

TEMESWARER
BEITRÄGE
ZUR
GERMANISTIK

Band 18



2021

**TEMESWARER BEITRÄGE
ZUR GERMANISTIK**

Band 18

**Dank gebührt dem Deutschen Konsulat in Temeswar für die
Förderung der Druckkosten**



**Konsulat der
Bundesrepublik
Deutschland
Temeswar**

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 18 /2021

Eingetragen in internationalen Datenbanken / Registered in
international data basis:

**CEEOL, Worldcat.Org, ZDB, BDSL, SCIPHO, BASE, MLA,
ZDB, BDSL, GiN, EZB, DBB, NSD**

**Mirton VerlagTemeswar
2021**

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 (Polithenica-Universität Temeswar)
Dr. Kinga Gáll (West-Universität Temeswar)
Dr. Alwine Ivănescu (West-Universität Temeswar)
Dr. Beate Petra Kory (West-Universität Temeswar)
Doz. Dr. Karla Lușșan (West-Universität Temeswar)
Dr. Gabriela Șandor (West-Universität Temeswar)

Abstract reviewer

Doz. Dr. Sorin Ciutacu (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)

Sonstige Hinweise

Die Zeitschrift erscheint jährlich in einem Band und ist auch im Internet abrufbar.
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

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

Inhaltsverzeichnis

„Die Verführung zur Freiheit“ oder: Europas Werte er-lesen mit Literatur (Sabine Anselm, München)	7
Höflichkeit, Grobheit und Derbheit in ausgewählten literarischen Texten des deutschen Mittelalters (Ioana Crăciun, Bukarest)	27
Lessing und die Architektur (Erich Unglaub, Braunschweig)	39
Kritik der Höflichkeit. Zum Wandel einer Verhaltensform in der Epoche des Sturm und Drang (Markus Fischer, Bukarest)	79
Kulturschreiben mit Translation anhand des Beispiels <i>Kinder- und Hausmärchen</i> der Brüder Grimm (Sahib Kapoor, Delhi)	91
Interkulturelle Begegnungen und Fremddarstellung im Reisebericht (Ana-Maria Dascălu-Romițan, Temeswar)	97
Ethnologischer Blick und hermeneutische Skepsis: Ernst Grosse und Carl Einstein über ostasiatische bzw. japanische Kunst (Matthias Berning, Aachen)	117
„Auf unserem Papier findet das meiste gleichzeitig statt“: Zum Projekt der Gegenweltgeschichte in Günter Grass’ <i>Der Butt</i> in kulturökologischer Perspektive (Nathalie Konya-Jobs, Köln)	135
Devianz der <i>Inneren Emigration</i>. Werner Bergengruens Gedicht <i>Die Hexe</i> (1943) (Joey Wilms, Düsseldorf)	159

Die wechselseitige Beziehung von Literatur und Geschichte von Robert Menasses Romas <i>Die Vertreibung aus der Hölle</i> (Ricarda Hirte, Córdoba)	175
Die Übel unserer Zeit Überlegungen zu Juli Zehs Roman <i>Spieltrieb</i> (Filomena Viana Guarda, Lissabon)	191
Dorfschreiber in der Moldau (Adina-Lucia Nistor, Jassy)	205
„Die Umbruchgeneration in der Banater deutschsprachigen Literatur vor und nach Trianon“ Abriss: Versuch einer Gesamtdarstellung (Hans Dama, Wien)	215
Rezensionen	237
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	241
Aufnahme der <i>TBG</i> in Datenbanken und Bibliotheken	249
Dank an externe Gutachterinnen und Gutachter der <i>Temeswarer Beiträge zur Germanistik</i>	259
Manuskripthinweise	261

Sabine Anselm
München

„Die Verführung zur Freiheit“ oder: Europas Werte er-lesen mit Literatur

Abstract: The essay **Fans of Europe (Europas Liebhaber)** brings up the issue whether cultural education can be reflected in literature. By this one shows that the essay writing is a profitable manner of confrontation and in the context of the school education of values a contribution towards the education for Europe can be customised. Thus literature unfolds a socio-political action within the framework of aesthetic education. This is important considering exactly the present-day developments and it is significant because of this as both the teenagers and young adults belong to one and the same generation, who grew up in a peaceful and united Europe: on the one hand one develops the conscience of shared European values and on the other hand one contributes to the education for peace.

Keywords: education of values, teaching of literature, education for Europe, aesthetic education, literary education.

Die Gründungsidee Europas ist ein Friedensprojekt. Denn anders als der (unpolitische) Ursprungsmythos suggeriert, ist Europa nicht nur ein Kontinent, sondern eine Wirtschaftsunion und eine Wertegemeinschaft. Ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, welche Vielfältigkeit der europäische Kontinent aufweist, ist im Sinne kultureller Bildung grundlegend. Hinzu kommt: Da Europa ein geografisches Sammelsurium ist, lebt es in seiner kulturellen – und darin vor allem in seiner sprachlichen und erzählerischen – Gestalt, die von Autor:innen wie Durs Grünbein, einem der bedeutendsten zeitgenössischen deutschsprachigen Literaten, modelliert wird.¹ Die Nähe zur Kunst ist für Grünbein „das richtige Biotop“, so jedenfalls äußert er sich in einem Interview über seine Person (Wierke 2013). Schreibend versucht er, seine Überlegungen zu verdeutlichen, wobei sich die integrative Kraft seiner Texte insbesondere durch das Ineinandergreifen von ästhetischen und ethischen Fragen entfaltet. Dazu gehört auch die Beantwortung der Frage, was es bedeutet, in Europa zu leben. Hier gibt sein literarischer Reisebericht

¹ Für wesentliche Impulse zum folgenden Beitrag danke ich Lea Antony, Mireya Pedrotti und Alina Weigand.

*Die Liebhaber Europas*² aus der Essaysammlung **Europa schreibt. Was ist das Europäische an den Literaturen Europas? Essays aus 33 europäischen Ländern** Auskunft. Die Herausgeberinnen Ursula Keller und Ilma Rakusa vereinen im Band die Stimmen vielseitiger europäischer Autor:innen und die *deutsche* Stimme gehört Durs Grünbein. Sein Essay, der in einer früheren, leicht abgewandelten Version ebenfalls 2003 im Nachrichtenmagazin DER SPIEGEL in der Rubrik Debatte unter dem Titel Die „Verführung zur Freiheit“ erschien, befasst sich mit dem Mythos Europas und führt diesen in einer aktualisierenden Version weiter. Mit seiner bildreichen Sprache und dem Verweis auf die Bildenden Künste ermöglicht es der Text, dass sich die Leser:innen auf eine eigene Spurensuche durch Europa begeben und durch das essayistische Schreiben eine gewinnbringende Reflexion darüber möglich wird, was die europäische Idee ausmacht. Im Schlussplädoyer reiht sich der Autor Durs Grünbein – insbesondere vor dem Hintergrund seiner persönlichen Geschichte – in die Reihe der Liebhaber Europas ein (LE Z. 214–235):

Und damit möchte ich, zum Schluss, ohne Umschweife bekennen, dass auch ich mich zu den Liebhabern Europas zähle. Das will etwas heißen, wenn auch vielleicht nur für mich, da ich mich ansonsten nicht so leicht zugehörig fühle. Europa, das war, für einen wie mich, bis vor kurzem die Chiffre für das Unerreichbare schlechthin. Ich gestehe, dass mich der bloße Klang des Wortes immer ein wenig feierlich stimmte. Zu spät für Europa geboren oder zu früh, blieb mir zuletzt nur sein Mythos. Ich bin einer von diesen, im universellen Sinne, Heimatlosen, die von dem alten Europa nur mehr die Trümmer vorfanden, ruinierte Orte wie meine Geburtsstadt Dresden, und von dem neuen nichts als die abweisenden Fassaden der Brüsseler Bürokratie. Und doch habe ich mich immer als Eingeborener dieses Kontinents betrachtet. Ich erwähne das, weil es auch andere gab, weil ich als Teil einer Bevölkerung aufwuchs, die eine Mauer vergessen gemacht hatte, dass sie irgendwann einmal europäisch war. Was sollte man tun, wenn einem das Herz für Europa schlug? Man kompensierte, wohl oder übel, den Verlust und gab sich im Alltag des sozialistischen Lagerlebens zufrieden mit dem, was Nietzsche Fernsternliebe genannt hat. Und so groß war diese Liebe, dass sie mich auch nachher noch weithinaus trug über den provisorischen Zustand der deutschen Einheit. Reisen bildet, sagt man, manchmal aber kommt es auch einer Wurzelbehandlung gleich. Heute erst fühle ich mich, nach mehreren Amerikabesuchen, wieder als frisch gebackener Europäer. So geht einem die Lieblichkeit der Lagunenstadt Venedig erst so richtig auf, nachdem man etwa Las Vegas gesehen hat, die aufgedonnerte Hure unter den Städten der Neuen Welt.

² Der Text wird im Folgenden mit dem Sigle „(LE)“ zitiert. Die zur Orientierung verwendeten Zeilenangaben beziehen sich auf das für die digitale Bereitstellung beigegebene pdf-Dokument.

Diese Selbstkundgabe umfasst neben Hinweisen auf den Charakter (sich nicht leicht zugehörig fühlen), zum Selbstbild im Wandel (einer von diesen Heimatlosen, gleichzeitig Eingeborener dieses Kontinents, später frischgebackener Europäer) auch Angaben zur Biographie des Autors (Geburtsort Dresden, Leben in der DDR, Auslandsaufenthalte).³ Grünbein bezieht bei seiner Darstellung von Beginn des Textes an durch die Aufforderung „Hören wir“ (LE Z. 9) die Leser:innen in seine Überlegungen ein und betont mit der ersten Person Plural das gemeinschaftsstiftende Potenzial der folgenden Erzählung. Dieser Bogen wird bis zum Ende des Textes gespannt, indem sich der Autor in der Höflichkeitsform direkt mit einem Appell an die Leser:innen wendet und an den Alltagslebensbezug anknüpft und damit die pragmatischen Auswirkungen eines Lebens in Europa abschließend pointiert herausstellt.

Europas Geschichte erzählt sich in Geschichten

Grünbeins Freude an Literarizität und Sprachspiel zeigt sich also deutlich. Was sich auf den ersten Blick zunächst als schillernde Metapher liest, entpuppt sich beim zweiten oder dritten Lesen meist als noch sehr viel tiefergehend. Der Essay lässt erkennbar werden, was Sprache kann: *Europas Liebhaber* schafft ein ganz eigenes europäisches Sein. Repräsentiert werden die vielfältigen Zwischentöne, welche alle ein Teil des europäischen Narrativs bilden. Europa kann nicht nur durch Fakten, geschichtliche Daten oder europäische Institutionen abgebildet werden, sondern dieses ganz eigene Europabild lässt sich sprachlich verpackt durch eine Erzählung wie die von Grünbein wiedergeben. Wer den Essay Grünbeins gelesen hat, spürt, dass Europa eher ein Gefühl ist, als etwas Greifbares.

Bereits der Titel des Essays *Europas Liebhaber* offenbart das Sprechen über Europa als allegorisch. Dem abstrakten Kontinent bzw. dem Projekt Europa wird in der Personifikation eine Biographie gegeben. Mit der positiven Umdeutung und allegorischen Fortschreibung des Mythos

³Um diese Sichtweise als autobiografisch einordnen zu können, ist dem Essay in der bereits zitierten Ausgabe von Keller/Rakusa (2003: 142) eine Kurzbiografie vorangestellt: „1962 in Dresden geboren, lebt Grünbein nach kurzzeitigem Studium der Theaterwissenschaften als Dichter, Übersetzer und Essayist in Berlin. Nach der Öffnung des Eisernen Vorhangs führten ihn Reisen nach Europa, Südostasien und in die USA. Er war Gast des German Departments der New York University und der Villa Aurora in Los Angeles. Für sein Werk erhielt er zahlreiche Auszeichnungen und Preise, darunter den Peter-Huchel-Preis, 1995 den Georg-Büchner-Preis und den Literaturpreis der Osterfestspiele Salzburg 2000.“

verändert sich zugleich die Wahrnehmung Europas: Im Essay ist es möglich, vielfältige und auch ambivalente Zwischentöne Europas zu erzählen und zum Nachdenken über Europa anzuregen. Dazu werden im Text Phänomene der Mehrsprachigkeit, die unterschiedliche Standpunkte auf sprachlicher Ebene symbolisieren und Ausdruck der inneren Einstellungen sind, ersichtlich. Die hieraus entstehenden inneren Landkarten, die sog. *mental maps*, regen dazu an zu ergründen, was europäische Identität bedeuten könnte und welches die damit verbundenen europäischen Werte sind.⁴ Neben dem auch im Alltagsdiskurs sehr präsenten Aspekt der Grenzen und der Annäherung an *mental maps* führt der Versuch einer literarischen Besinnung auf Wertfragen nicht selten zurück zur griechischen Mythologie, zur Stiftungslegende Europas. Das mag insofern überraschen, als in ihrem Kern mit der Ent- und Verführung einer jungen Frau durch den skrupellosen Göttervater zunächst keine besonders positive, erbauliche, zukunftsweisende Erzählung steht. Auch scheint die Frage berechtigt, ob der Rückgriff auf die Mythologie ein geeignetes Mittel ist, um sich dem aktuellen Erleben von Europa in einer modernen, globalisierten Welt anzunähern – mit den Worten Durs Grünbeins formuliert: „Was hat das alles mit jener Jungfrau aus dem Morgenland zu tun?“ (LE Z. 143□144).

Und doch ist unmittelbar deutlich: Im Essay *Europas Liebhaber* gibt der Autor seine Antwort, warum die Auseinandersetzung mit dem Mythos nichts an Aktualität verloren hat. Dazu beginnt Grünbein seinen Essay zunächst damit, den Mythos aus Ovids Metamorphosen zu zitieren und macht deutlich: er beruft sich auf einen existierenden Mythos. Gleichwohl bleibt es nicht bei der einfachen Wiedergabe, sondern der europäische Gründungsmythos wird pointiert gewendet: „Dass Europa umgekehrt ihr Schicksal in die eigene Hand nehmen könnte, war eine Pointe, mit der erst spätere Zeiten aufwarten sollten“ (LE Z. 163□164). Hier beginnt der Autor zu verdeutlichen, dass er diesen Mythos Europas weiter erzählen wird. Auf acht Seiten nähert sich Grünbein dem europäischen Charakter, dieser „nackten Frau“ (LE Z. 158), deren Leben geprägt zu sein scheint von Entführung, Vergewaltigung und einem Leben im Exil. Grünbein schreibt von blutigen Schlachten, die der geografischen Ausdehnung vorhergegangen waren. Wenn der Leser glaubt, nun habe er genug von diesen

⁴ Im Kontext der vorliegenden Darstellung mussten sich die Ausführungen beschränken. Für die unterrichtliche Umsetzung können die genannten Aspekte mittels digitaler Materialien intensiver betrachtet werden. Weiterführende Hinweise sind zu finden unter: www.werteerziehung.de.

rohen, gewaltvollen und rachsüchtigen Ereignissen, schlägt der Text plötzlich um und zärtliche Töne erklingen: „Es hätte nicht viel gefehlt und die zarten zivilisatorischen Keime wären zertrampelt worden“ (LE Z. 59□60). Diese fast schon liebevollen Sätze zeigen, dass Europa nicht nur Brutalität, sondern auch Fragilität und Zerbrechlichkeit in der Geschichte bedeutete und bis heute (denkt man an aktuelle antieuropäische Strömungen) bedeutet. In gewisser Weise ist dieses Europa also Illusion und Tagtraum, eine „zähe Luftspiegelung“ (LE Z. 69), die vielleicht auch für Enttäuschungen und Schmerz gesorgt hat und für einige eine unerfüllte Sehnsucht blieb und bleibt. Gleichzeitig finden sich aber auch Sexualität und Intimität als Teil von Europa wieder. So heißt es beispielsweise: „Zeus kompensierte gewissermaßen, was er durch seine unersättliche sexuelle Gier anrichtete, und liefert damit das Vorbild für jene typische europäische Dynamik“ (LE Z. 152□153).

Mit einem Satz fasst Grünbein die teils an Komik grenzenden Ereignisse recht komprimiert zusammen: „Zugegeben, es bleibt ein seltsamer Einfall, einen ganzen Kontinent nach einer nackten Frau zu benennen“ (LE Z. 157□158). Damit kündigt sich eine „überraschende Wende“ (LE Z. 17□18) dieser Gründungssage an, die auch der Text selbst vollzieht. Zunächst scheint es, als wäre mit der Schilderung der philologisch unergründlichen Übertragung des Namens von der Frauenfigur auf die Landmasse die Geschichte der Ersteren abgeschlossen. Doch gerade als der Text sich der geographischen Situierung des Erdteils Europa widmet, tritt durch die Metapher des sich im Zuge einer Schwangerschaft ausdehnenden Frauenkörpers der Mythos Europa wieder auf den Plan. Im Folgenden werden Kriege und Raubzüge in der europäischen Geschichte als „Brautwerbung“ (LE Z. 53) und „mörderische Eifersuchtskämpfe“ (LE Z. 211) bezeichnet. Indem die schöne Europa mit ihren orientalischen Wurzeln den ungestümen Bewerber Manieren und feine Umgangsformen lehrt, vollzieht sich der „Zivilisationsprozess“ (LE Z. 179) dieses Erdteils. Auf den ersten Liebhaber Zeus folgen weitere, ebenfalls personifiziert als „Kavaliere, die ihrem Mutterboden entsprangen“ (LE Z. 44), als „kleine Völkerschar selbstbewusster Galane“ (LE Z. 63), eben als „Frauenerer“ (LE Z. 110) mit „Erobererlust, dem Erkennungszeichen aller Europaschwärmer“ (LE Z. 124). Insofern funktionieren die Allegorien der Europa und die Personifikation der „gesamteuropäischen Grundströmung“ (LE Z. 73) in ihren Liebhabern letztlich als gesamttextuelle Verfahren. Mit der positiven Umdeutung und allegorischen Fortschreibung des Mythos als einen „historisch einmaligen Reifeprozess, von Großzügigkeit, Selbstbestimmung

und Toleranz“ (LE Z. 146□147) sowie mit der Hinzudichtung der „existenziellen Neugier und des geistigen Draufgängertums“ (LE Z. 73□74) oder „jener unermüdlichen Klarsicht, der Fähigkeit und dem Willen, zu begreifen und zu gestalten“ (LE Z. 89) als Eigenschaften des neuen Typus europäischer Liebhaber verdeutlicht Grünbein seine These vom „Nimbus-effekt Europas“ (LE Z. 140).

Wesentliche Werthaltung des „europäische[n] Mensch[en]“ (LE Z. 120) sei demnach das „Verlangen nach persönlicher Autonomie“ (LE Z. 138). Es wird also ein Europabild gezeichnet, welches fast explodiert vor Ambivalenz und Zerrissenheit. Zugleich wird aber auch ein Europa er-lesen, welches Einigkeit und Vielfältigkeit offenbart. Während des Lesens wird deutlich, dass Europa nicht eindeutig fassbar ist, sondern es auf die Perspektive der Betrachtung ankommt. Genau das ist es, was Grünbein mit Sprache einzufangen schafft: den Facettenreichtum Europas.

Zukünftige Europabildung im Deutschunterricht

Der sprachlich anspruchsvolle und inhaltlich komplexe Essay von Durs Grünbein lädt zur Arbeit mit Schüler:innen der gymnasialen Oberstufe ein, auch wenn eine fachdidaktische Einbettung der Lektüre scheinbar dadurch erschwert ist, dass man das Stichwort „Europa“ in den Fachlehrplänen – beispielsweise für das Fach Deutsch an Gymnasien in Bayern (vgl. ISB 2021) □ vergeblich sucht. Fündig wird man allerdings im *Anspruch gymnasialer Bildung*, worin explizit die „Begegnung mit der europäischen Kultur, die in der griechisch-römischen Antike und in der jüdisch-christlichen Tradition ihre Wurzeln hat“ (ebd.) als Anregung und Unterstützung der individuellen Suche nach Sinn und Orientierung genannt wird. Die Beschäftigung mit dem antiken und modernen Mythos „Europa“ lässt sich vor diesem Hintergrund exemplarisch mit der Möglichkeit einer solchen Begegnung legitimieren.

Und auch der Text selbst thematisiert die Zugänglichkeit seines Gegenstandes: „Zu spät für Europa geboren oder zu früh, blieb mir zuletzt nur sein Mythos.“ (LE Z. 219□220) Inwiefern sich Grünbein als zu spät bzw. zu früh geboren versteht, fasst er – wie bereits gezeigt – in wenigen Sätzen zusammen, in denen er sich zwischen den Trümmern des alten Europas und den „abweisenden Fassaden der Brüsseler Bürokratie“ (LE Z. 223) positioniert und auf die Lebensbedingungen zur Zeit der DDR verweist. In gewisser Weise ließe sich diese Problematik des Geburtszeitpunktes auch auf die Zielgruppe der Schüler:innen der Sekundarstufe

übertragen. Allesamt nach 2000 geboren (und aus der Perspektive der Verfasserin dieses Beitrags betrachtet) mehrheitlich in der wiedervereinten Bundesrepublik aufgewachsen, sind sie zwar wohl keine „Heimatlosen, die von dem alten Europa nur mehr die Trümmer vorfanden“ (LE Z. 221), doch ist ihr Bild des gegenwärtigen Europas vermutlich von negativ konnotierten Schlagworten wie „Brexit“, „Uneinigkeit in der Flüchtlingspolitik“, „Eurokrise“ und „klimapolitischer Stillstand“ geprägt.

Der „Wert“ des Mythos besteht darin, dass er auf andere Weise von Europa erzählt, als es Nachrichten und Politiker:innen vermögen. Grünbein verdeutlicht dies, indem er den alten Griechen zuschreibt, sie seien das „einzige Völkchen der Weltgeschichte, das aus seinen Mythen den doppelten Mehrwert zog, den von Philosophie und den von Poesie“ (LE Z.48□49). Den „Zugang zum Zugang“ legt Grünbein gleich selbst im Text an, indem er inhaltlich und sprachlich den Bogen vom poetisch-philosophischen „Mehrwert“ (LE Z. 49) zum pragmatisch-alltagsnahen „Nennwert“ (LE Z. 247) spannt. Im letzten Absatz formuliert er eine Bitte mit direkter Ansprache der Leser:innen:

Wenn Sie das nächste Mal nach Griechenland kommen, werfen Sie einen Blick in Ihre Geldbörse. [...] Legen Sie eine dieser 2-Euro-Münzen auf Ihren Handteller, achten Sie nicht so sehr auf ihren Nennwert, sondern drehen Sie sie [...] um und betrachten Sie das ihr aufgeprägte Motiv. Sie werden dort eine bekannte Figurengruppe erblicken – die zarte Erscheinung einer schlanken, langbeinigen Frau. Nach Damenart sitzt sie, den Kopf Ihnen zugewandt, auf dem Rücken eines vorwärts stürmenden Stiers. (LE Z. 243□251)

Die Präsenz von „Europa“ im doppelten Sinn zeigt sich im Alltag auch für Schüler:innen ganz konkret in der gemeinsamen Geldwährung, auf die auch schon am Ende des zweiten Absatzes (LE Z. 25) verwiesen wird. Die Allegorie objektiviert sich in der griechischen 2-Euro-Münze, die in sich die Dimensionen des politisch-wirtschaftlichen Europas (in ihrer Funktion als grenzüberschreitende Währung einer Schicksalsgemeinschaft) und des Mythos Europa (in ihrer Bezeichnung als „Euro“ und ihrer Darstellung des Reliefs von Stier und Frau). Insgesamt führt der didaktische Weg also in drei gedanklichen Schritten vom konkreten Lebensweltzug über den Mythos hin zum Gegenstand Europa.

Europas Werte er-lesen

Literatur hält wirkungsvolle Ressource der Europabildung bereit. Denn die Vorstellungen von und über Europa werden nachhaltig durch literarische Texte und andere historische Überlieferungen geprägt. Besonders im Literaturunterricht besteht daher eine ganzheitliche Chance der Annäherung an Europa und zwar in doppelter Weise: Zum einem werden in literarischen Texten wie dem Essay von Grünbein vielfältige Sichtweisen auf Europa inszeniert. Zum anderen erfolgt die Annäherung an Europa durch Analyse und Interpretation von Texten im Reflexionsraum des Literaturunterrichts. Denn der Rezeptionsprozess ermöglicht ein vielschichtiges Aushandeln individueller Sichtweisen und entsprechender Anschlussgespräche. Durch den Austausch und die gemeinsame Verständigung lassen sich divergierende Perspektiven diskutieren. Und eine in dieser Weise diskursiv aushandelnde Zugangsweise zu Europa als vielstimmiger Wertelandschaft erscheint als passende Form, der Wertegemeinschaft zu begegnen. Da Europa weder auf klare geographische, sprachliche, ethnische noch auf religiöse Abgrenzungen verweisen kann, ist es eine Herausforderung, die europäische Idee zu vermitteln. Literarische Texte bieten jedoch anschauliche Möglichkeiten, unterschiedliche Vorstellungen und Werthaltungen zum Thema Europa darzustellen. Sie sind kulturelle Weisen der Welterzeugung, verdichten Erfahrungen und Erinnerungen und dienen dazu, komplexe Geschehnisse zu vergegenwärtigen. Sie ermöglichen es, aus der Fülle der zunächst chaotischen (wenngleich durch „Bottom-Up“ – ebenso wie „Top-Down“-Prozesse beeinflussten) Wahrnehmungen handhabbare Einheiten zu erzeugen, die mentale Repräsentationen des Erlebens klassifizierbar, erkennbar und erinnerbar machen. Der Eindruck, dass Erzählungen das Geschehen nur abbilden, ist trügerisch; vielmehr üben Narrationen maßgeblichen Einfluss auf den Sinn aus, den Menschen dargestellten Ereignissen zuweisen, die in narrativer Form vermittelt werden.

Bei der Textlektüre werden daher, das zeigen auch Ergebnisse lesepsychologischer Forschungen, Emotionen ausgelöst, die ein relevanter Einflussfaktor beim Verarbeiten von Informationen sind, Empathie und Textverstehen unterstützen sich gegenseitig (vgl. Christmann 2003: 276). Zudem gibt es begründete Hinweise darauf, dass das kognitive und emotionale Involvement beim literarischen Lesen mit Empathiefähigkeit und sozialer Kompetenz einhergeht. Das kann zu einer „potenziell persönlichkeitsverändernden Kraft literarischer Lektüren“ (Groeben/

Christmann 2014: 349) führen, da Kognition und Emotion interferieren. Aus der Perspektive narrativer Ethik wird dieses Wechselverhältnis noch umfassender verstanden: Erzählungen ermöglichen sowohl Immersion, indem sie Erwartbares erzählen und so Präsenzeffekte schaffen als auch Distanzierung durch das „Oszillieren zwischen Präsenzmomenten und Sinnmomenten“ (Lüscher 2020: 73–74), wie es der Autor Jonas Lüscher⁵ beschreibt:

Sinnmomente sind jene Momente, in denen wir einer Erzählung mit den Werkzeugen der Hermeneutik begegnen, in der wir Sinn zu erfassen und die Erzählung in das Netz bereits gehörter Erzählungen einzuknüpfen versuchen (ebd. 2020: 74).

Engagierte Literatur dieser Art vermittelt den Rezipienten gerade zu gesellschaftspolitischen Fragestellungen einen emotional-anschaulichen Zugang. Wie nämlich Studien zu literarischer Imagologie und Bildungsmedien zeigen, stammen Stereotype und Vorurteile über europäische Nationen eher aus literarisch-ethnographischer Überlieferung bzw. aus medialen Beiträgen als aus der realhistorischen Erfahrung. Wiederholt können sie darum im „Zeitalter der europäischen Einigung daran erinnern, welche Altlasten gelegentlich auch heute noch da und dort abgetragen werden müssen“ (Stanzel 1999: 9). Diese Feststellung lässt anders betrachtet eine Chance im Blick auf das Engagement für die friedliche und demokratische Einigung Europas erkennbar werden als einem zentralen Bereich schulischer Werteerziehung. Auch und gerade im Fach Deutsch kann sich also durch die didaktische Reflexion im Literaturunterricht eine umfassende Europabildung ereignen, die bisherige Routinen verändert und bereichert. Damit wird ein weiterführender Vorschlag, der über die in den Lehrplänen aller Schultypen und unterschiedlicher Fächer wie Sozialkunde bzw. Politik/ Wirtschaft, Geografie oder Geschichte (vgl. beispielsweise ISB 2021) gegebenen hinausweist: *Europa* ist bislang als Thema zwar präsent, doch die unterrichtliche Umsetzung bleibt häufig blass und ist für die Schülerinnen und Schüler nur wenig greifbar: Meist geht es lediglich darum, die politischen Institutionen der Europäischen Union vorzustellen und deren Kenntnis mechanistisch zu vermitteln sowie deklarative Wissensbestände dazu abzuprüfen. Eine lange Zeit dominierende

⁵ Es lohnt an dieser Stelle der Hinweis auf die Novelle *Frühling der Barbaren* (2013) von Jonas Lüscher, in der eine europäische Krise in zugespitzt-pointierter Weise erzählt wird. Vgl. dazu auch Anselm (2014).

technologisch-bürokratische Sicht auf Europa gilt es im Sinne eines kritischen Bildungsverständnisses angesichts gesellschaftspolitischer Herausforderungen, wie sie etwa das Erstarken nationalistischer Bestrebungen zeigen, um einen emotional-anschaulichen Zugang zu Europa als einem kulturell-gesellschaftlichen Thema zu ergänzen und dabei auch vorhandene Vorstellungen und Stereotypen zu reflektieren. Gerade dafür eignen sich Erzählungen in besonderer Weise, um Europa in einer umfassenden Bedeutung zu erlesen.

Literatur

- Anselm, Sabine (2014): „Ethische Bildung und Literatur(unterricht). Überlegungen zu Werteerziehung und Narration ausgehend von Jonas Lüschers Frühling der Barbaren“. In: Roxana Nubert (Hrsg.): **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, Bd. 11, Timișoara: Mirton, 7 □ 26.
- Augschöll Blasbichler, Annemarie/ Eva Matthes/ Sylvia Schu□tze (Hrsg.) (2019): **Europa und Bildungsmedien**, Bad Heilbrunn: Klinkhardt Forschung.
- Christmann, Ursula/Margit Schreier (2003): *Kognitionspsychologie der Textverarbeitung und Konsequenzen für die Bedeutungskonstitution literarischer Texte*. In: Fotis Jannidis/ Gerhard Lauer/ Matias Martinez/ Simone Winko (Hrsg.): **Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie – Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte**, Berlin/ New York: De Gruyter, 246 □ 285.
- Groeben, Norbert/ Ursula Christmann (2014): *Empirische Rezeptionspsychologie der Fiktionalität*. In: Tobias Klauk/ Tilmann Koeppel (Hrsg.): **Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch**, Berlin/ München/ New York: De Gruyter, 338 □ 362.
- Grünbein, Durs (2003): *Europas Liebhaber*. In: Keller, Ursula/ Ilma Rakusa (Hrsg.): **Europa schreibt. Was ist das Europäische an den Literaturen Europas? Essays aus 33 europäischen Ländern**, Hamburg: Körber, 141 □ 150.
- Gru□nbein, Durs (2003b): „Die Verfu□hrung zur Freiheit. Durs Gru□nbein u□ber seine Liebe zum alten Europa. Debatte.“ In: **DER SPIEGEL** 5/2003, 144 □ 146.

- ISB (Staatsinstitut für Schulqualität und Bildungsforschung) München:
Genehmigter Lehrplan Deutsch. Online unter: http://www.isb-gym8-lehrplan.de/contentserv/3.1.neu/g8.de/id_26358.html [12.11.21].
- Lüscher, Jonas (2020): **Ins Erzählen flüchten**, München: Beck.
- Stanzel, Franz (Hrsg.) (1999): **Europäischer Völkerspiegel: imagologisch – ethnographische Studien zu den Völkertafeln des fruhen 18. Jahrhundert**, Heidelberg: Winter.
- Wierke, Frank (2013): Dichter im Porträt „Durs Gruenbein“. **hausfuerpoesie** (auf YouTube veröffentlicht am 08.07.2013).
Online unter: <https://www.haus-fuer-poesie.org/de/literaturwerkstatt-berlin/aktuelles/news/dichter-im-portraet-durs-gruenbein> [10.11.2021].

Anhang

Durs Grünbein: Europas Liebhaber

Der erste war bekanntlich Zeus. Er trug sie herüber, die schöne Prinzessin, in der typischen Machogestalt eines Stiers. Die Namensgeberin des uns gemeinsamen Kontinents, er kaperte sie an Phöniziens Gestaden, jenem Küstenstrich, den sich heute Syrien und der Libanon teilen. Mit anderen Worten, das Mädchen war nicht nur Trophäe, erotische Beute, geraubte Gespielin des jungen Bullen. Die Schöne kam von der anderen Seite, vom gegenüberliegenden Meeresufer – aus dem Morgenland. Ihre Heimat lag am äußersten Westrand desjenigen Erdteils, den man seither als Asien kennt.

Hören wir, wie der Mythos ihrer Entführung in Ovids eleganter Version aus den *Metamorphosen* klingt. *Und wen sie beschwert da, nicht ahnend / Wagt sich die Königsmaid auf den Rücken des Stieres zu setzen. / Plötzlich der Gott lenkt den Schritt seiner täuschenden Füße / Fort vom trockenen Ufer, vom Land in die vordersten Wellen...* Drüben angekommen, darüber schweigt Ovid sich aus, tat der Gott mit ihr, was er am allerliebsten tat und überließ sie dann ihrem weiteren Schicksal. Es sei dahingestellt, ob der jungen Dame die Nominierung zum *playmate* eines ganzen Kontinents ausreichend Trost war für Entführung, Vergewaltigung und schließlich ein Leben im Exil. Fest steht nur, dass ihr Fall eine überraschende Wende nahm, die zum Musterbeispiel wurde für jederlei ätiologische Sage. Selten war ein Mädchenname so folgenreich. So unergründlich auch, folgt man den Philologen, der Zusammenhang zwischen der Okeanidentochter und der schließlichen Benennung des Erdteils nach ihr ist, es bleibt dabei. Sie gab den Rufnamen her, der uns bis heute das Erkennungswort liefert, der so länderübergreifend und regionenumfassend gilt, dass er im Weltatlas eine eigene Rubrik einnimmt. Und neuerdings bezeichnen wir sogar die gemeinsame Geldwährung nach ihm.

Damals, in frischer Erinnerung an den peinlichen Akt, war zunächst nur das unmittelbare griechische Festland gemeint, im Gegensatz zu den windigen Inseln im Mittelmeer. Erst später ging der Name auf ganz Hellas über, bevor er zum Synonym wurde für die gesamte Landmasse, die sich heute zwischen der Peloponnes im Süden und Lappland im Norden erstreckt, zwischen den Aran-Inseln Irlands und jenem schwer umkämpften Kilometerstein an den Ufern der Wolga im tiefsten Russland. Anfangs war der Name weit entfernt davon, so groß zu sein wie heute der ganze Erdteil. Es brauchte erst äußeren Druck, um seinen Geltungsbereich zu erweitern.

Doch kaum war der Angreifer in die Wüste zurückgeschickt, aus der er gekommen war, ging es zum ersten Mal in die Breite, das schöne Barbarenweib. Das neue Raumgefühl entsprach den schwellenden Körperformen, wie eine Schwangerschaft sie mit sich bringt. Das künftige Selbstbewusstsein wuchs mit der geographischen Distanz zum Geburtsort.

Noch einmal: Nach heutigen Maßstäben betrachtet, war Europa eigentlich eine Orientalin. Das ist in mehr als nur einer Hinsicht merkwürdig. Nicht nur, dass sie dem Exil, in das der Götterwüstling sie verschleppte, ihren eigenen Namen gab, der noch heute seine Gültigkeit hat; sie brannte ihm damit zugleich für alle Zeiten auch den Stempel ihrer Herkunft auf. Erklärt dies vielleicht jene besondere Erregung, in den tiefsten Tiefen der kollektiven Psyche, mit der die Kavaliere, die ihrem Mutterboden entsprangen, ihr fortan den Hof machen sollten? *Cherchez la femme*. Vielleicht nicht hinter allen, doch vielen der Raubzüge, die diesen ungestümen Kontinent später bewegten, steckt jene Frau, die ihm den Rufnamen gab. Angefangen mit den Griechen, dem einzigen Völkchen der Weltgeschichte, das aus seinen Mythen den doppelten Mehrwert zog, den von Philosophie und den von Poesie (in Gestalt von Tragödie wie individuellem Gedicht), über die Römer, ihre natürlichen Erben und ersten Ordnungshüter des Erdteils, bis zu der farbenfrohen Turnierrunde aus Nationen, die sich am Ausgang des Mittelalters formierte, war diese Brautwerbung die allerblutigste Angelegenheit gewesen. In den vorchristlichen Jahrhunderten bestand sie hauptsächlich aus Abwehrschlachten. Mehrmals drohte Europa vom Osten her verschlungen zu werden, ein Alptraum, den seine jungen Beschützer lange nicht verwinden konnten. Immer waren da aus den unerforschlichen Tiefen des Raumes irgendwelche streitbaren Assyrer und Perser, Mongolen und Hunnen aufgetaucht, schnell wie der Wind mit ihren Pferden und Sichelwagen, und es hätte nicht viel gefehlt, und die zarten zivilisatorischen Keime auf Europas Boden wären zertrampelt worden von diesen Despotentruppen und Nomadenheeren. Die anmutige Schöne wäre ihren Liebhabern gewissermaßen wieder abgejagt und heimgeholt worden, hätte nicht jedes Mal die kleine Völkerschar selbstbewusster Galane, zahlenmäßig hoffnungslos unterlegen, das Blatt für sich wenden können im letzten Augenblick. Jedes Mal geschah etwas, das – wie im Fall des Seesieges bei Salamis – an ein Wunder grenzte und tatsächlich so etwas schuf wie einen besonderen historischen Nimbus.

Worin besteht der? Mag sein, es handelt sich, ganz ihrem Gegenstand entsprechend, um eine bloße Fata Morgana, so ist doch

immerhin auffällig, wie zäh diese Luftspiegelung auf dem europäischen Boden sich hält. Gemeint ist dieses zauberhaft vielversprechende Gemisch, zunächst nur eine Ahnung, aus geistiger Abenteuersucht und einem beinahe erotischen Hang zu persönlicher Freiheit. Es scheint darin, so flüchtig und ungefähr die Vorstellung auch ist, eine gesamteuropäische Grundströmung zu liegen. Man kann es auch existenzielle Neugier nennen oder geistiges Draufgängertum, der Formeln sind viele. Sie alle laufen zusammen in einem bestimmten imaginären Punkt, von dem aus das kulturelle Leben dieses vielschichtigen und vielgesichtigen Kontinents, quasi in Fortführung seiner geologischen Vorgeschichte, sich immer wieder erneuern konnte. Nach jeder totalen Verfinsterung folgte hier eine Renaissance, jedem Hieronymus-Bosch-Inferno ein Botticelli-Frühling. Diese Verführung zur Freiheit, diese charitische Leichtigkeit und Heiterkeit im Beginnen, wie sie, noch in den schlimmsten Katastrophen, lebendig blieb, ist eine Eigenschaft, die man beim Einzelnen zutreffend Charme nennt und im Geschlechterzusammenleben Galanterie. Und wieder scheint es, als hätte Altgriechenland hier ein für alle Mal den Maßstab gesetzt. Zumindest die Worte – der alte Goethe hat sie in einer visionären Aufwallung *Urworte* genannt – und erst recht die zugehörigen Vorstellungen sind uns von dort her überkommen. Den Chariten, jenen Göttinnen der Anmut, verdankte Europa bis gestern seinen Wesenskern, das Charisma seiner verschiedenen Kulturen, den Charme seiner besten Eingeboren. Noch einmal: In jener unermüdlichen Klarsicht, der Fähigkeit und dem Willen, zu begreifen und zu gestalten, in diesem tapferen Anlaufnehmen steckt sein besonderes, alle übrigen Weltteile mitreißendes Vermögen, von dem wir mittlerweile schmerzhaft erfahren mussten, dass es sich im Guten wie im Bösen offenbaren konnte, Gott seis geklagt. Der unerhörten geistigen Spannung, wie sie den Morgen Europas auszeichnete, die Jahrhunderte von – sagen wir, Sappho bis Ausonius, war wie aus dem Meeresschaum jenes Individuum entstieg, das wir seither als Zentrum der Kreativität kennen. Und sooft seine Namen (und Eigenschaften) später auch wechseln sollten, es kam doch, in dieser trugbildartigen Erscheinung, aus ein und demselben Kreis von Entführern und Verführern.

Wenn es stimmt, dass eine Frau erst so recht dank ihrer Liebhaber erblüht, dann war Europa in der glücklichsten Position. Jahrhundertlang war sie begehrt, in der raffigierigsten, militantesten, schäbigsten Art gleichermaßen wie in der am höchsten verfeinerten Umgangsform. Dabei war sie es gewesen, die ihren Bewerbern erst die Manieren lehrte. Diese

jungen Männer, auf Bildern venezianischer und florentinischer Meister sieht man sie manchmal lässig an eine Säule gelehnt, in ihren Strumpfhosen, Schnabelschuhen und plissierten Samtröcken. Vor oder nach der Jagd, die Armbrust lässig geschultert, mit einem gewinnenden Lächeln auf den Lippen, lungern sie am Rand der Piazza herum, diese munteren Gecken, Zaungäste einer düsteren Prozession, gelangweilte Zeugen irgendeines Martyriums. Allesamt Frauenverehrer, sind sie es, in ihrer *sprezzatura* – oder *coolness*, wie man heute sagt –, die Europa, mit ihrem Schönheitssinn bewaffnet, den Hof machten. Ausgerechnet sie? Zugegeben, sie waren nur ausnahmsweise Moralisten. Baldassare Castigliones noble Dialoge über den idealen Edelmann galten ihnen mehr als Pico della Mirandas universelle Überlegungen zur Würde des Menschen. Und doch war in ihnen, wenngleich modisch verpackt, jener menschliche Mikrokosmos entfaltet, in dem der eine, sehr elitär, die Blüte der Kultur, der andere den Sinn aller Schöpfung erblickte. Denn mit dem Liebhaber war, im Lateinischen, vieles gemeint: der Minnesänger, der Studiosus und Freund philosophischer Gedanken wie auch der Diener eines Kults, in dem sich die sublimsten Qualitäten des Gesellschaftslebens vereinten. Dies also war er, der europäische Mensch, der seinen Stolz auf den italienischen Tafelbildern zur Schau trug. Man begegnet ihm überall, in wechselnden Gestalten, auf den Streifzügen durch die Museen und Bibliotheken, jenem Typus von Adoranten mit seiner keck auf die Stirn geschriebenen Erobererlust, dem Erkennungszeichen aller Europaschwärmer. Gewiss, im Laufe der Zeiten machte er mancherlei Wandlungen durch. Nach dem römischen Legionär war es der Christ, der als Wandermönch zuerst die Größe des Kontinents am eigenen Leib erfuhr. Ihm folgte der Söldner im Dienst verschiedener Mächte, dann der Reisende auf seiner *grand tour*, schließlich der Landvermesser, der Entrepreneur mit der Fratze des Kolonialisten und Geostrategen. Schließlich sah man ihn im Porträt des bärtigen Theorielöwen aus dem neunzehnten Jahrhundert, in dessen Lebenswerk, unwiederbringlich, das alte Europa zum letzten Mal kulminierte. In jedem von ihnen lebte, glühend und aktuell, etwas vom Ursprungsmythos, das nicht mehr vergehen konnte.

Wie gesagt, mag das Ganze nach zweitausend Jahren Gewöhnung auch kaum mehr sein als eine Phantasmagorie, jeder, der hier geboren wurde und über den Tellerrand blickte, hat es auf diese oder jene Weise, und sei es nur mehr in einsamer Lektüre, kennen gelernt und kann es nun nicht mehr vergessen. Ich spreche von dem Verlangen nach persönlicher Autonomie, das für die einen Erfahrung geworden ist, während es für die

andern ein Leben lang unerfüllbare Sehnsucht blieb. Dies war, mit einem Ausdruck, der Mythos und Reklame vereint, der Nimbuseffekt Europas. Er entspringt, so wenig auch heute noch davon übrig sein mag, aus solchen Epochenbegriffen wie Aufklärung und Humanismus.

Man kann sich nun fragen: Was hat das alles mit jener Jungfrau aus dem Morgenland zu tun? Nun, so viel ist klar: Der Mythos, wie ihn die Griechen uns überlieferten, die Stiftungslegende unserer territorialen Identität, handelt nicht nur von einer Gewalttat, sondern auch von einem historisch einmaligen Reifeprozess, von Großzügigkeit, Selbstbestimmung und Toleranz. ([sic!] Um auf die Perser zurückzukommen: Wo gab es das je, dass ein Volk das Schicksal seines geschlagenen Gegners, der noch dazu der Angreifer war, öffentlich verhandelte, das heißt ohne Häme, mit selbstkritischer Einsicht? Doch genau das geschah im griechischen Amphitheater mit der Aufführung von Aischylos' Tragödie *Die Perser*. Anders gesagt und auf den Mythos zurückübertragen, Zeus kompensierte gewissermaßen, was er durch seine unersättliche sexuelle Gier anrichtete, und liefert damit das Vorbild für jene typische europäische Dynamik, wie sie der Philosoph Hegel den Geschichtsgläubigen später unter der Reklameformel vom Weltgeist schmackhaft machte.

Zugegeben, es bleibt ein seltsamer Einfall, einen ganzen Kontinent nach einer nackten Frau zu benennen. Er sagt einiges aus über das Subjekt der Geschichte – in der Regel ist es männlich. Erst die Tatsache, dass man sie, Zeus folgend, als Sexualobjekt betrachtete, erklärt die Gewalt, die der Kampf um ihren Besitz in den Bewerbern entfesselte. Erobert wird, was als fruchtbar und Lust versprechend gilt, und der Minnesang geht der Landnahme voraus. Dass Europa umgekehrt ihr Schicksal in die eigene Hand nehmen könnte, war eine Pointe, mit der erst spätere Zeiten aufwarten sollten. Nicht Abgrenzung um jeden Preis, im Gegenteil, listige Neugier auf das vollkommen Fremde war der Trieb, der dem räuberischen Gründungsakt zugrunde lag. Allerdings war es ein langer Weg, mit immer neuen Rückfällen in den übelsten Patriotismus (der nach Goethe bekanntlich die Geschichte verdirbt), bis daraus völkerrechtliche Verbindlichkeit wurde, nationale Selbstdisziplin, mit einem Wort: echte Courtoisie.

Von Ossip Mandelstam, dem russischen Dichter, einem der Troubadoure Europas, stammt die bedeutende Zeile: *O ihr, Europas zarte Hände, nehmt euch – alles!* Sein Gedicht, im Jahre 1922 entstanden, beschreibt den Frauenraub als brausende Meerfahrt mit Rad schlagenden Delphinen und einer grünen, wild aufgepeitschten See. Erstaunlicherweise erscheint bei ihm die Prinzessin auf dem Rücken des Stiers sogleich in ihrer

Doppelrolle – einerseits Entführungsoffer, andererseits fügsame Trophäe, die als Joch den Hals des Schwerenöters mehr umschmiegt, als dass sie ihn bedrückt. Die Zerrissenheit ist von Anfang an da, und das Gedicht bezieht seine Spannung daraus, dass es auf eine Ambivalenz verweist, die sich seither niemals verlor, in keinem der Stadien im Zivilisationsprozess dieses Erdteils. Sie prägte, als Trauma wie als Versprechen, seine historische Zukunft. Das Gedicht beginnt mit einer Augenblicksaufnahme des Gottes in Tiergestalt. *Den rosa Schaum der Müdigkeit auf weichen Lippen / Bricht dieser Stier es schnaubend um, das grüne Meer, / Nicht Ruderschläge, nein, die Frauen liebt er – / Die Last ist ungewohnt und seine Mühe schwer.* Nicht zufällig übrigens war sein Verfasser Russe. Im Moment der Niederschrift, so viel ist sicher, im Jahre fünf der so genannten Oktoberrevolution, war er weiter denn je entfernt von seinem Ideal einer Weltkultur auf europäischem Boden. Mit der Hellsicht des Enttäuschten, des Ausgeschlossenen, erkannte er als einer der Ersten, was sich damals im Osten vollzog. Das sozialistische Staatsschiff legte ab vom europäischen Ufer. Im zwanzigsten Jahrhundert war es endgültig um die geliebte Einheit geschehen. Hier sprach ein Verlassener, und er sah, was damals nur wenige sahen: Der europäische Mensch war der antiquierte Mensch *par excellence*. Das große Schisma, die Entfremdung des Ostens von Europa, war das Ergebnis eines Titanenkampfs, jenes von Hitler und Stalin, der beiden antieuropäischen Rivalen. Jeder auf seine Weise zerstörten sie die gemeinsamen Grundlagen. Der eine mit seiner fixen Idee von einem Paneuropa unter germanischer Führung, der andere mit seiner als Sozialismus getarnten assyrischen Despotie. Das Ergebnis war jene Nachkriegswelt, in die jeder von uns Heutigen dann hineingeboren wurde: Hier der Westen, die europäisch-amerikanische Zivilisation, und dort der Osten, ein Völkergefängnis, das unterm sowjetischen Einfluss allmählich zum Eisblock gefror. Doch vielleicht hatte die Ost-West-Teilung, diese schwerste Prüfung des alten Europa zuletzt auch ihr Gutes. Ich spreche von einem Paradox. Nicht nur, dass dieser Kontinent, in den Zeiten des Krieges, oftmals über sich selbst hinauswuchs, um dann sogleich wieder einzuschumpfen und bescheiden zu werden; nein, langfristig hat Krieg, der Völkerspalter, sich auch als Völkerverbinder erwiesen. Der Dreißigjährige Krieg, das napoleonische Zeitalter, der Erste und der Zweite Weltkrieg, sie alle haben diese Erde gründlich umgegraben und aufgemischt. Hinterher wussten die Krieg führenden Nationen jedes Mal mehr voneinander als vorher. Hinter dem Bruderkwitz erschien, was Mandelstam *das Ganze* nannte, als eine moralische Persönlichkeit, die Heraufkunft *des gleichsam auf eine Mutter*

bezogenen europäischen Bewusstseins. Am Ende jedes der mörderischen Eifersuchtskämpfe war die Isolation stückweise durchbrochen, das Flickwerk der Grenzen überflüssiger, die Verständigung untereinander um ein wenig leichter geworden.

Und damit möchte ich, zum Schluss, ohne Umschweife bekennen, dass auch ich mich zu den Liebhabern Europas zähle. Das will etwas heißen, wenn auch vielleicht nur für mich, da ich mich ansonsten nicht so leicht zugehörig fühle. Europa, das war, für einen wie mich, bis vor kurzem die Chiffre für das Unerreichbare schlechthin. Ich gestehe, dass mich der bloße Klang des Wortes immer ein wenig feierlich stimmte. Zu spät für Europa geboren oder zu früh, blieb mir zuletzt nur sein Mythos. Ich bin einer von diesen, im universellen Sinne, Heimatlosen, die von dem alten Europa nur mehr die Trümmer vorfanden, ruinierte Orte wie meine Geburtsstadt Dresden, und von dem neuen nichts als die abweisenden Fassaden der Brüsseler Bürokratie. Und doch habe ich mich immer als Eingeborener dieses Kontinents betrachtet. Ich erwähne das, weil es auch andere gab, weil ich als Teil einer Bevölkerung aufwuchs, die eine Mauer vergessen gemacht hatte, dass sie irgendwann einmal europäisch war. Was sollte man tun, wenn einem das Herz für Europa schlug? Man kompensierte, wohl oder übel, den Verlust und gab sich im Alltag des sozialistischen Lagerlebens zufrieden mit dem, was Nietzsche *Fernstenliebe* genannt hat. Und so groß war diese Liebe, dass sie mich auch nachher noch weit hinaustrug über den provisorischen Zustand der deutschen Einheit. Reisen bildet, sagt man, manchmal aber kommt es auch einer Wurzelbehandlung gleich. Heute erst fühle ich mich, nach mehreren Amerikabesuchen, wieder als frisch gebackener Europäer. So geht einem die Lieblichkeit der Lagunenstadt Venedig erst so richtig auf, nachdem man etwa Las Vegas gesehen hat, die aufgedonnerte Hure unter den Städten der Neuen Welt. Es waren die Dichter, Leute wie Ovid oder Mandelstam, die Europa – unter immer anderen Namen – im Lauf der Jahrhunderte ihre Liebe gestanden, jeder auf seine, dem historischen Zustand des Kontinents entsprechende Weise. Für den einen war es, was rings um Athen sich ausdehnte, überstrahlt von der Akropolis, für den andern, verbannt unter die Skythen ans Schwarze Meer, das ewige Rom, Zentrum eines zerfallenden Imperiums, und für den Letzten in ihrer Reihe schlicht die *Sehnsucht nach Weltkultur*.

Lassen Sie mich mit einer Bitte schließen. Wenn Sie das nächste Mal nach Griechenland kommen, werfen Sie einen Blick in Ihre Geldbörse. Möglicherweise hat die Staatsbank des südlichsten europäischen Landes

Ihnen ein Geschenk gemacht. Legen Sie eine dieser 2-Euro-Münzen auf Ihren Handteller, achten Sie nicht so sehr auf ihren Nennwert, sondern drehen Sie sie, meinetwegen auch aus Sparsamkeitsgründen, um und betrachten Sie das ihr aufgeprägte Motiv. Sie werden dort eine bekannte Figurengruppe erblicken – die zarte Erscheinung einer schlanken, langbeinigen Frau. Nach Damenart sitzt sie, den Kopf Ihnen zugewandt, auf dem Rücken eines vorwärts stürmenden Stiers.

Originalausgabe

Grünbein, Durs (2003): Europas Liebhaber. In: Keller, Ursula/ Rakusa, Ilma (Hrsg.): Europa schreibt. Was ist das Europäische an den Literaturen Europas? Essays aus 33 europäischen Ländern. Hamburg: Körber. 141-151.

Höflichkeit, Grobheit und Derbheit in ausgewählten literarischen Texten des deutschen Mittelalters

Abstract: The literature of the German Middle Ages is rich in texts in which courtesy is thematized as an attitude of mind that characterizes the noble. This mindset is the result of an educational process, the length and consistency of which are themselves discussed. In the divine order of the Middle Ages, courtesy is a God-willed attribute of the nobility, because only a courtly educated nobleman can function as an instrument in God's plan of salvation and through his actions make God's will a reality. Literary figures of noble descent can sometimes express themselves rudely and behave wildly for lack of education, but their language is never crude or even obscene. No matter how strong their negative feelings may be, their style of speech shows self-control and discipline. Coarseness on the other hand appears as a historical linguistic product of a slowly unfolding urban culture that breaks with the courtly tradition in its striving for its own identity or parodies it. All these aspects are discussed in the present paper on the basis of selected literary works written between the 9th and the 15th century.

Keywords: German mediaeval literature, courtesy, rudeness, coarseness, **Das Ludwigslied**, **Das Nibelungenlied**, Gottfried von Straßburg, **Tristan**, Wolfram von Eschenbach, **Parzival**, Neidhart von Reuenthal, Der Stricker, **Das Ehescheidungsgespräch**, Johannes von Tepl, **Der Ackermann und der Tod**.

Die Literatur des deutschen Mittelalters ist reich an Texten, in denen die Höflichkeit als Geisteshaltung thematisiert wird, die den Edlen charakterisiert und ihn vom gemeinen Volk unterscheidet. Diese Geisteshaltung stellt das Ergebnis eines Erziehungsprozesses dar, dessen Länge und Konsistenz selbst thematisiert werden. Der höfisch erzogene Held der mittelalterlichen Literaturwerke ist in seinem Denken, Fühlen und Handeln das, was man aus neuzeitlicher Perspektive – *mutatis mutandis* – einen höflichen Menschen nennen könnte. Ihm wurden im Laufe seiner Erziehung Herrschertugenden wie *êre* (Ehre), *zuht* (Zucht), *triuwe* (Treue), *hôher muot* (edle Gesinnung), *stæte* (Beständigkeit), *milte* (Freigebigkeit), *mâze* (Maß halten) und *minne* (platonische Liebe, Frauenverehrung) beigebracht, die unabdingbare Voraussetzungen für eine Spitzenposition in der mittelalterlichen Gesellschaft konstituieren, deren streng hierarchische Struktur gottgewollt, d.h. unhinterfragbar, ist. Höflichkeit – so könnte man zugespißt formulieren –

ist in dem *ordo divinus*, der göttlichen Ordnung des Mittelalters, ein gottgewolltes Attribut des Adels, denn nur ein höfisch erzogener Adliger kann als Instrument in Gottes Heilsplan fungieren und durch sein Handeln den Willen Gottes Wirklichkeit werden lassen.

Im **Ludwigslied**, dem ältesten historischen Lied in deutscher Sprache, das uns anonym als Panegyrikus auf den westfränkischen König Ludwig III. überliefert wurde, heißt es vom vaterlosen Kind Ludwig, dass Gott selbst sich seiner annahm und sein Erzieher wurde: „Kind uuarth her faterlos, Thes uuarth imo sar buoz:// Holoda inan truhtin, Magaczogo uuarth her sin“ (**Das Ludwigslied**: 100)¹. Hinter dieser Stilisierung der Erziehung eines Prinzen im Kloster durch Mönche, hinter dieser Idealisierung des Herrschers als einer messianischen Gestalt verbirgt sich der Glaube, dass Höflichkeit im Sinne einer dem feudalen Herrn angemessenen Gesinnung christlich grundiert sein muss, sonst bleibt sie Fassade, Attitüde, nichts anderes als eine bloße soziale Konvention. In der Art und Weise, wie König Ludwig vor dem Kampf gegen die Heiden seine Untertanen durch einen mobilisierenden Diskurs zu motivieren weiß, zeigt sich deutlich seine christlich-höfische Erziehung. Der König spricht seine Kampfgefährten, von denen einige den Kampf gewiss nicht überleben werden, mit ausgesuchter Höflichkeit an: Auch wenn sie seine Untertanen sind, nennt er sie seine Freunde („Troestet hiu, gisellion, Mine notstallon!“ **Ludwigslied**: 101)², und sein sprachlicher Höflichkeitsgestus echot den höflichen wie liebevollen Ton, in dem der Herr selbst sich an ihn als seinen Ziehsohn gewandt hatte, um ihn dazu aufzufordern, seine königliche Pflicht als Beschützer der Franken, des auserwählten Volks Gottes, auch um den Preis seines eigenen Lebens zu erfüllen: „Hluduig, kuning min, Hilph minan liutin!“ (**Ludwigslied**: 101)³. Gottes Befehl an Ludwig, seinen Leuten zu helfen, d.h. sie vor den Heiden aus dem Norden zu retten, stellt, wenn auch im Imperativ formuliert, eine höfliche Bitte an einen ebenbürtigen Gesprächspartner dar, die der standesgemäß erzogene König unmöglich hätte abschlagen können, auch wenn er dadurch sein eigenes Leben aufs Spiel zu setzen gezwungen wurde.

¹ Die Übersetzung ins Neuhochdeutsche durch den Herausgeber Hans Jürgen Koch lautet: „Den Vater verlor er (schon) in jungen Jahren, doch erhielt er sogar Ersatz: / Der Herr selbst nahm sich seiner an und wurde sein Erzieher.“ (**Ludwigslied**: 100)

² Die Übersetzung ins Neuhochdeutsche durch den Herausgeber Hans Jürgen Koch lautet: „Faßt euch, Freunde, ihr meine Kampfgefährten!“ (**Ludwigslied**: 101)

³ „Ludwig, mein König, hilf du meinen Leuten!“ (**Ludwigslied**: 101)

Von beleidigender Grobheit ist manchmal der Ton, wenn sich Feinde begegnen, die kurz vor einer bewaffneten Konfrontation stehen. In dieser Situation, die umso tragischer ist, als es sich dabei um Vater und Sohn handelt, befinden sich Hildebrand und Hadubrand, die beiden Protagonisten des **Hildebrandslieds**, des einzigen uns überlieferten Heldengedichts in deutscher Sprache. Der alte Krieger Hildebrand, der in der Gesellschaft des verfolgten Königs Dietrich nicht nur die Tugend der absoluten Treue, sondern auch diejenige der maßvollen Freigebigkeit zu üben gelernt hat, bietet seinem Sohn Hadubrand kostbare Gaben – Ringe aus Kaisergoldwerk – als Zeichen seiner Huld, d.h. des Respekts, der im Verhaltenscode der kriegerischen Germanen nicht nur den Angehörigen der eigenen Sippe, sondern auch dem Gegner in dessen Eigenschaft als Krieger gebührt: „dat ih dir it nu bi huldi gibu“ (**Das Hildebrandslied**: 97)⁴. Auf diese reine Höflichkeitsgeste, die in der im Zeichen des Krieges stehenden Kultur der alten Germanen genauso verbreitet war wie in der höfischen Hochkultur der Stauferzeit, reagiert Hadubrand mit einer Grobheit, die den Helden trotz seines Alters als unreif, unerfahren und geblendet entlarvt. In neu-hochdeutscher Übersetzung lautet Hadubrands grobe, beleidigende Antwort an seinen Vater Hildebrand wie folgt:

„Mit dem Gere soll man Gaben empfangen,
Spitze an Spitze.
Du bist mir alter Hunn unmäßig schlau,
umspinnest mich mit deinen Worten, willst nach mir mit dem Speere werfen.
Bist nun so alt schon, doch immer voll Trug.“ (**Das Hildebrandslied**: 97 – 98)

Antizipiert die grobe Antwort Hadubrands lediglich die Wucht des Zweikampfes zwischen Vater und Sohn, der unmittelbar darauf folgen wird? Oder ist diese unheldenhafte Antwort darauf zurück zu führen, dass Hadubrand vaterlos aufgewachsen ist, d.h. fernab einer in die Kampfpraxis umgesetzten kriegerischen Ethik, als deren Verkörperung traditionellerweise die (Modell-)Gestalt des Vaters fungiert?

Diese gendertheoretisch grundierte Hypothese, die im engen Rahmen der vorliegenden Arbeit offen bleiben muss, ließe sich auch im Falle einer weiteren Gestalt adliger Abstammung heuristisch aufstellen, deren Schicksal es war, so wie Hadubrand in einer von Kämpfen und Kriegen geprägten Welt vaterlos aufzuwachsen: Es handelt sich dabei um

⁴ Ins Neuhochdeutsche übersetzt von Hans Jürgen Koch lautet dieser Satz: „Das geb’ ich aus Huld dir nun.“ (**Das Hildebrandslied**: 97)

Parzival, den Protagonisten des gleichnamigen Epos Wolframs von Eschenbach. Obwohl er adliger Abstammung war, ja mehr noch, obwohl er, wie es sich im Laufe des Epos herausstellt, als König von Norgals die Krone zu tragen bestimmt war, wuchs Parzival in einem Wald fernab der ritterlichen Welt auf, einer Welt, die seine Mutter Herzeloide als junge Witwe des Ritters und Kreuzfahrers Gachmuret nicht ohne Grund fürchtete und verabscheute. Die Entscheidung der Königin Herzeloide, ihren Sohn Parzival nicht in Berührung mit der Welt der Ritter und des Königshofs kommen zu lassen, kann einerseits als die instinktgesteuerte (Fehl-)Entscheidung einer dominanten Mutter verstanden werden, die ihr Kind vor allen Gefahren dieser Welt schützen möchte. Wolfram von Eschenbach lobt jedoch Herzeloide, in der er eine in jeder Hinsicht vorbildliche Mutter erblickt. Andererseits stellt Herzeloides Entscheidung eine kaum verschleierte Kritik Wolframs an die Adresse der höfischen Stauferkultur und ihrer Werte dar, deren tragisches Opfer Gachmuret war.

Auf dem Weg zum Hof des Königs Artus und im Kreis der Ritter der Tafelrunde zeigt sich, wie töricht sich Parzival als ein Herrschersohn benehmen kann, der um die ihm durch Geburt zukommende höfische Erziehung gebracht wurde. Aus höfischer Perspektive ist der entehrende Umgang Parzivals mit der bezaubernd schönen wie keuschen Jeschute ein klares Zeichen der Torheit. Zugespitzt formuliert könnte man behaupten, dass Torheit das Gegenteil des höfischen Benehmens und, implizite, das Gegenteil der Höflichkeit ist. Parzival selbst ist sich der großen Schuld, die er durch die Entehrung einer vorbildlichen Fürstin wie Jeschute auf sich geladen hat, nicht bewusst, da ihm die höfische Ethik mit ihrem Frauenkult und ihrem Minneideal unbekannt ist. Auch die Art und Weise, in der Parzival seinen Verwandten Ither umbringt, um sich dessen rot schimmernde Rüstung anzueignen, ist eines Ritters am Hofe des Königs Artus unwürdig und zeugt von den katastrophalen Konsequenzen seiner in Isolation verbrachten Kindheit in ausschließlich weiblicher Obhut.

In der vornehmen Gesellschaft am Hofe des Königs Artus fällt das weltfremde, unerfahrene Naturkind Parzival einerseits durch seine entzückende natürliche Schönheit, andererseits durch sein grobes und ungeschliffenes Betragen auf. Eine adäquate ritterliche Erziehung, deren Ergebnis die Loslösung des Helden von dem Einfluss seiner Mutter ist, wird dem ungebärdigen Parzival erst durch einen (männlichen) Erzieher, den Burgherrn Gurnemanz, zuteil. Gurnemanz' Lehre – eine rapide Einweihung in das Wesen des Rittertums und dessen Tugendethik – lautet in neu-hochdeutscher Übersetzung in Prosa wie folgt:

„Ihr plappert wie ein unmündiges Kind. Warum laßt Ihr nicht endlich Eure Mutter aus dem Spiel und sprecht von andern Dingen? Haltet Euch an meine Lehren, und Ihr werdet gut dabei fahren. [...] Versäumt es nie, Euer Verhalten zu überprüfen. Ein unbedachter Mensch taugt nichts. [...] Dem Äußeren nach habt Ihr die Gaben zum Herrscher. Doch so hoch Ihr emporsteigt, vergeßt nie, Euch der Notleidenden zu erbarmen; bekämpft ihr Elend durch Freigebigkeit und Güte. Seid stets leutselig und nicht hochmütig. [...] Ihr müßt aber auch klug hauszuhalten wissen! Sinnlose Verschwendung ist kein Zeichen echten Herrschertums, ebensowenig allerdings das geizige Anhäufen von Schätzen. Findet stets das rechte Maß. [...] Streift Euer ungebührliches Betragen ab! Stellt keine überflüssigen Fragen [...]. Paart stets Kühnheit mit Erbarmen, dann habt Ihr meine Lehren recht begriffen. [...] Ihr werdet oft die Rüstung tragen. Legt Ihr sie ab, dann wascht Euch die Rostspuren von Gesicht und Händen, damit Ihr einen angenehmen Anblick bietet; denn Frauen achten darauf. Seid manneskühn und frohgemut zugleich, dann werdet Ihr Ruhm gewinnen. Und schließt die Frauen in Euer Herz, das veredelt den Jüngling. Ein rechter Mann verrät sie nie!“ (**Parzival**: 291 – 293)

Dieser ‚Schnellkurs‘ im Fach ritterliches Wesen, in dem Parzival Herrschertugenden wie *zuht*, *milte*, *māze*, *triuwe*, *hōher muot* und *minne* beigebracht werden, entfaltet erst später im Epos sein volles Ironie- und Skepsispotential. Er macht stutzig, wenn man seine Länge und Konsistenz mit den vielen Jahren vergleicht, die beispielsweise bei Gottfried von Straßburg in Tristans Bildung zum vorbildlichen Ritter investiert wurden, oder mit den Jahren, die Siegmund und Siegelind, die Eltern Siegfrieds, in die sorgfältige Erziehung ihres Sohnes zum vollkommenen Ritter investiert haben. Nicht zufällig heißt es im 3. Abenteuer des **Nibelungenlieds** über den Helden aus Xanten am Niederrhein: „Man zôch in mit dem vlîze, als im daz wol gezam“ (**Das Nibelungenlied** 1979: 8)⁵. Wie unzulänglich Gurnemanz‘ ritterliche Lehre ist, wird sich später in der Gralsburg zeigen, wenn Parzival das höfische Tabu der überflüssigen Fragen in die soziale Praxis umsetzt und die erlösende Caritas-Frage an den schwerkranken Gralskönig Anfortas zu stellen versäumt. Eine zu stark im höfischen Diesseits verankerte Ritterethik und eine konventionell definierte Höflichkeit halten Parzival davon ab, den leidenden Gralskönig Anfortas nach seinem Wohlbefinden zu fragen. Erst die christliche Caritas-Lehre, die Parzival auf der dritten und letzten Stufe seiner Initiation vom Einsiedler Trevrizent erhält, läßt den Helden als würdig für das hohe Amt des nächsten Gralskönigs erscheinen. Wie im Falle des althochdeutschen

⁵ In der Übertragung Karl Simrocks lautet dieser Vers: „Man erzog ihn mit dem Fleiße wie ihm geziemend war“. (**Das Nibelungenlied** o. J.: 9)

Ludwigslieds schimmert durch die Verse des **Parzival**-Epos der Glaube durch, dass Höflichkeit im Sinne einer dem fürstlichen Hof angemessenen Gesinnung und Haltung christlich grundiert sein muss.

Eine ähnliche Botschaft hatte etwa zwei Jahrzehnte zuvor auch Hartmann von Aues Werk **Der arme Heinrich** vermittelt. Heinrich war ein in jeder Hinsicht vorbildlicher Ritter, bis ihn der Aussatz befiel und er in einem schmerzlichen Initiationsprozess gezwungen wurde zu erfahren, dass der Glanz der ritterlichen Welt, aus der man die christliche Nächstenliebe verbannt hat, nichts als Eitelkeit, vergänglicher Trug und Schein ist.

Richten wir im Folgenden unsere Aufmerksamkeit auf einige exemplarisch ausgesuchte Werke des deutschen Mittelalters, in denen die Derbheit thematisiert wird. Wir haben soeben festgestellt, dass literarische Gestalten edler Abstammung sich unter Umständen grob ausdrücken und sich aus Mangel an Erziehung wild benehmen können, derb ist ihre Sprache jedoch nie. Wie stark ihre negativen Gefühle auch sein mögen, ihr Sprachduktus gleitet nie ins Derbe oder gar Obszöne, sondern bleibt standesgemäß vornehm und zeugt trotz allem von Selbstbeherrschung und Zucht. Ein überzeugendes Beispiel in dieser Hinsicht bietet das Gespräch zwischen Tristan und Isolde an Bord des Schiffes, das bei Gottfried von Straßburg die Braut des Königs Marke von Irland nach Cornwall führt. Der Dialog findet statt, kurz bevor die beiden Protagonisten vom verhängnisvollen Minnetrank kosten werden, der ihnen Liebe und zugleich Tod bringen wird. Isolde ist tief unglücklich, weil man sie durch die bevorstehende Heirat mit König Marke gezwungen hat, Heimat, Familie und Freunde zu verlassen. Sie fühlt sich verkauft und verraten, und gibt Tristan die Schuld für ihr ganzes Unglück. Tristan versucht, die irische Prinzessin zu trösten, indem er sie in seine Arme nimmt, still und zart, so wie es sich für einen Gefolgsmann im höflichen Umgang mit seiner Herrin ziemt. Isoldes heftige Ablehnungsreaktion auf diese schöne Geste des Mitgefühls wird in den Versen 11570 bis 11644 des Epos beschrieben, die ich im Folgenden in der neuhochdeutschen Version Rüdiger Krohns fragmentarisch wiedergebe:

„Laßt das, Kapitän, bleibt weg!
Nehmt Eure Arme von mir!
Ihr seid lästig.
Warum berührt Ihr mich?“
„Ach, Schöne, tue ich Unrecht?“
„Ja, denn ich verabscheue Euch.“
Er fragte: „Warum, beste Herrin?“

„Ihr habt meinen Onkel erschlagen.“
 „Aber das ist doch beigelegt.“ „Gleichgültig:
 Ihr seid mir trotzdem zuwider,
 denn ich wäre ohne Kummer
 und ohne Leid, wenn Ihr nicht wäret.
 Ihr ganz allein habt mir
 diesen Schmerz aufgebürdet
 mit Betrug und Verschlagenheit.
 [...]

Ich weiß nicht, wofür ich verkauft wurde
 und was nun aus mir werden soll.“
 „Nein, schöne Isolde, seid getrost.
 Ihr werdet sicher viel lieber
 eine mächtige Königin in der Fremde sein
 als unbedeutend und gering daheim.
 [...]

Sagt, wenn es dahin gekommen wäre,
 daß Ihr hättet nehmen müssen
 den Truchseß zum Ehemann,
 wie wäre es dann wohl weitergegangen?
 Ich weiß schon, daß Ihr Euch dann gefreut hättet!
 Und jetzt dankt Ihr mir so,
 daß ich Euch zu Hilfe kam
 und Euch von ihm befreite?“
 „Da könnt Ihr lange warten“, sagte das Mädchen,
 „ehe ich mich dafür bedanke.“
 [...]

„Seid getrost, schöne Herrin!
 Bald werde ich Euch
 einen König zum Herrn geben,
 an dem Ihr Freude und herrliches Leben,
 Reichtum, Vortrefflichkeit und Ansehen
 für immer finden werdet.“ (Gottfried von Straßburg 1985: 103 – 106)

In diesem konfliktgeladenen Dialog zweier höfisch erzogener Menschen fallen Tristans vollkommene Selbstbeherrschung und seine Höflichkeit auf, die stark mit Isoldes emotionalem Ausbruch kontrastieren, der höfische Verhaltenskonventionen zwar verletzt, ohne jedoch den Gesprächspartner zu beleidigen. Tristan lässt sich von den schweren Vorwürfen der irischen Königstochter nicht aus der Fassung bringen, sondern legt mit feiner Ironie und bewundernswerter Souveränität vernünftige Argumente dar gegen Isoldes Eheschließung mit dem betrügerischen Truchsess und plädiert höflich wie überzeugend für ihre Eheschließung mit König Marke. Sein Plädoyer ist das eines weisen

Lehrers, der höflich, jedoch bestimmt einer naiven Schülerin die Augen öffnen möchte.

Mit derselben Souveränität eines welterfahrenen Menschen hatte im 1. Abenteuer des **Nibelungenlieds** die weise Königin Ute ihrer naiven, den Gedanken an die Liebe abwehrenden Tochter Kriemhild die Augen geöffnet: „Sollst du je auf Erden • von Herzen werden froh, /Das geschieht von Mannesminne“ (**Das Nibelungenlied** o. J.: 7), erklärt ihr Königin Ute, worauf Kriemhild ihr zwar entschieden widerspricht („Was sagt ihr mir von Minne • vielliebe Mutter mein? /Ohne Reckenminne • will ich immer sein;“ (**Das Nibelungenlied** o. J.: 7), jedoch mit höflich vorgetragenen, einleuchtenden Argumenten:

„Die Rede laßt bleiben“ • sprach sie, „Herrin mein.
Es hat an manchen Weiben [sic!]• gelehrt der Augenschein,
Wie Liebe mit Leide • am Ende gerne lohnt;
Ich will sie meiden beide • so bleib’ ich sicher verschont!“ (**Das Nibelungenlied** o. J.: 7)

Auf der Schwelle zum Spätmittelalter verlaufen solche Mutter-Tochter-Gespräche wesentlich anders, so zum Beispiel im Streitgespräch zwischen einem tanzwilligen Mädchen und ihrer zur Arbeit mahnenden Mutter in einem der Tanzlieder Neidharts von Reuental. Der Dissens zwischen den beiden Protagonistinnen gleitet in diesem Sommerlied Neidharts schnell ins Derbe und Beleidigende; Mutter und Tochter drohen einander mit Prügeln, und ihr heftiger Wortwechsel lässt jeden Respekt vonseiten der Tochter vermissen:

„Muoter, mit dem stecken
sol man die runzen recken
den alten als eim sumber.
noch hiuwer sît ir tumber,
dan ihr von sprunge vart.“ (Neidhart von Reuental 1984: 17)⁶

Auch die Mutter weiß sich zu verteidigen, und zwar genauso derb und ungehobelt: „der tievel ûz dir belle! /ich wil mich dîn verzîhen; /dû wilt

⁶ Die neuhochdeutsche Version Helmut Lomnitzers lautet: „Mutter, mit dem Stecken / soll man den Alten / die Runzeln glätten wie einer Trommel. / Ihr werdet dümmer von Jahr zu Jahr.“ (Neidhart von Reuental 1984: 17)

vil übel gedihen“ (Neidhart von Reuenthal 1984: 17⁷. Die Derbheit dieses im bäuerlichen Milieu stattfindenden Schlagabtauschs ist auf den allegorischen Charakter des Mutter-Tochter-Streitgesprächs zurückzuführen, der den Streit der Jahreszeiten wiedergibt; wie in einem Sommerlied üblich, endet der Streit mit dem verbalen Sieg der Tochter, d.h. des Sommers über den Winter: „muoter, ich lebe iedoeh, swie iu troume“ (Neidhart von Reuenthal 1984: 17)⁸. Die Derbheit ist – mit anderen Worten – die sprachliche Korrespondenz von Naturphänomenen, die sich unmöglich rücksichtsvoll und ‚höflich‘ manifestieren können!

