3D983JXNBQYQ7M186AJ6BU-01805?func=full-set-set&set_number=017316&set_entry=000002&format=999
Biblioteca Centrală Universitară “Mihai Eminescu” Iași	http://193.231.13.10:8991/F/J7IH585GVJX4H64Y9X3AEYJA8EKAHDVXNY47DVFFYS6BDJNG9L-49714?func=full-set-set&set_number=614964&set_entry=000001&format=999
Biblioteca Centrală Universitară “Lucian Blaga” Cluj-Napoca	http://aleph.bcucluj.ro:8991/F/XCKHU9STEFDV3BAENUUT2MXY4IK5HJSIH8M9XQCH18XHYHFKKX-62345?func=full-set-set&set_number=043918&set_entry=000001&format=999
Biblioteca Națională a României	http://alephnew.bibnat.ro:8991/F/GKC49DN3HPFBC7BYT8CHCP36SJENQSLI3BH4IIDNM9V1JVSQ4R-33985?func=find-b&request=temeswarer+beitrage+zur+germanistik&find_code=WRD&adjacent=Y&local_base=NOCIP&x=0&y=0&filter_code_1=WLN&filter_request_1=&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=&filter_code_4=WFM&filter_request_4=&filter_code_5=WSL&filter_request_5=
Biblioteca Academiei Române București	http://aleph500.biblacad.ro:8991/F/CFINQG641MDY8R1VA7L9QHDEFN1D1SPSK9JLKA5LL5E6RABHB-00104?func=full-set-set&set_number=009534&set_entry=000001&format=999

Errata

Im Band 14 / 2017 der **Temeswarer Beiträge zur Germanistik** sind in der Arbeit *Deutschkompetenz: Eine Situationsskizze zur Lehre anwendungsorientierter Sprachwissenschaft an einer deutschen Hochschule* von Ute Barbara Schilly (Köln) folgende Fehler unterlaufen:

- Seite 5, Inhaltsverzeichnis, Titel:

falsch „zur Lehreranwendungsorienten“ richtig: „zur Lehre anwendungsorientierter“;

- Seite 45, Titel:

falsch „zur Lehreranwendungsorienten“ richtig „zur Lehre anwendungsorientierter“;

- Seite 46 unten:

falsch „dié“ richtig: „die“;

- Seite 49 unten, letzte Zeile:

falsch „verbreitete“ richtig: „verbreiterte“.

Druck :



TRADITIE SI CREDIBILITATE

MIRTON®

editură-tipografie-legătorie

IMPRIMERIA MIRTON

RO-Temeswar, Samuil Micu str. 7

Tel.: 0256-225684, 272926; Fax: 0256-208924;

e-mail: mirton.timisoara@yahoo.com

ISSN: 1453-7621