Auch spätmittelalterliche Plädoyers für oder gegen die Ehe verlaufen wesentlich anders als etwa der oben analysierte Dialog zwischen Tristan und Isolde; sie gleiten nicht selten ins Beleidigende und Derbe ab und lassen Derbheit als ein historisches (Sprach-)Produkt einer langsam sich entfaltenden nachhöfischen, (vor-)bürgerlichen und städtischen Kultur erscheinen, die in ihrer Bemühung um eine eigene Identität mit der höfischen Tradition bricht bzw. diese aufs Korn nimmt und parodiert. Ein kurzer Blick auf die nachhöfische Märe **Das Ehescheidungsgespräch** des Strickers, in der der Frauenkult der Stauferzeit unverkennbar parodiert wird, mag diese These belegen. In der besagten schwankähnlichen Erzählung des Strickers spricht der scheidungswillige Ehemann seine scheidungsunwillige Ehepartnerin wie folgt an:

den tível sach ich an dir,
daz ich ie sô lange bî dir beleip,
daz ich dich von mir niht entreip.
du bist böese unde arc,
übel geschaffen unde karc,
du bist gerumpfen unde swarz,
dîn âtem smecket als ein arz.
mir grüset, swenne ich dich sehen sol! (Der Stricker 1992: 144)⁹

⁷ Die Übersetzung Helmut Lomnitzers ins Neuhochdeutsche lautet: „Der Teufel soll in dich fahren! / Ich will nichts mehr mit dir zu schaffen haben, / du drohst ganz schlimm auszuarten.“ (Neidhart von Reuenthal 1984: 17)

⁸ Ins Neuhochdeutsche übersetzt lautet diese Passage: „Mutter, ich bin wach und bei Verstand, / während ihr träumt“. (Neidhart von Reuenthal 1984: 17)

⁹ Die Übersetzung dieses Fragments ins Neuhochdeutsche lautet: „Du hast mich verhext, daß ich überhaupt so lange bei dir geblieben bin und dich nicht fortgeschickt habe. Du bist böse und arglistig, häßlich und unfruchtbar, runzelig und schwarz, dein Atem stinkt wie ein Arsch, mir graust bei deinem Anblick!“ (Der Stricker 1992: 145)

Die Derbheit dieser *vituperatio* zeigt uns, dass der Bruch mit der literarischen Tradition der höfischen Kultur einige Tabubrüche unabdingbar gemacht hat: im Strickerschen **Ehescheidungsgespräch** wird das Tabu der höfischen Hochkultur gebrochen, über den weiblichen Körper anders als einen vollkommenen zu sprechen und die Frau anders als edel, tugendreich, wunderschön und keusch zu beschreiben. Das Frauenlob des Hochmittelalters weicht hier einer Frauenschelte, die am Ende der Märe durch die Trunkenheit des scheidungswilligen Mannes erklärt bzw. im humorigen Register versöhnlich zurückgenommen wird.

Unversöhnlich hingegen bleibt die Schelte an die Adresse der Frau und des Menschen im Allgemeinen im Streitgespräch **Der Ackermann und der Tod** des Johannes von Tepl, einem spätmittelalterlichen Dialog, in dem die Derbheit des Diskurses zum sprachlichen Virtuositentum avanciert. Wenn in der Literatur des deutschen Mittelalters überhaupt von einer Ästhetik der Derbheit die Rede sein kann, die bis heute fasziniert, dann vornehmlich im Zusammenhang mit diesem auf böhmischem Boden entstandenen, in der Prosa der Prager Hofkanzlei verfassten, rhetorischen Glanzstück. Zwar wird die derbe Sprache, der sich bei Johannes von Tepl der personifizierte Tod bedient, um den Menschen als Gottes allerliebstes Geschöpf zu verunglimpfen, insofern legitimiert, als sich in ihrem Medium das universelle Vernichtungsprinzip reflektiert, das in der weisen Ökonomie der göttlichen Schöpfung der Tod darstellt. Diese stark ästhetisierte Derbheit bedarf bei näherer Betrachtung jedoch keiner weiteren Legitimation; sie ist, anders als beispielsweise die primitive Derbheit der spätmittelalterlichen Fastnachtsspiele, insbesondere der Arztspiele, hohe Sprachkunst, die das große Ausdruckspotential der deutschen Sprache zu Beginn des 15. Jahrhunderts erahnen lässt. Im Folgenden sei ein Fragment aus diesem Meisterwerk in der neuhochdeutschen Übertragung Felix Genzmers wiedergegeben; der Tod schildert den um seine Ehefrau trauernden Ackermann wie folgt:

Deine kurze Vernunft, dein gestutzter Sinn, dein hohles Herz will aus Menschen mehr machen, als sie sein können. [...] ein Mensch wird in Sünden empfangen, mit unreinem, unnennbarem Unflat im mütterlichen Leib ernährt, nackt geboren und beschmiert wie ein Bienenkorb: ein ganzer Unrat, ein Kotfaß, ein Wurmfaß, ein Stankhaus, ein widerwärtiger Spülzuber, ein faules Aas, ein Schimmelkasten, ein Sack ohne Boden, eine durchlöchernte Tasche, ein Blasebalg, ein gieriger Schlund, ein überriechender Harnkrug, ein übelduftender Eimer, ein betrügerlicher Puppenschein, ein lehmiges Raubhaus, ein unersättlicher Löschtrog und ein gemaltes Trugbild. Es erkenne, wer da wolle: ein jeglicher vollständig geschaffener Mensch hat neun Löcher in seinem Leibe; aus allen fließt so widerwärtiger und unreiner Unflat, daß es nichts Unreineres geben kann. Einen so

schönen Menschen siehest du nie: hättest du eines Luchses Auge und könntest du ins Innere hindurchsehen, dir würde darob grauen. Nimm und zieh ab der schönsten Frau des Schneiders Farbe, so siehest du eine schmäbliche Puppe, eine rasch welkende Blume und kurz dauernden Glanz und einen bald zerfallenden Erdenkloß! [...] Laß rinnen den Rhein, wie andere Gewässer, du weiser Bursche aus Eselsdorf! (Johannes von Tepl 1986: 43 – 44)

Weder berührt die Derbheit dieses Diskurses peinlich, noch lädt sie – wie beispielsweise in den die Vitalsphäre thematisierenden Arztspielen eines Hans Rosenplüt – zum Lachen ein. Sie zeugt in ihrer raffinierten Ästhetik von der sprachlichen Kreativität eines Schreibers, der zu Beginn einer neuen historischen und kulturellen Epoche, des Humanismus und der Renaissance auf deutschem Boden, nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchte und diese auch fand. Johannes von Tepl war zweifelsohne ein Sprachkünstler, der bereits über hundert Jahre vor Martin Luther beim Schreiben dem Volk aufs Maul geschaut hat.

Literatur

- Boor, Helmut de (Hrsg.) (1979): **Das Nibelungenlied**. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch, 21. Auflage, Wiesbaden: Brockhaus.
- Ehrismann, Otfried (Hrsg.) (1992): **Der Stricker: Das Ehescheidungs-gespräch**. In: Ders.: **Erzählungen, Fabeln, Reden**. Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch, hrsg., übersetzt und kommentiert von Otfried Ehrismann, Stuttgart: Reclam, 143 – 149.
- Eschenbach, Wolfram von (1992): **Parzival**. Band 1. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Spiewok, Stuttgart: Reclam.
- Heusler, Andreas (Hrsg.) (o. J.): **Das Nibelungenlied**. Altdeutsch und übertragen von Karl Simrock. Erster Band, Leipzig: Der Tempel.
- Koch, Hans Jürgen (Hrsg.) (1976): **Das Hildebrandslied**. In: **Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Mittelalter I**, Stuttgart: Reclam, 94 – 99.
- Koch, Hans Jürgen (Hrsg.) (1976): **Das Ludwigslied**. In: **Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Mittelalter I**, Stuttgart: Reclam, 99 – 102.
- Kron, Rüdiger (Hrsg.) (1985): **Gottfried von Straßburg: Tristan**. Band 2. Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich

Ranke neu hrsg., ins Neuhochdeutsche übersetzt mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, 3., durchgesehene Auflage, Stuttgart: Reclam.

Lomnitzer, Helmut (Hrsg.) (1984): **Neidhart von Reuental: Lieder.** Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch, übersetzt und hrsg. von Helmut Lomnitzer, Stuttgart: Reclam.

Tepl, Johannes von (1986): **Der Ackermann und der Tod.** Zweisprachig. Übertragung, Anmerkungen und Nachwort von Felix Genzmer, Stuttgart: Reclam.

Lessing und die Architektur

Abstract: Lessing's interest in the fine arts is well known, and the boundaries between poetry and painting have been discussed by him in detail. Lessing's comments on the architecture of his time have hardly come into focus. It seems as if the poet were hardly interested in buildings and did not take note of the aspirations of the 18th century. Lessing dealt with architecture on different occasions. The stage directions in his dramas show that Lessing was familiar with and referred to the building conventions of the time and the realities of the theatrical stage. In matters of aesthetics, he received inspiration from the writings of Moses Mendelssohn on architecture and its position in the system of the arts. His view of the buildings he perceived on his Italian journey is influenced by this. In contrast, his assessment of the rediscovered architecture of the Middle Ages is critical. A reflex of his preoccupation with architecture is Lessing's parable about the 'palace', which arrives at astonishing architectural claims.

Keywords: architecture, stage, drama, parable, palace, Mendelssohn, Batteux.

Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781) war ein außerordentlich vielseitiger Mensch und Autor. Das galt sogar im 18. Jahrhundert, in dem ein Polyhistor in der gelehrten Welt ebenso wie in den schönen Künsten gelegentlich noch durchaus anzutreffen war, ohne dass er gleich als Dilettant oder *magister ubique* verschrien war. Auch die neuere Forschung billigt Lessing durchaus seine Vielseitigkeit zu, ein aktueller Literatur- und Kulturwissenschaftler wie der Oxforder Terence James Reed behauptet sogar, er sei „der für deutsche Begriffe einzige Vollaufklärer“, deshalb gleichwohl „eine nur unscharf wahrgenommene Figur, eine eher fragmentierte, je nachdem ob ihn ein Theologe, ein Altphilologe, ein Theatergeschichtler oder ein Ästhetiker betrachtet.“¹ Für die deutsche Aufklärung lagen Arbeitsgebiete wie Theologie, Philologie und Ästhetik nahe beieinander, schon weniger das Theater. Aber damit von einem „Vollaufklärer“ zu sprechen (selbst wenn wir unter Ästhetik auch Skulptur und Malerei subsumieren) strapaziert den Begriff doch sehr. Was bleibt mit

¹ Terence James Reed (2009): **Mehr Licht in Deutschland. Eine kleine Geschichte der Aufklärung.** München: C. H. Beck, 15.

Musik, Tanz, aber auch angewandten und Naturwissenschaften, Politik und nun gar *Architektur*?

Einem etablierten Lessing-Forscher würde es kaum in den Sinn kommen, eine Abhandlung zum Thema *Lessing und die Architektur* zu verfassen, auch einem Studenten nicht, der in dem so instruktiven Lessing-Handbuch² dazu nicht einmal ein Stichwort im ausführlichen Sachregister finden würde und, auch in der umfangreichen Lessing-Ausgabe von Lachmann-Muncker³ wird man im Registerband den Suchbegriff *Architektur* nicht finden.⁴

Architektur auf dem Theater

Man könnte sich fragen: Welche Bauten führt Lessing selbst vor? Es ist nicht leicht, sie in seinem Werk zu finden. Es empfiehlt sich, sich zunächst an den Theaterdichter zu halten.⁵ Lessing kannte aus Leipzig die Praxis der Komödie. Er wusste, in welchen Bauten und Räumen seine eigenen Stücke ihre Schauplätze finden sollten. In der Regel stellten sie gebaute und umbaute Räume dar, die Lessing jeweils angab. Natürlich ist es noch nicht in der Epoche des Naturalismus, in dem die Schauplätze, die Szenenbilder äußerst detailliert beschrieben wurden. Im 18. Jahrhundert war man sparsamer, oft lakonisch.

Manchmal gibt Lessing überhaupt keinen Ort an, wie in den Komödien **Der Misogyne** und **Die Juden**. Gelegentlich ist die Angabe recht vage wie in **Der Leichtgläubige**: „Die Scene auf dem Landgute der Witwe, nicht weit von der Stadt“. Das ist heute eher ein Hinweis für Leser als für Bühnenbildner und Regie. Ein zentraler Spielort ist für Lessing der *Saal*, der immer wieder genannt wird, z. B. in

Die alte Jungfer: „Der Schauplatz ist ein Saal“ (I,5)

Der Freigeist: „Die Scene ist ein Saal“

² Monika Fick (2010): **Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung**. 3. Auflage Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.

³ Gotthold Ephraim Lessing (1886-1924): **Sämtliche Schriften**. Herausgegeben von Karl Lachmann. 23 Bände. 3., auf's neue durchgesehene und vermehrte Ausgabe, besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart, Leipzig, Berlin und Leipzig: Göschen, (Fortan: LM).

⁴ Es gibt in dem Band von 1924 nur einen einzigen Beleg für *Baukunst*, vgl. LM 23, 27.

⁵ Eine gründliche Untersuchung der zeitgenössischen illustrierten Ausgaben von Lessings Dramen unternimmt Alexander Košenina (2014): *Bühnen-Bilder. Von den Grenzen der Malerei und Dramaturgie bei Lessing*. In: **Lessing Yearbook / Jahrbuch** 41, 161-174. Die Illustrationen gehen dabei vom Text aus, nicht von Theateraufführungen.

Minna von Barnhelm: „Die Scene ist abwechselnd in dem Saale eines Wirtshauses und einem daran stoßenden Zimmer“ (I,2 Aussichten), „Die Scene, der Saal“ (III,1)

Miss Sara Sampson: „Der Schauplatz ist ein Saal im Gasthofe“ (I,1) in England! Zimmer von Sara, Mellefont, Marwood (IV,8)

Derlei Stereotypen und lakonische Hinweise sind kein einfaches Desinteresse des Autors an Bühnenbau und Architektur – zumal von Innenräumen – es sind vielmehr deutliche und fachkundige Verweise auf Theaterkonventionen, die aus der französischen Klassik stammen und im 18. Jahrhundert auch auf der deutschen Bühne (bis zu Goethes Revolution mit dem **Götz von Berlichingen** 1774) uneingeschränkt Geltung hatten. In dieser Hinsicht war Lessing sehr lange ein französischer Klassizist. Racine und Molière hatten mit ihren Bühnenwerken zugleich typisierte Architekturen für die Dramen geschaffen. Für die Tragödie war das das „palais à volonté“, ein neutraler Menraum ohne besondere Details. Oft waren sie identisch mit den Räumen der Häuser, in denen gespielt wurde. Die jeweilige szenische Ausführung wurde den Dekorateuren überlassen, die mit Soffitten und flachen Schiebekulissen operierten. (Erst nach der Theaterreform von 1759 ging man mehr und mehr den Stoffen realistisch angepassten Bühnenausstattungen über). Was die Comédie Française angeht, informieren einige Bühnenmanuskripte über das 18. Jahrhundert: Für eine Aufführung des **Cid** benötigte man „une chambre à quatre portes“ und einen „fauteuil“. Für die Szene des *Britannicus* heißt es: „Le théâtre est un palais à volonté.⁶ Il faut deux portes, deux fauteuils; pour le quatrième acte, des rideaux.“⁷ Hundert Jahre später empfand man dies schon als ärmliche Ausstattung und lobte an einer neuen Inszenierung des Stücks ein Palais „d‘admirable architecture“, die vielen Blumenbouquets auf der Bühne, die etwas stabileren „gardes“, die die Zwischenvorhänge ersetzten. Lessings

⁶ D.h. ein neutraler Raum ohne besondere Details.

⁷ Edmond Stoullig (1880): Comédie Française. In: **Les Annales Du Theatre Et de La Musique**. 6. Jg. 94. „Il existe à la bibliothèque de la rue Richelieu un manuscrit qui nous renseigne sur la mise en scène, au dix-septième siècle. Pour le ‚Cid‘, le manuscrit en question indique simplement que le théâtre ‚est une chambre à quatre portes‘ et ‚qu’il faut un fauteuil‘. – La mise en scène de ‚Britannicus‘ était plus compliquée. Nous transcrivons: ‚Le théâtre est un palais à volonté. Il faut deux portes, deux fauteuils; pour le quatrième acte, des rideaux.‘ La Comédie laisse bien loin ces indications peu luxueuses. Le palais à volonté est admirable d’architecture, baigné de lumière, égayé de verdure. Il n’y a point de rideaux au quatrième acte, mais une foule de gardes remplissent consciencieusement leur rôle. Ah! Si Racine revenait! ... Il ne se contenterait plus des pauvres 200 livres avec lesquelles les comédiens croyaient s’acquitter à jamais de son travail!

lakonische Verweise auf die Szenographie und ihrer Architektur sind also vor allem Verweise auf eine bestimmte und von ihm akzeptierte Theatertradition.



Abbildung 1: Johann Heinrich Meil: Illustrationen zu Lessings ‚Emilia Galotti‘ (1776)

Für die Komödie stand meist das „chambre à quatre portes“ bereit. Stets handelte es sich um Einheitsbühnenbilder, da ein Schauplatzwechsel auf der Szene nicht vorgesehen war. Man trat gegebenenfalls auf die Vorbühne, oder der Hintergrund wurde mit einem Zwischenvorhang abgetrennt. In Lessings Komödien,⁸ aber auch im bürgerlichen Trauerspiel **Miss Sara Sampson** ist der *Saal* der gängige Schauplatz. Wir kennen ihn als Saal eines Gasthofs (üblicherweise allerdings in der Komödie), eher als Zimmer mit den 4 Türen zu verstehen, was bequeme Auf- und Abtritte erlaubte oder in die Zimmer der Einzelpersonen führte (dann meist in die mit dem Zwischenvorhang abgetrennte Vorbühne).

Bei **Emilia Galotti** sind wir anfangs abwechselnd im Palast des Hettore Gonzaga, Prinz von Guastallo. Die letzten Akte befinden sich an einem neuen Ort. Es ist das adlige Landhaus, für das Italien mit den Villen Palladios das Muster gab. Daran orientierten sich auch die damaligen Architekten.⁹ Für bürgerliche Häuser wurde auf das Vorwerk verzichtet.

⁸ Die Illustrationen zu ‚Minna von Barnhelm‘ untersucht Ann Schmiesing (2006/2007): *Lessing and Chodowiecki*. In: **Lessing Yearbook** 37, 151-166. Die Illustrationen für den Berliner Genealogischen Kalender (1770) zeigen zwar Verweise auf Akt und Szene, doch gibt es kein echtes Bühnenbild zu sehen, sondern eine jeweils freie ‚natürliche‘ Umgebung (155).

⁹ Nikolaus Goldmann (1699): **Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst**. Braunschweig: Heinrich Keßler, 149-150 (4. Buch, Kapitel 23: ‚Von den Wohnungen auf dem Lande‘). Die Zeichnungen dazu stammen von Leonhard Christoph Sturm.

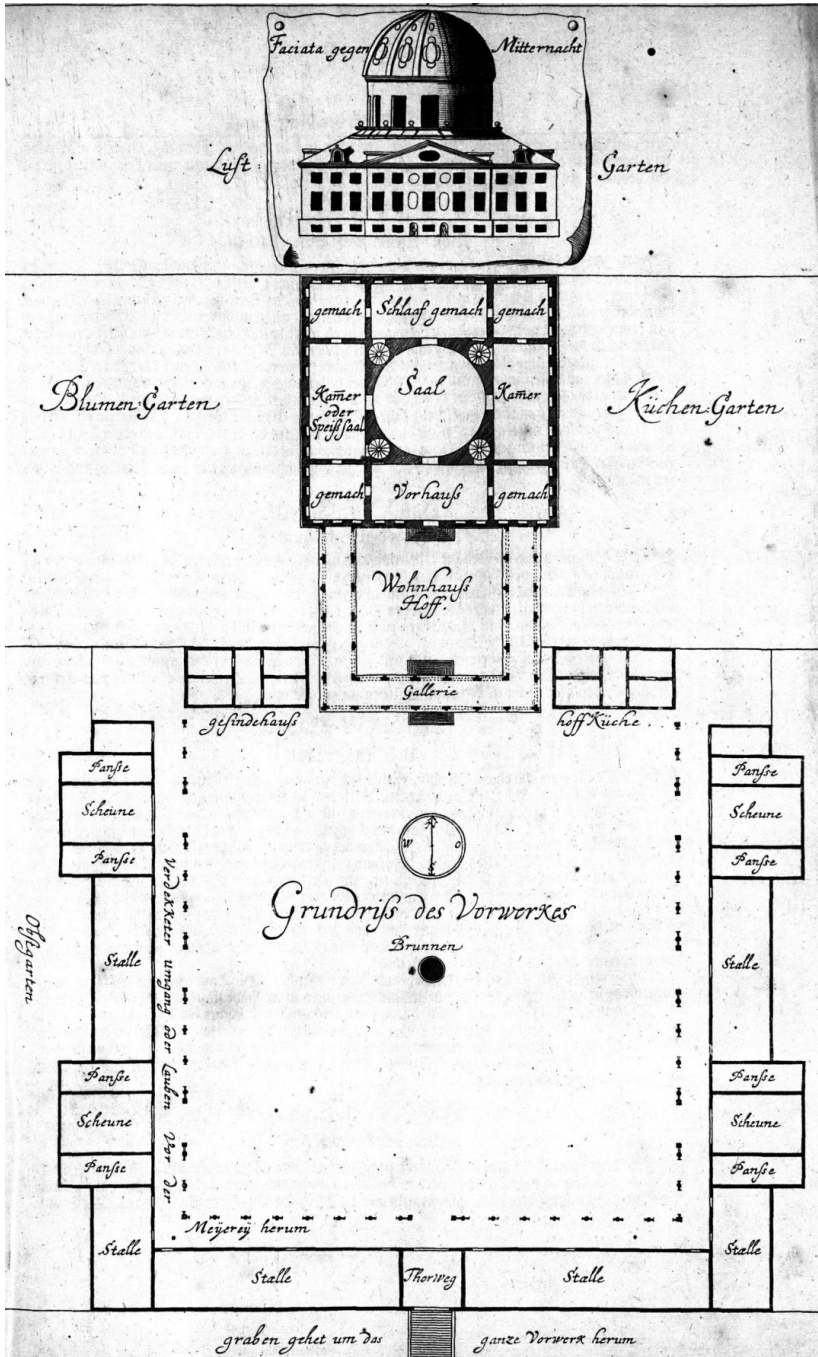


Abbildung 2: Leonhard Christoph Sturm: Grundriß eines adeligen Landhauses (1699)

Lessing gibt an: „Die Scene, ein Vorsaal auf dem Lustschlosse des Prinzen.“ (III), „Die Scene bleibt.“ (IV, V).

Es wäre denkbar, sich hier an Schloss Richmond zu erinnern, das eben damals auf dem Landstrich zwischen Wolfenbüttel und der Braunschweiger Residenz gebaut worden ist.

Die zeitgenössischen Illustrationen – meist populäre Kupferstich-illustrationen – geben im Hintergrund die Bühnenbauten nach den Raum-Konventionen der Zeit wieder. Die Perspektiven und Ausschnitte lassen nicht erkennen, dass es sich um Wiedergabe von Aufführungen der Stücke handelt.

Was war der Saal? Der Architekt Leonhard Christoph Sturm (1669 – 1719) schrieb z. B. (1710) über das Wolfenbütteler Schloss: „Das Schloß an sich ist zwar alt und schlecht, doch sind gar schöne Zimmer neu darinnen ausgebaut und sonderlich ein Haupt-Saal sehr wohl zu sehen, der inwendig mit Corinthischen Wand-Pfeilern umgeben ist, an den Wänden die Contrefaits der Fürstlichen Personen“.¹⁰ Solche dekorativen Wandpfeiler mit vorgesetzten Säulen, plastischen oder gemalten Porträts an den Wänden haben üblicherweise zu den Sälen gehört. Lessing erwähnt sie immer wieder.

Die Suite in repräsentativen Bauten des 18. Jahrhunderts war durch eine markante Abfolge von Vestibül, Treppe, Vorsaal, Saal, Antichambres und Kabinette bestimmt. Lessing konnte daraus die für seine Dramen konventionell zuzuordnende Räume herausgreifen. Er musste sie nicht beschreiben, nur benennen.

Aber auch die Bühnenbilder der Zeit von Galli-Bibiena.¹¹ waren Vorbilder für Inszenierungen.

¹⁰ Leonhard Christoph Sturm: (1719) **Architectonische Reise-Anmerkungen**. Augsburg: Jeremias Wolffens, 6.

¹¹ Giuseppe Galli da Bibiena (1696-1757) war Bühnenbildner, Zeichner, Architekt, Theateringenieur und Maler des Barock.



Abbildung 3: Galli- Bibiena: Palast

Deutliche Veränderungen stellen sich bei **Nathan der Weise** ein. Der Text dieses letzten Dramas von Lessing erfordert auf der Bühne eine ganz abweichende Architektur. Dafür gibt es eine plausible Begründung: Das klassische antike Drama konnte für den Inhalt dieses Stücks keinen konventionellen Schauplatz bieten, auch die übliche Szenerie der Gegenwartsstücke konnte hier wirken. Ort und Kolorit waren ein Problem, doch bemerkte der Autor lakonisch: „Die Scene ist Jerusalem“. Erst ein dreiviertel Jahrhundert später gab es ein Muster für das europäische Theater. Die Truppe des Herzogs Georg II. von Meiningen tourte mit dem Stück von Otto Ludwig: *Die Makkabäer* (1852) und lieferte als Bühnenprospekt: *Jerusalem im Mondschein*. Doch dafür gab es im 18. Jahrhundert keine Konvention in der Bühnenarchitektur. So musste Lessing einzelne Elemente vorgeben wie:

„Vor dem Hause des Nathans, wo es an die Palmen stößt“,
„Flur in Nathans Haus“, „
„die offene Flur in Nathans Haus, gegen die Palmen zu“,
„ein Platz mit Palmen“

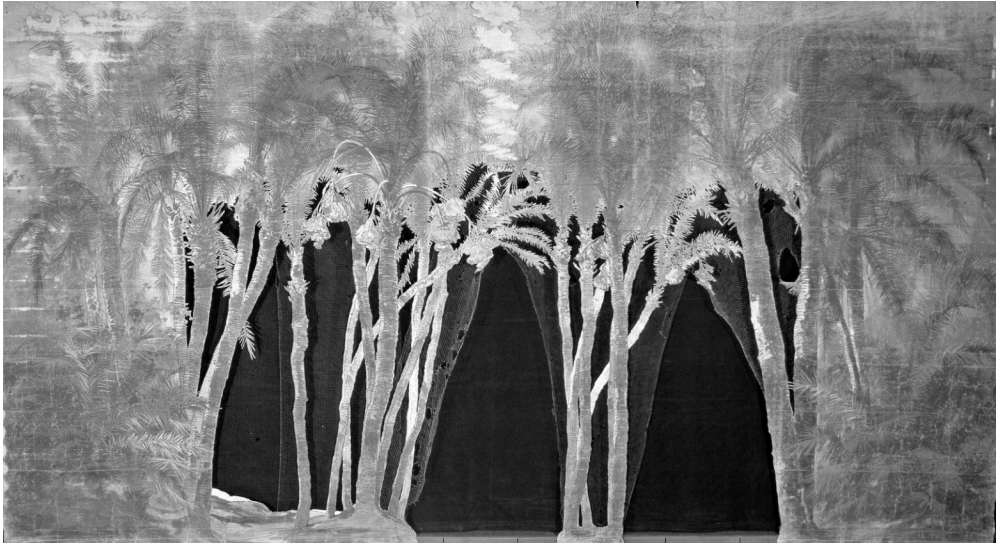


Abbildung 4: Theater Meiningen: Bühnenbild zu Lessings ‚Nathan‘ (Palmenhain)

Auch hier waren die Meininger produktiv, indem sie einen besonderen Bühnenprospekt verwendeten: Die von Lessing ins Spiel gebrachte Palmen erschienen in domestizierter Bühnenarchitektur. Vielleicht ein Hinweis, dass die Angabe des Autors weniger als Requisiten-Anweisung zu verstehen ist (sonst hätte er die Umgebung weiter ausgestattet) sondern als symbolische Darstellung. Der Psalmentext „Iustus ut palma florebit“¹² wird nach altkirchlichem Brauch als Introitus für Bekenner-Feste verwendet. Hier sinnfällig als Attribut des Nathans auf der Bühne gegenwärtig.

Auch die anderen Architekturen sind in Lessings **Nathan** eher summarisch benannt, für eine Aufführung sind eher die Bühnenbauten der Oper als des Schauspiels heranzuziehen:

- „Die Scene: des Sultans Pallast“
- „Ein Audienzsaal in dem Pallaste des Saladins“,
- „ein Zimmer im Pallaste des Saladins“,
- „In Sittah’s Harem“ (Paralipomena: „Im Seraglio der Sittah“)
- „unter den Palmen in der Nähe des Klosters“
- „in den Kreuzgängen des Klosters“.

¹² Psalm 91,13.

Diese Zurückhaltung bei Bühnenbauten ist bei Lessing durchaus im Rahmen seines Programms zu sehen. Schon in seinem abgebrochenen Werk über den griechischen Dramatiker Sophokles umriss er die Aufführungsmerkmale der Stücke, und erläuterte eine Stelle aus Plutarch. Es sei unter

χατσαρευη, die theatralische Auszierung zu verstehen, Σχευη, χατασχευη, σχευοποιία, σχευοποιηματα, diese Wörter begreifen alles, was zur Vorstellung eines dramatischen Stücks erfordert wird: Auszierungen der Bühne, Kleider, Larven, Maschinen.¹³

Lessing übernimmt den Tadel an den Stücken von Aeschylus und den Lob der Stücke von Sophokles, der in den Dingen der Ausstattung sehr zurückhaltend gewesen sei und auch in der Rhetorik jeden Schwulst vermieden habe. Als Journalist und Rezensent wollte Lessing aber darauf achten, wie schon die Vorrede zu seinen **Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters** (1750) versprach.

Gleichwohl war die Baukunst auf der Theaterbühne keineswegs die Hauptsache. Theoretisch abgesichert war ihre Positionierung in der Rangfolge nach der Musik, die an fünfter Stelle platziert wurde durch die Vorgaben von Aristoteles. Eine zeitgenössische Übersetzung (1753) gab sie folgendermaßen wieder:

Die Auszierung der Bühne wirkt zwar auch stark auf das Gemüth, sie ist aber des Dichters Werk nicht, und macht keinen Theil der Dichtkunst aus. Denn das Wesen des Trauerspiels kann auch ohne öffentliche Vorstellung, und ohne spielende Personen, bestehen. Überdem läuft die Zubereitung der Bühne mehr in das Feld der Baumeister als Dichter.¹⁴

Der Herausgeber verkniff sich in seinem Kommentar nicht einen Seitenblick auf die aktuellen Zustände:

Wir können uns bey der mäßigen Einrichtung unserer Schaubühne von der Kostbarkeit der griechischen keine rechte Vorstellung machen.¹⁵

¹³ LM 8, S. 320. Hier wird mit ‚Auszierung‘ die gesamte Bühnenausstattung verstanden, u. U. auch die Sprechweise und Haltung der Schauspieler. Vgl. die Erläuterungen bei Hugh Barr Nisbet (2008): **Lessing. Eine Biographie**. Aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke. München: C. H. Beck, 364-367.

¹⁴ **Aristoteles Dichtkunst** (1753) ins Deutsche übersetzt von Michael Conrad Curtius. Hannover: J. C. Richter, 15. Lessing hat diese Ausgabe rezensiert, häufig auch zustimmend zitiert.

¹⁵ **Aristoteles Dichtkunst**, 131. Kommentar von Michael Conrad Curtius.

Aus solchen Verhältnissen ist eine – vermutlich auch durch die niederschmetternden Erfahrungen mit dem Hamburger Nationaltheater-Projekt bedingt – eine unverhohlene Hinwendung zum Lesedrama und zur konsequenten Aufgabenteilung zwischen Schriftsteller und Theater als Aufführungsort. Denn Aristoteles Festlegung kann hierbei als Führer dienen.

Der weitgehende Rekurs auf die Bühnenkonvention versperrte Lessing allerdings nicht den Blick auf die Realität außerhalb der Bühne. Nur brachte er diese nicht als Bild, sondern als Text ein. Da konnte er durchaus in andere Baulichkeiten geraten. Zum Beispiel wird im Lustspiel **Die alte Jungfer** (I,5) von einem notleidenden Herrn gesprochen:

Was ist das für ein Capitaine?

Je der, er wohnt drei Treppen hoch, hintenraus.

Wo denn?

Da, oben in der breiten Straße. Es ist keine kleine Stube, nur mit einem Fenster.

Nu, wissen Sie denn noch nicht genug? Der Capitaine, in der breiten Straße, drei Treppen hoch, hintenraus, in einer kleinen Stube mit zwei Fenstern.

Bauliche Realitäten sind also auf der Bühne durchaus präsent, wenn auch nur als Gespräch und nicht als Architektur.

Noch etwas sarkastischer wird in **Minna von Barnhelm** (I,2) das Zimmer beschrieben, das Major von Tellheim zugemutet wird, um dem adligen Fräulein ein besseres Quartier zu verschaffen. Hier unterhalten sich der Wirt und Tellheims Diener Just:

Der Wirt: Sollte eine so junge, schöne, liebenswürdige Dame, auf der Straße bleiben? Dazu ist Sein Herr viel zu galant! Und was verliert er denn dabei? Habe ich ihm nicht ein anderes Zimmer dafür eingeräumt?

Just: Hinten an dem Taubenschlage; die Aussicht zwischen des Nachbars Feuermauren –

Der Wirt: Die Aussicht war wohl sehr schön, ehe sie der verzweifelte Nachbar verbaute. Das Zimmer ist doch sonst galant, und tapeziert –

Just: Gewesen!

Der Wirt: Nicht doch, die eine Wand ist es noch. Und Sein Stübchen darneben, Herr Just; was fehlt dem Stübchen? Es hat einen Kamin; der zwar im Winter ein wenig raucht – –

Just: Aber doch im Sommer recht hübsch läßt.

Bauten und soziale Lage bringt Lessing sehr wohl in einen deutlichen Zusammenhang, gelegentlich neben diesen literarischen

Vignetten auch in eine rhetorische Polarisierung. Ein markantes Beispiel ist dafür im bürgerlichen Trauerspiel **Miss Sara Sampson** (IV,8) zu finden. Sara, die Heldin steht der Hofdame und Nebenbuhlerin Lady Marwood gegenüber, die erklärt, sie sei ein „Frauenzimmer, voll des zärtlichsten Gefühls, welches eine Hütte einem Palaste würde vorgezogen haben, wenn sie in jener mit einer geliebten und in diesem mit einer gleichgültigen Person hätte leben sollen.“ Die materielle und soziale Spannung wird auf die architektonische Gegensatz-Formel von Hütte und Palast¹⁶ gebracht, nicht frei von den damals populären Rousseauschen Reminiszenzen.¹⁷ Rhetorisch ist diese Spannung auf den Punkt gebracht, Sara Sampson ist überrascht – aber in der Bühnenrealität wird sie nicht vor die Augen, nur zu Gehör gebracht. Man bleibt beim Allerweltsort der Passanten, dem Saal im Gasthaus.

Vor Lessings *Kanzel*, die Bühne, wird in der Regel nur die Architektur der Theaterkonventionen vorgestellt. Nur spät und selten weicht er davon ab, durchaus in Einklang mit dem allgemeinen Wandel. Lessings scharfer Blick auf die baulichen Verhältnisse und ihre *Ansagen* geht aber nicht verloren, er drückt sich in den Dialogtexten aus, in der Komödie anders als im bürgerlichen Trauerspiel. Sie sind Teil der Personencharakteristik und weiter gefasster Diskurse.

Architektur und Ästhetik

Sieht man über Lessings *Bühne* hinaus, so muss man sich bei der Frage nach der Architektur über den allgemeinen Status der Baukunst in der Ästhetik des 18. Jahrhundert vergewissern. Hatte sich der Wolfenbüttler Architekturtheoretiker und Dozent an der Ritter-Akademie Leonhard Christoph Sturm schon um den Beginn des Jahrhunderts um eine eingehende, unvoreingenommene Beschreibung und die Typologien von Bauten bemüht,¹⁸ so kann man innerhalb der gängigen ästhetischen Auffassungen noch nicht von einer Etablierung der Baukunst in der Theorie der Künste sprechen. Der Status des *Fachs* war noch ungeklärt. Denn schon in der Antike war man sich uneinig, ob die Architektur zu den ‚Freien Künsten‘ (septem artes liberales) zählte (wie in den disciplinae des

¹⁶ Vgl. Nicolas Chamforts Losung: „Guerre aux châteaux! Paix au chaumières!“

¹⁷ Dahinter steht natürlich Kants ‚Palast‘-Bemerkung in der **Kritik der Urteilskraft** (1790), Schillers **Briefe eines Reisenden Dänen** profitieren noch davon. Vgl. dazu T. J. Reed, 103-105. Vgl. auch Georg Büchner: **Der Hessische Landbote**.

¹⁸ Vgl. Leonhard Christoph Sturm (1719): **Architectonische Reise-Anmerckungen**.

römischen Gelehrten Varro (1. Jh. v. Chr.) oder doch vom Kanon ausgeschlossen wurde, wie es Martianus Capella erst 5-6 Jahrhunderte später bestimmte und mit seinem System des Triviums (Dreiweg: Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und Quadrivium (Vierweg: Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie) großen Einfluss auf die mittelalterliche Wissenschaftsorganisation hatte. Hier tauchte die Baukunst erst ab dem 12. Jahrhundert auf, und zwar unter den Handwerksberufen (*armatura*), die die *praktischen Künste* (*artes mechanicæ*) ausmachten und – im Status deutlich tiefer angesiedelt – auch von Unfreien ausgeübt werden konnten. Noch im 18. Jahrhundert war die Position der Architektur in dieser Systematik (und damit in der Ästhetik überhaupt) ungeklärt. Verdeckt wurde die prekäre Situation der Baukunst dadurch, dass einige ihrer prominenten Autoren und Theoretiker als Mathematiker anerkannt waren (z. B. Johann David Steingruber, 1773)¹⁹, und sie die Architektur als Mitgift in die Waagschale der Wissenschaften warfen. Auf diesem Umweg wurde die Baukunst in den Rang der Wissenschaft und zwar der mathematischen Wissenschaft erhoben, doch ihre praktische Ausübung als *Ars mechanica* eingeschränkt gesehen worden.²⁰ Die Theorie der antiken Säulenordnungen, letztlich eine Frage der Rangordnung der Elemente und Proportionen, füllte mit ihrer Diskussion zahllose Bände, um letztlich in der Frage nach den gedrehten Säulen von Salomons Tempel in Jerusalem für die Argumentation einen biblischen Anker zu finden, der die Legitimation des Fachs lieferte und auch die Frage nach der Hierarchie der antiken (heidnischen) Säulenordnung überlagerte.²¹ Immanuel Kant fand beiläufig gegen Ende der Epoche (1788) zu einem realitätsbezogenen Standpunkt, der Theorie der Architektur und Anschauung von Bauten in einen Bezug setzte, der die Anteile der Ästhetik ordnete:

Ein regelmäßiges, zweckmäßiges Gebäude mit seinem Erkenntnißvermögen (es sei in deutlicher oder verworrener Vorstellungsart) zu befassen, ist ganz etwas anders, als sich dieser Vorstellung mit der Empfindung des Wohlgefallens bewußt zu sein. Hier wird die Vorstellung gänzlich auf das Subject und zwar auf das Lebensgefühl desselben unter dem Namen des Gefühls der Lust oder Unlust bezogen: welches

¹⁹ Vgl. Hanno-Walter Kruft (1991): **Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart**. Studienausgabe. 3., durchgesehene und ergänzte Auflage München: C.H. Beck.

²⁰ Vgl. Hanno-Walter Kruft: **Geschichte der Architekturtheorie**, 199.

²¹ Da die korinthischen Säulen als die des Salomonischen Tempels identifiziert wurden, ist dieser Form auch die Spitze in der Hierarchie zugesprochen worden. Vgl. dazu Hanno-Walter Kruft: **Geschichte der Architekturtheorie**, 200.

ein ganz besonderes Unterscheidungs- und Beurtheilungsvermögen gründet, das zum Erkenntniß nichts beiträgt, sondern nur die gegebene Vorstellung im Subjecte gegen das ganze Vermögen der Vorstellungen hält, dessen sich das Gemüth im Gefühl seines Zustandes bewußt wird. Gegebene Vorstellungen in einem Urtheile können empirisch (mithin ästhetisch) sein; das Urtheil aber, das durch sie gefällt wird, ist logisch, wenn jene nur im Urtheile auf das Object bezogen werden. Umgekehrt aber, wenn die gegebenen Vorstellungen gar rational wären, würden aber in einem Urtheile lediglich auf das Subject (sein Gefühl) bezogen, so sind sie sofern jederzeit ästhetisch.²²

Innerhalb dieser Diskussion ist Lessings Haltung zur Architektur als Kunst, Wissenschaft und praktische Ausübung zu sehen. Die Ausführungen Lessings zur Architektur sind nicht sehr zahlreich, bilden kaum einen längeren Argumentationszusammenhang ab, zeigen auch wenig Systematik. Es scheint, der Aufklärer habe diesem Gebiet wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Immerhin ist die Frage zu stellen, warum das so ist.

Letztlich ist das die Frage nach dem Umfang und den Grenzen der Schönen Künste und Wissenschaften, wie sie im Zeitalter der Aufklärung diskutiert wurde und worin man zu unterschiedlichen Antworten gekommen ist. Lessings außerordentlicher Beitrag zu dieser Debatte findet sich in seiner **Laokoon-Schrift**²³ **über die Grenzen der Malerei und Poesie**, also dem Versuch, unter dem Dach der Ästhetik den einzelnen Künsten ihre spezifischen Räume zuzuweisen. Dabei kommt der Malerei – wie Lessing schon in seiner Vorrede vermerkt – die stellvertretende Rolle für die „bildenden Künste überhaupt“ zu, denn sie operiert mit „Figuren und Farbe“²⁴, stellt *nachahmend* „Körper“ dar. Mit solchen Kriterien geraten Baukunst und Architektur ganz außer Sichtweite. Sie werden im *Laokoon*-Traktat nicht explizit behandelt. In den Entwürfen zeigt sich, dass sie aber nicht ganz aus dem Reflexionskreis geraten waren. Dies ist in erster Linie Moses Mendelssohn zu verdanken, der wohl immer wieder die Perspektive auf andere Künste als Malerei, Bildhauerkunst und Poesie lenkte. In den Paralipomena zum **Laokoon** ist dies auch formuliert, indem er darauf hinweist, dass bei Lessings Besuch in Berlin und Potsdam im Sommer 1763 zwischen Lessing, Mendelssohn und Nicolai weiter über „die Einteilung der Gegenstände“ gesprochen wurde, um die bisherige Disposition des Traktats zu verbessern. In einer Anmerkung von Mendelssohn wird der Architektur

²² Immanuel Kant (1913): **Gesammelte Schriften**. Bd. 5. Berlin: Georg Reimer, 204.

²³ Gotthold Ephraim Lessing (1766): **Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie**. Berlin: Christian Friedrich Voß.

²⁴ Gotthold Ephraim Lessing (1766): **Laokoon**, XVI.

gedacht: „Die Baukunst hat nur körperl. Formen zum Gegenstande. Die Zeichen sind natürlich, zugleichseiend, nicht täuschend, drücken nur sinnliche Begriffe, ohne Neigung und Empfindung aus.“²⁵ Das ist eine deutliche Abgrenzung von der Poesie (mit ihrem arbiträren Zeichen), aber gleichzeitig eine Subsumierung unter den Begriff der *schönen Künste*.

Warum war der Kraftakt nötig? Den Anlass bot die einflussreiche Ästhetik von Charles Batteux (1713 – 1780), die ganz auf dem aristotelischen Mimesis-Gedanken fußte und das Prinzip der *Nachahmung* als einziges Kriterium für die Zuordnung zu den Künsten gelten ließ. Batteux, seit 1754 Mitglied der Akademie der Inschriften und schönen Künste und seit 1761 der Académie Française, war der einflußreichste Kunsttheoretiker, der von den Künstlern nicht mehr die Befolgung der klassischen Regeln forderte (wie noch in der französischen Klassik), sondern die Orientierung an der Natur. Dies rechtfertigte er durch eine neue Auslegung der *Poetik* des Aristoteles, eine Auslegung, die den Gedanken der Nachahmung der Natur in den Mittelpunkt stellte. Am deutlichsten wird dies in seinem Werk **Les beaux-arts réduit à un même principe** (1746)²⁶ in dem er mit dem Wirrwarr der unterschiedlichsten Regeln der Kunst, wie sie die vorangehende Ästhetik präsentierte, im Sinne der Klarheit und Einfachheit aufräumen will. Der Rekurs auf „le principe de l’imitation de la nature“ (nicht mehr wie vorher die Imitation der klassisch-antiken *Kunst*), das er sowohl bei den Griechen (Aristoteles) wie auch in der *Poetik* von Horaz (ut pictura poesis) fand, dabei Poesie und Malerei verband, war ein ästhetischer Befreiungsschlag, bei dem die Architektur zu den Kollateralschäden gezählt wurde, während er für Musik und Tanz noch Auswege fand, da sie nur andere Mittel, nicht andere Prinzipien hatte als sie Poesie und Malerei aufwiesen. Aber es war keine totale Ausgrenzung, denn Batteux ging von einem sehr umfassenden Begriff der Kunst aus, die er in drei Bereiche einteilte:

- Die Künste, die die alltäglichen Bedürfnisse des Menschen sicherten. Daraus seien Les Arts mechaniques entstanden
- Bereich: Die Künste, die das Vergnügen (plaisir) als Gegenstand haben (les beaux Arts par excellence): Musik, Malerei, Poesie, Bildhauerkunst, Tanz

²⁵ Gotthold Ephraim Lessing (1990): **Werke 1766-1769**. Herausgegeben von Wilfried Barner. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 250.

²⁶ Übersetzt von Johann Adolf Schlegel (1751): **Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz**. Leipzig: Weidmann.

- Bereich: Die Künste, die den Nutzen und das Angenehme (l'utilité et l'agrément tout à la fois) in gleicher Weise umfassen, die Beredsamkeit und die Architektur (l'Eloquence & l'Architecture). Die Bedürfnisse haben sie erschlossen und der Geschmack hat sie perfektioniert. Damit befinden sie sich in der Mitte zwischen den beiden anderen Bereichen.

Schon die Antike und in ihrem Gefolge der Klassizismus hatte ein System der Artes, das in die freien und die mechanischen Künste hierarchisch gegliedert war. Batteux hatte nun einen mittleren Bereich der Künste für Rhetorik und Architektur eingerichtet, beide damit aus dem Bereich der *schönen Künste* ausgeschlossen. Diese waren für ihn das ausschließliche Gebiet seines Traktats. Doch dieser Ausschluss war nicht absolut, wie er in Kapitel 6 des ersten Teils feststellte.

Il faut se rappeler un moment, la division des Arts que nous avons proposée c-dessus. Les uns furent inventés pour le seul besoin; d'autres pour le plaisir; quelques-uns durent leur naissance d'abord à la nécessité, mais, ayant sçu depuis se revêtir d'agrémens, ils se placèrent à côté de ceux qu'on appelle beaux Arts par honneur. C'est ainsi que l'Architecture ayant changé en demeures riantes et commodes, les autres que le besoin avoit creusés pour servir de retraite aux hommes, mérita parmi les Arts, une distinction qu'elle n'avoit pas auparavant.²⁷

An die Architektur ist notwendigerweise der Nutzen (Gebrauchswert) gebunden, alles rein Ornamentale ist lasterhaft. Nur bei besonderen Gelegenheiten, wie dem Tempelbau, ist ein gradueller Aufschwung zum *spectacle* gerechtfertigt. Man verlangt dann Schönheit, aber eine solche, die den realen Nutzen einschließt. Batteux fragt:

Que penseroit-on d'un édifice somptueux qui ne seroit d'aucun usage? La dépense comparée avec l'inutilité, formeroit une disproportion désagréable pour ceux qui le verroient, et ridicule pour celui qui l'auroit fait. Si l'édifice demande de la grandeur, de la majesté, de l'élégance, c'est toujours en considération du maître qui doit l'habiter. S'il y a proportion, variété, unité, c'est pour le rendre plus aisé, plus solide, plus commode: tous les agrémens pour être parfaits doivent se tourner à l'usage.²⁸

Gegenüber den schönen Künsten par excellence gab es also – etwas unsystematisch abgegrenzt – die schönen Künste par honneur, zu denen

²⁷ Charles Batteux (1746): **Les Beaux arts réduits à un même principe**. Paris: Durand, 43.

²⁸ Charles Batteux: **Les Beaux arts**, 47.

Beredsamkeit und Architektur zählten. Aber noch etwas besorgte den etwas schiefen Status dieser beiden Künste: sie ahmten nicht die (schöne!) Natur nach.

Mendelssohn setzte sich intensiv mit Batteux' Ästhetik auseinander, als er 1757 und zwar als erster in der Ästhetik, einen neuen Status der Architektur postulierte. Im Aufsatz **Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften** sprach erstmals ein Gelehrter im deutschen Sprachraum der Architektur den Status einer Kunst zu, indem er die „Gegenstände der Dichtkunst, der Malerey, der Beredsamkeit und der Tanzkunst, der Musik, Bildhauerkunst und Baukunst“ nacheinander aufzählte und nach ihrem gemeinsamen und „einzigem Endzwecke“ fragte. Sehr bezweifelt wird das Prinzip von Batteux, wenn er anmerkt:

Die Nachahmung scheint nur einen sehr entfernten Einfluß in die Schönheiten der Baukunst zu haben. Man behauptet zwar, die Säulenordnungen sollten mit der Figur eines wohlgewachsenen Menschen einige Ähnlichkeit haben. Allein die Absicht des Baumeisters ist keinesweges die Nachahmung der menschlichen Natur. Die ersten Erfinder haben nur von dem Gebäude des menschlichen Körpers die Regeln abgesondert, nach welchen der Begriff der Festigkeit mit den Schönheiten der äußerlichen Formen verbunden werden kann. Wir werden in der Folge die Ursache anzugeben suchen, warum die Nachahmung einen so geringen Antheil an den Schönheiten der Baukunst hat.²⁹

Die Beachtung der Säulenordnungen, d. h. die korrekte Zuordnung von Säulenform, Funktion und Status eines Gebäudes, sie waren seit Vitruv ausführlicher Gegenstand der Diskurse in der Architekturtheorie. Nun aber ist für Mendelssohn die „Vollkommenheit“ in der sinnlichen Erscheinung, mit anderen Worten, die „Schönheit“ die zentrale Kategorie. Mit dieser Begriffsbildung, die nicht mehr am Prinzip der Mimesis (Nachahmung) hängt, und die Kriterien der Utilité und des Plaisirs etwas in den Hintergrund rückt,³⁰ wird die Architektur als Kunst legitimiert. Mendelssohn legt fest:

²⁹ Fußnote in Mendelssohns *Betrachtungen*. Moses Mendelssohn (1929): **Schriften zur Philosophie und Ästhetik I**. Bearbeitet von Fritz Bamberger. Berlin: Akademie-Verlag, 177

³⁰ Ganz vernachlässigt ist die Diskussion nicht, vgl. Moses Mendelssohn: *Briefe über Kunst*. 4. Brief: „1) Man kann die Künste entweder als unschuldige Ergötzlichkeiten betrachten, oder als nützliche Beschäftigungen. 2) Die Baukunst ist niemals mehr als das Erstere.“ Moses Mendelssohn (2006): **Ästhetische Schriften**. Herausgegeben von Anne Pollok. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 101.

Eine jede Vollkommenheit also, die fähig ist, anschauend oder sinnlich vorgestellt zu werden, kann einen Gegenstand der Schönheit abgeben. Hieher gehören alle Vollkommenheiten der äußerlichen Formen, das heißt der Linien und Figuren, die Übereinstimmung mannigfaltiger Töne und Farben, die Ordnung in den Theilen eines Ganzen, alle Fähigkeiten unsrer Seele, alle Geschicklichkeiten unsers Körpers; und sogar die Vollkommenheiten unseres äußern Zustandes, worunter man Ehre, Bequemlichkeit und Reichthümer versteht, können davon nicht ausgenommen werden, wenn sie geschickt sind, vollkommen sinnlich vorgestellt zu werden.³¹

Werden nach diesen Vorgaben die „Schönen Künste und Wissenschaften“ eingeteilt, so findet sich bei den schönen Künsten auch die Baukunst wieder. Mendelssohn grenzt sie von Nachbarkünsten ab:

Die Baukunst unterscheidet sich von der Malerey, so wie von der Bildhauerkunst, in Ansehung der Vollkommenheiten, die sie auszudrucken hat. In jener werden, außer der Ordnung, der Symmetrie und der Schönheit der Linien und Figuren in den Säulen, Thüren und Fenstern, auch hauptsächlich die Dauerhaftigkeit und Vollkommenheiten des äußern Zustandes des Bauherrn sinnlich ausgedruckt. Die prächtigen Gebäude zeugen den Reichthum, die Würde und die Bequemlichkeit des Besitzers. Alles muß das Ansehen der Pracht, der Gemächlichkeit und der Festigkeit haben, weil dieses eigentlich der Endzweck eines Gebäudes ist.³²

Er erläutert mit Nachdruck:

Das Regelmäßige und Steife in den Außenlinien der Säulen und Öffnungen in der Baukunst, giebt ihnen eine scheinbare Festigkeit, die der Maler sowohl als der Bildhauer öfters vermeiden muß.³³

Es ist trotz aller argumentativen Bemühung eine recht gezwängte und gestauchte Habilitierung der Architektur in den Künsten. Es ist erkennbar, dass Mendelssohn klassische Tempel- und konventionelle Palastformen im Visier gehabt hat. Nicht jedes Bauwerk zählt er dazu, wenn er schreibt:

Die Baukunst überhaupt, in so weit sie zu den schönen Künsten gehört, ist nur als eine Nebenkunst anzusehen. Die Nothdurft sich für die Ungestümigkeiten der Witterung und Jahreszeiten zu bewahren, hat die Menschen angetrieben, Gebäude aufzurichten, statt daß alle übrigen Künste ihren Ursprung bloß dem Vergnügen zu

³¹ Moses Mendelssohn (1929): **Schriften zur Philosophie und Ästhetik I**, 170.

³² Moses Mendelssohn (1929): **Schriften zur Philosophie und Ästhetik I**, 177.

³³ Moses Mendelssohn (1929): **Schriften zur Philosophie und Ästhetik I**, 177-178.

verdanken haben. Daher müssen alle Schönheiten in der Baukunst, wie wir bereits oben erinnert, ihrer ersten Bestimmung, der Bequemlichkeit und Dauerhaftigkeit untergeordnet werden.³⁴

Die Praxis scheint auf diesen Mangel hinzudeuten, wenn Mendelssohn beobachtet, „daß die größten Künstler, wenn sie Gebäude in ihren Gemälden anbringen, dieselbe mehrentheils von der Seite vorstellen, um dem Auge eine größere Mannigfaltigkeit zu verschaffen, oder wenn dieses nicht angeht, so unterbrechen sie die steifen Linien der Baukunst durch eine Wolke, oder einen Baum, mit welchen sie einen Theil des Gebäudes bedecken.“³⁵

Mendelssohn nimmt den Impuls von Batteux auf und führt ihn weiter. Das Bauen ist Teil der schönen Kunst, aber nur dann, wenn es Vollkommenheit auszudrücken vermag, eine zweckhafte Bestimmung und solide Konstruktion nicht verliert. Im Hintergrund spielt die bedeutendste Architekturtheorie der Antike eine wichtige Rolle, Vitruv (1. Jh. v. Chr.) und seine **Zehn Bücher über Architektur** (De architectura libri decem), das Lehrbuch für die römische Architektur der Kaiserzeit.

Auch die Affekte-Lehre als Teil der Ästhetik spielt eine Rolle. Mendelssohn verfügte in einer Anmerkung zu den **Betrachtungen**:

Man kann der Baukunst selbst die Erregung der Leidenschaften nicht ganz absprechen. Sie kann es wenigstens vermittelst eines Nebenbegriffes, den unsere Seele allezeit mit dem Hauptbegriffe verbindet. So erregen prächtige und majestätige Gebäude Ehrfurcht und Bewunderung. Lustschlösser ermuntern uns

³⁴ Moses Mendelssohn (1929): **Schriften zur Philosophie und Ästhetik I**, 189.

³⁵ Vgl. auch Moses Mendelssohn: *Anmerkungen über das englische Buch*, Sect. XI „Bei der Größe eines Gebäudes kommt es vielleicht hauptsächlich darauf an, daß das Gebäude, in einer mäßigen Entfernung, das ganze Auge anfülle, aber auch ganz übersehen werden könne. Dieses sind eben die Grenzen, welche Aristoteles für jede Schönheit überhaupt bestimmt.“ Moses Mendelssohn (2006): **Ästhetische Schriften**, 115. Vgl. auch Part. IV sect.III: „In der Baukunst ist die Größe der Maße und Ausdehnung das vornehmste Hilfsmittel des Erhabenen, und wo ich nicht irre, aus keiner andern Ursache, als weil sie ein sinnliches Bild von der Wichtigkeit des Gebäudes, von der Festigkeit der Stützen, von der Pracht und Würde der Bewohner u.s.w. vorstellt.“ Kommentar dazu: „Ich habe alles nach der Ordnung oder nach der Unordnung hingeschrieben, in welcher ich es gedacht habe. [...] Jedoch es sind bloße Embryonen von Gedanken, die ein Lessing erst entwickeln und beseelen muß. Vielleicht kann er auch einigen von meinen Mißgeburten eine regelmäßige Gestalt geben und ein Leben einhauchen.“ Moses Mendelssohn: **Ästhetische Schriften**, 126.

zur Fröhlichkeit; einsame Gebäude zu Ernst und Tiefsinn, und ein Grabmaal kann Leidwesen und Traurigkeit erregen.³⁶

Die Fähigkeit eines Kunstwerks, Leidenschaften zu erregen, wird hier auf die Baukunst übertragen. Damit geht Mendelssohn über Batteux Orientierung am Status des Bauherrn oder Baumeisters hinaus und führt – wenn auch nur am Rande – eine neue Qualität in den Architektur-Diskurs ein.

Wie schnell hier der Fortschritt gewesen ist, ist im Werk **Theorie der schönen Künste und Wissenschaften** (1767) von Friedrich Just Riedel zu sehen, der die Baukunst ohne zu Zögern aufnimmt und definiert: „Die Architektur ist die Kunst, nach einem Grundrisse von sinnlichen deutlichen Ideen die Produkte für die Bedürfnisse des Lebens, ihrer Vollkommenheit unbeschadet, schön zu machen.“³⁷ Mendelssohns übrige Notizen („Embryonen“) zeigen, dass er sich zu seinen skizzenhaften Aufzeichnungen eine etwas systematischere Ausarbeitung von Lessing erhoffte. In der **Hamburgischen Dramaturgie** wird zumindest ein Nebenaspekt herangezogen. In Zusammenhang mit der Nachahmungs-Debatte bemüht Lessing sich um die Verdeutlichung seiner Argumentation, indem er auf ein Element der Baukunst seiner Zeit zugeht. In der repräsentativen Raum-Gestaltung (Auszierung) nobler Gebäude werden im Rokoko kostbare Materialien meist durch Imitationen aus Holz oder Stuck ersetzt. In Lessings Augen ist dies eine Nachahmung der Natur. Er benützt diesen Sachverhalt im Bauwesen zu einem Vergleich mit Produktionen des Dramas. Auch hier könne das Rekurrenieren auf das Nachahmungs-Prinzip in der Kunst,

eben so gut jedes dramatische Ungeheuer, das weder Plan, noch Verbindung, noch Menschenverstand hat, rechtfertigen. Die Nachahmung der Natur müßte folglich entweder gar kein Grundsatz der Kunst seyn; oder, wenn sie es doch bliebe, würde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu seyn aufhören; wenigstens keine höhere Kunst seyn, als etwa die Kunst, die bunten Adern des Marmors in Gyps nachzuahmen; ihr Zug und Lauf mag gerathen, wie er will, der seltsamste kann so seltsam nicht seyn, daß der nicht natürlich scheinen könnte; blos und allein der scheint es nicht, bey welchem sich zu viel Symmetrie, zu viel Ebenmaaß und Verhältniß; zu viel von dem zeigt, was in jeder andern Kunst die Kunst ausmacht.³⁸

³⁶ Moses Mendelssohn (2006): **Ästhetische Schriften**, 189.

³⁷ Friedrich Just Riedel (1767): **Theorie der schönen Künste und Wissenschaften**. Jena: Christian Heinrich Cuno, 32.

³⁸ LM 10, 81.

Nachahmung als Imitation von Natur und Versuch der Illusion des kostbaren Materials sieht Lessing hier am Werk. In dieser Sparte des Bauwesens mit dem Prinzip der Illusion sind alle Freiheiten der fantastischen und willkürlichen Gestaltung anzutreffen. Die bewährten Gesetze der Ästhetik, die sonst in der Kunst gelten, treten dabei zurück. Überdies scheint Stuckatur³⁹ für Lessing eine sehr untergeordnete Kunstfertigkeit zu sein. Um diesen Material-Vergleich in seiner Brisanz für die Kunst zu entkräften, entwickelt Lessing danach – in Abgrenzung von Batteux – seine eigene Theorie der Nachahmung für die Tragödie.

Doch gibt es noch andere Bemerkungen Lessings zur Baukunst. Bei seinen Lesefrüchten ist erkennbar, dass er Werke zur Architektur durchaus heranzog, aber nicht in dem Sinn, dass er auf diesem Gebiet der Theorie selbst tätig werden wollte. Vielmehr benützte er sie als Steinbruch und Materiallager für sein eigenes Gebiet, die Poetik.

Johann Georg Sulzers **Allgemeine Theorie der schönen Künste** (1771) forderte für die Baukunst, ihre Theorie müsse das Mathematische und Mechanische aussondern. Architektur beschränkt sich dann auf die Angelegenheiten, die „alle Menschen“ beurteilen können, „weil ihre Wirkung von der Empfindung abhängt“. Er forderte:

Das Wesen der Baukunst [...] besteht darinn, daß sie den Gebäuden alle ästhetische Vollkommenheit gebe, deren sie nach ihrer Bestimmung fähig sind. Vollkommenheit, Ordnung, Schicklichkeit der inneren Einrichtung; Schönheit der Form, ein schicklicher Charakter, Ordnung, Regelmäßigkeit, guter Geschmack in den Verzierungen von außen und innen: dieses sind die Eigenschaften, die ein Baumeister einem Gebäude geben muß.⁴⁰

Auch Mendelssohn'sche Impulse in Richtung von „Vollkommenheit“ wirkten sich aus.

³⁹ Der Kommentar erläutert: „Le ‚stuc‘, fréquemment employé dans l’architecture, civile et religieuse, du baroque.“ Gotthold Ephraim Lessing (2010): ***Dramaturgie de Hambourg***. Traduction intégrale, augmentée des paralipomènes, d’une chronologie et d témoignages d’époque avec introduction, notes et commentaire par Jean-Marie Valentin. Paris: Klincksieck, 472.

⁴⁰ Johann Georg Sulzer (1771): **Allgemeine Theorie der schönen Künste**. Bd. 1. Leipzig: Weidmann, Reich, 128.

Lessings Blick auf die Architektur

Sie sind Vorgaben einer Rahmendiskussion, in der Lessing sich bewegte. Batteux‘ Schriften waren ihm schon früh bekannt, ebenso die ‚Zehn Bücher von der Architektur‘ von Vitruv, die bei ihm wiederholt und zu ganz verschiedenen Zeiten erwähnt werden.⁴¹ Er hat sie stets mit Aufmerksamkeit betrachtet, aber stets als Dichter und Schriftsteller, der sie eben nicht für eine Architektur-Diskussion las und ausbeutete, sondern für die Literatur. An einem Fall ist dies ganz deutlich. In den **Collectaneen** berichtet er über die Sichtung der aus der Familie /Reimarus stammenden Bücher. Er vermerkt dabei: „Von diesen möchte ich wohl noch ansehen, und unter ihrem Titel beschreiben“⁴² einen Quart-Band von Vitruvs **De architectura**. Das Buch kannte er längst, aber dieses Exemplar enthielt handschriftliche Anmerkungen von Johan Albertus Fabricius,⁴³ dem Schwiegervater von Reimarus. Offensichtlich galt diesen Notizen sein Interesse.

Sonst nutzte er eine Wolfenbütteler Vitruv-Handschrift oder schon vorher ein gedrucktes Exemplar, um über Grottesken und Harpyen (für den Abschnitt über das Häßliche im **Laokoon**-Traktat von Relevanz) Auszüge anzufertigen. Auch versuchte er Hinweise über Versfüße aus Vitruv als Stichworte für eigene Überlegungen zu benutzen, ebenso Anmerkungen zur Physiognomie.

Manchmal geht das Interesse etwas weiter. Der **71. Literaturbrief** (6. Dezember 1759) lässt erkennen, dass Lessing Martianus Capella⁴⁴ schätzte, dessen Thesen über die Säulenordnungen in der Architektur in Zweifel gekommen waren. Einmal erreicht ihn ein Brief von Mendelssohn, der auf François Blondels **Cours d'Architecture** (1675) hinweist und dessen Anmerkungen zur Schönheitslinie:

Der Mann bestimmt die Gattung der Linie, nach welcher die Säulen verjüngt werden müßten. Allein die Grade der Krümmungen eben dieser Linien hat er nicht

⁴¹ Vgl. LM 15, 3537.

⁴² Vgl. LM 15, 59.

⁴³ Vgl. LM 12, 69.

⁴⁴ Marianus Capellus, ein Schriftsteller des 5. Jh. n. Chr.), dessen Werk **De nuptiis Philologiae et Mercurii**, eine Art Enzyklopädie über die sieben freien Künste großen Einfluss hatte.

festgesetzt. [...] Seine Erfindung ist dem Baumeister nützlicher, als dem Weltweisen.⁴⁵

So kommentiert der Berliner Freund. Damit wird auch klar, dass es sich zwischen Mendelssohn und Lessing nicht um einen Austausch über die Architektur handelte, sondern um einen Versuch, auch über die Architekturtheorie zu einer umfassenden Ästhetik zu gelangen. Zu einem solchen Zweck wird auch eine Schrift von Leibnitz („Von den ewigen Strafen“) herangezogen, und die Bemerkung referiert: „comme une belle musique, ou bien une bonne architecture contente les esprits bienfaits.“⁴⁶

Etwas weiter geht die Aufmerksamkeit bei den Werken von Claude Perrault (1613 – 1699),⁴⁷ dem Architekturtheoretiker, Übersetzer von Vitruvius ins Französische und Baumeister von Ludwig XIV. Lessing hält in den **Collectaneen** fest:

Er hat die Baukunst nicht bloß als ein Gelehrter verstanden, sondern sie auch wirklich getrieben. Außer dem Louvre, ist von ihm auch das Observatorium zu Paris, in der Vorstadt St. Jacques.⁴⁸

Gleiches Lob gilt nicht dem Architekten des barocken Rom, Giovanni Lorenzo Bernini (1598 – 1680), von dem es heißt:

Vor dem Raphael waren alle Figuren gleichsam schwindsüchtig: durch Bernini wurden sie wassersüchtig. (Winckelmann, *Empf. Des Sch.* S. 11) Aus diesem Grunde, weil die Baukunst viel leichter als die Bildhauerei, konnte Bernini ohne Gefühl des menschlichen Schönen, ein großer Baumeister sein, welches Lob derselbe in der Bildhauerei nicht verdient.⁴⁹

Was die italienische Architektur angeht, hat Lessing entschiedene Ansichten. In den *Collectaneen* notiert er unter dem Stichwort *Florenz*:

In Florenz ist die schöne Baukunst sehr selten, so daß nur ein einziges kleines Haus schön heißen kann, welches auch die Florentiner als ein Wahrzeichen weisen: eben dieses kann man von Neapel sagen. Venedig aber übertrifft diese

⁴⁵ Moses Mendelssohn an Gotthold Ephraim Lessing, 17. Februar 1780. Gotthold Ephraim Lessing (1987): **Werke und Briefe**. Bd. 11/1. Frankfurt am Main: Bibliothek Deutscher Klassiker, 274.

⁴⁶ LM 11, 472.

⁴⁷ Vgl. LM 15, 338.

⁴⁸ LM 15, 280, 338.

⁴⁹ LM 15, 224. Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680), römischer Baumeister.

beiden Städte durch verschiedne Palläste am großen Kanal, welche von Palladio aufgeföhret sind. Wink. Empf. des Schönen S. 23).⁵⁰

Aus derselben Quelle ist auch eine andere markante Bewertung gezogen:

St. Peter in Rom; das schönste Gebäude in der Welt. Von den Mängeln die Campbell⁵¹ in seinem Brittanischen Vitruvius daran finden will, siehe Winckelmann. Gegen Winckelmams Vertheidigung möchte ich aber wohl fragen: ob Fehler, welche nothwendig entstehen müssen, nicht auch Fehler sind?⁵²

Das Augenmerk auf die italienische und französische Architektur ist bei diesen Quellen erklärlich. Lessing hatte auf seiner italienischen Reise eben solche Werke konsultiert, etwa Volkmanns **Historisch-kritische Nachrichten**,⁵³ die er manchmal korrigiert und das Werk **De re aedificatorim** (1452) von Leo Baptist Alberti.⁵⁴ Wenn er bisher meist aus Beschreibungen der Architekturbücher oder aus Kupferstichbeilagen seine Schlüsse zog, so wird in den Reise-Notizen (sehr) gelegentlich ein spontanes Urtheil vor den Bauten formuliert, wie zum Beispiel in Turin am 29. August 1775:

Von der Architektur zu Turin: Das merkwürdigste ist von Don Philipp Juvara,⁵⁵ und dem P. Guarini,⁵⁶ welcher letztere mit Recht der Feind der graden Linie genannt zu werden verdient; seine Außenseiten sind geschlängelt, die Einfassung der Fenster grotesk, und selbst die Stufen der Treppen sind ein Absatz konkav, und ein andrer konvex ausgeschnitten; man sehe nur den Palast des Prinzen von

⁵⁰ LM 15, 224.

⁵¹ Colen Campbell (1676-1729), der schottische Architekt und Theoretiker: **Vitruvius Britannicus, or the British Architect** (3 Bde. 1715-1725) war ein Katalog englischer Bauten und Parkanlagen, richtete sich gegen barocke Exzesse und erklärte die britische Baukunst von der fremden unabhängig. Weithin eine Popularisierung von Neo-Palladianischer Architektur.

⁵² LM 15, 342.

⁵³ Johann Jacob Volkmann (1770): **Historisch-kritische Nachrichten von Italien**. 3 Bde. Leipzig: Caspar Fritsch.

⁵⁴ Leo Baptist Alberti (1404-1472), italienischer Architekt der Frührenaissance.

⁵⁵ Don Filippo Juvarra (1685-1736) baute in Turin 1719-1724 Kirchen und Paläste im Stil des Spätbarocks.

⁵⁶ Guarino Guarini (1624-1683) Jesuit und Architekt aus Modena, wirkte ab 1666 als Baumeister für das Haus Savoyen. Sein spätbarocker Stil verband sich mit üppiger Dekoration.

Carignan.⁵⁷ Die Kirche auf der Superga vom Juvara ist mir gegen ihre Höhe viel zu schmal vorgekommen; denn sie ist mit der Kuppel gewiß dreimal so hoch als im Diameter. Der dabei gebrauchte Marmor verwittert und bürstet von außen so gewaltig, daß sie bald genötigt sein werden, neue Säulen unterzuziehn.⁵⁸

Hier gibt die klassische Architektur das Modell vor, von am gesehenen Objekt nur die Abweichungen vermerkt werden. Eigenheiten und Erweiterungen des Barocks sind dies allemal, die „gerade Linie“ ist Lessings zentrales Thema, das schon im Gespräch mit Mendelssohn eine Rolle gespielt hatte.

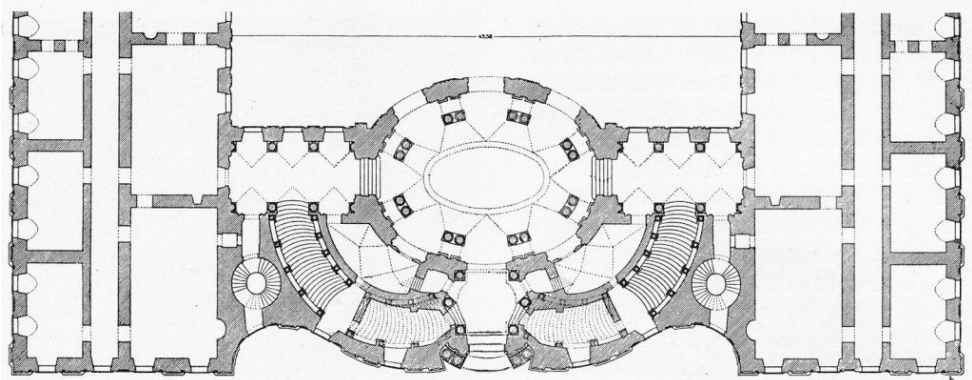


Abbildung 5: Guarino Guarini: Grundriss des Palazzo Carignano in Turin

⁵⁷ Palazzo Carignano (1679). Die elliptische Ziegel-Fassade mit ihren konkaven und konkaven Formen ist sonst nur in Kirchenbauten in der Nachfolge von Francesco Borromini bekannt.

⁵⁸ LM 16, 263.



Abbildung 6: Don Filippo Juvarra: Basilica di Superga in Turin

Es ist auffällig, dass deutsche Bauten in der Architektur-Diskussion bei Lessing kaum vorkommen. Man könnte sagen, er ist hier gedanklich ein Global Player, für den der eigene Schauplatz nur sehr bedingt den Maßstäben genügt. Auch der eigene Wirkungsort Wolfenbüttel, der berühmte Bibliotheksbau und seine markante Rotunde geraten nicht ins argumentative Blickfeld. Lessing schreibt in seiner ersten Zeit nur er sitze „auf meiner Burg in Wolfenbüttel“⁵⁹, aber nichts über deren – immerhin bemerkenswerte – Architektur, nichts über Fensterachsen, Säulengänge und Portale. Man könnte sagen: Lessing ignoriert die Wolfenbütteler Herrschaftsbauten als Akte der Baukunst, benennt sie nur mit ihrer Funktion: Burg und Bibliothek, anderen Lessing-Orten in Deutschland durchaus vergleichbar.

Die Architektur des Mittelalters

Die Wiederentdeckung der Gotik in Deutschland, die mit Goethes und Herders Straßburg-Aufenthalt und der Schrift **Von deutscher Art und Kunst** (1773) einen mächtigen Impuls erfahren hatte, mag auch Lessing

⁵⁹ Lessing an Eva König, 3. November 1771. LM 17, 405.

tangiert haben. Er ist jedoch skeptisch. Während er der altdeutschen Malerei Qualität durchaus zubilligt, ist „ob aber auch die Deutschen Baumeister damals das Lob verdienten [...] ist [für ihn] eine andere Frage.“ Die **Collectaneen** vermerken dies unter der Überschrift: *Alte deutsche Baukunst*. Hier wird ein Exzerpt aus der Inkunabel des Jakob Wimpfeling (1440-1528)⁶⁰ wiedergegeben, der sich bei seinem Lob auf die deutschen Verhältnisse auf Aeneas Silvius stützt und in lateinischer Sprache formuliert, dass die Germanen in der Mathematik und der Architektur alle Völker überragen. Lessing zweifelt daran:

Wenn nur aber, wie ich fürchte die Worte des Aeneas Sylvius nicht auch diese Auslegung leiden, daß man die Gebäude der Deutschen eher bewundern als loben könne. Und es wäre auch gerade, was sich von der damals üblichen Gothischen Bauart sehr eigentlich sagen ließ. Ungeheure Massen von Stein, ohne Geschmack, oder wenigstens in einem sehr kleinen Geschmacke aufgethürmt.⁶¹

Die Beunruhigung des Ästhetikers ist zu spüren. Die schiere Größe des Baus, der Mangel an Proportionen und Gliederungsweisen, sowie die Unmöglichkeit, approbierte Kriterien auf ihn anzuwenden stehen für das Unbehagen. Der „kleine Geschmack“ ist nicht der der Gelehrten, sondern der der noch weithin aus der Wissenschaft ausgegrenzten Argumentationsweisen und Standpunkte. An anderen Stellen nennt Lessing dies den „gothischen Geschmack“⁶², den er auch als altmodisch, verschnörkelst und stillos ansieht. Aus der Zeit eben dieses Geschmacks ist seine einzige eingehendere Beschäftigung mit einem mittelalterlichen Bauwerk zu nennen, dem Kreuzgang des württembergischen Klosters Hirsau (Hirschau). Er hat das Werk nie gesehen, aber es war Bestandteil, seiner Bücherwelt. In fast unübersehbarer Zahl von Referaten und Exzerpten versucht er die These zu begründen, dass die (seit 1692 zerstörten) bunten Glasfenster mit 40 Holzschnitten einer *Biblia Pauperum* in Bildprogramm und Struktur übereinstimmen. Seine ausführliche Darstellung des Klosters referiert die Baulichkeiten aus der Literatur ohne eine eigene Stellungnahme zur Architektur. Das zeigt letztlich nur sein recht oberflächliches Verständnis (und Interesse) an der vorreformatorischen Mönchskultur. „Ganz schlecht müssen diese Gemälde nicht gewesen sein“, gesteht er einmal zu, ein andermal spekuliert er über die Bilder im Refektorium:

⁶⁰ **Epitoma rerum Germanicarum**. 1505. LM 15, 508.

⁶¹ LM 15, 508.

⁶² Lessing. In: **Berlinische privilegierte Zeitung**. 98. Stück (17. August 1751) LM 4, 345.

Die Gemälde waren aber nicht in den Fenstern, sondern auf den Wänden. Denn wo man volles Licht brauchte, bemalte man in den Klöstern die Fenster nicht, welches nur da geschah, wo ein gemäßigtes und mehr gebrochenes Licht den heiligen Schauer des Orts vermehren sollte; wie vornehmlich in den Kreuzgängen.⁶³

Schnell wechselt die Darstellung über zu den inzwischen verblichenen Schätzen der Klosterbibliothek von Hirsau, die er ausführlich bibliographisch beschreibt. Auch hier wird erkennbar: Lessing hat weder ein besonderes Interesse an mittelalterlicher Architektur⁶⁴ noch besitzt er Enthusiasmus und Kenntnisse, die ihm einen entsprechenden Zugang ermöglicht hätten. Ihm blieb das philologisch-historische Repertoire zur Beschreibung, und es genügt ihm, wie er erkennen lässt:

Um mir von dem Kreuzgange des Klosters, in welchem sich jene Fenstergemälde fanden, keine falsche Vorstellung zu machen, lag mir daran, von dem Gebäude desselben überhaupt einigen Begriff zu machen.⁶⁵

Der Begriff des Gebäudes sind seine Größe, seine Materialität und seine Funktion. Es ist kein ästhetischer Begriff. Auch wenn er sich im Falle Hirsau aller Urteile über die gotische Baukunst enthält, ist doch erkennbar, dass sein Instrumentarium ein anderes ist.

Lessing wird man kaum als Referenz für eine Wertschätzung der mittelalterlichen Architektur heranziehen können. Seine Prinzipien der Architekturanalyse, aber auch sein persönlicher Blick gingen in eine andere Richtung: Die Linie, die er selbst von den Theorien und Bauten der klassischen Antike bis in seine Gegenwart zog.

Poesie am Bau

Die Verbindung von Architektur und Literatur wurde für Lessing nur einmal auf eine echte Probe gestellt, als er – inzwischen in Wolfenbüttel – aus Breslau eine Anfrage (8. Dezember 1773) erhielt, die ihn an seine für die Bürgerschaft segensreiche und offensichtlich unvergessene Tätigkeit erinnerte. Der Vorsteher der Breslauer Kaufmannschaft, Thomas Thomson

⁶³ LM 12, 60-61.

⁶⁴ Auch wenn er versucht, über die Beschreibungen der Gebäude sich über ihre Funktion zu vergewissern. Vgl. dazu Michel Henri Kowalewicz (2003): **Lessing et la culture du Moyen Age**. Hildesheim: Weidmann, 190-201.

⁶⁵ LM 12. 55.

fragte 1773 bei ihm an und erbat eine kurze lateinische Inschrift für das neu erbaute Schützenhaus auf dem Zwinger beim Schweidnitzschen Tor. Die Begründung ist eine doppelte: Der Absender schrieb: „So wäre der Zwinger-Platz am Schweidnitzischen Thore, allwo die Kauffleute ihr Lustschießen gehabt haben, verlohren gegangen,⁶⁶ wenn Sie, auf meine Bitte sich unsrer nicht angenommen hätten, daß durch Sie, der Plaz und die Mauer um ein geringes Quantum uns eigenthümlich geblieben ist.“⁶⁷

Man hat inzwischen gehandelt und dort „das schönste Schießhaus in ganz Deutschland“ in massiver Mauer erstellt, das über dem Haupteingang eine Inschrift benötige, die Lessing „in alter gutten lateinischer Sprache“ formulieren solle.⁶⁸

Der Kaufmann Thomson legt einige Entwürfe bei und verweist auf den Wolfenbütteler Senator Barnickel, der den Neubau in Breslau gesehen habe und Lessing am besten eine Beschreibung davon geben könnte.⁶⁹ Dieser Gewährsmann war bisher in der Lessingforschung ein bloßer Name, über den keine Nachrichten vorlagen. Wie die Archivalien des Niedersächsischen Staatsarchivs zeigen,⁷⁰ handelt es sich hier um den Fabrikanten von Gold- und Silberborten und Stadtkämmerer Johann Christian Barnickel (1710 – 1786) der im Großen Zimmerhof (heute Nr. 24) sein Haus hatte.

Diese Episode ist insofern von Belang, als Thomson bei seiner Breslauer Anfrage auf ein Berliner Beispiel verwies, die Inschrift auf dem Invaliden Haus, die besonders vortrefflich die Bestimmung des Bauwerks angebe. Nicht zufällig hatte Moses Mendelssohn schon in den **Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften** (1757 niemals) dieses Beispiel vorgeführt:

Die Inschriften dienen auch als ein Mittel die Poesie mit der Baukunst zu vereinigen. Sie erklären den Endzweck und die Bestimmung eines Gebäudes, die man durch die äußerliche Einrichtung desselben nicht erkennen kann. Das berlinische Invalidenhaus führet die schöne und nachdrückliche Inschrift: LAESO. ET. INVICTO. MILITI: Diese drey Worte erklären die Bestimmung des Gebäudes, und sind zugleich eine Lobrede auf die Gesinnung des hohen Stifters,

⁶⁶ Der ‚Zwinger‘, das alte Schützenhaus, war 1760 bei der österreichischen Belagerung 1760 zerstört worden. Der 1768 begonnene Neubau wurde erst 1770 eingeweiht.

⁶⁷ LM 20, 290.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Vgl. auch die Beschreibung bei Jerzy Krzysztof Kos (o. J.): **Carl Gotthard Langhans 1732-1808. Architekt z Kamiennej Góry.**

⁷⁰ Juristische Klagen, Geldforderungen (Staatsarchiv Wolfenbüttel).

der den „verwundeten und unbesiegteten Streiter“ den Rest seiner Tage in Ruhe und Gemächlichkeit zubringen lassen will.⁷¹

Der Verweis der Kaufleute auf dieses Berliner Gebäude war nicht von ungefähr, denn sein Architekt war Carl Gotthard Langhans, der schlesische Landbaumeister aus Breslau.⁷² Sicherlich war Lessing diese Meinung Mendelssohns gegenwärtig, und er verfasste für das Gebäude⁷³ am Breslauer Zwinger die Inschrift: „Mercurio telis certanti MDCCLXX“, die am versprochenen Ort angebracht wurde (1781).⁷⁴

Architektur als literarische Zeichen

Ist Lessings *große Distanz* zur Architektur des deutschen Mittelalters deutlich erkennbar, so ist die allgemeine Reserve der Baukunst gegenüber nicht so klar. Der Schriftsteller verwendet in seinem Werk immer wieder Begriffe aus diesem Bereich, vor allem: Säule, Portal, Palast.

Der Terminus Säule ist durch die Diskussion der Säulenordnungen in der Architekturtheorie seit Vitruv dominiert, eine Diskussion, die Lessing kannte. Bei ihm ist Säule spezifisch gebraucht, nämlich als solitäres Kunstwerk (mit Inschrift) oder als Teil einer Skulptur, d.h. von der Architektur losgelöst und der Bildhauerkunst zugeordnet. Säulen sind damit Requisiten, die den Figuren den nötigen Halt verleihen. Im *Laokoon*-Traktat

⁷¹ Moses Mendelssohn (2006): *Ästhetische Schriften*, 213.

⁷² Das Gebäude wurde 1891 abgebrochen.

⁷³ Vgl. zur Geschichte des Baus Roland Gehrke (2009): **Landtag und Öffentlichkeit. Provinzialständischer Parlamentarismus in Schlesien 1825-1845**. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 134-135, Jerzy Krzyszof Kos: **Carl Gotthard Langhans**, 87, 104-105 (Beschreibung des Gebäudes), Walther Th. Hinrichs (1909): **Carl Gotthard Langhans. Ein schlesischer Baumeister 1733-1808**. Straßburg: Heitz, 18-19, Julius Neugebauer (1876): *Der Zwinger und die kaufmännische Zwingerschützenbrüderschaft*. In: **Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens**. Bd. 13 Beilage, 73.

⁷⁴ Vgl. die Zweifel an der Zuschreibung bei Erich Schmidt (1897): *Lessing*. In: **Jahresberichte für deutsche Litteraturgeschichte**. Bd. 5 (für das Jahr 1894), IV,6 und Wolfhart Unte (1984): *Richard Foerster (1843-1922). Sein wissenschaftliches Werk in der klassischen Altertumswissenschaft, Kunstgeschichte und Kulturgeschichte Schlesiens*. In: **Jahrbuch der schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau**. Bd. 25, 265 sowie der Kommentar Gotthold Ephraim Lessing (1988): **Werke und Briefe**. Herausgegeben von Wilfried Barner. Bd. 11/2. Frankfurt am Main: Verlag Deutscher Klassiker, 1052. Alte Fotografien zeigen zwar einen Schmuckgiebel mit einem Vogel, der ein Gewehr hält, aber das darunter liegende Feld weist keine Inschrift auf, sondern ist mit einer Reihe von senkrechten Pfosten verdeckt.

ist diese Verwendung naheliegend und häufig.⁷⁵ Manchmal ist Säule auch die *columna* der Buchdruckerkunst, die Spalte im Drucksatz. Nur selten aber als *corinthische Säule* im Sinne der Architekturtheorie.

Der Palast als Bauform ist durchaus spezifisch gebraucht. Für Lessing ist es der Schauplatz der antiken Königsdramen (z.B. Agamemnons Theben), auch der Palast des Sultans in Pierre Corneilles **Zaire**-Tragödie, aber auch die adligen Residenz in London, Paris, Rom und Wien. Die Bauform steht nicht unangefochten da, wie aus einem Dialog im bürgerlichen Trauerspiel **Miss Sara Sampson** zeigt, in dem Lady Marwood einen auffälligen Gegensatz initiiert, indem sie von einer Gegenüberstellung macht von „einem Frauenzimmer voll des zärtlichsten Gefühls, welches eine Hütte einem Palast würde vorgezogen haben, wenn sie in jener mit einer geliebten und in dieser einer gleichgültigen Person hätte leben sollen.“ (IV,8). Wir erkennen die seit der Revolution so berühmt gewordene Polarisierung von Hütte und Palast, Bauformen, die noch mit Gefühl und Etikette versehen werden und natürlich auch mit entgegengesetzten sozialen Rängen. Wir sind an einer Schwelle, wo der Architekturbegriff des Palasts als parabolische Form in die Literatur und Philosophie hinüberwächst und so ein Element der Fabel und Parabel wird. Lessing griff in seinen *Literaturbriefen* ein prägnantes Beispiel auf⁷⁶, das er zitierte:

Der Palast⁷⁷ des Prinzen Eugens.

Man redete in einer Gesellschaft von dem Pallaste des Prinzen Eugens, der in dem Preußischen Überfall sollte niedergerissen werden. Man war sehr bemüht sein Ebenmaß, seine Abtheilungen und ganze Form zu untersuchen. Ein Mensch, der große Reisen gethan hatte, schwieg lange stille, endlich fieng er an: Dieser Pallast ist mir so gut bekannt, als irgend jemandem. Ich war in Wien als er gebauet ward, und ich habe das Glück ein Stükgen von dem Marmor zu besitzen, woraus er bebauet ist. Zugleich zog er das Stükgen aus der Tasche, und betheurete, daß ers von dem Marmor heruntergeschlagen hätte, von welchem der Pallast erbauten worden.⁷⁸

⁷⁵ Er bringt als Beispiel den Traum des Kaisers Konstantin mit dem Bild des Kreuzes, das als Vorbild für die Architektur der christlichen Kirchenbauten gedient habe.

⁷⁶ Zitiert im 127. Literaturbrief (Beschluss, 25. September 1760), LM 8, 275.

⁷⁷ Vermutlich handelte es sich um das Winterpalais in der Wiener Altstadt, das der Baumeister Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) mit sieben Achsen entworfen hatte. Es war der bedeutendste Barockbau der Stadt.

⁷⁸ [Johann Jakob Bodmer] (1763): **Neue Critische Briefe**. Neue Auflage Zürich: Orell, Geßner und Comp., 187.

Diese Fabel ist die Beantwortung einer Aufgabe, die dem Verfasser Bodmer gestellt worden war:

Als man das Gedicht auf den Messias lobete, und eine sich rühmte er kennete es sehr wol, es wäre in Hexametern verfasst, und er hätte den Vers aus demselben behalten: „Also versammelten sich die Fürsten der Hölle zu Satan.“⁷⁹

Lessing verfolgte den inhaltlichen Aspekt dieser Fabel nicht weiter.

Mendelssohn mag in Lessings Kontext⁸⁰ eine wichtige Unterscheidung der Künste geliefert haben, die auch die Architektur betraf.. In den **Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften** (1757) teilt er die Künste nach dem Charakter ihrer Zeichen ein: und legt fest: „Natürlich sind sie, wenn die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist.“⁸¹ „Hingegen werden diejenigen Zeichen willkürlich genannt, die vermöge ihrer Natur mit der Sache nichts gemein haben, aber doch willkürlich dafür angenommen worden sind“⁸² (Sprache, Buchstaben, Hieroglyphen, Allegorien). Die Dichtkunst zählt hier zu den willkürlichen Zeichen, Malerei, Bildhauerkunst, Musik, Tanz und Baukunst zu den natürlichen Zeichen. In der Baukunst sind dies vor allem die durch Linien und Ordnung, die einzelnen Architekturelemente. Mendelssohn führt verschiedene Beispiele an, die Grenzfälle sind, z. B. dass der einstige Tempel der Tugend nur einen einzigen Eingang habe, „um dadurch anzudeuten, daß man durch keine Nebenwege zur Tugend gelangen könne.“⁸³ Er referiert auch das von Plutarch⁸⁴ berichtete Beispiel, daß man in Rom nur durch den Tempel der Tugend zu dem Tempel der Ehre gelangen konnte.⁸⁵ Für ihn ist dies „ein untrügliches Kennzeichen, daß der Einfall mehr zur Dichtkunst als zur Baukunst gehöret.“⁸⁶ Das Bauwerk dient damit als Allegorie, eine Verwendung, der Mendelssohn skeptisch

⁷⁹ [Johann Jakob Bodmer] (1763): **Neue Critische Briefe**, 194.

⁸⁰ Vgl. dazu Hugh Barr Nisbet (2008): **Lessing**, 426.

⁸¹ Moses Mendelssohn (2006): **Ästhetische Schriften**, 199.

⁸² Ebd.

⁸³ Moses Mendelssohn (2006): **Ästhetische Schriften**, 206.

⁸⁴ Plutarch (um 45-um 125 n. Chr.), griechischer Schriftsteller in seiner Parallelbiografie zu Marcellus, 28.

⁸⁵ ‚Aedes Honoris et Virtutis‘ an der Via Appia in Rom. Der Doppeltempel wurde im 4. Jh. n. Chr. geschlossen.

⁸⁶ Moses Mendelssohn (2006): **Ästhetische Schriften**, 207.

gegenübersteht, denn „der Erfolg scheint nicht sehr glücklich gewesen zu sein.“⁸⁷

Kompliziert wird der Fall, wenn Architektur nicht nur beschrieben wird, sondern die Elemente (Zeichen) der Baukunst Gegenstand der Dichtung werden. Die Architektur wechselt dann den Status. Das formale Zeichen (Begriff, Buchstabe) bleibt bestehen, aber der gewohnte natürliche Charakter des Zeichens erhält zusätzlich einen arbiträren Charakter, der die Eigenschaft der Dichtung ausmacht. Aus der natürlichen Vorstellung eines Palasts wird somit eine willkürliche (dichterische) Palast-Vorstellung, deren Bezug zur Realität (Natur) durchaus variabel sein kann.

In seiner Schrift **Duplik** (1778) führte Lessing das Verfahren am Beispiel des Tempels der Diana in Ephesus vor, das nach unterschiedlicher Aussage antiker Autoren auf einem unsicheren Kohlefeld gegründet sei. Lessing greift die Befürchtungen der Fachleute auf, die um die Stabilität des Baus fürchten und wird emphatisch:

Vergieb es mir, lieber Baumeister, dass ich von diesem nichts weiter wissen mag, als daß es gut und fest seyn muß. Denn es trägt, und trägt so lange. Ist noch keine Mauer, keine Säule, keine Thüre, kein Fenster aus seinem rechten Winkel gewichen: so ist dieser rechte Winkel freylich ein augenscheinlicher Beweis von dem unwandelbaren Grund: aber er ist doch darum nicht die Schönheit des Ganzen. An dieser, an dieser will ich meine Betrachtungen weiden; in dieser will ich dich preisen, lieber Baumeister! Preisen; auch wenn es möglich wäre, daß die ganze schöne Masse gar keinen Grund hätte, oder doch nur auf lauter Seiffenblasen ruhete.

Er fügt hinzu:

noch will ich [...] mich im geringsten abhalten lassen, den Bau selbst nach den eingestandenen Regeln einer guten Architektur zu prüfen.⁸⁸

Lessing trennt also hier deutlich zwischen der technischen und der ästhetischen Seite des Bauens. Nur letztere sieht er als ein Gebiet an, dem er sich zuwenden will, nicht der Frage des Untergrunds, der Baugerüste und der Baurechnungen. Diese, einen Statiker wenig befriedigende Argumentation, ist eine ganz von der Baukunst abgehobene, sie zielt – Lessing geht im Anschluss darauf ausführlich ein – auf die Religion, die der Anlass für seine *Duplik* gewesen ist.

⁸⁷ Ebd., 207.

⁸⁸ LM 13, 30-31.

Ein vergleichbares, weiter ausgearbeitetes architektonisches Modell setzt er an die Spitze seiner Schrift gegen den Hamburger Hauptpastor Johann Melchior Goeze. Diesmal ist es eine Palast-Parabel. Auch hier geht es um den Streit der Fachleute über die richtigen Grundrisse und ihre Interpretation. Demgegenüber beharrt der Erzähler der Parabel auf dem Bau und seiner Funktion des Königs-Palasts, der „von ganz unermeßlichem Umfange, von ganz besonderer Architektur“ ist. Dabei stand dieses Regierungsgebäude in Widerspruch zu allen „angenommen Regeln“, gefiel aber vor allem durch „Einfalt und Größe“ durch die Verachtung von „Reichtum und Schmuck“. Es entsprach der Funktion durch „Dauer und Bequemlichkeit“, „Reinlichkeit“ und „Vollständigkeit“, alles nach den Regeln Vitruvs. Der Baumeister hatte das Äußere recht unverständlich gehalten, denn die Fassaden waren mit vielen, unregelmäßig geformten und angeordneten Fenstern und Türen, auch Toren von unterschiedlicher Größe angelegt. Für die „Kenner von Architektur“ galt dies als Beleidigung. Ein weiterer Kritikpunkt war, dass die bestimmenden, den Besuchsverkehr bündelnden großen Portale auf jeder Palastseite fehlten. Stattdessen führten viele und kleine Türen die Besucher direkt zu ihrem Ziel in dem Gebäude, das durch Deckenlicht – eine unerhörte Neuerung – im Inneren unvermutet hell war. Es ist hier weniger an eine Palast der Renaissance oder des absolutistischen Zeitalters zu denken als an ein reines Verwaltungs- oder Kontorgebäude. Solche Bauten waren im Josephinischen Wien durchaus stilbildend.⁸⁹

Natürlich ist Lessings Palast-Parabel der Einstieg in eine, vielmehr die Fortführung, einer Religionsdebatte, dann auch in die Geistessituation der Aufklärung, für die die Baukunst ihre definierten (natürlichen) Elemente als Metaphern (d.h. als arbiträre Zeichen) zur Verfügung stellen musste.

Proportionierung des Gebäudes, Symmetrie als Einklang der der Teile, und Angemessenheit des Dekorums an den Zweck sind die Vorgaben von Vitruv, die der Kenner der Architektur zur Beurteilung heranzieht. Lessing fügt noch zwei weitere Kriterien hinzu: die Funktionalität der Teile und die Lichtführung für die Innenräume. Ihnen gibt er absoluten Vorrang vor Vitruvs Kategorien. Das gibt dem gedachten Gebäude sowohl ein modernes rationales Gefüge, zerlegt dabei aber die klassischen Formen und gerät in die Nähe der dekonstruktivistischen Architektur-Strömungen.

⁸⁹ Vgl. Lessings Besuch in Wien 1775.

Lessings Interpreten blieben nicht dabei stehen, die Architekturelemente als Teil einer Religions-⁹⁰ oder Aufklärungsdebatte,⁹¹ d.h. der Debatte des 18. Jahrhunderts zu sehen. Theodor W. Adorno weitete Lessings Palast-Konstruktion bis in die Nähe von Franz Kafkas Schloss hin aus,⁹² spätere Interpreten sahen in den Merkmalen des Baus Elemente der megalomanen, undurchschaubaren Industrie-Architektur des 20. Jahrhunderts.⁹³ Das heißt: Lessings Palast-Parabel wurde in den Bereich der natürlichen Zeichen, der Realität des Bauens, zurückgespiegelt.⁹⁴ In diesem Licht können wir Lessings Metaphorik des Bauens durchaus auf konkrete Architekturforderungen zurückführen und müssen sie nicht nur als verkappte Religionsdebatte hinnehmen.

Es wird aber auch sichtbar, dass Lessing in der Betrachtung der Architektur vom Bereich der natürlichen Zeichen in den der arbiträren Zeichen (d.h. von den Formen der Baukunst in die literarische Gestaltung) darauf verzichtet, den Zeichen einheitliche Definitionen und vor allem Wertungen zu unterlegen. Beim *Tempel* von Ephesus fällt auf, dass er Mechanisches und Statisches (im Untergrund) ganz vernachlässigt wissen wollte und nur die Ästhetik des sichtbaren Baus würdigte. Bei der *Palast-Parabel* wird genau dieses zur Nebensache erklärt: Verwirrung, Unübersichtlichkeit und Disproportionen der Ansicht spielen keine Rolle mehr. So fällt auf, dass Lessing im Bereich der Literatur für die Architektur kein in sich stimmiges und verbindliches System der Beurteilung vorführt. Für Lessing ist hier wichtiger, sich für ad-hoc-Situationen Argumente zurechtzulegen, die in anderen Kontexten und Diskursen von ihm wieder außer Kraft gesetzt werden. Für Nachgeborene ist dies ein Problem, wenn sie bei Lessing im Bereich der Architektur als natürliche und willkürliche Zeichensysteme eine einheitliche Theorie zu erkennen versuchen. Dass er

⁹⁰ Vgl. Karol Sauerland (1993): *Lessings ‚Palast-Parabel‘ – ein literarisches Kleinode, das über das Streitobjekt hinauswuchs*. In: Wolfram Mauser, Günter Saße (Hg.): **Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings**. Freiburg im Breisgau: Max Niemayer Verlag, 457.

⁹¹ Vgl. Stefan Matuschek (1997): *Undogmatische Anschauung. Diderots Tempel- und Lessings Palast-Parabel*. In: **Lessing Yearbook / Jahrbuch**, 29, 31-32.

⁹² Vgl. Theodor W. Adorno (1977): *Aufzeichnungen zu Kafka*. In: Theodor W. Adorno: **Gesammelte Schriften**. Bd. 10.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 280-283.

⁹³ Vgl. Helmut Göbel (1971): **Bild und Sprache bei Lessing**. München: Wilhelm Fink Verlag, 219.

⁹⁴ Vgl. zuletzt Renate Stauf (2010): *Auf dem Olymp. Gotthold Ephraim Lessing und Friedrich Schlegel im Gespräch über die Postmoderne*. In: Andrea Hübener, Jörg Paulus, Renate Stauf (Hg.): **Umstrittene Postmoderne. Lektüren**. Heidelberg: Winter, 12-15.

dies nicht anbietet, vielleicht nicht anbieten will, macht ihn – zumindest in den Augen Adornos – zu einem Modernen Denker und Schriftsteller, nur eine Handbreit von Kafka entfernt. Und, wie weit ist Kafka von uns entfernt, müssen wir uns fragen?

Lessings Appell

Was bedeutet Lessings Sicht der Architektur für die Gegenwart? Zunächst die Erkenntnis, dass er mit Themen der Architektur ganz unterschiedlich vorgeht:

- Lessings Architektur auf der Bühne entsprach durchaus den Konventionen seiner Zeit. Hier war er wenig innovativ, wollte es auch nicht sein. Denn das Bühnenbild sah er nicht als Aufgabe des Dramatikers an.
- In der Ästhetik setzte Moses Mendelssohn sich für eine neue und höhere Bewertung der Architektur im Rahmen der Künste ein. Lessing hat diese Debatte verfolgt, aber keine eigene Argumentation entwickelt, da sein Augenmerk v.a. den Plastik, Malerei und vor allem der Dichtkunst galt.
- Lessing kannte und benützte die Architekturtheorien von Vitruv über Perrault bis Leonhard Sturm, zog sie aber stets nur in Aspekten heran, die für seine Poetik von Belang waren.
- Lessings Sicht auf die italienische Architektur ist sehr selektiv. Seine Wahrnehmung orientiert sich an den klassischen Kriterien der Proportionen und der Linien in ihrer Wirkung auf den Betrachter.
- Lessing hatte eine deutliche Reserve gegenüber der altdeutschen mittelalterlichen Architektur. Gotik, wir können auch vermuten: das Fachwerk, konnte ihn kaum beeindruckten – ganz im Gegensatz zu den Stürmern und Drängern.
- Die Architektur lieferte mit wesentlichen Begriffen für Lessing ein Metaphernreservoir, das er für seine religionskritischen Betrachtungen verwenden konnte. Wie bei einer Reihe von Zeitgenossen war hier der Palast neben dem Tempel ein Mittel der Veranschaulichung seiner Argumente.

Wenn man von diesen Punkten aus ein Gebäude bei Lessing bestellen wollte, wäre sicher, es müsste ein großer Bau sein, gut proportioniert in den Einzelteilen, die Linien stimmig, die Säulen und

Portale, aber auch Türen und Tore gut verteilt, keine konvexen oder konkaven Wandelemente, ein abgestimmtes Dekor und eine knappe lateinische Inschrift, die Zweck und Bauherrn gleichermaßen bekannt gibt. Dazu eine ausreichende, natürliche Innenbeleuchtung und eine rationelle und funktionale Anordnung der Räume, die den Benutzern und ihren Geschäften entgegenkommt. Es ist keine Nachahmung des deutschen Mittelalters, vielmehr ein internationaler Stil, der seine Wurzeln in der antiken Baukunst, in der Vitruvischen Lehre, hat. Wenn man sich das vorstellen können, hat man ein echtes *Lessing-Palais*, ein Bauwerk in seinem Geist.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1977): *Aufzeichnungen zu Kafka*. In: Theodor W. Adorno: **Gesammelte Schriften**, Bd. 10.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 254 – 288.
- Aristoteles Dichtkunst** (1753) ins Deutsche übersetzt von Michael Conrad Curtius, Hannover: J. C. Richter.
- Batteux, Charles (1746): **Les Beaux arts réduits à un même principe**, Paris: Durand.
- Batteux, Charles / Schlegel, Johann Adolf (1751): **Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz**, Leipzig: Weidmann.
- Bodmer, Johann Jakob (1763): **Neue Critische Briefe**, Neue Auflage, Zürich: Orell, Geßner und Comp.
- Fick, Monika (³2010): **Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung**, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler.
- Gehrke, Roland (2009): **Landtag und Öffentlichkeit. Provinzialständischer Parlamentarismus in Schlesien 1825 – 1845**. Köln / Weimar / Wien: Böhlau.
- Göbel, Helmut (1971): **Bild und Sprache bei Lessing**. München: Wilhelm Fink.
- Goldmann, Nikolaus (1699): **Vollständige Anweisung zu der Civil-Baukunst**, Braunschweig: Heinrich Keßler.
- Hinrichs, Walther Th. (1909): **Carl Gotthard Langhans. Ein schlesischer Baumeister 1733–1808**, Straßburg: Heitz.
- Kant, Immanuel (1913): **Gesammelte Schriften**. Bd. 5, Berlin: Georg Reimer.

- Kowalewicz, Michel Henri (2003): **Lessing et la culture du Moyen Age**, Hildesheim: Weidmann.
- Krzyszof Kos, Jerzy (o. J.): **Carl Gotthard Langhans 1732 – 1808. Architekt z Kamiennej Góry.**
- Košeninina, Alexander (2014): *Bühnen-Bilder. Von den Grenzen der Malerei und Dramaturgie bei Lessing.* In: **Lessing Yearbook / Jahrbuch** 41, 161 – 174.
- Kruft, Hanno-Walter (1991): **Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart.** Studienausgabe. 3., durchgesehene und ergänzte Auflage, München: C. H. Beck.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2010): ***Dramaturgie de Hambourg.*** Traduction intégrale, augmentée des paralipomènes, d'une chronologie et d témoignages d'époque avec introduction, notes et commentaire par Jean-Marie Valentin, Paris: Klincksieck.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766): **Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie**, Berlin: Christian Friedrich Voß.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1886 – 1924): **Sämtliche Schriften.** Hrsg. von Karl Lachmann. 23 Bände. 3., auf's neue durchgesehene und vermehrte Ausgabe, besorgt durch Franz Muncker, Stuttgart / Leipzig / Berlin: Göschen (= LM).
- Lessing, Gotthold Ephraim (1990): **Werke und Briefe.** Herausgegeben von Wilfried Barner, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Matuschek, Stefan (1997): *Undogmatische Anschauung. Diderots Tempel- und Lessings Palast-Parabel.* In: **Lessing Yearbook / Jahrbuch**. 29, 31–55.
- Mendelssohn, Moses (2006): **Ästhetische Schriften.** Hrsg. von Anne Pollok, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Mendelssohn, Moses (1929): **Schriften zur Philosophie und Ästhetik I.** Bearbeitet von Fritz Bamberger, Berlin: Akademie Verlag.
- Neugebauer, Julius (1876): „Der Zwinger und die kaufmännische Zwingerschützenbrüderschaft“. In: **Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens**. Bd. 13, Beilage, 72 – 74.
- Nisbet, Hugh Barr (2008): **Lessing. Eine Biographie.** Aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke, München: C. H. Beck.
- Reed, Terence James (2009): **Mehr Licht in Deutschland. Eine kleine Geschichte der Aufklärung**, München: C. H. Beck.
- Riedel, Friedrich Just (1767): **Theorie der schönen Künste und Wissenschaften**, Jena: Christian Heinrich Cuno.

- Sauerland, Karol (1993): *Lessings ‚Palast-Parabel – ein literarisches Kleinode, das über das Streitobjekt hinauswuchs.* In: Wolfram Mauser / Günter Saße (Hrsg.): **Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings**, Freiburg im Breisgau: Max Niemayer Verlag, 457 – 461
- Schmidt, Erich (1897): *Lessing*. In: **Jahresberichte für deutsche Literaturgeschichte**. Bd. 5. IV 6.
- Schmiesing, Ann (2006 / 2007): *Lessing and Chodowiecki*. In: **Lessing Yearbook** 37, 151–166.
- Stauf, Renate (2010): *Auf dem Olymp. Gotthold Ephraim Lessing und Friedrich Schlegel im Gespräch über die Postmoderne*. In: Andrea Hübener / Jörg Paulus / Renate Stauf (Hrsg.): **Umstrittene Postmoderne. Lektüren**, Heidelberg: Winter, 3 – 21.
- Stoullig, Edmond (1880): *Comédie Française*. In: **Les Annales Du Theatre Et de La Musique**. 6. Jg. 94.
- Sturm, Leonhard Christoph: (1719) **Architectonische Reise-Anmerckungen**, Augsburg: Jeremias Wolffens.
- Sulzer, Johann Georg (1771): **Allgemeine Theorie der schönen Künste**. Bd. 1, Leipzig: Weidmann, Reich.
- Unte, Wolfhart (1984): *Richard Foerster (1843–1922). Sein wissenschaftliches Werk in der klassischen Altertumswissenschaft, Kunstgeschichte und Kulturgeschichte Schlesiens*. In: **Jahrbuch der schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau**. Bd. 25, 263 – 272.
- Volkman, Johann Jacob (1770): **Historisch-kritische Nachrichten von Italien**. 3 Bde, Leipzig: Caspar Fritsch.

Markus Fischer
Bukarest

Kritik der Höflichkeit. Zum Wandel einer Verhaltensform in der Epoche des Sturm und Drang

Abstract: The present paper deals with the concept of courtesy during the Sturm und Drang period in German literature and society. In this epoch the social concept of courtesy was still connected to the etiquette of a lively court culture with its rigid rules and conventions. Against this corset of behavioural norms the young generation of Stürmer und Dränger set the concept of civilized naturalness invoking Rousseau's doctrines as well as the concept of the genius as subsequently defined by Kant. On the basis of biographical information about Goethe, Lenz, Klinger and other Sturm und Drang writers as well as on the basis of literary works by Goethe, Lenz and Schiller the present paper features the Sturm und Drang critique of courtesy which is located at the ideological breakpoint between the understanding of courtesy as an instrument of self-conservation against others (ars conservationis) and the understanding of courtesy as a way of unfolding one's self by conversing with others (ars conversationis). Adolph Freiherr Knigge's well-known work **Über den Umgang mit Menschen** plays an important role in comprehending this conceptual shift in the notion of courtesy in the course of the 18th century.

Keywords: courtesy, Sturm und Drang, Goethe, Lenz, Schiller, Knigge.

Der Sturm und Drang war eine literarhistorische Epoche, in der der Begriff der Höflichkeit noch an die Etikette einer lebendigen Hofkultur gebunden war. Höflichkeit bedeutete, die gesellschaftlichen Umgangsformen zu beherrschen und diejenigen Regeln und Konventionen einzuhalten, die von der Schicht des Adels diktiert wurden. Diesem starren Korsett sozialer Verhaltensformen setzten die Stürmer und Dränger das an Rousseau geschulte Konzept der Natürlichkeit entgegen, das als Gegenentwurf zur Kultur der Lüge und Verstellung betrachtet wurde, wie sie nach Ansicht der jugendlichen Kraftgenies die Etikette des Hofes bestimmte. Wahres Genie zeichnet sich nämlich nach der Definition Immanuel Kants dadurch aus, dass es, anstatt sich bestehenden Regeln zu unterwerfen, selbst „als Natur die Regel gebe“ (Kant 1976: 237), wie es in § 46 Kants **Kritik der Urteilskraft** heißt. Genie steht deshalb nach Kant dem Nachahmungsgeist diametral entgegen, der gelehrig den ihm vorgesetzten Regeln folgt, anstatt diese in autonomer Selbstbestimmung erst zu erschaffen (vgl. ebd.: § 47).

Dieser Sachverhalt zeigt sich bereits am Verhalten und am Auftreten der Stürmer und Dränger, die sich bei Hofe im Sinne der von ihnen propagierten Echtheit, Authentizität und Natürlichkeit auf provokante Weise inszenierten. So berichtet etwa Karl August Böttiger in verschiedenen Anekdoten über das Verhalten von Jakob Michael Reinhold Lenz in Weimar und dessen „Épater les nobles“ bei Hofe. Hier zwei Beispiele:

Bei einem Hofball setzte er [sc. Lenz] einmal die ganze Noblesse in Alarm, als er sich erdreistete, uneingeführt im Ballsaal einzutreten, und ein Fräulein zur Menuet einzuführen. Der Herzog, der innerlich seinen Wohlgefallen daran hatte, ließ ihn dann doch auf sein Zimmer rufen, und scheuerte ihn tüchtig. (Böttiger 1998: 35)

Lenz hört im Erbprinzen, es sei diesen Abend Hofball en masque. Er läßt sich einen rothen Domino hohlen, u. erscheint so Abends im Saal, wo nur Adliche Tanzrecht und Zutritt haben. Ehen man ihn noch durchbuchstabieren kann, hat er schon ein Fräulein v. Lasberg (die sich nachmals mit Werthers Leiden in der Tasche in der Ilm ersäuft, weil sie ihr Liebhaber, ein Lievländer, sitzen ließ) an der Hand, u. tanzt frisch weg. Es wird ruchbar, daß ein bürgerlicher Wolf unter die Herde gekommen sei. Alles wird aufrührisch. Der Hofball desorganisirt sich. Der Kammerherr von Einsiedel kommt athemlos zum Herzog herauf, u. erzählt ihm die Geschichte. Dieser befiehlt, Lenzen heraufzuholen, und läßt ihm ein derbes Kapitel. (Böttiger 1998: 45 – 46)

In derselben Weise fallen Friedrich Maximilian Klinger, der sich damit brüstet, Fleisch roh zu verzehren, oder Christoph Kaufmann, der Namensgeber des Sturm und Drang, der hingegen fleischlose, vegetarische Kost propagiert, negativ in Weimar auf. Auch Herzog Carl August selbst, der bei Goethes Ankunft in Weimar gerade erst achtzehn Jahre alt geworden war, genießt das draufgängerische Leben der Stürmer und Dränger zusammen mit seinem acht Jahre älteren Freund und Mentor Johann Wolfgang Goethe. Sehr zum Leidwesen Christoph Martin Wielands knallen die beiden jungen Leute auf dem Marktplatz von Weimar stundenlang mit ihren Riemenpeitschen um die Wette. Sie zechen nächtelang, baden in kalten Flüssen, reiten parforce, spielen und feiern, necken die jungen Frauen und spielen den Bürgern und Bauern derbe Streiche. So lassen sie einmal in nicht gerade höflicher Weise

[...] die Fässer eines Kaufmanns den Berg hinabrollen und tafeln in seiner guten Stube, während dieser seine Habe retten und die Fässer wieder heraufrollen muss; Goethe schneidet das Porträt des armen Mannes aus einem Ölgemälde, steckt sein Gesicht hinein und startt den Gefoppten bei seiner Rückkehr wie eine Fratze an.

Nach der Polizei zu rufen ist sinnlos, denn Durchlaucht in Person ist mit von der Partie und einer der Wildesten. (Merseburger 1998: 68 – 69)

Hier vereinigt sich das wilde Treiben der Stürmer und Dränger auf kongeniale und zugleich höchst fragwürdige Weise mit dem willkürlichen Gebaren absolutistischer Herrschaft, in diesem Falle verkörpert durch den Dichter Goethe und den von diesem in Obhut genommenen Herzog Carl August. Wir wollen uns im Folgenden aber nicht mit Anekdoten über unziemliches oder unhöfliches Verhalten im Weimar des ausgehenden 18. Jahrhundert auseinandersetzen, sondern vielmehr mit der Kritik der Höflichkeit in ausgewählten literarischen Werken des Sturm und Drang. Bereits am Anfang von Goethes Briefroman **Die Leiden des jungen Werthers** wird das Thema der Höflichkeit und des Respekts angesprochen, wobei deren unterschiedliche Fundierung im Naturzustand bzw. in der Ständegesellschaft kritisch reflektiert wird. Am 15. Mai 1771 schreibt Werther an seinen Freund Wilhelm:

Leute von einigem Stande werden sich immer in kalter Entfernung vom gemeinen Volke halten, als glaubten sie durch Annäherung zu verlieren, und dann giebt's Flüchtlinge und üble Spasvögel, die sich herabzulassen scheinen, um ihren Uebermuth dem armen Volke desto empfindlicher zu machen.

Ich weiß wohl, daß wir nicht gleich sind, noch seyn können, aber ich halte dafür, daß der, der glaubt, nöthig zu haben, vom sogenannten Pöbel sich zu entfernen, um den Respekt zu erhalten, ebenso tadelhaft ist, als ein Feiger, der sich für seinem Feinde verbirgt, weil er zu unterliegen fürchtet. (Goethe 1998: 11)

Und gleichsam als Beweis und Anwendung des Gesagten berichtet Werther seinem Freund Wilhelm von einer Begebenheit am Brunnen, wo er selbst, wie einst Jesus mit der Samariterin (vgl. Joh 4, 1 – 42), mit einer ihrem gesellschaftlichen Range nach unter ihm stehenden Magd Gemeinschaft pflegt und ihr durch seine Hilfsbereitschaft und Zuvorkommenheit Respekt erzeugt. Während Werther diese Standesdifferenz nach unten voller Emphase und Hingabe erlebt, trägt seine Erfahrung der Standesdifferenz nach oben leidende bis traumatisierende Züge. Anlässlich eines Spazierganges mit einem lebenswürdigen Fräulein von B. klagt er seinem Freund Wilhelm:

Was mich am meisten nekt, sind die fatalen bürgerlichen Verhältnisse. Zwar weis ich so gut als einer, wie nöthig der Unterschied der Stände ist, wie viel Vortheile er mir selbst verschafft, nur soll er mir nicht eben grad im Wege stehen, wo ich noch

ein wenig Freude, einen Schimmer von Glück auf dieser Erden geniessen könnte.
(Goethe 1998: 67)

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Episode mit dem Grafen von C., die Werther als einen „Verdruß“ (Goethe 1998: 71) erlebt, der ihn, wie so oft, „von hier wegtreiben wird“ (ebd.) Nicht von ungefähr klingt an dieser Stelle das Werther'sche Leitmotiv des „Ich muß fort!“ (Goethe 1998: 7, 71, 79 u.ö.) an, welches die gravierende Bedeutung dieser Episode für Werthers verletzte Psyche unterstreicht. Die Tatsache, dass der Graf Werther schätzt, ja liebt, macht jenen vergessen, dass er gesellschaftlich zu den Subalternen gehört, die das Feld räumen müssen, wenn die Adligen unter sich zu sein wünschen. Dies ist aber gerade im Hause des Grafen der Fall, der zwar mit Werther zu Mittag gespeist hat, am Abend aber die exklusive noble Gesellschaft in seinem Hause erwartet. Das Zugetansein des Grafen erlebt Werther als Utopie gesellschaftlicher Gleichheit, die er durch Gespräche mit seinem adligen Gastgeber, nichts Böses ahnend, so lange prolongiert, bis seine Anwesenheit von den immer zahlreicher werdenden adligen Gästen als störend empfunden wird.

Ich denke, Gott weis, an nichts. Da tritt herein die übergnädige Dame von S. mit Dero Herrn Gemahl und wohl ausgebrüteten Gänselein Tochter mit der flachen Brust und niedlichem Schnürleib, machen en passant ihre hergebrachten hochadligen Augen und Nasenlöcher, und wie mir die Nation von Herzen zuwider ist, wollt ich eben mich empfehlen, und wartete nur, bis der Graf vom garstigen Gewäsche frey wäre, als eben meine Fräulein B. herein trat, da mir denn das Herz immer ein bißgen aufgeht, wenn ich sie sehe, blieb ich eben, stellte mich hinter ihren Stuhl, und bemerkte erst nach einiger Zeit, daß sie mit weniger Offenheit als sonst, mit einiger Verlegenheit mit mir redete. Das fiel mir auf. Ist sie auch, wie all das Volk, dacht ich, hohl sie der Teufel! Und war angestochen und wollte gehn, und doch blieb ich, weil ich intriguiert war, das Ding näher zu beleuchten. (Goethe 1998: 72)

Die gesellschaftliche Exklusion wird von Werther in dem Moment existentiell empfunden, als es um eine Herzensangelegenheit geht. Hier klingt ein weiteres Leitmotiv des Briefromans, das Motiv des Herzens, an. Jetzt nimmt Werther die Zeichen der gesellschaftlichen Ächtung, die er vorher im Überschwang seiner egalitären Gefühle übersah, um so heftiger wahr – die Lakonik seiner Gesprächspartner, das Wispern und Tuscheln der Damen, das Aufmerken der Herren –, bis endlich, auf Drängen der Gäste, der Graf auf ihn zutritt.

Sie wissen sagt er, unsere wunderbaren Verhältnisse, die Gesellschaft ist unzufrieden, merk ich, Sie hier zu sehn, ich wollte nicht um alles – Ihre Exzellenz, fiel ich ein, ich bitte tausendmal um Verzeihung, ich hätte eher daran denken sollen, und ich weis, Sie verzeihen mir diese Inkonsequenz, ich wollte schon vorhin mich empfehlen, ein böser Genius hat mich zurück gehalten, setzte ich lächelnd hinzu, indem ich mich neigte. Der Graf drückte meine Hände mit einer Empfindung, die alles sagte. (Goethe, 1998: 73)

Nachdem Werther diese Begebenheit als solche bereits sehr verstört hat, verletzt ihn danach umso mehr, dass die Geschichte seines Verweises aus der adligen Gesellschaft schnell die Runde macht und er sich nun und fortan, ob eingebildet oder nicht, scheelen Blicken ausgesetzt sieht. Der Genius ist hier keine Schutzgottheit mehr, sondern ein böser Geist, der seinen Schützling erst recht dessen Feinden ausliefert. Angesichts dieser unerträglichen Qual ruft Werther aus: „Da möchte man sich ein Messer in’s Herz bohren“ (Goethe 1998: 74). In ähnlicher Weise leidet das besagte Fräulein von B. große Seelenqualen, das sich seitens ihrer Tante, die Werther übrigens an anderer Stelle als „alte Schachtel“ (Goethe 1998: 68) bezeichnet, wegen ihres Umgangs mit dem bürgerlichen Werther Vorhaltungen machen lassen muss. Anlässlich einer zufälligen Begegnung mit Werther berichtet das Fräulein von der Scheltrede ihrer Tante und bekennt: „Jedes Wort, das sie sprach, gieng mir wie Schwerder durch’s Herz“ (Goethe 1998: 75). Im Kontrast zur produktiven Energie der jugendlichen Kraftgenies des Sturm und Drang bewirkt die strukturelle Gewalt der Ständegesellschaft beim eher rezeptiven und introspektiven Werther nicht emanzipatives Aufbegehren, sondern resignative Autoaggression, die bei ihm schließlich im Suizid gipfelt.

Höflichkeit im Sinne eines gewandten und reüssierenden Auftretens bei Hofe wird in Schillers bürgerlichem Trauerspiel **Kabale und Liebe** am Beispiel der Dramenfigur des Hofmarschalls von Kalb inszeniert und zugleich karikiert. Der Hofmarschall mit dem sprechenden Namen wird in Schillers Drama als Hofschranze charakterisiert, die das System absolutistischer Willkürherrschaft stützt und dessen reibungsloses Funktionieren gewährleistet. Für den Hofmarschall, der sich nach der letzten Pariser Mode kleidet und auf Äußerliches größten Wert legt, besteht Höflichkeit darin, den über ihm Stehenden zu Gefallen zu sein und dadurch ihre Gunst zu erwerben oder zu erhalten. Da sein Verständnis von Höflichkeit nur an Äußerliches, aber an keine inneren Werte gebunden ist, dient er als letztlich desinteressiertes oder gar interesseloses Subjekt bestens den Interessen der Herrschenden. Willfährig verbreitet er das Gerücht von der Verheiratung

des Sohnes des Präsidenten von Walter mit Lady Milford, die als Mätresse des Fürsten mit Ferdinand von Walter eine Ehe eingehen soll, und genauso willfährig erklärt sich der Hofmarschall bereit, seinen Namen als Empfänger eines fingierten Liebesbriefes herzugeben, der das Liebespaar Ferdinand von Walter und Luise Millerin gemäß der Intrige des Sekretärs Wurm auseinanderbringen soll, um den Weg für die Heirat Ferdinands mit Lady Milford doch noch zu ebnen. Als Ferdinand den Hofmarschall dann mit dem Liebesbrief konfrontiert, den dieser bei einer Parade scheinbar versehentlich vor Ferdinand hat fallen lassen, auf dass jener ihn finde, verlässt den Hofmarschall der Mut und er bekennt gegenüber dem nur scheinbar betrogenen Liebhaber sein faktisch nicht existentes Verhältnis mit Luise: „Ich sah sie nie. Ich kenne sie nicht. Ich weiß gar nichts von ihr“ (Schiller 1971: 72). Ferdinand allerdings glaubt den Unschuldsbeteuerungen des Hofmarschalls nicht, sondern stürzt davon, um seine Mordabsichten in die Tat umzusetzen. Den Schlusspunkt unter die Karriere des Hofmarschalls am Hofe des Herzogs setzt dann Lady Milford mit ihrem Abschiedsbrief an den Fürsten, in dem sie diesem absolutistische Willkürherrschaft, betrügerisches und intrigantes Verhalten, Verschwendungssucht und Verrat am eigenen Volke (Soldatenhandel) vorwirft. Der Hofmarschall, der den Brief dem Serenissimus überbringen soll, legt ihn nach dessen Lektüre erschrocken beiseite und fleht Lady Milford, die inzwischen wieder ihren britischen Namen Johanna Norfolk führt, mit folgenden Worten an: „Behüte der Himmel, meine Beste und Gnädige! Dem Überbringer müßte der Hals ebenso jücken als der Schreiberin“ (Schiller 1971: 84). Da Lady Milford über die Landesgrenze flieht, um sich dem Zugriff des Herzogs zu entziehen, sind auch die Tage des Hofmarschalls von Kalb am fürstlichen Hofe gezählt. Im letzten Akt von **Kabale und Liebe** tritt er nicht mehr auf. Ob er besagten Abschiedsbrief überbringt, ob er zusammen mit Präsident von Walter wegen eines Verbrechens, dessen Mitwisser oder gar Mittäter er ist, hinter Gitter kommt, ob er in sein geliebtes Paris flieht oder sich einer anderen Herrschaft andient, wird in Schillers Trauerspiel nicht mehr ausgeführt. Der Hofmarschall verschwindet, darin einer leeren Geste der Höflichkeit gleich, von der Bildfläche, als sei nichts gewesen, obwohl er mit seiner dienstfertigen Höflichkeit am Tode mehrerer Menschen eine Mitschuld trägt.

Beim Erlernen höflichen Benehmens spielte der sog. Hofmeister eine wichtige Rolle. Unter einem Hofmeister in diesem verengten pädagogischen Sinne versteht man nicht mehr den maior domus, den Hausmeister, Verwaltungschef oder Geschäftsführer eines fürstlichen Hofes, sondern im

18. und im 19. Jahrhundert einen jungen studierten Mann, der in einem adligen Haus den Kindern Privatunterricht erteilt. Jakob Michael Reinhold Lenz hat dem Beruf des Hofmeisters, dem u. a. Gellert, Kant, Wieland, Herder, Hegel, Hölderlin, Jean Paul und Lenz selbst eine Zeit lang nachgingen, ein Drama mit dem Titel **Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung** gewidmet, in dem die Hofmeisterexistenz in soziologischer, psychologischer und pädagogischer Hinsicht näher beleuchtet wird. Dass Lenz das Theaterstück, in dem sich die Hauptfigur am Ende selbst kastriert, als Komödie bezeichnet, gibt zu denken. Wir wollen uns im Folgenden dem Einstellungsgespräch zuwenden, das die Frau Majorin mit dem Hofmeister Läufer, der, wie auch andere dramatis personae dieser Komödie, einen sprechenden Namen trägt, in Gegenwart ihres Sohnes Leopold, Läuffers künftigen Schützling, zu Beginn des Dramas führt. Dabei erfährt Läufer, der „in sehr demütiger Stellung“ (Lenz 1993: 7) neben der Frau Majorin auf einem Kanapee sitzt, zunächst, dass sein zwischen ihr und Läuffers Vater ausgehandeltes Gehalt noch vor Antritt seiner Stelle um die Hälfte gekürzt wurde. Sodann soll er der Majorin, die zwischenzeitlich seinen Namen vergessen hat, eine Verbeugung sowie eine Schrittfolge aus einem Menuett, einem beliebten Hof- und Gesellschaftstanz, vormachen. Als die Majorin erfährt, dass Läufer auch Klavier und Geige spielt, singt ihm die künftige Arbeitgeberin selbst ein Menuett vor, worauf Läufer ihr die Hand küsst und in ein enthusiastisches Kompliment ausbricht. Von da an wird auf Französisch parliert, wobei die Majorin Läufer belehrt, dass man in Frankreich den Damen eben nicht die Hand küsst, was Läufer auch nicht wissen kann, da er als nicht wohlhabender Bürgerlicher auch nicht das Privileg einer ‚Tour de France‘, einer dem Adel und dem reichen Bürgertum vorbehaltenen Kavalierstour, genießen konnte. Darauf tritt ein Graf mit dem sprechenden Namen Wermuth herein, der sich sofort zur Majorin aufs Kanapee setzt und mit ihr ein Gespräch beginnt, während Läufer wie ein Bedienter verlegen neben ihnen steht, als wäre er Luft. Die beiden Adligen sprechen über verschiedene Tanzmeister, die gegenwärtig auf Europas Bühnen Erfolge feiern. Läufer, der in Leipzig studiert hat und im deutschen ‚Klein-Paris‘ eine gewisse Weltläufigkeit erworben hat, kennt die zwei italienischen Tanzmeister Pintinello und Beluzzi, von denen Graf Wermuth schwärmt, hat beide selbst in Leipzig auf der Theaterbühne erlebt und übt, indem er sich in das Zwiegespräch einmischt, unmissverständlich Kritik an ihnen, worauf er von der Majorin sofort gemaßregelt wird: „Merk’ er sich, mein Freund! daß Domestiken in Gesellschaften von Standespersonen nicht mitreden. Geh’ Er auf Sein

Zimmer. Wer hat Ihn gefragt?“ (Lenz 1993: 8). Und als Läufer zögert, fügt sie hinzu: „Geh’ Er nur! Er hört ja, daß man von Ihm spricht; desto weniger schickt es sich, stehen zu bleiben“ (ebd.). Höflichkeit gibt es also, wenn überhaupt, nur unter Gleichrangigen, sie ist eine Maske, die sofort fallen gelassen wird, wenn Hierarchien berührt oder Herrschaftsverhältnisse in Frage gestellt werden. Die Fallhöhe von Höflichkeit zur Grobheit bedeutet in diesem Verständnis auch keinen Bruch der Höflichkeit, sondern offenbart deren machtgeschützte Kommunikationsform, die, wie das obige Beispiel des Gesprächs über die beiden Tanzmeister zeigt, kulturelle Bildung und intellektuelle Kompetenz genauso wenig schätzt wie den herrschaftsfreien Diskurs. Das lässt sich auch an der darauf folgenden Szene des Dramas exemplifizieren, wo der Major in eine Unterrichtsstunde Läufers mit Leopold hineinplatzt und dabei den eigenen Sohn wie einen unbotmäßigen Soldaten kujoniert, während er zugleich seinen Spott über die Gelehrten ausgießt, zu denen ja letztlich auch der Hofmeister selbst zählt.

Wir haben nun einen kleinen Einblick in das soziale Phänomen der Höflichkeit im ausgehenden 18. Jahrhundert gegeben, wobei deren gesellschaftliche Ausformung noch stark an die damalige Ständegesellschaft und an die adlige Hofkultur gebunden war. Die Dichter des Sturm und Drang kritisierten die von ihnen verachtete Höflichkeit, indem sie durch provozierende Aktionen und improvisierte Happenings gegen diese aufbegehrten. Goethe brachte in seiner Romanfigur Werther das Leiden an der Höflichkeit literarisch zur Darstellung. Schiller exemplifizierte am Beispiel der Dramenfigur des Hofmarschalls von Kalb den perfiden, weil aller Werte beraubten und damit universal instrumentalisierbaren, Charakter der Höflichkeit. Und Lenz schilderte anhand der Komödiengestalt des Hofmeisters Läufer die demütigende Manier exkludierender und hierarchisch strukturierter Höflichkeit.

Wir wollen uns nun abschließend einem soziologisch orientierten Werk der damaligen Zeit zuwenden, das sich explizit mit Höflichkeit und Taktgefühl im damaligen gesellschaftlichen Leben auseinandersetzte. Es handelt sich um die Schrift **Über den Umgang mit Menschen** von Adolph Freiherr Knigge, die 1788 erstmals erschien und 1796, im Todesjahr des Verfassers, ihre fünfte verbesserte und vermehrte Auflage erlebte. Entgegen dem landläufigen Verständnis von diesem Werk Knigges als einem praktischen Ratgeber für richtige Umgangsformen und erprobte Anstandsregeln war besagtes Buch ursprünglich nicht als Benimmbuch gedacht, sondern als eine im Geist der Aufklärung verfasste Studie zum angemessenen Umgang der Menschen untereinander und miteinander.

Knigge bringt dieses sein Anliegen in der Einleitung zu dem dreiteiligen Werk mit folgenden Worten zum Ausdruck:

Indem ich aber von jenem esprit de conduite rede, der uns leiten muß, bei unserm Umgange mit Menschen aller Gattung, will ich nicht etwa ein Komplimentierbuch schreiben, sondern einige Resultate aus den Erfahrungen ziehn, die ich gesammelt habe, während einer nicht kurzen Reihe von Jahren, in welchen ich mich unter Menschen aller Arten und Stände umhertreiben lassen und oft in der Stille beobachtet habe. (Knigge 1991: 15)

In seinem Hauptwerk, das an der historischen Bruchstelle zwischen der ‚ars conservationis‘, der Kunst der gesellschaftlichen Selbstbehauptung gegeneinander, und der ‚ars conversationis‘, der Kunst des gesellschaftlichen Umgangs miteinander, angesiedelt ist, geht Knigge selbstverständlich auch gegen seine zahlreichen Gegner vor. So nimmt er etwa den jugendlichen Kraftkerl des Sturm und Drang bereits in der Einleitung aufs Korn, das „Kraftgenie, das sich über Sitte, Anstand und Vernunft hinauszusetzen, einen besonderen Freibrief zu haben glaubt“ (Knigge 1991: 14). „Manche Leute glauben“, fährt Knigge fort, „größere Eigenschaften berechtigen sie, die kleinen gesellschaftlichen Schicklichkeiten, die Regeln des Anstands, der Höflichkeit, oder der Vorsicht zu vernachlässigen – das ist nicht gut getan“ (Knigge 1991: 12). Am Ende des ersten Teiles konstatiert Knigge dann gönnerhaft, ironisch und süffisant: „Kraftgenies und exzentrische Leute lasse man laufen, so lange sie sich noch nicht gänzlich zum Einsperren qualifizieren! Die Erde ist so groß, daß eine Menge Narren nebeneinander Platz darauf haben“ (Knigge 1991: 123). Mit dieser Kritik an der Missachtung der Höflichkeit durch die Stürmer und Dränger zielte Knigge zugleich auf philosophisch profundere Gegner, die im Geiste der Natürlichkeit gegen die künstlichen Höflichkeitsregeln protestierten. Karl-Heinz Göttert bringt diesen Sachverhalt in seinem Nachwort zu Knigges Hauptwerk folgendermaßen zum Ausdruck:

Als sich in der Aufklärung, also etwa seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts, optimistischere Vorstellungen über den Menschen durchsetzten, geriet auch die Höflichkeit unter Druck; sie sollte einer offenen, natürlichen, also insgesamt freieren Begegnung mit dem andern weichen [...]. Allerdings war damit auch der Grundgedanke der Kunst betroffen: Natürlichkeit mußte sie entbehrlich machen. Und genau dies hat dann Jean-Jacques Rousseau unmißverständlich ausgesprochen. Schon im berühmten ersten *Diskurs* (1750), der die Preisfrage nach dem Wert der Kultur für den Menschen negativ beantwortete, war die Höflichkeit das Paradebeispiel für die Art und Weise, wie man durch >Kunst< zwischenmenschliche Beziehung zerstören kann. (Knigge 1991: 467)

Weil Knigges Werk **Über den Umgang mit Menschen** an jener historischen Schnittstelle angesiedelt ist, an der der Höflichkeitsdiskurs des absolutistischen Ständestaates und der moralphilosophische Diskurs der Aufklärung¹ aufeinandertreffen, so ist es ebendeshalb eine hervorragende soziologische Quelle für die Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Höflichkeit wird von Knigge nicht mehr nur als taktische Eigenschaft aufgefasst, die – nach der Auffassung von Baldassare Castiglione, Francis Bacon, Niccolò Machiavelli, Baltasar Gracián und anderen – dem gewandten Höfling dazu dienen soll, sich durch Schlauheit und Verschlagenheit gegen seine Feinde zu behaupten und durchzusetzen, sondern Höflichkeit gilt bei Knigge bereits als aufklärerische Tugend, die Offenheit, Redlichkeit, Wohlwollen und Menschenliebe befördert. Dementsprechend schreibt Knigge: „Sei, was Du bist, immer ganz, und immer derselbe! Nicht heute warm, morgen kalt; heute grob, morgen höflich und zuckersüß; heute der lustige Gesellschafter, morgen trocken und stumm, wie eine Bildsäule!“ (Knigge 1991: 42). An zahlreichen Stellen seines Werkes wendet sich Knigge gegen „elende Schmeichelei“ (Knigge 1991: 47) und gegen eine „abgeschmackte Art von Höflichkeit“ (Knigge 1991: 321), die vor allem im Umgang mit Menschen von geringerem gesellschaftlichem Rang von jenen als falsch, spöttisch, herablassend oder kränkend empfunden werden kann. So ermahnt Knigge im zweiten Kapitel des dritten Teiles mit der Überschrift *Über den Umgang mit Geringern* die Höherstehenden mit folgenden Worten:

Man sei nicht lediglich darum freundlich gegen die Geringern, um irgend einen Höhern im Rang zu demütigen, nicht aus Stolz herablassend, um desto mehr geehrt zu werden, sondern überall aus reiner, redlicher Absicht, aus richtigen Begriffen von Adel, und aus Gefühl von Gerechtigkeit, die, über alle zufällige Verhältnisse hinaus, in dem Menschen nur den Wert schätzt, den er als Mensch hat! (Knigge 1991: 321)

Im siebten Kapitel des zweiten Teiles mit der Überschrift *Über die Verhältnisse zwischen Herrn und Diener* gibt Knigge folgenden Rat: „Fremden Bedienten soll man in aller Rücksicht höflich und liebevoll begegnen, denn in Betracht unsrer sind sie freie Leute, oder wir dürfen selbst uns nicht frei nennen, wenn wir Fürsten dienen“ (Knigge 1991: 236).

¹ Kant mit seiner Pflichtethik zählte ebenso zu Knigges Gegnern wie Schleiermacher mit seinem romantischen Humanismus, der Knigges Denken als eine Philosophie des Nutzens aburteilte.

Dieses beinahe demokratische Argument im Sinne der Freiheit und Gleichheit aller Untertanen wird von Knigge freilich im Nachsatz durch ein weiteres Argument ergänzt, das sein Nützlichkeitsdenken unterstreicht: „Dazu kömmt, daß manche Bediente sehr viel Einfluß auf ihre Herrschaften haben, an deren Gunst uns gelegen ist, daß die Stimme der niedrigen Klassen von Menschen oft sehr entscheidend für unsern Ruf werden kann“ (Knigge 1991: 236).

Mit Blick auf die oben behandelten literarischen Werke aus der Zeit des Sturm und Drang könnte man Knigges Haltung, was Goethes Briefroman angeht, als die des Grafen von C. charakterisieren, der zwar die Leiden des jungen Werther empathisch miterlebt, sich aber dennoch den Anstandsregeln der Ständegesellschaft willig unterwirft. Höflichkeit als Nähe wie als Akt der Hingabe und Höflichkeit als Distanz wie als Form der Aversion halten sich hierbei die Waage. Die Karikatur eines Höflings in Gestalt des Hofmarschalls von Kalb aus Schillers bürgerlichem Trauerspiel findet sich überall in Knigges Werk wieder, vor allem im dritten Kapitel des dritten Teils mit der Überschrift *Über den Umgang mit Hofleuten und ihresgleichen*. Das Charakterbild des Hofmarschalls ließe sich unschwer aus dem in diesem Kapitel gegebenen Lasterkatalog des „liebenswürdigen Hofgesindels“ (Knigge 1991: 325 – 326) zusammensetzen: Mangel an gründlichen, wahrhaftig nützlichen Kenntnissen; Flachheit; Entfernung von Natur; Geschwätzigkeit; Inkonsequenz; Üppigkeit; Unmäßigkeit; Weichlichkeit; Ziererei; Wankelmut; Leichtsin; abgeschmackter Hochmut; Flitterpracht; Rang- und Titelsucht; Abhängigkeit von den Blicken der Despoten und Mäzenaten; sklavisches Kriechen, um etwas zu erringen; Schmeichelei gegen den, dessen Hilfe man bedarf; Falschheit; Verstellung; Klatscherei; Kabale; Anekdotenjagd; lächerliche Manieren, Gebräuche und Gewohnheiten. Schließlich wird das bemitleidenswerte Schicksal der Hofmeister, das in Lenz' Tragikomödie zur Darstellung kommt, von Knigge in seinem Werk einfühlsam beschrieben und den betroffenen adligen und bürgerlichen Hausherrn mahndend vor Augen gestellt. Die entsprechende Passage aus dem zehnten Kapitel des zweiten Teiles sei abschließend kommentarlos hierher gesetzt:

Schämen sollten sich die Menschen, die den Erzieher ihrer Kinder wie eine Art von Diensthöfen behandeln! Mögen sie nur bedenken (wenn sie auch nicht fühlen können, wie unedel dies Betragen an sich schon ist), welchen nachteiligen Einfluß dies auf die Bildung der Jugend hat! Es kann mir durch die Seele gehn, wenn ich den Hofmeister in manchem adelichen Hause demütig und stumm an der Tafel seiner gnädigen Herrschaft sitzen sehe, wo er es nicht wagt, sich in irgend ein

Gespräch zu mischen, sich auf irgend eine Weise der übrigen Gesellschaft gleichzustellen, wenn sogar den ihm untergebenen Kindern, von Eltern, Fremden und Bedienten, der Rang vor ihm gegeben wird, vor ihm, der, wenn er seinen Platz ganz erfüllt, als der wichtigste Wohltäter der Familie angesehen werden sollte. (Knigge 1991: 250 – 251)

Literatur

Primärliteratur

- Goethe, Johann Wolfgang (1998): **Die Leiden des jungen Werthers**. Leipzig 1774. Mit einem Kommentar von Wilhelm Große, Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (= Suhrkamp BasisBibliothek 5).
- Kant, Immanuel (1976): **Kritik der Urteilskraft**. Gerhard Lehmann (Hrsg.), Stuttgart: Reclam.
- Knigge, Adolf Freiherr (1991): **Über den Umgang mit Menschen**. Karl-Heinz Göttert (Hrsg.), Stuttgart: Reclam.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold (1993): **Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung. Eine Komödie**, Stuttgart: Reclam.
- Schiller, Friedrich (1971): **Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel**, Stuttgart: Reclam.

Sekundärliteratur

- Asserate, Asfa-Wossen (2004): **Manieren**, Frankfurt a. M.: Eichborn.
- Böttiger, Karl August (1998): **Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar**, Klaus Gerlach und René Sternke (Hrsg.), Berlin: Aufbau.
- Göttert, Karl-Heinz (1991): *Nachwort*. In: Knigge, Adolf Freiherr (1991): **Über den Umgang mit Menschen**. Karl-Heinz Göttert (Hrsg.), Stuttgart: Reclam, 455 – 477.
- Kimmich, Dorothee / Matzat, Wolfgang (Hrsg.) (2008): **Der gepflegte Umgang. Interkulturelle Aspekte der Höflichkeit in Literatur und Sprache**, Bielefeld: Transcript.
- Merseburger, Peter (1998): **Mythos Weimar. Zwischen Geist und Macht**, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Kulturschreiben mit Translation anhand des Beispiels *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*

Abstract: Culture is an indispensable part of humanity. Culture means being human. But how are cultures transferred from one country to another? They are transferred through oral or written transmission, often known as translation. Translation, however, can be more than just transmission of words. It has the power to develop and reimagine the culture of a country. Brothers Grimm set an example of cultural transmission with their book *Kinder und Hausmärchen* (KHM). Today, KHM is a worldwide known book and is translated in numerous languages. This present paper will discuss how the translations of KHM work in other cultures and how KHM has shaped the world.

Keywords: Brothers Grimm, translation, culture, KHM, Poland, cultural transfer.

Translation ist ein Prozess, in dem der Übersetzer einen Text aus der Ausgangssprache in die Zielsprache überträgt. Dies ist ein weit verbreitetes Verständnis für Translation. Es gibt aber auch eine andere Seite der Medaille. Es werden nicht nur ein Text in ein neues Land, in eine neue Sprache, sondern alle kulturellen Werte eines Landes, die in dem Text zwischen den Zeilen zu finden sind, übertragen. Die Kulturen werden mit der Übertragung gemischt und es entstehen neue Erkenntnisse und Denkweisen. Dies möchte ich mit dem Beispiel von *Kinder- und Hausmärchen* (KHM) der Brüder Grimm untermauern. Die Erzählungen in *Kinder- und Hausmärchen*, die durch ihre Authentizität Massen erreicht haben, sind ein Kult geworden. KHM gewinnen durch ihre zahlreichen Adaptationen, Verfilmungen und überarbeitete Varianten allmählich an Bedeutung. Man findet ihre Spuren in fast allen Kulturen. Die überarbeiteten Adaptationen werden je nach kulturellem Bedarf maßgeschneidert und veröffentlicht. In Polen spielt die maßgeschneiderte Übersetzung der KHM eine bedeutende Rolle. Wenn die Popularität der KHM in Polen berücksichtigt wird, muss man auch damit rechnen, dass diese Popularität nicht für die originalen Märchen aus den KHM ist. Deutlich ist sie für die Märchen aus den KHM, die in Polen für Polen überarbeitet und übersetzt wurden, damit Polen sein Kulturgut bewahren kann.

In der polnischen Adaptationen von Grimms Märchen *Baśnie* verdienen die Bösefiguren trotz ihrer üblen Taten keine harte Strafe. Ein Beispiel dafür wäre *Aschenputtel*. In *Aschenputtel* (überarbeitet von Zofia A. Kowerska) bittet die Stiefmutter um Verzeihung und es wird ihr und ihren Töchtern großzügig verziehen. Dies sieht man auch in *Schneewittchen*, in dem die böse Königin sich in einen schwarzen Vogel verwandelt und für immer verschwindet. In der Herausgabe von Marcelli Tarnowski¹ werden viele Grimm Märchen u. a. *Hänsel und Gretel*, *Der Froschkönig*, *Dornröschen* oder *Rumpelstilzchen* sorgfältig entfernt. Dies wurde von Stefania Wortmann so erklärt:

Wir haben Märchenschlüsse geändert – so musste beispielsweise die Stiefmutter des Schneewittchens nicht in glühenden Schuhen tanzen, sondern ist eines milden Todes gestorben [...]. Selbstverständlich durften wir Hänsel und Gretel nicht veröffentlichen, denn das Verbrennen der Hexe, das war zu gräulich.²

Solche Aspekte wurden aus pädagogischen Gründen modifiziert oder entfernt, um die kleinen unschuldigen Kinder von der gewaltsamen Gewalt von Grimms Welt fernzuhalten. Mit dem Zensieren der KHM möchten die Polen die Kindlichkeit ihrer Kinder retten und ihnen eine kindliche zauberische Welt vorstellen. Allerdings stellen die überarbeiteten Varianten die Originalität der KHM infrage.

Die hochgepriesenen Märchen wurden von den Brüdern Grimm nicht zusammengestellt, um den deutschen Kindern eine Fantasiewelt vorzustellen. Das Ziel war, mit den deutschen Volksmärchen die Kultur und Identität Deutschlands zu etablieren. Die Brüder hegten den Wunsch, aus dem Vaterland Deutschland eine treibende Kraft Europas zu machen. Dies wurde erst unter der Betreuung von Carl von Savigny³ realisiert. Er hatte mit Jakob Grimm die Absicht, mit der Volksmärchensammlung eine Heimatverbundenheit zum deutschen Boden herzustellen, womit der Traum von der deutschen Heimat seine Erfüllung findet. Dieser Traum diente auch als eine Grundlage von nationalsozialistischen Ideologien, die mit der Machtübernahme von Adolf Hitler und der ethnischen Säuberung der Juden ihren Höhepunkt erreichte.

¹ Marcelli Tarnowski war ein polnischer Schriftsteller und Übersetzer deutscher, russischer, französischer und englischer Literatur.

² Wortmann, S. 228.

³ Carl von Savigny war ein deutscher Rechtsgelehrter und gilt als Begründer der historischen Rechtsschule.

Friedrich Schiller betont in seinem Drama **Die Piccolomini**, wie die Märchen aus der Kindheit seinen Charakter tief geprägt haben: „Tiefere Bedeutung; Liegt in dem Märchen meiner Kinderjahre, Als in der Wahrheit, die das Leben lehrt“.⁴ Laut Frederic Wertham⁵ werden die Vorkommnisse, die die Respektlosigkeit, die Folterung, die Verstümmelung darstellen, sehr früh im Gehirn der Kinder fest verankert. Wenn die Kinder diese brutale und sadistische Moralvorstellungen bis Erwachsenenalter hegen, dann ist die Selbstbeeinträchtigung und der Weltuntergang unabdingbar. Darüber hinaus gibt es auch zahlreiche Hinweise aus den KHM, die den Fremdenhass und den Antisemitismus in deutschsprachigen Raum den Weg bereitet haben, denn die Fremde u. a. Ausländer und Juden werden als Unruhestifter porträtiert. Die Stiefmutter, die fremde Figur im Märchen, wird als eine unruhige, eifersüchtige Frau präsentiert, die ihren Stiefkindern schadet oder sie im Wald sterben lässt. Diese fremden Figuren werden boshaft dargestellt und werden aus dem Grund bestraft, dass sie nicht aus dem Familienkreis bzw. dem Vaterland stammen. Diese fremden Figuren bekommen Gerechtigkeit, indem sie qualvoll sterben. Unter anderem im Märchen *Fitchers Vogel* „Wie er aber samt seinen Gästen ins Haus gegangen war, da kam die Hilfe von den Schwestern an, und sie schlossen alle Türen des Hauses zu, dass niemand entfliehen konnte, und steckten es an, also dass der Hexenmeister mitsamt seinem Gesindel verbrennen musste“⁶ oder im Märchen *Die zwölf Brüder*, „die böse Stiefmutter [...] vor Gericht gestellt [ward] und in ein Fass gesteckt, das mit siedendem Öl und giftigen Schlangen angefüllt war, und starb eines bösen Todes.“⁷

Die Juden haben auch ihren verleumdenden Platz in den KHM. Die Juden werden als Händler und freche Kaufleute präsentiert, die ihre Untertanen misshandeln und ausbeuten. *Der gute Handel*, *Der Jude im Dorn* und *Die klare Sonne bringt's an den Tag* sind die Beispiele, die den Judenhass präsentieren. *Der Jude im Dorn* endet mit dem Satz „Da ließ der Richter den Juden zum Galgen führen und als einen Dieb aufhängen“.⁸ Es lässt sich mit dem Argument von Louis Leo Synder⁹ resümieren, dass es Unklarheit herrscht, ob die Brüder Grimm die deutsche Identität und Kultur mit ihren Blut vergießenden Märchen fördern möchten und ob dies auch zur

⁴ Schiller, S. 317.

⁵ Frederic Wertham war ein deutsch-amerikanischer Psychiater und Autor.

⁶ KHM 46.

⁷ KHM 9.

⁸ KHM 10.

⁹ Louis Leo Synder war ein US-amerikanischer Historiker und Hochschullehrer.

Basis für nationalsozialistische Ideologie diene. Es wird aber stark akzentuiert, dass ihr vorrangiges Ziel war, aus kleinen geteilten Monarchien eine Nation auf dem deutschen Boden zu etablieren.

Erwähnenswert sind aber auch die anderen hervorragenden Leistungen der Brüder Grimm, denn sie haben Deutschland nicht nur ein Märchenband geschenkt, sondern viel mehr. Sie haben den Begriff Germanistik eingeprägt und im Bereich der Rechtswissenschaft einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Dies wird in dem Artikel „A Wild Philology“ mit Blick auf Jakob Grimms Forschungsbeiträge zur deutschen Philologie und Rechtswissenschaft unter die Lupe genommen. Dieser Artikel wurde von Sadhana Naithani anlässlich des 200. Jahrestages der Brüder Grimm geschrieben. Der Artikel besagt, dass das Ziel von Jakob Grimm war, die deutsche Identität und Kultur zu fördern, das erst durch die Verehrung der Muttersprache „Deutsch“ gelingen sollte. Deutsch war im 19. Jahrhundert ohne Bedeutung. Jakob Grimm hinterfragt das deutsche Bildungssystem, das den Studenten Latein und Griechisch gründlich beibringt. Niemand konnte aber die Bezugspunkte zwischen den drei Sprachen Latein, Griechisch und „Deutsch“, der Muttersprache der Studenten, herstellen. Für Jakob Grimm diene die Sprache als ein Mittel, das nicht nur Wörter und Grammatik enthält, sondern auch Spuren von menschlichem Dasein und Kulturerbe. Die Rechtswissenschaft wurde auch von Jakob Grimm infrage gestellt. „Dass Recht und Poesie miteinander aus einem Bette aufgestanden waren, hält nicht schwer zu glauben.“¹⁰ Jakob Grimm wollte das römische Recht mit dem nationalen Recht koppeln, damit ein bürgerliches Recht in Kraft treten kann.

Für die Brüder Grimm war das Volk das Wichtigste. Sie sahen das Volk als Träger der Sprache und Kultur. Ihre Spuren findet man aber nicht nur in Deutschland und in der volkskundlichen akademischen Welt, sondern jenseits aller Grenzen. Die KHM gelten bis heute als der größte Erfolg der Brüder Grimm weltweit. Sie haben mit den KHM die ganze Welt erobert. Ob man die Brüder kennt oder nicht, jeder kennt zwei oder drei von ihren gesammelten Märchen. Zwar hat man alle originale Märchen aus den KHM nicht gelesen, aber wahrscheinlich hat jeder einige Erzählungen und ihre Adaptationen gelesen oder ihre Verfilmung gesehen. Sie haben langsam jede Kultur durchdrungen und geplündert. Ein Beispiel dafür ist die Figur der Stiefmutter. Das Wort „Stiefmutter“ trug vor den KHM keine kritische

¹⁰ Mit diesen Worten beschreibt Jacob Grimm (1785 – 1863) in seinem Beitrag ‚Von der Poesie im Recht‘ im Jahr 1816 das Verhältnis von Recht und Literatur.

Bedeutung. Mit steigenden Auseinandersetzungen mit den Charakteristika der Stiefmutter in den KHM, haben die Brüder Grimm mit ihrer boshaften und eifersüchtigen Darstellung von Stiefmüttern die gesellschaftlichen Vorstellungen komplett geändert. Das Denkmodell ist sogar in Indien auffindbar. Das Bild von der Stiefmutter wird in Märchen falsch repräsentiert. Ich selbst habe in meiner Kindheit von meiner analphabetischen Oma Märchen gehört, die sich mit Märchen von KHM ähneln. Sie erzählte mir, wie eine Stiefmutter ihre Stiefkinder misshandelt.

Das Bild von der Stiefmutter ist sogar bis heute unverändert geblieben. Es gibt zahlreiche Filme und Serien, die die Stiefmutter wie eine Hexe darstellen, die ohne jeglichen Grund ihre Stiefkinder hasst. Man kann die Bandbreite von Grimms Märchen in Indien durch Filme und Soap-Operas erfahren, die mit Grimms typischer Figur der Stiefmutter gedreht werden. Lalita Pawar, eine indische Schauspielerin, ist sehr beliebt für ihre Rolle als gefühllose eifersüchtige Stiefmutter. Das Stiefmutter-Bild in Indien war in früheren Zeiten nicht hinterfragt. Die Stiefmütter waren in der indischen Kultur sehr lebendig und fürsorgend porträtiert. Sie wurden mit Yashoda, Krishnas Pflegemutter, gleichgestellt. In den hinduistischen Legenden ist Yashoda, auch als Yasodha geschrieben, die Pflegemutter von Krishna. Krishna ist eine der wichtigsten Gottheiten des Hinduismus. Er ist der Gott des Schutzes, des Mitgefühls, der Zärtlichkeit und der Liebe und ist eine der beliebtesten und am meisten verehrten indischen Gottheiten. Die Stiefmütter bzw. Pflegemütter lieben und betreuen ihre Stiefkinder mehr als ihre eigenen Kinder. Sie bringen den Stiefkindern gute Umgangsformen bei. Die KHM hat mit der Darstellung der Stiefmutter die indische Denkweise für immer und ewig geändert. Die Brüder Grimm haben mit ihren KHM die kulturelle religiöse Brücke des indischen Volks beeinträchtigt, die nicht mehr zu überwinden scheint.

Literatur

- Grimm, Jakob und Wilhelm (1812): **Kinder- und Hausmärchen**, Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Grimm, Jakob und Wilhelm (1985): **Baśnie, przeł. M. Tarnowski, wyboru dokonała S. Wortman**, Warszawa.
- Brinker von der Heyde, Claudia / Ehrhardt, Holger / Ewers, Hans-Heino / Inder, Annkatrin (2015): *Kinder- und Hausmärchen in Polen. Übersetzung oder Bearbeitung?* In: Dies. (Hrsg.): **Märchen**,

- Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm.** Kongressband, Frankfurt am M. [u. a.]: Peter Lang, 341 – 357.
- Naithani, Sadhana (2014): „A Wild Philology“. *Marvels & Tales*, Bd. 28, H. 1, SPECIAL ISSUE: In Honor of Donald Haase, 38 – 53.
- Pieciul-Karمیńska, Eliza (2015): *Kinder- und Hausmärchen in Polen. Übersetzung oder Bearbeitung?* In: Brinker von der Heyde, Claudia / Ehrhardt, Holger / Ewers, Hans-Heino / Inder, Annkatrin (Hrsg.): **Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm.** Kongressband, Frankfurt am Main: Peter Lang, 157 – 168.
- Snyder, Louis L. (1978): **Cultural Nationalism: The Grimm Brothers' Fairy Tales, Roots of German Nationalism**, Indiana University Press, 35 – 54.

Interkulturelle Begegnungen und Fremddarstellung im Reisebericht

Abstract: Being acquainted with foreignness this article invites the traveller to a fascinating journey of discovery and to numerous intercultural encounters. At the same time, dealing with travel reports, travelogues, travel literature offers intercultural access to different languages, literatures and cultures and also generates different perceptions and insights in the reader, from which the reader can learn a lot about foreign cultures. The focus of the article is to prove that dealing with travel reports can also promote the acquisition of intercultural skills and intercultural learning.

Keywords: interculturality, intercultural skills, intercultural learning, foreign cultures, travelogue.

1. Einleitung

Das Interesse für das Andere, für das Fremde, hat den Menschen schon immer dazu bewegt, die eigene Heimat zu verlassen und das Neue, das Unbekannte, zu suchen. Durch das Kennenlernen einer fremden Welt sammelt der Mensch nicht nur viele Erfahrungen, sondern entdeckt auch eine andere Seite seines Ichs. Daher kann der Reisende durch die Auseinandersetzung mit dem Anderen neben der Bekanntschaft des Fremden auch eine neue Seite des Eigenen entdecken und das Vertraute aus einer neuen Perspektive betrachten.

Im 18. und 19. Jahrhundert erreichte die Verbreitung des Reiseberichts durch die Verfassung von Reisebeschreibungen ihren Höhepunkt. Pilgerreisen, Entdeckungsreisen, Missionen und Kolonialisierung trugen zur geographischen, kulturellen und soziologischen Erfassung der Fremde bei. Der Reisebericht kennt in der Entwicklung der Literaturwissenschaft jener Zeit einen bedeutenden Aufschwung, da er die Begegnung des Reisenden mit der Fremde festhält und sie dem Leser vermittelt.

Vorliegender Beitrag untersucht die Erfahrung des Fremden anhand des Reiseberichts von Ludwig Rellstab **Empfindsame Reisen** (1836). Im Vordergrund stehen die verschiedenen Aspekte der Fremdwahrnehmung eines Reisenden, der in Kissingen nur negative Erfahrungen macht und

seine Eindrücke in einem Reisebericht festhält. Neben dem geschichtlichen und sozialen Hintergrund, welcher die Begegnung des Reisenden mit der Fremde prägt, werden auch die verschiedenen Wahrnehmungsfaktoren hervorgehoben, die den Reisenden beeinflussen. Die Stadt und die Gesellschaft aus Kissingen hinterlassen dem reisenden Autor unglückliche Erinnerungen, die sich im ganzen Reisebericht widerspiegeln. Zugleich werden Stefan Deegs Strategien der Fremddarstellung aufgegriffen, wobei die verwendeten Verfahren der Fremddarstellung anhand von Rellstabs Reisebericht beleuchtet werden. Der Beitrag analysiert die unterschiedlichen Stufen der Auseinandersetzung mit dem Fremden und versucht, anhand von Rellstabs **Empfindsamen Reisen** die Erfahrung des Fremden und die Verfahren der Fremddarstellung hervorzuheben.

Ein kurzer Einblick in Ludwig Rellstabs Leben und Werk

Ludwig Rellstab wurde 1799 als Sohn einer schweizerischen Familie in Berlin geboren. 1815 trat er in die Berliner Kriegsschule und ein Jahr später in die Artillerie ein. Dann arbeitete er als Lehrer für Mathematik, Geschichte und deutsche Sprache an der Brigadeschule und 1818 wurde er Offizier. Doch trotz der begonnenen militärischen Laufbahn fühlte sich Rellstab vom Berliner Kunstleben sehr angezogen. Sein Interesse für das Theater und für die Musik wuchs immer mehr, so dass er sich letztendlich entschied, den Militärdienst ganz aufzugeben¹. Er entschloss sich, auf ein Universitätsstudium vorzubereiten und Reisen zu unternehmen, die ihn mit den bekanntesten Persönlichkeiten der Literatur und Kunst seiner Zeit bekannt machen sollten. Die erste der Bildungsreisen führte ihn über Dresden nach Bayreuth. Die Begegnung mit Jean Paul hinterlässt dem jungen Künstler positive Erinnerungen, vor allem weil Jean Paul von Rellstabs Gedichten sehr begeistert war. Die Reise führte ihn weiter nach Weimar, wo er Felix Mendelsohn Bartholdy und Goethe kennen lernte, und endete schließlich 1822 wieder in Berlin. Noch im selben Jahr fing er das Studium der Philologie und Philosophie an der Heidelberger Universität an, wo er sich auch viel mit Opernentwürfen und lyrischen Dichtungen beschäftigte. Es folgten weitere Reisen nach Köln, Bonn, in die Schweiz, nach Italien und nach Österreich, auf denen er vielen Persönlichkeiten, wie Schlegel, Hegel und Beethoven begegnete. Die Bekanntschaft mit

¹ Vgl. dazu Franke, Wolfgang (1964): *Der Theaterkritiker Ludwig Rellstab*. In: Knudsen, Hans (Hrsg.): **Theater und Drama**, Bd. 26, Berlin: Colloquium, 63 – 75.

Beethoven bedeutete für Rellstab die Vertiefung seiner Beziehungen zur Kunst.

Im Jahr 1826 begann er in der Redaktion der **Vossischen Zeitung** als Schriftleiter und Musikkritiker zu arbeiten.

Rellstab veröffentlichte zahlreiche musikwissenschaftliche Schriften und war auch der Herausgeber der Musikzeitschrift **Iris im Gebiet der Tonkunst**, einer der berühmtesten Zeitschriften aus Berlin. Trotz seines großen Erfolgs wurde Rellstab wegen der Publikation eines Buches über die Opernsängerin Henriette Sonntag festgenommen.

Im Jahr 1836 erschien in Leipzig im Brockhaus Verlag sein bekanntes zweibändiges Werk **Empfindsame Reisen. Nebst einem Anhang von Reise-Berichten, -Szenen, -Episteln, -Satiren, -Elegien, -Jeremiaden u.s.w. aus den Jahren 1832 und 1835**, in welchem er seine Reiseerfahrungen und Eindrücke zum Ausdruck bringt.

2. Reise-Jeremiade oder Rellstabs Reise nach Kissingen

Im Folgenden werden Rellstabs **Empfindsamen Reisen** im Hinblick auf die Art der Fremddarstellung im Reisebericht analysiert. Um die Untersuchung der behandelten Motive und der verwendeten Darstellungsarten deutlicher hervorzuheben, wird der Reisebericht in mehrere Gruppen je nach den beschriebenen Themen eingeteilt.

2.1. Geschichtlicher und sozialer Hintergrund im Überblick

Das Verfassen von Reiseberichten ist immer vom zeitlichen Kontext abhängig. Dementsprechend sind die reisenden Autoren sowohl für die empirisch wissenschaftliche Wiedergabe der Wirklichkeit als auch für die detaillierte Schilderung der Andersartigkeiten, wie Lebensführung und Verhalten der fremden Völker und Beschreibung von Landschaften, verantwortlich. Der Reisebericht soll dem Leser dadurch einen Einblick in den geschichtlichen und sozialen Hintergrund der Zeit verschaffen und seinen Erwartungshaltungen besser entsprechen.

Aus dem Bericht kann man den genauen Zeitpunkt von Rellstabs Reise nicht erfahren. Nur aus dem Titel seines Werkes lässt sich vermuten, dass er nach Kissingen irgendwann zwischen den Jahren 1832 und 1835 gereist ist. In dieser Zeitspanne kannte die Stadt Kissingen einen großen Aufschwung und die Zahl der Badegäste wuchs immer mehr. 1833 reiste sogar die bekannte bayerische Fürstenfamilie – Königin Therese und Prinz

Luitpold – nach Kissingen, und auch König Ludwig I. von Bayern weilte auf seiner Durchreise nach Brückenau für kurze Zeit in diesem Städtchen.²

Neben der ansteigenden Zahl der Gäste gehörte auch die Architektur der Stadt zu einem der wichtigen Anziehungspunkte, die die Touristen nach Kissingen führte. Der Münchener Prachtstil der Biedermeierzeit gab der Stadt ein Jahrhundert lang ein charakteristisches Bild. Die Kurhausstraße mit ihren Gärtner-Bauten, der Bau des Rosenviertels und der Brücken und die Restauration der alten Mühlen verliehen dem Biedermeierlichen Kissingen seine Schönheit. Doch es gab nicht nur das Neue. Die Spuren des Alten waren noch deutlich zu bemerken und viele Mängel brachten ein elendes Bild der Stadt hervor. Viele Gäste, die hier verweilten³, waren unzufrieden und beklagten sich über die schlechten Bademöglichkeiten, über die mangelhafte Versorgung und über die Misere, die sich hinter den Fassaden der schönen Stadt verbergen. Dieses trübe Bild der Stadt spiegelt sich auch in Ludwig Rellstabs Bericht über Kissingen wieder.

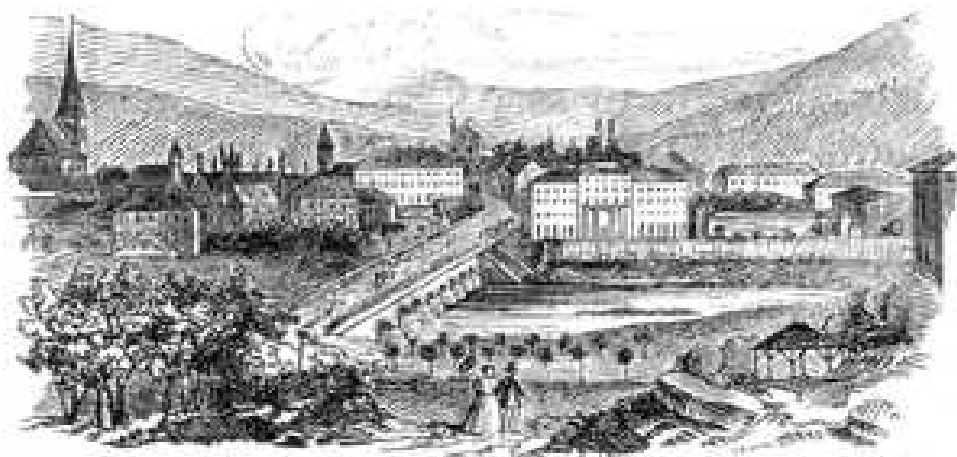


Abb. 1: Bad Kissingen, Holzstich nach Pleickhard Stumpf, 1852⁴

² Mahr, Walter (1959): **Geschichte der Stadt Bad Kissingen. Ein Abriss**, Bad Kissingen: Kissingen, 131 – 145.

³ Der englische Arzt Granville beklagt sich in seinem in London 1846 erschienenen Buch über die Stadt Kissingen (Vgl. dazu: Mahr, Walter: **Geschichte der Stadt Bad Kissingen. Ein Abriss**, a.a.O., 134), über die ungepflegten Bademöglichkeiten, die unbequemen Wege und die schlechte Versorgung der Gäste. Auch Rellstab wird in seinem Reisebericht auf den schlechten Empfang der Gäste und auf das schmutzige, staubige Bild der Stadt zurückkommen.

⁴ http://www.antiquariat-benkert.de/Antike_und_moderne_Graphik/Unterfranken/unterfranken.html.

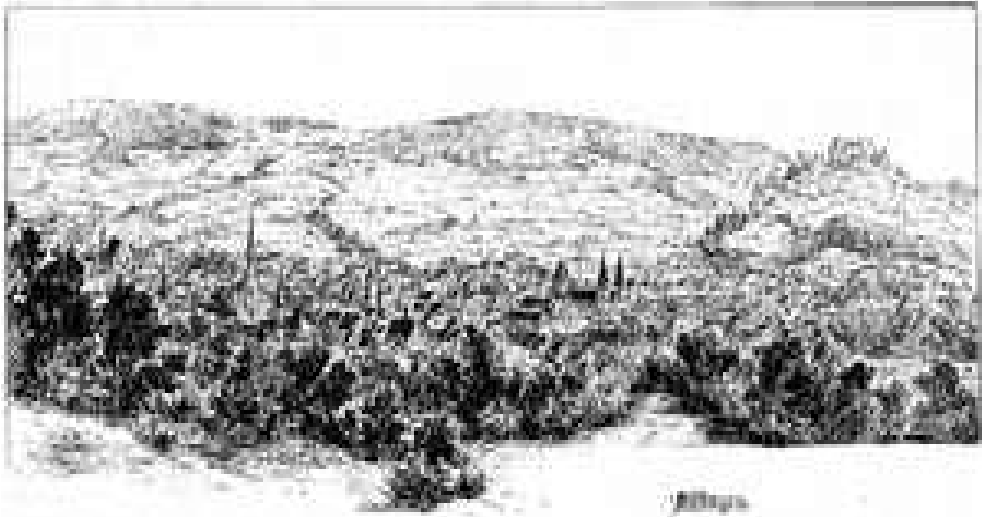


Abb. 2: Bad Kissingen, Holzstich nach Carl Dietrich, 1895⁵

2.2. Kissingen – Darstellung des Reiseortes

Ludwig Rellstab stellt bereits schon im Titel seines Kissinger-Reiseberichtes, *Reise-Jeremiade*, die negative Wertung des Beschriebenen voran. Der erste Satz unterstreicht erneut dieses Urteil, indem der Autor, durch das Einfügen eines Synonyms für *Jeremiade* den Leser feststellen lässt, dass es sich um eine unglückliche Reiseerfahrung handelt: „Kissingen heiße mein Klagelied.“⁶

Zu Beginn des Berichts wird der Leser vor dem „kahlen, schalen Treiben der vornehmen Welt“⁷ in Kissingen gewarnt und der Autor rät ihm, sich von diesem Badeort fernzuhalten. An dieser Stelle kann man bereits die äußerst subjektive Haltung des Autors bezüglich des Dargestellten erkennen.

In der Beschreibung des Reiseortes spielt auch die Jahreszeit eine bedeutende Rolle: Es ist Sommer und der Staub der Straßen und die unangenehmsten Düfte verabscheuen den Gast schon beim Eintritt in die

⁵ http://www.antiquariat-benkert.de/Antike_und_moderne_Graphik/Unterfranken/unterfranken.html

⁶ Rellstab, Ludwig: *Empfindsame Reisen*, in: Gotthard Erler (Hrsg.): **Spaziergänge und Weltfahrten. Reisebilder von Heine bis Weerth**, Rostock, 1976, S.213.

⁷ Ebd., 213.

Stadt. Kissingen „verhält sich zum Sommerelend wie die unterirdischen, unter dem Meere liegenden eiskalten Sumpffgefängnisse Venedigs zu den glühenden Bleikammern“, und die „Landstraße [ist] abscheulich, denn sie liegt im dichten Staub der rasselnden Wagen“⁸. Unerträgliche Gerüche empfangen den Reisenden von der Einfahrt in Kissingen bis hin ins Hotelzimmer: „Ein anderer Geruch, den ich nicht näher bezeichnen will, kommt aus dem Kanal! Im Zimmer Stickluft, draußen Schwefelwasserstoffgas!“⁹. Der Vergleich mit den Sumpffgefängnissen der Lagunenstadt und die Darstellung der unangenehmen Gerüche verleihen der Stadt ein Bild des Elends, von dem Rellstab sein Klagelied singt: „Vom Kissinger Sommerelende singe ich mein Lied.“¹⁰

Die negative Beschreibung des Reiseortes weist im Bericht eine Steigerung auf, wobei die ironischen Bemerkungen des Autors diese Spannung auslösen. Nachdem der Reisende endlich eine Unterkunft in einem Gasthof findet, wird er von der unfreundlichen Aufnahme des Wirtes und der Diener enttäuscht. Die Unordnung des schmutzigen Zimmers bringt ihn dazu, das Gasthaus zu verlassen und sich auf einen Spaziergang durch Kissingen zu begeben. Es folgen jedoch weitere Enttäuschungen. Kissingen erscheint dem reisenden Autor als eine riesige Baustelle, als eine Stadt voller Staub, Schmutz und Trümmer: „Kissingen ist noch kein Ort, es will erst einer werden.“¹¹ Dieser Badeort ist eine Stadt der Ruinen und der Lusthäuser, eine Gegend, die den Reisenden überhaupt nicht beeindruckt: „Links eine mühsame Ruine auf einem kahlen Gipfel, rechts ein noch mühsameres Lusthaus.“¹²

Der nähere Anblick der staubigen Ruinenstadt, in der an allen Ecken gebaut wird, erhöht die Unzufriedenheit des Reisenden, dessen Sommeraufenthalt in Kissingen zu einem Reiseelend wird:

O herrlicher Sommeraufenthalt! Hinter Maurergerüsten zu wohnen! Die Fenster anmutig voller Kalk gespritzt! [...] Die angenehme Musik der Hämmer- und Beilschläge[...] weckt uns aus dem Morgenschlafe.¹³

Das heruntergekommene Bild Kissingens spiegelt auch den Charakter der Menschen wieder. Sowohl die Einheimischen als auch die

⁸ Ebd., 213.

⁹ Ebd., 217.

¹⁰ Ebd., 213.

¹¹ Ebd., 216.

¹² Ebd., 215.

¹³ Ebd., 216.

Gäste, die hier nicht immer gut empfangen werden, bewohnen diese trübe, „herzlose“ Umgebung: „Übrigens ist die Gegend hier so dürr wie die Seele eines Badegastes par plaisir.“¹⁴

Wegen der Vielzahl der negativen Beschreibungen übersieht der Leser fast den einzigen positiven Eindruck des Autors, den er mit seinem Spaziergang auf der Promenade verbindet. Bemerkenswert wäre in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass der Reisende nicht von der Stadt als solcher oder von den Menschen fasziniert ist, sondern von der Natur, die sich in ihrer Schönheit von dieser elenden Gegend absondert: „Die Promenade ist – dies sei der einzige Sonnenblick in der Jeremiade – eine schöne Lindenallee, eine Art Wäldchen.“¹⁵

2.3. Die Kissinger Gesellschaft

Die große Anzahl der Gäste beeindruckt wohl kaum den reisenden Autor, da er der Meinung ist, dass die meisten von ihnen nicht aus gesundheitlichen Gründen diesen Badeort als Reiseziel wählen, sondern hier nur des Genusses wegen verweilen: „Von 1100 Gästen sind 100 eingebildet, der Rest nur geisteskrank, weil er hier Vergnügen sucht und findet.“¹⁶ Rellstab muss sich durch diese giftige Gesellschaft durchschlagen, um zu einem Gasthof zu gelangen und er ist von Anfang an von dem „flachköpfigen und leerherzigen giftigen Narrenvolk“¹⁷ erzürnt. Es handelt sich um Menschen, die nichts Weiteres verfolgen als nur den anderen mit ihrem Wohlstand zu imponieren, und für die nur die materiellen Werte im Leben zählen. Obwohl Kissingen ein Ort der Erholung und des Frohsinns sein müsste, erscheint er dem Leser als eine trostlose Gegend, die sich mit dem Gift der heruntergekommenen Gesellschaft angesteckt hat:

[...] die Gräfin Emma hat einen neuen Shawl um, der zwanzig Damen hinlänglich einen ganzen Morgen und Vormittag vergiftet; sie ihrerseits wird durch ein neues Kolloid der Fürstin P. vergiftet.¹⁸

¹⁴ Ebd., 216.

¹⁵ Ebd., 216.

¹⁶ Ebd., 216.

¹⁷ Ebd., 214.

¹⁸ Ebd., 216.

Die Folge kann nur eine sein: „Kissingen vergiftet sich ohne Apotheker“¹⁹, d. h., dass das Gift der Menschen ausreicht, um eine ganze Stadt zu verpesten.

Die Gäste, die sich hier aufhalten, verzichten während des Reiseaufenthalts auf den Luxus, an dem sie gewöhnt sind, und wohnen in dieser Ruinenstadt so wie die Vögel in einem Nest. Trotz ihrer edlen Herkunft, lassen sie sich von den engen, kleinen Zimmern der Gasthäuser nicht erschrecken und geben sich sogar mit den schmalen Dachkammern der Bewohner zufrieden, in denen sie wie Sklaven wohnen. Auch die hohen Preise, die für diese abscheuliche Unterkunft bezahlt werden, halten sie nicht davon ab, sich hier sehen zu lassen. Es zählt jedoch nur eins: Man *ist* in Kissingen!

Russen, Polen, Franzosen, Engländer, die meisten von nobler Race, stopfen das Nest so voll, dass Dachkammern auf den Wert der Prachtsäle kommen und Kissingener selber nicht viel besser wohnen als die Negerklaven im Schiffsraume, denen er nach Kubikzollen gemessen wird.²⁰

Diese „vornehme“ Gesellschaft, die aus „Affen und Laffen von so genannten Stande, Lords, Barone[n] und Grafen“²¹ besteht, bestimmt das Schicksal dieser Stadt und ihrer Bewohner, indem sie über alle Rechte verfügt. Der Autor übt im gesamten Text eine scharfe Sozialkritik an dieser seelenlosen Gesellschaft, die nur nach Geld und Ruhm gierig ist. Die sarkastisch-ironische Haltung des Autors verstärkt das Bild dieser verdorbenen Gesellschaft, in der sich der Reisende unwohl fühlt. Die giftigen Reichen walten über das arme Volk, das sie nach Lust und Laune ausbeuten, und sind trotz allem unzufrieden:

Nicht zufrieden damit, dass das stumpfe, dumme Glück diesem mehr Affen- als Menschengeschlechte seine Gaben zugeworfen hat, wollen sie auch noch das Privilegium darauf geltend machen und Staat, Kirche und Religion so zurichten, dass dieses dreisitzige Tribunal ihnen auch unbedingte Vorrechte in allem für die Ewigkeit zuspreche.²²

Der bloße Gedanke daran lässt den Autor wütend werden, da er diese Gesellschaft der Modenarren verspottet. Das männliche Vorbild,

¹⁹ Ebd., 217.

²⁰ Ebd., 213.

²¹ Ebd., 214.

²² Ebd., 214.

unabhängig vom Alter, ist in diesem Affenvolk nicht erkennbar, da sich alles auf das Maskenhafte reduziert. Der Kontrast zwischen Sein und Schein geht aus Rellstabs Kritik stark hervor, wobei der Autor den Leser darauf aufmerksam macht, dass die wahren Werte des Lebens sich nicht nur auf Genuss und Wohlstand begrenzen:

Ein Grauen ergreift mich, sehe ich die geschminkten Alten und die geschnürten Jungen, deren Gebet- Gesang- und Gesetzbuch das Modejournal ist. Es zuckt mir in der Faust den affektierten Dandys, die vorbeireiten und den Begriff des Mannes durch ihre Existenz zu verhöhne, die Reitpeitsche zu applizieren, die sie narrenhaft am Daumen hängen haben. Es zuckt mir abermals doppelt und dreifach, wenn ich bedenke, dass diese Menschenkarikaturen eigentlich annehmen, die Welt sei für sie, wenigstens sei sie nur zum Genuss dessen, was sie Erfreuliches bietet, da.²³

Rellstab berichtet in seiner Reisebeschreibung auch vom Standesunterschied zwischen der reichen Gesellschaft und den armen Bauern, die für diese Spießbürger sorgen müssen. Die Adligen können die harte Arbeit der einfachen Menschen nicht schätzen und behandeln sie wie Tiere und wollen nicht einsehen, „[...] dass Gott den Bauer und Bürger nicht schuf und zur Lasttierarbeit bestimmte, damit Affen und Laffen [...] Hunderttausende für schale Narrheiten vergeuden können.“²⁴ Der Autor kritisiert die Unmenschlichkeit dieser arroganten Individuen, die in ihrer Völlerei die Bauern spotten: „der Bauer arbeitete, damit sie Weißbrot zerkrümeln, der Winzer, damit sie im Champagner oder Rheinwein der Völlerei frönen können.“²⁵

Doch nicht nur die Beschreibung der Gäste und der vornehmen Gesellschaft Kissingens erweitert den Spannungsbogen der negativen Erfahrung, sondern auch die Charakterisierung der Stadtbewohner, die den Autor in ihrem Benehmen enttäuschen.

Nach langem Suchen findet der verzweifelte Reisende erst im dritten Gasthof ein freies Zimmer. Die Unfreundlichkeit des Wirtes und die Indolenz der Diener und Kellner fallen ihm sofort auf und er kann sich nicht einmal hier von dem Elend der Stadt erholen. Nicht einmal beim Gepäcktragen wird dem Gast geholfen: „Der Kellner springt voran; um den Wagen und das Gepäck kümmert sich niemand. Wir schleppen es mit Hilfe des Kutschers selbst ins Haus,“²⁶ und das Zimmer ist auch noch nicht

²³ Ebd., 213 – 214.

²⁴ Ebd., 214.

²⁵ Ebd., 214.

²⁶ Ebd., 215.

vorbereitet. Der Reisende muss geduldig sein und allein für alles sorgen: „Wir behelfen uns, so gut wir können“²⁷, denn keiner der Bediensteten hat Zeit für ihn; jeder Kellner, jedes Dienstmädchen findet eine Ausrede und es heißt immer wieder: „Sie sollen sogleich bedient werden, mein Herr!“²⁸ Nach langem Warten sucht sich der Gast selbst ein Zimmer, doch alles, was er findet, ist nur eine schmutzige, elende Kammer, die ihn durch die herrschende Unordnung erschreckt: „Die Betten liegen da, wie sie am Morgen verlassen sind, die Waschschränke unausgegossen, die – still, dergleichen lese man selbst in einer Jeremiade nicht.“²⁹

Empört von dem Anblick des Zimmers, fordert der Reisende die Reinigung des Waschbeckens und verlässt das Gasthaus in der Hoffnung, sich durch einen Spaziergang auf der Promenade von dieser ganzen Strapaze zu erholen. Doch keiner kümmert sich um die Wünsche der Gäste, so dass sich der Reisende allein versorgt, denn außer dem „‘Gleich, mein Herr!‘“, war von dem Wirt und den Leuten im Haus nichts zu erlangen“.³⁰

All diese Beschreibungen führen den Leser zur Schlussfolgerung, dass die Bekanntmachung der Menschen in Kissingen für den Reisenden eine weitere negative Erfahrung war, die er in seinem Bericht hervorhebt.

2.4. Position des Autors zum Dargestellten

Wie man aus dem ersten Teil des Beitrags entnehmen kann, vertritt der Reisende eine so genannte Mittelposition zum Dargestellten. Der Autor kritisiert die arroganten Reichen, die in Kissingen Vergnügen und Genuss suchen, und er ist empört darüber, dass dieses Affenvolk die armen Bauern unterdrückt. Er gehört weder der vornehmen Gesellschaft, noch den Bauern an, er steht irgendwo in der Mitte zwischen diesen beiden Klassen.

Die dem Bericht vorangestellte Wertung und die ironisch-sarkastischen Züge des Textes weisen auf die Stellung des Autors zum Beschriebenen hin. Er distanziert sich von der dargestellten Welt und erzählt dem Leser von seinen negativen Erlebnissen in Kissingen. Es ist eine subjektive Position, die aber einen Anspruch auf Objektivität hat und als solche betrachtet werden will.

²⁷ Ebd., .215.

²⁸ Ebd., .215.

²⁹ Ebd., .215.

³⁰ Ebd., .216.

Die negative Beschreibung der Stadt kann auch als ein Ergebnis des unfreundlichen Empfangs gedeutet werden. Es wäre möglich gewesen, dass ein freundliches Benehmen des Wirts und der Diener den Reisenden zu einer positiven Beurteilung und Betrachtung der Stadt geführt hätten.

2.5. Sprache und Stil

Die Sprache, die Rellstab in seiner Reisebeschreibung anwendet, ist durch einen sarkastisch-ironischen Ton und durch Scharfsinnigkeit charakterisiert. Der Bericht ist eine Gesellschaftskritik an der vornehmen Gesellschaft der damaligen Zeit, für die nur das Geld und das Vergnügen zählten und die wahren Werte im Leben keine Rolle spielten.

Der Autor vermittelt dem Leser seine schlechten Reiseerfahrungen mit Hilfe von zahlreichen Stilmitteln, wie die Wiederholung, der Vergleich, die rhetorischen Fragen und die Ausrufe, die im Text immer wieder vorkommen.

Am Anfang des Reiseberichts vergleicht der Autor die Stadt zur Winterzeit mit den unterirdischen, eiskalten Sumpffängnissen Venedigs. Ein weiterer Vergleich ist auch zwischen der Stadt und der heruntergekommenen, herzlosen Gesellschaft zu bemerken: „Übrigens ist die Gegend hier so dürr wie die Seele eines Badegastes par plaisir.“³¹ Der Reisende sammelt nur schlechte Erfahrungen von diesem Ort, in dem ihm nicht einmal das Wasser schmeckt: „Das Kissinger Wasser schmeckt wie meine Dinte, doch kaum so milde.“³²

In der Beschreibung des Affenvolkes, das dem Autor in Kissingen begegnet, verwendet Rellstab zahlreiche Wiederholungen, um seine Empörung zu betonen:

Es zuckt mir in der Faust, den affektierten Dandys [...] die Reitpeitsche zu applizieren, die sei narrenhaft am Daumen hängen haben. Es zuckt mir abermals doppelt und dreifach, wenn ich bedenke, dass...³³

Die Wiederholung und die Versteigerungsform des Adjektivs erscheinen auch in der Darstellung Kissingens, um das ausdruckslose, uninteressante Bild der Ruinenstadt zu ergänzen: „Links eine mühsame

³¹Ebd., 216.

³²Ebd., 215.

³³Ebd., 213 – 214.

Ruine auf kahlem Gipfel, rechts ein noch mühsameres Lusthaus³⁴. Das Motiv des Klageliedes erscheint im Text immer wieder. Mittels der Wiederholungen und der eingefügten Synonymen für Elend betont der Autor seine traurige Reiseerfahrung: „Kissingen heiße mein Klagelied.“³⁵, bekennt der Autor schon zu Beginn des Reiseberichts, um dann weiter anzuführen: „Vom Kissingener Sommerelende singe ich mein Lied.“³⁶ Doch diese Jeremiaden enden auch später nicht. Schon bei der Ankunft im Gasthaus verkündet der Reisende: „Aber hier beginnt des Reiseelends zweiter Aufzug!“³⁷. Zum Schluss freut sich Rellstab, dass er aus Kissingen wegfhrt, denn „jede Minute [seines] Jeremiasleidens“³⁸ hat ihn ein Kreuzer gekostet.

Die Ironie des Autors in der Beschreibung der Stadt und der Gesellschaft wird durch den Gebrauch von kurzen Sätzen, von Ausrufen und rhetorischen Fragen verwirklicht: „Soll mich solche Misere entzücken?“³⁹, fragt sich Rellstab beim Anblick dieser staubigen Stadt, in welcher er sich nicht mehr als zwei Stunden aufhält. Die Unfreundlichkeit des Wirtes und der Diener, die eingebil­dete Gesellschaft aus Kissingen, der Schmutz und die Unordnung im Gasthaus und vor allem das elende Bild dieser abscheulichen Stadt enttäuschen den Reisenden so sehr, dass er sich entschließt wegzufahren:

Verfluchte Anstalt zum Atmen! Und hier soll ich bleiben? Hier die Nacht zubringen, nur um zu sagen, ich schlief auch einmal in Kissingen? Zehn Esel zusammengenommen könnten ja nicht so dumm sein! Kutscher! Kellner! Wirt! Holla! He! He da! Anspannen! Was bin ich schuldig? [...] Jede Minute meines Jeremiasleidens ein Kreuzer! Verfluchter Preis! Prellerei! Hier! Glück auf! Der Wagen fhrt vor! Hurra! Wir rollen davon!⁴⁰

Aus dieser elenden Stadt gibt es nur eine Erlösung: die Abfahrt, der einzige Augenblick, den der Reisende mit einer glücklichen Erinnerung verbindet.

³⁴ Ebd., 215.

³⁵ Ebd., 213.

³⁶ Ebd., 213.

³⁷ Ebd., 217.

³⁸ Ebd., 217.

³⁹ Ebd., 217.

⁴⁰ Ebd., 218.

2.6. Die Erfahrung des Fremden

Der alleinreisende Autor hat in seinem zweistündigen Aufenthalt in Kissingen nur negative Erfahrungen gemacht, die er dem Leser in seinem Reisebericht wiedergibt.

Art der Reise

Die Reisemodalität gehört zu den wichtigsten Faktoren, die die Erfahrung des Fremden beeinflussen, weil die Wahl des Reisemittels für die Aufnahme der neuen Umgebung ausschlaggebend ist.

Der Autor ist mit der Kutsche nach Kissingen gereist, da es zu jener Zeit (1832 – 1835) keine bessere Reisemöglichkeit gab. Der Leser erfährt das nicht direkt vom Autor, er kann es aus dem Text ableiten: „Ich fuhr vor den ersten Gasthof“, „um den Wagen und das Gepäck kümmert sich niemand“, „Der Wagen fährt vor!“⁴¹, heißt es im Bericht.

Fremdwahrnehmung

Der Reisende nimmt die fremde Welt weder unter dem Einfluss einer Gruppenmentalität, noch mit Hilfe eines Vermittlers wahr. Das Problem der Sprachbarriere hemmt den Autor nicht in seiner Wahrnehmung und weitere einschränkende Faktoren, wie z. B. Vorkenntnisse, Vorurteile und Erwartungen sind dem Leser nicht bekannt. Von den individuellen Anlagen des Reisenden, welche die Art seiner Wahrnehmung auch beeinflussen können, hat der Leser auch nicht viel erfahren. Nur eine kurze Selbstbeschreibung des Autors lässt uns die ungeduldige, impulsive Natur des Reisenden erraten, der den Gestank und Schmutz der Stadt nicht mehr ertragen kann: „Ich habe aber nur eine menschliche, keine Jupiternatur, und dergleichen Brand- und Bratfettopfer dünsten mir unausstehlich entgegen“⁴².

Kissingen wird vom Reisenden als ein Ort des Elends wahrgenommen, als die Stadt der Ruinen, über die der Autor seine Jeremiade singt. Die Erfahrung der Stadt und die Bekanntschaft der Menschen hinterlassen Rellstab nur unglückliche Erinnerungen, die er in seinem Reisebericht festhält. Das jämmerliche Bild der Stadt löst eine große

⁴¹ Ebd., 215, 217.

⁴² Ebd., 217.

Empörung beim Autor aus, der sich von Kissingen „vergiftet“ fühlt: „Aber ich glaube mein zweistündiger Aufenthalt vergiftet mich selber schon so, dass mir alles schwarz von den Augen wird und mithin auch alle Gegenstände schwarz erscheinen.“⁴³

Dem Bericht entspringt das Bild des enttäuschten, unzufriedenen Reisenden, der es in diesem fremden Badeort nicht länger als zwei Stunden aushalten kann und sich freut, diesem Elend zu entkommen. Mit der Abreise findet die Reisejeremiade ein Ende: Wer hätte es glauben sollen, dass die Jeremiade am Ende mit einem Jubelchor, mit einem *Te Deum laudamus* schließe?⁴⁴

3. Strategien der Fremddarstellung und interkulturelle Begegnungen

Stefan Deeg beschreibt in seinem Beitrag **Das Eigene und das Andere. Strategien der Fremddarstellung in Reiseberichten**⁴⁵ verschiedene Verfahren der Fremddarstellung in Reiseberichten, die dem Leser mehrere Arten von Fremderfahrung und –wahrnehmung aufzeigen. Sein Ziel ist es, die Abbildungsmuster zu beschreiben, die ein Autor benutzt, um seine Reiseerfahrungen im Reisebericht festzuhalten und anderen Menschen zu vermitteln.

Zu Rellstabs Reisebeschreibung würde meiner Meinung nach Stefan Deegs Ausgrenzungsstrategie passen. Durch das *Ausgrenzungsverfahren* wird hier das Fremde als etwas vom Eigenen verschieden abgegrenzt und sehr kritisch beurteilt.

Die erste Ausgrenzung wird bei Rellstab durch das Festhalten von Unterschieden in der Beschreibung der Stadt, des Benehmens und der Mentalität der Menschen aus Kissingen hervorgehoben, Einsichten, die dem Reisenden bis dahin fremd waren.

Eine andere Methode der Ausgrenzung ist das Hinweisen auf Mängel und auf die negative Beschreibung der Stadt, der Bewohner und der Gäste, die in Kissingen verweilen. Der Autor weist auf diese ausschließenden Komponenten der Fremderfahrung in seiner Darstellung hin, indem er seine Empörung und seine Enttäuschung über diese Stadt schon zu Beginn seines Berichts ausdrückt. Da der Autor das Fremde als

⁴³ Ebd., S. 217.

⁴⁴ Ebd., S. 218.

⁴⁵ Deeg, Stefan (1992): *Das Eigene und das Andere. Strategien der Fremddarstellung in Reiseberichten*. In: Paul Michel (Hrsg.), **Symbolik von Weg und Reise. Schriften zur Symbolforschung**, Bd. 8, Bern: Peter Lang, 103 – 110.

negativ empfindet und auch als solches darstellt, beginnt damit die Wertung. Die Negation als Verfahren enthält eine Bewertung in sich, die neben dem Festhalten von Mängeln vor allem eine scharfe Gesellschaftskritik hervorbringt. Dementsprechend wird durch diese Strategie das Fremde als etwas vom Eigenen Verschiedenes ausgegrenzt, wobei der Autor das Unbekannte negativ bewertet.

Der Bezug zum Eigenen kann in diesem Reisebericht nicht deutlich erkannt werden, weil der Autor von seiner Heimat oder von bekannten Umgebungen gar nicht spricht. Der einzige Bezug zu etwas Bekanntem lässt sich nur aus einem Vergleich erkennen, der dem Leser das Bild Kissingsens zur Winterzeit vermitteln soll:

[...] die sieben (oder etliche mehr) Kissinger Spießbürger zappeln im trockenen, leeren Raume, der so öd weitläufig wird, dass man sich darin verliert und mir in Gedanken ungefähr so zumute dabei wird, als sollte ich mein Arbeitscabinet im Straßburger Münster oder Kölner Dom haben.⁴⁶

Dieser Vergleich soll dem Leser die Vorstellung der verlassenen Stadt zu dieser Jahreszeit erleichtern. An dieser Stelle kann man einige Merkmale der Strategie *Vermitteln* erkennen, die der Autor in seinem Bericht verwendet, um dem Leser durch einen Vergleich eines Elements aus der fremden Welt mit einem aus der bekannten Umgebung ein bestimmtes Bild der Stadt zu vermitteln.

4. Fazit

Die Erfahrung der Fremdheit eröffnet dem Reisenden den Einblick in eine neue Welt, in der er auf eine fremde Kultur, auf unbekannte Verhaltensweisen und auf fremde gesellschaftliche Normen stößt. Wie man Stefan Deegs Beitrag entnimmt, wird der Übergang vom Eigenen zum Fremden durch verschiedene Indikatoren angezeigt, die dem Reisenden das Betreten einer neuen Umgebung enthüllen. Außerdem sind die Betrachtung und die Empfindung des Reisenden durch mehrere einschränkende Wahrnehmungsfaktoren begrenzt, die ihn in seiner Beobachtung beeinflussen. Diese Einschränkungen der Wahrnehmung sind in jedem Reisebericht zu finden, da eine objektive Einstellung des Autors zum Dargestellten schon von Anfang an ausgeschlossen ist.

⁴⁶ Rellstab, Ludwig (1976): *Empfindsame Reisen*. In: Gotthard Erler (Hrsg.): **Spaziergänge und Weltfahrten. Reisebilder von Heine bis Weerth**, Rostock: VEB Hinstorff, .213.

Die Aufgabe des Reisenden besteht in der Weitervermittlung der gesammelten Reiseerfahrungen, um dem Leser ein möglichst wirklichkeitsgenaues Bild der Fremde zu wiedergeben. Nach einer genauen Untersuchung von Deegs theoretischen Überlegungen über die verschiedenen Strategien der Fremddarstellung kann man feststellen, dass dem reisenden Autor unterschiedliche Möglichkeiten zur Verfügung stehen, um die Erlebnisse seiner Reise im Bericht festzuhalten. Zuerst aber muss er das Beobachtete in einem bestimmten Raum- und Zeitgefüge strukturieren und sich entscheiden, welche Erfahrungen in der Niederschrift beschrieben werden. Die Auswahl der Verfahren der Fremddarstellung ermöglicht dem reisenden Autor die Beschreibung der Fremderfahrungen auf eine sehr persönliche Art und Weise, die dem Leser unterschiedliche Bilder der Fremde aufdecken.

Wie man aus Ludwig Rellstabs Reisebericht über die Stadt Kissingen erkennen kann, werden im Bericht nicht nur positive Erlebnisse, sondern auch negative Erfahrungen festgehalten. Die negative Wertung des Dargestellten wird schon im Titel vorangestellt, wobei der Leser feststellen konnte, dass sich diese Kritik im ganzen Bericht wieder findet. Rellstabs Ironie und Scharfsinnigkeiten spiegeln sich vor allem in der Beschreibung der Kissinger Gesellschaft wider, die der Autor von Anfang an verachtet. Auch das Bild der Stadt, das der Autor in seinem Bericht entwirft, deutet auf eine negative Reiseerfahrung hin, die mit unglücklichen Erinnerungen verbunden werden. Das elende Stadtbild und die heruntergekommene Gesellschaft, die dem Autor in der staubigen Ruinenstadt begegnen, erhöhen die Unzufriedenheit des Reisenden, dessen Sommeraufenthalt in Kissingen zu einer Reise-Jeremiade wird.

Die Strategie Ausgrenzen und die Strategie Vermitteln können auf Rellstabs Fremddarstellung übertragen werden. Durch das Festhalten von Unterschieden in der Beschreibung der Stadt, durch die sarkastische Charakterisierung des Benehmens und der Mentalität der Menschen aus Kissingen gelingt es dem Autor, ein genaues Bild dieser fremden Umgebung wiederzugeben. Gleichzeitig kann man auch bemerken, dass Rellstab seinen Bericht in den Kontext der damaligen Zeit versetzt, um seine Reiseerlebnisse wirklichkeitsgetreu abzubilden.

Die Ausgrenzungsstrategie und die Verwendung der Negation als Verfahren tragen eine Bewertung in sich, die neben dem Festhalten von Mängeln und der scharfen Gesellschaftskritik auch die persönlichen Eindrücke des Autors sehr deutlich in den Vordergrund rückt. Durch diese Strategie wird das Fremde als etwas, was vom Eigenen verschieden

erscheint, ausgegrenzt, wobei der Autor durch die negative Bewertung und durch den ironischen Stil die Aufmerksamkeit des Lesers erweckt und ihn zur Selbstreflexion anregt.

Abschließend lässt sich feststellen, dass Rellstabs Reiseerlebnisse von einer subjektiven Wahrnehmung gekennzeichnet sind, weil im Bericht nur das negative Bild der Stadt und der Gesellschaft skizziert wird und die Ansprüche des Autors auf Objektivität nicht gerechtfertigt sind. Diese neue Umgebung bleibt Rellstab deshalb – trotz erfolgloser Annäherungsversuche – eigentlich doch fremd. Er findet keinen wirklichen Zugang zu dieser unbekanntem Welt, da er gewisse Distanzen nicht aufheben kann. Seine Meinung über die Stadt und über die Menschen bleibt unveränderlich. Der Bericht gibt jedoch ein interessantes Bild der Fremde wieder, das dem geschichtlichen und sozialen Kontext der Zeit entspringt und dem Leser eine besondere Art der Fremdwahrnehmung vermittelt.

Wie Marion Thiem⁴⁷ erkennt und wie wir auch anhand von Rellstabs Reisebericht nachvollziehen können, lösen interkulturelle Begegnungen bei Reisenden auch Fragen nach der eigenen kulturellen Identität aus. Außerdem können auch Vorurteile durch interkulturelle Erfahrungen widerlegt werden.

Ausgehend von Rellstabs Reisebericht und durch die Anwendung von Stefan Deegs Strategien der Fremddarstellung im Reisebericht lässt sich abschließend erkennen, dass die Bekanntschaft des Fremden den Besucher auf eine faszinierende Entdeckungsreise und zu zahlreichen interkulturellen Begegnungen einlädt. Gleichzeitig bietet die Auseinandersetzung mit Reiseberichten interkulturelle Zugänge zu verschiedenen Sprachen, Literaturen und Kulturen und erzeugen auch beim Leser verschiedene Wahrnehmungen und Erkenntnisse, aus denen der Leser Vieles über fremde Kulturen lernen kann. Somit kann man feststellen, dass die Auseinandersetzung mit Reiseberichten auch den Erwerb interkultureller Kompetenzen und das interkulturelle Lernen fördern kann.

Wie Goethe bemerkte, „Man reist nicht, um anzukommen, sondern um zu reisen“⁴⁸, denn die Reise an sich ist das Ziel. Das Eigene und das Fremde finden sich in jedem dieser Reiseerlebnisse wieder und erzeugen unterschiedliche Wahrnehmungsprozesse, die zugleich als interkulturelle Erfahrungen zu betrachten sind. Ob positive oder negative, fröhliche oder

⁴⁷ Vgl. Thiem, Marion (2001): *Tourismus und kulturelle Identität*. In: **Aus Politik und Zeitgeschichte: Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament**, Bd. 47, 27 – 31.

⁴⁸ <https://www.springerprofessional.de/man-reist-nicht-um-anzukommen-sondern-um-zu-reisen/16115344>.

traurige Erfahrungen, eines steht fest: Nichts ist so faszinierend wie der Weg und das Entdecken des Neuen! Denn wo eine Reise endet, beginnt schon die nächste ...

Literatur

- Abendroth-Timmer, Dagmar (2001): **Handlungsorientierung und Mehrsprachigkeit: fremd- und mehrsprachliches Handeln in interkulturellen Kontexten**, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Bauerkämper, Arnd (2004): **Die Welt erfahren: Reisen als kulturelle Begegnung von 1780 bis heute**, Frankfurt am Main: Campus.
- Bredella, Lothar, Herbert, Christ (Hrsg.) (2007): **Fremdverstehen und interkulturelle Kompetenz**, Tübingen: G. Narr.
- Brenner, Peter J. (1990): **Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte**, Tübingen: Max Niemeyer.
- Deeg, Stefan (1992): *Das Eigene und das Andere. Strategien der Fremddarstellung in Reiseberichten*. In: Paul Michel (Hrsg.): **Symbolik von Weg und Reise Schriften zur Symbolforschung**, Bd. 8, Bern: Peter Lang, 163 –192.
- Erll, Astrid und Marion Gymnich (Hgs.) (2007): **Interkulturelle Kompetenzen**, Stuttgart: Klett.
- Franke, Wolfgang (1964): *Der Theaterkritiker Ludwig Rellstab*. In: Hans Knudsen (Hrsg.): **Theater und Drama**, Bd. 26, Berlin: Colloquium, 43 – 49.
- Kristeva, Julia (2010): **Fremde sind wir uns selbst**, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mahr, Walter (1959): **Geschichte der Stadt Bad Kissingen. Ein Abriss**, Bad Kissingen: Kissingen.
- Prein, Phillip (2005): **Bürgerliches Reisen im 19. Jahrhundert. Freizeit, Kommunikation und soziale Grenzen**, Münster: LIT.
- Pretzel, Ulrike (1995): **Die Literaturform Reiseführer im 19. und 20. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel des Rheins**, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Rellstab, Ludwig (1976): *Empfindsame Reisen*. In: Gotthard Erler (Hrsg.): **Spaziergänge und Weltfahrten. Reisebilder von Heine bis Weerth**, Rostock: VEB Hirnstorff, 213 – 218.

- Thiem, Marion (2001): *Tourismus und kulturelle Identität*. In: **Aus Politik und Zeitgeschichte: Beilage zur Wochenzeitung *Das Parlament***, Bd. 47, 27 – 31.
- Witthöft, Harald (1980): *Reiseanleitungen, Reisemodalitäten, Reisekosten im 18. Jahrhundert*. In: Boris I. Krasnobaev / Gerd Robel / Herbert Zeman (Hrsg.): **Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhundert als Quellen der Kulturbeziehungsforschung**, Berlin: U. Camen, 39 – 56.

Internetquellen:

- http://www.antiquariatbenkert.de/Antike_und_moderne_Graphik/Unterfranken/unterfranken.html [11.09.2021].
- <https://www.springerprofessional.de/man-reist-nicht-um-anzukommen-sondern-um-zu-reisen/16115344> [13.09.2021].

Matthias Berning
Aachen

Ethnologischer Blick und hermeneutische Skepsis: Ernst Grosse und Carl Einstein über ostasiatische bzw. japanische Kunst

Abstract: In 1922 and 1923 Ernst Grosse and Carl Einstein published illustrated art books about Asian drawings and woodcuts. Both try to bring a foreign culture closer to the German readers and both have doubts whether this can succeed. With the help of ethnology, they believe to be able to explain the Asian ink drawings and woodcuts in their historical contexts. Nevertheless, they state a loss of the tradition context and are sceptical whether the Asian culture can be translated into the European one. Both authors are placed by research in the context of primitivism, at the same time criticizing an imperial Western policy. Both are influenced by the scientific worldview but formulate a critique of scientific rationality. Ernst Grosse developed a definition of literary science (*Literaturwissenschaft*) in contrast to literary history (*Literaturgeschichte*) as well as of art science (*Kunstwissenschaft*) versus art history (*Kunstgeschichte*).

Keywords: primitivism, exotism, ethnology, Asian art, ink drawings, woodcuts, idealism, critique of rationality, otherness, history of science, colonialism, imperialism, primitivism, exotism, ethnology, Asian art, ink drawings, woodcuts, idealism, critique of rationality, otherness, history of science, colonialism, imperialism.

Im Jahr 1922 und 1923 erschienen zwei mit einem kunstkritischen Essay versehene Bildbände, die beide europäischen bzw. deutschen Leserinnen und Lesern eine besondere Form älterer japanischer Kunst näherbringen wollten: die Tuschnalerei und den Holzschnitt. Die beiden Bücher stammten vom in Freiburg lehrenden Völkerkundler Ernst Grosse (1862 – 1927) und von Carl Einstein (1885 – 1940), der als Schriftsteller und Kunstkritiker publizierte und seit Beginn des Ersten Weltkriegs als ein Spezialist für „primitive“ afrikanische Kunst in Erscheinung getreten war. Das Attribut des Primitiven gehörte damals zum üblichen Vokabular der Kunstkritik, so verwendete es auch Einstein. Zugleich wird zu sehen sein, dass weder Grosse noch Einstein es überwiegend pejorativ verwendeten, sondern – wie es in der historischen Strömung des modernen Primitivismus üblich schien – in einem hervorhebenden, dabei vermeintlich romantisierenden, idealisierenden Sinn. Wie und ob sie die von ihnen vorgestellte japanische Kunst in der Form primitivistischer Vorstellungen

schemata bewerten, will der vorliegende Beitrag untersuchen. Dabei lassen sich mindestens zwei Weisen der Definition von Primitivismus und/ oder Exotismus beobachten: Eine ideen- oder problemgeschichtliche und eine ideologiekritische, die vom Poststrukturalismus und von postkolonialen Studien geprägt ist. Hier seien beispielhaft zwei Definitionen unterschiedlichen Typs herangezogen, um am Ende der Untersuchung zu erwägen, welche für die untersuchten Texte hilfreicher ist. Im **Sachwörterbuch der Literatur** wird Primitivismus als „die aus Unbehagen an der Zivilisation gespeiste Vorstellung von der Unverdorbenheit und moralischen, sozialen und künstlerischen Überlegenheit naturnaher, vorzivilisierter Menschen und Naturvölker“ (von Wilpert 2001: 635) bezeichnet, die ihre Inspiration in der Bibel und der Antike gefunden und mit Rousseau und der Romantik in Bildender Kunst und Literatur zu Ausdrucksformen geführt hat, die sich durch eine „Überschätzung ungebildeter Naturdichter, in rückwärtsgerichteten Utopien und in der Verherrlichung des Primitiven als Regenerationspotential“ (ebd.) auszeichnen. Primitivismus nach dieser Definition lässt sich als Lösungsversuch eines Problems verstehen: Es muss eine Lücke im ehemals geschlossenen Weltbild gefüllt werden, das die Säkularisierung seit dem Beginn der Aufklärung gerissen hat. Man könnte von einem gewissen Leidensdruck sprechen, der hier zur Beschwörung des (vermeintlich) Primitiven führt. Die andere Definition rekurriert hingegen auf einen Macht- bzw. Gewaltaspekt: Exotismus wird als „eurozentrische Sonderform des von Europa ausgehenden epistemologischen Imperialismus[‘]“ aufgefasst, „der sich v.a. auf Kulturen in Afrika, Asien und Südamerika bezieht und als Wegbereiter oder ideologische Legitimationsinstanz von politisch-ökonomischen Dominanzansprüchen fungiert“ (Horatschek 2008: 185). Auch hier wird auf die Aufwertung des kulturell Fremden gegenüber der als krisenhaft empfundenen eigenen Zivilisation eingegangen, diese positive Darstellung sei jedoch eine „imaginäre [...] Überschreibung einer fremden Kultur“ und der Übergang von Exotismus zu Xenophobie sei fließend (ebd.). Im Rahmen der postkolonialen Studien werden Primitivismus und Exotismus als Spielformen des Kolonialismus aufgefasst. Es soll somit erörtert werden, ob der bei Grosse und Einstein vorzufindende Primitivismus als eine Form kolonialen Denkens zu kategorisieren ist, der trotz seiner Idealisierung der fremdartigen Artefakte sie im Rahmen eines eurozentristischen Blicks instrumentalisiert, oder ob die Dinge nicht ein wenig komplizierter sind, weil beiden Autoren die koloniale Frage durchaus bekannt war und von ihnen in ihren Schriften reflektiert wurde. Denn Grosse und Einstein ist bei

ihrem Versuch, japanische Kunst einem deutschen Publikum zu vermitteln, gemeinsam, dass sie mit einer ethnologischen Perspektive auf diese Kunst schauen: Ernst Grosse als Privatdozent für Völkerkunde der Universität Freiburg mit akademischer Fundierung, Carl Einstein als Autodidakt mit abgebrochenem Studium der Philosophie und Kunstgeschichte in Berlin. Beide versuchen mithilfe der Kenntnis der Kulturgeschichte Japans die auf den Bildtafeln abgebildete Kunst einzuordnen und – so weit das ihnen möglich schien – zu erklären. Wie sie dies machen und wo sie die Grenzen einer derartigen Kulturvermittlung sahen, soll im Folgenden nachvollzogen werden. Auffällig ist, dass beide Autoren nicht aufeinander Bezug nehmen, obwohl sie in ähnlichen Kontexten publizierten. So ist Grosses Buch **Die ostasiatische Tuschkmalerei** 1922 im Verlag von Bruno Cassirer erschienen, neun Jahre zuvor Einsteins Buch **Wilhelm Lehmbrucks graphisches Werk** bei Brunos Cousin und späterem Konkurrenten Paul Cassirer; beide führten zusammen bis 1901 eine Galerie (vgl. Bauschinger 2015: 74 – 126).

Nicht nur Einstein ist als Schriftsteller für die Philologie von Interesse, auch Grosses Wirken geht über die Disziplin der Kunstgeschichte bzw. Völkerkunde hinaus: Sein Name fällt hin und wieder in Texten zur Fachgeschichte der neueren deutschen Literaturwissenschaft – Klaus Weimar hat die nicht zu unterschätzende Rolle von Grosses Dissertation **Die Literaturwissenschaft, ihr Ziel und ihr Weg** (1887) für die Fachgeschichte herausgearbeitet: In ihr hat sein Verfasser den Begriff *Literaturwissenschaft* „klar und selbstbewußt als den einer neuen, genauer: überhaupt erst einer Wissenschaft gegen die herkömmliche Bezeichnung ‚Literaturgeschichte‘ abgesetzt“ (Weimar 2000: 139). Grosse habe demnach zur Etablierung eines neuen „Wissenschaftstyps“ beigetragen, der zwar ältere Konzepte wie die Literaturgeschichte oder Philologie nicht abgelöst, aber die methodologische Selbstreflexion „institutionalisiert“ habe (ebd.: 149). Bemerkenswert ist, dass Grosse dort am Beginn der Moderne eine Literaturwissenschaft entwirft, die in ihren Analyseinstrumenten nach den empirischen Methoden der Naturwissenschaften ausgerichtet ist, darum steht bei ihm der Begriff des *Findens* und vor allem *Erklärens* von Gesetzen im Zentrum wissenschaftlicher Arbeit (vgl. Grosse 1887: 2). Er entwirft zum einen eine anthropologische Anschauungsweise, der beim Interpretieren den Charakter, aber auch die mentale und körperliche Konstitution der Kunstschaffenden berücksichtigen soll. Dort und an späteren Stellen beruft er sich auf Hippolyte Taine als Wegbereiter einer ethnologisch fundierten Ästhetik (ebd.: 19, 24 – 35), Herbert Spencer (ebd.:

35–39, 53–57), über den er seine Habilitationsschrift vorgelegt hat (Grosse 1890), und Herder, „dem die Literaturhistorik ihren nächsten und grössten Fortschritt verdankt“ (Grosse 1887: 15). Wichtig für seinen die Literaturwissenschaft mit den Naturwissenschaften in ihrer Leistungsfähigkeit gleichstellenden Ansatz (ebd.: 71) ist die Analyse einfacher Formen: Die „besonderen Gesetze des dichterischen Schaffens“ findet man bei Shakespeare ebenso wie „in dem Gesange eines Negers, in welchem die gleichen zwei Sätze unaufhörlich miteinander abwechseln“; je „primitiver“ die Ausdrucksformen dabei sind, umso leichter lassen sich die Gesetzmäßigkeiten von Poesie finden (ebd.: 58). Der Bevorzugung einfacher Formen wird hier somit ein hermeneutisch-epistemologischer Wert beigemessen.

Seit seiner Dissertation gilt für seine folgenden Schriften und Forschungen: Er versucht die Eigenschaften der Kunst einer Epoche und eines Volkes ethnologisch zu begründen, etwa wenn der schwache Einfluss der Wissenschaft und vor allem der Technik in Japan zu einem individuellen, nicht nachahmenden Kunsthandwerk geführt habe. Ethnologie bedeutet für Grosse vor allem einen interkulturellen Vergleich von Menschen und Nationen in räumlichen und zeitlichen, darüber hinaus geographischen, ökonomischen und soziokulturellen Kontexten (vgl. van Damme 2010: 304). Ästhetik bekommt also ein empirisches (und komparatistisches) Fundament. Dabei geht er von einer anthropologischen Konstante aus, nämlich dass jeder Mensch eine ästhetische Sensibilität, also Aufgeschlossenheit für Kunst mitbringt (vgl. van Damme 2012: 502) – hier nähert sich sein Denken dem Adolf Bastians (1826–1905) an (vgl. Pfisterer 2008: 74). Grosse bemängelt an früheren Kunstgeschichten mit interkulturellem Ansatz, dass die ästhetischen Gefühle und Ausdrucksweisen weniger entwickelter Kulturen kaum betrachtet worden sind. Drei Fragestellungen könnten nur mit einer ethnologischen, komparatistischen Methode erörtert werden: Die Frage nach den Ursprüngen der Kunst, der Universalismus in der Kunst und der von Raum und Zeit abhängige Relativismus. Sein 1894 erschienenes und in den Folgejahren ins Englische, Französische, Spanische und Japanische übersetzte Buch (vgl. van Damme 2012: 500) **Die Anfänge der Kunst** bezeichnet Susanne Leeb etwa als „the first German language treatment of what was then called ‚primitive art““ (Leeb 2015: 8). Ähnlich wie in seiner Dissertation geht es ihm darum, die Kunstwissenschaft von der Kunstgeschichte zu unterscheiden und Erstere wie eine Naturwissenschaft zu fundieren, die von Darwins Evolutionstheorie geprägt wurde (Pfisterer 2008: 79). Schon vor Beginn des 20.

Jahrhunderts interessierte sich Grosse für japanische Kunst, die er mit einer Mäzenatin sammelte, später begleitete er Wilhelm von Bode nach Japan zwecks Ankäufe von Kunst für Berliner Museen. Er war mehrfach dort, verstand die Sprache jedoch nicht. Im Folgenden wird auf das Buch **Die ostasiatische Tuschmalerei** und zur Erörterung seiner dort mehrfach angedeuteten Rationalitätskritik zudem auf einen Aufsatz eines älteren, kunsttheoretischen Buchs eingegangen, bevor dann Einsteins Erläuterungen über den **Früheren japanischen Holzschnitt** (auf dem Schutzumschlag steht abweichend: **Der primitive japanische Holzschnitt**) zum Vergleich herangezogen werden.

Japanische Kunst kann zwar erklärt, muss aber erfahren werden, um sie verstehen zu können – Grosse über die asiatischen Tuschzeichnungen

Was bei Grosses Kommentar zu den Tuschmalereien in den Vordergrund gestellt werden soll, um den Quervergleich mit Einstein zu ermöglichen, ist die Betonung der Probleme in der Rezeption der außereuropäischen Kunst – hermeneutische Probleme, die erörtert, aber allenfalls im Ansatz gelöst werden könnten. Bereits in der Einleitung bemerkt Grosse, dass die im Buch präsentierte Tuschmalerei selbst in den Ursprungsländern nicht die zugänglichste unter den Kunstformen ist, woraus sich natürlich erst recht die Schwierigkeit ergibt, sie westlichen Betrachtern näher zu bringen. Der Verlauf der Geschichte mache diese Kunst in produktions- wie rezeptionsästhetischer Hinsicht prekär:

Schon der nüchterne, realistische und utilitaristische Konfuzianismus, der unter den Mandschu-Kaisern das chinesische und den Tokugawa-Shogunen das japanische Geistesleben beherrschte, ist der mystischen Stimmung, welche die Lebensluft der alten Tuschmalerei war, nicht günstig gewesen, und vollends seitdem der Einstrom europäischer Wissenschaft und Industrie das ostasiatische Leben in eine andere Bahn und in ein anderes Tempo gerissen hat, finden nur noch wenige die Muße und die Lust, sich in die stille Tiefe dieser Kunst zu versenken (Grosse 1922: 5).

Und weiter betont er, dass diese Kunst, ausgestellt in europäischen Räumen, ihre Schönheit nicht voll entfalten kann. Dem Europäer fehle „die Erziehung des Auges“, zumeist die „seelische Verfassung und Stimmung“ (ebd.: 6), um sich die Formen dieser Kunst zu erschließen. Um nun annäherungsweise trotzdem etwas von der Tuschmalerei erfassen zu

können, braucht es eine Art von Übersetzung – Grosse verwendet die Analogie zu einer Gedicht-Übersetzung, für die mithilfe der Ethnologie erworbene Kenntnisse hilfreich sind; man muss die Geschichte und Philosophie der Kultur kennen und berücksichtigen, um annähernd zu einem Verstehen der im Buch abgebildeten Kunstwerke zu gelangen. Dies versucht Grosse im Textteil des Buches, der weniger als ein Viertel der Seitenzahl ausmacht; im Fokus stehen die versammelten Bildtafeln. Oft sind auf einer Doppelseite einmal die vollständige Zeichnung und dann gegenüber ein vergrößerter Ausschnitt abgebildet (vgl. ebd.: Abb. 8–9), auf den Grosse die Aufmerksamkeit der Betrachter lenken will. Grosse selbst zieht seine Kenntnis dabei aus der entsprechenden, u.a. von Japanern verfassten Fachliteratur, um etwa das Motiv des Drachens zu erklären, das in Asien nicht mit Gefahr, sondern mit Güte verknüpft wird. Der Wasserfall stehe sodann für eine spezifisch philosophische Denkfigur (vgl. ebd.: 7–8). Aber kaum hat er Werkzeuge zur hermeneutischen Erschließung der Bilder den Lesenden vor Augen geführt, legt er sie sogleich wieder fort und beschwört stattdessen eine charakteristisch moderne Sprachkritik, die mit der Beschwörung des Mystischen verknüpft wird. Um diese Deutung nachvollziehen zu können, sei ein längeres Zitat gegeben:

Das wahre Geheimnis dieser Kunst liegt in einer Tiefe, in die keine Gelehrsamkeit hinabreicht, – in der mystischen Stimmung und Anschauung ihrer Schöpfer. Die alte Tuschkmalerei ist in der Tat der künstlerische Ausdruck der ostasiatischen Mystik, besonders des Zenismus, der aus einer Verschmelzung taoistischer und buddhistischer Elemente hervorgegangen ist, und ihr wirkliches Verständnis ist darum nur für den möglich, der zu diesem ihrem Lebensquelle gedrunken ist und selbst aus ihm getrunken hat. Den Pfad zu den heiligen Brunnen aber lehrt keine Schrift. Die Zenmänner selbst haben Worte für unzulänglich gehalten, ihre „Wahrheit“ zu fassen und eben deshalb haben sie versucht, sie in Bildern auszudrücken. Man hat mit Recht gesagt, daß diese Bilder das Wesen des Zenismus besser erklären als die Lehre des Zenismus die Bilder. – Es scheint also, daß es das klügste wäre, zu schweigen und die Bilder allein reden zu lassen. Wirklich wird man auch das Tiefste und Beste, das sie zu sagen haben, nur von ihnen selbst erfahren. Alle Erklärungen vermögen nicht mehr als die Richtung zu zeigen, in welcher der Standpunkt liegt, den jeder nur mit eigener Kraft erreichen kann (ebd.: 8).

Und auch wenn es hier allein um ein hermeneutisches Problem der Erfassung von kultureller, ästhetischer Alterität geht, so lässt sich der Quervergleich mit der Beschwörung des Schweigens mit Verweis auf Meister Eckhart durch Fritz Mauthners **Kritik der Sprache**, besonders im ersten Band, anstellen (vgl. Mauthner 1901: 78–79). Die fremden Artefakte

künden von einer Mystik, die es, frei nach Max Weber, in einer *entzauberten* westlichen Welt nicht mehr in dieser Form gibt. Man kann sicherlich Grosses eben zitierte Worte zugleich als eine *captatio benevolentiae*, eine Bescheidenheitsgeste gegenüber den Lesern auffassen, denn schließlich versucht er in der Folge durchaus, mithilfe von Völkerkunde und Philosophiegeschichte den Zugang zu den Tuschzeichnungen zu erleichtern. Im Gegensatz zu den meisten Texten Carl Einsteins gibt es zum Teil eine ausführliche Ekphrasis der Bildtafeln. Grosses erklärende Ausführungen seien hier jedoch nur grob zusammengefasst und sodann ein Beispiel herausgestellt, wie er eine Tuschzeichnung kommentiert. Es erscheint notwendig, im Anschluss seine Wissenschaftskritik aus einer früher publizierten Vorlesung zu thematisieren, die im vorliegenden Buch über die Tuschzeichnung nur in einzelnen, kürzeren Formulierungen anklingt.

Grosse unterscheidet die Artefakte in eine subjektive und eine objektive Kunstmalerei (Grosse 1922: 8); subjektiv ist sie, wenn Gefühle und Gedanken darin zum Ausdruck kommen, während er sie objektiv nennt, wenn das Hauptziel in der Darstellung äußerer Objekte zu erkennen ist. Sie soll im Feld der zeichnerischen Gestaltung mit Tusche seltener vorkommen, aber eine längere Tradition haben, während die subjektive Form die eigentliche Darstellungsform der ostasiatischen Tuschmalerei sei. Sie sei erfüllt vom Zenismus, den Grosse nun näher erläutert, um ein Verständnis der Zeichnungen zu ermöglichen. Mehrfach betont er, dass Erkenntnis nur erlebt werden kann, aber nicht sprachlich vermittelt. Dieses Motiv finden sich auch in den von einer Rezeption asiatischer Kulturtraditionen geprägten **Kalender-** bzw. **Keunergeschichten** bei Brecht. Dort ist der Lehrer gut, wenn er die Lehre verkörpert und lebt, beim klassischen europäischen Professor findet sich hingegen eine Diskrepanz zwischen Lehre und Lebensweise (vgl. Brecht 1995: 439–440). Interessant ist in diesem Zusammenhang Grosses Hinweis, dass der vom Zen-Buddhismus geprägte Künstler nicht nach Originalität, nach dem unerhört Neuen strebt. Es handelt sich bei dieser Kunstpraxis somit eher um *imitatio* statt *aemulatio*, wenn man den Vergleich mit europäischer Tradition heranziehen möchte. Die objektive Kunst bilde als Hauptgegenstand gerne den Menschen ab, während die subjektive, durch Zen und Taoismus geprägte, Natur, Tier und Mensch als gleichwertiges Motiv auffasse (vgl. Grosse 1922: 14 – 15). Objektiv sei die Darstellung von z.B. sozialen Alltagsszenen, subjektiv transzendiere sich der gezeichnete Gegenstand ins Religiöse oder Philosophische. Er nennt exemplarisch eine Szene mit zwei Hirtenknaben,

der eine bändigt einen Büffel, der andere spielt Flöte. Der Kampf mit dem Tier sei ein Kampf mit den tierischen Leidenschaften des Körpers, das Flötenspiel wäre demnach als Moment der Harmonie mit dem All zu deuten (ebd.: 15). So wie das Büffel-Motiv erklärt Grosse die Bedeutung verschiedenster abgebildeter Tiere, die in der subjektiven Tuschkmalerei stets als Sinnbild aufzufassen seien. Ebenso sieht er sich in der Lage, die Darstellung von Natur in dieser Weise zu deuten und verknüpft sie an einigen Stellen mit Zitaten des Tao-te-king. Mithilfe der Kenntnis der entsprechenden Kultur- und Ideengeschichte scheint es ihm entgegen den einleitenden Worten also doch möglich, die Bilder kontextualisierend zu interpretieren. Womöglich nicht zufällig schleicht sich schließlich ein Begriff ein, der eindeutig aus dem Kontext der europäischen Ideengeschichte stammt: Grosse spricht von „subjektive[r] und idealistische[r] Kunst“, die auch nicht auf Nachahmung aus sei (auch nicht die objektive), sondern auf „Charakterisierung der Gegenstände“ (ebd.: 20–21), um mit sparsamen malerischen Mitteln möglichst viel zu sagen. Trotz dieser Erklärungen macht sich Grosse noch die Mühe, dem deutschsprachigen Leser zu erklären, dass eine nicht naturgetreue Darstellung von Gegenständen nicht aus einem Mangel an Kunstfertigkeit entsteht, diese Kunst also nicht technisch defizitär ist, sondern frei der Natur gegenüber agiert:

Der Zenmann wahrt und betätigt seine Freiheit auch der Natur gegenüber: er bildet ihre Formen soweit nach und soweit um, wie er es für seine künstlerischen Zwecke braucht, ohne sich dabei wie der wissenschaftlich wohlgezogene Europäer von dem „Gesetze der Wahrheit“ imponieren zu lassen (ebd.: 22–23).

Auf tendenziell redundante Weise wird der Grund erklärt, warum auf farbliche Darstellung verzichtet wurde, und ebenso die Verwandtschaft zwischen der Zeichenkunst und der kalligraphischen Schreibkunst in Asien betont (vgl. ebd.: 25). Der Weg der Kunst lässt sich in dieser Logik vielleicht wie folgt beschreiben: Vom Schreiben, von der asiatischen Kalligrafie kommt der Tuschzeichner ins malerische Schweigen und kann im Kunstwerk seine Seele darin zum Ausdruck bringen:

„Die Handschrift ist ein Porträt des Geistes“, sagt ein alter Chinese. Auch dem Europäer ist diese Anschauung nicht fremd. Wir wissen und glauben, daß sich in der Handschrift Seelenstimmungen und Charakterzüge spiegeln; es gibt sogar eine Wissenschaft, die Graphologie, welche die Beziehungen zwischen dem Wesen des Menschen und der Form seiner Handschrift zu erfassen und zu erklären versucht (ebd.: 27).

Ludwig Klages Buch **Handschrift und Charakter** erschien zuerst 1917, möglicherweise wird Grosse an dieses Werk aus dem George-Kreis gedacht haben. Man kann seine Bemerkungen wiederum als Brückenschlag zwischen asiatischer Kunst und europäischer Kultur auffassen, wie dies in Einsteins noch zu erörterndem Essay explizit getan wird. Grosse rückt auf seine eigene Weise die Tuschzeichnungen in den Kontext europäischer Moderne, ohne dabei etwa auf die Begeisterung für japanische Zeichnungen und Holzschnitte im französischen Impressionismus einzugehen, wie sie sich etwa in der Motivik in Édouard Manets Gemälden niedergeschlagen hat, z.B. im **Bildnis des Zacharie Astruc** von 1866. Doch der ostasiatischen Kunst kann man sich nicht allein mithilfe von Erklärungen annähern, Prämisse bleibt weiterhin die Betonung ihrer Alterität, wie sich auch in Forschungs- bzw. Wissenslücken zeigt, denn Grosse konstatiert, dass der Forschung überlieferte Quellen fehlen, um über die technische Entwicklung der ostasiatischen Tuschnmalerei etwas sagen zu können. Zum Abschluss seiner Ausführungen skizziert er grob die Geschichte der Tuschnmalerei, bevor er dann etwa die Hälfte der Bildtafeln mit Erklärungen versieht. Der Kommentar zu Bildtafel 25 sei hier stellvertretend wiedergegeben:

Pu-tai, japanisch Hotei – ein Bettelmönch des 10. Jahrhunderts aus dem Kloster Yo-lin-ssu in der Provinz Ming-chou, der bedürfnislos und frohgemut durch das Land wanderte und von seinen Zeitgenossen für eine Verkörperung des kommenden Buddha Maitreya gehalten wurde. Die Zen-Kunst stellt in seiner wohlbeleibten lächelnden Figur die Heiterkeit des freien Zen-Geistes dar, der dem geschäftlichen Ernste des Lebens in das Gesicht lacht. In Japan ist der kinderfreundliche, vergnügte Priester mit seinem dicken Rucksacke später einer der sieben Glücksgenie geworden (Grosse 1922: 47).

Die meisten Bildkommentare fallen jedoch kürzer aus. Vielleicht kann man Grosses Vorgehensweise mit seinen eigenen Worten so zusammenfassen: Mithilfe der Völkerkunde, der Ethnologie seiner Zeit, kann er den *objektiven* Charakter einer Bildtafel *erklären*, den *subjektiv* ins Religiöse oder Philosophische transzendierenden muss man durch ein Sehenlernen, das die europäische Rationalität zu überwinden vermag, *erfahren*.

Ernst Grosse: Von der Definition von Literatur- und Kunstwissenschaft zur Wissenschafts- und Rationalitätskritik

Zu dieser epistemologischen Unterscheidung passt auch seine Wissenschaftskritik, die kurz erläutert werden muss – schließlich fundiert er seine Auffassung von ethnologischer Kunstforschung auf einem von Charles Darwin und Auguste Comte geprägten wissenschaftlichen Weltbild. Hierfür sei ein Artikel mit dem Titel **Wissenschaft und Kunst** aus den **Kunstwissenschaftliche(n) Studien** herausgegriffen, einer Sammlung von Vorlesungen, die 1900 erschienen sind. Dort betont Grosse, dass das Zeitalter der Wissenschaft angebrochen ist und liefert sodann eine gemeinsame Definition von Kunst und Wissenschaft, nämlich beide betrachteten „die Dinge wesentlich um ihrer selbst willen, ohne Rücksicht auf weitere praktische Zwecke“ (Grosse 1900: 217–218). Kunst ist genießende Anschauung, Wissenschaft will begreifen und muss die Dinge naturalistisch wiedergeben, denn ihr Prinzip ist „kein anderes als die Wahrheit“ (ebd.: 218) – und an dieser Diktion sieht man, dass sich über die Jahrzehnte seine Auffassung nicht wesentlich verändert hat. Er sieht diesen Auftrag durch die hegemoniale Stellung der Wissenschaft an die Kunst und die Dichtung, nicht jedoch an Architektur und Musik weitergegeben. Die neue Kunst, die er im Folgenden der Kritik unterzieht – er meint in erster Linie den literarischen Naturalismus –, habe zwar Naturwahrheit, halte aber eigentlich nichts von der Natur. Unklar bleibt, welchen Naturbegriff er zugrunde legt, wenn er zwischen Naturwahrheit der wissenschaftlichen Nachbildung und tatsächlicher Natur unterscheidet, die sich im Kunstwerk eben nicht vermittels Nachahmung zeige, sondern durch die Einbildungskraft. Um seine Auffassungen zu veranschaulichen, greift er schon vor 1900 auf Beispiele aus der japanischen Kunst zurück. Diese könne demnach ihre ästhetische Wirkung voll entfalten, ohne realistisch zu sein im Sinne von Richtigkeit der Zentralperspektive oder psychologischer Darstellung von Physiognomien oder der Einhaltung von Proportionen. Es gelte, zitiert Grosse Shiu-zan, die Gesetze der Kunst und des Geschmacks zu befolgen und sich nicht im Vollzug der Nachahmung in allzu vielen Details zu verlieren. Charakteristisch ist hierbei, dass Grosse ein kulturell unverdorbenes, natürliches Japan etwa des 18. Jahrhundert beschwört, „als Japan noch Japan war“ (ebd.: 221) und die europäischen rationalistischen, technokratischen, wissenschaftlichen Einflüsse die eigene Kultur noch nicht korrumpiert hätten. Dieser Verlust an Ursprungsgeschichte und Tradition wird auch in Carl Einsteins Schriften der 1920er Jahre thematisiert –

Kolonialismuskritik als Kritik am Imperialismus findet sich dort wiederholt. In diesem Zusammenhang kann Grosse wiederum die Entwicklung zu einer nachahmenden, naturalistischen Kunst in Japan, die er beobachtet, mit dem Einfluss der Niederlande dort und dem wachsenden Interesse an der Wissenschaft begründen. Eine derartige Geschichte erzählt er auch von Europa, von der Kunst als Magd der Religion im Mittelalter, die in der Renaissance zur Königin wurde bis zu ihrer Blütezeit im 16. Jahrhundert. Und hier blitzt nun so etwas wie eine theoretische Vorannahme in seinem Vortrag auf, die zumeist nicht explizit gemacht wird, nämlich dass das Ziel der Kunst nicht die Nachahmung sei, sondern, „der Weisung des Platon folgend, in der Darstellung der idealen Schönheit“ (ebd.: 224). Platon-Anspielungen finden sich noch einige weitere im Text. Grosse definiert, dass Kunst Wohlgefallen auslösen solle und weniger praktischen oder ethischen Zwecken zu dienen habe. Wenn Kunst nur in der Kraft der Nachahmung und Beobachtung liege, dann wäre sie nichts anderes als Technik, welche er ablehnt. Den Technik-Begriff scheidet er an späterer Stelle von dem der Wissenschaft ab (ebd.: 243 – 256). Im zweiten und dritten Teil seines Vortrags lenkt er den Blick wieder auf die Unterscheidung von Wissenschaft und Kunst, wobei es ihm nun um das Besondere und Allgemeine, um Konkretion und Abstraktion, um Nichtpropositionalität und Begriffsdenken, um Erkenntnis und Anschauung geht. Man kann diese Ausführungen damit zusammenfassen, dass der Einfluss der Wissenschaft auf die Kunst dieser ein Ablaufdatum wie der wissenschaftlichen Forschung verleiht, diese Kunst sei nicht ewig wirksam, weil sie durch die Eigenheiten der Wissenschaft beeinflusst sei. Auf den gegenteiligen Zusammenhang hat später Max Weber in seinem berühmten Vortrag **Wissenschaft als Beruf** hingewiesen: Während die Kunst in der Lage sei, Werke zu schaffen, die nicht „überboten“ werden könnten, seien wissenschaftliche Erkenntnisse „in 10, 20, 50 Jahren veraltet“ (Weber 1919: 14). Dieser Makel des Veraltens treffe Grosse zufolge natürlich auch die neuen Kunstrichtungen in der Malerei wie Symbolisten und Impressionisten, die ebenso „ein Product rationaler wissenschaftlicher Cultur“ (Grosse 1900: 233) seien. Die entsprechenden Gemälde gerieten allenfalls einmal aus Zufall zu Kunst, aber als Ausweg aus diesem Irrweg sei eine „neuidealistische Schule“ entstanden, die keine maltechnischen Probleme lösten, sondern Gefühle und Stimmungen durch Formen und Farben symbolisch ausdrücken wolle (ebd.: 234). Er folgt in seiner Darstellung der Kunstgeschichte Richard Muthers, welcher zum „Neuidealismus“ Künstler wie Dante Gabriel Rosetti (oder dessen Bruder),

die „Neupraeraephaeliten und [James McNeill] Whistler“ (Muther 1893: 183) zählt. Grosse konstruiert einen Gegensatz aus „Anschauung der klaren Schönheit“ und der Aufgabe, der sich Rezipienten moderner Kunst – „moderne Bastarde von Kunst und Wissenschaft“ (Grosse 1900: 235) – stellen müssen, nämlich mittels Deutung sich dem Kunstwerk zu nähern. In einem Rekurs auf Hippolyte Taine hebt er sodann zur Unterscheidung von Anschauung und Begriff an – zu Ungunsten des Begriffs. Habe die Wissenschaft denn nicht, so fragt Grosse darauf rhetorisch, wenn sie so viel Schaden beim Menschen und seiner Kunstproduktion angerichtet habe, nicht auch viel Gewinn gebracht, indem sie uns das Leben erleichtere? Das habe sie nicht, ist seine Antwort, den Gewinn hätten die Menschen durch die Technik, die er von der Wissenschaft unterscheidet, erlangt. Baukunst oder die Fähigkeit, Metalle zu legieren, existierte bereits in wenig entwickelten Gesellschaften, er nennt auch die Bronzen und Reliefs aus dem Benin, auf die auch Carl Einstein eingegangen ist. Technik sei demnach älter als die Wissenschaft. Wie diese sei die Technik für die Kunst nicht förderlich, weil der Künstler sich auch hier zu ihrem Sklaven machen könne: „Der Geist kann nur ein beschränktes Maß von Mitteln beherrschen; darüber hinaus beherrschen die Mittel den Geist“ (ebd.: 247). So sei technische Virtuosität noch kein Ausdruck von Kunstvermögen, vielmehr könne Armut und Einfachheit der Mittel der Kunst förderlich sein. Daraufhin folgt eine kenntnisreiche Beschreibung der japanischen Töpferkunst, die damit die Theorie bestätigen soll. Im Textteil über die Tuschkmalerei agiert Grosse deutlich zurückhaltender in seiner Rationalitätskritik. Abschließend fasst Grosse noch einmal zusammen, dass die Wirkung der Wissenschaft auf die Kunst schädlich ist, sich die Kunst aber der Übermacht der Wissenschaft nicht entziehen kann. Er hält es für eine falsche Vorstellung, dass Kunst und Wissenschaft in einer Kultur zur gleichen Zeit in Blüte stehen können, und daher hält er alle Versuche, für eine Renaissance der Kunst einzutreten, in einem Zeitalter der Wissenschaft für vergebens. Den Glauben an die Wissenschaft relativiert er durch den Vergleich, dass „wir noch an unsere Wissenschaft wie die Neger an ihren Fetisch“ (ebd.: 258) glauben. Allerdings stellt er die These auf, dass die Vormacht der Wissenschaft nicht von endloser Dauer sein und dann auch Raum für eine neue Entfaltung der Kunst kommen wird: „[D]ie Seele, die sich müde gesucht hat, sehnt sich nach Ruhe, nach der Ruhe von der Qual des Wollens und Wähnens, welche die Kunst spendet“ (ebd.: 259).

Man könnte fragen, ob zuerst der Wunsch nach einer derartigen Ruhe da war und dann der Blick auf asiatische Philosophie und Kunst fiel,

oder ob es andersherum war und die Beschäftigung mit ihr sich auf die Theoriebildung ausgewirkt hat. Denn man muss rekapitulieren: Grosse hat seine ursprüngliche Position aus einer an der Naturwissenschaft ausgerichteten Philosophie hergeleitet und gelangt mithilfe des ethnologisch-wissenschaftlichen Blicks auf Künste aus aller Welt und allen möglichen Zeiten zu einer grundlegenden Wissenschaftskritik, grundiert mit einer großen Skepsis gegenüber ihren Erkenntnisfähigkeiten von philosophischer Wahrheit. Deutlich zeigt sich ein Einfluss eines spätidealistischen bzw. dort dann hegelianischen Denkens, das um 1900 in den Institutionen der europäischen Philosophie, speziell auch der britischen (Warnock 1971: 10–11) etabliert war. Zugleich kritisiert er den politischen Zwang, den der Westen (Europa und Amerika) auf Japan ausgeübt hat, der zur wirtschaftlichen Öffnung und einem mittelbaren Verlust eigener Traditionen führte.

Carl Einstein über Traditionsverlust, Verstehensprobleme und den Einfluss des japanischen Holzschnitts auf die moderne Kunst

Einstein unterscheidet sich insofern von Grosse, als dass er eine Generation jünger ist und zuallererst Literat war und überdies wie erwähnt keine vollständige akademische Ausbildung erfahren hatte, sondern weitgehend Autodidakt war. Aber in seiner Wissenschaftskritik und Skepsis finden sich Anknüpfungspunkte zu Grosse. Einerseits sind Einsteins Schriften, speziell auch sein **Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders** (1912) von antiakademisch, wissenschaftskritisch gestimmter Polemik geprägt, andererseits verfolgte er die Entwicklungen in der nichteuklidischen Geometrie für seine Theorie des Raums und befand, dass die wissenschaftlichen Fortschritte eine Herausforderung für eine sich als avantgardistisch verstehende Kunst bedeuteten: „Die Literaten hinken ja so jammerhaft mit ihrer Lyrik und den kleinen Kinosuggestionen hinter Malerei und Wissenschaft her“ (Kiefer / Meffre 2020: 225) schrieb er 1923 in einem Brief an Picassos Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler. Zivilisationskritik soll hier jedoch nicht wie bei Grosse als Wissenschaftskritik, sondern als hermeneutisches Problem, als eine der verlorengegangenen Traditionen behandelt werden.

Carl Einstein hat für seine 1923 im Wasmuth-Verlag publizierte Edition von Bildtafeln des japanischen Holzschnitts, dem er einen Essay beifügte, nicht auf Texte von Grosse zurückgegriffen, und zwar entweder, weil er seine Schriften nicht kannte, oder weil sie nicht von der Kunst des

Holzschnitts handelten. Eine kleine Verbindung lässt sich trotzdem auffinden: Grosses Buch ist in einer von William Cohn herausgegebenen Reihe über **Die Kunst des Ostens** erschienen, dessen Name taucht auch in Einsteins Literaturverzeichnis zum Holzschnitt auf (vgl. Einstein 1923: 22). Einstein pointiert in seinem Essay direkt zu Beginn des Buches das Problem des eurozentristischen Blicks, wenn er bemerkt, dass die Brüder Goncourt, Toulouse-Lautrec oder van Gogh japanische Holzschnitte europäisch deuteten und so nur „den dünnen Schattenrand“ des asiatischen Gesichts streiften (ebd.: 5). Er deutet hier die Rezeption japanischer Kunst durch den Impressionismus nur kurz an, statt ihre große Bedeutung für die historische Entwicklung der modernen Bildenden Kunst zu betonen.

Eine Passage aus seiner Einleitung ist dabei charakteristisch für die Art und Weise, wie die Grenzen des ethnologischen Verständnisses seiner Epoche betont werden:

Ich schreibe über diese Dinge [d.i. die japanischen Holzschnitte] mit dem Bewußtsein, die letzten abendlichen Reflexe eines vorläufig erloschenen Gestirns in reizvoll fälschender Spiegelung einzufangen; der fliehende Rand hüpfenden Spiegelbildes zeichnet am bequemsten sich heraus. Man findet an diesen Holzschnitten Gefallen, worin eine große Überlieferung kleingeworden abstirbt und am Ende ihren Sinn verliert (ebd.: 5).

Bei Grosse wird diese Klage über einen Traditionsverlust wie erwähnt mit der Phrase „als Japan noch Japan war“ zum Ausdruck gebracht (Grosse 1900: 221). Auch Einstein benennt die hermeneutischen Rahmenbedingungen der Annäherung an den Holzschnitt: „Wem mißtrauten wir zweifelnder als uns, wenn Fernländisches wir verstehen wollen“ (Einstein 1922: 5). Einstein selbst sieht die Bewunderung von außereuropäischer Kunst als Versuch, die Lücken des eigenen Kulturlebens zu füllen, steht also dem nah, was eingangs eine problemgeschichtliche Perspektive auf den Primitivismus genannt wurde. In der Folge erzählt er, indem er Szenen des alltäglichen Lebens anschaulich beschwört, die Geschichte der japanischen Kunst des Holzschnitts für ein nichtakademisches Publikum; wie er die im Anhang genannten Quellen amalgamiert, wird im Text nicht deutlich. Die Vorgehensweise, wie Einstein den Lesern die japanische Kunst näherbringen will, ähnelt ansonsten zumindest in struktureller Hinsicht durchaus der Grosses, bis hin zu lyrischen Zitaten und Verweisen auf Kultur und Geschichte Japans. So ist er auch in der Lage, die Bedeutung einzelner Naturmotive zu erklären, wie z.B.: „Wenn im Hintergrund des Shogunenbildes (Blatt 13) eine Kiefer gezeichnet ist, so gilt dies mehr als nur

Dekoration; diese Kiefer sagt innere Eigenschaft an: Treue, Standhaftigkeit und Ausdauer“ (ebd.: 18–19). Er vermeidet auffällig jede Idealisierung oder Romantisierung dieser Kunst, er bezeichnet sie als eine „Welt des bürgerlich Amüsanten im besten Sinn, wenig Kühnheit und kaum Probleme. Aber eine eminent japanische Welt“ (ebd.: 14). Ebenso beschwört er nicht das Nichtpropositionale in den Holzschnitten, sondern hält die Nähe des Zeichnerischen zum Schreiben für geeignet, die Bilder entsprechend hinreichend lesen zu können:

Das Kalligraphische dieser Blätter zeugt für eine alte chinesische und japanische Eigenschaft: die eng empfundene, unzerreißbare Einheit von Malerei und Literatur. Die Tuschkünstler, die Lackkünstler, die Stichblattziseleure, sie alle interpretieren einen bestimmten Gedanken oder deutliches Empfinden, das irgendwie bereits literarisch fixiert ist. [...] Die malerische Handschrift und ihr Gebilde sind Zeichen geistiger Reflektion, innerer Gesammeltheit, und solches Visuelle ist dem Begrifflichen und Literarischen recht nahe und fast kongruent bestimmbar (ebd.: 18).

Trotz aller Lesbarkeit wird das hermeneutische Problem der fremden Perspektive japanischer Kunst am Ende seines Essays wie zu dessen Beginn erneut adressiert, nun durch einen interkulturellen Vergleich:

Der Japaner genießt die Ruhe endgültiger Lösung [d.i. der Buddhismus], sein bewegtes Zeichnen ist Spaßen im Unbewegten, während der Europäer den Prozeß des Erkennens und fragmentarisches Ich definitiver Wahrheit und heiter erloschener Person vorzieht. In den Ukiyoye [das heißt fließende oder unglückliche Welt und so wird die von Einstein präsentierte Schule der Malerei genannt] ruft nichts zum Kämpfen; keine quälende, aufreißende Dramatik weckt; vielmehr kindliche Gelöstheit, der alles Sein, mag man noch so jäh hineingleiten, abgetane Frage und verklärtes Spaßen ist. Nur mittelbar werden wir diese Zeichnungen empfinden; nicht aus dem eigenen Treiben heraus; artistisch wirkt diese Kunst auf uns und bleibt am Ende Exotik. Artistisch lernten unsere Künstler aus ihr, und vielfach folgern sie Dinge, die uns bedeutend gelten, aber nicht in den Ukiyoye stehen (ebd.: 21).

Was die Möglichkeiten des wissenschaftlichen Erklärens angeht, bedienen sie sich beide der Ethnologie, um sich den Kunstwerken anzunähern. Über beide, Grosse und Einstein, lässt sich das sagen, was Uwe Fleckner im Hinblick auf Einsteins Kritik an den Ausstellungen des Völkerkunde-Museums unterstrichen hat: „Als Anwalt des Kunstwerks formuliert Einstein ein Plädoyer für die Rekonstruktion historischer und kultureller Zusammenhänge durch eine Kunstgeschichte, die über Stilkritik

und Zuschreibungsfragen hinaus eng mit der Ethnologie zusammenarbeitet“ (Fleckner 2006: 305). Während in Bezug auf die Ausstellungspraxis des Völkerkunde-Museums der Ausweg aus dem Tradierungsproblem, das – und das soll abschließend erörtert werden – aus einer kolonialistischen oder imperialistischen Politik Europas resultiert, die Ethnologie zu sein scheint, formuliert Einstein in Bezug auf die japanische Kunst ebenso wie Grosse eine gewisse Skepsis gegenüber vorschnellen Lösungsmöglichkeiten. Wie zu sehen war, kritisiert Grosse die Rationalität der europäischen Moderne, deren Politik zu einem Traditionsverlust in Japan und zu einer grundlegenden Gefahr für die Kunst geworden ist. Aus heutiger Perspektive könnte man konstatieren: Während er an der Globalisierung der Rezeption von Kunst (hier: der japanischen bzw. ostasiatischen) mitarbeitet, kritisiert er zugleich die Politik, die diese Globalisierungseffekte ausgelöst hat. Ähnliches gilt für Einstein: Der Kolonialismus hat ihm erst ermöglicht, mittels afrikanischer Skulpturen, asiatischer und pazifischer Kunst sein avantgardistisches Kunstparadigma zu formulieren. Zugleich erweist er sich als scharfer Kritiker einer imperialen und kolonialistischen Politik, wie der Artikel über das Berliner Völkerkundemuseum von 1926 eindrucksvoll dokumentiert:

Die Zeichen der Niederlage der besiegten, kolonisierten Völker, Trophäen europäischer und amerikanischer Habgier und Neugier, lagen verknüllt in Schränken und bezeugten den Untergang ferner Künste infolge technischen Imports durch den Weißen, der solch vollkommene Zustände sich geschaffen, daß der ihm eigene Boden sein Gewimmel nicht mehr zu tragen vermochte. Ein Museum des deutschen Imperialismus, des wissenschaftlichen und ökonomischen (Einstein 1996: 447).

Vielleicht kann man sogar so weit gehen und vermuten, dass eine Kritik, wie sie heute vonseiten der postkolonialen Studien vorgebracht wird, fast ebenso alt ist wie jene Kulturströmungen, die mit *Primitivismus* und *Exotismus* umschrieben werden. Sicherlich führt ein Weg von den Avantgardisten, zu denen Einstein zählt, über Michel Leiris, der mit ihm zur Redaktion der Zeitschrift **Documents** gehörte, über Claude Levi-Strauss zu Michel Foucault, dann zu Edward Said und Homi Bhaba. Wenn eine postkoloniale Kritik auf Autoren wie Grosse oder Einstein zielt, dann zielt sie zugleich auf ihre eigenen theoretischen bzw. ideengeschichtlichen Wurzeln. Statt beiden Xenophobie oder Rassismus vorzuwerfen, sollte man vielleicht eher das Dilemma herausarbeiten, aus dem sie sich nicht befreien konnten. Grosse meinte den Ausweg aus dem hermeneutischen Problem in

der platonisch eingefärbten Unterscheidung von *Erklären* und *Erfahren* finden zu können. Einstein entwickelte das Konzept der *Halluzination*, mithilfe derer man versuchen sollte, an den tiefenpsychologischen, physiologischen Urgrund des Menschen heranzukommen, zu dem frühzeitliche oder „primitive“ Kulturen seiner Auffassung nach Zugang hatten – beide Autoren präferierten also einen irrationalen, rauschhaften oder intuitiven (je nachdem, wie man es bewerten mag) epistemologischen Zugang zur Welt – und waren zugleich zutiefst geprägt vom wissenschaftlichen Weltbild.

Literatur

- Bauschinger, Sigrid (2015): **Die Cassirers. Unternehmer, Kunsthändler, Philosophen. Biographie einer Familie**, München: C.H. Beck.
- Brecht, Bertolt (1995): *Geschichten vom Herrn Keuner*, in: Ders.: **Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe**, hrsg. v. Werner Hecht / Jan Knopf / Werner Mittenzwei / Klaus-Detlef Müller. Bd. 18: **Prosa 3**, Berlin / Weimar: Aufbau, 436–451.
- Damme, Wilfried van (2010): „Ernst Grosse and the ‚Ethnological Method‘ in Art Theory“. In: **Philosophy and Literature** 34 (2) / 2010, 302–312.
- Damme, Wilfried van (2012): „Ernst Grosse and the Birth of the Anthropology of Aesthetics“. In: **Anthropos** 107 / 2012, 497–509.
- Einstein, Carl (1913): **Wilhelm Lehmbrucks graphisches Werk**, Berlin: Paul Cassirer.
- Einstein, Carl (1923): **Der frühere japanische Holzschnitt**, Berlin: Ernst Wasmuth.
- Einstein, Carl (1996): *Das Berliner Völkerkunde-Museum. Anlässlich einer Neuordnung*. In: Ders. (1996): **Werke. Berliner Ausgabe**. Bd. 2, hrsg. v. Hermann Haarmann / Klaus Siebenhaar, Berlin: Fannei & Walz, 446–450.
- Fleckner, Uwe (2006): **Carl Einstein. Fragmente einer intellektuellen Biographie**, Berlin: Akademie Verlag.
- Grosse, Ernst (1887): **Die Literaturwissenschaft, ihr Ziel und ihr Weg**, Diss. Halle a.d. Saale.
- Grosse, Ernst (1890): **Herbert Spencers Lehre von dem Unerkennbaren**, Leipzig: Verlag von Veit & Comp.
- Grosse, Ernst (1894): **Die Anfänge der Kunst**, Freiburg / Leipzig: J.C.B. Mohr.

- Grosse, Ernst (1900): *Wissenschaft und Kunst*. In: Ders.: **Kunstwissenschaftliche Studien**, Freiburg / Leipzig: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 215–259.
- Grosse, Ernst (1922): **Die ostasiatische Tuschmalerei**, Berlin: Bruno Cassirer.
- Horatschek, Annegret (⁴2008): *Exotismus*. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): **Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie**, Stuttgart / Weimar, 185.
- Kiefer, Klaus H., Meffre, Liliane (Hrsg.) (2020): **Carl Einstein. Briefwechsel 1904-1940**, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Klages, Ludwig (1917): **Handschrift und Charakter: Gemeinverständlicher Abriss der graphologischen Technik**, Leipzig: J.A. Barth.
- Leeb, Susanne Angela (2015). „Primitivism and humanist teleology in art history around 1900“. In: **Journal of Art Historiography** 12 [12/SLb1] / 2015. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/06/leeb.pdf> [15.07.2021]
- Mauthner, Fritz (1901): **Beiträge zu einer Kritik der Sprache**. Erster Band. Sprache und Psychologie, Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.
- Muther, Richard (1893): **Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert**. Band 1, München: G. Hirth.
- Pfisterer, Ulrich (2008): *Origins and Principles of World Art History – 1900 (and 2000)*, In: Kitty Zijlmans and Wilfried van Damme (Hrsg.): **World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches**, Amsterdam: Valiz, 69–89.
- Warnock, Geoffrey James (1971): **Englische Philosophie im 20. Jahrhundert**, Stuttgart: Reclam.
- Weber, Max (1919): **Wissenschaft als Beruf**, München / Leipzig: Duncker & Humblot.
- Weimar, Klaus (2000): *Die Begründung der Literaturwissenschaft*. In: Jörg Schönert (Hrsg.): **Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung**, Stuttgart: J.B. Metzler, 135–149.
- Wilpert, Gero von (⁸2001): **Sachwörterbuch der Literatur**, Stuttgart: Kröner.

„Auf unserem Papier findet das meiste gleichzeitig statt“¹: Zum Projekt der Gegenweltgeschichte in Günter Grass' *Der Butt* in kulturökologischer Perspektive

Abstract: In this article, the novel **The Flounder** is re-read from the perspective of environmental literary criticism and with a view to the highly topical issues of education for sustainable development. The line of argument moves along the central questions for Grass's work about the importance of fairy tales and myths for literary-anthropological processes of the formation of meaning, his Enlightenment criticism, his critical understanding of history, his poetics of ‚Vergegenkunft‘ and his examination of feminism, ecology and dystopian visions of the post-human age. The article closes with an outlook on relevant research desiderata. An overview table for a selection of thematic, relevant works should serve as an inspiration to rediscover Grass as a representative of ecocriticism in schools and universities.

Keywords: Gunter Grass, The Flounder, Education for sustainable Development, Feminism, Ecocriticism, Literature Pedagogy.

Einführung: Der Butt als kulturökologische Integrationsfigur

„Bevor ich mal alt bin und womöglich weise werde, will ich ein erzählendes Kochbuch schreiben: über 99 Gerichte, über Gäste und Menschen als Tiere, die kochen können, über den Vorgang Essen, über Abfälle...“ (Tb: 437). So lautet eine der frühesten Skizzen zu **Der Butt**, welche sich in dem 1972 erschienenen Vorgängertext **Aus dem Tagebuch einer Schnecke** findet und bereits zentrale Themen dieses monumentalen Romans präfiguriert. Das Projekt einer Kulturgeschichte der Ernährung im fiktionalen Rahmen und die Konzentration auf die kreatürlich-sinnlichen Elemente des Menschseins in ihrem Spannungsverhältnis zu den Sublimierungstendenzen der fortschrittsorientierten Zivilisation, klingen hier bereits an. Was jedoch fehlt, ist ein Hinweis auf die zentrale Integrationsfigur dieses epischen Groß-

¹ Grass, Günter: **Der Butt. Roman**. In: Günter Grass. Werkausgabe in zehn Bänden. Band V, hg. v. C. Mayer, S. 144. Im Folgenden zitiert unter Verwendung der Sigle **Bt** und der Nennung der Seitenzahl. Weitere genutzte Siglen, die sich auf Bände dieser Werkausgabe beziehen, sind: **Tb** für **Aus dem Tagebuch einer Schnecke** und **R** für **Die Rättin** sowie **ERBK** für **Essays Reden Briefe Kommentare**.

projekts: die Gestalt des titelgebenden Butts selbst. Im Folgenden soll eben dieser Gestalt und ihrer vielfältigen Funktionen in Grass' Historien-Erzählung in einer kulturökologischen Perspektive nachgegangen werden. Dabei werden Schwerpunkte der ästhetischen und weltanschaulichen Programmatik des Autors einbezogen, sofern sie dem tieferen Verständnis des *Butt*-Romans als zivilisationskritischem ‚Öko-Manifest‘ dienen können. Zu diesen Schwerpunkten gehören erstens der Stellenwert von Märchen und Mythos für literarisch-anthropologische Sinnbildungsprozesse, zweitens die einen einseitigen Rationalismus anprangernde Aufklärungskritik, drittens das kritische Geschichtsverständnis, viertens die Poetik der ‚Vergegenkunft‘, fünftens die Beschäftigung mit verschiedenen Spielarten des Feminismus und schließlich sechstens Grass' ausgeprägtes Interesse an ökologischen Fragen, die sich im erzählenden und bildnerischen Werk – weit über diesen Roman hinaus – niederschlagen. Diese Schwerpunkte werden, wo dies möglich ist, unmittelbar von der Analyse der Butt-Figur ausgehend, erörtert oder mit dieser im Nachgang verknüpft. Sodann werden die ökokritischen Perspektiven im Roman zusammenfassend dargestellt. Der Beitrag mündet in einer Würdigung von Grass als einem Autor, Bildkünstler und engagiertem Intellektuellen, der bereits im Sinne der environmental humanities tätig war, als dieses Schlagwort noch gar nicht existierte. Abschließend bündelt der Beitrag Forschungsdesiderate einer Beschäftigung mit dem literarischen und bildkünstlerischen Gesamtwerk unter dem Fokus einer Bildungskultur der nachhaltigen Entwicklung in Schulen und Hochschulen. Die Tabelle mit einer kommentierten Auswahl seiner kulturökologischen Arbeiten, die diesen Beitrag beschließt, soll als Anregung für die literaturdidaktische Entdeckung des ‚grünen‘ Grass' verstanden werden.

Zum besseren Nachvollzug ist es jedoch vorab notwendig, die hochkomplexe Zeitstruktur, die Eigentümlichkeiten der Erzählposition sowie die mehrfachen Spiegelungen innerhalb des ausgedehnten Figurennetzes im **Butt** in Erinnerung zu rufen sowie den Plot in seinen Grundzügen und mit Blick auf die Schwerpunkthemen Feminismus und Ökologie zu rekapitulieren.

Zeitstruktur des Erzählens, Erzählposition und Handlung

Der Roman erzählt rückblickend die Verhältnisse zwischen Frau und Mann im Rahmen einer panoramatischen Menschheitsgeschichte, beginnend mit der Jungsteinzeit bis in das Jahr 1970. Der Zeitrahmen von viertausend

Jahren wird an einem für den Grass'schen Erzählkosmos exemplarischen Ort verankert: der Stadt Danzig (poln. Gdańsk) mit der Weichselniederung und dem kaschubischen Umland.² Grass greift in **Der Butt** eine Erzählposition wieder auf, die er bereits in **Aus dem Tagebuch einer Schnecke** (1972) entwickelt hat: Das fikionalisierte Autor-Ich³ als Erzähler (semi-)fiktionaler Texte. Dieser Autor-Erzähler ist fortan in fast allen Erzähltexten von Grass mittels verschiedener Formen der Metalepsis⁴ Teil der fiktiven Welt.

Man findet in Grass' Texten verschiedene Ausprägungen des Autor-Ichs. So kann ein alter ego des empirischen Autors als Auftraggeber der Erzählerfigur fungieren (z. B. **Im Krebsgang**) oder das Autor-Ich wird von einer Figur zum Schreiben beauftragt (wie in **Unkenrufe**). **Der Butt** gehört hingegen zu den Texten, in denen das Erzähler-Ich und das Autor-Ich in der Rollenprosa weitgehend zusammenfallen. So ist das etwa auch in **Kopfgewürten**, **Die Rätin** und **Die Box** zu beobachten. **Der Butt** verfügt neben der Vergangenheits- über eine Gegenwartsebene, die die Binnenhandlung wie ein zyklischer Rahmen durchbricht. Diese Gegenwartsebene reicht vom Sommer 1973 bis zum Frühjahr 1975 und handelt von der krisenhaften Beziehung des Autor-Ichs, eines in der holsteinischen Provinz lebenden Schriftstellers, ausgestattet mit zahlreichen Grass-Biographica, und dessen schwangerer Lebensgefährtin Ilsebill. Die Einteilung der Romankapitel folgt den neun Monaten ihrer Schwangerschaft. Dieser biologischen Gravidität entspricht die geistige Entwicklung der „Kopfgewürten“ (Bt: 114) des Mannes, welcher einen Roman mit dem Titel **Der Butt** schreibt, dessen Entstehung der Leser gleichsam mitverfolgen kann. Auf der Gegenwartsebene wird darüber hinaus die Geschichte eines feministischen Tribunals, des Feminals, erzählt, das in Berlin gegen den Butt, einen allwissenden, märchenhaften Plattfisch stattfindet. Er wird wegen seiner Beratertätigkeit für die Männer seit der Jungsteinzeit bei gleichzeitiger Benachteiligung der Frauen im Rahmen der Menschheitsgeschichte angeklagt. Konkret verhandelt wird der negative Anteil des Buttes am Schicksal der historischen Köchinnen. Das Autor-Ich fungiert als Prozessbeobachter und

² Vgl. zur Rolle der Raumverhältnisse des Erzählens für das Grass'sche Schreiben, zur Stadt Danzig als Erinnerungsort und der Raumsemantik der Urlandschaft des Weichsel-Werders sowie der Kaschubei: Kónya-Jobs 2016: 158–185; 314–336.

³ Vgl. Zum Autor-Ich oder Erzähler-Ich in Grass' Erzähltexten: Neuhaus 1998: 130–132.; Ders. 1993 (1979), 114–115.; Mertens 2005; Braun 2008: 66–94.

⁴ Vgl. zur Bedeutung von Metalepsen für die Erzählfiktion im Großteil von Grass' Schriftstellerischem Werk: Gobyń 2019.

berichtet seiner Ilsebill daheim regelmäßig von den Vorkommnissen bei dieser Gerichtsverhandlung. Doch auch die Vergangenheitserzählung adressiert er häufig an seine direkt angesprochene Partnerin mit Wendungen wie „Ehrlich, Ilsebill: viel kam dabei nicht raus“ (Bt: 56) oder „Aber nein, Ilsebill! Bestimmt rede ich nicht dem Schummelmärchen nach“ (Bt: 24). Die Figur der werdenden Mutter verknüpft dergestalt die Gegenwarts- mit der weit ausgreifenden Vergangenheitshandlung als eine Narratee, also einer Figur, der textimmanent etwas erzählt wird. Diese Adressaten-Rolle übernehmen in späteren Texten z. B. die Rätin im gleichnamigen Roman, der Schulfreund und Auftraggeber des Autor-Ichs, Alexander Reschke, in **Unkenrufe**, dessen Redebeiträge den Quellen des Archivromans zu entnehmen sind, oder die erwachsenen Grass-Kinder in **Die Box**.

Die Erinnerungserzählung von exemplarischen viertausend Jahren Menschheitsgeschichte in der Danziger Bucht wird regelmäßig unterbrochen von neunundneunzig lyrischen Gedichten, welche das jeweils zuvor Erzählte aufnehmen, reflektieren und variieren.

Wie die Tabelle veranschaulicht, werden innerhalb der neun Monate erzählter Zeit auf der Gegenwartsebene die Lebensgeschichten der weiblichen Protagonistinnen, der so genannten Köchinnen, aus der Perspektive ihrer jeweiligen Partner erzählt. Dabei entsprechen dem ersten Monat drei Frauen: die mythische dreibrüstige Urmutter Aua der Steinzeit, die eisenzeitliche Wigga der Völkerwanderung und die Mestwina der Christianisierung des Baltikums um 1000 n. Ch. Danach thematisiert jedes Kapitel eine weibliche Hauptfigur, sodass elf historische Epochen mit elf Protagonistinnen behandelt werden. Zu diesen Frauenfiguren, die jeweils mustergültig für eine „Zeitweil“ (Bt: 615 u.a.), also eine Epoche, stehen, gehört mindestens ein männlicher Partner, zuweilen sind es auch mehrere Liebhaber gleichzeitig, denn insgesamt verfügt der Roman über einundzwanzig männliche Figuren, die sich in der Rolle der Protagonisten abwechseln. Diese männlichen Partner sind stets die historischen Inkarnationen des Autor-Ichs der Gegenwartshandlung und allesamt Künstlerfiguren, sodass dieser pluralisierte Ich-Erzähler zu Beginn der Narration ausrufen kann: „Ich, das bin ich jederzeit“ (Bt: 9). Und auch in der schwangeren Ilsebill spiegelt sich jede historische Köchin wider. Schließlich findet jede Köchin in einer Tribunalsfrau des Feminals ihre Entsprechung. Und alle schwächlichen männlichen Partner verfügen in jeder Zeitweil über einen engen Freund, der sie an Virilität übertrifft und dessen Name eine sprachliche Variante von Ludwig ist. Es stellt sich die Frage, warum die beispielhaften Frauenfiguren als Köchinnen konzipiert wurden?

Der Butt hat zum Ziel, den anonymen Anteil der Frauen an der Kulturgeschichte der Menschheit in den Vordergrund zu rücken. Den von Männern gemachten politischen Großereignissen, wie Schlachten, Friedensschlüsse und Staatsgründungen, wird der Kampf gegen den Hunger und die von Frauen bestimmte Ernährungskultur entgegengesetzt. Es werden Lebensmittel statt Folter-, Tötungs- und Machterhaltungsmittel thematisiert und im Romantext finden sich dementsprechend zahlreiche historische Rezepte.

Ausgangspunkt und Subtext der Narration ist das niederdeutsche Märchen **Vom Fischer und seiner Frau**, das erweitert und in alternativen Versionen reformuliert wird. Folgende Fassung ist die Zentrale im Roman: Ursprünglich gab es eine Frauenherrschaft unter der dreibrüstigen Urmutter Aua. Die Männer wurden in Unwissenheit und Unmündigkeit gehalten und durch beständiges Stillen betäubt. Der wundertätige Butt beendete dieses Matriarchat, indem er mit Edek, dem ersten Erzähler, auf den Tag genau 4000 Jahre vor Ausbruch der Französischen Revolution einen Beratervertrag schloss (vgl. Bt: 29). Fortan half er den Männern dabei, sich zu verwirklichen, jedoch tat er dies zu Ungunsten der Frauen. Dieser Pakt bildet gleichzeitig den Beginn der geschichtlichen Evolution, denn während der Herrschaft Auas gab es statt historischer Entwicklung einen zeitlosen, zyklisch-gleichförmigen, paradiesischen Urzustand. Von dem Fortgang der menschlichen Gesellschaft unter der Männerherrschaft enttäuscht, zieht sich der Butt in der Epoche der Romantik in das Märchen zurück (vgl. Bt: 40) und greift fortan nicht mehr in das weltpolitische Geschehen ein. Schließlich plagt ihn aufgrund der ökologisch und sozial desaströsen Verhältnisse in der von seinen männlichen Schützlingen beherrschten Welt derart das schlechte Gewissen, dass er sich im Jahre 1973 von vier Frauen an der Ostsee fangen lässt und ihnen seine Dienste anbietet (vgl. Bt: 42). Diese lehnen das Angebot ab, bringen den Butt in Untersuchungshaft nach Westberlin und lancieren ein groteskes Gerichtsverfahren gegen ihn (vgl. Bt: 50). Die Handlung endet mit der Verurteilung und symbolischen Bestrafung des Buttes sowie dem Wiederaussetzen des Tiers bei Rügen durch eine Delegation der Feministinnen. Der Butt verspricht den Tribunalsfrauen, nunmehr einzig und allein die Frauenherrschaft zu unterstützen.

Tabelle mit einer Übersicht zu Zeitverhältnissen, Erzählfiktion und Figurennetz in *Der Butt*.
Eigene Darstellung nach Bt: 712–713.

Monat	Zeit	Köchin	Tribunal	
			Name	Funktion
1	Steinzeit	Aua Matriarchat (drei Brüste)	Dr. Ursula Schönherr	Vorsitzende
	Eisenzeit	Wigga Matriarchat (zwei Brüste)	Helga Paasch	Beisitzerin
	um 1000 n. Chr.	Mestwina † 997 wegen Mordes an Adalbert hingerichtet	Ruth Simoneit	Beisitzerin
2	14. Jhd.	Dorothea v. Montau † 25. 6. 1394 religiöse Fanatikerin (hist.)	Dr. Sieglinde Huntscha (Siggi)	Anklägerin
3	16. Jhd.	Margarete Rusch 1498–1585 Äbtissin	Ulla Witzlaff	Beisitzerin
4	17. Jhd.	Agnes Kurbiella 1619–1689 Haushälterin und Muse von Möller und Opitz	Bettina von Carnow	Pflichtver- teidigerin
5	18. Jhd.	Amanda Woyke 1734–1806 Gesindeköchin der Domäne Zuckau	Therese Osslieb	Beisitzerin
6	18./19. Jhd.	Sophie Rotzoll 1784–1849 Enkelin von Amanda, Haus- hälterin bei Blech und Rapp	Griselde Dubertin	Beisitzerin
7	19./20. Jhd.	Lena Stubbe 1848–1942 Danziger Volksköchin	Erika Nöttke	Beisitzerin
8	1962	Dr. Sibylle Miehlau 1929–1962 Urenkelin von Lena	Beate Hagedorn	Beisitzerin
9	ab 1970	Maria Kuczorra geb. 1949 Köchin in der Kantine der Leninwerft, Gdańsk	Elisabeth Güllen	Beisitzerin

Tribunal	Erzähler	Freund
Beruf		
Ethnologin	Edek	Ludek
Gärtnerin (selbständig)	Edek	Ludger (Gote)
angehende Lehrerin	Schäfer Adalbert v. Prag	Prälat Ludewig
Juristin	Albrecht Slichting	Ludwig Skriever, Holzschnitzer
protest. Organistin	entsprungener Mönch Peter Rusch Ferber Jeschke Vasco da Gama	Lud, Kupferschmied Ladewig, Henker
ohne spezielle Angabe	Anton Möller Martin Opitz	Axel Ludström
Wirtin	August Romeike	Ludrichkait
Apothekerin	Friedrich Bartholdy Pastor Blech General Rapp	Hauptmann Fahrenholz
Sozialarbeiterin	Friedrich Otto Stobbe Otto Friedrich Stubbe	Ludwig Skröver
Biochemikerin	»Ich« angemaßt Siggı Huntscha Mäxchen	Fränki Ludkowiak
Hausfrau	»Ich«	Jan Ludkowski Ludwig Gabriel Schrieber

Zur Figur des Butt

Der Steinbutt ist im Mittelmeer, in der nördlichen See bis zur norwegischen Küste und in der Ostsee, meinem Baltischen Meer, verbreitet. Wie bei allen Plattfischen ist seine Augenachse im Verhältnis zum Schiefmaul schräg verkantet, was ihm den neunmalklugen und zugleich tückischen, ich sage zwischensichtigen Blick gibt: Er schielt zeitraffend. [...] Seine Familie – was alles Butt genannt wird – ist wohlschmeckend. Er, der eine und einzige, der sprechende, mich seit Jahrhunderten agitierende Butt kannte alle Rezepte, nach denen seinesgleichen heidnisch zubereitet und später als christlicher Fastenfisch (nicht nur am Freitag) getischt wurde. (Bt: 36–37)

Zoologisch betrachtet, handelt es sich laut Textbefund also um einen Steinbutt. Dieser ist jedoch allwissend, in hohem Maße belesen und in der Lage, sich äußerst eloquent und in manipulativer Absicht der menschlichen Sprache zu bedienen. Auf sein rhetorisches Geschick, seine Belesenheit sowie sein ausgeprägtes Sendungsbewusstsein ist es zurückzuführen, dass er sich im Laufe der Handlung immer mehr zum Co-Erzähler des Autor-Ichs entwickelt. Dieser Plattfisch ist als Märchenfigur unsterblich und damit auch alterslos, dennoch wirkt er auf den Erzähler uralte (vgl. Bt: 201 u.a.). Die Butt-Figur ist vielfach mit dem Ostseeraum, in dem der Roman auf der Ebene der Vergangenheitshandlung spielt, verbunden. Dieses Tier ist in der Ostsee heimisch und in dieser Region ein beliebter Speisefisch. Hinzu kommt die intertextuelle Beziehung der Figur zum Märchen **Vom Fischer und seiner Frau**, welches in seiner ursprünglich mündlichen-überlieferten Form von der Ostseeinsel Rügen stammen soll. Zur Region des Baltikums gehört auch die Urlandschaft des Grass'schen Werks mit Danzig und der Weichselniederung, die wie ein Mikrokosmos die restliche Welt als Makrokosmos spiegelt. **Der Butt** steht damit auch in der Tradition der **Danziger Trilogie**. Die Butt-Figur ist sehr beweglich und wird auch als „schwimmende Zeitung“ (Bt: 38) bezeichnet, denn der Plattfisch holt an allen Küsten Informationen ein und nutzt sie, um die Männer der Region um Danzig zu beraten, seit er sich in der Jungsteinzeit von Edek hat fangen lassen und mit diesem eine Abmachung getroffen hat, in deren Folge das paradiesisch-geschichtslose Matriarchat, in welchem die Männer unter der Herrschaft der dreibrüstigen Urmutter Aua zwar rührend umsorgt, aber auch unterdrückt wurden, von der Männerherrschaft mit ihrem Machtstreben und Fortschrittswillen abgelöst wurde. Die Butt-Figur hat eine „polysemantische Gestalt“ (Hoesterey 1981: 469). Dies ist verständlich, denn eine ein-dimensionale Zentralfigur wäre für das vielschichtige epische Unterfangen unbrauchbar gewesen:

Gerade in der symbolischen Überhöhung der Märchengestalt [des Buttes, Anm. NKJ] zum mythisch-verklärten Prinzip menschlicher Geschichte ist die Distanzierungsfähigkeit des Lesers gefordert, und eben durch die Lust am Spiel der Verschiebungen, Verkettungen und Entflechtungen wird der Gefahr der affirmativen Identifikation Einhalt geboten. So hat der Butt – abgeleitet aus seiner märchenhaften Funktion als Wunscherfüller – einerseits die symbolische Funktion, als mythisch-ideologische Sinninstanz das Bedürfnis, den Wunsch nach Sinn zu befriedigen, und andererseits die ästhetische Funktion, die Produktionsweise zu illustrieren, die dem Märchen, dem Mythos und dem Roman gemeinsam zugrunde liegt: die Produktionsweise der Phantasie. (Reuffer 1988: 236)

Die Butt-Figur partizipiert auch an der langen symbolischen Tradition des Fisches. Dieser ist „Glückssymbol“ (Hoesterey 1981: 469) der antiken Religionen und ein frühes Christussymbol: „[D]er aus der Tiefe aufsteigende Fisch [fungiert] als Sinnbild für den von den Toten heraufsteigenden Christus“ (ebd.). Der Fisch ist in der psychoanalytischen Traumdeutung bei Sigmund Freud (vgl. Freud 1991 [1916–1917]: 149) und Wilhelm Stekel (vgl. Stekel 1911: 146–151) ein Phallussymbol. Letzteres korrespondiert mit der Funktion der Butt-Figur beim Aufbau und Erhalt des Patriarchats. Aufschluss über die Beziehung des Butts zum männlichen Herrschaftsprinzip gibt eine Art Prometheus-Travestie, die im Roman erzählt wird (vgl. Bt: 60–61). Die Urmutter Aua war der Kälte und Dunkelheit auf Erden überdrüssig. Eines Tages ging sie zu dem himmlischen Wolf, der das Feuer hütete. Sie stahl ihm mittels einer sexuellen List glühende Kohlen vom Himmel und löschte sein Feuer aus. Der verärgerte Himmelswolf verwandelt sich zum Butt und sinnt auf Rache. Der Pakt mit den Männern dient der Verwirklichung dieses Racheplans.

Für ein Zwischenresümee zur Rolle und Bedeutung der Butt-Figur lässt sich folgender Textbefund nutzen. Der Butt steht für alle menschlichen, das heißt hier also männlichen, Sinnbildungsprinzipien:

Dazu gehört der Glaube an einen lenkenden „Gott“ (Bt: 82), der im Roman in verschiedenen Gestalten erscheint. So etwa als Himmelswolf, der für eine mythisch-männliche Urkraft steht, dann als das bronzezeitliche Buttidol (vgl. Bt: 80, 102), über den griechischen Göttervater „Zeus“ (Bt: 174) bis hin zum Gott der Bibel (vgl. Bt: 110) und dem „Liebgottchen“ des volkstümlichen Glaubens (Bt: 384–386). Des Weiteren steht der Butt für den säkularen Glauben an einen stetigen technologischen und gesellschaftlichen Fortschritt (vgl. Bt: 31–32, 51, 156, 531–532) und das Vertrauen auf ein evolutionäres Prinzip (vgl. Bt: 46, 104). Deutlich und wiederholt markiert

der Text die Engführung des Butt mit Hegels Weltgeist (vgl. Bt: 461, 172, 174, 377, 478). Der märchenhaft-mythische Plattfisch steht für den „Staat als Idee“ (Bt: 531), den Marxismus (vgl. Bt: 174), Blochs „Prinzip Hoffnung“ (Bt: 46), die Freudianische „Überichstütze“ (Bt: 43), das „männliche Herrschaftsprinzip“ (Bt: 206, 378) und den „Krieg als Vater aller Dinge“ (Bt: 611–612).

Als Erzieher und Berater der Männer verkörpert die Butt-Figur die Prinzipien der Vernunft, die philosophische Aufklärung, den Fortschritt, das wissenschaftliche Denken und das künstlerische Genie. Er spornt die Männer dazu an, sich in Einklang mit diesen Prinzipien weiterzuentwickeln. Der Text folgt einem streng dualistischen Denken mit der kritischen Absicht dieses zu persiflieren. Innerhalb dieses Dualismus sind den genannten männlichen Prinzipien folgende weibliche Prinzipien entgegengesetzt: Natürlichkeit, materieller Überfluss, das kreatürliche Leben, Fürsorge und Ernährung, Geborgenheit, Gemeinschaftlichkeit ohne Individualität, soziales Miteinander, das mündliche Geschichtenerzählen und die Zeitlosigkeit eines zyklisch ablaufenden, mit der Natur in Harmonie befindlichen Daseins.⁵

Märchen, Aufklärung, Geschichtsbegriff und ‚Vergegenkunft‘ im *Butt*

Bei Grass reichen Stellungnahmen, Selbstkommentierungen, poetische und kunsttheoretische Aussagen weit in das Werk hinein und prägen es deutlich. Deshalb werden nun einige Fixpunkte des ästhetischen und weltanschaulichen Programms vorgestellt, die dem tieferen Verständnis des Romans dienen können. Im *Butt* heißt es: „Die Märchen hören nur zeitweilig auf und beginnen nach Schluß aufs Neue. Das ist die Wahrheit, jedesmal anders erzählt“ (Bt: 692). Die Beziehungen dieses Romans zum Märchenerzählen sind so eng, dass der Autor dem Text zunächst die Gattungsbezeichnung ‚Märchen‘ gab und nur aus verlagstechnischen Gründen zum konventionellen ‚Roman‘ zurückkehrte (vgl. Neuhaus 1993: 135). Märchen sind in Grass' literarischem und bildkünstlerischem Werk von hoher Bedeutung. Hierauf hat der Autor in zahlreichen poetologischen Texten und Interviews dezidiert hingewiesen und wiederholt Märchenthematiken in Erzählprosa und bildender Kunst ausgestaltet. Das Märchen, der Mythos und das Phantastische versteht er als Erweiterung der Realität und der menschlichen Existenz. Dieser doppelte Boden der so genannten Wirklichkeit ist das

⁵ Vgl. zu diesen Prinzipien der Weiblichkeit und zum Frauenbild in **Der Butt** das Kapitel ‚Feminismus und Kulturökologie‘ dieses Beitrags.

Substrat der schriftstellerischen Arbeit. Die Aufgabe des Schriftsellers ist es, einen (meist historisch orientierten) Gegendiskurs in Szene zu setzen. Märchen dienen einerseits für das Schreibverfahren als Medium dieses Kontra-Diskurses. Andererseits bilden sie in Grass' Sicht auch ein Reservoir für die andere Wahrheit. So ist es zu verstehen, wenn der Autor sagt, dass das Märchen häufig mehr Wahrheit in sich berge als ein psychologischer Roman. Dieses letzten Endes romantische Märchenkonzept besagt, dass das mündlich überlieferte Märchen in lebendiger Form Volkstraditionen eingefangen hat, die neben oder gar entgegen der schriftlichen Überlieferung stehen. Wie auch im Märchen wird im **Butt** Geschichte immer mündlich überliefert: Die Köchinnen erzählen jeweils von ihren Vorgängerinnen. Das Zubereiten von Speisen ist eine soziale Handlung und wird mit dem Geschichtenerzählen verknüpft.

Ein Blick auf Grass' Aufklärungsrezeption⁶ ist in diesem Zusammenhang erhellend. Grass versteht sich selbst als Künstler, der der Aufklärung verpflichtet ist. Er kritisiert jedoch ein stark verkürztes Konzept derselben und spricht von dem Elend einer beschädigten Aufklärung. Die Aufklärungsbewegung habe einseitig Rationalismus und instrumentelle Vernunft bevorzugt und ein Menschenbild geschaffen, in dem das andere der Vernunft, nämlich Einbildungskraft, Märchen und Träume, fehlen. Die alles beherrschende Vernunft reduziert das menschliche Streben auf das technisch Machbare und wissenschaftlich Erklärbare und ist deshalb auch zur Monstrosität fähig. Literatur kann hier als Korrektiv wirken, indem sie das Aufklärungsdenken erweitert, von den Fesseln der einseitigen Vernunft und des technologischen Aberglaubens befreit, um Fantasie, Lebensnähe und Anschauung zu forcieren. Hier scheinen Grass' Beschäftigungen mit Camus **Mythos des Sisyphos** und Horkheimer und Adornos **Dialektik der Aufklärung** auf.

Mit dem erweiterten Wirklichkeitsbegriff von Grass, der Phantastisches und Märchenhaftes umfasst und Literatur als Möglichkeitsraum versteht, korrespondiert seine Ablehnung teleologischer und ideologischer Positionen und sein spezifisches Geschichtsbild. Als erklärter „Gegner der Hegelschen Geschichtsphilosophie“⁷ kritisiert er alle Formen deterministischer und grundsätzlich fortschrittsgläubiger Geschichtsentwürfe. Geschichte folge weder überindividuellen Gesetzmäßigkeiten noch sei sie

⁶ Vgl. zu Günter Grass Selbstverständnis als Aufklärer und Aufklärungskritiker in einer Person: Grass / Zimmermann 2000.

⁷ Vgl. ein Gespräch zwischen Günter Grass und Getrude Cepl-Kaufmann von 1971 mit diesem Titel in GGW X: 106–120.

von außen auferlegt, sondern von jedem einzelnen Menschen in voller Verantwortung gemacht. Die Geschichtsschreibung verstelle jedoch den klaren Blick auf die Geschichte. Denn Historiker nutzen selektive und subjektiv ausgewählte Quellen sowie narrative Techniken, die die Perspektive der Herrschenden und Gewinner favorisieren sowie den Fokus einseitig auf politische Großereignisse legen. Dergestalt fungiert Historiographie lediglich als Narrativ der Sieger und Huldigungsmedium für den Scheinfortschritt. Das bekannte Credo des Grass'schen Werkes **Aus dem Tagebuch einer Schnecke** lautet hingegen: „Ein Schriftsteller, Kinder, ist einer, der gegen die verstreichende Zeit schreibt“ (Tb: 502). Geschichte soll nicht durch Historiographie abgetan, sondern durch Literatur virulent gehalten werden. Dazu muss der Autor genauere Fakten erfinden als der Historiker, um die Gegengeschichte ‚von unten‘ zu erzählen, die die anerkannte akademische Geschichtsschreibung verschweigt: „Ich sehe mich in der Lage, genauere Fakten zu erfinden als die, die uns angeblich authentisch überliefert wurden“ (Grass 1978: 31), verspricht er Heinz Ludwig Arnold in einem Interview. Im **Butt** wird Weltgeschichte als Projektion männlichen Leistungsdenkens und Konkurrenzverhaltens entlarvt. Die Märchenkonstruktion des Romans gerät zum Medium eines pluralistischen Geschichtsdiskurses und der angestrebten Gegengeschichte. Diese Gegengeschichte ist geprägt von einer tiefen Skepsis gegenüber chronologischen und linearen Zeitkonzepten.

Diese Skepsis findet ihren Ausdruck in Grass' so genannter Poetik der ‚Vergegenkunft‘⁸. Dieser Neologismus beschreibt ein schriftstellerisches Konzept der narrativen Simultaneität mittels achronischer Schreibverfahren. Es ist das Programm, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einer vierten, nur in der Literatur existierenden Zeit aufgehen zu lassen. Auch in **Der Butt** finden sich diverse Mittel zur Nivellierung der Zeitenfolge. Die Heranziehung der Butt-Figur als Verkörperung des männlichen Herrschaftsprinzips durch die Zeiten hindurch wirkt vor dem Hintergrund der antiteleologischen Weltanschauung des Autors zwar nicht ganz stimmig. Sie kann jedoch in diesem Roman des fantastischen Realismus als Mittel zur Parodie des kritisierten Geschichtsverständnisses verstanden werden. Außerdem gehorcht der Text viel mehr einem didaktischen Prinzip als einem strikt durchgehaltenen textinternen Programm.

⁸ Vgl. zur Funktion der Vergegenkunft als narrativer Technik in Grass' Erzählwerk: Kónya-Jobs 2017.

Feminismus und Kulturökologie

Der Roman nutzt ein bekanntes Märchen, um die Verbindung von Geschlechterbeziehungen und ökologischer Verantwortung zu problematisieren. **Vom Fischer und seiner Frau** erzählt von der immer unzufriedenen Ilsebill, die ihren Mann wiederholt ans Meer schickt, um von einem Zauberfisch immer mehr materielles Gut und höheren sozialen Status zu verlangen. Alle Wünsche werden ihr erfüllt, bis sie wie Gott werden will und der Butt sie wieder an den Ausgangspunkt zurückzaubert. Es wurde von dem frühromantischen Maler Philipp Otto Runge auf Grundlage mündlicher Überlieferung aufgezeichnet und über die Vermittlung Clemens Brentanos in die **Kinder- und Hausmärchen** der Grimms aufgenommen. *Der Butt* antwortet mit einem Gegenmärchen. *Im sechsten Monat* (Bt: 403), dem Kapitel, das zur Zeit der Romantik spielt, erfährt der Leser im Unterkapitel *Die andere Wahrheit* (Bt: 407) von einem fiktiven Treffen zwischen Jakob und Wilhelm Grimm, Clemens und Bettina Brentano, Achim von Arnim und Philipp Otto Runge im Herbst 1807 im Forsthaus von Oliva bei Danzig. Runge trägt sein Märchen in zwei Fassungen vor: in der überlieferten und einer, in der der Mann immer höher hinauswill und in seiner Hybris eine globale ökologische Katastrophe auslöst:

[...]; die andere von dem alten Weib dem Maler diktirte Wahrheit zeigte eine bescheidene Ilsebill und den Fischer maßlos in seinen Wünschen: im Krieg unbesiegbar will er sein. Brücken über den breitesten Fluß, Häuser und Türme, die bis in die Wolken reichen, schnelle Wagen weder von Ochs noch Pferd gezogen, Schiffe, die unter Wasser schwimmen, will er bauen, begehnen, bewohnen, ans Ziel fahren. Die Welt beherrschen will er, die Natur bezwingen und von der Erde weg sich über sie erheben. „Nu will ik awerst ook fleigen könn...“, hieß es in dem zweiten Märchen. Und wie zum Schluß der Mann, obgleich ihm seine Frau Ilsebill immer wieder Zufriedenheit anrät – „Nu will wy ook niks meer wünschen, sunners tofreden syn ...“ hoch zu den Sternen reisen möchte – „Ik will un will in himmel fleigen ...“ fällt all die Pracht, Türme, Brücken und Flugapparate in sich zusammen, brechen die Deiche, folgt Dürre, verwüsten Sandstürme, speien die Berge Feuer, schüttelt die Erde, indem sie bebzt, des Mannes Herrschaft ab, worauf mit großer Kälte die neue, alles bedeckende Eiszeit kommt. „Door sitten se noch unners Is bet up hüt un düssen dag“, endete das Märchen vom Butt, der dem mehr, immer mehr wollenden Mann jeden Wunsch erfüllte, nur den allerletzten nicht, bis hinter die Sterne in den Himmel zu fliegen. Als der Maler Runge die alte Frau fragte, welches Märchen von beiden denn richtig sei, sagte sie: „Dat een un Dat anner tosamen.“ (Bt: 411–412)

Bis auf Bettina erheben alle Anwesenden Einspruch gegen diese Version. Dass alles männliche Streben im Chaos ende, untergrabe die Autorität der Männer. Des Mannes Traum von Größe müsse heilig bleiben. Das Märchen sollte wegen seiner Weltuntergangsstimmung zurückgehalten werden. Daraufhin verbrennt Runge diese Fassung, die der Erzähler des **Butt**-Romans nun schreibend rekonstruieren muss. Die Weltraumrakete dient im Gegenmärchen und auch in Grass' **Die Rättin** als Sinnbild für den leerlaufenden technischen Fortschritt. Der Mensch zerstört die ökologischen Lebensgrundlagen, löst die Apokalypse aus und entzieht sich seiner Verantwortung, indem er in das All entflieht. Der Roman verbindet den ökologischen Diskurs mit alternativen Konzepten von Weiblichkeit. Im weiteren Handlungsverlauf argumentiert der vom feministischen Tribunal angeklagte Plattfisch für eine Theorie (vgl. Bt: 465–466) vom grundsätzlichen Unterschied zwischen den Geschlechtern. Demnach zeichnen sich Frauen vor den Männern durch ihre Fähigkeit zur Geburt aus. Die Filiation zwischen Mutter und Kind ist offenbar, die zwischen Vater und Kind hingegen unsicher. Diese Unzulänglichkeit kompensieren Männer mittels Ersatzgeburten, die nicht selten Miss- oder Spottgeburten sind. Der Butt zählt technische, wissenschaftliche und künstlerische Errungenschaften, Entdeckungen, sportliche Rekorde sowie politische und militärische Siege als Beispiele auf. Doch all diese tragischen Existenzbeweise seien ohne Natur, vielmehr unnatürlich erzwungen und dadurch nur als verzweifelte Gegenzeugnisse zu werten. Dagegen seien selbst hochemanzipierte Frauen grundsätzlich Natur und aus Prinzip Mütter, auch wenn sie es noch nicht sind, nie werden oder gar jungfräulich bleiben. Frauen müssen im Gegensatz zu den Männern nicht für das Nachleben sorgen, da sie das Leben verkörpern. Die Männer können hingegen nur außer sich Nachleben beweisen, indem sie Taten vollbringen. Dass diese Position des Butttes zwar tendenziös, aber auch in hohem Maße philogyn ist, wird vom feministischen Tribunal nicht erkannt, vielmehr wird seine Auffassung als biologistisch, reaktionär und ultrakonservativ abgelehnt.

Der Butt ist kein Roman des frühen Feminismus in der Bundesrepublik, sondern ein Buch über die Schwierigkeiten der Männer mit dieser Orientierung und die Zwistigkeiten innerhalb der Neuen Frauenbewegung selbst. Ingeborg Hoesterey ist zuzustimmen, wenn sie feststellt, „Grass liefert [...] der notorischen Essayismus-Problematik [des modernen Romans, Anm. NKJ] eine neue Lösungsvariante: Die gesamte szenische Handlung des ‚Feminals‘ ist eigentlich ein verkappter Essay über den Feminismus“ (Hoesterey 1981: 467). In der Tat können die Tribunalsfrauen exakt

verschiedenen zeitgenössischen Strömungen des politischen Feminismus zugeordnet werden. Dass der Roman von der feministischen Literaturkritik als ausgesprochen frauenfeindlich aufgenommen wurde, lässt sich nicht anders erklären, als dass die radikale Multiperspektivität der Narration sowie der dreifache Schluss mit offenem Charakter, welche die Bewertung des Erzählten ganz und gar an die Rezipienten übertragen, nicht wahrgenommen oder bewusst unterschlagen wurde.⁹

Auch die Auffassung des Buttes selbst findet sich in einer Spielart der Frauenbewegung wieder, nämlich in der des radikalen biologistischen Feminismus. Dieser rekonstruiert die Urweiblichkeit aus einer vorgeblich matriarchalen Vergangenheit und stellt die Mutterrolle und die damit verbundene biologische Überlegenheit der Frau in den Mittelpunkt. Die populäre Variante greift „uralte tradierte Frauenklischees wie das der Duldsamkeit, Demut, Sanftheit, Passivität, Naturverbundenheit, Irrationalität“ (Garde 1987: 55). auf, wendet sie ins Positive und reklamiert sie für sich. Der biologistische Feminismus steht in Verbindung mit der frühen ökologischen Bewegung in Deutschland. Eine ihrer Quellen sind die Arbeiten der Philosophin und Matriarchatsforscherin Heide Göttner-Abendrot¹⁰. Neben Forschungen zu frühgeschichtlichen Ausprägungen des Matriarchats z.B. im Mittelmeerraum argumentiert sie für eine gesellschaftspolitische Veränderung auf Grundlage mütterlicher Werte. Das Ideal sind sakrale Gesellschaften mit Göttinnen-Kulten, die friedlich, gender-egalitär und basisdemokratisch sind und Subsistenzwirtschaft betreiben. Die ökonomische Ausgleichswirtschaft ohne Privateigentum soll die Natur schonen. Es lassen sich des Weiteren Parallelen im US-amerikanischen Ökofeminismus (engl. ecofeminism)¹¹ zur Auffassung der Butt-Figur ausmachen. Diese Richtung thematisiert ebenfalls die strukturell ähnlichen Unterdrückungsverhältnisse von den Frauen und der Natur und propagiert ein holistisches Welt- und Menschenbild, das Körperlichkeit, Intuition, Gefühl und Spiritualität verbindet.

Der Butt vertritt gegen Ende der Handlung gegenüber den Tribunalfrauen eine radikal-pessimistische Sicht auf die Entwicklung der Welt, weshalb er sie zur Mithilfe bei der Herbeiführung des posthumanen Zeitalters aufruft. Er bittet sie, nicht mehr zu empfangen und zu gebären, um

⁹ Vgl. zur Rezeption von **Der Butt** aus Sicht der Frauenbewegung und zu Grass' diesbezüglichen Quellen: Garde 1987.

¹⁰ Vgl. stellvertretend für das übrige Werk der Matriachatsforschung dieser Autorin: Göttner-Abendroth 2011 [1980].

¹¹ Einen hilfreichen Überblick bietet: Grewe-Volpp 2015: 44–56.

die Welt durch das langsame Aussterben der Menschheit zu retten. Dann sei endlich Schluss mit der Geschichte, der Planet könne sich regenerieren und würde verwildern. Er schließt seinen Appell mit den Worten: „Endlich dürften die Flüsse wieder ungehemmt über die Ufer treten. Und auch die Meere könnten aufatmen. Das sage ich nur beiseite gesprochen, abseits meiner Legende, simpel als Fisch“ (Bt: 471). Er erntet bei seinen Anklägerinnen und dem Publikum jedoch lediglich Gelächter und Unverständnis für dieses Ansinnen.

Das Resümee des Buttes am Ende der Gerichtsverhandlung lautet: Der Mann ist am Ende und muss abdanken, da die männliche Großtätigkeit ins Monströse umgeschlagen ist. Der kluge Plattfisch ist enttäuscht, da er den Männern so viel Macht verliehen hat, die sie zum Schlechten missbrauchen. Er lastet ihnen Kriege, Elend und Hunger trotz im Überfluss vorhandener Ressourcen an. Die den Männern anvertraute Natur haben diese ausgelaugt, verschmutzt, unkenntlich gemacht und zerstört (vgl. Bt: 531). Nun fällt die Verantwortung für die Welt und die geschichtliche Entwicklung den Frauen als Müttern zu (vgl. Bt: 615):

[I]ndem er [d. i. Grass, Anm. NKJ] eine Vermännlichung der Frau ablehnt, baut er im **Butt** erneut und fast auswuchernd einen Muttermythos auf. Das Goethesche Reich der Mütter ist [...] ein Reich des noch nicht Entstandenen, die Sphäre der offenen Möglichkeiten, die ja auch am Ende des **Butt** erscheint. [K]ein abstrakter Begriff des Mütterlichen wird geformt. [...] Die Köchinnen sind a priori Mütter. Sie kochen, füttern, ernähren, lieben. Aber sie hassen und zerstören auch und flößen daher Furcht ein. Eine Mutter ist letztlich alle Mütter im **Butt**. Alle sind untereinander verwandt; eine reicht das mütterliche Erbe an die nächste weiter. Da es lauter Töchter gibt, ist die Tradition gewahrt. Über Maria Kuczorra [die chronologisch letzte Köchin, Anm. NKJ] sind die Köchinnen auch mit dem Erzähler verwandt. (Elsner Hunt 1983: 192–193)

Die Duldsamkeit der Frauen in der Männerherrschaft, die den Planeten an den Rand der Apokalypse geführt hat, verhindert, dass der Butt seinen Töchtern unbeschränktes Vertrauen entgegenbringt. Denn auch dort, wo Frauen bislang politisch Einfluss gewinnen konnten, haben sie (von Madame Pompadour über Golda Meir und Indira Gandhi) Politik nur im Sinne des männlichen Geschichtsverständnisses betrieben, also den Krieg fortgesetzt. Womöglich wird die Frauenherrschaft die Wiederholung oder Potenzierung des männlichen Machtstrebens zur Folge haben, reflektiert der Butt (vgl. Bt: 617). Dabei ist es wichtig festzuhalten, dass hier zukunftsorientiert eine wirkliche Alternative zu allem bisher Erlebten gesucht wird, denn das im ersten Monat des *Butt* dargestellte Matriarchat unter Aua kannte

keine Gleichberechtigung: Frauen hatten damals die Oberhand und mussten anschließend im Patriarchat von den Männern unter Beratung des Butt kleingehalten werden, weil sie diesen – so legt der Text nahe – biologisch überlegen seien.

Der Roman endet dementsprechend mit einem offenen Schluss. Entweder es beginnt mit der Entmachtung der Männer lediglich ein neuer historischer Zyklus, in dem die Frauen alle Fehler wiederholen. Oder es gelingt ihnen, in Einklang mit den Männern einen dritten Weg zu entwickeln, der auf einem alternativen Denken fußt: „Vielleicht haben wir nur vergessen, daß es noch mehr gibt. Was Drittes. Auch sonst, auch politisch, als Möglichkeit“ (Bt: 10), versucht der Erzähler seine Ilsebill zu überzeugen. Für den dritten Weg bedarf es allerdings der radikalen Abkehr beider Geschlechter von den bisherigen Rollen und dem Umgang mit dem Planeten und nicht des simplen Rollentauschs.

Wie die meisten Erzähltexte von Grass zeichnet sich auch der **Der Butt** durch eine semantische Vielstimmigkeit aus. Das Autor-Ich, die Butt-Figur selbst, Ilsebill und die jeweiligen Tribunalsfrauen vertreten je andere Positionen hinsichtlich der dargestellten Problemlage. Zudem werden einzelne Geschichten durch ihre Variationen überschrieben. Keine der dargestellten Sichtweisen wird als privilegiert hervorgehoben. Es bleibt dem Leser überlassen, sich ein Urteil zu bilden. Dergestalt macht der Text ein didaktisches Angebot für eine umweltethische Wertebildung.

Ein Fazit zur Beurteilung der kulturökologischen Perspektiven im **Butt** kann wie folgt lauten: Das Schuldig-Werden des Menschen an der Natur und seine Verantwortung für die Heilung und den Erhalt des Planeten Erde stehen im Zentrum der Erzählung. Die menschliche Geschichte fungiert nicht unabhängig von ihren materiellen und räumlich-klimatischen Grundlagen sowie den Entwicklungen in der Tier- und Pflanzenwelt, sondern sie macht lediglich einen Teil einer prozessualen Umweltgeschichte aus. Der Butt als nicht-menschlicher Akteur ist ein handlungstragendes Element, ein Co-Erzähler des erzählenden Autor-Ichs sowie das integrative Sinnzentrum des Textes. Die Perspektive der Umweltethik wird verbunden mit der Kritik an bestimmten Technologien, dem Patriarchat, Wissenschafts- und Wirtschaftsformen sowie der Politik der Industrienationen. Biologische Vorgänge wie die Herstellung von Lebensmitteln und die Zubereitung von Speisen, Essen, Trinken und Verdauen, Ausscheiden, Sexualität, Zeugung, Schwangerschaft, Geburt, Verfall und Tod werden eingehend und frei von Tabus thematisiert. Es wird dergestalt ein ganzheitliches Menschenbild vertreten, das den Menschen nicht nur als rationales ‚Geistwesen‘, sondern

auch als sinnliches ‚Leibwesen‘ darstellt. Dabei verbindet der Text das Menschenbild des ‚Geistwesens‘ mit einem geistesgeschichtlich dominant männlichen und die anthropologische Vorstellung vom ‚Leibwesen‘ mit einem dominant weiblichen Konzept. Wenngleich sich der Text dieser traditionellen Vorstellungen von männlichen und weiblichen Geschlechtercharakteren bedient, hebt er diese gleichzeitig auch auf, insofern weder der männliche noch der weibliche Weg allein die Lösung bringen können. Der offene Schluss legt vielmehr nahe, dass der Schlüssel in einer Synthese der Prinzipien des Matriarchats und Patriarchats besteht. Der oben beschriebene anthropologische Dualismus zwischen Geist und Körper wird mittels dieser Zukunftsvision ebenfalls in Frage gestellt.

Der Roman **Die Rättin** (1986) kann als Fortsetzung von **Der Butt** verstanden werden. **Der Butt** thematisiert die rückwärtsgewandte Utopie der vorgeschichtlichen Zeit, handelt vom Ende des Mannes und setzt die Hoffnungen in eine stärker von den Frauen gestaltete Welt. **Die Rättin** zeigt uns als Steigerung eine künftige Dystopie des postapokalyptischen Zeitalters und handelt vom Ende des Menschen. Einer Abwendung der ökologisch-sozialen Katastrophe mit den Mitteln eines modernen Feminismus, die im **Butt** noch möglich erscheint, wird im neun Jahre später erschienenen Roman **Die Rättin** eine Absage erteilt.

Resümee, Ausblick, Forschungsdesiderate

Günter Grass hat als ökologisch sensibler Künstler nur vereinzelt in der Forschung Aufmerksamkeit erfahren.¹² Eine systematische Untersuchung seines Werkes vor dem Hintergrund jüngerer kulturökologischer Theoriebildung ist ein Forschungsdesiderat. Und das, obgleich kaum ein anderer deutschsprachiger Schriftsteller von Rang sich so intensiv und langanhaltend mit ökologischen Fragen beschäftigt und diese mit anderen Fixpunkten seines Werkes verbunden hat. Hinzu kommt, dass die Bedrohung der Umwelt durch menschliches Tun nicht nur thematisch genutzt wird, sondern zum Anlass genommen wird für mannigfaltige Reflexionen über kulturelle und ästhetische Effekte einer ökologischen Katastrophe. So erscheint es für Grass, der in **Der Butt**, **Die Rättin** und *Grimms Wälder* auf die romantische Tradition des deutschen Märchenwaldes recurriert, als Gefahr, dass mit dem Wald auch die Märchen

¹² Vgl. zur Erforschung von Grass als ökologischem Autor: Thesz 2011: 96-116; Elsner Hunt 1992: 141-68; Barkhoff 2000: 155-168.

aussterben. Dementsprechend entwirft das Autor-Ich in einem Gedicht aus **Die Rättin** die dystopische Vision einer märchenlosen, da entwaldeten Welt: „Weil der Wald / an den Menschen stirbt / fliehen die Märchen / weiß die Spindel nicht / wen sie stechen soll / wissen des Mädchens Hände / die der Vater ihm abgehackt / keinen einzigen Baum zu fassen [...]“ (R, 48). Breit ausgeführt findet sich diese Thematik im Erzählstrang *Grimms Wälder* in **Die Rättin**.

Eine weitere Frage, die der **Butt** evoziert, ist die der grundsätzlichen Möglichkeit von literarischem Arbeiten unter den Vorzeichen der drohenden selbstverursachten Apokalypse: Ist Literatur, die man potenziell für die Ewigkeit schreibt, unter den Vorzeichen einer Endzeit überhaupt noch möglich?

Die untenstehende Tabelle bietet einen Überblick zu einer Auswahl thematischer, relevanter Arbeiten des kulturökologischen Werkes von Günter Grass, und soll als Anregung dazu dienen, den Literaturnobelpreisträger als Autor des *ecocriticism* neu zu entdecken. Neben politischen Reden, essayistischer und fiktionaler Prosa sowie Lyrik werden auch Teile des bildkünstlerischen Werkes berücksichtigt. Die behandelten Themen umfassen: Tier-Mensch-Beziehungen, Umweltverschmutzung, Konsumkritik, menschengemachte Naturkatastrophen, Müllentsorgung, Wald- und Artensterben und dessen kulturelle Folgen, Risiken der militärischen sowie friedlichen Atomkraft, die Gefahr der atomaren Vernichtung der Menschheit, Armut, Hunger und Trinkwassermangel in der so genannten Dritten Welt als Folge der Wirtschaft und Politik der Industrieländer, Genmanipulation und Reproduktionsmedizin, Überbevölkerung und Globalisierung, die Folgen des Klimawandels, Dystopien, die vom Menschen selbst herbeigeführte Apokalypse, Visionen eines posthumanen Zeitalters. Nicht zuletzt lässt sich an Grass' mittlerem und spätem Werk die Herausforderung ablesen, eine Poetik der Endzeit zu kreieren. Ein Umstand, den Grass in einer Rede in Rom 1982 beschreibt:

Doch weiß ich, dass jenes Buch, das zu schreiben ich vorhabe, nicht mehr so tun kann, als sei ihm Zukunft sicher. Der Abschied von den beschädigten Dingen, von der verletzten Kreatur, von uns und unseren Köpfen, die sich alles und auch das Ende all dessen ausgedacht haben, müsste mitgeschrieben werden. (ERBK: 832).

Günter Grass' Arbeiten zur Kulturökologie (in enger Auswahl)		
Reden, Essays, Tagebuch	<i>Nach grober Schätzung</i> (1975), <i>Orwells Jahrzehnt</i> I, II (1980), <i>Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen</i> (1982), <i>Der Traum der Vernunft</i> (1985), <i>Ohne Garantierte Zukunft</i> (1988), <i>Zum Beispiel Calcutta</i> (1989), Unterwegs von Deutschland nach Deutschland (1990)	Dialektik der Aufklärung/technologischer Aberglauben, Technologie- und Medienkritik, Ökologische- und Klimakatastrophe, Selbstzerstörung des Menschen durch Wegfall der Lebensgrundlagen, Indienaufenthalt, Ausbeutung der Dritten Welt durch Industrieländer, Atomare Kriegführung und Folgen, Atomkraft-Risiken (atomarer fall-out, atomarer Winter) ökologische und soziale Herausforderungen der Wiedervereinigung von DDR und BRD, Politik und engagierte Autorschaft.
(semi-)fiktionale Erzählprosa	Der Butt (1977), Kopfgeburten. oder Die Deutschen sterben aus (1980), Die Rätin (1986), Mein Jahrhundert (1999), Unkenrufe (1992), Grimms Wörter (2010)	Verhältnis der Geschlechter, Frauenbewegung, Familienplanung angesichts ökologischer Probleme und globaler Überbevölkerung, Überbauung von Naturräumen, Migration aufgrund mangelnder Ressourcen und inadäquater Lebensräume, Entstehung von Nicht-Orten aufgrund einseitig kapitalistischer Städteplanung, Idealisierung der Natur bei gleichzeitiger Ausbeutung derselben, Kritik an einseitigem Rationalismus und Fortschrittsgläubigkeit, ökologische Nachhaltigkeit, posthumanes Zeitalter/Dystopien.
Gedichte/Gedichtzyklen	Aus Gleisdreieck (1960): <i>Kinderlied, Im Ei; Ach Butt, dein Märchen geht böse aus</i> (1983); Aus Die Rätin	Apokalypse, Müll, Werden und Vergehen im Mikro- und Makrokosmos, Verantwortung für nachfolgende Generationen, ein soziales,

	(1986): <i>Weil der Wald, Es war einmal ein Land, das hieß Deutsch, Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen, Müll unser; Aus Eintagsfliegen</i> (2012): <i>Vision; Mein Europa</i> u.v.m.	ökologisches und transkulturelles Europa, Abrüstung und Friedensbewegung.
Bild-Text-Kompositionen	Mit Sophie in die Pilze gegangen. Gedichte und Lithographien (1976), <i>Ach Butt, dein Märchen geht böse aus</i> (1983), Totes Holz. Ein Nachruf (1999), Zunge Zeigen. Ein Tagebuch in Zeichnungen, Prosa und einem Gedicht (1991), Eintagsfliegen (2012)	Natur und Sexualität, Waldsterben, Hunger und Naturkatastrophen in der ‚Dritten Welt‘ am Beispiel Indien, Südasiens, Afrikas, Chinas, Poesie und Zeichnungen unter Einfluss des material turn.
Zeichnungen, Drucke, Skulpturen	<i>Gestillt</i> (1974); <i>Großer Butt</i> (1977), <i>Kalkutta: Schläfer an der Straße</i> (1987)	Empirismus/Sensualismus als Quelle der Ästhetik.

Literatur

Primärliteratur

- Grass, Günter (1987): Werkausgabe in zehn Bänden, hrsg. v. V. Neuhaus, Darmstadt / Neuwied: Band IV: **Örtlich betäubt. Aus dem Tagebuch einer Schnecke**, hrsg. v. V. Neuhaus (Tb). Band V: **Der Butt**, hrsg. v. C. Mayer. (Bt). Band VII: **Die Rättin**, hrsg. v. A. Hille-Sandvoss (R). Band IX: **Essays Reden Briefe Kommentare**, hrsg. v. D. Hermes (ERBK). Band X: **Gespräche mit Günter Grass**, hrsg. v. K. Stallbaum.
- Grass, Günter. In Heinz Ludwig Arnold (1978) (Hrsg.): Gespräche mit Günter Grass. In: **TEXT + Kritik**, Heft 1/1a (1978), 1–39.
- Grass Günter / Zimmermann, Harro (2000): **Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche**, Göttingen: Steidl.

Sekundärliteratur

- Barkhoff, Jürgen (2000): *In Grimms Wäldern wächst der Widerstand. Kulturelles Gedächtnis und Waldsterben in Günter Grass' Die Rättin*. In: Jürgen Barkhoff / Gilbert Carr / Roger Paulin (Hrsg.): **Das schwierige neunzehnte Jahrhundert**, Tübingen: Niemeyer, 155–168.
- Braun, Rebecca (2008): **Constructing Authorship in the Work of Günter Grass**, Oxford: Oxford University Press.
- Elsner Hunt, Irmgard (1983): **Mütter und Muttermythos in Günter Grass' Roman Der Butt**, Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Elsner Hunt, Irmgard (1992): *Vom Märchenwald zum toten Wald. Ökologische Bewußtmachung aus global-ökonomischer Bewußtheit. Eine Übersicht über das Grass-Werk der siebziger und achtziger Jahre*. In: Gerd Labrousse / Dick van Stekelenburg (Hrsg.): **Günter Grass: Ein Europäischer Autor?** Amsterdam: Rodopi, 141–168
- Freud, Sigmund (1991) [1916-1917]: *Die Symbolik im Traum*. In: **Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse**, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 142–161.
- Garde, Barbara (1987): „Selbst wenn die Welt unterginge, würden deine Weibergeschichten nicht aufhören“. **Zwischen Butt und Rättin. Frauen und Frauenbewegung bei Günter Grass**, Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Gobyn, Saartje (2019): **Metalepse im Werk von Günter Grass. Eine Analyse der narrativen Struktur in sechs ausgewählten Romanen (1961–2010)**, Stuttgart: Metzler.
- Göttner-Abendroth, Heide (2011) [1980]: **Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythen, Märchen, Dichtung**, Stuttgart: Kohlhammer.
- Grewe-Volpp, Christa: *Ökofeminismus und Material Turn*. In: Gabriele Dürbeck / Urte Stobbe **Ecocriticism. Eine Einführung**, Köln: Böhlau 2015, 44–56.
- Hoesterey, Ingeborg (1981): „Aspekte einer Romanfigur: Der Butt im Butt“. In: **The German Quarterly**, Nov 1 (1981) 54.4, 461–472.
- Kónya-Jobs, Nathalie (2016): **Räume in Günter Grass' Prosa**, Bielefeld: Aisthesis.
- Kónya-Jobs, Nathalie (2017): *(Un-)Ordnung erzählter Räume und Zeiten. Raumsemantik und ‚Vergegenkunft‘ in Günter Grass' später Prosa*. In: Antje Arnold / Wiebke Dannecker (Hrsg.): **Die Kunst der**

- Ordnung. Standortbestimmungen gegenwärtigen Erzählens**,
Würzburg: Königshausen & Neumann, 75–104.
- Mertens, Mathias (2005): **Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass**, Weimar: VDG.
- Neuhaus, Volker: **Günter Grass. Realien zur Literatur**, Stuttgart / Weimar: Metzler 1993 [1979].
- Neuhaus, Volker (1998): **Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass**. München: Dtv.
- Reuffer, Petra (1988): **Die unwahrscheinlichen Gewänder der anderen Wahrheit. Zur Wiederentdeckung des Wunderbaren bei G. Grass und I. Morgner**, Essen: Blaue Eule.
- Stekel, Wilhelm (1911): **Die Sprache des Traumes. Eine Darstellung der Symbolik und Deutung des Traumes in ihren Beziehungen zur kranken und gesunden Seele für Ärzte und Psychologen**, Wiesbaden: Bergmann.
- Thesz, Nicole (2011): „Nature Romanticism and the Grimms' Tales: An Ecocritical Approach to Günter Grass's *The Flounder* and *The Rat*“. In: **Marvels & Tales**, Vol. 25/1 (2011), 96–116.

Joey Wilms
Düsseldorf

Devianz der *Inneren Emigration*. Werner Bergengruens Gedicht *Die Hexe* (1943)

Abstract Werner Bergengruen is considered a leading representative of German inner emigration, a literary-historical category that was widely discussed in the past but must be considered obsolete today. Bergengruen's poem "Die Hexe" (The Witch), written in 1943, serves the concept of the inner emigrant in equal measure, as its openly subversive motifs contribute to its infiltration, thus giving it considerable potential for resistance. With reference to Bergengruen's concept of the demonic, the poet's mindset during the Third Reich is reconstructed and thus his poetic itinerary is traced.

Keywords Werner Bergengruen, Inner Emigration, The Witch poem, National Socialism, resistance, demonic

Als Generalstaatsanwalt Gideon Hausner 1961 den Jerusalemer Eichmann-Prozess eröffnete, verlas er eine eigens angefertigte hebräische Übersetzung des Gedichtes *Die letzte Epiphanie*:

Ich hatte dies Land in mein Herz genommen.
Ich habe ihm Boten um Boten gesandt.
In vielen Gestalten bin ich gekommen.
Ihr aber habt mich in keiner erkannt.

Ich klopfte bei Nacht, ein bleicher Hebräer,
ein Flüchtling, gejagt, mit zerrissenen Schuhn.
Ihr riefet den Schergen, ihr winktet dem Späher
Und meintet noch Gott einen Dienst zu tun.

Ich kam als Gefangener, als Tagelöhner,
verschleppt und verkauft, von der Peitsche zerfetzt.
Ihr wandtet den Blick von dem struppigen Fröner.
Nun komm ich als Richter. Erkennt ihr mich jetzt?¹

Wie ein Fluch klingen diese Verse, die der deutschbaltische Schriftsteller Werner Bergengruen (1892 – 1964) anno 1944 verfasst hatte. Sie

¹ Bergengruen, Werner: *Die letzte Epiphanie*. In: Ders. (1945): **Dies irae**, München: Arche, 7 – 8.

legen Zeugnis von seinem (geistigen) Widerstand gegen den Nationalsozialismus ab. Bergengruen pflegte Kontakte zur *Weißten Rose*; regimekritische Verse aus seiner Feder kursierten in Abschriften.² Dennoch zählt die Zuordnung Bergengruens zu einer „zeitenthobenen“³ *Inneren Emigration* bis heute zu den „Rezeptionsroutinen“⁴ seines Werkes, ohne dass in der Forschung Klarheit herrscht, was der bewusste Terminus recht eigentlich bedeutet. In jüngerer Zeit wird er nicht selten gänzlich verworfen.⁵ Die Definitionen zeichnen sich durch schattenhafte Konturlosigkeit und partizipatorische Beliebigkeit aus.⁶ Das Prädikat des *Inneren* gerät zum diffusen Sammelbegriff, unter welchem der Betrachter nach seinem Gusto Autoren zu subsumieren vermag. So rechnet Scholdt, in einer 2012 erschienenen Polemik, eine Reihe Autoren zur *Inneren Emigration*, deren geistige, dichterische und politische Orientierungen derart stark divergieren, dass sie kaum auf einen Begriff zu bringen sind.⁷ Nach Heidrun Ehrke-

² Vgl. Schwab, Hans-Rüdiger: *Werner Bergengruen*. In: Bernd Lutz, Benedikt Leßling (Hrsg.) (2010): **Metzler Lexikon Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart**, Stuttgart / Weimar: Metzler, 52 – 54; vgl. auch: Zankel, Sönke (2007): **Mit Flugblättern gegen Hitler: Der Widerstandskreis um Hans Scholl und Alexander Schmorell**, Köln: Böhlau, 234 – 236; zu Bergengruens Haltung im Nationalsozialismus vgl. allgemein: Hofstetter, Albert J (1968): *Werner Bergengruen im Dritten Reich*, Univ. Diss. Freiburg (Schweiz).

³ Ehrke-Rotermund, Heidrun, Rotermund, Erwin (1999): **Zwischenreiche und Gegenwelten. Vorstudien zur ‚Verdeckten Schreibweise‘ im ‚Dritten Reich‘**, München: Fink, 9.

⁴ Bergmann, Katja (2012): *Werner Bergengruen und die »Innere Emigration« – ein topologischer Fehlschluss?* In: Frank-Lothar Kroll, Rüdiger von Voss (Hrsg.): **Schriftsteller und Widerstand. Facetten und Probleme der »Inneren Emigration«**, Göttingen: Wallstein, 319 – 353, hier: 320.

⁵ So urteilte Jörg Schuster im Jahre 2016: „Der gängige Begriff der Inneren Emigration als Analogie zur real existierenden Emigration ist so schief, dass er in sich zusammenfällt.“ (Schuster, Jörg: **Die vergessene Moderne**, Stuttgart: Kröner 2016, 7).

⁶ Vgl. hierzu: Zimmermann, Hans Dieter (2012) *»Innere Emigration«. Ein Begriff und seine Problematik*. In: Frank Lothar Kroll, Rüdiger von Voss (Hrsg.): **Schriftsteller und Widerstand. Facetten und Probleme der »Inneren Emigration«**, Göttingen: Wallstein, 45 – 61.

⁷ Aufgeführt werden beispielsweise der Widerstandskämpfer Albrecht Haushofer, der Führerhauptquartiersmitarbeiter Felix Hartlaub, der KZ-Häftling Friedrich Reck-Malleczewen, der zeitweilige Leiter der Reichsschrifttumskammer Hans Grimm, zu dem Vertreter des *Renouveau catholique* (Gertrud von le Fort, Reinhold Schneider), ferner Gottfried Benn und Gerhart Hauptmann. Man ist geneigt, anzunehmen, die einzige Gemeinsamkeit der Genannten liege darin, nicht emigriert zu sein. Doch auch hier überrascht Scholdt, zählt er doch Hans Henny Jahn und Stefan Andres zu den *Inneren Emigranten*, obgleich sie – der eine nach Dänemark, der andere nach Italien – bald nach

Rotermund und Erwin Rotermund konstituieren sich ein inneremigrantischer Oppositionstext gar wie folgt:

1. durch Hinzufügung eines affirmativen [vor dem Zeithintergrund also womöglich profaschistischen; d. V.] Elements [...], 2. durch Wegnahme [!] eines oppositionellen Elements oder 3. durch Umstellung [?] oppositioneller Elemente oder 4. durch Substitution eines affirmativen oder neutralen Elements. Das hinzugefügte affirmative oder das weggelassene kritische Element, die umgestellten oppositionellen Elemente oder das substituierte affirmative Element [...] figurieren im Idealfall [!] als Tarnung der oppositionellen Mitteilung.⁸

Die Schwächen und Undurchsichtigkeiten dieses Konzeptes sind augenfällig. Sinnfälliger erscheint die Herangehensweise Guntermanns, welcher Werner Bergengruens Novelle **Der spanische Rosenstock** (1940) vor dem Hintergrund von „dreien miteinander verwandten Zielbegriffen: Utopie, Phantastik und Nonkonformität, die funktional aufeinander bezogen sind“⁹, interpretiert. Was die Verquickung der beiden letztgenannten Komponenten anbelangt, konstatiert Stockhammer, auf Bergengruens Roman **Der Großtyrann und das Gericht** (1935)¹⁰ Bezug nehmend, überdies: „Wenn sich [...] die Affinität zum ‚Phantastischen‘ mit dem Interesse an Herrschaftsmodellen kreuzt, so entstehen aus dieser Konstellation Zauberfiguren nachgerade zwangsläufig.“¹¹ Diese Beurteilung wird durch Bergengruens Äußerung, wonach Diktatur und Hexenwahn nicht weit

Hitlers Machtantritt ins Exil gingen. (Vgl. Scholdt, Günter: *Innere Emigration und literarische Wertung*. In: Matthias Beilein u. a. (Hrsg.) (2012): **Kanon, Wertung und Vermittlung: Literatur in der Wissensgesellschaft**, Berlin: Kindle, 123–143, hier: 124).

⁸ Ehrke-Rotermund, Heidrun / Rotermund, Erwin (1999): **Zwischenreiche und Gegenwelten. Vorstudien zur ‚Verdeckten Schreibweise‘ im ‚Dritten Reich‘**, München: Fink, 17.

⁹ Guntermann, Georg (2012): »Der spanische Rosenstock« als Versteck? Zu Konstruktion von Utopie und Gegenwart in einer Novelle der »Inneren Emigration«. In: Frank-Lothar Kroll, Rüdiger von Voss (Hrsg.): **Schriftsteller und Widerstand. Facetten und Probleme der »Inneren Emigration«**, Göttingen: Wallstein, 145 – 181, hier: 146.

¹⁰ Wie Benno von Wiese berichtet, wurde der Roman seinerzeit als Oppositionstext gelesen (vgl. Wiese, Benno von: *Gegen den Hitler in uns selbst. Benno von Wiese über Werner Bergengruens ‚Der Großtyrann und das Gericht‘ (1935)*. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.) (1990): **Romane von gestern – heute gelesen**, Bd. III 1933 – 1945, Frankfurt am Main: Fischer, 61 – 68, hier: 62.).

¹¹ Stockhammer, Robert (2000): *Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880-1945*, Berlin: de Gruyter (zugl. Habil.-Schr., Berlin 1997), 255.

auseinanderlügen¹² bestätigt, illustriert sie doch adäquat die Verknüpfung politischer und magischer Implikationen zum Zwecke der Regimekritik.

Werner Bergengruens 1943 verfasstes Rollengedicht *Die Hexe* setzt dieses Konzept ins Werk um und knüpft an zeittypische Traditionslinien an. Hexen figurieren von alters her als Sinnbild des Subversiven und Unangepassten, in der Literatur der 1930er und 1940er Jahre gar als Oppositionssymbol. In Sonderheit die Walpurgisnacht sei „im Zusammenhang mit dem in Europa seit den zwanziger Jahren etablierten faschistischen politischen Systemen, insbesondere aber mit dem Nationalsozialismus im Deutschen Reich“¹³ assoziiert worden. Der phantastischen Figur *Hexe* ist der Nonkonformismus integral eingeschrieben, ihre literarische Existenz überdies in einem heterotop-subversiven Raum verortbar, welcher als widerständige Gegenwelt figuriert und Rückschlüsse auf den geistigen Standort des Dichters ermöglicht. Diesen gilt es im Folgenden zu beleuchten, indem der subversive Gehalt in Bergengruens Gedankenwelt aufgezeigt und – vor dem Hintergrund desselben – die Zugehörigkeit des Dichters zur *Inneren Emigration* hinterfragt wird.

Gemäß Bergengruens Aussagen „Für die Kunst ist das Böse das Ergiebiger“¹⁴ und „Das Gute neigt zur Uniformität, das Böse ist immer individuell“¹⁵, erhalte die Literatur ihr Widerstandspotential durch diabolische Motive, die geistige Individuation ermöglicht und überdies zur Beunruhigung der Leserschaft beizutragen vermag, verwahrt sich der Dichter doch „gegen jede literarische Programmatik der Tröstung“¹⁶:

[D]ie Welt ist voll dunkler und schauerlicher Rätsel [...]. Aus dem Versuch aber, das abzuleugnen, darüber hinwegzutäuschen, kann ein Trost nur für den fließen, dessen Verlangen nach einem Oberflächentrost für Oberflächenkummernisse geht, das heißt: für den, der nicht des Trostes bedarf, sondern der Beunruhigung!¹⁷

¹² Vgl. Bergengruen, Werner: *Schriftstellerexistenz in der Diktatur. Aufzeichnungen und Reflexionen zu Politik, Geschichte und Kultur 1940-1963*, hrsg. v. Frank-Lothar Kroll, N. Luise Hackelsberger und Sylvia Taschka, München 2005, 46.

¹³ Rost, Alexander (2015): **Hexenversammlung und Walpurgisnacht in der deutschen Dichtung**, Frankfurt am Main: Peter Lang (zugl. Univ., Diss., Düsseldorf 2012), 497; vgl. auch ebd. 497 – 528.

¹⁴ Bergengruen, Werner (1952): *Das Geheimnis verbleibt*, München: Nymphenburger Verlag, 122.

¹⁵ Ebd., 122.

¹⁶ Ders. (1963): *Trost und Beunruhigung in der Dichtung?*. In: Ders.: **Mündlich gesprochen. Reden**, Zürich: Die Arche, 223 – 227, hier: 226.

¹⁷ Ebd., 225 – 226.

Dieses Statement irritiert angesichts einer Vielzahl tröstlicher Verse Bergengruens, aus welchen dem Publikum „süße Labung träuft“¹⁸ und die ihm in der Nachkriegszeit Millionenaufgaben einbrachten.¹⁹ Bei Lichte besehen ist Bergengruens lyrisches Œuvre jedoch von einer Reihe dämonischer Elemente durchsetzt, die das etablierte Bild seiner (als eines christlichen Autors) in Zweifel ziehen lassen.²⁰ Zwar ist der religiöse Impetus des Bergengruen'schen Werkes nicht zu leugnen,²¹ doch aus seinen Versen spreche „kein vertrauensvolles Zuwenden zu Gott“²²; hingegen erfolge „eine Gebärde des Entsetzens, die noch voller Heidentum und Urangst“²³ sei. Der Dichter selbst werde „immer wieder versucht und genötigt sein, die heidnische Welt in die christliche Verklärung heimzuholen. Dass sie diesen Mut und diese Kraft nicht hatten, das macht die Schäbigkeit so vieler christlicher Dichter aus. Ich bekenne mich dazu, ein christlicher Heide zu sein.“²⁴ Er betrachtet seinen Glauben dezidiert nicht als eine heimelige Zufluchtsstätte, sondern bekennt: „Gewiss, der Christ ist

¹⁸ Ders.(1950): *Die heile Welt*. In: Ders.: **Die heile Welt**, Zürich: Die Arche, 101.

¹⁹ Vgl. Schwab, Hans-Rüdiger (2010): *Werner Bergengruen*. In: Bernd Lutz, Benedikt Leßling (Hrsg.): **Metzler Lexikon Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart**, Stuttgart, Weimar 2010, 52 – 54, hier: 53.

²⁰ Diesem Bilde arbeitet der Dichter selbst eifrig zu, indem er sich als „Offenbarmacher ewiger Ordnung“ (zit. nach Mian, Margarete: *Der Tod in der Prosa Werner Bergengruens*, Univ. Diss., Montreal 1965, 3) tituliert. So urteilt Stangl exemplarisch: „Es ist Bergengruen tief ernst damit, eine Welt zu zeichnen, die gottgewollt und vollendet ist und in der göttliche und menschliche Ordnung übereinstimmen“ (Stangl, Thomas: *Der Goethe der Fünfzigerjahre*. In: Volltext 4/2017, Wien 2017, 26 – 30). Diese – das Nachkriegswerk Bergengruens immens kennzeichnende – Intention wird allzu leichtfertig auf sein Gesamtwerk übertragen. Indes setze sich „reine Stimmungslyrik [...] eigentlich erst in den späteren Sammlungen durch. Anfänglich trifft man vor allem auf wilde, ungebärdige Strophen – eher auf Zauberaltern als auf Segenssprüche“ (Bänziger, Hans (1950): **Werner Bergengruen. Weg und Werk**, Thal SG, 22), in welchen „der Mensch kein Gesegneter und Heimgekommener, sondern ein Gezeichneter und Fliehender ist und kein Recht und keine Ordnung ihn aufnimmt“ (Kunisch, Hermann (1958): **Der andere Bergengruen**, München, 18). Paradigmatisch für diese Werkfacette sind etwa die Gedichte *Das Nebelhaus*. In: **Die heile Welt**, Zürich 1950, 64.; *Die Geiße Gaugeloren*. In: ebd., 36 – 40.; *Stunde der Drohung*. In: ebd., 67.; *Tarandone*. In: ebd., 51 – 54.

²¹ Vgl. Reilly, Pamela: A recurrent 'motif' in the poetry of Werner Bergengruen. In: „German Life and Letters“, NS VI (1952/53), 187 – 191. Vgl. auch: Gallhammer, M.: *Bibelzitate im Werk Werner Bergengruens*, Univ. Diss. Wien 1969.

²² Weber, Max Wolfgang (1958): **Zur Lyrik Werner Bergengruens**, Winterthur (zugl. Univ. Diss., Zürich), 9.

²³ Ebd., 9.

²⁴ Bergengruen, Werner: *Das Geheimnis verbleibt*, München 1952, 125 – 126.

geborgen, aber wo anders als in der Ungeborgenheit? Seine Ruhe kann nirgends sein als in der Mitte des Sturmes.“²⁵

Das Dämonische, Mystische und Magische ist für Werner Bergengruen gleichermaßen Bedrängnis, wie fester Bestandteil seiner Religiosität. Freiburg-Rüter verweist exemplarisch auf eine „Mystik im weiteren Sinne, wie sie ‚jedes geheimnisvolle, außergewöhnliche, ins Religiöse übergreifende Erleben‘ im Gefolge haben kann.“²⁶ Er unterteilt den Horizont der Bergengruen’schen Lyrik in drei Ebenen:

So erstreckt sich der Raum der mystisch gesehenen Welt in einem mächtigen Spannungsbogen vom Reich der Dämonen bis in die Höhen reiner Gottesminne [...]. [...] Im Raum des Magischen wuchern die Traumgebilde, wispern die Kobolde, [...] jagen uns Dämonen in mythologischen Verkleidungen – auf der anderen Seite, nach oben hin, tut sich die von Gottes Hand geführte Welt in der natürlichen und übernatürlichen Ordnung auf. In der Mitte nun, auf dem Grenzgebiet von Gut und Böse, treibt sich ein Völkchen von heimlich-unheimlichen Wesen umher, das uns bald hilfreich zu Willen ist, alle Wege ebnet und die Schritte der Kinder behütet, bald uns neckisch ein Bein stellt [...].²⁷

Das dämonische Element gerät bei Bergengruen – in Verbindung mit dem „Archaisch-Ungezähmten“²⁸ – zur Triebkraft individualistischer Subversion. Es

[...] versucht die Auflösung der sittlichen Persönlichkeit und ist doch nie mit dem bloß Zerstörerischen gleichzusetzen. Es ist willkürlich, ironisch, koboldig-spielerisch, unberechenbar, gütig, aber ohne Gewissen, verwirrend, erschreckend, aufwühlend, aber produktiv, tätig, schaffend, Schicksale heraufrufend, umgestaltend, und so im letzten Grunde eine zwar nicht lebenshütende, aber lebensbewirkende Macht[.]²⁹

²⁵ Bergengruen zit. bei Wilk, Werner (1968): **Werner Bergengruen**, München 1968, 61.

²⁶ Freiburg-Rüter, Klemens, „Die geistige Welt der Lyrik Werner Bergengruens“. In: **Wirrendes Wort** 7, Düsseldorf 1956/1957, 17 – 27, hier: 19.

²⁷ Ebd., 20.

²⁸ Vgl. zu diesem Werkaspekt das Kapitel *Das Archaisch-Ungebändigte*. In: Mian, Margarete (1965): *Der Tod in der Prosa Werner Bergengruens*, Univ. Diss., Montreal, 21–39. Bergengruen verwendet die Bezeichnungen *Das Archaisch-Ungezähmte* und *Das Archaisch-Ungebändigte* synonym, vgl. Bergengruen, Werner (1962): **Der dritte Kranz**, Zürich / München, 361, 366.

²⁹ Bergengruen, Werner: *Rede über Goethe*. In: Ders. (1963): **Mündlich gesprochen: Reden**, Zürich, 137 – 157, hier: 151 – 152.

Ein christlicher Kern steht inmitten *des Sturms* von Dämonie, Mystik und Magie, obgleich sich letztere, so Freiburg-Rüter, passgenau in die Gesamtordnung einfüge, „wenn man sie von ihrem Gegenpol aus sieht, dem mystisch erfüllten Raum.“³⁰ Das Bergengruen'sche Werk wird von Polaritäten bestimmt, die sich keinesfalls intransigent gegenüberstehen, sondern ureigener Teil eines dichterischen Gesamtkonzepts sind, in welchem Magie und Christentum kompatibel als auch eigenständig koexistieren. Die Welt nämlich sei dergestalt geschaffen, „daß selbst Torheit, Widervernunft und Paradoxie innerhalb der Schöpfung die ihnen zugewiesene Stelle einnehmen, und da sie ja zur Totalität notwendig sind, so haben sie Freiheit, sich in ihrem Segment zu bewegen und lautzumachen [.]“³¹ Die Dämonie sei integraler Bestandteil des Weltgefüges und, im Widerstreit mit dem Guten, Triebkraft des Seins.³²

Der Mensch, ein „zoon metaphysikon“³³, unterliege dem „plötzlichen, elementaren Einbruch dunkler, grausam spottender Verhängnisse, amoralischer und alogischer, im Auflösen und Verwirren übermächtiger Lebensgewalten, die sich keinem System einfügen lassen.“³⁴ Das Dämonische „verachtet die Fortifikationslinien, es lockt zu wollüstigem Erliegen, ja, zum jauchzenden Hineinspringen in den Abgrund.“³⁵

In Bergengruens *Hexe* kulminieren Gut und Böse, wie auch das Christliche und das Heidnische. Sie ist – ebenso wie der Dichter – gleichermaßen Christ wie Heide und kreierte auf absonderlich-revisionistische Weise ihr Bild der heiligen Dreifaltigkeit:

Aber oft sprach er [der Pfarrer; d. V.] von der Dreifaltigkeit/ und nannte sie hochgelobt./ Das gefiel mir gut./ Denn Eins ist Drei, und Drei ist geweiht,/ und Drei ist Eins über alle Zeit,/ das hab ich erprobt.// Wenn die Menschen Gutes und Böses trennen,/ Schwarz und Weiß,/ Feuer und Eis,/ Tag und Nacht,/ Schlummer und Wacht,/ Weiß ich immer ein Drittes, ich kanns [sic!] nur nicht nennen.// Denn die einige Welt war gezweit,/ mit feurigem Schwerte geteilt./ Da dämpfte die Drei

³⁰ Freiburg-Rüter, 21.

³¹ Bergengruen, Werner (1972): **Geliebte Siebendinge. Aus den nachgelassenen Aufzeichnungen** (ausgw. u. hrsg. v. Charlotte Bergengruen), Zürich, 31.

³² „Das Dämonische dringt in alle Sicherheit und Ordnung ein, aber auch das ist in der Ordnung, und so wird es in eine Anschauung von der Ordnung des Weltgefüges hineingenommen. Die Rechnung freilich geht nie völlig auf, aber das Nichtaufgehen wird als Faktum in die Gesamtrechnung der Welt gesetzt[.]“ (Bergengruen, *Rede über Goethe*, 152).

³³ Ders. (1961): **Schreibtischerinnerungen**, München, 106.

³⁴ Ders.: *Rede über Goethe*, 151.

³⁵ Ebd., 151.

den Streit/ und hat alles wieder geheilt./ Heilig ist die Dreifaltigkeit,/ die will ich bekennen.³⁶

Folgt man Webers Interpretation, steht die „Zahl drei [...] für ein Ganzes. Sie fasst den Gegensatz der Zwei zusammen. Spannungen werden überwunden. Himmel und Erde [...] werden geeint. Das Einende ist die Drei.“³⁷ Somit wäre das subversive, revisionistische (und potentiell ketzerische) Moment des lyrischen Ichs relativiert. Die göttliche Dreieinigkeitswürde würde von der Hexe einzig hyperbolisch exzediert und nicht in böswillig-verzerrender Absicht ad absurdum geführt. Sie bekennt sich gar zur Heiligkeit der Trinität, jedoch nach ihrer eigenwillig-unkonventionellen Interpretation, die mitnichten der kirchlichen (und in vorliegendem Falle auch gesellschaftlichen) Norm entspricht.³⁸

Die Hexe übt indirekt Kritik an den, von der Gesellschaft gezogenen, krassen und, in ihren Augen, allzu intransigenten Gegensätzen. Die dualistischen Polaritäten und starren Kategorien, in denen ihre Mitmenschen denken (*Schwarz und Weiß/ Feuer und Eis*), sind ihr unlieb. Sie wisse *immer ein Drittes*. Dass die Hexe von sich behauptet, jenen dritten Faktor nicht nennen zu können, mag einem widerständigen Trotz geschuldet sein. Auch lässt dies ihren, der Mitwelt nicht geläufigen Standpunkt mysteriös erscheinen. Der dritte Faktor erscheint geheimnisvoll, da ineffabel. So kann das Schweigen der Hexe als süffisante Spitze gegen die Engstirnigkeit der Bevölkerung betrachtet werden. Sie kokettiere mit ihrem Hexentum und verberge ihre Freigeisterei vor der dogmatischen Kirche, kann sie doch die etwaigen Unzulänglichkeiten eines klerikal geprägten, dualistischen Weltbildes nicht gefahrlos äußern.

Ihr geistiger Freiheitswille leitet sich zuvörderst aus der Furcht vor gesellschaftlichen Zwängen (etwa dem erzwungenen Kirchgang)³⁹ ab. Der Furcht eigne, nach Jacob Böhme, ein „sehnsüchtiges Begehren der Freiheit“⁴⁰. So kommt auch der unbedingte Freiheitswille der kindlichen Hexe zum Ausdruck, welcher späterhin in offene Subversion übergehen wird. Um

³⁶ Ders.: *Die Hexe*. In: Ders. (1950): **Die heile Welt**, Zürich, 43 – 50, hier: 43 – 44.

³⁷ Weber, Max Wolfgang (1958): *Zur Lyrik Werner Bergengruens*, Winterthur (zugl. Univ. Diss., Zürich), 16.

³⁸ Der Dichter bringt die Legitimität der Umdeutung wie folgt auf den Punkt: „Wenn etwas richtig ist, so muss notwendigerweise auch sein Gegenteil richtig sein; denn unsere irdische Welt wird von der Paradoxie regiert.“ (Bergengruen, *Das Geheimnis verbleibt*, 67).

³⁹ Vgl. Bergengruen: *Die Hexe*, 43.

⁴⁰ Kaufmann, Helga (1984): *Das Problem der Furcht im Werk Werner Bergengruens*, München Univ. Diss., 10.

diese Entwicklung nachzuzeichnen, sei auf Katja Bergmanns Definition der *Inneren Emigration* verwiesen; ihr zufolge besteht der Emigrationsakt nicht in eskapistischer Weltflucht, sondern in „seelischer Erstarrung“⁴¹:

So verstanden, ist die Flucht in die Innenwelt Symptom der Krankheit, nicht die Rettung in ein intaktes, integriertes Reststück beseelter Welt. [...] Bei dieser destruktiven Form des geistigen Rückzugs besteht die Gefahr, dass nur noch Phantasmen, reine Gedanken und abstrakte Ideen zurückbleiben, denen jede [...] Handlungsrelevanz fehlt.⁴²

Die Hexe wird von ihrer Mitwelt beargwöhnt und in eine gesellschaftliche Abseitsposition gezwungen: „Ich bin ja nicht böse./ Warum müssen die Leute so lügen? [...] Ich bin nur nicht so wie sie.“⁴³ Dennoch nimmt sie die ihr auferlegte Rolle an. Ihr „unzentrierte[s] Ich, dem Zeiten, aber auch Räume, Formen und Gestalten ungeschieden durcheinanderfluten, erfährt seine Identität nicht an sich selbst, vielmehr im ‚Außen‘“⁴⁴ und mithin „an einer Urgestalt, die sich in äußeren Erscheinungen widerspiegelt.“⁴⁵ Die bedrohende Außenwelt wird zum Richtwert ihrer Person. Sie übernimmt das ihr zugewiesene Rollenmuster, womit das Stigma zum Maßstab gerät.⁴⁶ Die auferlegte Dämonie bringt Subversion und Erhebung gegen die Gesellschaft mit sich, woraus mutualer Widerstreit erwächst:

Einmal warfen sie mir die Scheiben ein./ Hernach bin ich lange umhergekrochen./
unterm Bett, unterm Schrank,/ unter der fichtenen Ofenbank./ Jeden einzelnen
Stein/ hob ich auf und hab ihn besprochen./ Und wer unter den Werfern war,/ kam
keiner ins nächste Jahr./ Er siechte, schrumpfte, verdorrte./ Ich weiß ja die Worte.⁴⁷

⁴¹ Bergmann, 324.

⁴² Ebd. Bergengruen selbst beurteilt seine geistige Verfassung im Dritten Reich rückblickend als „Lähmung jeder konzentrierten Arbeit, ja, jedes geistigen und produktiven Daseins überhaupt. [...] Die Hälfte der Kraft- und Zeitquantität, die man sonst seiner Arbeit zuwendete, brauchte man jetzt, um den täglichen Chock [sic!] zu überwinden.“ (Bergengruen, Werner (1961): *Schreibtischerinnerungen*, München, 90).

⁴³ Bergengruen, *Hexe*, 44.

⁴⁴ Gerl-Falkovitz / Hanna-Barbara (2017): *Die Nähe der Frau zu Magie und Erlösung. Ein Blick auf Werner Bergengruen (1892 – 1964)*. In: Dies.: **Mit Freundinnen im Gespräch. Christliche Frauen aus zwei Jahrtausenden**, Kevelaer, 183 – 208, hier: 191 (bzgl. der Figur *Worschula* in Bergengruens Roman *Am Himmel wie auf Erden*).

⁴⁵ Ebd., 191.

⁴⁶ Dazu Bergengruen: „Mich enthusiasmierte der Gedanke, den Menschen an seinen Bedrohungen zu messen.“ (Bergengruen, *Schreibtischerinnerungen*, 128 – 129).

⁴⁷ Bergengruen, *Hexe*, 45.

Die Reaktionen der Gesellschaft auf ihre Person erfordern den Widerstand, welcher gerade durch die Annahme des aufoktroierten Rollenbildes provoziert wird. Sie verharrt im intendierten Rollenmuster, wie man es von ihr erwartet: Subversion gerät so zur Anpassung, Anpassung zum Widerstand. Die bei Bergmann erwähnte *Erstarrung* (im Falle der Hexe in festgefühten Rollenmustern) zeitigt, nach zeitweiliger Auflehnung zum Zwecke der Selbsterhaltung, „Phantasmen, reine Gedanken und abstrakte Ideen [...], denen jede [...] Handlungsrelevanz fehlt.“⁴⁸

Erinnern wir uns an Bergengruens vielfältige Dämoniedarstellung: Die abstraktifizierende Verstiegenheit der Trinitätsumdeutung zeigt exemplarisch das *verwirrende* Moment; im Schmarotzertum der Hexe offenbart sich *Willkür*:

Ich weiß, was ich tu./ Hab nur eine einzige Kuh,/ meine Wiese ist allzu schmal./
Aber Butter und Milch hab ich allemal./ Wolln [sic!] die Weiber im Dorf das
Melken anfangen./ sie finden die Euter schon leer./ Das verwundert sie sehr./ und
ich bin doch nicht aus dem Hause gegangen./ Ich melke das Handtuch, ich melke
den Strick./ Zoll um Zoll,/ der Eimer wird voll./ fremde Kuh wird mager, eigne
wird dick.⁴⁹

Die Hexe zeigt sich *ironisch* („Ich laß mir genügen/ an geringem Erlös./ Niemanden greife ich an./ Ich gönne sein Teil jedermann“⁵⁰), da sie ihre Bereicherung an fremder Habe leugnet. Sie tritt gleichsam *gütig* in Erscheinung⁵¹ und ist, aufgrund ihres kippfiguralen Wankelmutes, *unberechenbar*. Auch gebärdet sie sich als kapriziöse Femme fatale, macht die Männer vermittels schwarzmagischer Praktiken unfruchtbar,⁵² offenbart sich als zoophil⁵³ und gibt sich als Teufelsbündnerin zu erkennen,⁵⁴ womit sie die *Auflösung der sittlichen Persönlichkeit* betreibt.

Die wetterwendische Krudität ihres Charakters und insbesondere ihre *koboldig-verspielte* Wesensart spiegelt sich vornehmlich in der Mannigfaltigkeit teils absonderlicher Reimschemata wider,⁵⁵ welche von einfachen

⁴⁸ Bergmann, 324.

⁴⁹ Bergengruen: *Hexe*, 47.

⁵⁰ Ebd., 44.

⁵¹ Vgl. ebd., 44.

⁵² Vgl. ebd., 47.

⁵³ Vgl. ebd., 47 – 48.

⁵⁴ Vgl. ebd., 46.

⁵⁵ 1) A B A B C D D C; 2) A B C B A C; 3) A B X A A B (Reimresponsion mit Strophe 2); 4) A B B C C A; 5) A B A B A X (Reimresponsion mit Strophe 4); 6) A A B B A C C D A D; 7) A B A B C B C B D E E D; 8) A B C C A B D D E E; 9) A B B A C C; 10)

Paar- und Kreuzreimen über redundante Haufenreime bis zu bizarren Monstregefügen mit Reimresponsion reichen. Diese experimentelle Verstiegenheit ist letztlich Ausdruck einer rebellischen Geisteshaltung, deren Entfaltung durch Gesellschaft und Zeitgeist gehemmt und – von Seiten der Hexe – mit wehrhafter Abschottung erwidert wird: „Mein Zaun ist bewehrt/ mit spitzen Stacheln und Scherben./ Wer hinüberbegehrt,/ muß sich Hosen und Hände verderben./ Meine Fenster sind von geschwärztem Glase.“⁵⁶ Sie ist fortwährend äußerer Bedrohung ausgesetzt und sondert sich ab. Im Zuge dessen wählt sie jedoch kein entrücktes Idyll, sondern eine schwarzmagische Bastion und widersetzt sich der geistigen Vereinnahmung durch Klerus, Konvention und gesellschaftlichen Mainstream. Damit ist sie (in Form physischen Rückzugs) einerseits Vertreterin einer inneremigrantischen Haltung, gleichsam jedoch Exponentin einer widerständigen Opposition. Zudem findet sie Gefallen an der ihr zugewiesenen Rolle, welche ihre Individualität erst ermöglicht.

Ihre *Innere Emigration* ist Ausdruck kontrapunktischer Verkehrung derselben. Die Hexe vollzieht – ebenso wie im Zuge der Trinitätsumdeutung – Begriffsumkehrung und -erweiterung. Sie schafft sich ein diabolisches Refugium, das jedoch – aufgrund der ihr eigenen Dämonie – kein Ruheort sein kann; vielmehr ist es Heimstätte exaltierter Unberechenbarkeit. Seine Bewohnerin ist *produktiv, tätig, schaffend, Schicksale heraufrufend, umgestaltend*. Dabei eignet der Hexe jedoch eine mentale Ziellosigkeit, die letztlich in grotesken „Phantasmen, reine[n] Gedanken und abstrakte[n] Ideen“⁵⁷ mündet, in einer Immanenz ex negativo und also in exzedierender Normabweichung.

Dass Werner Bergengruen, der im Nationalsozialismus Verbindungen zum konservativen Widerstand unterhielt, regimekritische Schriften (als Buch, Handschrift und Hektografie) verbreitete,⁵⁸ 1945 vor der Verdrängung der NS-Verbrechen warnte,⁵⁹ jedoch bald nach dem Ende des

A A B C B C D E B D D E; 11) A B A B C C D E E D; 12) A A B B; 13) A B B A C A C A C B C D D E E F F; 14) A A B B C D D C E F F E; 15) A B A C A D C E D B E F F G G H H; 16) A A B B; 17) A B B A; 18) A A B C D B C D E E F F; 19) A B A C D C B X F F; 20) A X X D E D E A A (Reimresponsion mit Strophe 19); 21) A B A B A C C D D; 22) A B A B; 23) A A B C B D D C D C E E; 24) A A A B B C C.

⁵⁶ Ebd., 46.

⁵⁷ Bergmann, 324.

⁵⁸ Vgl. Hofstetter, Albert J. (1968): *Werner Bergengruen im Dritten Reich*, Univ. Diss., Freiburg (Schweiz), 25 – 26, 42.

⁵⁹ „Niemand darf sagen, er habe von den Gräueln nichts gewußt [...]. Was in den Konzentrationslagern geschah, das wußte jeder, wenn er nicht Gehör und Gesicht

Dritten Reiches gänzlich zur Produktion erbaulicher Innerlichkeitstexte übergang,⁶⁰ erscheint als ein Widerspruch, der nicht ohne Weiteres aufgelöst werden kann. Bergengruen vermeldete 1943 (dem Entstehungsjahr der *Hexe*):

Der Freudsche Irrtum, man brauche das Verdrängte nur ins Bewusstsein zu holen, um es seiner Schadenskraft zu berauben, erinnert an den Sokratischen Irrtum, es genüge, die Menschen zur Erkenntnis des Guten zu bringen, damit sie es auch täten. Paulus aber schreibt: ‚Das Gute, das ich will, tu ich nicht; ich tue das Böse, das ich nicht will‘.⁶¹

Die seditiöse Verkehrung von Gut und Böse, der Nonkonformismus, die Subversion brachen sich (obgleich nur sporadisch) in Bergengruens Werken bis 1945 Bahn. Sein Nachkriegswerk kennzeichnet jedoch „der Preisgesang auf das Leben des Menschen. In immer neuen Klängen wird die Erde [...] gerühmt. Allen kritischen Stimmen zum Trotz blieb Bergengruen hier unbelehrbar und hat – ein Unzeitgemäßer – [...] unbeirrt an dieser Zustimmung zum Leben festgehalten.“⁶²

Freilich äußert sich der Dichter auch nach 1945 gesellschaftskritisch.⁶³ Dies geschieht jedoch nurmehr in Privataufzeichnungen, nicht aber publizistisch. Paradoxerweise vollzog Bergengruen die oft postulierte *Innere Emigration* somit erst nach 1945. Er resümiert, wehmütig auf sein Leben zurückblickend:

Aber nun gehöre ich [...] wohl in manchem Betracht zu den Letzten – den Letzten einer verfallenden Zeit, den Ci-devants, den bywschie ljudi, den letzten Balten,

gewaltsam verschloß, um sich eine behagliche Unzerissenheit der Seelenverfassung zu erhalten, wie sie in solchen Zeiten niemandem gestattet ist.“ [Bergengruen, Werner: **Schriftstellerexistenz in der Diktatur. Aufzeichnungen und Reflexionen zu Politik, Geschichte und Kultur 1940-1963**, hrsg. v. Frank-Lothar Kroll, N. Luise Hackelsberger und Sylvia Taschka, München 2005, 82.]

⁶⁰ Vgl. Hackelsberger, N. Luise (2004): *Nachwort*. In: Bergengruen, Werner: **Meines Vaters Haus. Hundert Gedichte** (hrsg. v. N. Luise Hackelsberger), Zürich, 195.

⁶¹ Bergengruen, Werner (1972): **Geliebte Siebendinge. Aus den nachgelassenen Aufzeichnungen** (ausgew. u. hgg. v. Charlotte Bergengruen), Zürich, 38.

⁶² Vgl. Hackelsberger, N. Luise (2004): *Nachwort*. In: Werner Bergengruen: **Meines Vaters Haus. Hundert Gedichte** (hgg. v. N. Luise Hackelsberger), Zürich, 195.

⁶³ Exemplarisch sei hier eine Notiz aus dem Jahre 1960 zitiert: „Wir wissen, daß der Nationalsozialismus unsere größte Gefahr gewesen ist, und sehen mit Beunruhigung, daß viele Menschen, insbesondere innerhalb der sogenannten Bildungsschicht, ihre Gedanken nicht von dieser lösen können und wie Hypnotiseure oder Monomanen auf den 'Neonazismus' starren.“ (Bergengruen, *Schriftstellerexistenz*, 234.)

den letzten Kaiserlichen und Königlichen, den letzten Parteigängern der Freiheit, ja vielleicht gar zu den letzten Dichtern [...].⁶⁴

Diese nostalgische Geisteshaltung, die das Bergengruen'sche Spätwerk dominiert, trug maßgeblich zur Dekanonisierung seines Œuvres bei. Auch seine formstrenge Novellistik, deren sprachliche und formale Mittel im 19. Jahrhundert wurzeln, tat ein Übriges, Bergengruens Demontage als Repräsentant der deutschen Literatur zu beschleunigen und sein antiquiertes Werk dem Vergessen anheimfallen zu lassen.⁶⁵ Es nimmt also nicht wunder, dass sich der Bekanntheitsgrad des Dichters, obgleich (laut SPIEGEL-Umfrage) 1967 noch ein Lieblingsautor bundesdeutscher Studenten,⁶⁶ im Rahmen einer Erhebung unter hundert Studierenden anno 2012 auf 0% beziffern ließ.⁶⁷

Rekapitulieren wir: Werner Bergengruens Werk wird durch die beiden Polaritäten *Erbauung* und *Dämonie* bestimmt. Etwaige korrelative Aufhebung dieser Gegensätze⁶⁸ ist nicht praktikabel. Äußere Bedrohung verursacht mentale Paralyse, die durch Gegenwehr und Widerstand überwunden werden muss. Sein Werk ist nicht etwa Ausdruck einer erbaulich-dämonischen Synthese, sondern alterniert zwischen den Polaritäten, die wechselweise ihr Recht behaupten. Da nun, so Bergengruen, die „Welt [...] von der Paradoxie regiert“⁶⁹ werde, erfolgt seinerseits eine Verkehrung der *Inneren Emigration*: In Zeiten der Bedrängnis erfolgt Widerstand, in Zeiten äußerer Stabilität jedoch Verdrängung. Bergengruen ist somit nicht „profilierteste[r] Kopf der sogenannten Inneren Emigration“⁷⁰, sondern Exponent inversen Mitläufertums, welches notwendigerweise auf Unverständnis trifft. Der Dichter aber lässt wissen: „Mit den Jahren erkennt

⁶⁴ Ebd., 233.

⁶⁵ Vgl. Stangl, Thomas: „Der Goethe der Fünfzigerjahre“. In: **Volltext** 4/2017, Wien 2017, 26 – 30.

⁶⁶ Vgl. Scholdt, Günter (2012): *Bergengruen heute*. In: Eckhard Lange (Hrsg.): *Bergengrueniana I*, Berlin, 71 – 97, hier: 71.

⁶⁷ Vgl. Docktor, Nadine (2012): *Die Rezeption Werner Bergengruens nach dem Zweiten Weltkrieg*. In: Eckhard Lange (Hrsg.): **Bergengrueniana I**, Berlin, 53 – 69, hier: 54.

⁶⁸ „So habe ich [...] immer eine Polarität in mir gefühlt [...]. Pilgrim und Bürger, Zigeuner und Patrizier, Spaßmacher und Anbeter – sind denn das Gegensätze? Und gar Gegensätze im Sinne von Unvereinbarkeiten? Vielleicht. Dann aber hoben sie sich am Ende auf, wie es in der complexio die *opposita tun*.“ (Bergengruen, Werner: *Dichtergehäuse. Aus den autobiographischen Aufzeichnungen*, Zürich, München 1966, 196).

⁶⁹ Bergengruen, Werner: *Das Geheimnis verbleibt*, 67.

⁷⁰ Zander, Hans Conrad: *WDR Zeitzeichen: Werner Bergengruen, Schriftsteller (Geburtstag 16.09.1892)*, 16.09.2012.

man, daß Fünf in der Tat eine gerade Zahl ist.“⁷¹ Sein geringer Nachruhm wäre ihm überdies genehm, denn ihm „wäre ja ein Schüler-, Anhänger- und Jüngerwesen auch vollkommen unerträglich.“⁷²

Literatur

- Bänziger, Hans (1950): **Werner Bergengruen. Weg und Werk**, Thal SG.
- Bergengruen, Werner (1952): **Das Geheimnis verbleibt**, Zürich: Arche.
- Bergengruen, Werner (1950): *Das Nebelhaus*. In: Ders.: **Die heile Welt**, München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, 64.
- Bergengruen, Werner (1962): **Der dritte Kranz**, Zürich/ München: Arche/ Nymphenburger Verlagsbuchhandlung.
- Bergengruen, Werner (1966): **Dichtergehäuse. Aus den autobiographischen Aufzeichnungen**, Zürich/ München.
- Bergengruen, Werner (1950): *Die Geißte Gaugeloren*. In: Ders.: **Die heile Welt**, München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, 36 – 40.
- Bergengruen, Werner (1950): *Die heile Welt*. In: Ders.: **Die heile Welt**, München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, 101.
- Bergengruen, Werner (1950): *Die Hexe*. In: Ders.: **Die heile Welt**, München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, 43 – 50.
- Bergengruen, Werner (1945): *Die letzte Epiphanie*. In: Ders.: **Dies irae. Eine Dichtung**, München: Arche, 7 – 8.
- Bergengruen, Werner (1972): **Geliebte Siebendinge. Aus den nachgelassenen Aufzeichnungen** (ausgw. u. hrsg. v. Charlotte Bergengruen), Zürich: Arche.
- Bergengruen, Werner (1963): *Rede über Goethe*. In: Ders.: **Mündlich gesprochen: Reden**, Zürich: Arche 1963, 137 – 157.
- Bergengruen, Werner (1961): **Schreibtischerinnerungen**, München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung.
- Bergengruen, Werner: **Schriftstellerexistenz in der Diktatur. Aufzeichnungen und Reflexionen zu Politik, Geschichte und Kultur 1940-1963**, hrsg. v. Frank-Lothar Kroll, N. Luise Hackelsberger und Sylvia Taschka, München 2005.
- Bergengruen, Werner (1950): *Stunde der Drohung*. In: Ders.: **Die heile Welt**, München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, 67.

⁷¹ Bergengruen, Werner: *Das Geheimnis verbleibt*, S. 66.

⁷² Ebd., S. 110.

- Bergengruen, Werner (1950): *Tarandone*. In: ebd., 51 – 54.
- Bergmann, Katja (2012): *Werner Bergengruen und die »Innere Emigration« – ein topologischer Fehlschluss?* In: Frank-Lothar Kroll / Rüdiger von Voss (Hrsg.): **Schriftsteller und Widerstand. Facetten und Probleme der »Inneren Emigration«**, Göttingen: Wallstein, 319 – 353.
- Docktor, Nadine (2012): *Die Rezeption Werner Bergengruens nach dem Zweiten Weltkrieg*. In: Eckhard Lange (Hrsg.): **Bergengrueniana I**, Berlin, 53 – 69.
- Ehrke-Rotermund, Heidrun, Rotermund, Erwin (1999): **Zwischenreiche und Gegenwelten. Vorstudien zur ‚Verdeckten Schreibweise‘ im „Dritten Reich“**, München: Fink.
- Freiburg-Rüter, Klemens: „Die geistige Welt der Lyrik Werner Bergengruens“. In: **Wirkendes Wort** 7, 1956/57, 17 – 27.
- Gallhammer, M. (1969): *Bibelzitate im Werk Werner Bergengruens*, Univ. Diss. Wien.
- Gerl-Falkovitz, Hanna-Barbara (2017): *Die Nähe der Frau zu Magie und Erlösung. Ein Blick auf Werner Bergengruen (1892-1964)*. In: Dies.: **Mit Freundinnen im Gespräch. Christliche Frauen aus zwei Jahrtausenden**, Kevelaer: Topos, 183 – 208.
- Guntermann, Georg (2012): *»Der spanische Rosenstock« als Versteck? Zu Konstruktion von Utopie und Gegenwelt in einer Novelle der »Inneren Emigration«*. In: Frank-Lothar Kroll, Rüdiger von Voss (Hrsg.): **Schriftsteller und Widerstand. Facetten und Probleme der »Inneren Emigration«**, Göttingen: Wallstein, 145 – 181.
- Hackelsberger, N. Luise (2004): *Nachwort*. In: Bergengruen, Werner: **Meines Vaters Haus. Hundert Gedichte**, hrsg. v. N. Luise Hackelsberger, Zürich: Arche, 195.
- Hofstetter, Albert J. (1968): *Werner Bergengruen im Dritten Reich*, Univ. Diss. Freiburg (Schweiz).
- Kaufmann, Helga (1984): *Das Problem der Furcht im Werk Werner Bergengruens*, München Univ. Diss.
- Kunisch, Hermann (1958): **Der andere Bergengruen**, München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung.
- Mian, Margarete (1965): *Der Tod in der Prosa Werner Bergengruens*, Univ. Diss., Montreal.
- Reilly, Pamela: „A recurrent 'motif' in the poetry of Werner Bergengruen“. In: **German Life and Letters**. NS VI (1952/53), 187 – 191.

- Rost, Alexander (2015): **Hexenversammlung und Walpurgisnacht in der deutschen Dichtung**, Frankfurt am Main: Peter Lang (zugl. Univ., Diss., Düsseldorf 2012).
- Scholdt, Günter (2012): *Bergengruen heute*. In: Eckhard Lange (Hrsg.): **Bergengrueniana I**, Berlin 2012, 71 – 97.
- Scholdt, Günter (2012): *Innere Emigration und literarische Wertung*. In: Matthias Beilein u. a. (Hrsg.): **Kanon, Wertung und Vermittlung: Literatur in der Wissensgesellschaft**, Berlin, 123 – 143.
- Schuster, Jörg (2016): *Die vergessene Moderne*, Stuttgart: Kröner.
- Schwab, Hans-Rüdiger (2010): *Werner Bergengruen*. In: Bernd Lutz / Benedikt Leßling (Hrsg.): **Metzler Lexikon Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart**, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 52 – 54.
- Stangl, Thomas (2017): Der Goethe der Fünfzigerjahre. In: **Volltext** 4/2017, Wien 2017, 26 – 30.
- Stockhammer, Robert (2000): **Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880-1945**, Berlin: de Gruyter (zugl. Habil.-Schr., Berlin 1997).
- Weber, Max Wolfgang (1958): **Zur Lyrik Werner Bergengruens**, Winterthur: Keller (zugl. Univ. Diss., Zürich).
- Wiese, Benno von (1990): *Gegen den Hitler in uns selbst. Benno von Wiese über Werner Bergengruens ‚Der Großtyrann und das Gericht‘ (1935)*. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): **Romane von gestern – heute gelesen**, Bd. III 1933-1945, Frankfurt am Main: Fischer, 61 – 68.
- Wilk, Werner (1968): **Werner Bergengruen**, Berlin: Colloquium.
- Zander, Hans Conrad: *WDR Zeitzeichen: Werner Bergengruen, Schriftsteller (Geburtstag 16.09.1892)*, 16.09.2012.
- Zankel, Sönke (2007): **Mit Flugblättern gegen Hitler: Der Widerstandskreis um Hans Scholl und Alexander Schmorell**, Köln: Böhlau.
- Zimmermann, Hans Dieter (2012): *»Innere Emigration«. Ein Begriff und seine Problematik*. In: Frank Lothar Kroll / Rüdiger von Voss (Hrsg.): **Schriftsteller und Widerstand. Facetten und Probleme der »Inneren Emigration«**, Göttingen: Wallstein, 45 – 61.

Ricarda Hirte

Córdoba

Die wechselseitige Beziehung von Literatur und Geschichte in Robert Menasses Roman *Die Vertreibung aus der Hölle*

Abstract: In literature, various genres can be identified that deal with different themes of historicity. This ranges from the so-called travel novel with historical references (e.g., Sylvia Iparraguirre Land of Fire) to the historical novel, such as Alfred Döblin's **Wallenstein**. But how can works from contemporary literature be located that process historical processes on the one hand and biographical material on the other, independently of each other, but which are mutually dependent? This contrast of now and before as a historical experiment in literary procedure presupposes epochal thinking. Through the added psychological reference of the author, who is the link between the two starting points, one attains to a new literary historiography against a psychological background.

Keywords: history, literature, psychology.

Einleitung

Es ist eine strittige Frage, ob sich Zeit- und Geschichtsdarstellungen in der Literatur so verarbeiten lassen, damit die Vermittlung geschichtlicher Prozesse erleichtert wird. Umstritten, da auf der einen Seite die Geschichte meist nur von den Siegern geschrieben wird und so einseitige Blickrichtungen in die Datenbanken einfließen und auf der anderen Seite im Prozess des Schreibens unwillkürliche persönliche Nuancen des Autors dem Text eine indirekte Wertigkeit verleihen. Es handelt sich um eine doppelte Polarität, die einerseits aus dem Schreiben und Dokumentieren der geschichtlichen Ereignisse und aus der literarischen Fiktion herrühren und andererseits sich aus der Autorenschaft der beiden Texttypen ergeben. Am Anfang steht der Autor und es ist in einem ersten Moment egal, ob es sich um einen geschichtlichen oder um einen literarischen Text handelt. Die Psychologie des Autors wirkt auf die Texte ein, so dass man von einer Geschichtsschreibung vor einem psychologischen Hintergrund sprechen kann, der sich auf die Literatur ausweitet. Denn sowohl Geschichte als auch literarisch geschichtliche Fiktion haben als Grundvoraussetzung Daten, die sich in der Historie verorten lassen.

In der Literatur lassen sich verschiedene Genres ausmachen, die sich mit unterschiedlichen Themen der Geschichtlichkeit befassen. Diese reichen vom sogenannten Reiseroman mit geschichtlichen Bezügen (z.B. Sylvia Iparraguirres **Land der Feuer**) bis zum historischen Roman, wie Alfred Döblins **Wallenstein**. Aber wie lassen sich Werke aus der Gegenwartsliteratur verorten, die auf der einen Seite geschichtliche Prozesse und auf der anderen biographisches Material unabhängig voneinander verarbeiten und sich gegenseitig bedingen? Dieser Gegensatz vom Jetzt und Früher als geschichtliches Experiment im literarischen Verfahren setzt ein epochales Denken voraus.

Als Beispiel eignet sich Robert Menasses Roman **Die Vertreibung aus der Hölle**. Die Thematik des Romans ist von sprach- und länderübergreifendem Interesse. So ist es dem in Wien geborenen Autor (1954) mit dem Roman gelungen, zwei zeitgeschichtliche Epochen in einem Werk zu vereinen. Der Leser wird einerseits mit der Lebensgeschichte von Samuel Manasseh ben Israel, einem sephardischen Juden im Amsterdam des Mittelalters, konfrontiert und andererseits mit den Jugenderinnerungen von Viktor Abravanel, einem Historiker unserer Zeit. Unsere Zeit ist als ein auf das letzte Jahrhundert bis zum Heute bezogener Zeitraum, dem Gegenwartsauteuren angehören, zu verstehen. Sie sind zumeist nach dem Zweiten Weltkrieg geboren und während des Kalten Kriegs aufgewachsen. Beide Protagonisten des Romans, jeder für seine Epoche korrespondierend und in zwei Erzählebenen agierend, eint eine dritte Person: Spinoza. So beginnt der Roman mit der Person Viktors, der für einen Spinoza-Kongress Antwort auf die Frage geben soll, wer Spinozas Lehrer war. Die Recherchen führen ihn zu dem Rabbiner Samuel Manasseh ben Israel, geboren 1604 in Lissabon, der vor der Inquisition nach Amsterdam flüchtete und dort Lehrer Baruch Spinozas wurde. Die Rekonstruktion dieser Biografie und Viktors Erinnerungen an seine Schüler- und Studentenzeit weisen Parallelen auf: Die Verschmelzung christlichen Glaubens in jüdische Lebenswelten garantiert beiden das Überleben und bestimmt ihr Leben. Da auch Viktors Familie unter den Pogromen des nationalsozialistischen Regimes und unter dem Vorurteil, Kind einer Mischehe zu sein, litt, konfrontiert Viktor schließlich, animiert durch seine und Samuels Lebensgeschichte, seine Schulkollegen auf einem Klassentreffen, 25 Jahre nach dem Abitur, mit der Nazivergangenheit seiner bzw. ihrer Lehrer. Anzumerken sei hier □ und es wird an geeigneter Stelle darauf verwiesen □, dass der Roman starke autobiografische Züge enthält. Dieser Aspekt ist bei der Betrachtung hinsichtlich der literarischen Fiktionalität und Realität interessant, denn

gerade hier ist die Schwelle zu finden, wo sich Geschichte mit der Literatur als Kunst- und Ausdrucksform verbindet.

Es ergibt sich eine Dreierkonstellation aus Geschichte, Literatur und Autor auf deren gegenüberliegenden Seite der Leser steht. Literatur kann geschichtliche Prozesse einem Leser näherbringen und wenn dieser Leser dann auch noch gewillt ist, ein wenig zu forschen, also wenn er in die Geschichtlichkeit des Gelesenen eindringen will, ist eine symbiotische Beziehung zwischen Literatur und Geschichte entstanden. Allerdings muss natürlich das Interesse des Lesers geweckt werden. Dies gilt auch für andere Bereiche, wie Film oder andere Medien. Bei diesem Prozess obliegt es aber auch dem Leser, zwischen der literarischen Fiktion und der Geschichte als „Datenüberträger“ oder „Dateninformation“ zu unterscheiden und somit muss er Fakten von Fiktion und Autobiografie trennen.

Erzählstrategien: literarische und autobiographische Fiktion

Der Roman beginnt gleich mit der Präsentation der zwei Erzählebenen, die den Leser in zwei unterschiedliche Zeit- und Geschichtsepochen katapultiert und dies ohne Ankündigung: ins Jahr 1612 in Portugal und 1998 in Österreich.

Sie werden das Haus anzünden. Wir werden verbrennen. Wenn wir hinauslaufen, werden sie uns erschlagen. (...) Antonia Soeira war eine der wenigen, die nicht auf der Straße war. Sie stand mit ihren Kindern Estrela und Manoel hinter dem Fenster, schaute vorsichtig durch die Ritzen der geschlossenen Fensterläden, zog, als der Lärm draußen immer bedrohlicher answoll, die Kinder ins Innere des Zimmers zurück und sagte: »Diese Irren werden die Katze noch zu Gott erklären. Soll sie im katholischen Himmel die Taube fressen!« (Menasse 2003: 11,12)

Das Bild einer Katze ist der Beginn des Romans, der den Leser ins späte Mittelalter führt. Es scheint ohne Konnotation den Auftakt zu bilden und führt den Protagonisten Manoel Dias Soeiro oder Mané ein. Aber dieser Junge, 1604 geboren, hat viele Namen. Nicht nur, dass Manoel auf den portugiesischen König verweist, der auf grausame Weise die Juden verfolgte und zur Taufe zwang, es war auch ein beliebter männlicher Vorname in christlichen Familien, folglich für einen Jungen jüdischer Herkunft ein gewagter Name. Allerdings versteckt sich hinter diesem scheinbar christlichen Namen, abgeleitet von Immanuel, der jüdische Name Samuel, der alttestamentlich letzte Richter Israels, der Seher und Prophet. „Das Kind hat viele Namen, nicht nur den der Vernichtung und den der

erhofften Erlösung. [...] In Mané schwingt auch schon der Name mit, den dieses Kind später erhalten sollte, in Amsterdam, in der Freiheit, als die geflüchteten Marranen ihre Tarnnamen ablegen und durch offene jüdische Namen ersetzen konnten: Manasseh“ (Menasse 2003: 25, 26). Am Ende des Romans □ und nun bildet sich der Rahmen in diesem Bild heraus □ wird wieder die Katze erwähnt und es wird der Bezug zu den Marranen hergestellt, die jüdischen Konvertierten, die als Schweine, als Marranen bezeichnet wurden:

Fernando war eine Fundgrube der Erinnerungen, bis er sagte *Schweinejagd!* – Und Mané spürte wieder diese Enge in der Brust. Und Começos? Unser Dorf? Das weißt du gar nicht? Sagte Fernando kopfschüttelnd. Da warst du wohl schon weg. Da ist etwas Unglaubliches geschehen. Wegen einer Katze, weißt du. [...] Ganz Começos ist davor auf die Knie gesunken, alle haben die goldene Katze angebetet. [...] Dann haben die Scheiterhaufen gebrannt. Und jetzt? Nichts, es gibt kein jetzt. Es gibt kein Começos mehr. Es gibt Começos nicht mehr? Nur Ruinen. Und du? Ich bin gerade noch weggekommen. Aber jetzt erzähle du mir: Wie ist es dir ergangen, was hast du gemacht, seit deiner Flucht? Das handschriftliche Protokoll des Spitzels Fernando Rodriguez, verfasst nach diesem Gespräch, ist das letzte Dokument in der Mappe »Processo Manoel Dias Soeiro« im Inquisitionsarchiv der Stadt Lisboa, Aktenzahl IP 24 04 M 1606F.« (Menasse 2003: 490-492)

Die Katze steht hier stellvertretend für die Pogrome und die Verfolgungen der sephardischen Juden, die durch die Inquisition gezwungen wurden, ihr Land und ihren Glauben aufzugeben. Dieses Verlassen und der Versuch eines Neuanfangs spiegelt sich auch im Namen des Dorfes Vila dos Começos wider. Das Dorf wird in verschiedenen Rezensionen in Spanien angesiedelt, allerdings fällt auf, dass es sich bei der Schreibweise um Portugiesisch handelt, es sich also um eine topografische Verortung in Portugal handelt. Das Dorf allerdings existiert nur in der literarischen Fiktion und hat in einer möglichen Übersetzung einen doppelten Sinn: Dorf der zwei Anfänge. Ein Anfang könnte demnach die Etablierung der Inquisition sein, die durch die Vertreibung der Juden und der heiligen Prozesse weite Teile der Iberischen Halbinsel „gesäubert“ hatte. Der Wunsch nach einer geschichtlichen Aufarbeitung von Seiten der Kirche und ein Gedenken an die zu Unrecht Gefolterten und Ermordeten schwingt hier mit. Am Ende dieses Prozesses bleibt von dem Dorf nichts mehr übrig, nur Ruinen, als stille Zeugen des Geschehens. Aber vor allem ist es ein Indiz dafür, dass jeder Radikalismus und jede Einseitigkeit nicht weiterführen. So ist das Dorf und mit ihm der Spitzel Fernando Rodriguez zusammen mit der heiligen Inquisition untergegangen. Noch hält der Spitzel an dem Alten fest,

erfüllt seine ihm auferlegte Pflicht: Er hat Manoel Dias Soeiro gefunden, den Jungen von damals, der an den sogenannten Schweinejagden teilgenommen hatte. Es ist der Junge, der sich unwissentlich selbst jagte, da es galt, jüdische Familien auszuspionieren, um ihnen die Ausübung ihres Glaubens nachweisen zu können und sie anhand der Beweise foltern und auf dem Scheiterhaufen verbrennen zu können. Eine Parallele zu den rund 300 Jahren später stattfindenden Ereignissen in Deutschland lässt sich unmittelbar herstellen. Es wird auf den Holocaust Bezug genommen, der thematisch den zweiten Erzählstrang bildet. In der **Vertreibung aus der Hölle** wird durch die jeweilige Familiengeschichte, die sowohl im 17. als auch im 20. Jahrhundert angesiedelt ist, Geschichte personifiziert, um sie so in den Stand neuer Geschichtsschreibung zu heben. Ein anderer Anfang ist in der Suche der Selbstidentifikation zu sehen, der Anfang, um sich auf seine Wurzeln und auf seine Herkunft zu berufen. Dieser Aspekt eint beide Protagonisten des Romans und verweist auf den Autor, denn auch er ist auf diesem Weg der Identitätssuche; zum einen durch die Beschäftigung mit dem Thema, das zum Roman führte und zum anderen durch die starke autobiographische Zeichnung in den Figuren. Menasse spielt daraufhin an, dass er selbst ein Nachfahre Manassehs sei und auch er beziehungsweise seine Vorfahren das Jüdische verbergen mussten, um überleben zu können.

Dabei unterscheidet sich das Erzählen als Erinnerungsgeschichte einerseits im Hinblick auf die erlebte Geschichte von Manoel und andererseits auf die berichtete von Viktors Großeltern. Bei beiden Protagonisten des jeweiligen Handlungsstrangs handelt es sich um Traumata, wobei Manoel sich nur durch seinen physischen Tod vom Trauma befreien kann. Der Kreis schließt sich für Manoel im Moment seines Todes, als seine Gedanken zurück in seine Kindheit gehen; seine psychische Entfremdung und der Verlust seines Selbst gehen in das Zirkuläre ein, in das sich auch sein Trauma eingliedert, denn „das Verbergen, das Versteckspielen, das Übertünchen dessen, was er wirklich dachte, glaubte, empfand, dieses Erbe der geheimen Juden, diese erzwungene existentielle Doppelbödigkeit der Marranen“ (Menasse 2003: 390) nimmt ein Ende. Bei Viktor handelt es sich um ein anderes, konstruiertes Trauma, das sich vom ersten Typ unterscheidet. Das Verfahrensmodell, das sich bei Viktor erkennen lässt, ist unter dem Begriff Postmemory bekannt. Viktor gehört der Generation dieser Postmemory, der Erinnerungen an, an denen er selber nicht teilnahm, aber deren explizite oder implizite Präsenz mit involviert ist, denn „postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that precede

their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated“ (Hirsch 1997: 22). Dies bedeutet, dass Viktor durch die Erzählungen und das Schweigen als einer Form der Narration ein Teil dieser Geschichte geworden ist, ohne an ihr teilgenommen zu haben. Das Schweigen ist eine wichtige Struktur bei Personen, die schreckliche Erlebnisse sozusagen einkapseln, totschweigen und sich ihres Traumas nicht bewusst sind. Die Aufarbeitung ist somit nicht möglich. Die Verdrängungsenergie des Traumas wird durch entsprechende Mechanismen unbewusst auf die sich im Umfeld befindenden Personen übertragen, sodass diese kompatibilitätsähnliche Symptome hervorbringen. Ein Beispiel zur Verdeutlichung ist das Sparen und die Vorratshaltung der Nachkriegsgeneration, die, wenn man sie nach ihrem Verhalten befragt, zur Antwort geben, dass sie für schlechte Zeiten sparen. Zu bemerken ist, dass diese Generation im Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg heranwuchs und der Begriff der schlechten Zeiten für ihre Eltern einen semantischen Wert hatte, der auf sie übertragen wurde. In der Trauma-Forschung hat sich das Konzept der intergenerationalen Übertragung von Traumata dementsprechend konstituiert, dass in dessen Mittelpunkt gerade diese Prozesse hinterfragt werden, wie ein Trauma von einer Generation zur nächsten übertragen werden kann, wobei die nächste Generation zwar die Symptome besitzt, nicht aber die ihr zugrundeliegenden Erlebnisse. Vor diesem Hintergrund lassen sich verschiedene nicht kohärente Textpassagen im Roman erklären, vor allem wenn Viktor Hildegund erklärt:

„Ich habe es wirklich erlebt!“ [ruft Viktor aus]

„Du kannst es nicht erlebt haben. Wir sind Jahrgang 55.“

„Vorher. Ich war ein kleiner Judenjunge, und wir wurden abgeholt, und ich bin umgekommen. [...] Und nach der Befreiung bin ich noch einmal zur Welt gekommen.“ (Menasse 2003: 60)

Die Erzählstrategie des Erinnerns basiert in Menasses Roman auf der Verfahrenstechnik des Traumas und seiner möglichen Überwindung. Beide Familiengeschichten aus den unterschiedlichen Jahrhunderten, auch wenn es sich um eine literarische Fiktion einerseits und um eine angelegte autobiographische andererseits handelt, ähneln sich, „wobei sein Augenmerk bei der portugiesischen Marranenfamilie auf der Situation der direkt betroffenen Traumaopfer liegt, während er bei der Darstellung der im 20. Jahrhundert lebenden österreichisch-jüdischen Familie das Schicksal des Nachgeborenen in den Mittelpunkt rückt“ (Hamidouche 2011: 127).

Geschichte und Geschichtsschreibung

Menasse wirft in seinem Roman die Frage auf, ob aus der Geschichte nichts zu lernen ist. Es geht um Geschichtsschreibung. Bereits 1995 sagte Menasse im Gespräch mit dem Journalisten Ernst Grohotolsky, dass er glaube, „wenn die Literatur sich als zeitgenössisch versteht und das reflektieren will, dann wird sie sich einfach verstärkt mit dem Geschichtsbegriff auseinandersetzen müssen“ (Grohotolsky 1995: 240). Und gerade dies versucht Menasse, indem er die zwei geschichtsgeschwängerten Erzählstränge verbindet. Dabei geht er davon aus, dass aus der Geschichte nichts gelernt wird, denn nur so kann erklärt werden, dass sie sich nach der Inquisition, die die Ausrottung eines Völkerstamms zum Ziel hatte, Jahrhunderte später im Holocaust wiederholt. Als Beweis für den zirkulären Charakter der Geschichte gilt die parallele Anordnung beider Erzählstränge, in denen sich das Wiederkehrende unter verschiedenen Ereignissen gleichen Charakters wiederholt. Somit ist Geschichte immer rückblickend, nicht zur moralischen Erziehung geeignet und nicht lehrend.

Vielleicht war ‚Geschichte‘ der größte historische Irrtum der Menschheit. Erst der Glaube, dass es eine Geschichte gebe, die ein sinnvoller Prozess sei, der ein Ziel habe, das man erkennen und auf das an schließlich bewusst hinarbeiten könne, hat aus dem Kreislauf simplen biologischen und sozialen Lebens von Menschen auf diesem Planeten jene Abfolge von Greul in immer neuer Qualität gemacht, die wir als ‚Geschichte‘ studieren und gleichzeitig verdrängen. (Menasse 1995: 27-28)

Geschichte, und hier stellt sich die Frage, was geschichtswürdig ist und nicht vergessen werden darf, ist demnach das chronologische Studium von Ereignissen, wobei kaum hinterfragt wird, wer die Geschichte geschrieben hat. Geschichte ist etwas Willkürliches und unterliegt der Auslese der Ereignisse, während der ‚Autor‘ der geschichtlichen Daten aus einer einzigen Perspektive heraus ‚erzählt‘: die des Siegers. Die inhaltliche Dramatik eines Ereignisses, das später dann zu Geschichte wird, wird, wie Menasse sagt, verdrängt und mit ihm das Lehr- wie Lernbare.

Geschichte in Fakten und Daten ist dem zyklischen Untergang geweiht. Sie gehört in den Bereich der unparteiisch objektiven Darstellung geschichtlicher Ereignisse. Fraglich bleibt bei diesem Ansatz, was objektiv ist. Eine personifizierte Geschichtsschreibung hingegen, das heißt die Subjektivität der erlebten Ereignisse, ermöglicht eine andere Betrachtungs-

weise von Geschichte. Menasse nennt es „oral history“ und indem er sie Viktor in den Mund legt, eröffnet der Autor die Diskussion um die Objektivität und Subjektivität geschichtlicher Ereignisse. Die Zeitzeugenberichte widersprechen einer objektiven Betrachtungsweise, aber gleichzeitig ermöglichen sie eine andere Geschichtsschreibung. Diese dichotom angelegte Geschichtlichkeit dient Menasse dazu um aufzuzeigen, dass Geschichte aus vielen einzelnen subjektiv ausgewählten Bildern besteht, die zu einem scheinbar objektiven Ganzen zusammengefügt werden, das am Ende als Geschichte verstanden wird. Denn eine objektive Wirklichkeit gibt es nicht, da sie immer subjektiv erlebt wird. Diese scheinbare Sackgasse der Geschichtsschreibung, aus der es kein Vor, sondern nur ein Zurück gibt, versucht Menasse mit seinem Roman zu diskutieren. Seine Erzählpersonen teilen mit, erklären, können empathisch sein und vielleicht auch lehrend, zumindest versuchen sie etwas mitzuteilen: eine ganz persönliche Geschichtlichkeit.

Dieser Ansatz ist eng mit der Rückbesinnung, der Erinnerung und der subjektiven Wahrnehmung verknüpft und stellt sich dem zukunftsorientierten Neuanfang entgegen. Ein Indiz lässt sich aus dem letzten Eintrag in der Inquisitionsmappe ansehen. Das Dorf von einst gibt es nur noch für Manoel, es lebt nur in seiner Erinnerung weiter. Der Ort seiner Kindheit und der Grundstein seines Traumas ist als physischer Ort zerstört und für ihn gibt es nur einen einzigen Weg, den der Rückbesinnung auf die eigenen Wurzeln. Manoel Dias Soeiro gibt es nicht mehr, denn er hat sich „neu geschrieben“, hat sich auf seine Herkunft berufen und ist nun der Rabbiner Samuel Manasseh ben Israel in Amsterdam. Doch die Vergangenheit hat auch ihn eingeholt:

In der Nacht nach diesem Treffen konnte Manasseh nicht einschlafen. Er war schon zu Bett gegangen, stand wieder auf. Er nahm einen Stapel Papier, schrieb auf das erste Blatt seinen jüdischen Namen und darunter *Frühe Tage*. Dann warf er dieses Blatt weg, schrieb auf das nächste seinen portugiesischen Namen und darunter *Meine Kindheit*. Auch dieses Blatt warf er weg. Er rauchte, ging in seinem Arbeitszimmer auf und ab, schließlich beschriftete er neuerlich ein Blatt, allerdings ohne mehr einen Namen darüberzusetzen. Er schrieb portugiesisch, seine Muttersprache, er schrieb *O principio*, und das hieß *Der Anfang*, konnte aber auch *Das Prinzip* heißen. Dann schrieb er im Lauf der ganzen restlichen Nacht, immer wieder im Zimmer auf und ab laufend, nur noch einen einzigen Satz: *Im Dunkeln ist alles vorstellbar.* (Menasse 2003:492)

Der Anfang oder das Prinzip ist ein portugiesisches Wort mit unterschiedlicher Konnotation im Deutschen. Allerdings ist auch in beiden

Wörtern das Zirkuläre impliziert. Der Anfang ist nicht automatisch als ein Punkt mit linearem Fortgang zu verstehen, sondern kann durchaus auch für den Beginn eines immer wiederkehrenden Etwas stehen. Somit wäre unter dieser Lesart das Prinzip ein Korrelat und drückt das Zirkuläre aus. Der Anfang und das Prinzip verweisen so auf sich selbst und bilden den Ursprung jeglichen Seins, das im Dunkeln liegt. Geschichtsschreibung ist folgerichtig diesem Mechanismus unterlegen und ist vom Prinzip gesteuert, denn „Geschichtsschreibung ist immer ein Konstrukt, das Gegenwartsbedürfnissen dient“¹ schließt in sich einen Prozess ab, dokumentiert und referiert, aber vor allem verweist es auf das Immanente im Menschen, das er selbst nicht dingfest machen kann. Daher ist Geschichte dem Zwang der Wiederholung ausgesetzt und variiert nur in den Erscheinungsformen. Daher lässt Menasse im Roman verlauten: „Es gibt keinen Anfang. Jede Geschichte beginnt schon mit dem Satz »Was bisher geschah« und ist eine Fortsetzung, auch wenn ihr Titel lautet: ‚Dies soll nie wieder geschehen dürfen!‘“ (Menasse 2003: 30). Eine Aussage, die das Zirkuläre, fast obsessive Wiederholen der Geschichte hervorhebt.

Daher wiederholt sich der Kreislauf der Geschichte im Vater des Protagonisten Viktor, der parallel angelegten zweiten Erzählebene, der in seinem Fall Österreich verlassen musste, da er Sohn jüdischer Eltern ist. Am Ende des Romans schließt sich auch dieser Kreis der subjektiven Geschichtlichkeit und findet seinen Abschluss im Beenden des Erzählrahmens. Menasse verweist durch den doppelten Erzählrahmen auf die Subjektivität von Geschichten. Beide Erzählebenen alternieren innerhalb des Romans, erzählen ihre jeweilige Geschichte, verbinden sich miteinander und referieren auf die erwähnte facettenartig personifizierte Geschichtsschreibung.

»Sag, Papa, du hast mir erzählt, du hast in Hampstead gewohnt, damals in der Emigration in England.« »Ja.« »Dort muss es einen Friedhof geben.« »Ja gibt es. Die Familie Cook hat praktisch an der Friedhofsmauer gewohnt. Vom Fenster meines Zimmers habe ich über diesen Friedhof geblickt – also nicht oft, das kannst du dir denken, ich habe es eher vermieden, aus dem Fenster zu schauen. Warum fragst du?« »Auf diesem Friedhof liegt Joseph Manasseh. Hast du sein Grab gesehen?« »Nein. Wer ist das? Ich habe mit sechzehn, siebzehn wirklich anderes zu tun gehabt, als auf den Friedhof zu gehen!« (Menasse 2003: 488)

¹Vgl. Gunther Nickel und seine Rezension von Menasses Roman **Vertreibung aus der Hölle**.

Joseph Manasseh war Sohn von Manoel, dem Protagonisten der ersten Erzählebene. So sind thematisch beide Erzählebenen eng verbunden, nur reflektieren sie verschiedene Geschichtsepochen, die durch persönliche Daten zu einem eigenständigen Leben avancieren. Die zweite Erzählebene reflektiert die subjektiven Erinnerungen der Schulzeit des zweiten Protagonisten Viktor Abravanel nach dem Zweiten Weltkrieg, dessen Nachname wiederum auf das Mittelalter verweist, da vielleicht ein Vorfahre Viktors Juda Abrabanel, Mitglied einer der ältesten sephardischen Familien war. Dieser musste zusammen mit seinem Vater 1483 Lissabon verlassen und floh zunächst nach Toledo, später nach Neapel und Venedig, wo er sich als Arzt niederließ.² Allerdings ist der eigentliche Verbindungspunkt beider Ebenen Spinoza, der Philosoph³, der 1632 in Amsterdam als Sohn aus Portugal eingewanderter Juden geboren wurde. 1656 wurde er wegen „schrecklicher Irrlehren“ aus der jüdischen Gemeinde ausgestoßen. Viktor soll nun als Historiker auf einem Spinoza-Kongress Antwort auf die Frage geben: „Wer war Spinozas Lehrer?“. Dies führt ihn einerseits dazu, zu hinterfragen, wer seine Lehrer waren:

Das fünfundzwanzigjährige Maturajubiläum. Viktor war nie zuvor zu einem Klassentreffen gegangen. [...] Er war auch überrascht, dass nicht nur der Schuldirektor, sondern auch viele ehemalige Lehrer gekommen waren. [...] Professor Spazier, Latein. [...] Wie hatte Viktor ihn gehasst. [...] Damals hatte Prof. Spazier zu ihm gesagt: »Wenn du in einem humanistischen Gymnasium bestehen willst, dann mußt du endlich begreifen: Humanismus hat nichts mit human zu tun! Setzen!« (Menasse 2003: 15-17)

Als Viktor an der Reihe ist, seinen ehemaligen Klassenkameraden und Lehrern zu erzählen, was aus ihm geworden ist, eskaliert die Situation:

²Vgl. Yosef Kaplan (1992): *Die portugiesischen Juden und die Modernisierung*. In: **Jüdische Lebenswelten**. Essay, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, Suhrkamp, 467.

³ Spinoza wendet in seinem Hauptwerk „Ethik“ in rigoroser Weise die von Descartes entworfene Methode an, dass nur die mathematische Denkweise zur Wahrheit führt. Je mehr der menschliche Geist weiß, desto besser erkennt er seine Kräfte und die Ordnung der Natur, desto leichter kann er sich selbst leiten, sich Regeln geben und sich von nutzlosen Dingen zurückhalten. Die Seele ist selbst nur ein Teil der alles umfassenden Natur, der Substanz, die sich uns in zwei Attributen offenbart: Ausdehnung und Denken, Materie und Geist. Deus sive natura, die Natur selbst ist Gott. Je mehr wir die Einzeldinge erkennen, umso mehr erkennen wir Gott. Je mehr und je besser wir Gott erkennen, umso mehr lieben wir ihn, und diese intellektuelle Liebe zu Gott ist ein Teil der unendlichen Liebe, womit Gott sich selbst liebt. (vgl. **Philosophisches Wörterbuch**, *Eintrag Spinoza*. Stuttgart: Kröner 1991).

Viktor schwitzte, und seine Brille rutschte ihm ein wenig die Nase herunter [...] »Ich finde, um zu verstehen, was ein Mensch geworden ist, kann es auch sehr lohnend, sehr erhellend sein, zu fragen: Wer waren seine Lehrer? Wer also waren in groben Worten, wie der Herr Direktor Preuß es formuliert hat, unsere Lehrer?« [...] Viktor schluckte, senkte den Blick auf seine Papiere und sagte: »Prof. Josef Berger, Parteimitglied bei der NSDAP mit der Mitgliedsnummer 7 081 217. Prof. Eugen Buzek, NSDAP-Mitgliedsnummer 1 010 912. Prof. Alfred Daim, NSDAP-Mitgliedsnummer 5 210 619. Frau Prof. Adelheid Fischer, hochrangige BDM-Führerin, ab 1939 Mädelring-Führerin in Wien« [...]. (Menasse 2003: 20)

Indem Viktor auf dem Klassentreffen seine ehemaligen Mitschüler mit der Nazivergangenheit ihrer Lehrer konfrontiert, wird er zum Nexus beider Erzählebenen: Viktor Abravanel, der 1955 in Wien geboren wurde, stammt nicht nur aus einer Familie von Naziopfern, sondern er spezialisierte sich nach seinem absolvierten Studium als Historiker im Bereich Frühe Neuzeit, das ihn zu dem Thema bringt, wer Spinozas Lehrer war. Die Recherchen führen ihn zu dem Rabbiner Samuel Manasseh ben Israel, geboren 1604 in Lissabon, der vor der Inquisition nach Amsterdam flüchtete und dort Lehrer Baruch Spinozas wurde. Menasse oder Manasseh ben Israel, eine Verbindung zum Nachnamen des Autor, ist nicht zufällig; er war Verleger, Drucker und Gelehrter, der gute Beziehungen zu nichtjüdischen Zeitgenossen pflegte. Ein wichtiger Teil seines Werkes befasst sich damit, Verständnis zwischen Juden und Christen zu erreichen. (Rembrandt van Rijn fertigte verschiedene Portraits von ihm an). Menasses Vater □ und hier wird Bezug zur ersten Erzählebene genommen □ war nach seiner Verurteilung in Lissabon einer Ketzerverbrennung entkommen und flüchtete nach Amsterdam. Dort bekannte er sich wieder zu seinen jüdischen Wurzeln und zum jüdischen Glauben und gab seinen beiden Jungen den freien jüdischen Namen Ephraim beziehungsweise Menasse. Letzterer wurde von Chacham Uriel unterrichtet und ließ sich später als Hebräisch-Lehrer nieder und gründete 1626 die erste hebräische Druckerei Amsterdams. Dort fertigte er Schriften in hebräischer, spanischer und portugiesischer Sprache an. Diese drei Sprachen haben bei den Sephardim eine lange Tradition: Portugiesisch war die verbindliche Umgangssprache innerhalb der Gemeinde und wurde auch für Predigten benutzt. Spanisch galt als eine halbsakrale Sprache, sie wurde für die Rückkehr zum Judentum in literarischen und religiösen Texten verwendet (Rückführung der Neuchristen in der Marrano-Diaspora ins normative Judentum). Hebräisch hingegen war die Sprache der Juden und der Schriften, aber auch Latein wurde verwendet, als Sprache der Wissenschaften und der gelehrten

Dichtkunst.⁴ In dieser Druckerei fertigte Manasseh ben Israels seinen „Conciliador“ an, der große Anerkennung fand, da er in diesem Werk versucht, die im Widerstreit stehenden Textpassagen aus der Bibel in Einklang zu bringen. Kurz vor seinem Tod sandte er an Cromwell ein Gesuch, dass die Wiederansiedlung der Juden auf englischem Boden erlaubt werden sollte, da dies seit dem 14. Jahrhundert untersagt worden war. Leider konnte er dies nicht mehr erleben, da er 1657 starb.

Geschichtliche Daten und literarische Fiktion

Die Rekonstruktion Menasses oder Manassehs Biographie und Viktors eigene Lebensgeschichte weisen Parallelen auf und sprechen verschiedene Themen an, so dass hier auf etwas Bezug genommen wird, das die Lebensläufe beider beeinflusst. Dabei ist es nicht entscheidend, dass Viktor wie Manasseh an geschichtlichen Eckdaten geboren wurde, der eine am Tag des österreichischen Staatsvertrags (15.5.1955), der andere am Tag des Lissaboner Autodafés (5.12.1604), sondern die Verschmelzung christlichen Glaubens in jüdische Lebenswelten garantiert beiden in ihren Epochen das Überleben. Wie bereits angedeutet, ist Viktor Sohn eines jüdischen Vaters, der Dank der Kindertransporte nach England den Krieg überlebte und einer katholischen Mutter. Der Sohn einer sogenannten Mischehe wurde nach der Scheidung der Eltern in einem Internat unterrichtet und erzogen, was für Viktor die Suche nach der eigenen Identität zur Folge hatte: Denn nicht von einer jüdischen Mutter geboren worden zu sein grenzt ihn aus der jüdischen Gemeinschaft aus, und einen jüdischen Vater zu haben, erleichtert nicht, in die christliche Gemeinschaft aufgenommen zu werden. So oszilliert der Protagonist Viktor zwischen zwei Religionen, denen er a priori durch die Eltern angehört. Viktors Leben steht unter dem Stern der Assimilation, vergleichbar mit vielen deutschen und österreichischen Juden in der Zwischenkriegszeit und in anderen Epochen der europäischen Geschichte, die in der Anpassung ein Überleben sahen und ihre Identität auf andere Weise ausdrückten. So kann der Beruf Historiker auch als Identitätssuche verstanden werden.

An diesem Punkt der „Religionszugehörigkeits-Frage“ treffen sich Viktors und Manassehs Lebensparallelen: Von seinem rabbinischen Gegenspieler wird Manasseh vorgeworfen, dass er kein Jude sei. Manasseh und seine Familie sind Marranen, zum christlichen Glauben zwangs-

⁴Vgl. Michael Studemund-Halévy: **Portugiesisch-Jüdische Gemeinden** / Sefarden.

konvertierte Juden, die ihren jüdischen Glauben geheim ausübten. Durch ein Edikt König Ferdinands (1492) wurde das Schicksal der sephardischen oder iberischen Juden bestimmt: Sie wurden des Landes verwiesen. Den portugiesischen Juden wurde 1497 eine Zwangskonversion auferlegt, so dass nur kryptojüdische Gebräuche überleben konnten. Dies hatte zur Folge, dass viele jüdische Schriften den Marranen unbekannt waren, wie zum Beispiel der *Talmud* oder der *Schulchan Aruch*, da diese Schriften auf der Verbotliste des Papstes standen. Die jüdische Lehre basierte demnach vornehmlich auf dem Studium der hebräischen Bibel. Nach 1600 besannen sich die Urenkel der zwangsweise Konvertierten wieder auf den Glauben ihrer Urväter und verließen ihre Heimat Portugal, oft einziger Ausweg, um der Verfolgung und der Inquisition zu entgehen und zogen in andere westeuropäische Städte, vornehmlich ins liberale Amsterdam. Die neu entstandenen Gemeinden wollten an die Lehren ihrer Vorväter anknüpfen, doch führten der Mangel an jüdisch-traditionellen Kenntnissen und die über Generationen internalisierte christliche Lehre zu einer veränderten Identität. Der Kontakt der portugiesischen Juden mit dem Judentum war von ideologischen und intellektuellen Spannungen geprägt: Zum einen hatten viele Marranen bis zu ihrer Niederlassung in einer neuen Gemeinde in verschiedenen Ländern gelebt und deren kulturelle, soziale und wirtschaftliche Einflüsse aufgenommen. Zum anderen, und was weitaus entscheidender war, hatten sie die Grenze zwischen Juden- und Christentum überschritten. Auch die Rückbesinnung auf die Urväter konnte den Einfluss und die Erfahrungen des über Generationen gelebten Christentums in ihrer Denk- und Lebensweise nicht verhindern. In jüdischen Gemeinden portugiesischen Ursprungs konnten Abweichungen von den Konventionen und üblichen Normen des Gemeindelebens beobachtet werden, denn

als die portugiesischen Kryptojuden zum Judentum offen zurückkehrten, kleideten sie den jüdischen Glauben in christliche Vorstellungen, die sie sich in ihrem Leben nach 1497 als „neue Christen“ einverleibt hatten. Dies veranlasste viele unter ihnen, das Judentum zunehmend als eine Religion und nicht notwendig als eine Lebensweise zu begreifen (Kaplan 1992: 305).

Die portugiesischen Juden hatten sich an eine innere Religiosität gewöhnt, die sie nur innerhalb der eigenen vier Wände ausüben konnten; es war ein Glauben, der von ihrem externen und äußeren Sein zu unterscheiden war, das von christlichen Werten geprägt war. Viele kamen zu der Überzeugung, dass es wichtiger sei, sich mit der jüdischen Tradition zu identifizieren, als das Religionsgesetz einzuhalten, das oftmals auf

Äußerlichkeiten fixiert ist. Diese Einstellung bereitete indirekt den Weg für die Geschehnisse während des Nationalsozialismus vor und wird auch von Herzl 1897 in einem vergleichbaren Kontext bestätigt: Die West-Juden, gemeint sind Juden aus Westeuropa, sollten zu dem stehen, „was sie wirklich sind: für Juden deutscher Kultur“ (Herzl 1917: 7), um sich von den Juden aus Osteuropa zu unterscheiden, da sich nach der Russischen Revolution in verschiedenen Städten Ghettos bildeten. Dies war vor allem im jüdischen Ghetto von Prag zu beobachten. Diese Einstellung führte während der Pogrome bei vielen Juden zu dem Missverständnis, dass sie Teil der Kultur des Landes seien, in dem sie lebten und keine Gefahr wahrnahmen.

Menasse oder Manasseh ben Israel, der Lehrer Spinozas, nahm in der Amsterdamer jüdischen Gemeinde eine Zwischenposition ein: Als portugiesischer Jude versuchte er einen Austausch oder zumindest eine Auseinandersetzung zwischen jüdischem und christlichem Glauben. So war er auf seine Beziehungen zur Welt der christlichen Gelehrten stolz:

„Ich habe mit vielen großen Männern Freundschaft geschlossen, mit den weisesten und herausragendsten von ganz Europa; und sie kamen von vielen Orten, um mich in meinem Haus zu besuchen, und ich hatte viele freundschaftliche Unterredungen mit ihnen“ (Kaplan 1992: 312) ist ein Ausspruch Manassehs und drückt die gelebte Toleranz dieses mittelalterlichen Rabbiners aus. Es ist nicht verwunderlich, dass Rembrandt Van Rijn von seinem Nachbarn Manasseh verschiedene Zeichnungen anfertigte, aber was wohl den Verleger, Drucker, Gelehrten und Rabbiner Manasseh wirklich beschäftigte, war die Vermittlung, um Verständnis zwischen Juden und Christen zu erreichen. Ein wichtiger Teil seines Werkes ist diesem Thema gewidmet.

Schlussfolgerungen

Viktor und Manasseh, der fiktive Protagonist und der mittelalterliche Rabbiner in einem Roman, in dem sich historische Züge mit autobiographischen vermengen und eine neue Geschichtlichkeit geschrieben wird – kombiniert die Weckung des Interesses an Geschichte mit der Historizität des 16./17. Jahrhunderts und den autobiographischen Erinnerungen an ein Österreich der 1960er und 1970er Jahre. Neben einer Spurensuche jüdischer Schicksale ist der Roman ein Fortschreiben des Mythos des Ewigen Juden Ashvera und lässt sich in einem interkulturellen Kontext auf verschiedenste Weise lesen: Historizität und Mythos sind

anthropologisch konnotierte Säulen, die zum Identitätsbewusstsein beitragen. Liest man den Roman unter diesen Aspekten, so ist ihm der interkulturelle Charakter nicht abzusprechen, denn durch Migration wird die Geschichte weitergeschrieben und auf andere Kulturräume transferiert, die die Rezeption determiniert. Und hier schließt sich der Kreis und alles Fortdenken weist zurück auf den im Dunkeln liegenden Anfang, auf das alles in sich beherbergende Prinzip, der Anfang vom Allen.

Menasses Roman kann unter verschiedenen Gesichtspunkten gelesen werden, aber es kristallisiert sich heraus, dass alles unter sich vernetzt ist, dass die Geschichte nicht ein „Vorwärts“, sondern ein „Zirkuläres“ ist. Geschichtsschreibung ist auf das menschliche Erinnern bezogen, auf die subjektive Wahrnehmung hin orientiert, die sich mit Daten kombiniert. Diese Geschichtlichkeit ist nicht objektiv oder das, was man unter Objektivität bei Geschichte verstehen möchte. Vielmehr handelt es sich um ein facettenartiges Zusammensetzen von Impressionen, die sowohl objektiv als auch subjektiv sind und aus der sich Geschichte herausbildet. Dementsprechend ist die Verbindung von Literatur und Geschichte auch bedeutungsvoll und ermöglicht Geschichte aus anderen Perspektiven heraus zu „erzählen“. Geschichte ist Zeitgeist und die literarische Auseinandersetzung mit eben diesem ermöglicht die Herausbildung anderer Verbindungen und Lesarten innerhalb der Geschichte, die für sich genommen in der „Diskussion um die Grenze von Fakt und Interpretation gelähmt wird“ (Hamidouche 2011: 133). Literatur hilft bei der Vergangenheitsaufarbeitung und -bewältigung, denn „die Geschichte ist wie ein Spiegel, den wir auf dem Flohmarkt erstanden, der so und so viel Jahre alt ist. Aber das Bild zeigt eben nicht, wie es damals war, als der Spiegel produziert wurde, sondern wie wir aussehen, die wir hineinschauen“ (Menasse zitiert nach Engelberg 2002: 2).

Literatur

- Engelberg, Achim (2002): „Wenn die Geschichte mit dem Fuß aufstampft. Im Gespräch. Robert Menasse über die Prägekraft des Mauerfalls und der Geschichte, über Antisemitismus, Aufklärung und neue Projekte“. In: **Freitag** 46, 08. November 2002.
- Grohotolsky, Ernst (1995): *Mit avanciertem Kunstanspruch erzählen*. In: Ernst Grohotolsky (Hrsg.): **Provinz, sozusagen: Österreichische Literaturgeschichten**, Graz: Droschl, 229 – 241.

- Hamidouche, Martina K. (2011): *Gedächtnis und Trauma im zeitgenössischen Familienroman* (Diss.). Online unter: https://core.ac.uk/display/4834164?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1 [07.11.2021].
- Herzl, Theodor: „Die Juden Prags zwischen den Nationen“. **Das Jüdische Prag**. Eine Sammelschrift, Prag 1917, 7, 7.
- Hirsch, Marianne (1997): **Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory**, Cambridge: Harvard Press.
- Kaplan, Yosef (1992): *Die portugiesischen Juden und die Modernisierung*. In: **Jüdische Lebenswelten**. Essays, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag Suhrkamp, 305.
- Menasse, Robert (1995): **Hysterien und andere historische Irrtümer**, Wien: Sonderzahl.
- Menasse, Robert (2003): **Die Vertreibung aus der Hölle**, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nickel, Gunther: „Schieß ins Blaue, triff ins Schwarze. Wie wir mit unserer Geschichte umgehen: Robert Menasses neuer Roman Die Vertreibung aus der Hölle“. In: **Die literarische Welt**, 28. Juli 2001.
- Philosophisches Wörterbuch** (1991): *Eintrag Spinoza*. Stuttgart: Kröner.
- Studemund-Halévy, Michael (2000): *Portugiesisch-Jüdische Gemeinden / Sefarden*. In: **Das Jüdische Hamburg. Ein historisches Nachschlagewerk**, Institut für die Geschichte der deutschen Juden.

Internetquellen

https://core.ac.uk/display/4834164?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1 [07.11.2021].

Filomena Viana Guarda

Lissabon

Die Übel unserer Zeit Überlegungen zu Juli Zehs Roman *Spieltrieb*

Abstract: Juli Zeh, a German author born in the seventies with a doctorate in International Law, is a very good observer of contemporary Western society, whose social reality she questions in her literary writing. This paper considers her second novel **Spieltrieb** published at the beginning of the new millennium (2004), and focuses on the violence depicted there, which is perpetrated by the young fictional characters.

Zeh's fictional world of cruelty and moral emptiness is examined here, confronting it with Zygmunt Bauman's sociological view of contemporary society (**Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds**, 2003). While the Polish sociologist explains how consumerism and globalization are affecting human life and transforming the nature and meaning of our relationships, the German woman writer is determined to convey a complex fictional picture of our disenchanted modern world. This helps us advance our understanding of today's society and forces a reflection on the critical function Juli Zeh assigns to literature.

Keywords: Juli Zeh, Zygmunt Bauman, liquid modernity, violence, moral emptiness, game theory.

Die 1974 in Bonn geborene Autorin Juli Zeh ist auch promovierte Volljuristin mit einer Dissertation über den völkerrechtlichen Status des Kosovo, und seit 2017 SPD-Mitglied. Insbesondere ist Juli Zeh eine aufmerksame Beobachterin der zeitgenössischen Gesellschaft, deren Eigenheiten sie gern beschreibt, sowohl in ihren literarischen Werken als auch in ihren Essays, die regelmäßig in den größten deutschen Zeitungen erscheinen. Auch bei ihren zahlreichen Fernsehauftritten scheut sich Juli Zeh nicht davor, zu aktuellen soziopolitischen und juristischen Fragen oder sogar zu Themen der Ethik und Moral deutlich Stellung zu nehmen. Ihre fundierten literarischen Kenntnisse erlauben ihr zudem auch den literarischen Schaffungsprozess an sich zu thematisieren, wie z. B. hinsichtlich der Besonderheiten des literarischen Diskurses oder als Verfechterin einer politisch und sozial engagierten Literatur.¹

¹ Juli Zeh hat auch ein abgeschlossenes Studium am renommierten Deutschen Literaturinstitut Leipzig. In dem Essay *Auf den Barrikaden oder hinterm Berg?* vertritt Juli Zeh die Meinung, dass die Literatur die Verantwortung trägt, die Lücken zu schließen, die der Journalismus aufreißt. Sie versteht dies als politisch engagierte Literatur.

In ihrem Debütroman **Adler und Engel** (2001) sind die persönlichen Schicksale der vier jugendlichen Hauptfiguren, die zwischen 23 und 33 Jahre alt sind und um die sich der Handlungsfaden spinnt, in eine politische Tragödie von internationaler Tragweite eingebettet: Der Balkankrieg der neunziger Jahre und seine komplexe Verstrickung mit der organisierten Kriminalität und der Korruption. Die Gewalt und das Fehlen moralischer Werte, die diese Gesellschaft charakterisieren, werden scheinbar von der internationalen Justiz ignoriert und spiegeln sich im gewaltbereiten und egoistischen Handeln der Romanfiguren wider, obwohl sie alle in einer privilegierten finanziellen Situation leben. Es besteht im Roman eine klare Verbindung zwischen der Geschichte des Balkankrieges und der fiktionalen Geschichte der gescheiterten Beziehungen der problembehafteten Jugendlichen.

In **Spieltrieb** (2004), Juli Zehs zweitem Roman, der in einem Bonner Privatgymnasium spielt, werden Ada und Alev vorgestellt, zwei hochbegabte Jugendliche, die ein teuflisches Spiel der Manipulation entwickeln, das in extremen Gewalttaten mündet und die beiden Protagonisten vor Gericht bringt. Smutek, der begeisterte und sympathische Deutsch- und Sportlehrer polnischer Herkunft, wird als Opfer auserkoren. Das fiktionale Gymnasium, das die beiden Jugendlichen, die sich stolz die „Urenkel der Nihilisten“ nennen, da sie an gar nichts glauben, besuchen, kann als Spiegel der globalen zeitgenössischen Gesellschaft und ihrer sozialen und politischen Konflikte betrachtet werden. Immer wieder werden diese Konflikte im Roman erwähnt, so z. B. die nach dem 11. September 2001 entstandenen Spannungen im Mittleren Osten, die Gewalt an Schulen am Beispiel des Amoklaufs von Erfurt 2002, der Irak-Krieg 2003, die von der Osterweiterung der Europäischen Union hervorgerufenen Probleme oder die Terroranschläge in Madrid im März 2004.

In einem im Mai 2007 in der französischen Zeitung **Libération** veröffentlichten Interview behauptet die Schriftstellerin Juli Zeh im Hinblick auf Ada, die Hauptfigur ihres zweiten Romans, der drei Jahre zuvor erschien, Folgendes:

Dieser Essay wurde zunächst in einer gekürzten Version in **Die Zeit** (4. März 2004) unter dem Titel *Wir trauen uns nicht* veröffentlicht. Der Text basiert auf ihrer Dankesrede bei der Verleihung des Ernst-Toller-Preises am 31. Januar 2004 in Neuburg an der Donau. Der Preis wurde ihr gerade wegen des politischen Engagements in ihrem literarischen Werk verliehen.

Der Essay erschien danach 2006 im Band **Alles auf dem Rasen. Kein Roman** (S. 214–219).

Ada ist keine gewöhnliche Jugendliche. Durch ihre Intelligenz, Beredsamkeit und ihre überdurchschnittliche Bildung und Belesenheit stellt sie das Ideal des aufgeklärten westlichen Menschen dar. Sie verkörpert eine bestimmte Geisteshaltung: die unseres pubertierenden jugendlichen Jahrhunderts. Sie leidet also an allen Übeln, die unserer Zeit prägen.² (im Original auf Französisch)

Das grausame Verhalten der beiden jungen Hauptfiguren soll nun analysiert und anhand der Gesellschaftsdiagnose des Soziologen Zygmunt Bauman erklärt werden. Drei grundlegende Argumente rechtfertigen die Anwendung dieser konzeptuellen Strategie:

- Einerseits behauptet Juli Zeh im oben zitierten Interview selbst, dass ihre Protagonistin „an allen Übeln“ der heutigen Gesellschaft leidet, weshalb die Soziologie hier ein unentbehrliches Instrument zum Verständnis ihrer literarischen Welt darstellt.
- Andererseits muss berücksichtigt werden, dass sowohl die Schriftstellerin Juli Zeh als auch der polnisch-britischer Soziologe Zygmunt Bauman auf Robert Musils Alterswerk **Der Mann ohne Eigenschaften** zurückgreifen, um die heutige Gesellschaft zu beschreiben. In Zehs **Spieltrieb** begleitet dieser einzigartige Roman von Musil die Entwicklung der Handlung, ohne sich jedoch mit ihr zu vermengen: Musils Roman ist die Pflichtlektüre, die der Lehrer Smutek für seine 11. Klasse in Deutsch wählt, und wird deshalb in den Deutschstunden besprochen, unter reger Teilnahme der beiden jugendlichen Hauptfiguren.³ Baumans Werk **Liquid Love: On the**

² Per E-Mail gegebenes Interview von Claire Devarrieux, das in der Zeitung **Libération** am 3. Mai 2007 veröffentlicht wurde (in Teil III „Livres“ mit dem Titel ‚*Notre jeune siècle en pleine puberté*‘. *La langue du droit, la survie des Lumières, l’ère du vide... Entretien avec Juli Zeh*). Das Interview wurde von Martina Wachendorff ins Französische übersetzt.

³ Der Titel, für den man sich sowohl in der französischen Ausgabe des Romans (**La fille sans qualités**) als auch in der portugiesischen Übersetzung (**A menina sem qualidades**) entschied, deutet auf „die Omnipräsenz des großen Musil-Werks im Inneren des Romans“ hin (vgl. Nachwort von Marcelo Backes für seine Übersetzung ins Portugiesische, (2009: 529-541, hier vor allem die Seiten 540-541) und Arnold 2011). Dennoch geht bei dieser Übersetzung des Titels etwas verloren, nämlich die dem Konzept des „Triebes“ innewohnende Bedeutung eines „Impulses“, eines „kompulsiven Verhaltens“ mit dem Ziel der Befriedigung eines starken Bedürfnisses.

Der vorliegende Roman von Juli Zeh wurde bisher noch nicht auf Englisch veröffentlicht, man bezieht sich jedoch mit dem Titel **Gaming Instinct** auf dieses Werk, wenn es auf Englisch erwähnt wird. Auch auf der englischen Webseite des DAAD wird der Titel im dortigen Eintrag über Juli Zeh auf diese Weise übersetzt: <https://www.daad.de/der->

Frailty of Human Bonds, 2003 in englischer Sprache veröffentlicht, also ein Jahr vor dem Roman von Juli Zeh, beginnt auch mit einem Hinweis auf Musils Roman und den Protagonisten Ulrich, den er einen „Bürger unserer flüchtigen modernen Gesellschaft“ nennt („denizen of our liquid modern society“ □ Bauman, **LL**: vii), um kurz darauf noch hinzuzufügen: „**Der Mann ohne Eigenschaften** – the man without qualities of early modernity has matured into (or has he been crowded out by?) *der Mann ohne Verwandtschaften* – the man without bonds“ (Ibidem: 69).⁴

- Und als Letztes muss erwähnt werden, dass sowohl der Roman von Juli Zeh als auch das Werk Baumanns sehr viele intertextuelle Referenzen und Gedanken enthalten. Die deutsche Autorin weist wiederholt auf bekannte literarische und philosophische Texte hin und erwähnt katholische Heilige und Märtyrer, Filme, Regisseure und Computerspiele, sie zitiert sogar einige Verse aus Liedern amerikanischer Rockbands.⁵ Bauman verweist gleichermaßen auf einen vielfältigen und umfassenden *Korpus* aus Film, Fernsehserien, literarischen, philosophischen und politischen Texten, Musik, Animationsfilmen und Werbung und sogar *Facebook*, um seine Gedanken zu den menschlichen Beziehungen besser beschreiben zu können. Es wird sich auf jeden Fall zeigen, dass Bauman wegen seiner treffenden Beobachtungen zum menschlichen Handeln zu Recht den Beinamen „Gegenwartsdiagnostiker“⁶ verdient.

I. Die menschlichen Beziehungen bei Bauman

Zygmunt Bauman schuf den Begriff der „flüchtigen Moderne“ („liquid modernity“⁷) um die heutige Gesellschaft zu definieren, deren Lebensart von Leichtigkeit und Flüchtigkeit geprägt ist und die die Tendenz besitzt, sich stets zu verändern. Die moderne Gesellschaftsform, die ihr voranging,

daad/unsere-aufgaben/alumniarbeit/alumni-galerie/portraits/en/39503-dr-juli-zeh/. In diesem Fall bleibt der Verweis auf ein „kompulsives Verhalten“ bestehen.

⁴ Da dieses Werk Baumans nicht auf Deutsch erhältlich ist, wird das englischsprachige Original zitiert.

⁵ Zur Intertextualität in diesem Roman siehe Mogendorf 2017: 482–496.

⁶ Der Begriff „philosopher of everyday life“ wurde durch den litauischen Philosophen Leonidas Donskis geprägt (in der Einführung zu dem Buch, das er mit Bauman zusammen veröffentlichte – Bauman, **MB**: 1).

⁷ Zygmunt Bauman veröffentlichte **Liquid Modernity** im Jahr 2000. Das Buch wurde 2003 übersetzt und trägt im Deutschen den Titel **Flüchtige Moderne**.

und die er als „feste Moderne“ („solid modernity“) bezeichnet, hatte die ihr vorangehende, von göttlichen Gesetzen geordnete Welt durch die Vernunft und die Wissenschaft ersetzt. In der Phase der „festen Moderne“ wurden Merkmale wie z. B. die Haltbarkeit und die Stabilität geschätzt, während die Veränderung als ein Mittel aufgefasst wurde, diese zu optimieren. Doch die Gesellschaft der „flüchtigen Moderne“ erkör die individuelle Freiheit zum Hauptziel und machte auf diese Weise das Individuum zum Verantwortlichen seiner Entwicklung und der Gestaltung seines Umfeldes. Später wird Bauman in **Liquid Love** noch erläutern, welche Konsequenzen diese Veränderungen auf den Bereich der menschlichen Beziehungen hatten.

Seine Argumentation basiert auf dem Gedanken, dass die moderne flüchtige Gesellschaft nicht mehr als „Struktur“, sondern als „Netzwerk“ organisiert ist. Eine Änderung, die laut Bauman Konsequenzen hatte, die nicht ignoriert werden können:

Unlike ‘relations’, ‘kinships’, ‘partnerships’ and similar notions that make salient the mutual engagement while excluding or passing over in silence its opposite, the disengagement, ‘network’ stands for a matrix for simultaneously connecting and disconnecting; networks are unimaginable without both activities being simultaneously enabled. In a network, connecting and disconnecting are equally legitimate choices, enjoy the same status and carry the same importance (Bauman, **LL**: xi-xii).

Wichtig ist auch die Tatsache, dass Netzwerke heute individuell geschaffen werden. Dies bedeutet, dass sie je nach Wunsch des Individuums umgeformt oder abgebaut werden können und jedes Individuum ein „*einseitiges*“ Recht über diese Netzwerke gewann (Bauman, **MB**: 15; kursiv im Original).⁸ Dieses Recht lässt alle menschlichen Beziehungen an Konsistenz und Stabilität verlieren, da man nun die Leichtigkeit aufwertet, mit der alles verändert oder aufgegeben werden kann.

Dieses für die flüchtige Moderne typische Engagement im Hinblick auf die individuelle Freiheit, das Bauman „Individualisierung“ nennt, zeigt sich sehr deutlich in dem heutzutage häufig gebrauchten umgangssprachlichen Ausdruck „ich brauche mehr Platz“. Dieser Ausdruck bestätigt auch, dass die heutige Gesellschaft sich stark an dem Verhältnis zwischen Konsumenten und Waren orientiert, ein Modell, bei dem alle Konsumgüter, selbst die, die als langlebiger gelten, zu Wegwerfgütern und austauschbarer

⁸ Von diesem Werk Baumans gibt es ebenfalls keine deutsche Übersetzung.

Ware werden (Bauman, **MB**: 1). Dies hat jedoch, wie von Bauman erklärt, ernste Folgen, was den Bereich der Moral angeht: „Not necessarily ‚immoral‘, the process of individualization leads to a condition which has no need, and more importantly no place, for moral evaluation and regulation.“ (Ibidem: 14). Heute seien also die Beziehungen, die die Individuen untereinander eingehen, „pure“ Beziehungen, denn sie seien frei von Verpflichtungen und würden auch keine vorbehaltlosen Pflichten auferlegen, weshalb sie auch die Zukunft nicht einschränken würden (Ibidem). Die menschlichen Beziehungen lägen so „außerhalb“ der von Moralität und Amoralität definierten Achse, seien deshalb „moralisch neutral“ und würden so auch verhindern, dass diese Entscheidungen einer „ethischen Bewertung“ unterlägen (Ibidem: 55, kursiv im Original).

Doch die Tatsache, dass unsere heutige Gesellschaft auf dem Wandel basiert, verhindert langfristige menschliche Beziehungen und erschwert damit auch Liebesbeziehungen. Bauman sagt dazu: „After all, the romantic definition of love as ‚till death us do part‘ is decidedly out of fashion [...]“ (Bauman, **LL**: 4□5). Auch wenn für das zeitgenössische Individuum die Zukunft „ungewiss“ und „unerforschbar“ ist – die Leichtigkeit, mit der heute eine Beziehung beendet wird, erhöht die Angst und Bedrückung, hebt jedoch nicht die Risiken auf, was Bauman dazu veranlasst, die Liebe mit dem Tod zu vergleichen:

Love may be, and often is, as frightening as death; only, unlike death, it covers up that truth by the flurry of desire and excitement. It makes sense to think of the difference between love and death as one between attraction and repulsion. On second thoughts, though, one cannot be that sure. [...] the temptation to fall in love is great and overwhelming, but so also is the attraction of escape. (Ibidem: 8□9)

Es kann also festgestellt werden, dass die Beziehungen zwischen Frauen und Männern in unserer modernen flüchtigen Gesellschaft von Ambiguität und Ambivalenz geprägt sind: Die Individuen leiden, da sie ihren eigenen, leicht verwerflichen Entscheidungen ausgeliefert sind, und suchen sehnsüchtig nach der Unterstützung und dem Trost einer freundschaftlichen Beziehung; gleichzeitig aber misstrauen sie dieser Beziehung, da sie befürchten, dass sie Konditionierungen mit sich bringt, die sie nicht verkraften können oder wollen. Diese Konditionierungen könnten sogar die Freiheit einschränken, die sie so nötig haben, um eben Beziehungen einzugehen (vgl. Bauman, **LL**: viii). Auf diese Weise werden die menschlichen Beziehungen zu einem komplexen Spiel, dessen Ziel es ist, eine langfristige Verpflichtung zu vermeiden. Um dies zu erreichen,

müssen Regeln erlernt werden: Man muss z. B. lernen, die schönen Seiten der Beziehungen zu genießen und gleichzeitig die bitteren Momente zu vermeiden oder auch lernen, Freiräume zuzulassen, ohne Autorität zu verlieren und Ansprüchen zu genügen, ohne zu unterdrücken (vgl. *Ibidem*: ix). Wie in jedem ernstem Spiel, bei dem man gewinnen will, gibt es auch in diesem Fall keinen Platz für Mitgefühl oder Kooperation: Wenn das Spiel platzt, verlässt man es ohne zu zögern, sei es im Bereich der Liebe, der Freundschaft oder des Gesellschaftslebens. Aus dem Spiel ausgegrenzt, wartet man dann auf eine neue Gelegenheit zur Teilnahme.

Die Lebensstrategien, die von der flüchtigen Moderne erzwungen werden, bewirken, dass die menschlichen Beziehungen fragmentiert werden und nicht kontinuierlich sind; auf diese Weise verhindern sie auch „Gewissheiten“ und „Werte“. Laut Bauman beeinflusst die flüchtige Gesellschaft vor allem die Wertvorstellungen, wodurch die Moralprinzipien unbrauchbar wurden. Diese „Adiaphorisation“ des Verhaltens, so nennt Bauman dieses Phänomen, ist eines der größten Probleme unserer Epoche, denn es trennt das menschliche Handeln von seinen Moralvorstellungen und es schafft eine Kluft zwischen den Handelnden und den Folgen ihrer Handlungen. Anders gesagt, die Gesellschaft leidet heute an einer Art „moralischem Vakuum“.⁹

Die moralische Leere und die Zersplitterung der Liebesbeziehungen und der familiären Beziehungen sind genau die Kernthemen, die Juli Zeh in ihrem Roman aufgreift.

II. Die menschlichen Beziehungen bei Juli Zeh

Der umfangreiche Roman **Spieltrieb** von Juli Zeh, der hier analysiert wird, beginnt *in ultimas res* mit den Gedanken der Richterin, als sie gerade das Urteil zu dem Gewaltverbrechen in einem Bonner Privatgymnasium gesprochen hatte. In diesem Gymnasium spielt sich die eigentliche Handlung ab. Die Richterin, von den Kollegen „Kalte Sophie“ genannt, sitzt in ihrem Arbeitsraum am Fenster. Sie schaut nach draußen und denkt an die großen Schwierigkeiten, die sie während der verschiedenen Sitzungstermine im Gericht bei der Beurteilung des Falles und beim Formulieren des entsprechenden Urteils hatte. Dies liege an der Tatsache, so die Richterin, dass die beiden betroffenen Jugendlichen zu einer Generation gehören

⁹ Dieser Ausdruck wurde online von dem Schöffling Verlag zur Beschreibung des Romans verwendet.

würden, die keine moralischen und religiösen Werte mehr habe und an nichts mehr glaube, nicht einmal an die Gültigkeit der Gesetze, denen der Staat und seine Bürger unterliegen.

Der Leser wird dadurch sofort in den anfänglichen Absätzen des Romans in die Komplexität der im Roman behandelten Thematik eingeführt und es wird erläutert, wie schwer das, was wirklich geschah, zu verstehen und somit zu beschreiben ist. Die Richterin möchte sich sogar während der Gerichtsferien weiterhin mit dem Prozess beschäftigen, um gut zu verstehen, was wirklich geschah: „Ich kann die Gerichtsferien nutzen, um meine Gedanken zu ordnen. Ich kann den Tatbestand aufschreiben, nicht in der verkürzten Form, die ein Urteil verlangt, sondern so, wie er sich wirklich zugetragen haben muss“ (St: 8).¹⁰ Jedoch erkennt sie sofort danach, dass sie diesem Anspruch nach Realitätstreue und Genauigkeit nicht gerecht werden kann. Allerdings wird der Prozess trotz dieser Zweifel im Roman in vielen kurzen, entsprechend betitelten Kapiteln beschrieben. Im letzten Kapitel wird die Anfangsszene wieder aufgenommen: Die Richterin befindet sich in ihrem Arbeitsraum, schaut aus dem Fenster und denkt über diesen ungewöhnlichen Fall nach. Dem Leser wird also durch die hier ausgewählte Erzählstruktur und Erzählperspektive von Anfang an die Idee nahegebracht, dass sogar in der Welt der Fiktion, die von der wirklichen abhängt, keine Gewissheiten möglich sind.¹¹

Die Protagonistin Ada,¹² die im Verlauf des Romans zwischen 14 bis 16 Jahre alt ist, wird von Anfang an als „hochbegabt und schwer erziehbar“ beschrieben (St: 15). Sie ist zwar nicht hübsch, aber sie ist sportlich, ganz anders als ihre Mitschülerinnen, die sie „Miniaturprinzessinnen“ nennt (St: 14). Ada hat große Integrationschwierigkeiten und wurde von der Schule, die sie vorher besuchte, verwiesen, da sie einen Mitschüler mit einem Schlagring brutal angriff. Wir wissen wenig über ihre

¹⁰ Folgende Ausgabe wird hier zitiert: Juli Zeh: **Spieltrieb**, 2. Auflage (Taschenbuch-Sonderausgabe) München: btb Verlag, 2011. Bei den Zitaten wird das Kürzel **St** zusammen mit der jeweiligen Seitenzahl genannt.

Der Roman wurde von Bernhard Studlar für die Bühne bearbeitet und am 16. März 2006 am Deutschen Schauspielhaus Hamburg uraufgeführt. 2013 entstand eine Filmfassung von Gregor Schnitzler.

¹¹ Am Anfang des Romans ist die Richterin auch Erzählerin, doch im Laufe des Buches kommt noch ein allwissender Erzähler hinzu, denn viele der geschilderten Gegebenheiten sind der Richterin unbekannt. Mehr zu diesem Thema siehe Mogendorf 2017: 180–196.

¹² Im oben erwähnten Interview sagt Juli Zeh, dass sie den Namen dieser Romanfigur auf Grund des Romans aus dem Jahr 1969 **Ada oder Das Verlangen** des russischstämmigen Schriftstellers Nabokov gewählt hat.

Kindheit: Sie erinnert sich nicht an ihren schon verstorbenen Vater und der Stiefvater verließ sie und ihre Mutter vor zwei Jahren. Sie hat keine starke Bindung zu ihrer Mutter, die noch unter dem schleppenden Scheidungsprozess leidet und ihre emotionale Instabilität mit übermäßigem Alkoholkonsum kompensiert. Wenn sie zu Hause ist, schließt sich Ada im Badezimmer ein, raucht und liest Balzac, Kant und Nietzsche, unberührt von der Einsamkeit der Mutter. In **Liquid Love** beschreibt Bauman solche Verhaltensmuster und bezeichnet sie als charakteristische Verhaltensmuster der heutigen Zeit: „Loneliness behind the closed door of a private room with a mobile telephone within reach may seem much less risky and safer a condition than sharing the household’s common ground“ (Bauman, **LL**: 64).

Ada betrachtet die Welt um sich herum mit rationaler Kälte und ohne sich emotional einzubinden. Sie nährt ihre Intelligenz, indem sie in Einsamkeit alle Bücher liest, die sie zu Hause findet: Klassiker, die Bibel, Philosophiebücher und Werke zur Astronomie und Politik. Sie ist stolz und hochmütig und behauptet wiederholt, dass sie keine Seele besitzt. Vor den anderen tritt Ada stets distanziert auf, sie empfindet keine Empathie. Doch in zwei kurzen Episoden wird dem Leser klar, dass dieses Verhalten eine defensive Strategie ist: Ada pflegt einen Igel, den sie schutzlos am Straßenrand findet (**St**: 269), und eines Nachts, während eines Schulausflugs, zögert sie nicht, ins eisige Wasser zu springen, um die Frau des Deutschlehrers zu retten, die versucht hatte, Selbstmord zu begehen (**St**: 318□329).

Mit der Ankunft von Alev im nächsten Schuljahr ändert sich der Alltag der Protagonistin Ada. Alev ist intelligent, wortgewandt und sehr verführerisch. Er stellt sich der Klasse vor, indem er die vielen Länder und Religionen aufzählt, die er schon erlebte:

Alev El Qamar, Halb-Ägypter, Viertel-Franzose, aufgewachsen in Deutschland, Österreich, Irak, den Vereinigten Staaten und Bosnien-Herzegowina [...] Achtzehn Jahre, zehn Schulen, kein Rausschmiss [...] Hobbys: Nachdenken, Atheismus, leichte Drogen. Gute Eigenschaften: Keine, jedenfalls keine menschlichen. Schlechte Eigenschaften: Auch keine, jedenfalls keine unmenschlichen [...] (**St**: 175, 177).

Die Art und Weise, wie sich dieser „Jugendliche ohne Eigenschaften“ vorstellt, zeigt, dass er ein Gewinner sein will und keine Mittel scheuen wird, um seine Ziele zu erreichen. Ada fühlt sich von seiner Selbstsicherheit angezogen und Alev begreift, dass es von Vorteil sein kann „Adas Fähigkeiten in seine Dienste zu nehmen“ (**St**: 241). Hervorzuheben

ist, dass Alev vom eigenen Vater gelernt hat, andere für seine Ziele auszunutzen: Der Vater ist Muslime, aber auch „Gewohnheitsatheist“ (St: 250) und lebt zu dieser Zeit im Sudan, wo er viel Geld verdient, indem er skrupellos die durch die Terrorattacken des 11. Septembers entstandenen Gelegenheiten ausnutzt. Selbst die deutschstämmige Mutter bezeichnet sich, wenn es zweckmäßig ist, als Muslimin.¹³ Alev hat zu Hause schon als Kind gelernt, dass alles gut ist, „was dem Überleben diene, und schlecht, was es zu zerstören drohte. [...] Es gibt kein Für und Wider, keine Gründe für rechts oder links. Die menschliche Entscheidung ist nichts weiter als ein vortrefflich einstudiertes Spiel“ (St: 256, 259). Mit anderen Worten: das Gute und Böse werden nicht in Verbindung mit Religion oder Moral gebracht. Es sind nur praktische Instrumente im Überlebenskampf des Individuums.

Dieses Verständnis von menschlicher Interaktion wird später im Roman noch vertieft, als Alev voller Faszination das Buch **The Evolution of Cooperation** (St: 276) von Robert Axelrod liest.¹⁴ Mit dem Ziel, die zwischenmenschliche Kooperation zu analysieren, betrachtet Axelrod verschiedene Strategien der Spieltheorie, wie z. B. das bekannte „Gefangenendilemma“. Er möchte prüfen, ob es bei der Verfolgung individueller Interessen tatsächlich eine dominierende Strategie gibt, ob es also besser ist, zu kooperieren, zu verraten oder zu ändern. Es muss betont werden, dass diese Studie zum menschlichen Verhalten von Axelrod auf mathematischen Analysen basiert und deshalb sich auch daraus folgern lässt, dass alles von den möglichen Kombinationen abhängt, ohne dass Ethik oder Moral nötig wären.¹⁵

Da Alev das Leben wie ein Spiel betrachtet, weiß er, dass Kooperation unentbehrlich ist, und sei es bloß aus egoistischen Gründen. Daher versucht er Ada dazu zu überreden, mit ihm bei der praktischen Umsetzung der Spieltheorie im schulischen Alltag zu kooperieren. Smutek, der als Versuchsperson ausgewählte Lehrer, ist ganz anders als Alev: Er ist katholisch, glaubt an Werte wie Liebe, Treue und Freundschaft, und ist mit seinem Leben zufrieden, denn er hat keine überschwänglichen Träume oder großen Ängste. Smutek und seine Schülerin Ada laufen gerne und zu ihr baut er eine Beziehung auf, die auf Vertrauen und Sympathie basiert. Dieses

¹³ Zur Frage der Transnationalität in diesem Roman Juli Zehs siehe Klocke 2011.

¹⁴ Die Originalausgabe erschien auf Englisch 1984. Die deutsche Übersetzung trägt den Titel **Die Evolution der Kooperation**. Im Roman wird immer die englische Ausgabe erwähnt.

¹⁵ Zur Spieltheorie in diesem Roman von Juli Zeh siehe Sonja Arnold 2011.

Vertrauensverhältnis wird Alev für seine Manipulationen instrumentalisieren: Er will den Charakter des Lehrers verändern, um ihm eine Gelegenheit „zur Menschwerdung“ zu geben und ihm bei der Findung seiner „persönlichen Freiheit“ (St: 497, 498) zu helfen. So erklärt er es Ada, um sie zur Kooperation zu bewegen. Im „Spiel“ bringen sie Smutek dazu, ein sexuelles Verhältnis mit Ada, seiner minderjährigen Schülerin, zu führen. Alev fotografiert die wöchentlichen Treffen und sieht sich dabei als der Schöpfer eines neuen Mannes (St: 498). Der Leser begreift jedoch auch, dass Alev, der impotent ist, mit diesem Spiel der Manipulation auch seine eigene Unsicherheit kompensiert und die Lust am Spiel seine einzige Motivation ist (vgl. Kämmerling 2004). Ada erkennt dies vor Gericht, als sie der Richterin sagt: „Wissen Sie, was übrig bleibt, wenn man dem Menschen alle Wertvorstellungen nimmt? Sagen Sie nichts. Ich sehe Ihnen an, dass Sie es wissen. Der Spieltrieb bleibt“ (St: 794).

Damit seine Fotos nicht in aller Öffentlichkeit gezeigt werden, sieht sich Smutek gezwungen, beim Spiel mitzumachen. Er trennt sich von seiner Frau und ändert tatsächlich sein Verhalten. Doch es kommt anders als von Alev erwartet. Als Alev sich einseitig dazu entscheidet, das Spiel zu beenden, da er meint, es entgleite ihm die Führungsrolle, lässt der polnische Lehrer seiner angestauten Wut freien Lauf und prügelt ihn krankenhaureif. Adas Aussage führt dazu, dass Smutek vor Gericht freigesprochen und Alev zu sechs Monaten Haft auf Bewährung „wegen Erpressung, Nötigung und sexuellen Missbrauchs in mittelbarer Täterschaft“ (St: 805) verurteilt wird.

Juli Zehs Roman bildet einen „literarischen Kontrapunkt“ zur Sichtweise Baumans zu den Eigenheiten der menschlichen Beziehungen in der Gegenwartsgesellschaft. Besonders die junge Generation wird als eine Generation beschrieben, die auf sich selbst gestellt ist, ohne Werte, ohne Ziele und mit grundloser Gewaltbereitschaft. Es muss jedoch unterstrichen werden, dass die tiefgründige und philosophische Art und Weise der Argumentation der Romanfiguren die Identifizierung des Lesers mit ihnen erschwert. Dabei wird es also klar, dass für die junge deutsche Schriftstellerin die Thematik wichtiger ist als die Figuren.¹⁶

Juli Zeh zeigt hier im letzten Teil, dass es, ähnlich wie bei ihrem vorherigen Roman, der mit einer altruistischen Geste des Protagonisten endet, dem Menschen unmöglich ist, das Gefühl völlig auszuschalten. Deshalb endet der Roman mit der Beschreibung der Autoreise von Ada und

¹⁶ Mehr zur geringen Glaubhaftigkeit der Personen im Roman **Spieltrieb** in Helmes 2016: 44.

Smutek, die das Lied **My Last Breath** der amerikanischen Rockband *Evanescence* hören, während sie Richtung Osteuropa fahren. Gleichzeitig wartet Alev auf das Ergebnis der Berufung des Urteils. Er, der einzige, der schuldig gesprochen wurde, ist der junge Individualist, der in diesem Roman am treffendsten die postmoderne Spaltung zwischen Handeln und Moralvorstellung vertritt. Doch wird seine Weltsicht ohne jegliche moralischen und ethischen Werte verurteilt.

Literatur

- Arnold, Sonja (2011): „Zwischen Nihilismus und Spieltheorie. Juli Zehs Roman *Spieltrieb*“. In: **Revista de Filología Alemana**, Bd. 19, 207–222.
- Bauman, Zygmunt (2017): **Liquid Modernity**, Cambridge, UK: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt (2003): **Flüchtige Moderne**, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bauman, Zygmunt (2017): **Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds**, Malden, USA: Polity Press (Bauman, LL).
- Bauman, Zygmunt / Donskis, Leonidas (2017): **Moral Blindness: The Loss of Sensitivity in Liquid Modernity**, Cambridge, UK: Polity Press (Bauman, MB).
- Devarrieux, Claire (2007): „Notre jeune siècle en plein puberté. La Langue du droit, la survie des Lumières, l'ère du vide...“, Interview mit Juli Zeh. In: **Libération**, 3. Mai, Teil III: „Livres“.
- Greiner, Ulrich (2004): „Das Zeitalter der Fische“. In: **Die Zeit**, 21.10.2004, 44: 57.
- Hamilton, Hugo: *Juli Zeh – Gaming Instinct*. <http://www.schoeffling.de:80/content/foreignrights/273.html> [24.03.2016].
- Helmes, Günter (2016): *„Kein Autor würde ein dickes Buch schreiben, wenn er im Vornherein wüsste, auf welche Weise es später gelesen werden wird“*. Über Erzählanstrengungen, Frauenphantasien und Missbräuche dieser und jener Art in Juli Zehs *Klügelei Spieltrieb*. In: Günter Helmes / Günter Rinke (Hrsg.): **Gescheit, gescheiter, gescheitert? Das zeitgenössische Bild von Schule und Lehrern in Literatur und Medien**, Hamburg: Igel Verlag, 43–79.
- Hell, Cornelius (2004): *Sisyphos als Idiot*. In: **Die Presse**, 11.12.2004/17049, XI.

- Kämmerlings, Richard (2004): *Im Literatur-Leistungskurs. Mädchen ohne Eigenschaften: Juli Zehs zweiter Roman*. In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, Nr. 301, 44.
- Klocke, Sonja (2011): *Transnational Terrorism, War, and Violence: Globalization and Transborder Exchanges in Juli Zeh's Spieltrieb*. In: **Seminar – A Journal of Germanic Studies**, 47/4, 520–536.
- Mogendorf, Christine (2017): **Von „Materie, die sich selbst anlotzt“.** **Postmoderne Reflexionen in den Romanen Juli Zehs**, Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Preußer, Heinz-Peter (2010): *Dystopia and Escapism. On Juli Zeh and Daniel Kehlmann*. In: **Literatur für Leser**, 33/2 (Legacies of German Unification: Literature and Culture in the New Republic), 95–104.
- Richter, Lars (2016): *Echoes and Oscillations: Poetics, Public Intellectualism, and Contemporary Literature in the Work of Juli Zeh*, Diss., University of Alberta. https://era.library.ualberta.ca/files/c9306sz55s/Richter_Lars_201608_PhD.pdf [5.01.2018].
- Smith-Prei, Carrie / Richter, Lars (2013): *Politicising Desire in Juli Zeh's Spieltrieb*. In: Valerie Heffernan / Gillian Pye (Hrsg.): **Transitions: Emerging Women Writers in German-Language Literature**, Amsterdam, New York: Rodopi, 187–207.
- Viana Guarda, Filomena (2015): *'Outside, the yellow lions are grinning' – Drugs, Crime and Ethnic Cleansing in Juli Zeh's Eagles and Angels*. In: Isabel Capeloa Gil / Helena Gonçalves da Silva (Hrsg.): **The Cultural Life of Money**, Berlin / Boston: De Gruyter, 155–162.
- Zeh, Juli (2001): **Adler und Engel**, Frankfurt am Main: btb.
- Zeh, Juli (2004): *Wir trauen uns nicht*. In: **Die Zeit**, 4.03.2004/ 111 <http://www.zeit.de/2004/11> [10.01.2018].
- Zeh, Juli (2011): **Spieltrieb**, Frankfurt am Main: btb (Taschenbuch-Sonderausgabe) [1. Aufl. 2004].
- Zeh, Juli (2009): **A Menina sem Qualidades**, Übersetzung Marcelo Backes, Rio de Janeiro: Editora Record.

Dorfschreiber in der Moldau
Streifzüge des siebenbürgischen Dorfschreibers, Elmar
Schenkel, durch die Moldau und Bukowina

Abstract: This paper describes and comments on the impressions and memories that the German writer Elmar Schenkel experienced during his two literary excursions to Moldavia and Bukovina (2015, 2016) and that he included in his book *Transsilvanien Express. Streifzüge durch ein sagenhaftes Land (The Transylvania Express. Forays into a Legendary Country)*, published in 2017 by Hamouda Publishing House in Leipzig. It deals with meeting Romanian and foreign personalities, but also with the Romanian daily life, viewed from the perspective of a German writer, translator and painter, namely the first literary correspondent in Transylvania between 2011-2012, in Cața (German: Katzendorf), Brașov County.

Keywords: Elmar Schenkel, contemporary German literary correspondent in Transylvania, travel literature in German, Moldavia (Iași), Bukovina (Chernivtsi), Romanian daily life.

1. Einleitung

„Seit meinem ersten Besuch in Rumänien und Transsilvanien / Siebenbürgen hat es mir dieses Land angetan. 2011-12 durfte ich Dorfschreiber von Katzendorf / Cața (bei Kronstadt / Brașov) sein“ (Schenkel 2017: 31). So beginnt das Buch **Transsilvanien Express**, das 2017 im Leipziger Hamouda Verlag erschienen ist und Eindrücke des Schriftstellers, Übersetzers und Malers, Träger des Georg-Mackensen Preises (1980), des Jürgen Ponto Literaturpreises (1991) sowie des Hermann-Hesse-Preises für Reise-Literatur (1991), Elmar Schenkel, nicht nur aus Siebenbürgen, sondern auch aus dem weiteren Rumänien, der Moldau und Bukowina, zum Ausdruck bringt. 2015 unternahm er die erste Reise in die Moldau (Schenkel 2017: 31-32) und ein Jahr danach, als Gast der Universität Iași, seine zweite Reise (Schenkel 2017: 45-55). Das Reisebuch enthält eine Reihe schwarz-weißer Skizzen der besuchten Stätten, die den feinen Beobachtungssinn des Autors auch im Bereich der Kunst bestätigen.

Folgender Beitrag nimmt sich vor, Elmar Schenkel auf seinen literarischen Reisen in die Moldau und Bukowina zu begleiten, darüber zu

berichten und ab und zu, zusätzliche Details oder ergänzende Erklärungen zu bieten.

2. Die erste Reise in die Moldau und Bukowina

Zusammen mit seinem Freund Frieder Schuller, dem Sohn eines siebenbürgisch-sächsischen Pfarrers und Initiator des Dorfschreiberpreises von Katzendorf, im Kreis Kronstadt, mit dem Zweck der Aufrechterhaltung des lebendigen Kulturaustausches zwischen Deutschland und Siebenbürgen bzw. Rumänien, unternimmt Elmar Schenkel 2015 seine erste literarische Reise in die Moldau und Bukowina.

Mit dem berühmten dreißigjährigen Mercedes Schullers, der statt des Sterns, ein hölzernes „Y“, zur Verwunderung vieler, trug, fahren beide aus dem südlichen Hermannstadt, in dem die Dächer Reptilienaugen tragen (Schenkel 2017: 31), über Târnăveni, dem Geburtsort des ungarischen Komponisten jüdischer Abstammung György Ligeti, und Mediasch, in dem das Museum Hermann Oberth eingerichtet ist, ins Szekler-Gebiet, über Odorhei und das adrette Gheorgheni, dem ich nur zustimmen kann, mit seinen berühmten Kuchensorten und der gemütlichen Atmosphäre, nach Lacu Roșu, und schließlich durch die Hohe Klamm (rum. Cheile Bicazului), mit ihren „wuchtigen Felsschluchten ohne jede Sicherheitsmaßnahmen“ (Schenkel 2017: 39) in die Moldau. Bis Iași, der ältesten Universitätsstadt und Kulturhauptstadt des Landes, wo Schenkel sich mit Rodica, der Professorin für Englische Literatur an der dortigen Universität verabredet hat, führt der Weg über Piatra Neamț und Roman, in dem das Geburtshaus des meisterhaften Dirigenten der Münchner Philharmonie, Sergiu Celibidache, steht. Rodica Albu, die der Autor als Forschungsstipendiatin an der Universität Freiburg kennengelernt hatte, ist ihre Reiseleiterin durch Iași. In der Universität stellt sie ihn flüchtig dem Dekan der Fakultät vor, der in Eile sagt, er müsse gleich zur Buchmesse nach Leipzig fahren. Schenkel, der selber Professor in Leipzig ist, bemerkt: „Immer wenn wir jetzt irgendwo klopfen, springt einer heraus und sagt, er fahre gleich nach Leipzig“ (Schenkel 2017: 40). Im zweiten Stock der Universität, im Anglistischen Seminar, steht „eine Büste von Shakespeare: überlebensgroß, langgezogenes Gesicht, traurig zur Seite geneigt“ (Schenkel 2017: 40), deren Bildhauerin, die Freundin einer Bekannten Schenkels war.

Durch die Fußgängerzone Lăpușneanu, zu Beginn derer sich der Antiquitätenladen des bekannten Dumitru Grumăzescu befindet, der Inhaber der bedeutendsten Sammlung von Werken und Objekten Mihai Eminescus,

erreichen sie den Unirea-Platz, an dem zwei stattliche Hotels stehen; das von Gustave Eiffel, 1882, sieben Jahre vor seinem Pariser Turm, errichtete Grand Hotel Traian (Schenkel 2017: 40) und das 13-stöckige Unirea-Hotel, „ein Relikt aus düsterer Betonzeit“ (Schenkel 2017: 46), in dem die einst beliebte Konditorei „La 13“ zum Panoramic-Restaurant umgebaut und umbenannt wurde. In diesem Restaurant erzählt Frieder Schuller, der als Drehbuchautor und Regisseur in Deutschland lebt, über Heinrich Bölls Zeit als Soldat im Zweiten Weltkrieg, in der Nähe von Iași. Rodica ist über diese Neuigkeit sehr begeistert.

Ein weiteres Reiseziel waren die berühmten bukowinischen Klöster. In Voroneț „umgarnen die stillen Nonnen das Blau, das sich als Fluss aus dem Himmel ergießt“ (Schenkel 2017: 42). Ganz anders die Klöster, in denen die „Mönche in Souvenirshops unter Bergen von heiligen und profanen Dingen deutsch sprechen“ (Schenkel 2017: 41). Mit dem Auto schaukeln sie weiter durch die rumänische Bukowina, während Touristen die Wünschelrute an dem Mercedes fotografieren und vom Einfallsreichtum der Rumänen begeistert sind, jedoch nicht wissen, dass ein Rumäne nie mit einer solchen Holzgabel auf dem Auto herumfahren würde (Schenkel 2017: 41).

Die Kälte des Herbstes, die dichte Dunkelheit und die tagsüber leuchtenden Gärten sind ein „Echo und Vorform des Paradieses“ (Schenkel 2017: 41).

Die literarische Reise ging auch auf den Spuren Bram Stokers und seines Romans **Dracula** nach, wo sich am Bărgău-Pass das Schloss des Grafen Dracula befindet. Der Vampir ist der Grund alles Übels und der Unruhe aller anderen Roman-Gestalten (Schenkel 2017: 43).

Die erste Moldau-Reise wird über Sächsisch-Regen, der Geburtsstadt des siebenbürgisch-sächsischen Märchensammlers Josef Haltrich, in Sibiu / Hermannstadt abgerundet, wo mit deutschen Freunden, in rumänischen Gasthäusern, bei einem guten Wein, die siebenbürgische Atmosphäre genossen wird (Schenkel 2017: 44).

3. Die zweite Reise in die Moldau und Bukowina

Im September 2016 unternimmt Elmar Schenkel seine zweite literarische Reise in die Moldau und Bukowina, diesmal als Teilnehmer der internationalen Tagung *Literarische Er-Örterungen in und aus Mitteleuropa*, die am Germanistischen Seminar der Jassyer Universität abgehalten wird.

Wie andere Kolleginnen und Kollegen meldet auch sie sich als Hilfskraft bei der Tagungsorganisation. Man sagt ihr, sie habe sich um jene Gäste zu kümmern, die mit dem Zug kommen. Dabei fragt sie sich selbst: „Wer kommt heute schon mit dem Zug?“

Aus dem Ramada-Hotel, wo alle Gäste untergebracht waren, spaziert Schenkel durch die Innenstadt, die er seit seinem letzten Besuch kennt und die sich bei ihm wieder puzzleartig zusammensetzt. „Erinnerungen sind wie Gas so instabil. Nur einzelne Geruchsmoleküle bleiben haften. Abwesenheit wirft die Puzzleteile durcheinander“ (Schenkel 2017: 45).

Ausgerechnet am ersten Tag in Jassy, dem 21. September 2016 und am 150. Geburtstag H. G. Wells', dem Autor der *Zeitmaschine*, mit dem sich Schenkel literarisch und essayistisch auseinandergesetzt hat, trifft er den Chef des Zsolnay-Verlags, der Wells im deutschsprachigen Raum bekannt gemacht hat und der im Rahmen der Tagung einen eindrucksvollen Abend des gleichnamigen Verlages, im Senatssaal der Universität Iași veranstaltet hat. Man müsse „nach Iași fahren, irgendwo im unbekanntem Rumänien“ (Schenkel 2017: 45), um den Literaturkritiker und Programmleiter des Paul-Zsolnay-Verlages, Herbert Ohrlinger, kennenzulernen, stellt Schenkel fest. Dies ist auch als indirektes Lob für die sehr gut organisierte Jassyer Tagung zu verstehen.

Vor dem Eingang in den beeindruckenden Tagungs-Raum trifft sie eine Gruppe verspäteter, verunsicherter Teilnehmer, denen sie sich anschließt und ihnen vorangeht. Unter ihnen fällt ihr Blick auf ein Namenschild: *Elmar Schenkel – Universität Leipzig*. Mit einem freundlichen Gesicht fragt sie ihn flüsternd, ob er Elmar Schenkel sei, der mit dem Zug angekommen ist und sagt ihm zuversichtlich, dass sie sich um ihn kümmern darf. Überrascht und erfreut betreten alle den Raum. Moritz Csaky aus Wien hatte kurz vorher seinen hervorragenden Vortrag über *Zentraleuropa als hybride Semiosphäre* begonnen. Am Nachmittag geht der siebenbürgische Dorfschreiber durch die Stadt und erkennt die beiden Hotels der Altstadt wieder, das *Traian* – „ein Kleinparis mit ziselierten Gusseisenbalustraden“ (Schenkel 2017: 46) und das *Unirea*, wo letztes Jahr im 13. Stock, aus niedriger Höhe ein Wasserglas aus heiterem oder unheiterem Himmel auf den Parkettboden gefallen ist (Schenkel 2017: 46, 40).

Am zweiten Vormittag besucht Schenkel Vorträge über *Traum und Utopie im Werk Soma Morgensterns* sowie zur Lyrik Paul Celans. Er selbst spricht, aus der Sicht eines Reiseliteratur-Autors und eines Anglisten, über die *Flucht aus der Moderne: Britische Reiseliteratur über Transsylvanien*.

„Einige Vorträge geben einen Vorgeschmack auf die Ewigkeit. Wenn ein Vortrag eine zeitliche Grenze überschreitet, wird er zum Bumerang für den Vortragenden“ (Schenkel 2017: 47).

Während einer Kaffeepause erzählt eine Österreicherin aus Bukarest, dass sich die Lebensqualität dort gebessert habe, seit die Straßenhunde vertrieben wurden (Schenkel 2017: 46).

Das Tagungsprogramm ist voll ausgebucht. Im etwas engen, doch gemütlichen Filmraum des Institut Francais rollt am zweiten Abend ein beeindruckender Film des französischen Germanisten Marc Sagnol *Les eaux du Boug. Un film en cours sur Paul Celan*, dessen Hauptthema die Deportation der Eltern Celans nach Transnistrien ist, eine andere Form des Holocaust. Celan wurde von Schuldgefühlen gequält, dass es ihm nicht gelungen ist, seine Eltern zu befreien und mit ihnen aus Czernowitz zu flüchten, so wie es sein Schulfreund, Immanuel Weissglas getan hat (Schenkel 2017: 47).

Vor dem Filmbeginn trifft sie Schenkel kurz und verspricht ihm die Zugkarten aus Iași nach Hermannstadt zu besorgen, wo er am 26. September, um 18 Uhr eine Lesung aus seinem Dorfschreiberbuch **Mein Jahr hinter den Wäldern** (Schenkel 2016) im Teutsch-Haus halten wird.

Elmar Schenkel fallen die zahlreichen Vögel am Himmel von Iași auf, die einen leicht missstimmen könnten und deren Bild er sehr plastisch und poetisch zusammenfasst: „schwarz wie verbranntes Papier“ (Schenkel 2017: 48).

Die literarische Tagung endet mit einem Wochenend-Ausflug nach Czernowitz. „Reisepässe nicht vergessen!!“ steht vor doppelten Ausrufezeichen im Programm. Ihre Teilnahme an der Exkursion verdankt sie den Tagungsveranstaltern und einem Bukarester Kollegen, der sie dazu überzeugt hat.

Die Abfahrtszeit ist Samstagmorgen, früh um 6 Uhr angesagt. Fast alle Ausflügler sind an diesem Morgen etwas müde, denn in der Nacht gab es ein Erdbeben der Stärke 5,4. Um zwei Uhr begann es zu beben, man wachte zwischen Traum und Schlaf auf und nach einem zweiten starken Ruckeln und Klirren der Gläser im Schrank gab es keine Zweifel mehr über das Erdbeben. Vor Angst konnten viele nicht mehr richtig einschlafen. Ein Kollege hatte am Vortag über die heilige Paracleva [sic!], eigentlich Parascheva, die Stadtheilige, deren Fest am 14. Oktober gefeiert wird, gelästert, sie sei ein Fake. Nachts kam das Erdbeben und er begann sich Vorwürfe zu machen (Schenkel 2017: 48).

Nach langer Wartezeit an der rumänisch-ukrainischen Grenze erreichte der Reisebus um die Mittagszeit, das mondäne Czernowitz, in der ehemaligen Habsburgermonarchie. „Die Uni zog 1950 in die Residenz des griechisch-orthodoxen Metropoliten, einem Bau des tschechischen Architekten Josef Hlávka – ein bisschen Tausendundeine Nacht und baltische Backsteinkirche“ (Schenkel 2017: 48).

Czernowitz, Klein-Wien, Jerusalem am Pruth oder *Tschernopol* genannt, die Metropole einer sagenhaften Welt im östlichen Habsburgerreich, hat eine kosmopolitische Ausstrahlung, die von Ukrainern, Rumänen, Polen, Deutschen und Juden getragen wird. Hier sind Paul Celan, Rose Ausländer, Klara Blum, Selma Meerbaum-Eisinger, Alfred Margul-Sperber, Immanuel Weissglas, Gregor von Rezzori, Aharon Appelfeld geboren und aufgewachsen. Krieg, Verfolgung, Flucht, Massenmord und Zerstörung haben den Glanz der Stadt gelöscht.

In Czernowitz wird Celans Haus besucht. „Die Plakette für den, der eigentlich Paul Anczel hieß, hängt am falschen Gebäude“ (Schenkel 2017: 49). Darauf macht der Reiseleiter aufmerksam und das stimmt. Durch eine Seitenstraße kommt man in den eigentlichen Innenhof der Wohnung, woher Celan ohne seine Eltern, nach Paris auswanderte. In seinem bedeutendsten Gedicht, *Todesfuge*, thematisiert er die Judenverfolgung in Europa. Ein verspätet erschienenenes Gedicht (*Er*) seines besten Schulfreundes Immanuel Weissglas, der später im kommunistischen Rumänien, in Bukarest lebte, soll einigen Literaturkritikern den Anlass gegeben haben, dieses Gedicht als Quelle für Celans *Todesfuge* zu betrachten, weshalb Celan im April 1970, den Freitag gewählt haben soll (Schenkel 2017: 49).

Nach langen Spazierwegen durch die Czernowitzer Straßen mit besonderem österreichischem Flair wurde die Reisegruppe abends in einem noblen Restaurant mit großer Herzlichkeit empfangen. Hier lobte Schenkel die Kellnerin freundlich auf Russisch, die ihn jedoch recht säuerlich korrigierte, denn das Lob in der Sprache der ehemaligen Union kam bei ihr nicht gut an (Schenkel 2017: 49).

Auf dem Rückweg nach Iași fuhr man nachts durch das Villenviertel von Czernowitz, wo einst das Elternhaus Gregor von Rezzori's gestanden hat, der erfolgreiche Schauspieler, vielseitige, fast vergessene deutschsprachige Schriftsteller mit sizilianischen Wurzeln, der Autor der *Maghrebinischen Geschichten* (1953), von *Ein Hermelin in Tschernopol* (1958), *Der Tod meines Bruders Abel* (1976), *Memoiren eines Antisemiten* (1979), *Blumen im Schnee* (1989), *Mir auf der Spur* (1997).

Spät in der Nacht kam die Reisegruppe, bei starken Regengüssen, in Jassy an. Einige Stunden später sollten alle Tagungsgäste ihre Flüge und Züge noch rechtzeitig erreichen. Den siebenbürgischen Dorfschreiber fuhr Sonntagmorgen, kurz vor elf Uhr, der *Transsilvanien Express* nach Klausenburg, wo er mit einem Bus weiter nach Hermannstadt zur Lesung aus seinem Buch noch rechtzeitig ankam.

Meine gute Seele diesmal heißt Adina-Lucia. Man hat sie mir zur Seite gestellt. Heute Morgen holte sie mich ab, fuhr mit mir mit dem Taxi zum Bahnhof, wollte es unbedingt bezahlen, und gab mir ein Essenspaket mit, das mich durch ganz Rumänien hätte bringen können. Dann suchte sie in der Bahn meinen Platz, den sie tags zuvor unter großen Mühen für mich reserviert hatte. Sie sah, dass zwei Roma im Abteil saßen, und schob mich in ein anderes, denn nein, mit Roma im Abteil sollte ich nicht reisen. Die könnten mich hypnotisieren und berauben, meinte sie. Zum Schluss bestätigte sie noch telefonisch meinen Bus von Cluj nach Sibiu. (Schenkel 2017: 50)

In Hermannstadt begegnete er dem emblematischen Schriftsteller der rumäniendeutschen Literaturszene, Joachim Wittstock, der ihm ein Reisebuch schenkte, in dem das Grendel aus *Beowulf* in Siebenbürgen auftaucht, als hätten es die Siebenbürger Sachsen aus ihrer Urheimat mitgebracht und ebenfalls hier traf er eine, von der Literatur Bukowinas begeisterte Japanerin (Schenkel 2017: 53). Mit „dem guten Geist Kurtfelix“ (Schenkel 2017: 53) besuchte er dessen Bruder, den Schriftsteller, evangelischen Pfarrer und einzigen Siebenbürger Sachsen aus Rothberg (rum. Roşia), im Kreis Sibiu, Eginald Schlattner, den erzählkräftigen Autor des *Geköpften Hahns*.

Fazit

Elmar Schenkel beobachtet und beschreibt die rumänische Realität subtil, mit einem lebendigen, leicht witzig-ironischem Stil. Seine subjektiven Erinnerungen, die sich dem Leser unaufdringlich offenbaren, fügen sich puzzleartig aneinander und schlagen Brücken zum Himmel auf. Die Entdeckung und Überraschung des facettenreichen Rumäniens bleiben für ihn, ein noch nicht abgeschlossenes Erlebnis eines sagenhaften Landes (Schenkel 2017: 8).

Literatur

- Schenkel, Elmar (2016): **Mein Jahr hinter den Wäldern**, Leipzig: Connewitzer Verlagsanstalt.
- Schenkel, Elmar (2017): **Transsilvanien Express. Streifzüge durch ein sagenhaftes Land. Mit Zeichnungen des Verfassers**, hier: Rumänisches Intzermezzo. Reise nach Moldawien, Siebenbürgen und in die Bukowina (S.31- 44) und Rumänien 2016: Iași – Czernowitz – Sibiu / Hermannstadt (S. 45- 55), Leipzig: Edition Hamouda.

Anhang



Die Alexandru Ioan Cuza-Universität in Iași (1896), eigene Aufnahme am 30.Mai 2021.



Das Grand Hotel Traian in Iași (1879 – 1882), eigene Aufnahme am 30.Mai 2021.

Hans Dama
Wien

„Die Umbruchgeneration in der Banater deutschsprachigen Literatur vor und nach Trianon“ Abriss: Versuch einer Gesamtdarstellung

Abstract: The paper entitled “The upheaval-generation in the German-language literature of the Banat before and after Trianon. An attempt at an overall representation” treats in an outline - or compendium – of the upheaval-generation of the Banat German writers who worked before and after Trianon. Only those personalities were dealt with who actually were or became residents of the Banat after Trianon. This means that writers who worked outside the Banat after Trianon (e.g. Adam Müller-Guttenbrunn - in Vienna) were not taken into account. The presented literati and their general activities should give rise to further and more in-depth research.

Keywords: Trianon, Banat, German Literature.

Dieser Versuch einer Gesamtdarstellung der Umbruchgeneration aus der Doppelmonarchie zur Banater deutschen Literatur vor und nach Trianon darf keineswegs exhaustiv verstanden werden, denn er soll lediglich jene Banater Autoren ins Rampenlicht hieven, die dem Stichwort „Umbruchgeneration“ Genüge tun.

Durch die trianonische Dreiteilung des Banats ist es nicht einfach, alle infrage kommenden Autoren aus dem ungeteilten Banat zu berücksichtigen, wobei der Großteil im rumänischen Teil des Banats zu finden sind.

Außerdem ist der zeitlichen Einordnung von Leben und Wirken der Autoren Rechnung zu tragen.

Es ist zu bedenken, dass einige Autoren der vortrianonischen Zeit nach dem Ersten Weltkrieg in Ungarn oder im Königreich Jugoslawien verblieben sind. Autoren – wie z. B. Adam Müller-Guttenbrunn –, die weder vor noch nach „Trianon“ im Banat gewirkt hatten, wurden hier nicht berücksichtigt (Balogh 2020: 339-358).

Auf viele Details in den jeweiligen Werken der behandelten Autoren wird nicht näher eingegangen, denn die vorliegende Darstellung soll eine Art *Abriss* darstellen.

Gemäß dem Friedensvertrag von Trianon musste, nach Auflösung der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn, das Königreich Ungarn zwei Drittel seines Territoriums des historischen Königreichs an Nachbar- und Nachfolgestaaten abtreten.

Am 4. Juni 1920 wurde der Vertrag von der ungarischen Delegation – unter Protest – unterschrieben.

Die ungarische Nation war nach dem Vertrag von Trianon entrüstet und schockiert, weil die abgefallenen bzw. abzutretenden Gebiete seit dem 11. Jahrhundert nach und nach dem Königreich Ungarn einverleibt worden waren. Doch man musste sich mit dieser Entscheidung beim Friedensvertrag abfinden.

Die südöstlichste Provinz des Königreichs Ungarn – das Banat – wurde dreigeteilt: Ein Drittel fiel an das Königreich Jugoslawien, zwei Drittel an das Königreich Rumänien und ein winziger Teil verblieb in Ungarn.

Der Vertrag von Trianon hatte sowohl für Österreich-Ungarn als auch für die Nachfolgestaaten beachtliche Folgen.

Aus den nun Rumänien einverleibten ehemaligen ungarischen Gebieten wirkten viele Künstler, Literaten usw. in Budapest, doch das war nun Ausland für sie: Einige blieben in Restungarn, andere wollten in ihre Heimat zurück. Viele, die bisher in ungarischer Sprache geschrieben und veröffentlicht hatten, mussten sich nun einer anderen Sprache zuwenden: Deutsch, Rumänisch, Serbo-Kroatisch usw., gewiss keine leichte Entscheidung, doch Literaten leben nun mal von ihren geschriebenen Produkten.

Franz Liebhard, eigentlich Róbert Reiter, (*Temeswar, 6. Juni 1899 – † 17. Dezember 1989, Temeswar) war einer der bedeutendsten Vertreter der deutschsprachigen Literatur im Banat: Dramaturg, Journalist und Schriftsteller, dessen anfängliche Tätigkeit jedoch in Budapest begonnen hat, wo er im Zeitraum 1917–1919 gewirkt hat und der von Kassák Lajos (1887–1967) herausgegebenen linksorientierten avantgardistischen Zeitschrift **Ma** (Kurzform für *Magyar Aktivizmus*, d. h. Ungarischer Aktivismus) nahestand. Hier debütierte Reiter im November 1917 mit seinem Gedicht *Erdő* (Wald). Es folgten weitere Gedichte in ungarischer Sprache. Reiter wurde Anhänger der Sozialdemokratie, verfasste linksorientierte Artikel und Reden; bei seiner Verhaftung während eines Generalstreiks in Temeswar handelte er sich den Beinamen „Der Rote Reiter“ ein.

Nach dem Fall der Budapester Räteregierung zog es Robert Reiter nach Wien (1920–1924), wo er sein in Budapest begonnenes Philologie-

studium fortsetzte. Zusammen mit Kassák Lajos und anderen Gleichgesinnten nahm er aktiv am literarischen Leben der ungarischen Emigranten in Wien teil und verfasste Gedichte in ungarischer Sprache. In Wien machte er Bekanntschaft mit der europäischen Moderne, übersetzte Rimbaud, Apollinaire u. a.

1925 kehrte Robert Reiter in seine Heimatstadt Temeswar zurück, schrieb fortan in deutscher Sprache, wurde als Essayist und Journalist bekannt und setzte sich vermehrt mit der Geschichte und Kulturgeschichte der Banater Deutschen auseinander.

Liebhardts deutschsprachige Veröffentlichungen erstrecken sich über mehrere Jahrzehnte. Sein von ihm selber ins Deutsche übersetzte poetische Werk aus der ungarischen Sprache wird wie folgt bewertet:

[...] Es vereint die Unbedingtheit der damals europaweit auftretenden literarischen Neuerer mit Traklscher Bildkraft und Sprache in Lenauscher Tönung [...] (Max Bläulich: 1989)

Liebhard verbrachte drei Jahre in der Deportation in der Sowjetunion und in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ist eine Neuorientierung in seiner Schreibweise unverkennbar. Er verfasste in den 1950er Jahren auch der kommunistischen Partei gewidmete Gedichte, in dem vom neuen „sozialistischen Realismus“ geprägten Stil jener Zeit, ohne dass er jedoch als dogmatischer „Parteidichter“ eingestuft werden kann, wie es auch Eduard Schneider (2013: 393) bemerkt.

Von 1953 bis 1968 war Liebhard-Reiter Dramaturg am Deutschen Staatstheater Temeswar. Er veröffentlichte in der Tagespresse, in der von ihm 1949 mitbegründeten Zeitschrift **Banater Schrifttum**, der späteren **Neuen Literatur** (Bukarest), in Anthologien und gab mehrere Lyrik- und Essaybände heraus. Liebhard gehörte zu den Mitgliedern der deutschen Sektion des *Flacăra-Literaturkreises* der Temeswarer Schriftstellervereinigung und wirkte leitend im *Nikolaus-Lenau-Literaturkreis* und dem 1968 ins Leben gerufenen *Adam-Müller-Guttenbrunn-Literaturkreis* mit, dessen Ehrenvorsitzender er wurde.

In ungefähr 25 Jahren entstanden 10 Lyrik- und Essaybände; Liebhard galt als Beispiel für die Literaten im Banat, wurde ins Rumänische und Ungarische übersetzt:

[...] nahm [Liebhard] in der kleinen rumäniendeutschen Literatur eher eine Vermittlerposition zwischen den ‚überzeugten‘ Marxisten und der ‚Opposition‘ ein. Von beiden Seiten angenommen, machte er nicht nur offizielle Karriere, war

bis zur Pensionierung im Jahre 1968 Dramaturg am Deutschen Staatstheater in Temeswar, erhielt zahlreiche Auszeichnungen vom rumänischen Staat, und wurde auch von den Literaten anerkannt und geehrt[...] (Balogh: 1999, 42)

Im Alter wandte er sich dem Alt-Temeswarer bzw. Banater Kulturgut zu, veröffentlichte zahlreiche Bücher zu dieser Thematik, wie z. B.:

- **Der Türkenschatz.** ESPLA Staatsverlag für Kunst und Literatur, Bukarest 1958;
- **Miniaturen aus vier Jahrzehnten.** Kriterion, Bukarest 1972;
- **Banater Mosaik. Beiträge zur Kulturgeschichte.** Erster Band, Bukarest 1976;
- **Temeswarer Abendgespräch: Historien, Bilder und andere Prosa.** Facla-Verlag, Timișoara 1977;
- **Abends ankern die Augen. Dichtungen.** Nachwort von Max Blaeulich, Wieser Verlag, Klagenfurt 1989.

Franz Liebhard entwickelte sich allmählich zum Doyen der Banater deutschen Literatur und wurde von Walter Engel (2013: 243) „als poetischer Zeitzeuge des 20. Jahrhunderts“ gewertet.

Liebhard erlebte den Umbruch 1989 nicht mehr: Er starb am 18. Dezember 1989,

Zur ältere Generation der Banater Autoren zählen: *Johann Eugen Probst* (*Wien, 24. 11. 1858 – † Mödling / NÖ, 4. 8. 1937), dessen Vorfahren aus dem Burgenland ins Banat kamen. Obwohl er Wiener war, ist er im Banat aufgewachsen; *Adam Müller-Guttenbrunn* (Guttenbrunn, 22. Oktober 1822 – † 5. Januar 1923, Wien); *Karl von Möller* (*Wien, 11. Oktober 1876 – † 23. Februar 1943 in Jimbolia / Hatzfeld, Rumänien), der als Mitbegründer des „Deutschen Kulturverbandes“ Temeschburg Verbindungen zu nationalsozialistischen Kreisen hatte, Schriftleiter der **Schwäbischen Volkspresse** (später **Banater Deutsche Zeitung**), Gauleiter im Banat, zwischen 1933–1934 Kulturamtsleiter in Hermannstadt war und zahlreiche Werke – Novellen, Romane, Dramen, Erzählungen – veröffentlichte: **Die hundert Tage** (Wien, 1815), **Der junge Wein**, **Skizzen** (Wien, 1921), **Schwaben. Drama in einem Aufzug aus der deutsch-banater Frühzeit** (Temesvar, 1922), **Wie die schwäbischen Gemeinschaften entstanden sind** (2Bde., Temesvar, 1923) u. a.

Zu den Prosaschriftstellern gehörte auch der 1880 in Perlasz an der Theiß (Südbanat) geborene *Otto Alscher* (*Perlasz, 8. Januar 1880 – † 29.

Dezember 1944 in Târgu Jiu). Er wird in der Literaturgeschichte auch als „ein deutscher Dichter Ungarns“¹ erwähnt. In den Mittelpunkt seiner Romane und Erzählungen rückt Alscher die heimatliche Landschaft und deren Tierleben:

Alle Erfahrungen eines wechselreichen Lebens fanden nun ihren Niederschlag in dem Bestreben, die Ausgestoßenen der Menschheit, die Zigeuner und die von den Menschen unverständenen Kinder der freien Natur, die Tiere, darzustellen. (Hollinger 1941: 5)

1917 veröffentlichte Alscher seinen ersten Band mit Tiergeschichten **Die Kluft, Rufe von Menschen und Tieren** in München. „Die Kluft“ ist hier noch nicht zu überbrücken, die Bindung des Menschen zum Tier und zur Natur zerbricht an den Schäden der Zivilisation.² Vorher waren die Bände **Gogan und das Tier** (Roman, Berlin, 1912), **Zigeuner** (Erzählungen, München, 1914), **Wie wir leben und lebten** (Erzählungen, Temeswar, 1915) erschienen, danach **Tier und Mensch** (Geschichten, München, 1928) u. a.

Hilde Martini-Striegel (*Budapest, 2. Mai 1884 – † 20. 11. 1974, Arad), die 1903 nach Arad geheiratet hatte, veröffentlicht vereinzelt Gedichte in Zeitungen. 1940 erschien in Hermannstadt ihr Band **Schwäbischer Garten. Gedichte**. Mit einer Vorrede von Hans Diplich. 51 Seiten (Banater Blätter 13) und relativ spät dann der Band **Roter Mohn. Gedichte und Prosa**, Bukarest 1988, 65 Seiten. Sie nimmt eine Sonderstellung unter den begabten Literaten ihrer Generation ein. Rudolf Hollinger (1941: 6) bezeichnet sie eine „Lyrikerin naiver Prägung“, wie Schiller den Begriff formulierte. Tiefgreifenden Formulierungen des Herzens wie der Seele erscheinen ihre Verse doch so, dass sie auch der literarisch ungebildete Leser verstehen kann.

In *Annie Schmidt-Endres* (*Csatád, dt. *Lenauheim*, 29. Dezember 1903 – † 17. Mai 1977, Kelheim, Niederbayern) literarischen Werken (Gedichten) fließt die Entrüstung und Verzweiflung nach dem Zweiten Weltkrieg ein. Auch die Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau nimmt einen wichtigen Stellenwert in ihrem Schaffen ein. Letztlich siegt jedoch die Überwindung, und die Dichterin verfasst die Natur verherrlichende Lyrik, die in diversen Zeitschriften den Weg an die Öffentlichkeit findet.

¹ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Alscher [23.11.2020].

² Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Alscher [23.11.2020].

In der Banater Literatur nach dem Ersten Weltkrieg haben sich vor allem Mundartautoren bemerkbar gemacht: *Josef Gabriel d. Ä.* (*Merzydorf, 5. November 1853 – † 24. Juni 1927, Merzydorf) mit seinen Gedichten; *Josef Gabriel d. J.* (*Merzydorf, 31. Juli 1907 – † 15. Januar 1947, Frankfurt/Oder), dessen Gedichtband **Saatgang** (1938) auf das bäuerliche Herkunftsmilieu des Dichters hinweist, den die Rede- und Dichtergabe auf seinem Lebensweg begleiten. In seinen weiteren Lyrikbänden **Am Heidebrunnen** (Temeschburg, 1943), **'S Schwowisch Jahr** (in: **Schwowische Gsäzle ausm Banat**) erweist sich der Bauerndichter als von Natur aus begabter Lyriker, der auch vor den Alltagsproblemen seiner Zeit nicht zurückschreckt, diese mutig anspricht.

Ebenfalls dem Bauernmilieu – aus Kleinschemlak – entstammt *Jakob Hirsch* (* Kleinschemlak, 25. Januar 1915 – † 2. März 1944, Sirgala, Estland), der unter dem Pseudonym Schwoweseppsjergl schrieb und aus dessen lyrischem Werk während und nach dem Zweiten Weltkrieg sehr viel verloren gegangen ist. Lediglich 150 Gedichte konnten gerettet werden. Erste Gedichte publizierte er in den **Banater Monatsheften**. Im **Kleinschemlaker Heimatblatt** hat Heinrich Freihoffer eine lyrische Auswahl seiner Gedichte veröffentlicht.

Stephanie Gabriel (*Franzdorf, 16. August 1892 – † 1. Dezember 1953, Franzdorf), die Hausfrau aus Franzdorf, veröffentlichte in Zeitschriften, Zeitungen, Kalendern. Ihre in einem Schulheft gesammelten Gedichte und Erzählungen sind mit dem Datum 30.07.1925 versehen, „die meistens Themen aus dem dörflichen Leben behandeln“ (**Neue Banater Zeitung** 11.7.1980).

Der Apotheker *Peter Barth* (*Máslak, dt. *Blumenthal*, 2. Juni 1898 – † 1. März 1984, Temeswar) gehört zu den produktivsten Lyrikern. „In der Ursprünglichkeit seiner dichterischen Substanz sowie in der innigen Schau ihrer Umwelt voll Blumen, Sterne und Sonnengold [...]“ (Hollinger 1941: 8) sind seine Gedichte denen von Hilde Martini-Striegel verwandt. Aus seinen Versen tönt die romantische Sehnsucht nach einer Welt ohne Gegensätze, und das Schöne wird in den Lichterglanz gehievt. Schon sein Band **Flammengarben** (1933) wurde von seinen Banater und Siebenbürger Freunden begeistert aufgenommen, die in ihm einen begabten Lyriker vermuteten und dabei Recht behalten sollten. Sein nächster Band **Die Erde lebt** (1939) – eine Mischung aus Versuchen und Vollendung – birgt vieles in sich, was der Dichter zu sagen hatte.

Relativ spät – in großem Abstand – erschien sein Gedichtband **Purpurnes Schattenspiel** (Bukarest 1971, 120 Seiten), während der Band

Ich suche den Sonnenpfad, der als Lesebuch für Erwachsene (104 Seiten) Lyrik und Prosa enthält, in Temeswar 1975 erschien.

Zu Barths 100. Geburtstag erschien in einer Jubiläumsausgabe eine von Hans Matthias Just eingeleitete Auswahl von Gedichten unter dem Titel **Schollenfrist** im Temeswarer Mirton-Verlag:

Es sind einmalige literarische Kleinodien, tiefempfunden gestaltete Lyrik, die die Heimat, die Natur, den Wechsel der Jahreszeiten besingen, aber auch die Vielschichtigkeit der Gefühls- und Gedankenwelt vibrieren lassen, die Weisheit und Lebensphilosophie des beliebten und bekannten Banater Apothekers und vor allem unserem Schwabendichter Peter Barth zum Ausdruck bringen [...]. (Just 1998:7)

Mittagsglut

Drückend heiße Mittagsglut
Erstreckt sich auf der Heide.
Jeder Wind, Gesäusel ruht,
Wenn ich durch Felder reite.

Auf den trocknen Schollen spielt
Ein Meer der Spinnewebe,
Als der treue Falbe hielt,
Erschaure ich und bebe.

Teure Heimat, weites Bild,
Es glüht auf deinem Rücken,
Warm, wie Mittagsglut und mild,
sollst mich daheim beglücken. (Just 1998: 312)

Peter Jung (*Hatzfeld / Jimbolia, 3. April 1887 – † 24. Juni 1966, Hatzfeld) war eine interessante und produktive Dichterpersönlichkeit seiner Generation. Ab 1899 in Budapester Handelskreisen tätig, veröffentlichte er in verschiedenen Zeitungen Gedichte und erlebte nach dem Ersten Weltkrieg 1918/19 in Budapest die Räterepublik. Seit 1920 war er in Hatzfeld als Mitarbeiter der Großbetschkerekener Publikation **Neue Zeit** tätig. Zwischen 1920–1928 und 1931–1941 leitete er als Herausgeber die **Zsombolyaer-Hatzfelder Zeitung** und von 1928–1931 war Jung Redaktionsmitglied der **Banater Deutschen Zeitung**. Von 1943 bis Herbst 1944 hatte er Veröffentlichungsverbot und von 1944–1950 war der Dichter Mitarbeiter verschiedener Zeitungen wie **Freiheit**, **Temeswarer Zeitung**, **Neuer Weg**

(Bukarest) und von 1950 bis zur Pensionierung 1953 Beamter in der Hatzfelder Ziegelfabrik *Ceramica*.

Jung fasste seine Gedichte in von ihm genannten **BÜCHERN** zusammen. Die meisten Gedichte sind nach seinem Ableben erschienen. Der Dichter der Banater Heide hat

den Charakter der Heidebauern, ihre Mentalität und Weltanschauung erfasst, sich gefühlsbetont mit den ideologischen Strömungen auseinandergesetzt. In seiner Naturlyrik schafft er stimmungsvolle Bilder der Banater Heide[...]. (Horn 2012: Einleitung)

Diesbezüglich schreibt sein Übersetzer ins Rumänische, Simion Dănilă:

Es gibt keinen anderen Banater Dichter (auch nicht rumänischer Zunge), der mit soviel Zuneigung das Banat besang, niemand hat bis zu ihm die Leistung vollbracht, mit so viel Leidenschaft eine eintönige Landschaft zu besingen, die Banater Heide, eine Pusztalandschaft in ihrer unendlichen Weite, die weder Täler noch Hügel belebt, nur Straßen gesäumt von schattenspendenden Bäumen[...]. (zit. in Horn 2012: 10)

Paradigmatisch folgen zwei Gedichte von Peter Jung:

Schon breitet einen Silberflor

Schon breitet einen Silberflor
Der Morgen auf die Stoppelfelder,
Im Garten schweigt der Vöglein Chor
Und rostrot färben sich die Wälder.

Wie war die Welt voll Glanz und Pracht,
Und nun muss alles still verderben,
Bald kommt die Nacht, die kühle Nacht,
Dann legst auch du dich hin zu sterben. (Horn / Dănilă 2001: 294)

Sonnige Spätherbsttage

Die letzten Trauben harren noch der Lese
Im halbverwelkten Weinlaub – saftgeschwellt,
Dass dran ein müdes Menschenherz geneset
Im goldnen Licht, das weich vom Himmel fällt.

Die Luft ist mild und streichelt meine Wange,
Wie einmal es mein süßes Lieb getan.

Ich schaue nach den Wolkenburgen lange,
Die mich noch immer mächtig zogen an. (Horn / Dănilă 2001: 324)

Franz Xaver Kappus (*Temeswar, 17. Mai 1883 – † 8. Oktober 1966, Berlin) gehört zu den überregional bekannten Banater deutschen Autoren der Umbruchgeneration. Nach dem Besuch der Kadettenschule in seiner Heimatstadt Temeswar (1898–1902) kam er an die Militärakademie Wiener Neustadt (1902–1905), wurde österreichischer Offizier und arbeitete vorübergehend im Literarischen Büro des k.u.k. Kriegsministeriums. Im Ersten Weltkrieg schwer verwundet, wurde er dann Schriftleiter der **Belgrader Nachrichten** (1917–1918). Bis 1925 war er als Journalist in Temeswar tätig, anschließend als Verlagslektor in Berlin. Erste dichterische Versuche unternimmt Kappus um 1903. Darüber tauscht er sich mit Rainer Maria Rilke aus, dessen **Briefe an einen jungen Dichter** (1903–1908; herausgegeben 1929) an den Temeswarer Schriftsteller gerichtet waren und diesen weltbekannt machen sollten. Kappus veröffentlichte Militärsatiren, bevor das Erlebnis des Ersten Weltkriegs zum zentralen Thema seiner frühen Prosa wurde (**Blut und Eisen. Kriegsnovellen**, 1916). In seiner Berliner Zeit war Kappus als Unterhaltungsschriftsteller erfolgreich. 1918 erschien im Berliner Ullstein-Verlag sein Roman **Die lebenden Vierzehn**, 1922 sein Roman **Der Rote Reiter**, der 1923 verfilmt wurde. Zwischen 1925 und 1933 veröffentlichte er ein Dutzend Berliner Beiträge in der **Temesvarer Zeitung**. 1926 wurde sein Roman **Die Frau des Künstlers** verfilmt. 1946 erscheint im Aufbau-Verlag Berlin **Der abenteuerliche Simplicissimus**, eine Grimmelshausen-Bearbeitung, und 1949 der Roman **Flucht in die Liebe** über den antinazistischen Widerstand. Er meldete sich bei der **Temesvarer Zeitung** zurück. Beim Ullstein-Verlag wirkte Kappus bis zu seiner Pensionierung 1960 als ständiger Mitarbeiter und Verlags-schriftsteller. Franz Xaver Kappus starb 1966 im Alter von 83 Jahren in Berlin. Sein umfangreiches Werk erfasste vor allem Prosa- aber auch Bühnenwerke:

- **Im mohrengrauen Rock. Kadettenskizzen**, Wien, 1903
- **Die Frau Marquise. Komische Oper nach V. Leon**, 1908
- **Der Lieblingskönig. Komödie**, 1912 (mit K. Robitschek)
- **Ihr Bild. Einakter**, 1912 (mit K. Robitschek)
- **Ha! Welche Lust... Militärsatiren**, Wien, 1912
- **Durchs Monokel. Militärsatiren**, Wien und Leipzig, 1913
- **Blut und Eisen. Kriegsnovellen**, Stuttgart, 1916

- **Das neue Gold. Zeitsatire**, 1913 (mit Siegfried Geyer)
- **Die lebenden Vierzehn**, Roman, Berlin, 1918
- **Die Peitsche im Antlitz. Geschichte eines Gezeichneten**, Roman, Berlin, 1918
- **Der rote Reiter**, Roman, Berlin, 1922(1923 und 1935 verfilmt)
- **Der Mann mit den zwei Seelen**, Roman, Berlin, 1924
- **Der Milliardencäsar**, Roman, Berlin, 1925
- **Der Tod im Rennwagen**, Roman, Berlin, 1925
- **Das vertauschte Gesicht**, Roman, Berlin, 1925
- **Der Ball im Netz**, Roman, 1927
- **Yacht Estrella verschollen**, Roman, Berlin, 1928
- **Die Frau des Künstlers**, Oldenburg, 1928
- **Rainer Maria Rilkes Briefe an einen jungen Dichter**, Inselverlag, Leipzig, 1929 (Hrsg.)
- **Martina und der Tänzer**, Roman, Berlin und Wien, 1929
- **Sprung aus dem Luxuszug**, Roman, Berlin 1929
- **Eine Nacht vor vielen Jahren**, Roman, Berlin, 1930
- **Menschen von abseits. Novellen**, Temeswar, 1930
- **Der Hamlet von Laibach**, Roman, Berlin, 1931
- **Die Tochter des Fliegers**, Roman, Berlin, 1935
- **Wettkampf ums Leben**, Roman, 1935
- **Brautfahrt um Lena**, Roman, 1935
- **Eine Yacht ist gesunken**, Roman, Berlin, 1936
- **Was ist mit Quidam**, Roman, 1936
- **Sie sind Viotta!** Roman, Berlin, 1937
- **Flammende Schatten**, Roman, Berlin, 1941
- **Flucht in die Liebe**, Roman, Berlin, 1949³

Als Drehbuchautor wirkte Kappus an folgenden Filmen mit:

- **Der Rote Reiter**, 1923
- **Die Frau in Gold**, 1926
- **Les voleurs de gloire**, 1926
- **Der rote Reiter**, 1935 Neuverfilmung
- **Der Mann, dem man den Namen stahl**, 1944 (vgl. ebd.)

³ Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Franz-Xaver-Kappus> [23.11.2020].

Georg Schwalm (*Bulkess / Maglič 20. September 1848 – † 9. Februar 1921, Pancsova) ist besser bekannt unter seinem, Pseudonym, *Jörg von der Schwalm*. Der spätere evangelische Seelsorger und Schriftsteller wurde in Bulkeszi / Bulkess (damals Ungarn, heute: Maglič, Jugoslawien) geboren, besuchte das evangelische Lyzeum in Ödenburg (Sopron) und das Obergymnasium in Szarvas. 1869 erfolgte das Theologie-Studium in Preßburg. Er wurde Hilfsprediger in seinem Heimatort, studierte dann 1872–1873 an der Universität Jena Theologie. Die Stationen seines Wirkens als Seelsorger sind: Bulkes, Neupazua und Pancsova, wo er am 9. Februar 1921 gestorben ist.

Jörg von der Schwalm veröffentlichte Mundartgedichte und Mundartprosa, die aus dem ländlichen bäuerlichen Milieu inspiriert wurden und u. a. in der Zeitschrift **Von der Heide** erschienen sind. Besonders die **G'schichte un Berichte aus dr ungrische Pfalz** waren begehrte Lesestoffe. Darin erzählte er in volkstümlicher Sprache Dorfgeschichten in seiner Pfälzer Heimatmundart, in der er „sprachliche Leichtigkeit mit Tiefe vereinigt“ (Klein 1939: 295).

Jörg Schwalm kann als bedeutender Vertreter der pfälzischen Mundart betrachtet werden, der aber auch aus seiner klassischen Bildung einiges in seine Werke eingeflochten hat.

*Nachtgedanke*⁴

Ich han dich g'siehn leide Jahr far Jahr, Ich han dich g'siehn sterwe im braune
Hoor,
Mei Hoor ist gro und ich sin alt,
Ach wär' ich selwer tot un kalt!
Wann jemand am Haus voriwer geht,
Un's Derche sich in de Angle dreht,
No denk ich als in meinem Sinn:
Du bischt's, und ke anrer kann's net sin.
Und wann no e Fremder vor m'r steht
Und sich Läd und Weh um Herze reht,
Als wollt mr ke Sunn mehr scheine, -
No mecht ich als bitterlich weine.
Troscht soll ich spreche.⁵
Läd soll ich breche,
Han selwer Schmerze
Läd und Weh im Herze.
Ach was far e Pein!

⁴In Gedanken bei seinem im Ersten Weltkrieg gefallenen Sohn.

⁵Bezugnehmend auf seinen Beruf als protestantischer Pfarrer.

Traurichte treschte
Un selwer troschtlos sein! (Scherer 1985:109)

Zu den wohl bekanntesten Mundartdichtern gehört *Johann Szimits* (*Bogarosch, 5. Juli 1852 – † 26. März 1910, Mödling / Niederösterreich), der sich trotz serbischer Abstammung dem deutsch-österreichischen Kulturkreis angehörig fühlte. Szimits erlebte zwar nicht mehr das Ende der Monarchie – er starb in Mödling bei Wien, wo er in der k.u.k. Monarchie eine Beamtenlaufbahn eingeschlagen, nachdem er in Temeswar und später in der Militärakademie in Wien tätig war. Seine humoristischen Gedichte und Geschichten sind auch heute noch unter seinen Banater Landsleuten bekannt. Dazu schreibt Franz Heinz:

Zwar finden wir bei ihm Reichtum und Habgier verhöhnt, Stolz und Protz verspottet, die Rückständigkeit verlacht, aber sie waren für ihn einfache Tatsachen, und alles, was er dagegen aufzubieten hatte, war das bauerliche Selbstbewußtsein und ein recht gewöhnliches Maß an Moral [...]. (Heinz 1973:141)

Sein vielleicht bekanntestes Gedicht ist:

Wu is die Heed ?

Dort wu dr Bauer früh un spot
Mit seine Leit is viel geplot,
Un wu die Arweit niemols steht,
Des is die Heed!

Wu's aa die dickschte Baure git,
De Vetr Hans un Matz un Pitt
Mit Silwerknepp und Reespelz geht,
Des is die Heed!

Dort wu die schönste Mädle sin,
Was eem die beschte Bussle gin
Wu's Amei git und Lis un Gret,
Des ist die Heed!

Dort wu's aa oft an Kerweizeit
Un sunntachs raafe tun im Streit
Wie jungi Hahne um die Mäd,
Des ist die Heed!

Wu's trinke Wein dorchs Gießerohr
Un Schunke han dorchs ganzi Jahr,

De Speck is wie e Hand so breet,
Des is die Heed!

Drum, wann mei Ur mol abgeloff is,
Un's Werk no steht, mecht ich gewiß
Begrab gin, 's wäre mei greschti Fredd,
Nor uf dr Heed! (Heinz 1973: 8–9)

Aegidius Haupt, auch *Egidius* (*Bogarosch, 23. August 1861 – † 14. August 1930, Jahrmarkt), war als banatschwäbischer Mundartdichter bekannt, gelangte nach Wien und war 1882 bis 1884 auf dem Wiener Tierarztinstitut als Veterinär ausgebildet worden und kehrte als solcher ins Banat zurück. Mit Mundartgedichten und Erzählungen trat er als 26-jähriger an die Öffentlichkeit, wurde ständiger Mitarbeiter der Zeitung **Süd-ungarische Reform** und veröffentlichte auch im **Pester Lloyd**. Wie andere Banater Mundartdichter schöpfte er seine Themen aus dem ländlichen Milieu, wo er sich mit verschiedensten Ereignissen aus dem bäuerlichen Leben aber auch mit jenen, die einen historischen Hintergrund aufweisen, befasste, was schon die Titel seiner Veröffentlichungen bekunden:

- **Banater Kleenichkeite** (Gedichte und Erzählungen, Temeswar, 1903)
- **Einiges aus „Banater Kleenichkeite“** (Temeswar, 1908)
- **Geschichte der Gemeinde Sackelhausen mit kurzem Rückblick auf die Vor- und Türkenzeit des Banats** (Temeswar, 1925)
- **Das dritte Aufgebot. Die Einwanderung der Schwaben ins Banat unter Kaiser Josef dem Zweiten** (Manuskript, 545 Blätter; Jahrmarkt, 1929)
- **Die Bogaroscher Musikante uf der Triebswetter Kerweih** (Mundartgedicht, veröffentlicht in **Deutsche Mundartautoren aus dem Banat** von Dr. Anton Peter Petri (Petri 1992: 651).

Der Apotheker und Mundartautor *Karl Braun* (*Temeswar, 7. Januar 1886 – † 27. Oktober 1949, Sanktandres) sammelte unter dem Pseudonym *Magister* 82 Mundartgedichte: **Luschtichi Gedichte vom Magister**, von denen nur einige in der Zeitschrift **Pollerpeitsch** und im Sammelband **Schwowische Gsäzle aus Banat** (1969) erschienen sind. Braun ist ein aufmerksamer Beobachter und stellt dem Leser in seiner humorvollen Art verschiedene Berufe vor, wie etwa in **Fischkal sin**, **Doktr sin**, **Balwierer sin**, **Schneider sin**, **Schuschter sin**. Andererseits sind für ihn ausgewanderte

Banater Schwaben (*Die Amerikaner*) und Schotten (*Die Schotten*) Zielpunkt seiner Kritik.

Der Priester und Erzieher *Johann Gehl* (*Alexanderhausen, 10. März 1877 – † 7. Februar 1935, Tschakowa) schrieb Gedichte und Erzählungen: **Streifzüge ins Bauernleben. Banater Erzählungen** (Temeswar, 1932), **Eis- und Sorgenbrecher. Erzählungen und Gedichte aus dem Banat** (Temeswar, 1932), **Feldblumen und Bausteine** (Temeswar, 1932), **Heidegeflüster. Neue Banater Volkslieder für die Jugend** (Temeswar, 1934). Die Themen seiner Werke behandeln das Banater Dorfleben.

Auch *Jakob Gerhard* (*Heufeld, 17. Mai 1865 – † 4. Dezember 1941, Neubeschenowa), der auch unter dem Pseudonym *Schenikelsjakob* seine Mundartgedichte veröffentlichte, hatte als Volksschullehrer die Möglichkeit, das Dorfleben und die Bauernmentalität eingehend zu beobachten und daraus seine Gedichte in der Heufelder Mundart zu verfassen. Nur wenige seiner Gedichte wurden veröffentlicht, z. B. 1923 in der Tageszeitung **Schwäbische Volkspresse** und im Sammelband **Schwowische Gsätzle aus Banat** (1969).

Nikolaus Schmidt (*Sigmundhausen, heute Neu-Arad, 25. September 1874 – † 21. September 1930, Budapest) schrieb auch unter den Pseudonymen *Georg Hakenschmid* und *Klaus Hammerschmidt*. Nikolaus Schmidts Vater war Müllerknecht, die Mutter Tagelöhnerin. Aus materiellen Gründen musste er den Besuch der ungarischen Schule aufgeben und den Beruf eines Möbeltischlers erlernen. Als Tischlerlehrling, später als Geselle, kam er durch Mittel- und Westeuropa. Im Zuge seines dreijährigen Aufenthaltes in Berlin besuchte er Theater, Museen und literarische Institutionen. Mit der organisierten Arbeiterbewegung hatte er in Innsbruck Kontakt. Im *Lied der Unterdrückten* heißt es:

„Ich bin ein Sohn des Staubes,
Ich bin ein Sohn des Lichts,
Ich bin das Sturmgeläute
Des großen Weltgerichts.
Kein weiser Lehrer war es,
Der mir zum Singen riet,
Mir gab ein Gott die Leier,
Mir gab ein Gott das Lied.
Es wandelt meine Seele
Tief in der Unterwelt,
Und lächelnd überschaut sie
Das helle Himmelszelt.
Kein Punkt, wenn noch so ferne,

Der mich vom Ganzen schied ...
Mir gab ein Gott die Leier,
Mir gab ein Gott das Lied...“ (Stănescu1963: 204 – 205)

Heinz Stănescu hat durch die Herausgabe eines Auswahlbandes Nikolaus Schmidt als Banater Dichter einer breiten Leserschaft bekannt gemacht.

Schmidt verfasste dem Naturalismus nahestehende Dramen und wurde später Chefredakteur des **Budapester Tagblatts**.

Zu seinen bedeutendsten Veröffentlichungen zählen das mehrfach in Anthologien veröffentlichte *Lied der Unterdrückten*, dann **Dudelsacklieder, Gedichte eines Schreineresellen** (Berlin und Leipzig, 1909), **Der Sturm- und Lehrejahre kleiner Gedichte** (1913), **Weltenbrand und Vaterland** (2015), **Selbstbiographische Skizze** (Budapest, 1917).

Walter Engel stuft Nikolaus Schmidt als den bedeutendsten Banater Lyriker in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein (Engel 1982: 279).

Jakob Kämpfer (*Großscham, 18. August 1898 – † 3. Juni 1956, Temeswar) benutzte als Mundartautor das Pseudonym *Kruwlichsjakob*. Nach dem Besuch des Hermannstädter Bruckenthalgymnasiums bzw. nach Kriegseinsatz an der Italienfront, studierte er 1919–1923 an der Berliner Handelsakademie, wurde Diplomkaufmann und wirkte in Temeswar, ab 1930 als Ministerialinspektor. In seinen Mundartgedichten setzte er sich mit den menschlichen Schwächen äußerst kritisch auseinander. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er Mathematiklehrer in Temeswar, wurde zweimal verhaftet und in der stalinistischen Zeit des Hochverrats angeklagt. Das Gefängnis verließ er als ein gebrochener Mann.

Er zeichnet als „Kruwlichsjakob“ über siebzig Schwänke und humoristische Kurzerzählungen, die in der Zeitspanne 1925–1935 in den Publikationen **Schwäbische Volkspresse**, **Banater Tagblatt**, **Banater Deutsche Zeitung**, **Arader Zeitung**, **Schwabenspiegel** sowie **Pollerpeitsch** erschienen sind. Er wurde mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges immer vorsichtiger, und schließlich wurde offiziell nichts mehr von ihm veröffentlicht. Doch ganz verstummte er auch wieder nicht, sondern verfasste zwei handgeschriebene Witzblätter für den „Hausgebrauch“ mit dem Hinweis auf der Titelseite: „Erscheint alle heilige Zeit“, Redaktion: „Unverantwortlich“, Telefon: „Verdorben“. Sein wichtigstes Werk: **Matz, schnall de Rieme zam oder allerhand luschtichi Gschichte vum Kruwlichs Jakob**. Temeschwar „in der Rampaschzeit“ 1928. 80 S. Im Vorwort ist zu lesen:

Ich mecht nor gschwind verzähle, for was un for wen ich die Gschichte gschriewe han, un for was des Bichl grad den Nome griet hat. E jedes schwowische Dorf hat sei eigenen Volkshamur ... Des sin allerhand witzichi Gschichte, die sich die Leit unernanner verzähle [...] (Weber 1991:4)

Und schlussfolgernd heißt es dann:

Zum Schluß will ich nor saan, daß ich so ziemlich in der leichtverständlichschti Sproch g'schrieb han, weil doch a jeds Dorf annerscht red un an jeder awer des Büchl doch lese will. (Petri 1980:12)

Jakob Kämpfer musste seine humoristischen Kurzerzählungen mit seinem Pseudonym „Kruwlichsjakob“ zeichnen, denn so konnte er sich in seinen kritischen „Geschichten“, in denen fast jede Banater Ortschaft aufs Korn genommen wurde, ohne Bedenken an die Öffentlichkeit wenden. Da er seine Landsleute bestens kannte, war er der Auffassung, dass man den Leuten „aufs Maul“ schauen müsse, um sie zu verstehen.

Heinrich Erk Senior (*Liebling, 1. Januar 1895 – † 6. April 1970, Gräfelfing bei München) war Landwirt und Heimatschriftsteller. In der Heimaterzählung **Noom Dresche is nimmi lang bis Kerwei. A Vrzáhlung vun dr LieblingrÄhn** geht der Autor auf den Ablauf des bäuerlichen Jahres im Alltag des Bauernvolkes ein –, mit all den Freuden und Unzulänglichkeiten, die das Dorfleben mit sich bringt (vgl. Şandor 2005: 163 – 179). Doch aus dem Text ist eine gewisse Idealisierung des Dorf- bzw. Bauernlebens nicht zu verkennen. Sitten und Bräuche finden eine beachtliche Stellung in der Abhandlung und veranschaulichen dem Leser, wie man auf dem Land diese wichtigen Ereignisse und deren Abwicklungen begangen hat, ob es nun das scheinbar wichtigste Fest – die Kerwei, die Hochzeit, die Schweineschlacht mit Sautanz oder die christlichen Feiertage waren. Richtig schätzt Mihaela Sandor die Erzählung ein, indem sie in den Schlussfolgerungen festhält:

Mit **Noom Dresche is nimmi lang bis Kerwei. A Vrzáhlung vun dr LieblingrÄhn** setzt Heinrich Erk Liebling und den Lieblingern ein sprachliches und literarisches Denkmal. (Şandor 2005: 177)

In seinem Nachruf auf Heinrich Erk Sen. würdigt ihn Walter Tonta wie folgt:

In der Dialekt-Erzählung ‚**Noom Dresche is nimme lang bis Kerwei**‘, die er 1964 schrieb und die vor kurzem in der Schriftenreihe des Südostdeutschen Kulturwerks

erschienen ist, hat seine Liebe zur Banater Heimat ihren schönsten Ausdruck gefunden [...]. (Tonta 1970: 11–12)

Die rumäniendeutsche Literatur

Gemäß dem Vertrag von Trianon (1920) wurden das Banat, Siebenbürgen, das Buchenland, Bessarabien und die Dobrudscha dem Königreich Rumänien einverleibt. Fortan haben die deutschsprachigen Autoren dieser Gebiete in den Kulturzentren Banat, Siebenbürgen und Bukarest eine deutschsprachige Literatur gepflegt, die nach dem Zweiten Weltkrieg in deutschsprachigen Literaturzeitschriften und Zeitungen der breiten Öffentlichkeit bekannt werden konnten. So hatte sich die *Rumäniendeutsche Literatur* entwickelt, die international als 5. DEUTSCHE LITERATUR⁶ in der Fachwelt bekannt wurde und die sich durch namhafte Autoren im internationalen Literaturbetrieb (Nobelpreisträgerin Herta Müller z. B.) behaupten konnte.

In vielen deutschsprachigen Gymnasien Rumäniens – vor allem in den großen Städten des Banats, Siebenbürgens und Bukarests – aber auch in kleineren Städten wie Großsanktnikolaus, Hatzfeld, Mediasch u. a. wurden Literaturkreise für begabte Schüler ins Leben gerufen. So konnte man die Nachwuchsgeneration selektiv fördern.

Auch nach der Auswanderung der meisten Rumäniendeutschen nach Deutschland oder Österreich hatte die Rumäniendeutsche Literatur weiterhin Bestand, weil einige deutschsprachige Autoren in Rumänien verblieben und in den Schulen mit deutscher Unterrichtssprache (siehe oben!) die Literatur auch über den Unterricht hinaus gefördert wird.⁷

Literatur

Alscher, Otto (1913): **Die deutsche Intelligenz Ungarns: Deutsch – Österreich**, Jg. 1, Wien.

Andics, Hellmut (1974): **Der Untergang der Donaumonarchie. Österreich-Ungarn von der Jahrhundertwende bis zum November 1918**, München: Goldmann-Taschenbuch (Austriaca Bd. 2).

⁶ Neben denen in der BRD, DDR, Österreich und der Schweiz.

⁷ Gemeint ist u. a. der von Annemarie Podlipny-Hehn gegründete Literaturkreis *Die Stafette*.

- Bader, Hans (1991): **Das Banat und die Banater Schwaben. Schule und andere Kultureinrichtungen**, Bd. 4, hrsg. von der Landsmannschaft der Banater Schwaben, München: Marquartstein.
- Balogh, András F. (1999): *Die literarische Zweisprachigkeit des Franz Liebhard*. In: Mádl, Antal/ Motzan, Peter (Hrsg.): **Schriftsteller zwischen (zwei) Sprachen und Kulturen**, München: Südostdeutsches Kulturwerk 1999 (= Wissenschaftliche Arbeiten 74), 241–252.
- Balogh, András F. (2020): ‚Nation building‘ in den Romanen von Adam Müller-Guttenbrunn (1852 – 1923). *Fiktionalität, Ungarnbild und Sendungsbewusstsein*. In: **Ungarn als Gegenstand und Problem der fiktionalen Literatur (ca. 1550–2000)**. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann und Gábor Tüskés in Verbindung mit Réka Lengyel und Ladislaus Ludescher, Heidelberg: Universitätsverlag (Beihefte zum **Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte**, Heft 112), 339 – 358.
- Beer, Josef (1987): **Donauschwäbische Geschichte aus erster Hand**, München: Donauschwäbische Kulturstiftung.
- Bellér, Béla (1986): **Kurze Geschichte der Deutschen in Ungarn. Teil I, bis 1919**, Budapest: Publikation des Demokratischen Verbandes der Ungarndeutschen.
- Berwanger, Nikolaus (1985): *Dialektdichtung in der Krise? Stoff zu einer Diskussion*. In: Klein, Armin/ Dingeldein, Heinrich J./ Herrgen, Joachim (Hrsg.): **Dichten im Dialekt**, Marburg: Jonas, 58 – 63.
- Blaeulich, Max (Hrsg.) (1989): **Róbert Reiter: Abends ankern die Augen**. Deutsche Erstausgabe 1989. Aus dem Ungarischen vom Autor und von Erika Scharf. Nachwort von Max Blaeulich, Klagenfurt: Wieser Verlag.
- Ciupuliga, Adrian (1987): **Die deutschsprachige Literatur in Rumänien zwischen 1933 und 1944**, Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft.
- Dănilă, Simion/ Horn, Nikolaus (Hrsg.) (2001): **Peter Jung: Du meine Heimat, mein Banat**, Timișoara: Marineasa.
- Deutsch-ungarischer Volksfreund**. 2. Februar, 8. März, 11. Oktober und 6. Dezember 1912, 11. April 1913, 4. Februar 1916, 3. Juni 1917.
- Deutsch-Ungarn. Mitteilungsblatt des Vereins zur Erhaltung des Deutschtums in Ungarn**, Jg. 1 bis 6, 1912 – 1918.
- Dörner, Egon / Stănescu, Heinz (1974): **Nikolaus Schmidt, sein Leben und Werk im Bild**. Bukarest: Kriterion.

- Engel, Walter (2013): **Blickpunkt Banat. Beiträge zur rumänien-deutschen Literatur und Kultur**, München: Landsmannschaft der Banater Schwaben.
- Engel, Walter (1982): **Deutsche Literatur im Banat(1840-1030)**, Heidelberg: Julius Groos (Sammlung Groos 15).
- Göllner, Carl (Hrsg.) (1979): **Geschichte der Deutschen auf dem Gebiete Rumäniens. Band 1: 12. Jahrhundert bis 1848**, Bukarest: Kriterion.
- Erk, Heinrich (1969): *Nachwort*. In: Ders.: **Noom Dresche is nimmi lang bis Kerwei. A Vrzählung vun dr Lieblingr Ähn**, München: Verlag des Südostdeutschen Kulturwerkes, 115 – 123.
- Gehl, Hans (Hrsg.) (1984): **Schwäbisches Volksgut. Beiträge zur Volkskunde der Banater Deutschen**, Temeswar: Facla, 226–263.
- Gruber, Ferdinand Ernst (1923/24): **Zum Schrifttum der Banater Schwaben**. Deutsche Kultur in der Welt IX (1923/24), Sonderheft 14, Das Banat.
- Heinz, Franz (Hrsg.) (1973): **Johann Szimits: Blume vun der Heed**, Bukarest: Kriterion.
- Hollinger, Rudolf (1941): „Die Banater Dichtung der Gegenwart, Übersicht und Ausblick“. In: **Deutscher Lehrer 1**, 43–51.
- Horn, Nikolaus (Hrsg.) (2012): **Peter Jung: Das Buch der Heimat. Gedichte. Ausgewählt und eingeleitet von Nikolaus Horn**, Ingolstadt: HOG Hatzfeld e.V. (o. J.).
- Horn, Nikolaus / Dănilă, Simion (Hrsg.) (2001): **Du meine Heimat, mein Banat**, Timișoara: Marineasa.
- Just, Hans Matthias (Hrsg.) (1998): **Peter Barth: Schollenfrist. Gedichte**, Temeswar: Mirton.
- Klein, Karl Kurt (1979): **Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland**, Hildesheim/ New York: Olms.
- Korodi, Lutz (1913): **Deutsche Gemeinbürgerschaft in Ungarn. Deutsch-Österreich**, Jg.1, Wien.
- Kottler, Peter (1984): *Sprachliche Kennzeichnung der Banater Deutschen*. In: Gehl, Hans (Hrsg.): **Schwäbisches Volksgut. Beiträge zur Volkskunde der Banater Deutschen**, Temeswar: Facla, 226 – 263.
- Kraushaar, Karl (1923): **Kurzgefasste Geschichte des Banats und der deutschen Ansiedlung**, Wien: Herold.
- Krischan, Alexander (1969): **Die „Temeswarer Zeitung“ als Geschichtsquelle**, München: Verlag des Südostdeutschen Kulturwerks (= Reihe B: Wissenschaftliche Arbeiten, Bd. 24).

- Krischan, Alexander(1984): **Die deutsche periodische Literatur des Banats. Zeitungen, Zeitschriften. Kalender 1771 – 1971**, Wien (Als Manuskript vervielfältigt).
- Leu, Valeriu (2006): **Memorie, memorabil, istorie în Banat. Studii și documente bănățene**, Timișoara: Marineasa.
- Österreichische Biographien**. Lexikon, Bd. 6, 407 – 408.
- Petri, Martha (1940): **Das Schrifttum der Südostschwaben in seiner Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart**, Neuwerbaß: Wrbaser Buchdruckerei Heinrich Pleeß, 95–97.
- Petri, Anton Peter (1992): **Biographisches Lexikon des Banater Deutschtums**, Marquartstein: Th. Breit Druck + Verlag GmbH.
- Petri, Anton Peter (1980): „Deutsche Mundartautoren aus dem ungeteilten Banat (7)“. In: **Banater Post** 25, 12.
- Rüdiger, Hermann (1923): **Das Deutschtum an der mittleren Donau**, München: Franz A. Pfeiffer.
- Șandor, Mihaela (2005): *Der Liebling der Mundartautor Heinrich Erk*. In: **Mundarten im Blickpunkt. Sammelband Deutsche Mundarten in Rumänien**, Temeswar: Cosmopolitan Art, 163 – 179.
- Scherer, Anton (1963): **Einführung in die Geschichte der donauschwäbischen Literatur**, Graz: (Selbstverlag).
- Scherer, Anton (1985): **Die nicht sterben wollten. Donauschwäbische Literatur von Lenau bis zur Gegenwart. Eine Anthologie**, Graz: (Selbstverlag).
- Schlereth, Ludmilla (1939): **Die politische Entwicklung des ungarländischen Deutschtums während der Revolution 1918/19**, München: Schick.
- Senz, Josef Volkmar (1987): **Geschichte der Donauschwaben**, München: Donauschwäbische Kulturstiftung.
- Schneider, Eduard (Hrsg.) (2003): **Literatur in der „Temesvarer Zeitung“ 1918–1949**, München: IKGS.
- Schneider, Eduard (2012): „Robert Reiter / Franz Liebhard“. In: **Spiegelungen**, 7. (61.) Jg., Heft 4/2012, 393 – 395.
- Schneider, Wilhelm (1924): **Deutsche Erzähler aus Siebenbürgen und dem Banat**, Langensalz / Berlin / Leipzig.
- Stănescu, Heinz (Hrsg.) (1963) **Das Lied der Unterdrückten. Ein Jahrhundert fortschrittlicher deutscher Dichtung auf dem Boden Rumäniens**. Besorgt und eingeleitet von Heinz Stănescu, Bukarest: Literaturverlag, 204 – 205.

- Schwob, Anton (Hrsg.) (1985): **Beiträge zur Deutschen Literatur in Rumänien seit 1918**, München: Verlag des Südostdeutschen Kulturwerks.
- Streit, Karl / Czirener, Josef (Hrsg.) (1969): **Schwowische Gsäztze ausm Banat. Gedichte in Banater schwäbischer Mundart**, Temeswar: Haus für Volkskunstschaffen.
- Szabó, Janos (1995): „Meine wissenschaftliche Tätigkeit“. In: **Südostdeutsche Vierteljahresblätter**, München Jg. 44, Folge 4/1995, 313–320.
- Tafferner, Anton (1974–1995): **Quellenbuch zur donauschwäbischen Geschichte. Mit einer historischen Einleitung des Verfassers**, Bde. 1–5, Stuttgart: Buch und Kunst Keplerhaus.
- Temeschburg-Temesvár-Timișoara. Eine südosteuropäische Stadt im Zeitwandel.** Hrsg. von der Heimatortsgemeinschaft Temeschburg-Temeswar, Gesamtedaktion: Richard Weber und Stefan Heinz, 1994.
- Teppert, Stefan (Hrsg.) (2000): **Die Erinnerung bleibt. Donauschwäbische Literatur seit 1945. Eine Anthologie. Band 2 (E-G)**, hrsg. und mit einem Vorwort von Stefan Teppert, Sersheim: Hartmann.
- Tonta, Walter (1970): „Heinrich Erk aus Liebling gestorben“. In: **Banater Post**, 15 (1970), 6, 11–12.
- Weber, Anton (1991): „Jakob Kämpfer – ein schwäbischer Mundart-schriftsteller“. In: **Banater Post**, 36 (1991), 5, 4.
- Weidlein, Johann (1960): **Die verlorenen Söhne. Kurzbiographien großer Ungarn deutscher Abstammung**, Wien: Ueberreuter.
- Wolf, Johann (1976): *Germanistische Studien in Rumänien bis zum Jahr 1944*. In: **Forschungen zur Volks- und Landeskunde** 19/1976/1.
- Wolf, Johann (1967): „Kurzformen volkstümlichen Erzählens“. In: **Neuer Weg**, Bukarest 12. August.
- Wolf, Johann (1987): **Banater deutsche Mundartenkunde**, Bukarest: Kriterion.

Eginald Schlattner: Drachenköpfe. Roman, Ludwigsburg: Pop Verlag 2021, ISBN 978-3-86356-308-0, 188 Seiten.

In diesem Jahr ist erneut beim Ludwigsburger Pop Verlag, wie 2018 sein umfassendes Werk **Wasserzeichen**, ein Roman Eginald Schlattners, des bekannten Autors der Siebenbürgischen Trilogie, erschienen.

Der Roman **Drachenköpfe** ist nicht in Kapitel gegliedert sondern wird durch exakt datierte Tagebuchaufzeichnungen strukturiert. Für diese verwendet der Schriftsteller das Anfang des 17. Jahrhunderts aus dem Lateinischen *diarium*, von lateinisch *dies* ‘Tag’ entlehnte, heute veraltet wirkende Wort *Diarium*, vermutlich um auf die gesonderte Bedeutung der einzelnen Tage für einen Mann, der das ehrwürdige Alter von 80 Jahren schon überschritten hat, hervorzuheben.

Die 13 Tagebuchaufzeichnungen setzen am 16. Januar 2019 ein und schließen mit dem 7. Juni des gleichen Jahres, umfassen also fünf Monate. Oft sind die Daten der Aufzeichnungen mit Geburtstagen oder Namenstagen der engeren Familienmitglieder des Autors verbunden. Eine Aufzeichnung ist am 23. Mai, dem Tag der Deutschen Verfassung, des Grundgesetzes datiert. Diejenige vom 30. April trägt dem Beginn der „Saison der Besucherzüge“ (S. 109) Rechnung, die im Hochsommer ihren Höhepunkt erreichen, da viele Menschen aus dem Westen Europas und auch von Übersee dem Pfarrer und Schriftsteller einen Besuch abstatten Schlattner wohnt auf einem alten Pfarrhof aus dem 18. Jahrhundert, zu dem eine romanische Basilika aus dem Jahr 1225, eine der ältesten sächsischen Kirchen gehört. Andere Aufzeichnungen gehen nicht auf die Bedeutung eines bestimmten Tages ein, sondern dokumentieren lediglich die Seelenverfassung des Schriftstellers.

Die erste Tagebuchaufzeichnung vom 16. Januar markiert den Geburtstag der „einziggeliebten Tochter“ (S. 7) Sabine Maya, die 1967 in Hermannstadt das Licht der Welt erblickte und der der Roman auch zugeeignet ist. Spiegelbildlich dazu ist die letzte Tagbuchaufzeichnung vom 7. Juni dem Todestag von Schlattners Ehefrau Susanna Dorothea gewidmet.

Als einzige Tagebuchaufzeichnung ist die erste vom 16. Januar auch mit dem Ort versehen: „Auf dem Pfarrhof in Rothberg, Siebenbürgen, Rumänien“, wobei diese Ortsbezeichnung auch am Ende des Romans steht und zusätzlich zur deutschen Bezeichnung auch die Übersetzung des Ortsnamens ins Lateinische *Mons Rubens* vorgenommen wird.

Jede der 13 Tagebuchaufzeichnungen zitiert die ersten Zeilen eines von Max von Schenkendorf verfassten Morgenliedes: „Brich an, du schönes

Morgenlicht! / Das ist der alte Morgen nicht, der täglich wiederkehret.“ Dabei handelt es sich eigentlich um ein Weihnachtslied, dass mit der Geburt des Jesukindes eine leuchtendere Zeit voller Liebe ankündigt.

Die Verwunderung des Autors über den neuen Tagesanbruch, das Aufschlagen der Augen, das mit dem Schock eines Schlags assoziiert wird, der Blick durchs Fenster auf die Dächer von Kirche und Turm, das aufmerksame Beobachten des Futterplatzes der Vögel sowie die Auseinandersetzungen mit dem Gedanken des Sterbens und des Todes stehen damit in Verbindung, dass der 85jährige Pfarrer beim Friedensgebet zu Mittag in der Kirche einen Arbeitsunfall erlitten und sich dabei über eine Kirchenbank stolpernd den Oberschenkel gebrochen hat. Der folgenden Beschränkung der Bewegungsfreiheit und der Gebundenheit an die Bettstatt versucht der Schriftsteller und Pfarrer vorerst durch die Lektüre theologischer Bücher Herr zu werden. Doch bald entsteht in ihm der Wunsch nach schriftstellerischer Betätigung und zwar zum Verfassen einer Replik auf Iris Wolffs Erzählung **Drachenhaus**, die 2018 in der von Florian Kühner-Wielach und Michaela Nowotnick herausgegebenen Anthologie **Wohnblockblues mit Hirtenflöte** erschienen ist. Diese Erzählung der in Hermannstadt geborenen, 1985 mit ihrer Familie nach Deutschland ausgewanderten Schriftstellerin spielt einige Jahre nach der rumänischen Revolution im Kronstädter Drachenhaus in der Schwarzgasse, in welchem der mittelalterliche Sänger und Zauberer Klingsor gelebt haben soll. Bei Schlattner heißt es: „Die Legende weiß zu berichten, dass der Zauberer die Drachenköpfe rot erglühen ließ, wenn er den Kronstädtern grollte und sie erschrecken wollte.“ (S. 57).

Wolffs Erzählung lässt den Schriftsteller nicht los, da er selbst dieses Drachenhaus, einen Sommer, Herbst und Winter lang 1961/62 bewohnt hat, und sich nun anhand des Gelesenen Erinnerungen an vergangene Begegnungen, Versäumnisse und damit verbundene Schuldgefühle einstellen.

Spätestens in dem Augenblick, da der Schriftsteller in die eigene Vergangenheit zurückblickt und selbst der Bewohner eines Dachstübchens des Drachenhauses wird „beschirmt vom Drachenkopf eines Wasserspeiers, Klingsors Lindwürmern, die hoch über der Schwarzgasse im Grünspan aufleuchteten“ (S. 43), scheint sich die biographische Figur des Autors aus den einleitenden Passagen der Tagebuchaufzeichnungen in eine fiktive zu verwandeln, die dem treuen Leser des schlattnerschen Werkes aus der Erzählung **Odem** oder aus dem mittleren Teil der **Siebenbürgischen Trilogie**, aus **Rote Handschuhe**, bekannt sein dürfte.

Es gelingt dem Autor, durch die Bewohner des Drachenhauses, die sowohl unterschiedlichen Ethnien angehören als auch verschiedener sozialer Herkunft sind, einen neuen „geometrischen Ort der Gleichheit und Brüderlichkeit“ ähnlich wie im Roman **Der geköpfte Hahn** zu schaffen. Die Insassen des Drachenhauses sind neben der Pfarrerstochter Anita Mirjam Zeidner, die den orientierungslos Gewordenen von der Straße aufließt, die Statthalterin des Hauses Genossin Rebeca Fekete, die gekonnt die Ideologie der Kommunistischen Partei doziert, zwei ungarische Aristokraten in den Kellergewölben des Hauses, Anitas Tante, als „deutsches Seelchen“ bezeichnet, weil sie sich für die nationalsozialistische Ideologie eingesetzt hatte, die Bojarin Anastasia Albulescu aus Bessarabien und schließlich ein jüdischer Zahnarzt Elias Barbarossa Himmelfarb und dessen Harfe spielende Nichte Svetlana Aurica.

Das friedliche Miteinanderleben kommt vor allem durch die musikalischen und literarischen Zusammenkünfte zum Ausdruck, die zweimal monatlich in der Wohnung im Parterre Dr. Elias Barbarossa Himmelfarbs stattfinden.

Schlattners Roman wartet mit einigen Überraschungen auf. So erfährt man, wer jahrelang zusammen mit der Bojarin Albulescu im Zimmer wohnte, ein unterirdischer Geheimgang, der von der Stadtmauer zum Drachenhause führt, wird erkundet und es werden die bewegten Lebensläufe der einzelnen Hausbewohner dargestellt, vor allem diejenige von Svetlana Aurica, die als Kind in die Konzentrationslager nach Theresienstadt und später nach Buchenwald verschleppt wurde. Desgleichen entstehen vielfältige Korrespondenzen zu Iris Wolfs Erzählung **Drachenhause**, jedoch erzählt der Schriftsteller mit der ihm eigenen, wohl bekannten Fabulierkunst, die Biographie und Geschichte in ein Stück Literatur verwandeln kann.

Beate Petra Kory (Temeswar)

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Sabine Anselm: Studium der Germanistik, Klass. Philologie und Evang. Theologie an Universitäten in Zürich und München. Promotion an der Friedrich-Schiller Universität Jena. Seit 2016 Professorin für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur am Institut für Deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München; Leiterin der Forschungsstelle *Werteerziehung und Lehrerbildung*. Forschungsschwerpunkte sind Werteerziehung im Deutschunterricht in gesellschaftlicher Verantwortung, Fragestellungen zu Digitalität und Didaktik sowie zu Herausforderungen einer Bildung für nachhaltige Entwicklung. (sabine.anselm@germanistik.uni-muenchen.de)

PD Dr. Matthias Berning: Studium der Neueren Deutschen Literatur, Linguistik und Philosophie an der RWTH Aachen. Über Carl Einstein promoviert (2011). Seit 2009 Lehre an der RWTH Aachen am Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft. 2014 – 2017 Mitglied im DFG-Netzwerk „Empirisierung des Transzendentalen“. 2017 Habilitation über Gottfried Benn, 2021 im Wallstein Verlag erschienen. Seit 2018 im Vorstand der Carl-Einstein-Gesellschaft / Societé Carl Einstein. Forschungsschwerpunkt Literatur und Wissen der Klassischen Moderne. (m.berning@germlit.rwth-aachen.de)

Prof. Dr. Ioana Crăciun: Studium der Anglistik und Germanistik in Bukarest, Promotion an der Universität Tübingen mit einer Arbeit über Christian Morgensterns Lyrik. Professorin für deutsche Literatur- und Kulturgeschichte an der Universität Bukarest. Zu ihren wichtigsten Buchpublikationen gehören: **Mystik und Erotik in Christian Morgensterns Galgenliedern** (Frankfurt a. M.: 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). **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, Peter Weiss, Stephan Ludwig Roth, Herbert Achternbusch, Edward Bond, Robert Pinsky, Stephen Leacock. (craciunfischer@yahoo.com)

M. G. Dr. Hans Dama: Studium der Germanistik, Rumänistik, Pädagogik, Geographie und Wirtschaftskunde an den Universitäten in Temeswar, Bukarest und Wien. Rumänist am Institut für Romanistik und am Dolmetsch-Institut der Universität Wien. In zahlreichen deutschen, mexikanischen, österreichischen, rumänischen, slowenischen, spanischen und ungarischen Zeitschriften sowie in Anthologien veröffentlichte Dama Lyrik, Kurzprosa und Essays sowie Übersetzungen aus der rumänischen Lyrik (Lucian Blaga, George Bacovia, Nichita Stănescu, Anghel Dumbrăveanu u. a.). Autor von 12 z. T. zweisprachigen Gedichtbänden. In den USA wurden zwei seiner Gedichte vertont. (hans.dama@gmx.at)

Dr. Ana-Maria Dascălu-Romițan: Studium der Germanistik und Romanistik an der West-Universität Timișoara (Temeswar) und Medien-, Film- und Theaterwissenschaften und Romanistik und an der Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt am Main. Magister (*Germanistik – Interdisziplinäre Studien*) und Promotion an der West-Universität Temeswar. Hilfsassistentin am Institut für Romanische Sprachen und Literaturen an der Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt am Main, Hilfsassistentin am Lehrstuhl für Fremdsprachen an der Wirtschaftsfakultät der West-Universität Temeswar, wissenschaftliche Assistentin an der Rumänischen Akademie Bukarest, am George-Călinescu Institut für Literaturgeschichte und -theorie (2007 – 2015). Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Rahmen des internationalen *Mehrsprachigkeitsprojektes EuroCom* der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt am Main (2005 – 2006), Stipendiatin der Youth for Understanding Organisation (1997 – 1998) und der Hanns-Seidel-Stiftung (2010 – 2011). Der Schwerpunkt ihrer Forschungsarbeit liegt in der Übersetzung und Transkription des umfangreichen Tagebuchs von Titu Maiorescu aus dem Deutschen ins Rumänische (6 Bände sind im Verlag der Rumänischen Akademie und im David Press Print Verlag erschienen). Seit 2015 ist sie am Departement für Kommunikation und Fremdsprachen an der Politehnica Universität Temeswar tätig, wo sie als Univ.-Lektorin Übersetzungswissenschaft, Kommunikation, Landeskunde und DaF unterrichtet. Sie hatte mehrere Forschungsstipendien in Deutschland und Österreich und veröffentlichte mehrere Beiträge in Sammelbänden und Zeitschriften im In- und Ausland, sowie zahlreiche Artikel in rumänischen Periodika. Seit 2017 ist sie die

Vorsitzende der Deutsch-Rumänischen Kulturgesellschaft Temeswar.
(ana_romitan@yahoo.de)

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 der 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. Ricarda Hirte: Studium der Germanistik, Romanistik (Französisch) und Kunst an der Gerhard-Mercator-Universität (heute Universität Duisburg-Essen), Deutschland, anschließende Lehrtätigkeit an verschiedenen akademischen Einrichtungen in Deutschland und Spanien. Promotion an der Universidad de Valencia, Spanien, über phantastische Literatur mit dem Titel **Der Golem im Spiegel von Phantastik und höherem Sein**

(2012). Dozentin an der Universidad de Valencia für Deutsch und an der Universidad Jaume I, Spanien, in den Übersetzungswissenschaften mit dem Schwerpunkt Deutsch. Ab 2010 Dozentin und später Professor am Lehrstuhl für Deutsche Sprache (DaF) an der Universidad Nacional de Tucumán, Argentinien. In Argentinien vereidete Übersetzerin am Gericht für Deutsch und Spanisch, Direktionsmitglied im Berufsverband der Übersetzer von San Miguel de Tucumán, Argentinien. 2019 Ruf an die Universidad de la República de Uruguay für deutsche Literaturwissenschaft. Seit 2021 Ruf an der Universidad de Córdoba, Spanien, für Deutsch als Fremdsprache in den philologischen Studiengängen und im Studiengang für Übersetzung. Forschungsschwerpunkte: phantastische Literatur und ihre Ausdrucksformen in anderen Medien, Literatur und Psychoanalyse, Literatur und Kulturstudien. Mitarbeit an verschiedenen nationalen und internationalen Forschungsprojekten in den Literatur- und Übersetzungswissenschaften. Zusatzausbildung: Master in Psychoanalyse, angewandte Pädagogik und Erziehung; Master in klinischer Psychologie und mentaler Gesundheit; Mediatorin für Familie, Gewerbe und Handel mit Spezialisierung in der Mediation im Bereich der Erziehung. (ricarda.hirte@uco.es)

M. A. Sahib Kapoor: Studium der Germanistik an der Universität Delhi (2014 – 2019). Zur Zeit Doktorand an der Jawaharlal Nehru Universität im Fach Germanistik. Interdisziplinäre und multikulturelle Studien an der Eberhard Karls Universität Tübingen. Hat an verschiedenen internationalen Projekten teilgenommen. Goldmedaillengewinner der Universität Delhi (2017). Hat mehrere Stipendien vom DAAD erhalten, um Seminare und Sommerschulen in Deutschland zu besuchen. Derzeitiger Forschungsschwerpunkt: die Bild-Text-Beziehung. (sahibkapoor29@gmail.com)

Dr. Nathalie Kónya-Jobs: studierte Deutsch, Geschichte, Philosophie und Pädagogik in Köln und legte das Erste und Zweite Staatsexamen für das höhere Lehramt ab. Es folgte die Promotion in einem internationalen Doktorandenprogramm in Germanistik und vergleichender Literaturwissenschaft an den Universitäten Bonn und Florenz / Italien mit der Studie *Räume in Günter Grass' Prosa* (erschienen 2016). Sie ist Akademische Rätin (a. Z.) für Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik am Institut für deutsche Sprache und Literatur II der Universität zu Köln. Ihr Habilitationsprojekt ist der Erforschung des literarhistorischen Textverstehens gewidmet. Weitere Forschungsinteressen sind in der Fachwissenschaft: Literatur und

Raum, Autorschaft, deutschsprachige Literatur in Mittel- und Osteuropa. In der Fachdidaktik sind ihre Schwerpunkte interkulturelle und inklusive Literaturdidaktik, die fachdidaktische Lehrpersonenforschung, Digitalität und Medienbildung. Sie ist Mitherausgeberin der Zeitschrift **Medien im Deutschunterricht (MiDU)** und wissenschaftliche Beraterin des Landesinstituts für Schule QUA-LiS NRW im Fach Deutsch. Jüngste Publikationen: Mark-Oliver Carl / Sieglinde Grimm / Nathalie Kónya-Jobs (Hrsg.): **Ost-Geschichten: Das östliche Mitteleuropa als Ort und Gegenstand interkultureller literarischer Lernprozesse. Themenorientierte Literaturdidaktik**, Bd. 3, Göttingen: V & R, 2021; *Narrative Konstruktionen des Raumes, östliches Mitteleuropa‘ als Herausforderung der interkulturellen Literaturdidaktik: theoretische und praktische Zugänge*. In: Carl/Grimm/Kónya-Jobs (2021): **Ost-Geschichten** (s. o.), S. 61 – 82; Wiebke Dannecker/Nathalie Kónya-Jobs: (Hrsg.): Themenheft: Literarisches Verstehen im Kontext von Inklusion und Digitalisierung. In: **Medien im Deutschunterricht (MiDU)**, 01/2021. (n.konya-jobs@uni-koeln.de)

Dr. Beate Petra Kory: Studium der Germanistik und Anglistik an der Westuniversität 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 Westuniversität 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 Westuniversität Temeswar mit den Forschungsschwerpunkten: Deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts, Deutschsprachige Literatur im rumänischen Kulturraum. (beate.kory@e-uvt.ro)

Doz. Dr. Adina-Lucia Nistor: Studium der Germanistik und Rumänistik an der Alexandru- Ioan-Cuza-Universität Iași / Jassy (1984-1988) und Promotion 1998 an derselben Universität bei Prof. Dr. Vasile Arvinte mit einer Dissertation zum Thema des rumänisch-deutschen Sprachkontaktes in

Siebenbürgen. Seit 2009 Dozentin für Deutsche Sprachwissenschaft am Germanistischen Seminar der Alexandru-Ioan-Cuza-Universität Iași. Forschungsstipendiatin der Stiftungen Universität und Gesellschaft – Konstanz, DAAD - Berlin und Alexander von Humboldt - Bonn, an den Universitäten Stuttgart, Konstanz und Freiburg. Die Forschungsschwerpunkte sind Sprachkontakt in Siebenbürgen (**Rumänisch-deutsche / siebenbürgisch-sächsische Sprachinterferenzen im Südwesten Siebenbürgens**, Casa Editorială Demiurg, Iași 2001), Morphologie und Sprachgeschichte des Deutschen (**Structura morfematică a grupului nominal în limba germană**, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca 2014), Namengeografie in Deutschland und Rumänien (**Von Aachmann bis Zillmann. Studien zu 73 Familiennamen auf -mann in Deutschland**, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca 2020; **Familiennamen auf -mann in Deutschland. Studien zu einem vielfältigen Namentypus**. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca 2020), De-Onomastik, Anthroponymie und Toponymie in Rumänien (zahlreiche veröffentlichte Aufsätze in wissenschaftlichen Zeitschriften des In- und Auslandes), religiöser Synkretismus im deutschen und germanischen Sprachraum (**Vorchristliches und christliches Sonnwend-Brauchtum im deutschen Sprachgebiet. Jul und Weihnachten. Mittsommer und Johanni**. Editura Sedcom Libris, Iași 2008. (lnistor@uaic.ro)

Prof. Dr. Erich Unglaub: geb. 1947 in Friedberg / Bayern, studierte an der Universität München Germanistik, Geschichte und Politik, schloss mit dem Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasium und Promotion ab. Die Dissertation (1983) behandelte die Rezeption des Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz. Lektorate in Komparatistik und Germanistik an den Universitäten München, Aarhus (Dänemark) und Innsbruck schlossen sich an. 1995 erfolgte der Ruf auf eine Professur für Deutsche Literatur an der Universität Flensburg, 2001 auf den Lehrstuhl für Deutsche Literatur und ihre Didaktik an der Technischen Universität Braunschweig. Seit 1981 ist Erich Unglaub Mitglied der Internationalen Rainer Maria Rilke-Gesellschaft, seit 2012 deren Präsident. Forschungen und Publikationen haben Werk und Person Rainer Maria Rilkes im Mittelpunkt, dazu treten Untersuchungen zu deutsch-skandinavischen Literaturbeziehungen sowie theater- und kulturgeschichtliche Arbeiten. Die aktuelle Liste der Veröffentlichungen ist auf der folgenden Website zu finden: <https://www.tu-braunschweig.de/germanistik/abt/did/ehem/unglaub>. (e.unglaub@tu-bs.de; unglaub@t-online.de)

Prof. Dr. Filomena Viana Guarda: Studium der Germanistik und Anglistik an der Universität Coimbra und der Ludwig-Maximilians-Universität München. Promotion an der Universität Lissabon mit einer Dissertation über die Ironie in Martin Walsers Romanen. Seit 1998 Professor für Neure Deutsche Literatur und Interkulturelle Kommunikation an der Universität Lissabon. Mitglied des *Research Centre for Communication and Culture* an der Katholischen Universität Portugals. Sie veröffentlichte zahlreiche Beiträge im In- und Ausland zur Schweizer und deutschen Literatur des 19. – 20. Jahrhunderts (jüngste Beiträge zu Texten von Catalin Dorian Florescu, R. Stöckel, Eugen Ruge, W. G. Sebald, Juli Zeh, John von Düffel, Harriet Köhler und Christian Kracht). Forschungsschwerpunkte: Deutschschweizer Literatur des 20. Jahrhunderts, Deutsche Literatur nach der Wende, Erzähltheorie, Gedächtnisforschung. Derzeit befasst sie sich mit dem Thema „Die Wiederkehr des Familienromans“ im neuen Jahrtausend. (fvguarda@letras.ulisboa.pt)

Joey Wilms, B.A.: Studium der Germanistik und der Jiddischen Kultur, Sprache und Literatur an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. 2021 Bachelorabschluss mit der Studie *Günter Eich und der Strom. Die Hörfolge „Der Strom. Von Schicksal und Zeit“ unter Bezugnahme auf das Gesamtwerk*. Gegenwärtig Masterstudent der Germanistik in Düsseldorf.

Die Fachzeitschrift

Temeswarer Beiträge zur Germanistik

Aufnahme in Internationale Datenbanken (IDB)

IDB	URL	
CEEOL	https://www.ceeol.com	
World Cat	Worldcat.org https://www.worldcat.org/search?qt=worldcat_org_all&q=Temeswarer+Beiträge+zur+Germanistik	
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/publiseringsskanaler/KanalTidsskriftInfo.action;jsessionid=++AYxSoliU8R38L0beq2RV7.undefined?id=480875&bibsys=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	Zeitschriftendaten -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&Sk ript=titelaufnahme&Publikation_ID=1036 12998&lang=de
GiN	Germanistik im Netz	http://www.germanistik-im- netz.de/ginfix/3992
Lin is gu tik	Lin gu is tik Portal für Sprachwissensch aft	https://www.linguistik.de/kataloge/suchen/ ?q=Temeswarer%20Beitr%C3%A4ge%20 zur%20Germanistik&fq=type_fc%3A%22 b%22&qa=%27Temeswarer%20Beitr%C3 %A4ge%20zur%20Germanistik%27&fs= &fs=type_fc&cs=lin711&cs=ids&cs=linol c&cs=fraretro&cs=dnblin&cs=fraesw&cs =bll&cs=bdsl&cs=idsbdg&cs=idsbgf&cs= idskon&cs=idsprep&cs=idsobelex&cs=mp ieva&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
SIBIM OL	Sistemul Integrat al Bibliotecilor Informatizate din Moldova	http://cc.sibimol.bnrm.md/opac/search?q=t emeswarer+beitrage&max=&view=&sb= &ob=&level=all&material_type=all&locat ion=
DBB	Diacronia Bibliometric Database	http://www.diacronia.ro/ro/indexing/detail s/A13095
BASE	Bielefeld Academic Search Engien	http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summ ary?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/primo_library/libweb/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&rbg=&vl%28freeText0%29=Temeswarer+Beitr%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&vl%28332551973UI1%29=all_items&vl%281UI0%29=contains&vl%2881095792UI0%29=any&vl%2881095792UI0%29=title&vl%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	https://lbsopac.rz.uni-

Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main	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&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 Gundelsheim	http://siebenbuergen-

/ Archiv Landeskundliches Dokumentationszentrum	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/S HW?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%20E4ge+or+aw%3Dbeitr%20E4ge+or+cr%3Dbeitr%20E4ge%29+or+si%3Dtemeswarerbeitr%20E4ge+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&doc=ONB_aleph_acc000232773&indx=1&recIds=ONB_aleph_acc000232773&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&fibrVersion=&frbg=&&vl(1UI0)=contains&dscent=0&scp.scps=scope%3A%28ONB%29&tb=t&vid=ONB&mode=Basic&srt=rank&tab=default_tab&dum=true&vl(freeText0)=Temeswarer%20Beitr%20C3%A4ge%20zur%20Germanistik&dstmp=146419

	5249195
Universitätsbibliothek Graz	http://ganesha.uni-graz.at/F/U44EV3TPQCYES2LDUYSY6UR1S2HBNHK9HUFKCSEII34EANG15A-12737?func=find-b&find_code=WRD&request=temeswarer+beitr%C3%A4ge+zur+germanistik&adjacent=N&OPACSuche=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/7KFXXKQ6CU566775CIP5ELVFCSEY3D983JXNBQQYQ7M186AJ6BU-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.bcucloj.ro:8991/F/XCKHU9STEFDV3BAENUUT2MXY4IK5HJSIH8M9XQCH18XHYHFKKX-62345?func=full-set-set&set_number=043918&set_entry=000001&format=999
Biblioteca Națională a României	<a "="" href="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=">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/CFINQG641MDY8R1VA7L9QHDEFN1D1SPSK9JLKK A5LL5E6RABHB-00104?func=full-set-set&set_number=009534&set_entry=000001&format=999

**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 eingereichter Manuskripte unterstützt haben.

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.

ISSN: 1453-7621